

Université de Montréal

HÖRBAR UND UNHÖRBAR

Le multilinguisme et la musique, une expérience polyphonique chez Ingeborg Bachmann

Par
Andrea Barbieri

Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts en études
allemandes, option littérature et médias allemands

Février 2022

© Andrea Barbieri, 2022

Ce mémoire intitulé

HÖRBAR UND UNHÖRBAR
Le multilinguisme et la musique, une expérience polyphonique
chez Ingeborg Bachmann

Présenté par

Andrea Barbieri

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Manuel Meune
Président-rapporteur

Nikola von Merveldt
Directrice de recherche

Barbara Agnese
Codirectrice

Maria Zinfert
Membre du jury

Résumé

Franz Schubert (1797-1828), Gustav Mahler (1860-1911), Arnold Schönberg (1874-1951), pour nommer quelques-uns des plus grands compositeurs autrichiens, ont laissé à la culture de leur pays un important héritage musical. Dans ce mémoire, je postule que l'œuvre de l'écrivaine autrichienne Ingeborg Bachmann (1926-1973), quoique littéraire, perpétue cet héritage. Dans son roman *Malina* (1971), l'autrice emprunte au système de notation musicale, par ex. des fragments de partition (*Pierrot lunaire* [1912], Schönberg), des indications de tempo et de nuances, traditionnellement utilisées pour l'interprétation musicale (presto, legato, forte). Ce qui nous interpelle tout particulièrement chez Bachmann, c'est qu'en plus de – et en dialogue avec – ces influences musicales, son œuvre contient une pluralité de langues, notamment des mots en italien, une phrase écrite en anglais, les paroles d'une chanson française.

Le présent travail est composé de deux parties (recherche et traduction), les deux consacrées à la présence de la musique et du multilinguisme chez Bachmann. Au premier chapitre, nous présenterons des travaux et collaborations qui ont suscité la réflexion sur le rapport entre les langues et sur celui entre la musique et le langage dans le parcours mouvementé de l'autrice. Au deuxième chapitre, nous examinerons trois lettres tirées de la correspondance multilingue *Briefe einer Freundschaft* (2004) entre Bachmann et le compositeur allemand Hans Werner Henze (1926-2012). Cette sélection, que nous avons traduite en français, servira de fenêtre révélatrice à la collaboration des deux artistes et à leurs esthétiques. Au troisième chapitre, notre analyse se concentrera sur l'expérience « polyphonique » de celles et ceux qui lisent le roman *Malina* : notre position est que cette expérience est produite à la fois par l'emploi des langues étrangères et du langage musical dans le roman *Malina*.

En utilisant une approche comparative, nous montrerons comment les langues étrangères et le langage musical sont des éléments clés de la poétique de l'autrice, et dans quelle mesure ces langages, au moyen des nombreuses voix qu'ils incarnent – celles qui sont audibles (*hörbar*) et les inaudibles (*unhörbar*) – viendront tracer une nouvelle géographie de la vie.

Mots-clés : Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze, multilinguisme, musique, son, polyphonie, traduction

Summary

Franz Schubert (1797-1828), Gustav Mahler (1860-1911), Arnold Schönberg (1874-1951), to name a few of the greatest Austrian composers, have left an important musical legacy to the culture of their country. In this thesis, I argue that the work of the Austrian writer Ingeborg Bachmann (1926-1973), although literary, carries on this musical legacy. In her novel *Malina* (1971), the author borrows from the system of musical notation, e.g. fragments of a score (*Pierrot lunaire* [1912], Schönberg), tempo and dynamics indications traditionally used for musical interpretation (presto, legato, forte). What is particularly interesting about Bachmann is that, in addition to – and in dialogue with – these musical influences, her novel contains a plurality of languages, including words in Italian, a sentence written in English, the lyrics of a French song.

The following master thesis is composed of two sections (research and translation), both of which will discuss music and multilingualism in Bachmann's work. In the first chapter, we present works and collaborations that have prompted reflection on the relationship between languages and between music and language in Bachmann's eventful career. In the second chapter, we examine three letters from the multilingual correspondence *Briefe einer Freundschaft* (2004) between Bachmann and the German composer Hans Werner Henze (1926-2012). This selection, which we have translated into French, will serve as a window into their collaboration and their aesthetics. In the third chapter, our analysis will focus on the “polyphonic” experience of those who read the novel *Malina*. Our position is that this experience is produced both by the use of foreign languages and musical language in the novel *Malina*.

Overall, we show how foreign languages and musical language are key elements of the author's poetics, using a comparative approach, and to what extent these languages, by means of the many voices they embody – the audible (*hörbar*) and the inaudible (*unhörbar*) – will trace a new geography of life.

Keywords: Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze, multilingualism, music, sound, polyphony, translation

Zusammenfassung

Franz Schubert (1797-1828), Gustav Mahler (1860-1911) und Arnold Schönberg (1874-1951), um nur einige der größten österreichischen Komponisten zu nennen, haben der Kultur ihres Landes ein bedeutendes musikalisches Erbe hinterlassen. In dieser Arbeit postuliere ich, dass das Werk der österreichischen Schriftstellerin Ingeborg Bachmann (1926-1973), obwohl es literarisch ist, dieses Erbe weiterführt. In ihrem Roman *Malina* (1971) entlehnt die Autorin dem musikalischen Notationssystem, z. B.: Fragmente einer Partitur (*Pierrot lunaire* [1912], Schönberg), Tempo- und Dynamikangaben, die traditionell für die musikalische Interpretation verwendet werden (*presto*, *legato*, *forte*). Was uns an Bachmann besonders anspricht, ist, dass ihr Roman neben – und im Dialog mit – diesen musikalischen Einflüssen eine Vielzahl von Sprachen enthält, darunter italienische Wörter, einen auf Englisch geschriebenen Satz und den Text eines französischen Liedes.

Die vorliegende Arbeit besteht aus zwei Teilen (Forschung und Übersetzung), die sich beide mit der Rolle von Musik und Mehrsprachigkeit bei Bachmann beschäftigen. Im ersten Kapitel stellen wir Werke und Kollaborationen vor, die in Bachmanns bewegtem Schaffen Anlass zu Überlegungen über die Beziehung zwischen Sprachen sowie zwischen Musik und Sprache gegeben haben. Im zweiten Kapitel betrachten wir drei Briefe aus dem mehrsprachigen Briefwechsel *Briefe einer Freundschaft* (2004) zwischen Bachmann und dem deutschen Komponisten Hans Werner Henze (1926-2012). Diese Auswahl, die wir ins Französische übersetzt haben, bietet einen aufschlussreichen Einblick in die Zusammenarbeit und die Ästhetik der beiden. Im dritten Kapitel wird sich unsere Analyse auf das »polyphone« Erlebnis derjenigen konzentrieren, die den Roman *Malina* lesen: Unsere Position ist, dass dieses Erlebnis sowohl durch die Verwendung von Fremdsprachen als auch von musikalischer Sprache im Roman *Malina* erzeugt wird.

Mithilfe eines vergleichenden Ansatzes zeigen wir, in welcher Weise Fremdsprachen und Musiksprache Schlüsselemente in der Poetik der Autorin sind und inwiefern diese Sprachen durch die vielen Stimmen, die sie verkörpern – die hörbaren und die unhörbaren –, eine neue Geographie des Lebens zeichnen.

Schlüsselwörter: Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze, Mehrsprachigkeit, Musik, Klang, Polyphonie, Übersetzung

Remerciements

Je souhaite d'abord remercier quelques personnes merveilleuses qui m'entourent et qui m'ont entourée :

Sofien, merci pour ton écoute, pour ta façon à toi de préparer les soupes, pour nos marches les soirs quand je ne dormais pas. Sara, Pénélope et Claudine, je vous remercie, pour les matinées, les cafés, les rires.

Merci à Julie, mon amie de toujours, pour les mots, les appels, les regards. Merci à Isolde et Anna, c'est avec vous que tout a commencé, les réflexions sur le langage et sur les langues. Felix, merci, pour tout, pour tes messages qui m'ont rassurée.

Papà, je te remercie de m'avoir initiée à l'art, de m'avoir obligée de lire quand j'étais enfant. Merci, maman, pour les questions que tu m'as posées et auxquelles je n'avais pas de réponses, pour ton écoute de leurs premières ébauches, pour me rappeler de bien manger.

Je souhaite dire des mercis tout particuliers à Nikola von Merveldt et Barbara Agnese qui ont codirigé mon mémoire de maîtrise :

Je vous remercie, Barbara Agnese, pour vos précieux conseils, pour le partage de votre savoir bachmannien, pour votre présence attentive qui m'a encouragée et motivée lors de mon processus.

Merci à vous, Nikola von Merveldt, de m'avoir accueillie et orientée dans un programme que je ne connaissais pas. Je me rappellerai vos commentaires inspirants et l'originalité de vos cours grâce auxquels mes premières intuitions ont pu être développées.

Je suis très reconnaissante aux deux professeur.es qui, avec mes codirectrices, complètent le jury du présent mémoire. Merci, Maria Zinfert, de m'avoir aidée à réviser, une à une, mes traductions de lettres. Je vous remercie, Manuel Meune, d'avoir avec patience soulevé mes problèmes de langue.

Je remercie les héritiers d'Ingeborg Bachmann et la maison d'édition Piper de m'avoir autorisée à traduire trois lettres d'après la correspondance entre Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze, *Briefe einer Freundschaft*.¹

Un grand merci au CRSH et à la FESP.

Mon dernier mot est dédié aux bibliothèques, particulièrement à la BLSH. Je vous remercie.

¹ Ich bedanke mich bei den Erbgemeinschaften Ingeborg Bachmanns und beim Piper Verlag für die Erlaubnis, drei Briefe in meiner Übersetzung nach dem Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze – *Briefe einer Freundschaft* – abdrucken zu dürfen.

*Les lettres dans l'annexe ont été traduites avec la permission de la maison d'édition Piper
Die Briefe im Annex wurden mit freundlicher Genehmigung des Piper-Verlags übersetzt*

Bachmann, Ingeborg / Henze, Hans Werner: *Letters nr. 32; 116; 165 on pages 62-64; 189-191; 266-269 from: Briefe einer Freundschaft.* (© Piper Verlag GmbH, München 2004).

Table des matières

<i>Résumé</i>	<i>i</i>
<i>Summary</i>	<i>ii</i>
<i>Zusammenfassung</i>	<i>iii</i>
<i>Remerciements</i>	<i>iv</i>
<i>Table des matières</i>	<i>vi</i>
INTRODUCTION	1
Problématique	1
Méthodologie	6
Justification du corpus	8
Cadre théorique	9
Définitions	12
État de la question	20
CHAPITRE 1. Biographie sonore : Ingeborg Bachmann parmi les langues, la musique et les voix	25
1.1. « Soundscapes » en héritage : de la région frontalière de Carinthie à la ville musicale de Vienne (1926-1950)	26
1.2. Bachmann à la station de radio Rot-Weiß-Rot (1951-1953)	29
1.3. Bachmann et le compositeur Hans Werner Henze : une rencontre, une réunion (1952)	33
1.3.1. Une collaboration, une amitié (1953-1973)	34
1.4. L'essai <i>Musik und Dichtung</i> (1959)	41
1.5. Bachmann et les revues internationales	49
1.5.1. <i>Botteghe oscure</i> (1948-1960)	49
1.5.2. <i>Gulliver</i> (1961-63)	51
1.6. Œuvre-traduction : Bachmann traduit Giuseppe Ungaretti (1961)	55
CHAPITRE 2. La correspondance <i>Briefe einer Freundschaft</i> : observations	61
2.1. Présentation de l'édition allemande de la correspondance entre Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze, <i>Briefe einer Freundschaft</i> (2004)	61
2.2. Contextualisation de notre sélection de trois lettres à traduire	62
2.2.1. Lettre 32 : de Bachmann à Henze (le 19 et 20 octobre 1955)	63
2.2.2. Lettre 116 : de Henze à Bachmann (le 31 mars 1958)	65
2.2.3. Lettre 165 : de Bachmann à Henze (le 29 [?] et 30 août 1965)	66
2.3. Anmerkungen	68
CHAPITRE 3. Polyphonie multilingue du roman <i>Malina</i> d'Ingeborg Bachmann	71
3.1. Présentation du roman <i>Malina</i> (1971)	73
3.2. Portrait des passages multilingues	77
3.2.1. Le langage musical	77
3.2.2. Les langues étrangères	79
3.3. Les citations multilingues : une métaphore du silence	83
3.4. Le roman multilingue : une nouvelle voix, une nouvelle géographie	90
CONCLUSION. Une géographie de la littérature	93
BIBLIOGRAPHIE	97
ANNEXE. Traduction d'un choix de lettres d'après la correspondance <i>Briefe einer Freundschaft</i> entre Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze	109

à Sofien

Introduction

Problématique

Lors d'une promenade dans une grande ville, à l'écoute des paysages sonores qui nous entourent, nous pourrions rencontrer une voix parlant une langue qui nous est inconnue, sans être à même de discerner chez cette voix ses contenus, uniquement sa musicalité, propre à la langue et à la voix qui la parle. Et à la différence d'un film ou d'un texte, il ne nous serait pas possible d'avoir accès à des sous-titres ou des notes de bas de page pour traduire les phrases en différentes langues, entendues aux quatre coins de la ville traversée.

Cette marche sonore (*soundwalk*),¹ et la potentialité incompréhensible des langues entendues nous semblent analogues à la position du lecteur ou de la lectrice qui lit un texte multilingue. Dans le roman *Malina* (1971)² de l'autrice autrichienne Ingeborg Bachmann (1926-1973), une pluralité de langues qui sont restées non traduites apparaît au côté de la langue de base du texte (l'allemand). Le lectorat avance dans la lecture comme s'il traversait des paysages sonores empreints de mots, de phrases, de passages en différentes langues dont il pourrait ne pas saisir le sens. Et bien même que ces passages puissent être compris, la fonction de ces langues dans le texte ne peut être (seulement) celle de communiquer quelque chose verbalement : on ne peut s'attendre de tout lectorat qu'il soit polyglotte.

S'il est vrai de dire que les expressions en langues étrangères peuvent demeurer insaisissables, leurs présences, nous semble-t-il, *font* sens dans le texte, qu'elles soient comprises ou non par le lectorat. Selon Laurent Perrin, qui rapporte la pensée de Charles Bally, toute phrase est composée d'un *dictum* et d'un *modus*. Le *dictum* réfère au contenu exprimé par « la description d'états de choses auxquels elle réfère », et le *modus* renvoie à la mise en scène par laquelle le contenu est traité, donc à l'énonciation, qui est elle aussi (et non seulement les faits de description du monde qu'elle véhicule) objet de sens.³ Les

¹ Raymond Murray Schafer. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Indian River : Arcana Edition 1994, p. 211.

² Cf. Ingeborg Bachmann. « Malina ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 9-337.

³ Laurent Perrin. « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Ducrot, etc. ». Dans : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* 123/124 (2004), p. 13.

différentes énonciations (*modus*) des passages en langues étrangères, perceptibles à tout lectorat, peu importe ses compétences linguistiques, participent à la création de sens et à l'expérience de lecture singulière, vécue par celles et ceux qui lisent le roman multilingue *Malina*.

La présence d'une pluralité de langues dans un texte soulève ainsi la problématique de la réception,⁴ et interroge la fonction des langues dans le récit : vont-elles être comprises ? doivent-elles être comprises ? Si elles restent incomprises, compromettent-elles la lecture ? Que peuvent-elles être les fonctions de ces langues qui ne sont que potentiellement comprises ? Une telle présence pose aussi problème lors de sa traduction, car comment y traiter les passages en langues étrangères ?

Certaines possibilités techniques, offertes par le support textuel, pourraient encourager le traducteur ou la traductrice à clarifier ces passages. Si dans l'édition française du roman *Malina*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet (1991),⁵ et dans celle révisée par Claire de Oliveira (2008),⁶ la majorité des passages en langues étrangères sont restés non traduits comme dans le texte original, il existe quelques différences dans leur traitement. Dans la première édition, un passage en slovène a été traduit en note de bas de page⁷ et la plupart des passages écrits en français dans le texte original ont été mis en *italique*, de sorte qu'ils restent hétérogènes à la nouvelle langue de base du texte. Dans l'édition française la plus récente, la traduction du même passage en slovène a été faite directement dans le texte,⁸ et non seulement les passages en langue française ont été mis en italique, mais aussi certains en d'autres langues, ceux en anglais et en hongrois par exemple.

⁴ Georg Kremnitz, dont l'ouvrage a pour sujet le multilinguisme dans la littérature, problématise la réception du texte qui comprend des mots, passages en d'autres langues, car comment assurer leur compréhension ? Selon lui, il s'agit du problème majeur auquel un auteur ou une autrice doit faire face lorsqu'il ou elle décide d'employer une ou plusieurs autres langues que celle de base. Différentes techniques textuelles pour les traduire sont parfois employées (notes de bas de page, commentaires, traduction placée directement dans le texte), mais dans certains cas, les passages en d'autres langues demeurent non traduits (comme chez Bachmann) et la compréhension des langues ne dépend plus du texte, mais des compétences linguistiques du lectorat : Cf. Georg Kremnitz. *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikationssoziologischer Überblick*. Vienne : Praesens Verlag 2015, p. 18-20.

⁵ Cf. Ingeborg Bachmann. *Malina*, trad. de l'allemand par Philippe Jaccottet. Paris : Seuil 1991.

⁶ Cf. Ingeborg Bachmann. *Malina*, trad. de l'allemand par Philippe Jaccottet et Claire de Oliveira. Paris : Seuil 2008.

⁷ Ingeborg Bachmann 1991. *Op. cit.*, p. 15.

⁸ Ingeborg Bachmann 2008. *Op. cit.*, p. 13.

La présence d'une pluralité de langues dans une œuvre littéraire peut comme le dira Georg Kremnitz être la démonstration des multiples compétences linguistiques d'un auteur ou d'une autrice,⁹ mais il n'est pas nécessaire que ces langues employées soient grandement maîtrisées par l'auteur, l'autrice du fait qu'il s'agit que de présences occasionnelles. La correspondance multilingue qu'Ingeborg Bachmann a entretenue avec le compositeur Hans Werner Henze (1926-2012), *Briefe einer Freundschaft* (2004),¹⁰ est une preuve plus convaincante que Bachmann avait d'importantes compétences en d'autres langues. S'il n'est pas rare que des mots, phrases, passages ont été écrits en français, italien et anglais, certaines des lettres ont même principalement été rédigées en ces langues.

Nous qui avons traduit un échantillon de cette correspondance, nous avons fait à notre tour face à des problèmes que la présence des passages en langues étrangères a entraînés, problèmes qui sont toutefois différents de ceux que soulève le genre romanesque. Les lettres ont été initialement adressées à un lectorat réel et connu, Henze et Bachmann, qui savaient que leurs messages en d'autres langues allaient pouvoir être compris. Contrairement à l'angle d'analyse privilégié de la dimension multilingue du roman, le contenu de ces phrases en d'autres langues (*dictum*) dans les lettres sera pris en compte, nous qui avons choisi de traduire aussi les passages en italien et anglais de notre sélection de lettres, comme l'ont d'ailleurs fait les éditeurs de l'édition allemande de la correspondance, afin que tout lecteur, toute lectrice puisse être en mesure de comprendre, comme Bachmann et Henze, les messages de ces expressions et lettres en d'autres langues.

En plus du multilinguisme, la musique sera étudiée dans notre corpus d'analyse, soit le roman *Malina* et la correspondance *Briefe einer Freundschaft*. Dans les lettres, la musique est d'abord thématifiée. Nous pouvons y lire le processus de création de Henze et de Bachmann et les réflexions sur le rapport entre la musique et la littérature que leur collaboration ne cessait d'engager. Henze et l'autrice ont ensemble créé plusieurs œuvres, comme nous le verrons, et non seulement collaborateur, le compositeur a été un grand ami de l'autrice. Dans le roman, différentes manifestations empruntées au langage de la musique, son système de notation, viennent interrompre la prose allemande : des fragments

⁹ Georg Kremnitz. *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikationssoziologischer Überblick*. Vienne : Praesens Verlag 2015, p. 18.

¹⁰ Cf. Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004.

de partition du compositeur viennois Arnold Schönberg (*Pierrot lunaire* [1912]), la façon d'indiquer littéralement le tempo d'un morceau de musique (accelerando, presto), les nuances (forte, diminuendo), le mode de jeu (legato, ben marcato).¹¹ Karen Achberger (1993), Harmut Spiesecke (1993), Eva Lindemann (1993), Corina Caduff (1998), entre autres, ont fait l'examen de ces différentes manifestations musicales.

Nous remarquons que le langage musical dans le roman obtient des fonctions similaires à celles des langues étrangères. Certaines des manifestations du langage musical se composent d'éléments linguistiques (les indications musicales en italien) qui sont aussi étrangers à la prose allemande de Bachmann, et bien même que les fragments de partition soient composés de signes non linguistiques, ils produisent eux aussi en tant que mises en scène énonciative (*modus*) des sens une fois interprétés en relation avec le contexte (la prose allemande) dans lequel ils se retrouvent. Les fonctions similaires que ces langages prennent dans le texte dirigent notre approche comparative, et nous incitent à définir la notion de multilinguisme dans un sens plus élargi. La dimension multilingue de *Malina*, non limitée à la pluralité de *langues*, se compose d'une pluralité de *langages*, les langues étrangères *et* le langage musical.

Notre objectif principal dans le présent mémoire sera de démontrer que le langage musical et les langues étrangères chez Bachmann sont des procédés clés de la poétique de l'autrice qui obtiennent des fonctions comparables, et que ces langues et ce langage prennent non seulement place dans les « lieux » littéraires bachmanniens, mais aussi dans ceux biographiques. Ces différents « lieux » traceront l'itinéraire d'un nouveau langage, composé de plusieurs langues et langages rendant possible la configuration et conception d'une nouvelle géographie. Ce nouveau langage, et cette nouvelle géographie, constitués de plusieurs voix et sons, seront responsables d'un phénomène particulier, que nous qualifierons de polyphonique. Nous verrons que ce phénomène se trouve au cœur même de l'expérience de lecture multilingue, de l'activité de création intermédiaire, de la démarche de traduction d'un échantillon de la correspondance multilingue entre Henze et Bachmann qui témoigne d'une telle activité intermédiaire, et du parcours mouvementé de l'autrice.

¹¹ Nous nous appuyons en grande partie sur la terminologie musicale telle que la définit Claude Abromont : Cf. Claude Abromont. *Guide de la théorie musicale*. Paris : Henry Lemoine 2001.

Dans les prochaines sections, nous préciserons d'abord la méthodologie du mémoire ; nous justifierons ensuite le corpus d'analyse ; nous présenterons le cadre théorique du présent mémoire et définirons les principales notions employées (langue et langage, multilinguisme, polyphonie), pour finalement faire l'état de la question dans la littérature critique de Bachmann.

Méthodologie

La présente recherche se divise en deux volets distincts : une partie recherche et une partie traduction, consacrées l'une et l'autre à la présence de la musique et du multilinguisme chez Ingeborg Bachmann. Dans la première de ces deux parties (RECHERCHE), nous nous pencherons sur la correspondance *Briefe einer Freundschaft* entre l'autrice et le compositeur Henze et sur le roman *Malina* de Bachmann. Lors de l'analyse de la correspondance, nous ferons dans un premier temps la présentation de l'édition allemande de cet ouvrage. Dans un deuxième temps, une sélection de trois lettres d'après celle-ci sera observée. Les contenus véhiculés dans les lettres rendront compte de l'esthétique de Henze et celle de Bachmann, apparentées l'une à l'autre. Nous analyserons ensuite la portée poétique des langues étrangères et du langage musical dans le cadre du texte et du récit de *Malina*. Une telle approche d'analyse de la poétique de ces langages, qui se saisit non en soi, mais à la lumière de l'espace littéraire où ils se trouvent, nous paraît analogue au phénomène de la réverbération sonore. Selon Fabien Anselmet et Pierre-Olivier Mattei, la durée de réverbération d'un son peut être calculée approximativement à partir des dimensions d'un espace et du matériel qui recouvre ses murs : « There are approximate formulas to determine a priori the duration of reverberation of a room based on its geometrical characteristics and the materials that cover the walls of this room. »¹² La durée de réverbération se (pré)détermine donc selon l'espace dans lequel un son retentit. L'espace littéraire dans lequel un mot se retrouve (pré)fixe quant à lui sa portée poétique. À la manière des sons, les passages multilingues (langues étrangères ET langage musical) retentissent dans l'espace littéraire, à partir duquel leur portée poétique est mesurable. Nous mesurerons la portée poétique des passages multilingues d'après la mise en scène énonciative de ces langues (*modus*), énonciation qui est objet de sens performatif (elle *fait* sens) **dans** le roman *Malina*. S'il est vrai qu'à l'occasion, le contexte (la prose allemande) dans lequel les passages en langues étrangères se retrouvent permet à tout lectorat germanophone de les comprendre,¹³ ce que nous voudrions démontrer avant tout c'est que

¹² Fabien Anselmet et Pierre-Olivier Mattei. « Radiation, Diffraction, Enclosed Space ». Dans : *Acoustics, Aeroacoustics and Vibrations*. Hoboken : John Wiley and Sons 2016, p. 151.

¹³ Dans un passage, le personnage d'Ivan présente ses enfants à la narratrice au je (Ich-Erzählerin) : « Ivan sagt: Das ist Béla, das ist Andrés, grüßt gefälligst! Aber die >gyerek<, wie diese Kinder miteinander heißen, grüßen nicht, sie antworten nicht, weil ich verwirrt frage, ob sie deutsch können, (...) » : Ingeborg

les langues étrangères et le langage musical participent à la configuration polyphonique du texte. Nombreux passages multilingues sont des citations et obtiennent dans le cadre du récit une fonction sonore. Ces citations sonores nous permettront de mieux saisir la quête de la narratrice au je du roman. Nous y verrons un lien possible entre les différentes représentations de la narratrice (identités) et celles de la capitale de Vienne (ses géographies), dans laquelle se déroule principalement le récit. À ces deux analyses précédera une biographie sonore de Bachmann, faite au premier chapitre. Nous nous intéresserons à différents événements de la vie et de l'œuvre de l'écrivaine lors desquels les langues, la musique et les voix ont eu un rôle important. Le travail à la radio de Bachmann, sa collaboration avec le compositeur allemand Henze, son essai *Musik und Dichtung* (1959),¹⁴ sa participation à des revues internationales et son œuvre-traduction y seront présentés dans le contexte de son parcours mouvementé. Cette biographie sonore mettra ainsi la table aux deux chapitres successifs, qui correspondent à l'analyse d'un échantillon de la correspondance (chapitre deux), et à l'étude de la dimension multilingue du roman *Malina* (chapitre trois). La deuxième partie du présent travail (TRADUCTION) comprend notre traduction française de trois lettres d'après la correspondance *Briefe einer Freundschaft*. Ces trois lettres se trouvent dans l'annexe du mémoire.

Avec l'objectif de déterminer en quoi le multilinguisme et la musique sont apparentés chez l'autrice Ingeborg Bachmann, dans son parcours et dans son œuvre, nous nous intéresserons aussi, jusqu'à un certain degré, au cheminement du compositeur allemand et à son esthétique, Henze ayant été un acteur principal dans chacun de ces thèmes qui, sous la forme d'événements, ont pris part à la vie et à l'œuvre de Bachmann.

Bachmann. « Malina ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 123. Le mot hongrois, par le contexte dans lequel il se retrouve, peut être compris : 'gyerekek' = 'enfants'. Le contexte permet à l'occasion d'en déduire le contenu (*dictum*) d'un mot en langues étrangères.

¹⁴ Ingeborg Bachmann. « Musik und Dichtung ». 1^e parution dans : Karl Henrich Ruppel (dir.). *Musica Viva*. Munich : Nymphenburger Verlagshandlung 1959, p. 161-166. Dans le présent mémoire, nous référerons à l'édition suivante : Cf. Ingeborg Bachmann. « Musik und Dichtung ». Dans : *Werke*, vol. 4, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 59-60.

Justification du corpus

Notre corpus se compose de deux ouvrages principaux : le premier est la correspondance entre Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze, *Briefe einer Freundschaft* (2004) et le deuxième est le roman *Malina* (1971) de Bachmann. La correspondance, qui a été écrite en quatre langues (allemand, italien, français, anglais), fait d'abord le témoignage d'une pratique d'écriture multilingue chez les artistes polyglottes, Bachmann et Henze. La correspondance est en plus un espace de réflexion sur le rapport entre la musique et la littérature (plus largement le langage), réflexions que l'on peut lire dans plusieurs lettres, dont celles qui seront à l'étude. Notre observation d'un échantillon de lettres viendra approfondir la présentation de la collaboration entre les artistes, faite dans une partie qui précède à l'examen de la correspondance, au premier chapitre. Finalement, c'est d'après celle-ci, comme nous l'avons déjà mentionné, que nous traduirons une sélection de trois lettres. Nous qui nous intéressons à la rencontre entre les langues et les langages, notre traduction, cette fois-ci par la pratique, sera le « lieu » de rencontres, celles entre l'allemand et le français et entre les voix de Henze et Bachmann, langues et voix qui entreront aussi en dialogue avec les quelques passages en italien, anglais (que nous avons traduits aussi) et français, qui s'inscrivent dans les lettres. Le roman *Malina* quant à lui donne l'occasion d'observer la portée poétique des langues étrangères et du langage musical, qui interviennent les unes comme l'autre dans le texte et dans le récit, où ils obtiennent des fonctions comparables. Au chapitre deux, qui est réservé à l'analyse de la correspondance, nous présenterons l'édition allemande afin de mieux comprendre, à partir d'exemples concrets, la façon avec laquelle la musique est thématifiée, et comment la polyphonie empreint l'esthétique des artistes et leur dialogue. Le chapitre trois est dédié à l'étude de la dimension multilingue dans le roman *Malina*. Avant d'en faire l'analyse, nous ferons une présentation du roman, et un portrait de cette dimension. Ces présentations (de la correspondance et du roman) et ce portrait (de la dimension multilingue du roman) viendront approfondir les informations relatives à notre choix de corpus, transmises dans la présente section.

Cadre théorique

Notre approche dans le présent mémoire, qui est comparative, privilégie un cadre théorique plurivoque. Pour répondre à nos objectifs d'analyse, nous nous appuyerons sur des ouvrages et des articles théoriques issus de domaines connexes (sociolinguistique, linguistique) auxquels s'ajouteront des études musicologiques, philosophiques et intermédiales. Nous présenterons ici les principales qui supporteront notre argumentaire.

Georg Kremnitz (2015)¹⁵ s'intéresse tout particulièrement au multilinguisme dans la littérature, dans une perspective sociologique, au centre de laquelle se trouve la question de la communication. Une telle approche le mène à se pencher sur différents phénomènes qui impliquent les langues, notamment la traduction. Nous reprendrons la définition du multilinguisme proposée par le chercheur.¹⁶

Dans notre analyse du roman *Malina*, nous voudrions approcher la dimension multilingue à partir de l'expérience polyphonique du texte à laquelle cette dimension participe. Les études de Laurent Perrin (2004)¹⁷ et celle de Jacqueline Authier-Revuz (1982)¹⁸ seront celles principales qui nous aideront à approcher les langues étrangères et le langage musical selon cette perspective polyphonique. C'est d'ailleurs principalement à partir de ces études que nous définirons la notion de polyphonie.¹⁹ Alors que Perrin nous offre des repères typologiques de la notion de polyphonie (intimement liée à celle du dialogisme), qui a été employée de manières très diverses dans les études littéraires, et d'abord théorisée dans les sciences du langage par Mikhaïl Bakhtine, Authier-Revuz s'intéresse principalement à l'hétérogénéité des énoncés (l'aspect formel) comme phénomènes dialogiques/polyphoniques, qui concernent à certains égards les phénomènes multilingues.

¹⁵ Cf. Georg Kremnitz. *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikationssoziologischer Überblick*. Vienne : Praesens Verlag 2015.

¹⁶ Dans la présente introduction, les notions centrales à la recherche seront définies. Pour la définition du multilinguisme, voir : *Introduction*, p. 13-14.

¹⁷ Cf. Laurent Perrin. « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Ducrot, etc. ». Dans : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* 123/124 (2004), p. 7-26.

¹⁸ Cf. Jacqueline Authier-Revuz. « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours ». Dans : *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine* 26 (1982), p. 91-151.

¹⁹ Dans la section prévue à cet effet, la notion de polyphonie est définie. Voir : *Introduction*, p. 14-19.

Pour faire l'approche de la thématique de la musique chez l'autrice, et aussi chez Henze, il faut aller voir du côté de la musicologie afin d'être en mesure de contextualiser les esthétiques des artistes dans le paysage musical de l'époque et dans ceux précédents. L'ouvrage de Florian Trabert (2001)²⁰ offre un riche portrait historique de la Nouvelle Musique (*Neue Musik*)²¹ et des trois différentes générations qui la constituent. Cette étude servira principalement à contextualiser l'essai *Musik und Dichtung* (1959)²² d'Ingeborg Bachmann, lui qui offre un dialogue implicite entre différents paysages musicaux, entre celui de l'époque (après-guerre) et ceux des périodes antérieures.

Pour une étude cette fois sur la musique dans une perspective philosophique, l'article de Hugues Dufourt (2001)²³ nous permettra d'en savoir plus sur la musique sérielle, sur les caractéristiques de son esthétique. Nous verrons que cette musique correspond à la troisième génération de la Nouvelle Musique, qui prend place dans la période de l'après-guerre.

L'autrice Ingeborg Bachmann a écrit plusieurs essais. Deux de ses travaux poétologiques seront essentiels à la présente recherche. Les leçons de Francfort (*Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*),²⁴ données au semestre d'hiver 1959-1960, éclairent la conception de l'utopie de la littérature développée par l'autrice, principalement dans sa cinquième leçon intitulée *Literatur als Utopie*. La littérature doit réécrire la « mauvaise » langue de la vie, comme la qualifie l'autrice, pour se diriger vers un langage utopique : sans être figé, ce langage obtient de nouvelles compréhensions au fil du temps.²⁵ Dans le court essai *Musik und Dichtung* (1959),

²⁰ Cf. Florian Trabert. « *Kein Lied an die Freude* ». *Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns Doktor Faustus bis zur Gegenwart*. Würzburg : Ergon-Verlag 2011.

²¹ Nous aurons l'occasion de faire un bref portrait de la Nouvelle Musique au chapitre un du présent mémoire. Pour l'heure, il importe de savoir qu'il s'agit d'un tournant musical du point de vue de son langage – du langage tonal à celui atonal – qui a eu lieu au début du 20^e siècle. Ce nouveau langage est attribué au compositeur Arnold Schönberg, considéré comme le père de la Nouvelle Musique. L'École qui a donné le coup d'envoi à ce nouveau langage – Schönberg en tête – se nomme l'École de Vienne, faisant partie de la première génération de la Nouvelle Musique (au total, il y en aura trois).

²² Cf. Ingeborg Bachmann. « *Musik und Dichtung* ». Dans : *Werke*, vol. 4, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 59-62.

²³ Cf. Hugues Dufourt. « Les principes de la musique sérielle ». Dans : *Archives de Philosophie* 2 (2001), p. 361-374.

²⁴ Cf. Ingeborg Bachmann. « *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung* ». Dans : *Op. cit.*, p. 181-271.

²⁵ Cf. Ingeborg Bachmann. « *Literatur als Utopie* ». Dans : *Ibid.*, p. 255-271.

Bachmann se penche sur la relation entre la musique et la poésie, en défendant leur réunion. Par cela, l'esthétique de l'autrice se distingue de celle du sérialisme, qui était celle dominante à l'époque de l'après-guerre, et qui promouvait la séparation entre les arts. Une des trois lettres que nous avons traduites traite des réflexions de Henze sur le rapport entre la musique et la poésie (plus largement le langage). Ces réflexions ont été demandées par Bachmann justement à l'effet de l'écriture de son essai. De plus, on se rappelle que l'essai sera sujet à examen dans le chapitre un du présent mémoire.

Nous ferons aussi appel, mais bien sommairement, à des études qui se positionnent dans le domaine des *soundstudies* et dans le champ de l'intermédialité. L'ouvrage de Paul Zumthor (1990)²⁶ par exemple, servira à la sonorisation de l'expérience de lecture. Bien que textuelle, cette expérience est pour lui une écoute qui passe par le corps, qui est donc sensorielle. Nous avons déjà référé à l'ouvrage des auteurs Fabien Anselmet et Pierre-Olivier Mattei (2016)²⁷ qui porte sur la technicité du son. Celle-ci nous a servi de métaphore à notre angle d'analyse de la portée poétique de la dimension multilingue du roman *Malina*. Finalement, la notion de paysage sonore, que nous emploierons souvent, est directement liée à l'ouvrage de Raymond Murray Schafer (1977)²⁸ dans lequel différents « soundscapes » sont notamment sujets à l'étude, ceux naturels, ruraux ; ceux de la vie et de la ville. L'analyse de tels paysages exige une démarche d'écoute particulière, que nous emprunterons pour l'analyse des langues étrangères et du langage musical, nous qui ferons la lecture du roman comme si nous marchions dans une ville, à l'affût de ses paysages sonores variés ; musicaux et linguistiques.

²⁶ Cf. Paul Zumthor. *Performance, réception, lecture*. Longueuil : Préambule 1990.

²⁷ Cf. Fabien Anselmet et Pierre-Olivier Mattei. *Acoustics, Aeroacoustics and Vibrations*. Hoboken : John Wiley and Sons 2016.

²⁸ Cf. Raymond Murray Schafer. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Indian River : Arcana Edition 1994.

Définitions

LANGUE et LANGAGE

Notre point de départ afin de définir la langue et le langage est celui offert par le linguiste Ferdinand de Saussure. Dans ses *Cours de linguistique générale* (1916), un passage rend compte de la dynamique entre ces termes, à la fois ce qui les unit et ce qui les sépare :

Mais qu'est-ce que la langue ? Pour nous, elle ne se confond pas avec le langage ; elle n'en est qu'une partie déterminée, essentielle, il est vrai. C'est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus.²⁹

La langue prend donc base sur des codifications précises, à partir desquelles se fondent toutes productions langagières linguistiques. Toute langue (ex. la langue italienne, la langue allemande, la langue hongroise) a des règles propres sur lesquelles ses locuteurs et locutrices se basent communément, et avec lesquelles différents messages sont produits. Il faut donc voir l'exercice du *langage* comme la mise en pratique des différents systèmes de signes propres à chacune des langues : c'est la production concrète des langues. La langue, qui est plutôt abstraite, comprend un ensemble de conventions à la base desquelles toute production langagière est possible, et les codes de la langue ne deviennent réellement saisissables qu'au travers de cette production.

Le langage prend chez Franck Neveu une autre direction. Il est conçu comme l'ensemble des systèmes codifiés par des signes verbaux ou non verbaux qui communiquent.³⁰ En plus du langage musical, le langage des gestes, le langage de la photographie et celui de la peinture sont d'autres langages, exemplifiés par Julia Kristeva, qui comprennent (aussi) des signes non verbaux³¹ et qui produisent des significations autrement que par des moyens linguistiques (les langues).

Dans la présente recherche, nous emploierons le terme de langue dans sa dimension abstraite, par exemple lorsque nous référons dans le chapitre un aux différentes langues

²⁹ Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique générale*, éd. par Charles Bally et Albert Séchehaye, postf. par Louis-Jean Calvet. Paris : Payot et Rivages 2005, p. 25.

³⁰ Franck Neveu. *Lexique des notions linguistiques*. 3^e éd. Malakoff : Armand Colin 2017, p. 84.

³¹ Cf. Julia Kristeva. *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*. Paris : Éditions du Seuil 1981, p. 299-305 (langage des gestes) ; p. 308-315 (langages de la peinture et de la photographie)

parmi lesquelles l'auteur a évolué. Dans le roman *Malina*, nous parlerons principalement des langues étrangères (italien, anglais, hongrois, français, entre autres), étrangères par rapport à la langue de base du texte, l'allemand. Il faut noter que ces langues étrangères sont aussi des langages dans la mesure où leurs différentes expressions sont produites concrètement dans *Malina*, où ils obtiennent des significations en relation avec les autres expressions langagières que ce roman contient. Le langage musical réfère quant à lui au système de notation de la musique, et lorsque les signes non verbaux et verbaux de ce système prennent place dans un texte littéraire comme c'est le cas du roman *Malina*, et qu'une nouvelle production de sens est créée en relation avec tous ces autres langages, il est lui aussi plus largement conçu en tant que langage. Ainsi, les langues étrangères et le langage musical deviennent ensemble des *langages*, une fois qu'on les regarde dans leurs manifestations concrètes, dans *Malina*. Il faudra demeurer de plus attentive et attentif, car la notion de langage prend aussi un sens philosophique, c'est-à-dire qu'elle ne réfère pas nécessairement à une production langagière précise, mais elle viendra plutôt problématiser la production du langage en soi, qui dépasse le concept de langue ou bien qui est l'affaire de toutes les langues. Nous savons qu'une telle question du langage, au sens philosophique du terme, a grandement occupé l'auteur Bachmann et c'est pourquoi nous devons dans certaines situations concevoir le langage selon cette perspective.

MULTILINGUISME INTRATEXTUEL et INTERTEXTUEL

Le langage musical dans le roman *Malina* compose aussi, avec les langues étrangères, la dimension multilingue du texte. Soit. Mais de quel ordre est cette dimension ? Comment pourrait-on la définir ? Le chercheur Georg Kremnitz s'est penché sur les phénomènes multilingues dans la littérature. Il distingue d'emblée deux formes de multilinguisme : le multilinguisme intratextuel et le multilinguisme intertextuel (*Textinterne und textübergreifende Mehrsprachigkeit*).³² Alors que le multilinguisme intratextuel désigne la présence d'une pluralité de langues au sein d'un même texte, le multilinguisme intertextuel réfère à l'emploi de plusieurs langues dans différents textes : un texte est écrit en allemand par exemple, et un autre en italien par un même auteur ou

³² Cf. Georg Kremnitz. *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikationssoziologischer Überblick*. Vienne : Praesens Verlag 2015, p. 18-20.

une même autrice. La deuxième forme requiert donc d'observer une œuvre dans son ensemble (au moins deux textes), tandis que le multilinguisme intratextuel se constate au sein d'un seul texte.

Le multilinguisme intratextuel est un procédé stylistique auquel Bachmann fait souvent appel. Plusieurs de ses textes comportent des mots, passages en d'autres langues que celle allemande. C'est dans le roman *Malina* que de tels passages apparaissent avec le plus de récurrences. La particularité du roman *Malina*, c'est qu'en plus des langues étrangères, le système de notation du langage musical y est emprunté, et c'est avec l'intention de les comparer que nous avons décidé d'élargir la notion de multilinguisme, ici intratextuel. Les différentes manifestations du langage musical feront aussi partie de la dimension multilingue du texte.

Le multilinguisme intertextuel n'est en contrepartie pas un procédé employé par l'autrice : son œuvre a pour langue de base l'allemand. Néanmoins, le volume *Briefe einer Freundschaft*, bien qu'il ne corresponde à aucun genre littéraire, selon ce qui est communément défini comme tel, recueille différentes lettres dont la langue de base n'est pas seulement celle allemande. Il arrive aussi que plusieurs langues aient été employées dans une même lettre. Les deux formes de multilinguisme (intertextuelle et intratextuelle) théorisées par Kremnitz sont donc notables dans l'ouvrage de la correspondance entre Henze et Bachmann.

POLYPHONIE

Une brève histoire de la notion de polyphonie s'impose. Les sciences du langage l'ont reprise à la pensée musicale et c'est un éclatement terminologique qui la caractérise aujourd'hui : « le terme revêt de nombreuses acceptions, et peut se prêter à des appropriations multiples. »³³ Nous préciserons la façon avec laquelle nous emploierons la notion de polyphonie dans le présent mémoire d'après l'illustration non exhaustive de cet éclatement, qui traitera de l'origine étymologique de la notion, de son sens musical (à titre schématique seulement), de la reprise de ce concept par Mikhaïl Bakhtine dans le but de

³³ Laetitia Derbez (dir.). « Polyphonie et Société ». Dans : *Transposition. Musique et sciences sociales* 1 (1 février 2011). *OpenEdition Journals*. <<https://journals.openedition.org/transposition/105>> (23 décembre 2021).

l'appliquer aux sciences du langage, de différentes approches qui ont fait l'usage de cette notion et d'une notion qui lui est connexe (dialogisme), théorisée aussi par Bakhtine.

Le terme de polyphonie tient son origine du grec ancien. Le substantif 'polyphonia' peut signifier tantôt une multitude de voix ou de sons, tantôt une multitude de langues ou de langages divers. Il peut référer en plus à une intensité sonore élevée, entre autres créée par l'affluence de paroles, jusqu'à en produire la confusion. L'adjectif 'polyphonos' désigne de même la pluralité ou l'intensité, et a été couramment employé pour qualifier des personnes loquaces.³⁴

C'est « par la musique et dans la pensée musicale que le terme de polyphonie a accédé au rang de concept théorique. »³⁵ Selon Beatrice Kobow, « [a] musical piece is called polyphone if created by multiple voices each pursuing a melodic line, sounding in accord. Through interplay and coordination of these different voices the intended audible outcome is composed. »³⁶ Dans les sciences du langage, la polyphonie devient une métaphore musicale qui se présente comme « un ensemble de voix orchestrées dans le langage ».³⁷ Théorisée par le philosophe et linguiste russe Mikhaïl Bakhtine, la notion est employée principalement dans deux de ses ouvrages : *La poétique de Dostoïevski* (1970)³⁸ et *Esthétique et théorie du roman* (1978).³⁹ D'après la définition du dictionnaire des termes littéraires,⁴⁰ la notion de polyphonie possède chez Bakhtine deux sens et a été employée

³⁴ Laetitia Derbez (dir.). « Polyphonie et Société ». Dans : *Transposition. Musique et sciences sociales* 1 (1 février 2011). *OpenEdition Journals*. <<https://journals.openedition.org/transposition/105>> (23 décembre 2021).

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Beatrice Kobow. « The "Sound of Power": Investigating Polyphone Actions and the Perception of Polyphony ». Dans : *Transposition. Musique et sciences sociales* 1 (1 février 2011). *OpenEdition Journals*. <<https://journals.openedition.org/transposition/137>> (23 décembre 2021).

³⁷ Laurent Perrin. « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Ducrot, etc. ». Dans : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* 123/124 (2004), p. 7.

³⁸ Cf. Mikhaïl Bakhtine. *La poétique de Dostoïevski*, trad. par Isabelle Kolitcheff, préf. par Julia Kristeva. Paris : Éditions du Seuil 1970. Le deuxième chapitre de l'ouvrage est entièrement réservé au roman polyphonique de Dostoïevski : Cf. Mikhaïl Bakhtine. « Le roman polyphonique de Dostoïevski et son analyse dans la critique littéraire ». Dans : *Ibid.*, p. 33-86.

³⁹ Cf. Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, préf. par Michel Aucouturier. Paris : Gallimard 1978. Par exemple, le plurilinguisme chez Bakhtine, qui concerne moins la pluralité de langues que la pluralité de langages, est entre autres lié au phénomène polyphonique, les différents langages impliquant une pluralité de voix qui s'imbriquent dans les discours et les constituent : Cf. Mikhaïl Bakhtine. « Le plurilinguisme dans le roman ». Dans : *Ibid.*, p. 122-151.

⁴⁰ Cf. Hendrik van Gorp, et al. Art. « Polyphonie ». Dans : *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris : Honoré Champion Éditeur 2005, p. 377-378.

dans « deux champs d'application légèrement différents mais complémentaires. »⁴¹ D'abord en littérature, Dostoïevski sera considéré par Bakhtine comme le créateur du roman polyphonique. Les œuvres de l'écrivain russe rendent compte d'un dialogue composé de multiples voix, qui se font les unes face aux autres indépendantes, parfois même contradictoires. La singularité d'un tel dialogue est que les voix multiples qui le composent ne sont pas unifiées par la voix de l'auteur. Au contraire, chaque personnage est l'unique sujet d'une parole présentée comme propre, individuelle, libre.⁴² Une telle composition polyphonique promeut un dialogisme entre les multiples voix des personnages, s'opposant au monologisme romanesque (ex. *Guerre et paix* de Tolstoï) qui valorise la voix auctoriale, c'est-à-dire une voix plus directement associée à un auteur ou une autrice, et à sa pensée. La notion de polyphonie prend ensuite place dans la « translinguistique », à laquelle Bakhtine assigne la tâche d'étudier le discours et ses dimensions sociales. La valeur dialogique de tout énoncé est soulignée dans le champ d'application translinguistique où elle marque le lien qui unit irrévocablement un énoncé à des énoncés précédents, ou bien à des réponses prévisibles. Les mots ne peuvent être perçus neutres, car chacun d'eux est connoté par ses emplois antérieurs. Selon cette perspective, c'est l'énoncé, ou même le mot, en tant qu'habitable de la voix d'autrui, qui est polyphonique.

⁴¹ Hendrik van Gorp, et al. Art. « Polyphonie ». Dans : *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris : Honoré Champion Éditeur 2005, p. 377.

⁴² Dans *La poétique de Dostoïevski* de Bakhtine, un passage explique bien un tel phénomène où le personnage — ici précisément le héros — possède une voix qui n'est pas celle de l'auteur, l'autrice, ici celle de Dostoïevski, un tel phénomène étant au centre même de la poétique et singularité de l'écrivain : « *La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski*. Ce qui apparaît dans ses œuvres ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, *mais la pluralité des consciences « équipollentes » et de leur univers* qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné. Les héros principaux de Dostoïevski sont, en effet, dans la conception même de l'artiste, *non seulement objets de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant*. Le mot de ces héros n'est pas épuisé par ses fonctions habituelles : caractérologiques, « anecdotique », pragmatiques, mais il ne se réduit pas davantage à l'expression de la position idéologique personnelle de l'auteur (comme chez Byron par exemple). La conscience du héros est présentée comme une conscience autre, *étrangère*, mais en même temps elle n'est pas réifiée, ni fermée sur elle-même, elle ne devient pas simple objet de la conscience de l'auteur. C'est dans ce sens que l'image du héros chez Dostoïevski n'est pas l'image objectivée du héros des romans traditionnels. » : Mikhaïl Bakhtine. *La poétique de Dostoïevski*, trad. par Isabelle Kolitcheff, préf. par Julia Kristeva. Paris : Éditions du Seuil 1970, p. 35.

Le chercheur Laurent Perrin insiste sur le lien qui rattache la notion de polyphonie à celle du dialogisme chez Bakhtine. S'il paraît au chercheur que ces notions n'ont pas été clairement mises en opposition chez le philosophe et linguistique, Perrin notera tout de même que la notion de polyphonie semble d'abord (donc pas seulement) réservée au récit littéraire (on pense au roman polyphonique de Dostoïevski).⁴³ De manière générale et sans attribuer les caractéristiques suivantes à la notion de polyphonie plus qu'à celle de dialogisme, ces notions selon Perrin ont servi à théoriser différents faits de langage qui viennent exercer une influence sur le sens des énoncés. Le sens de ceux-ci se saisit d'un côté dans leur relation à d'autres énoncés (l'influence *interdiscursive*, qu'on appelle aussi intertextuelle). D'un autre côté, la possibilité d'anticiper des énoncés à partir d'un énoncé influence le sens de ceux-ci (l'influence *interlocutive*).⁴⁴ Dans chaque énoncé, même ceux qui sont intimes et intérieurs, donc qui n'adviennent pas dans un contexte d'interaction (dialogue),⁴⁵ il y a la marque de « la partition de l'autre » à qui on « emprunte ou anticipe [l]es jugements, [l]es formulations. »⁴⁶ En bref, les notions de polyphonie et de dialogisme ont notamment servi à l'étude du sens des énoncés selon une double influence chez Bakhtine. La première est exercée sur le sens en relation avec ce qui a été dit (réponse, reprise) et l'autre en relation avec ce qui pourrait être dit (anticipation, projection).

Selon Perrin, chaque approche influencée par Bakhtine et par les notions qu'il a théorisées s'approprie quelques fragments « des faits dialogiques ou polyphoniques ». Ainsi, toutes appropriations de ces notions instables font partie de la grande mosaïque qui constitue leur définition.⁴⁷ Chez Eddy Roulet par exemple, la notion de polyphonie étudie toute reformulation d'un discours ou tout changement de point de vue, en excluant la

⁴³ Laurent Perrin. « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Ducrot, etc. ». Dans : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* 123/124 (2004), p. 11.

⁴⁴ La terminologie des influences (interdiscursive et interlocutive) a été entre autres employée par Bres (1999), comme le mentionne Laurent Perrin dans son étude sur les différentes formes d'hétérogénéité énonciative, dont celle de la polyphonie : *Ibid.*, p. 11.

⁴⁵ Deux dialogues ont été distingués chez Bakhtine. Il s'est intéressé davantage au dialogue interne des énoncés, opposé à ce qu'il nomme le dialogue externe : « [...] il faut noter que ce ne sont pas les formes de ce que Bakhtine appelle le « dialogue externe » (questions-réponses, conversations, répliques du théâtre, dialogues de roman...) qui retiennent son attention, mais la manière dont le fait de l'interlocution intervient dans la dialogisation intérieure, du discours en général, et de la prose romanesque en particulier. » : Jacqueline Authier-Revuz. « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours ». Dans : *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine* 26 (1982), p. 117.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Laurent Perrin. *Op. cit.*, p. 12.

citation (reprise d'un énoncé) ou toute autre forme qui modélise en soi le sens connotatif des énoncés.⁴⁸ La chercheuse Jacqueline Authier-Revuz s'intéresse de son côté à l'étude des formes linguistiques hétérogènes, à l'altérité qui caractérise leurs énonciations (leurs traces écrites parmi d'autres traces écrites) d'après Perrin.⁴⁹ L'hétérogénéité des énoncés est à la fois montrée (ou suggérée) et constitutive chez Authier-Revuz : alors que la première s'étudie dans un cadre linguistique, la deuxième est translinguistique. L'hétérogénéité montrée (ou suggérée) réfère à toute forme qui renvoie à un autre discours déjà tenu (la citation, l'allusion, le stéréotype), marqué par l'italique, les guillemets, ou encore par les commentaires qui rendent compte de leur caractère hétérogène. Dans le cas des discours indirects libres — l'ironie, l'antiphrase, l'imitation, qui ne marquent pas de manière explicite la présence de l'autre —, l'hétérogénéité est donnée à reconnaître. L'hétérogénéité constitutive tient pour cadre d'analyse les écrits de Bakhtine, principalement ceux sur le dialogisme et ceux de la psychanalyse selon la lecture lacanienne de Freud. Pour Bakhtine et Freud, « [l]e langage, la langue, le discours, le sujet parlant ne sont pas — ou pour Bakhtine : ne sont que partiellement — leur objet, mais un matériau, essentiel à la saisie de leur propre objet. »⁵⁰ L'hétérogénéité constitutive se conçoit d'après le dialogisme de Bakhtine d'une part, dont Authier-Revuz en souligne le principe primordial : « la place de « l'autre discours » n'est pas à côté, mais dans le discours. »⁵¹ D'autre part, l'hétérogénéité constitutive se comprend d'après la définition du roman polyphonique de Bakhtine. Ce roman type se caractérise par la mise en scène de plusieurs points de vue (idéologies), sans donner primauté à l'un ou à l'autre : « Un monde d'objets, achevés, pris dans le discours de leur créateur est remplacé par l'inachèvement d'un dialogue de points de vue placés sur un pied d'égalité. »⁵² Il sera aussi question de plurilinguisme (ou de multilinguisme) comme forme d'hétérogénéité constitutive des énoncés, mais moins dans le sens communément admis. La notion désigne chez Bakhtine

⁴⁸ Laurent Perrin. « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Ducrot, etc. ». Dans : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* 123/124 (2004), p. 12.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Jacqueline Authier-Revuz. « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours ». Dans : *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine* 26 (1982), p. 100.

⁵¹ *Ibid.*, p. 114.

⁵² *Ibid.*, p. 117.

les variétés de langues issues d'une même langue (ex. dialecte), mais aussi les langages qui sont employés dans une situation précise, ou par différents groupes.⁵³ Nous laissons à la curiosité du lectorat d'aller voir ce qui marque l'hétérogénéité des énoncés selon le point de vue psychanalytique, considérant que celui-ci ne servira pas à vulgariser notre propre définition de la notion de polyphonie.

Cette brève présentation typologique montre que la notion de polyphonie (liée à celle de dialogisme) désigne différents phénomènes. Sans vouloir aller dans le sens d'un seul en particulier, il semble au contraire que notre étude exige d'employer la notion dans sa multiplicité de sens. Dans le présent travail, la notion de polyphonie nous permettra de souligner la présence d'une pluralité de « voix », pluralité qui réfère à la fois à la multiplicité des langues et des langages (multilinguisme) et à la multiplicité des textes qui entrent en dialogue au sein d'un même texte (intertextualité). De plus, cette notion en soi, qui est connotée par ses origines musicales, crée un pont entre la musique et la littérature, central à la présente recherche : la notion de polyphonie, en soi intermédiaire, référera aussi au phénomène de la pluralité de médias. Cette relation entre les médias établie par Bachmann notamment lorsqu'elle emploie le langage musical dans le roman *Malina* et lors de sa collaboration avec le compositeur Henze,⁵⁴ nous offre l'occasion de concevoir la littérature comme un événement musical et sonore, et la musique, comme un événement poétique et langagier, l'un et l'autre habités par une pluralité de voix en dialogue, tantôt audibles (*hörbar*), tantôt inaudibles (*unhörbar*).

⁵³ Cf. Mikhaïl Bakhtine. « Le plurilinguisme dans le roman ». Dans : *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, préf. par Michel Aucouturier. Paris : Gallimard 1978, p. 122-151.

⁵⁴ Cf. Christian Bielefeldt. *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*. Bielefeld : Transcript 2003.

État de la question

Dans la présente section, nous traiterons de différentes études qui se sont penchées sur le thème de la musique et sur celui du multilinguisme chez Bachmann, et qui serviront à notre argumentaire. Ce regard porté sur la littérature critique de l'autrice nous montrera que ces thèmes ont posé d'autres questions, principalement celle du langage et celle de l'utopie (et celle de l'utopie du langage).

Ingeborg Bachmann et la musique

La littérature critique sur Bachmann s'est intéressée grandement à la musique et à la place de choix qu'elle a prise dans la poétique de l'autrice et dans ses réflexions sur le langage, au sens philosophique du terme. Dans son ouvrage volumineux, le projet de Florian Trabert (2011)⁵⁵ consiste, à partir du roman de Thomas Mann *Doktor Faust* (1947) — identifié comme l'œuvre marquant l'entrée de la Nouvelle Musique dans la littérature narrative de langue allemande —, de faire l'analyse de différents textes littéraires (romans, nouvelles), qui font référence à la Nouvelle Musique du 20^e siècle par le biais du langage. Ingeborg Bachmann est, avec l'auteur Wolfgang Koeppen, autrice de l'après-guerre à l'étude, particulièrement son essai *Musik und Dichtung* (1959) et son roman *Malina*. Comme on le sait maintenant, ce dernier comprend des fragments de partition d'Arnold Schönberg, considéré comme le père de la Nouvelle Musique. Trabert, par une telle analyse, s'intéresse et souligne l'héritage musical autrichien chez Bachmann.

À l'occasion du colloque organisé par Suzanne Kogel et Andreas Dorschel, duquel a abouti un ouvrage collectif *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik* (2006),⁵⁶ l'œuvre de Bachmann y est abordée dans une perspective multidisciplinaire. Cette approche vise à offrir « einen Blick auf die Autorin Bachmann als Ganzes »⁵⁷ et par cela, elle n'attribue pas à l'autrice un titre unique, n'en priorise pas un

⁵⁵ Cf. Florian Trabert. «Kein Lied an die Freude». *Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns Doktor Faustus bis zur Gegenwart*. Würzburg : Ergon-Verlag 2011.

⁵⁶ Cf. Susanne Kogler et Andreas Dorschel (dir.). *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Vienne : Steinbauer 2006.

⁵⁷ Susanne Kogler. « Die Saite des Schweigens – Ingeborg Bachmann und die Musik. Einleitung ». Dans : *Ibid.*, p. 15.

par rapport à un autre. Bachmann est poétesse *et* librettiste et nouvelliste et romancière et scriptrice et essayiste et traductrice. Selon Hartmut Spiesecke,⁵⁸ qui a publié dans ce livre collectif, les opéras majeurs *Der Prinz von Homburg* (1960) et *Der junge Lord* (1965) du compositeur Hans Werner Henze, pour lesquels Bachmann écrira les libretti, constituent un échec. Le langage (verbal) n'a pas selon lui pu être sauvé par la musique, de sorte qu'un changement de paradigme dans la participation de la musique à l'esthétique bachmanienne doit advenir. C'est le roman *Malina*, qualifié de « ,komponierte Roman' » par Spiesecke, qui a donné une nouvelle occasion à la musique, à la base de son procédé compositionnel (qui comprend la citation), transposé à une forme littéraire.⁵⁹ De son côté, Corina Caduff (1998)⁶⁰ s'intéressera entre autres aux traces des bruits, des sons, des chansons dans les poèmes, les pièces radiophoniques et les textes en prose de Bachmann — plus généralement aux multiples manifestations et fonctions de la musique. Le son selon Caduff, au contraire du genre *Hörspiel* (pièce radiophonique), ne peut prendre qu'une position aporétique dans un texte littéraire,⁶¹ ne pouvant y apparaître que de façon indirecte. Nous verrons que les langues étrangères et le langage musical participent à cette représentation indirecte du son. La chercheuse Karen Achberger (2004) dira d'ailleurs que *Malina* est d'abord un roman sonore, acoustique : « More than a visual, it is an acoustical novel. »⁶²

La musique a soulevé la question du langage (au sens philosophique) chez l'autrice. L'expression langagière lui paraît plus limitée que celle musicale. Elle dira dans une entrevue :

[Die Musik] hilft mir, indem sich in ihr für mich das Absolute zeigt, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache, also auch nicht in der Literatur, weil ich sie für überlegener halte, also eine hoffnungslose Beziehung zu ihr habe. Ja, das erklärt wahrscheinlich gar nichts jemand anderem, aber...⁶³

⁵⁸ Cf. Hartmut Spiesecke. « Musik als Erlösung? Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik ». Dans : *Ibid.*, p. 113-126.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 122.

⁶⁰ Cf. Corina Caduff. « *dadim dadam* » – *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*. Cologne : Böhlau Verlag 1998.

⁶¹ *Ibid.*, p. 80.

⁶² Karen Achberger. « *Senza pedale: Metaphors of Female Silence in Malina* ». Dans : Gisela Brinker-Gabler et Markus Zisselsberger (dir.). « *If We Had the World* ». *Ingeborg Bachmann. Views and Reviews*. Riverside : Ariadne Press 2004, p. 157.

⁶³ Ingeborg Bachmann. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, éd. par Christine Koschel et Inge von Weidenbaum. Munich : Piper 1983, p. 85.

Barbara Agnese (2006)⁶⁴ s'est penchée sur ces mots de Bachmann. La chercheuse les expliquera à la lumière de la philosophie du langage du philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein (1889-1951), particulièrement à la lumière de la critique de l'utilisation du langage, au centre même de cette philosophie. À la base d'interviews de l'écrivaine, sa relation avec la musique sera abordée. Cette relation en est une de l'ordre de l'expérience indicible et la musique se présente chez l'autrice comme le symbole de l'absolu à atteindre sans cesse dans la littérature. Agnese démontrera que le procédé de citation, qui est hautement employé en musique, est représentatif de cet absolu dans le travail littéraire de Bachmann. Pour la collaboration entre Bachmann et Henze, il importe de mentionner l'ouvrage de Katja Schmidt-Wistoff (2001).⁶⁵ La chercheuse s'est tout particulièrement penchée sur le dialogue artistique et les réflexions qu'il a impliquées et sur l'esthétique commune et respective des artistes. Selon Schmidt-Wistoff, l'absolu de la musique ne renvoie pas à une conception abstraite et irrationnelle de l'art, à laquelle Bachmann et Henze s'opposaient, mais à une possibilité d'expression (« Möglichkeit des Ausdrucks »)⁶⁶ que le langage n'a pas. Schmidt-Wistoff rapproche aussi la musique chez Bachmann à la philosophie de Wittgenstein, en mettant d'abord l'accent sur la capacité d'intelligibilité de la musique grâce à l'exactitude de sa composition. Tout particulièrement, c'est à la lumière d'une conception musicale *réunie* au langage que la chercheuse définit cet absolu.

Ingeborg Bachmann et le multilinguisme

Dans la littérature critique de Bachmann, nous avons constaté que les langues étrangères ont été peu étudiées au moyen de la notion de multilinguisme. La nouvelle *Simultan* (1972),⁶⁷ qui thématise la traduction et l'interprétation, est celle qui a été approchée davantage par le biais de cette notion, ou toutes notions connexes (polyglossie,

⁶⁴ Cf. Barbara Agnese. « „Das Absolute, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache“. Zwischen Musik und Literatur: das Unsagbare bei Bachmann ». Dans : Susanne Kogler et Andreas Dorschel (dir.). *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Vienne : Steinbauer 2006, p. 22-34.

⁶⁵ Cf. Katja Schmidt-Wistoff. *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Operschaffens*. Munich : Iudicium 2001.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁷ Cf. Ingeborg Bachmann. « *Simultan* ». Dans : *Werke*, vol. 2, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 284-317.

plurilinguisme, etc.). À titre d'exemple, Gisela Brinker-Gabler (2004)⁶⁸ se donne l'objectif de déterminer de quelles façons l'univers du récit soulève la question du langage. Le multilinguisme paraîtra à la chercheuse un phénomène de la mondialisation, propre à la modernité. La narratrice et personnage principal Nadja, interprète de profession, sera confrontée aux souvenirs que suscite l'usage au quotidien de la langue allemande, sa langue maternelle. Irmgard Egger (1996),⁶⁹ quant à elle, se penche plus largement sur l'héritage linguistique autrichien de Bachmann, sur la problématique du langage telle que la question identitaire reliée au contexte linguistique multilingue, et aussi sur le passage des frontières et la rencontre entre les langues qu'il implique. Le motif du multilinguisme chez Bachmann selon la chercheuse réunit ces différents thèmes : « [...] die Themen Grenzüberschreitung, österreichisches Erbe und Sprachproblematik zusammen und werden hier wechselseitig zu konkretisieren sein. »⁷⁰ De plus, Egger donne une autre raison aux présences multilingues dans l'œuvre de Bachmann. L'autrice s'est engagée intensivement à la philosophie et à la littérature autrichiennes ; de Fritz Mauthner à Hugo von Hofmannsthal et de Joseph Roth à Ludwig Wittgenstein et Robert Musil, pour qui le thème du langage est central, qui implique aussi celui des langues.⁷¹ Comme les analyses de Brinker-Gabler et Egger nous le démontrent parmi d'autres, les langues étrangères dans l'œuvre de Bachmann soulèvent la question du langage, centrale chez l'autrice. Ainsi, bien que la présence des langues étrangères dans *Malina* ait été peu étudiée au moyen de la notion de multilinguisme, les langues étrangères ont été approchées sous la question plus large à laquelle elles participent, celle du langage.

À la lumière de la littérature critique de Bachmann, nous comprenons que la musique comme le multilinguisme problématissent la question du langage chez l'autrice. La citation dont nous avons déjà fait mention est un procédé littéraire révélateur qui pose cette question et qui peut concerner à la fois les langues étrangères et le langage musical, une fois que ces langages se présentent comme des citations dans les œuvres. Barbara

⁶⁸ Cf. Gisela Brinker-Gabler. « Living and Lost in Language: Translation and Interpretation in Ingeborg Bachmann's "Simultan" ». Dans : Gisela Brinker-Gabler et Markus Zisselsberger (dir.). *"If We Had the World". Ingeborg Bachmann. Views and Reviews*. Riverside : Ariadne Press 2004, p. 187-207.

⁶⁹ Cf. Irmgard Egger. « Mehrsprachigkeit. Zu einem Motiv der österreichischen Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann ». Dans : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70(4) (1996), p. 692-706.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 695.

⁷¹ *Ibid.* p. 699.

Agnese mettra en évidence la nature théorique des citations dans l'un des chapitres de son ouvrage, *Der Engel der Literatur* (1996).⁷² Ce procédé y est présenté en tant que fragment du langage utopique de Bachmann. Sans être une fin en soi, la citation est selon Agnese toujours liée à la recontextualisation : elle reprend une possibilité perdue dans les œuvres et obtient de nouvelles significations dans son nouveau contexte. Le procédé de citation crée de la sorte des ponts entre les œuvres et entre les époques, ponts primordiaux à la conception du langage utopique de Bachmann.

Alors que nombreux travaux se sont intéressés à la musique chez Bachmann et d'autres, à la pluralité des langues, le présent travail, lui, cherchera à démontrer l'aspect commun entre ces langages (musical et linguistique) et à déterminer l'impact qu'ils ont sur son œuvre. Nous verrons que les langues étrangères et le langage musical dans *Malina* se réunissent dans la citation qui elle, réunit les textes, les traditions, les lieux, les médias, les époques. Mais avant même de se réunir dans ce procédé, le multilinguisme et la musique engagent en soi chez Bachmann des relations : celle entre les langues, puis celle entre la musique et le langage. Il faudra ainsi comprendre la citation dans le présent mémoire comme une relation de relations, une rencontre de rencontres. C'est à ce moment qu'intervient la notion de polyphonie, pour nommer toutes ces relations qui rassemblent plusieurs phénomènes : multilinguisme, intertextualité et intermédialité.

Le premier chapitre du présent mémoire traitera des langues, de la musique et des voix parmi lesquelles Bachmann a vécu et qui ont donné lieu à de multiples rencontres. Ces rencontres seront à considérer comme des événements polyphoniques qui ont ponctué la vie de l'écrivaine et guidé son travail, laissant traces sur son œuvre.

⁷² Cf. Barbara Agnese. « „Avec ma main brûlée...“ : Utopie als Zitat ». Dans : *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Vienne : Passagen Verlag 1996, p. 251-270.

Chapitre 1. Biographie sonore : Ingeborg Bachmann parmi les langues, la musique et les voix

Les langues, la musique et les voix ont fait très tôt partie de la vie d'Ingeborg Bachmann. Depuis sa ville de naissance, Klagenfurt, située en région frontalière et composée de paysages sonores trilingues, la jeune Bachmann s'est rendue dans la ville musicale de Vienne, où elle a étudié principalement la philosophie et travaillé à la radio. Après des séjours dans différentes villes d'Autriche, elle a habité dans nombreux pays, majoritairement en territoire européen.⁷³ Sur la route, l'autrice a pu poursuivre son apprentissage des langues auxquelles elle avait jusqu'alors été initiée.

Bachmann a été une grande lectrice et mélomane. Elle a prêté écoute aux voix d'auteurs et d'autrices en provenance de différentes régions et époques, qui sont littéraires, philosophiques, musicales ; de traditions autrichienne, italienne, allemande, française, anglaise... Les travaux de l'écrivaine en ont gardé l'empreinte, grâce aux allusions et aux références à d'autres œuvres qu'ils comprennent, et certains des textes de Bachmann ont même entièrement été dédiés à quelques-unes de ces voix.

Dans le présent chapitre, nous présenterons le parcours de l'autrice (les travaux et événements) lors duquel les langues, la musique et les voix ont occupé un rôle important. D'emblée, nous ferons part d'expériences clés de son enfance qui l'ont exposée très jeune aux langues et à la musique. Nous rendrons compte ensuite de son travail à la radio Rot-Weiß-Rot, qui a été la porte d'entrée de Bachmann au monde radiophonique : l'autrice a conçu à la suite de cette expérience d'autres pièces (*Hörspiele*) et des essais radiophoniques (*Radioessays*). Ensuite, nous traiterons de sa collaboration artistique avec le compositeur Hans Werner Henze, dans le cadre duquel une importante amitié s'est créée et de l'essai *Musik und Dichtung* de Bachmann, qui est en étroite dialogue avec cette collaboration artistique. Finalement, nous nous pencherons sur les projets de revues internationales auxquels Bachmann a participé et nous donnerons un aperçu de son œuvre-traduction.

⁷³ Le chercheur Kurt Bartsch réserve dans son livre, dédié à Bachmann et à son œuvre, une brève section sur le parcours de l'écrivaine, qu'il intitule *Biographischer Abriß*, divisée selon les pays et villes où Bachmann a séjourné : Cf. Kurt Bartsch. *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart : J.B. Metzler 1988, p. 175-184.

1.1. « Soundscapes » en héritage : de la région frontalière de Carinthie à la ville musicale de Vienne (1926-1950)

Ingeborg Bachmann est née en 1926, dans la région de Carinthie, à Klagenfurt. Cette ville, située près des frontières italienne et slovène,⁷⁴ a aussi été le lieu de naissance de l'auteur Robert Musil (1880-1942), que l'autrice a lu très jeune. Les paysages sonores de la petite ville de Klagenfurt, et de la région dans laquelle elle se trouve sont trilingues (allemand, italien, slovène). L'héritage multilingue de l'Autriche et le lieu périphérique où ces langues sont entendues expliquent ce phénomène linguistique et sonore. L'autrice elle-même, dans un texte publié à titre posthume et maintes fois cité dans la littérature critique, s'est penchée sur le contexte linguistique singulier de son lieu de naissance :

Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden, an der Grenze, in einem Tal, das zwei Namen hat – einen deutschen und einen slowenischen. Und das Haus, in dem seit Generationen meine Vorfahren wohnten – Österreicher und Windische –, trägt noch heute einen fremdklingenden Namen. So ist nahe der Grenze noch einmal die Grenze: die Grenze der Sprache – und ich war hüben und drüben zu Hause, mit den Geschichten von guten und bösen Geistern zweier und dreier Länder; denn über den Bergen, eine Wegstunde weit, liegt schon Italien.⁷⁵

C'est en Carinthie que Bachmann a fait ses premières tentatives de composition et grâce auxquelles elle s'est initiée à l'écriture poétique, comme l'explique l'autrice dans une interview :

Ich habe als Kind zuerst zu komponieren angefangen. Und weil es gleich eine Oper sein sollte, habe ich nicht gewußt, wer mir dazu das schreiben wird, was die Personen singen sollten, also habe ich es selbst schreiben müssen. Dann ist es lange Jahre nebenher gelaufen. Aber ich habe ganz plötzlich aufgehört, habe das Klavier zugemacht und alles weggeworfen, weil ich gewußt habe, daß es nicht reicht, daß die Begabung nicht groß genug ist. Und dann habe ich nur noch geschrieben.⁷⁶

⁷⁴ À l'époque de l'autrice, les frontières territoriales, qui délimitent aujourd'hui la Slovénie, n'étaient pas les mêmes. L'une des parties du pays voisin seulement, qui était à l'époque la Yougoslavie, était slovène. C'est ce segment-ci, qui était voisin de la Carinthie à l'époque de l'autrice : Cf. Mark Anderson. « Introduction: Poet on the Border ». Dans : Ingeborg Bachman. *In the Storm of Roses. Selected Poems*, éd., int. et trad. par Mark Anderson. Princeton : Princeton University Press 1986, p. 3-23.

⁷⁵ Ingeborg Bachmann. « Biographisches ». Dans : *Werke*, vol. 4, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 301.

⁷⁶ Ingeborg Bachmann. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, éd. par Christine Koschel et Inge von Weidenbaum. Munich : Piper 1983, p. 124.

Alors que la Deuxième Guerre mondiale venait tout juste de prendre fin, la jeune Bachmann, âgée de dix-neuf ans, a voulu quitter sa région natale pour partir étudier la philosophie à Vienne. Les conditions chaotiques de l'après-guerre en Autriche l'ont toutefois empêchée de s'y rendre dans l'immédiat. Elle a donc commencé des études de langue et de littératures allemandes (*Germanistik*), et de philosophie à l'Université d'Innsbruck à l'automne 1945. Après le semestre d'hiver 1945-46, Bachmann a gagné l'Université de Graz où elle a étudié le droit en plus de suivre un cours de langue anglaise. Un an et demi après la fin de la guerre, en octobre 1946, Bachmann est finalement arrivée dans la capitale, à l'époque encore aux prises avec des conditions difficiles.

On connaît l'important héritage musical de Vienne, légué notamment par le compositeur Gustav Mahler (1860-1911) que Bachmann aimait beaucoup⁷⁷ et, un peu plus récemment, par L'école de Vienne (1897-1951).⁷⁸ Les trois figures initiatrices de cette école, Arnold Schönberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) et Alban Berg (1885-1935) ont, il est vrai, révolutionné le langage de la musique (Schönberg en tête), toutefois sans vouloir rompre définitivement avec la tradition musicale. Les compositeurs avaient en estime leur prédécesseur et certains des courants musicaux ultérieurs ont influencé leurs démarches artistiques.⁷⁹

⁷⁷ Comme nous le fait savoir Henze lors d'une interview en 1999, l'œuvre de Mahler a marqué Bachmann (et Henze) : « Wir waren ja total Mahler-verrückt. Wir waren ergriffen. Einmal hat sie zu weinen angefangen am Schluß des Adagios in der Mahlerschen Sechsten. Ich habe die Musik angehalten und sie hat geweint. Warum? Es stellte sich heraus, daß sie so traurig war, weil sie fand, daß so etwas wie dieser Mahlersche Gesang in der Poesie nicht möglich sei. » : Monika Albrecht et Dirk Götsche (dir.). « Das Leben, die Menschen, die Zeit. Hans Werner Henze im Gespräch mit Leslie Morris (Rom, 4. Januar 1999) ». Dans : *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2000, p. 149. Cité d'après : Barbara Agnese. « „Das Absolute, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache“. Zwischen Musik und Literatur: das Unsagbare bei Bachmann ». Dans : Susan Kogler (dir.) et Andreas Dorschel (dir.). *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Vienne : Steinbauer 2006, p. 30.

⁷⁸ Dominique Jameux, qui délimite la durée de vie de L'école de Vienne à partir des premières œuvres de Schönberg jusqu'à sa mort, dédie à cette école un volumineux ouvrage. La chercheuse souhaite offrir une étude historique et synthétique de L'école de Vienne, jugée alors manquante dans la littérature, à partir des considérations selon lesquelles les trois compositeurs ont des démarches différenciées en même temps qu'ils ont une direction commune, eux qui ont une même conception de la musique. C'est de ces démarches, et de cette conception que traite surtout Jameux : Cf. Dominique Jameux. *L'école de Vienne*. Paris : Librairie Arthème Fayard 2002.

⁷⁹ « Schönberg, qui est un « homme de Loi », se veut l'héritier de la grande tradition allemande de Bach, de Beethoven, de Mozart ; Webern, formé aux disciplines d'écritures des polyphonistes de la Renaissance franco-flamande, en intègre les manières, avant tout l'écriture canonique, dans ses œuvres les plus exploratoires. Berg se déplace à l'intérieur du répertoire, de Bach à Wagner et même Mahler. Son goût de la référence, de la citation, des grandes architectures classiques (*Wozzeck!* *Lulu!*) va de pair avec une vive propension à l'autobiographie musicale, façon romantique, dont la *Suite lyrique* et le *Concerto pour violon*

Dans la ville musicale de Vienne, Bachmann s'est consacrée aux études de la philosophie, aux études de langue et de littérature allemandes, et à celles de psychologie, qui était sa matière secondaire. Elle a même suivi un stage dans une clinique psychiatrique de Vienne.⁸⁰ Bachmann a été promue le 23 mars 1950, alors qu'elle était âgée de 24 ans. Son cheminement académique a abouti à une thèse intitulée *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*, dans laquelle elle affirme son scepticisme à l'égard de la métaphysique explicitée par Heidegger, dont elle identifie les limites et s'établit par opposition du côté du positivisme logique.⁸¹

Après ses études universitaires, la jeune Bachmann a quitté Vienne pour Paris, où elle a rejoint le poète Paul Celan, de qui elle a été très proche.⁸² Une fois de retour dans la capitale autrichienne, à l'été 1951, Bachmann a obtenu un poste à la station de radio Rot-Weiß-Rot, d'abord comme secrétaire, puis en tant que rédactrice et *scriptwriter*⁸³ au département des scénarios (*Script Department*) nouvellement institué. C'est par ce travail que Bachmann a fait son entrée dans le monde radiophonique et par lequel elle s'est initiée aux rouages du médium.

et orchestre « à la mémoire d'un ange » sont d'éclatants témoignages. Tout ceci brouille un peu l'image d'une troïka révolutionnaire. » : Dominique Jameux. *L'école de Vienne*. Paris : Librairie Arthème Fayard 2002, p. 10.

⁸⁰ Concernant les études universitaires de Bachmann : Cf. Joseph McVeigh. « »Deine ganze Hoffnung klammert sich an Wien«, Ingeborg Bachmanns Studienjahre ». Dans : *Ingeborg Bachmanns Wien 1946-1953*. Berlin : Insel Verlag 2016, p. 13-57.

⁸¹ Cf. Barbara Agnese. « Vom Haus des Seins in die Strafkolonie ». Dans : *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Vienne : Passagen Verlag 1996, p. 75-102 : Dans ce chapitre de livre, Agnese traite notamment de la thèse de Bachmann, de sa position critique face à la philosophie de Heidegger (position qui est en dialogue avec et qui s'appuie sur des travaux de Rudolf Carnap et de Wittgenstein), tout en démontrant l'héritage heideggérien chez Bachmann. Agnese délimite où Heidegger et Bachmann se rejoignent et se séparent. Pour la traduction française de ce chapitre : Cf. Barbara Agnese. « De la maison de l'être à la colonie pénitentiaire. Ingeborg Bachmann et Martin Heidegger », trad. de l'allemand par Christophe Martin. Dans : *Po&sie* 130 (2009), p. 114-133.

⁸² La correspondance entre Bachmann et Celan fait témoignage de leur marquante relation : Cf. Ingeborg Bachmann et Paul Celan. *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel*, éd. par Bertrand Badiou. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp 2008. Pour la traduction française : Cf. Ingeborg Bachmann et Paul Celan. *Le temps du cœur : correspondance*, éd. par Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll et Barbara Wiedemann, trad. de l'allemand par Bertrand Badiou. Paris : Éditions du Seuil 2011.

La correspondance a été adaptée en film par la réalisatrice Ruth Beckermann, *Die Geträumten* (2016).

⁸³ Kurt Bartsch. *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart : J.B. Metzler 1988, p. 28.

1.2. Bachmann à la station de radio Rot-Weiß-Rot (1951-1953)

Ingeborg Bachmann a travaillé pendant près de deux ans à la station de radio Rot-Weiß-Rot, mise en place par les États-Unis dans l'Autriche occupée de l'après-guerre. Dans une lettre en date du 10 novembre 1951, l'autrice fait part au poète Paul Celan des tâches qu'elle doit y accomplir. Celles-ci recourent la composition de pièces radiophoniques (tantôt avec d'autres rédacteurs, tantôt seule), la rédaction hebdomadaire d'une critique de film, en plus de la lecture et de l'examen de nombreux manuscrits.⁸⁴ En 1952, Bachmann a adapté la pièce de théâtre *Mannerhouse* (1947) de Thomas Wolfe⁸⁵ et le livre *The Dark Tower* (1947) de Louis MacNeice. Ces adaptations ont en plus exigé un travail de traduction, qu'elle a toutefois nié plus tard.⁸⁶ Elle a également conçu sa première pièce radiophonique originale *Ein Geschäft mit Träumen* (1952)⁸⁷ dans le cadre de son travail de rédactrice et de scénariste à RWR, diffusée pour la première fois le 28 février 1952. En plus de cette pièce, Bachmann en a réalisé deux autres lorsqu'elle n'était plus en poste à RWR : *Die Zikaden*,⁸⁸ diffusée en primeur le 23 mars 1955 par *Nordwestdeutscher Rundfunk* de Hambourg, pièce radiophonique pour laquelle Hans Werner Henze a composé la musique,⁸⁹ et *Der gute Gott von Manhattan*,⁹⁰ diffusée pour la première fois en 1958 par *Nordwestdeutscher Rundfunk* et *Bayerischer Rundfunk* de Munich.⁹¹

⁸⁴ Ingeborg Bachmann et Paul Celan. *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel*, éd. par Bertrand Badiou. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp 2008, p. 37.

⁸⁵ Cf. Ingeborg Bachmann. « Thomas Wolfe : Das Herrschaftshaus ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 445-512.

⁸⁶ Ingeborg Bachmann. *Die Radiofamilie*, éd. et postf. par Joseph McVeigh. Berlin : Suhrkamp 2011, p. 339. Joseph McVeigh s'appuie sur l'interview, accordée au journal régional *Klagenfurter Volkszeitung*, lors de laquelle Bachmann ne reconnaît que sa traduction d'une sélection de poèmes de Ungaretti.

⁸⁷ Cf. Ingeborg Bachmann. « Ein Geschäft mit Träumen ». Dans : *Op. cit.*, p. 177-216. Sensiblement à la même période, Bachmann a écrit une nouvelle, qui porte le même titre, dont le récit n'est pas le même, bien que très similaire. Cette nouvelle a été radiodiffusée pour la première fois par *Norddeutscher Rundfunk* de Hannovre (NWDR) le 3 novembre 1952 : Cf. Ingeborg Bachmann. « Ein Geschäft mit Träumen ». Dans : *Werke*, vol. 2., éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 41-47. Pour la traduction française : Cf. Ingeborg Bachmann. « La Boutique des rêves ». Dans : *Œuvres*, trad. de l'allemand et préf. par Pierre-Emmanuel Dauzat. Arles : Actes Sud 2009, p. 93-98.

⁸⁸ Cf. Ingeborg Bachmann. « Die Zikaden ». Dans : *Op. cit.*, p. 217-268.

⁸⁹ Une section du présent chapitre est réservée à la collaboration entre Bachmann et Henze. La pièce radiophonique *Die Zikaden* y est abordée. Voir : *Chapitre I*, p. 36-37.

⁹⁰ Cf. Ingeborg Bachmann. « Der gute Gott von Manhattan ». Dans : *Op. cit.*, p. 269-327.

La pièce radiophonique a été traduite en français : Cf. Ingeborg Bachmann. « Le Bon Dieu de Manhattan ». Dans : *Op. cit.*, p. 581-643.

⁹¹ Kurt Bartsch a fait une importante étude sur les *Hörspiele* de Bachmann, selon une approche herméneutique basée sur des déclarations poétologiques de Bachmann. Le chercheur pense qu'une telle approche, qui s'appuie sur de telles déclarations, peut être appliquée à tout examen de l'une des œuvres de l'autrice. L'étude

Bachmann a contribué de manière significative à la célèbre émission *Die Radiofamilie*,⁹² diffusée dès 1952 chez Rot-Weiß-Rot. *Die Radiofamilie* s'élabore en une série d'épisodes sonores d'après le genre *Soap opéra*, né aux États-Unis :

Diese damals in Amerika besonders beliebte Art von Radiodrama gab in meist wöchentlichen Episoden die Erlebnisse und Abenteuer einer feststehenden Figurenkonstellation vor gleichbleibender Ortskulisse zum Besten, so dass sich die Hörer Folge für Folge mühelos in der jeweils neuen Fiktion zurechtfinden. Der Senkrechtstart der Radio-familie und ihr achtjähriger Höhenflug hatten wenigstens zum Teil mit dieser neuen Form von Radiodrama zu tun.⁹³

Au total, Joseph McVeigh suppose que Bachmann ait écrit onze épisodes de l'émission, en plus de quatre en collaboration avec ses collègues-rédacteurs, Jörg Mauthe et Peter Weiser.⁹⁴ *Die Radiofamilie* met en son la vie d'une famille bourgeoise, les Floriani. L'objectif d'une telle production est d'offrir une modeste fenêtre sur la société autrichienne de l'après-guerre, héritière du passé récent nazi.⁹⁵ Le personnage de l'oncle Guido (*Onkel Guido*), en tant qu'ancien adhérent du parti nazi, participe entre autres à la représentation de la lourde réalité à laquelle la société d'alors faisait face. Il faut noter que l'émission naît dans le cadre d'une « offensive psychologique » menée en Allemagne et en Autriche par les États-Unis, en 1950. L'intention d'une telle intervention était d'offrir un soutien psychologique aux auditoires allemand et autrichien, moins par des programmes politiques que par des productions de divertissement.⁹⁶ Si l'émission comportait bien un fondement politique, il n'était pas mis à l'avant-plan.

En 1955, la radio RWR de Vienne a cessé d'exister. *Die Radiofamilie* est l'un des seuls programmes à avoir été repris une fois l'Autriche désoccupée. Sous la nouvelle direction, *Der Österreichische Rundfunk*, la populaire émission a été diffusée pendant encore quatre ans, jusqu'en 1960.⁹⁷

sur les *Hörspiele* est pour Bartsch la tentative d'une première esquisse de cette approche. Des observations sur les pièces radiophoniques précèdent à l'analyse herméneutique : Cf. Kurt Bartsch. « Die Hörspiele von Ingeborg Bachmann ». Dans : *Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, éd. par Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg, Gerhard Melzer et Wolfgang Heinz Schober. Berne/Munich : Francke Verlag 1979, p. 311–334.

⁹² Cf. Ingeborg Bachmann. *Die Radiofamilie*, éd. et postf. par Joseph McVeigh. Berlin : Suhrkamp 2011.

⁹³ *Ibid.*, p. 350.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 357.

⁹⁵ *Idid.*, p. 366.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 344.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 337.

À Rot-Weiß-Rot, Bachmann a produit des écrits importants qui peuvent être lus comme une partie intégrante de son œuvre. Elle a néanmoins souhaité pouvoir se consacrer entièrement à son travail poétique. C'est l'une des raisons qui l'a motivée à démissionner de RWR à la fin du mois de juillet 1953. Il reste qu'elle a dû plus tard occuper de nouveau un emploi fixe, cette fois-ci en tant que *Dramaturgin* à la *Bayerischen Fernsehen* à Munich, de septembre 1957 jusqu'au mois de mai 1958.

Sa démission de RWR est loin d'avoir été une rupture définitive avec le médium radiophonique. Le poste qu'elle y a occupé ne constitue que la première étape d'un grand travail. En plus des pièces radiophoniques (*Hörspiele*), mentionnées aux pages précédentes, ce travail comprend des essais radiophoniques (*Radioessays*). Les essais, comme les pièces radiophoniques, ont été réalisés entre 1952 et 1958. Ils portent sur l'œuvre de différentes figures philosophiques et littéraires — Robert Musil (1880-1942),⁹⁸ Ludwig Wittgenstein (1889-1951),⁹⁹ Simone Weil (1909-1943)¹⁰⁰ et Marcel Proust (1871-1922),¹⁰¹ qui ont accompagné l'autrice dans son parcours. Un autre essai radiophonique s'ajoute à ceux-ci. Il est question cette fois-ci du Wiener Kreis.¹⁰² Ce cercle de philosophes

⁹⁸ Cf. Ingeborg Bachmann. « Der Mann ohne Eigenschaften ». Dans : *Werke*, vol. 4, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 80-102. Pour la traduction française : Cf. Ingeborg Bachmann. « L'homme sans qualités ». Dans : *Le dicible et l'indicible. Essais radiophoniques. Robert Musil, Ludwig Wittgenstein, Simone Weil, Marcel Proust*, trad. de l'allemand et postf. par Michèle Cohen-Halimi. Paris : Ypsilon Éditeur 2016. p. 5-26. Aucune preuve de diffusion n'a été retrouvée pour cet essai radiophonique.

⁹⁹ Cet essai, diffusé le 16 septembre 1954 à *Der Bayerische Rundfunk* de Munich, traite avant tout du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, publié en 1921 à Vienne, en plus de son ouvrage *Philosophical Investigations*, publié en Angleterre à titre posthume, en 1953 : Cf. Ingeborg Bachmann. « Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins ». Dans : *Op. cit.*, p. 103-127. Pour la traduction française : Cf. Ingeborg Bachmann. « Le dicible et l'indicible – La philosophie de Ludwig Wittgenstein ». Dans : *Op. cit.*, p. 27-50.

¹⁰⁰ L'essai sur la philosophe Weil a été diffusé pour la première fois en 1955 à *Der Bayerische Rundfunk* de Munich : Cf. Ingeborg Bachmann. « Das Unglück und die Gottesliebe – Der Weg Simone Weils ». Dans : *Op. cit.*, p. 128-155. Pour la traduction française : Cf. Ingeborg Bachmann. « Le malheur et l'amour de Dieu – le chemin de Simone Weil ». Dans : *Op. cit.*, p. 51-76.

¹⁰¹ L'essai sur l'auteur Marcel Proust a été radiodiffusé le 13 mai 1958 à *Der Bayerische Rundfunk* de Munich : Cf. Ingeborg Bachmann. « Die Welt Marcel Prousts – Einblicke in ein Pandämonium ». Dans : *Op. cit.*, p. 156-180. Pour la traduction française : Cf. Ingeborg Bachmann. « Le monde de Marcel Proust – Regards sur un pandémonium. » Dans : *Op. cit.*, p. 77-97.

¹⁰² L'essai intitulé *Der Wiener Kreis, Logischer Positivismus – Philosophie als Wissenschaft* a été diffusé à la *Hessischer Rundfunk* le 14 avril 1953. Cf. Ingeborg Bachmann. « Der Wiener Kreis. Logischer Positivismus - Philosophie als Wissenschaft ». Dans : *Kritische Schriften*, éd. par Monika Albrecht et Dirk Götsche. Munich/Zurich : Piper 2005, p. 35-54. Sara Lennox, dans un article qui traite de la relation importante qu'avait Bachmann avec la philosophie de Wittgenstein, s'intéresse à cet essai sur le Cercle de Vienne : Cf. Sara Lennox. « Bachmann et Wittgenstein ». Dans : *Modern Austrian Literatur* 18 (1985), p. 239-259.

s'opposait au rationalisme allemand. Comme nous l'avons dit précédemment, Bachmann s'est penchée sur la philosophie néopositiviste du Cercle d'abord pendant ses études, sur laquelle elle a pris appui pour sa thèse, pour son propre argumentaire contre Heidegger. Bachmann a écrit un dernier essai radiophonique, cette fois-ci très court sur l'écrivain pragois d'expression allemande, Franz Kafka (1883-1924), où elle fait l'étude d'un fragment du roman *Amerika* (1927) de l'auteur.¹⁰³

Ces voix littéraires et philosophiques, entre autres, auront un impact majeur sur la pensée et l'œuvre de l'autrice. Bachmann n'a pas manqué de faire résonner d'autres voix dont elle a actualisé le discours dans le but d'en offrir de nouvelles compréhensions. Les œuvres de certaines figures sont devenues, une fois transformées et actualisées, constitutives de sa propre voix littéraire et philosophique.

L'école de Vienne peut servir d'exemplification à la dynamique chère à Bachmann, qui met en scène le présent et le passé. Cette dynamique, au contraire d'une rupture définitive avec la (les) tradition(s), l'(les) actualise. Les cinq leçons de poétique données par Ingeborg Bachmann à l'Université de Francfort durant le semestre d'hiver 1959-1960 (*Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*)¹⁰⁴ mettent à l'avant-plan l'importance de l'actualisation des œuvres passées. Celle-ci paraît comme une qualité essentielle de la littérature. L'un des passages de la première leçon intitulée *Fragen und Scheinfragen* est un exemple révélateur d'une telle position de pensée défendue par Bachmann :

Es wird uns nicht einfallen, uns an die Ideenwelt der Klassik zu klammern oder an die einer anderen Epoche, da sie nicht mehr für uns maßgeblich sein kann; unsere Wirklichkeit, unsere Streite sind andere geworden. Wie strahlend auch einzelne Gedanken aus früherer Zeit auf uns kommen, wenn wir sie zu Zeugen rufen, so tun wir es zur Unterstützung unserer Gedanken heute.¹⁰⁵

¹⁰³ Cf. Ingeborg Bachmann. « Franz Kafka: >Amerika< ». *Werke*, vol. 4, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 316-322. Cet essai a été diffusé par *Der Hessische Rundfunk* en 1953.

¹⁰⁴ Cf. Ingeborg Bachmann. « Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung ». Dans : *Ibid.*, p. 181-271.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 195.

Pour la suite de notre exposé, nous devons revenir quelques années en arrière : au moment de la rencontre entre Bachmann et le compositeur allemand Hans Werner Henze, en 1952. À cette époque, âgée de 26 ans, l'autrice vivait encore à Vienne et occupait le poste de rédactrice à RWR. Nous verrons que la collaboration entre l'autrice et le compositeur, qui a engagé de nombreuses réflexions sur le rapport entre le langage et la musique, a aussi cherché à rendre contemporain le discours d'œuvres littéraires d'époques antérieures, notamment lors du processus de création de deux opéras majeurs de Henze, pour lesquels Bachmann a écrit les libretti.

1.3. Bachmann et le compositeur Hans Werner Henze : une rencontre, une réunion (1952)

Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze ont fait connaissance lors d'une rencontre du *Gruppe 47*, qui a eu lieu au château *Burg Berlepsch*, situé entre Göttingen et Kassel, et qui s'est déroulée du 31 octobre au 2 novembre 1952.¹⁰⁶ Ce groupe, fondé par l'écrivain allemand Hans Werner Richter en 1947, rassemblait des auteurs et autrices d'expression allemande. Sa mission était notamment celle de travailler la langue allemande, lourdement chargée par l'histoire récente, donc de réfléchir aux nouvelles tangentes qu'elle devait prendre suite à la Deuxième Guerre mondiale et l'Holocauste ; de proposer des formes nouvelles et d'en exclure d'autres.¹⁰⁷

À la suite de cette rencontre, Henze envoie une lettre à Ingeborg Bachmann dans laquelle il l'invite à prendre la route vers Cologne une fois le congrès terminé (« ich sehe Sie nicht mehr? Montag früh fahre ich nach Köln, wenn Sie wollen, nehme ich Sie mit »¹⁰⁸), dans laquelle il commente brièvement les poèmes qu'elle a lus lors de l'événement¹⁰⁹

¹⁰⁶ Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004, p. 434.

¹⁰⁷ Cf. Reinhard Lettau (dir.). *Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik, ein Handbuch*. Neuwied/Berlin : Luchterhand 1967. Cet ouvrage volumineux documente les rapports qui résument les activités des différents congrès du Groupe 47, en plus de faire le portrait de sa réception dans l'espace public. Sa réception, d'ailleurs, n'a pas été exempte de toute critique.

¹⁰⁸ Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 434. À la fin de la correspondance, les éditeurs du volume commentent le contenu des lettres (*Anmerkungen zu den Briefen*). Les poèmes lus par Bachmann à cette rencontre n'ont pas été documentés. On y suppose toutefois que ce sont les mêmes poèmes que ceux entendus à la radio *Nordwestdeutscher Rundfunk*, NWDR de Hanovre : *Nord und Süd, Die gestundete Zeit, Die Brücken, Noch fürcht ich, dicht mit dem Garn meines Atems zu binden, Die große Fracht, Alle Tage, Ich sage nicht: das war gestern, Sieben Jahre später [...]*. Le poème *Sieben Jahre später* semble avoir été publié sous un autre titre, *Früher Mittag*, dans ce poème le vers « Sieben Jahre später » apparaît à deux reprises.

(« Ihre gedichte sind schön, und traurig »¹¹⁰). C'est de cette façon que Henze a amorcé leur correspondance, qui est publiée aujourd'hui dans le volume *Briefe einer Freundschaft* (2004).¹¹¹

1.3.1. Une collaboration, une amitié (1953-1973)

Entre les années 1953 et 1965, Bachmann et Henze ont réalisé ensemble six œuvres originales : la pièce radiophonique *Die Zikaden* (1955), la symphonie chorale pour soprano et orchestre *Nachtstücke und Arien* (1957), le ballet *Ein Monolog des Fürsten Myschkin* (1960), l'opéra *Der Prinz von Homburg* (1960), la fantaisie chorale *Lieder von einer Insel* (1964) et l'opéra-comique *Der junge Lord* (1965).

Dans la présente section, nous nous pencherons sur leur collaboration et amitié en respectant la chronologie des événements biographiques auxquels cette collaboration et amitié ont donné lieu. Ces événements nous permettront de contextualiser les œuvres et de les situer dans le récit de leur importante amitié, qui s'est bâtie au travers de leur processus créatif.

Dans le cadre de leur première collaboration, Bachmann a écrit une nouvelle version du libretto pour le ballet *Ein Monolog des Fürsten Myschkin*¹¹² d'après le roman *L'idiot* (1869) de Fiodor Dostoïevski. La première version avait été faite par Tatjana Gsovskys. Le ballet, agrémenté par le texte de Bachmann, a été présenté pour la première fois seulement des années plus tard, le 8 janvier 1960 au palais Titania à Berlin. Bachmann avait par contre déjà fait la lecture de la nouvelle version du texte lyrique à une rencontre du Groupe 47, en octobre 1953 à Tübingen, au château *Bebenhausen*.¹¹³

¹¹⁰ Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004, p. 2.

¹¹¹ Des informations additionnelles sur l'édition de la correspondance ont été données au chapitre deux du présent mémoire. Voir : *Chapitre 2*, p. 61-62.

¹¹² Cf. Ingeborg Bachmann. « Ein Monolog des Fürsten Myschkin zu der Balettpantomime »Der Idiot« ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 62-79.

¹¹³ Monika Albrecht et Dirk Göttsche (dir.). *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar : J.B. Metzler 2002, p. 98. Comme en témoigne une lettre de Henze adressée à Bachmann en date du 15 janvier 1954, bien que le texte ait été lu par Bachmann, le travail n'était pas encore terminé à ce moment-là : « - was Deine idiotie betrifft: ich werde umseitig einige bemerkungen dazu niederwerfen. » : Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Op. cit.*, p. 28.

Au mois d'août 1953, Bachmann s'est installée sur l'île de Ischia tout près de Henze. Le quotidien qu'elle a partagé avec lui a été hautement prolifique. Elle y a fait d'importantes rencontres, entre autres celles des compositeurs Luigi Nono et Karl Amadeus Hartmann.¹¹⁴

Ischia marque le début du séjour italien de l'autrice. Après avoir quitté l'île au mois d'octobre 1953, elle n'est pas retournée en Autriche, mais a plutôt emménagé à Rome. Après cette période insulaire, un tournant poétique est notoire chez Bachmann. La musique obtient un rôle nouveau dans ses poèmes, dans ses romans, dans ses libretti et pièces radiophoniques.¹¹⁵ Le cycle de poèmes *Lieder von einer Insel*¹¹⁶ a été offert le 1^{er} mai 1954 par Bachmann à Henze, en guise de mémoire à leur temps passé sur l'île d'Ischia (« Take the »Lieder« which I owe you and which are written for you.»¹¹⁷). Ce cycle, envoyé seulement quelques mois après leur séjour ensemble sur l'île, témoigne déjà de la nouvelle imprégnation musicale de Bachmann, son titre étant associé directement à un genre musical, le « Lieder », qui est un texte en langue allemande interprété par une musique vocale. Plus tard, l'autrice a écrit deux essais qui portent sur la musique et sa relation avec le langage : *Die wunderliche Musik* (1956)¹¹⁸ et *Musik und Dichtung* (1959).¹¹⁹

En plus de rappeler la période à Ischia, les *Lieder* sont empreints des souvenirs du passé récent (fascisme, nazisme) et ceux du monde antique. Ils ont donné plus tard naissance à une nouvelle collaboration entre Bachmann et Henze, la fantaisie chorale, qui reprend le titre au cycle des poèmes. C'est seulement des années plus tard, en 1964, que ce travail commun a vu le jour officiellement.¹²⁰

¹¹⁴ Monika Albrecht et Dirk Göttsche (dir.). *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar : J.B. Metzler 2002, p. 5.

¹¹⁵ Camilla Miglio. « Gedächtnis, Schrift, „Musica impura“ ». Ingeborg Bachmanns *Lieder von einer Insel* ». Dans : *Arcadia. International Journal for Literary Studies* 42(2) (2007), p. 357.

¹¹⁶ Cf. Ingeborg Bachmann. « Lieder von einer Insel ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 121-124.

¹¹⁷ Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004, p. 295.

¹¹⁸ Cf. Ingeborg Bachmann. « Die wunderliche Musik ». Dans : *Werke*, vol. 4., éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 45-58.

¹¹⁹ Cf. Ingeborg Bachmann. « Musik und Dichtung ». Dans : *Ibid.*, p. 59-62.

¹²⁰ Monika Albrecht et Dirk Göttsche (dir.). *Op. cit.*, p. 307.

La pièce radiophonique intitulée *Die Zikaden*, diffusée pour la première fois en 1955¹²¹ rappelle aussi le temps passé à Ischia. Sur une île du sud de l'Italie, les habitantes et habitants sont témoin du chant des cigales qui retentit tous les jours à midi. Celui-ci paraît comme le seul et unique repère temporel aux résidents et résidentes de l'île sur laquelle « [k]ommt doch ein Tag wie der andere, ein großes einmaliges Heute nach dem andern herauf. »¹²²

Le prisonnier (*Der Gefangene*) de la petite île, alors qu'il est en fuite, impose sa présence à Robinson, le premier habitant de l'île (la plus grande) qu'il rencontre à son arrivée. Le prisonnier, contrairement au Robinson de Bachmann, n'a pas choisi d'être en retrait du monde. L'isolement lui a été imposé : « Gesprächspartner ist ein Krimineller, der aus dem Gefängnis einer benachbarten Insel – zynisch «Ort der Erlösung» genannt (I, 233) – ausgebrochen ist und sich auf der Flucht zurück in die Gesellschaft, also in entgegengesetzter Richtung zu Robinson, befindet. »¹²³ La figure de Robinson rappelle, il est vrai, celle du Robinson Crusoe de l'auteur Daniel Defoe. Joanna Firaza notera toutefois une importante différence entre eux : le Robinson de Bachmann a choisi volontairement de se placer en retrait sur une île et de manière plus radicale encore que les autres résident.es de l'île,¹²⁴ au contraire du Robinson de Defoe.¹²⁵

Le personnage d'Antonio, qui s'assure de la distribution du journal, offre en plus différents services aux habitants et habitantes de l'île. Il ne peut par contre pas toujours répondre à leurs souhaits. Selon Kurt Bartsch, le « nein » que prononce Antonio à ses client.es, exprime la limite des souhaits extérieurs à la société qu'il peut réaliser et accepter : « [Antonio] gesteht den sechs Asylsuchenden alle möglichen Illusionen zu, aber läßt sie auch durch eine klares „Nein“ auf ihre entscheidenden Forderungen unmißverständlich die Grenzen außergesellschaftlicher Wunscherfüllung und

¹²¹ Cf. Ingeborg Bachmann (texte); Gert Westphal (réalisation), Hans Wener Henze (musique). *Die Zikaden*. NDR 1955.

¹²² Ingeborg Bachmann. « Die Zikaden ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 224-225.

¹²³ Kurt Bartsch. « Die Hörspiele von Ingeborg Bachmann ». Dans : Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg, Gerhard Melzer et Wolfgang Heinz Schober (dir.). *Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Berne/Munich : Francke Verlag 1979, p. 329.

¹²⁴ Joanna Firaza. « Der zumutbare Gesang: Musik in Ingeborg Bachmanns Hörspiel Zikaden ». Dans : *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 55(1) (2012), p. 129.

¹²⁵ Cf. Daniel Defoe. *Robinson Crusoe*, éd. par Michael Schinagel. New York/Londres : Norton 1975.

Selbstverwirklichung wissen.»¹²⁶ Le jeune Stefano est le seul à ne jamais recevoir l'approbation d'Antonio. Car Stefano espère une toute nouvelle justice, qui s'oppose à celle de la réalité.

Bien que Robinson soit venu sur l'île chercher l'oubli — « Hier ist eine Insel. Und ich habe das Vergessen gesucht »¹²⁷ — et se soit départi de toute culpabilité — « Ich habe keine Geschichte. Keine Schuld, die ins Gewicht fällt, kein Unglück, das mir anhängt, kein Verzeihen, das ich nicht gewähren könnte. Ich bin auf niemands Kosten hier »¹²⁸ —, le chant des cigales le maintient malgré lui en éveil. La chercheuse Joanna Firaza, dont l'article traite justement de la musique dans *Die Zikaden*, analyse la symbolique du chant des cigales à partir de laquelle il est possible d'éclairer la conception de la musique chez Bachmann, d'ailleurs en étroite dialogue avec celle du compositeur Henze.¹²⁹ Le chant, qui impose le réveil aux habitants et habitantes de l'île, n'a pas une fonction d'enchantement ou de déconnexion. Il incarne plutôt la critique d'une certaine conception de l'art : « Auf der poetologischen Ebene dient das Zikaden-Gleichnis also der Kunstkritik, insofern sie sich als absolut versteht und setzt ».¹³⁰

Dans une lettre en date du 23 avril 1955, Henze mentionne à Bachmann qu'il souhaite réaliser un opéra avec elle (« habe die idee meine nächste oper mit Dir zu machen [...] »¹³¹). Un travail intensif a été consacré à cette première tentative. Cet opéra d'abord

¹²⁶ Kurt Bartsch. « Die Hörspiele von Ingeborg Bachmann ». Dans : Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg, Gerhard Melzer et Wolfgang Heinz Schober (dir.). *Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Berne/Munich : Francke Verlag 1979, p. 328.

¹²⁷ Ingeborg Bachmann. « Die Zikaden ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 230.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 258.

¹²⁹ Cf. Joanna Firaza. « Der zumutbare Gesang: Musik in Ingeborg Bachmanns Hörspiel Zikaden ». Dans : *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 55(1) (2012), p. 125-141. Pour une analyse des esthétiques musicales de Henze et Bachmann selon une approche comparative : Cf. Katja Schmidt-Wistoff. *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Opernschaffens*. Munich : Iudicium 2001, p. 40-86 : Dans ce chapitre de livre, Schmidt-Wistoff retrace les réflexions de Bachmann et de Henze, d'abord selon leurs œuvres respectives, en s'appuyant principalement sur des essais des artistes. À partir de ces réflexions respectives, elle soulignera des points de convergences entre les deux : où les idées de l'une s'apparentent à celles de l'autre et vice-versa.

¹³⁰ Joanna Firaza. *Op. cit.*, p. 135-136. Firaza se réfère ici à deux études : Cf. Hans Höller. « Die Hörspiele ». Dans : *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*. Francfort-sur-le-Main : Athenäum 1987, p. 94-106 ; Cf. Kurt Bartsch. *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart : J.B. Metzler 1988, p. 76-92.

¹³¹ Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004, p. 51.

intitulé *Anchises und Aphrodite*, puis *Belinda*, n'a finalement jamais été représenté devant public.¹³²

De l'hiver 1955 jusqu'au printemps 1956, Bachmann et Henze ont cohabité à Naples. À l'époque, les *Fünf neapolitanische Lieder* (1956) occupaient le musicien, tandis que la poétesse travaillait sur un cycle de poèmes, intitulé *Lieder auf der Flucht*.¹³³ Cette période napolitaine a été l'occasion pour les artistes de pratiquer l'italien. La plupart du temps, Henze et Bachmann parlaient ensemble dans cette langue, comme le mentionne le compositeur dans son autobiographie.¹³⁴

À l'été 1957, Henze a mis en musique deux poèmes de Bachmann à caractère politique : *Im Gewitter der Rosen*¹³⁵ et *Freies Geleit*. Ces poèmes, qui dénoncent la bombe atomique et la guerre, ont servi de textes à la symphonie chorale pour soprano et orchestre intitulée *Nachtstücke und Arien*.¹³⁶ Le compositeur a ajouté un quatrain au premier des deux poèmes mentionnés ci-dessus avec l'approbation de Bachmann.¹³⁷ Le 20 octobre 1957 a eu lieu la première représentation de la symphonie chorale dans le cadre du festival de musique de Donaueschingen.

L'opéra *Der Prinz von Homburg*, d'après la pièce écrite en 1809-1810 par Heinrich von Kleist, a été présenté pour la première fois le 22 mai 1960 à l'Opéra de l'État de Hambourg (*Staatsoper Hamburg*).¹³⁸ D'après le court essai intitulé *Entstehung eines*

¹³² Une lettre écrite par Bachmann et adressée à Henze, qui concerne justement la première tentative d'écriture d'un libretto de l'autrice, a été traduite dans le présent mémoire d'après le volume de leur correspondance, *Briefe einer Freundschaft*. Voir : *Annexe*, p. 114-117. Des informations additionnelles à propos de cette tentative sont fournies au chapitre deux. Voir : *Chapitre 2*, p. 63-64.

¹³³ Cf. Ingeborg Bachmann. « *Lieder auf der Flucht* ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 138-147.

¹³⁴ Sur la cohabitation à Naples : Cf. Hans Werner Henze. *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Francfort-sur-le-Main : Fischer 1996, p. 169-170 et p. 179.

¹³⁵ Cf. Ingeborg Bachmann. « *Im Gewitter der Rosen* ». Dans : *Op. cit.*, p. 56.

¹³⁶ Hans Werner Henze. « *Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein. Neue Musik zwischen Isolierung und Engagement.* » Dans : Hanns-Werner Heister et Dietrich Stern (dir.). *Musik der 50er Jahre*. Berlin : Argument-Verlag, p. 64. Henze qualifie ces poèmes de pamphlets contre la guerre et contre la bombe atomique : « *Pamphlet gegen Krieg und nukleare Waffen* ».

¹³⁷ Hans Werner Henze. *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Francfort-sur-le-Main : Fischer 1996, p. 182 :

« *Wo immer gelöscht wird, was die Rosen entzünden,
schwemmt Regen uns in den Fluß. O fernere Nacht!
Doch ein Blatt, das uns traf, treibt auf den Wellen
bis zur Mündung uns nach.* »

¹³⁸ Monika Albrecht et Dirk Götsche (dir.). *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar : J.B. Metzler 2002, p. 100.

Libretto de Bachmann,¹³⁹ la pièce de Kleist, à l'époque de l'auteur, a été critiquée à tort et restée incomprise. Le dénouement de cette pièce, que l'autrice qualifie de limité dans le temps (à l'époque), a contribué selon elle à ce que le dramaturge soit laissé dans l'ombre : « [...] dieser Schluß hat mitgeholfen, das Mißverständnis zu befördern und Kleist den Gedankenlosen auszuliefern als einen nationalen, patriotischen Dichter, der er niemals war. »¹⁴⁰ Bachmann a voulu offrir une nouvelle compréhension de la pièce, et de son auteur.¹⁴¹ L'opéra met à l'avant-plan l'État imaginaire et utopique, glorifié dans la pièce, qui n'agit qu'au nom de la vérité : il y est clair, juste et franc.¹⁴²

L'opéra-comique *Der junge Lord* a été présenté pour la première fois le 7 avril 1965 à l'Opéra allemand de Berlin (*Deutsche Oper Berlin*).¹⁴³ Très bien reçu par le public, du côté de la critique il a en contrepartie été accueilli avec controverse. Ce n'est pas le libretto de Bachmann, écrit à partir du texte *Der Affe als Mensch* (1827) de Wilhelm Hauff,¹⁴⁴ qui en a été la cause, mais le travail de Henze.¹⁴⁵ Le compositeur allemand s'opposait à l'esthétique musicale de son temps. Il était convaincu que pour pouvoir innover il fallait partir d'un langage commun, donc de la tradition et de ses codes, comme en fait mention la chercheuse Schmidt-Wistoff :

Außerdem konnte Henze besonders hier, wo es wie in keiner anderen Gattung auf Konventionalität der Zeichen ankommt, seine theoretische Forderung im Praktischen umsetzen, daß nur unter Bezug auf eine erlernte gemeinsame Sprache das Neue sichtbar gemacht werden, eine Umwertung der alten Zeichen geschehen, eine schrittweise Befreiung vom alten Material stattfinden kann.¹⁴⁶

¹³⁹ Cf. Ingeborg Bachmann. « Entstehung eines Libretto ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 369-374.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 374.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 370.

¹⁴² *Ibid.*, p. 371-372.

¹⁴³ Monika Albrecht et Dirk Götsche (dir.). *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar : J.B. Metzler 2002, p. 102.

¹⁴⁴ Le projet d'opéra devait initialement être conçu d'après une autre œuvre, *Love's Labour's Lost* de Shakespeare. Bachmann, peu enthousiaste, proposera plutôt le texte de Hauff à partir duquel elle put prendre de nombreuses libertés. Des traces de l'œuvre de Shakespeare paraissent dans la mise en scène du libretto, imaginée par Henze, bien même que c'est à partir du texte de Hauff que Bachmann a finalement écrit le libretto, montrant selon Schmidt-Wistoff que le compositeur avait des intentions précises qui allaient de pair avec l'humour de Shakespeare. Pour plus de détails à ce propos : Cf. Katja Schmidt-Wistoff. *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Opnerschaffens*. Munich : Iudicium 2001, p. 176-178.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 171.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 174.

Le choix d'un genre traditionnel chez Henze (l'opéra-comique) était un détour nécessaire pour que sa critique de la bourgeoisie soit comprise selon Schmidt-Wistoff. Ses intentions n'ont toutefois pas été interprétées à juste titre. L'opéra a pris de fait un caractère bourgeois et traditionaliste et l'objectif du compositeur de critiquer la contemporanéité n'a pas été atteint.¹⁴⁷

Dans une lettre en date du 26 juillet 1965, Bachmann fait part à Henze d'une discussion qu'elle vient d'avoir avec l'écrivain allemand Günter Grass à propos des élections. Selon elle, Willy Brandt, du parti social-démocrate d'Allemagne (SPD, *Sozialdemokratische Partei Deutschland*), était la seule figure sérieuse parmi tous les candidats. Grass avait à l'époque besoin d'aide pour la campagne électorale du candidat démocrate qu'il appuyait :

Gestern war ich bei Günter Grass, der herumreist, um der SPD zum Gewinnen der Wahlen zu verhelfen, und er möchte so gerne, dass Du nach Bayreuth kommst und dort mit ihm redest, weil Willy (wenn er auch nicht immer vor Publikum besteht) sich herausstellt als die einzig mögliche seriöse Figur in diesem Land. Wir haben lang darüber gesprochen. [...] Überreden will ich Dich nicht, aber ich verstehe Günters Argumente und sein Bedürfnis, nach Hilfe zu suchen.¹⁴⁸

Henze, ayant accepté d'aider Grass, a donné un discours en septembre 1965 à Bayreuth. Bachmann lui a offert son soutien à la préparation de ce discours. Elle a toutefois été très inquiète pour son ami et des propos qu'il pouvait y tenir, comme elle le lui a laissé entendre dans une lettre, écrite en date du 29/30 août 1965.¹⁴⁹

À partir de l'année 1965, alors que Henze voyageait vers des destinations plus lointaines, les lettres se sont faites plus rares entre les deux artistes.¹⁵⁰ En plus de cette distance géographique accrue, Henze et Bachmann ont pris certains chemins différents. L'autrice est restée notamment sceptique face au séjour artistique et politique de Henze à Cuba, au mois de mars 1969.¹⁵¹ Katja Schmidt-Wistoff soulève en ce sens différentes

¹⁴⁷ Katja Schmidt-Wistoff. *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Opernschaffens*. Munich : Iudicium 2001, p. 167-168.

¹⁴⁸ Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004, p. 259.

¹⁴⁹ Cette lettre a été traduite en français. Voir : *Annexe*, p. 122-125. Des informations additionnelles sur les élections et le discours sont fournies au chapitre 2. Voir : *Chapitre 2*, p. 66-68.

¹⁵⁰ Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Op. cit.*, p. 425.

¹⁵¹ *Ibid.*

raisons qui ont pu mettre fin à la collaboration entre le compositeur et l'autrice bien qu'elle fût à son apogée : « Tiefe Enttäuschungen und Verletzungen mögen stattgefunden haben, die tagespolitische Arbeit, wie sie Henze in der Konsequenz dieser Zusammenarbeit verfolgte, war mit Bachmanns Wesen unvereinbar. Sie schlug einen völlig anderen, neuen Weg ein. »¹⁵²

L'association artistique entre l'autrice et le compositeur a eu lieu dans différentes villes. Nous avons vu que l'Italie était le pays de prédilection de l'autrice et du compositeur. Les décors d'Ischia, de Rome, de Naples ont environné leur amitié et ont laissé traces sur leurs œuvres, communes et respectives. Il n'est pas surprenant que la deuxième langue employée dans la correspondance, après l'allemand, soit celle italienne (on se rappelle que quatre langues y ont été employées ; à celles mentionnées ci-dessus, s'ajoutent le français et l'anglais). Les deux artistes ont vécu en Italie pendant une importante partie de leur vie et Bachmann comme Henze avaient la volonté de pratiquer et de maîtriser la langue.

L'amitié entre Bachmann et Henze, marquée par d'importantes collaborations artistiques, n'est pas restée sans heurts. Plusieurs passages de la correspondance témoignent des difficultés que les artistes ont dû traverser, par le biais de reproches et d'exigences, sans perdre de vue l'espoir. Les exigences, les reproches, et l'espoir leur ont somme toute offert un soutien vital, un encouragement à la consécration de soi pour la création et la responsabilité qu'elle engage, notamment celle à l'égard du passé.

1.4. L'essai *Musik und Dichtung* (1959)

La conception musicale défendue par Bachmann dans son court essai *Musik und Dichtung* a été influencée par Henze et par leur collaboration artistique. L'autrice lui a d'ailleurs demandé très directement dans une lettre (23 mars 1958) de lui écrire ce qu'il pense de la relation entre la musique et la poésie, au moment où elle travaillait à l'écriture

¹⁵² Katja Schmidt-Wistoff. *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Operschaffens*. Munich : Iudicium 2001, p. 48.

de l'essai.¹⁵³ En réponse au souhait de l'autrice, Henze lui fera part dans une lettre en date du 31 mars 1958 de ses réflexions sur la question.¹⁵⁴

Bachmann n'a pas seulement demandé l'avis à Henze, mais aussi au compositeur italien Luigi Nono et vraisemblablement au compositeur français Pierre Boulez. L'esthétique musicale chez Nono et Boulez, en tant que représentants de la musique sérielle (nous y reviendrons), s'oppose à celle de Henze. On comprend donc que Bachmann, en demandant à Henze ainsi qu'à Nono et Boulez, cherchait différentes perspectives, et l'essai fait justement dialoguer ces conceptions distinctes. Comme le dira Trabert, la méthode argumentative de Bachmann est celle de se référer à l'esthétique sérielle en même temps que de s'en distancier.¹⁵⁵ L'autrice y voit un lien possible et productif entre la musique et la poésie dans le sérialisme, bien que cette réunion ait été critiquée par cette école même.¹⁵⁶ Si Bachmann est affiliée à la critique de Henze vis-à-vis du sérialisme, la conception musicale de Bachmann, parce qu'elle cherche une médiation entre les différentes esthétiques, est moins polémique que celle du compositeur, Henze ayant été d'ailleurs de plus près impliqué dans le débat.¹⁵⁷

La présente section s'applique à transmettre des informations relatives à la musique sérielle, née dans l'après-guerre, afin de saisir comment dans l'essai *Musik und Dichtung* l'autrice réfère implicitement à son esthétique, tout en s'y opposant.¹⁵⁸

La musique de l'après-guerre, dans sa quête de pureté esthétique et par son rejet de la tradition, marque un tournant important dans l'histoire musicale, en étroite réaction au lourd passé nazi et ses répercussions. Les techniques du dodécaphonisme, desquelles on reconnaît la découverte au compositeur Arnold Schönberg (1874-1951), père de la

¹⁵³ Cf. Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004, p. 184-185.

¹⁵⁴ Cette lettre a été traduite en français dans le présent mémoire. Voir : *Annexe*, p. 118-121. Des informations additionnelles sur la lettre sont fournies au chapitre 2. Voir : *Chapitre 2*, p. 65-66.

¹⁵⁵ Florian Trabert. »Kein Lied an die Freude«. *Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns Doktor Faustus bis zur Gegenwart*. Würzburg : Ergon-Verlag 2011, p. 364.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 367.

¹⁵⁷ À propos de la musique de Henze en tant que contreprojet au sérialisme : Cf. *Ibid.*, p. 89-95.

¹⁵⁸ Selon Trabert, l'essai de Bachmann peut être lu en tant qu'examen critique de la musique de son temps : *Ibid.*, p. 360. Le chercheur propose une telle interprétation après Antje Tumat (2004) et Beate Willma (2006). De son côté, Katja Schmidt-Wistoff aborde plus précisément la crise de l'opéra, à son paroxysme à la fin des années 50, questionnant la légitimité du genre, considéré comme l'incarnation de l'art bourgeois : Katja Schmidt-Wistoff. *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Opernschaffens*. Munich : Iudicium 2001, p. 54.

Nouvelle Musique (*Die Neue Musik*), se radicalisent chez les sérialistes (L'École de Darmstadt). Ces techniques donnent raison à la structure, qui devient son seul langage. Toutes références extramusicales sont rejetées par cette école de même que les genres traditionnels (l'opéra, la symphonie).

La Nouvelle Musique a vu le jour à Vienne au début du 20^e siècle. Elle s'est démarquée et initiée par une rupture : celle du langage tonal au profit d'un langage atonal dont la découverte a été attribuée à Schönberg. Déjà à la fin du 19^e siècle, ce tournant langagier apparaissait tranquillement dans le paysage musical. Cette ère musicale se compose de trois générations distinctes : les deux premières sont nées avant la Seconde Guerre mondiale, tandis que la troisième, le sérialisme, dans l'après-guerre.¹⁵⁹

Le changement opéré par la Nouvelle Musique ne fait pas que bouleverser le langage musical (en créer un tout nouveau qui fait rupture avec celui qui le précède), mais il change aussi le rite social de la musique — les événements de concert et ses publics, qui en cœur avec la nouveauté évoluent eux aussi. C'est autant une pensée, une sensibilité qu'une transformation d'ordre formel de la musique, tout particulièrement celle de l'après-guerre radicalisant d'autant plus cette conception formelle, qui constituent la particularité de la Nouvelle Musique.¹⁶⁰

La musique du 20^e siècle a questionné la symbolique de la musique, en problématisant la communication artistique. Les codes traditionnels ont paru désuets, ceux qui servaient d'ailleurs à une telle communication. C'est plutôt vers un discours autoréflexif que la Nouvelle Musique se dirige et qui constitue la préoccupation de ses productions musicales : « Œuvre se faisant, langage sur le langage, expérimentation contrôlée, bariolages et jeux de langage, l'art de notre siècle se développe tout entier sous le signe de la promotion artificialiste, qu'il s'agisse de volontarisme, d'essais, de tentatives ou de bricolage. »¹⁶¹ L'objet plus spécifique de la musique sérielle (musique de l'après-

¹⁵⁹ Pour une étude approfondie sur la Nouvelle Musique : Cf. Florian Trabert. « Die Neue Musik ». Dans : *Kein Lied an die Freude». Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns Doktor Faustus bis zur Gegenwart*. Würzburg : Ergon-Verlag 2011, p. 57-116. Dans ce chapitre, Trabert aborde la Nouvelle Musique d'un point de vue historique, au regard des différentes écoles et générations en plus de visiter la conception philosophique de la musique chez le musicologue et philosophe Theodor W. Adorno, qui s'est vivement consacré à la Nouvelle Musique.

¹⁶⁰ Hugues Dufourt. « Les principes de la musique sérielle ». Dans : *Archives de Philosophie* 2 (2001), p. 362.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 364.

guerre) semble insaisissable, du fait de son « éclatement simultanément des composantes formelles et stylistiques d'un art qui se met en cause dans la totalité de son histoire. »¹⁶² Il paraît que pour la rendre intelligible il faut la situer dans le mouvement social à laquelle elle appartient et surtout dans laquelle elle est née, ce qui exige de la considérer en tant que moment historique (même si elle paraît vouloir lui échapper) : « L'histoire de notre musique reste inintelligible tant que l'on n'appréhende pas en quoi elle est en prise sur le mouvement global de notre société, c'est-à-dire ce en quoi elle est un moment de l'histoire tout court. »¹⁶³ Ce moment en est un dans l'histoire musicale (Nouvelle Musique) et dans le contexte historique de l'après-guerre.

La musique de l'après-guerre (sérielle) généralise et accentue le geste « purement » esthétique, qui en est un autonome et individualisé. Jusqu'aux années 57 ou 59, on vise à abolir les structures traditionnelles musicales, en créant un langage qui s'autodéfinit, et par cela, il ne répond à aucune continuité historique. Si un intérêt est porté à la fonction signifiante de la musique (nous reviendrons sur ses valeurs sémantiques à la page suivante), la dimension symbolique historique n'est plus sujette à inquiétude (ce n'est plus par elle que l'on veut signifier) : c'est l'artificialité créative qui fait primauté.¹⁶⁴

Cette esthétique de rupture est en réaction avec son temps. La période de reconstruction dans laquelle l'Europe se trouvait recevait les « décombres du nazisme ou du contentieux de la collaboration. »¹⁶⁵ Dans un but de ressaisissement, la solution apparaît chez les sérialistes comme étant celle de « [d]éblayer les ruines de l'ancien monde pour inventer un temps nouveau, telle est l'urgence et aussi le dynamisme d'une période. »¹⁶⁶ Une telle vision du renouveau a toutefois été problématisée. La conceptualisation d'une musique a-symbolique, du fait qu'elle se détourne de l'histoire musicale et du passé, ne cherche pas à faire mémoire.¹⁶⁷

¹⁶² Hugues Dufourt. « Les principes de la musique sérielle ». Dans : *Archives de Philosophie* 2 (2001), p. 362.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 363.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 365.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Florian Trabert. « Die Neue Musik ». Dans : *»Kein Lied an die Freude«. Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns Doktor Faustus bis zur Gegenwart*. Würzburg : Ergon-Verlag 2011, p. 86 : « Der Serialismus der 50er Jahre entsprang fraglos dem intellektuellen Klima seiner Zeit. Die Bemühung um eine emotionslose, analytisch-konstruktive Musik, die von allen historischen, semantischen und affektiven Bezügen gereinigt ist, läßt sich auch als Reaktion auf die traumatische Erfahrung des Faschismus und des Zweiten Weltkriegs verstehen, den diese

La musique sérielle est ainsi envisagée selon la complexité relative à sa production musicale (systématisation) et selon la révolution langagière (pureté au niveau de la structure et visée a-symbolique) qu'elle provoque dans le paysage musical de l'époque. Il importe maintenant de reconnaître sa relation avec le domaine des mathématiques. Nous avons fait un bref topo de l'intention a-symbolique de la musique sérielle. Mais, comment les faits techniques viennent-ils servir cet a-symbolisme et discours autoréflexif, pur qu'elle prône ? Sans pouvoir en faire un exposé minutieux de sa technique,¹⁶⁸ nous comprenons que son degré d'abstraction résulte de ses emprunts techniques au domaine des mathématiques (qui emprunte à la logique et à la science). Si le symbolisme musical n'importe plus à la musique sérielle, qui vient rompre avec les codes traditionnels, chargés sur le plan sémantique, on peut toutefois parler d'un « symbolisme algébrique ». Ce symbolisme-ci participe au mouvement de pensée selon lequel dès les années 1950, un détachement de la musique occidentale et du passé qui la constitue (historicité musicale) s'opère, dans l'objectif d'une épuration de ces éléments. La conséquence d'un tel détachement est qu'elle en vient à se constituer en elle-même (elle se crée des objets propres).¹⁶⁹ En plus de reprendre à l'algèbre son style opératoire, les éléments idiomatiques sont retirés. Ceux-ci étaient constitutifs de la musique traditionnelle, qui la reliait à des rhétoriques spécifiques. Les éléments musicaux et leur relation peuvent être généralisés et ne plus être rattachés à une visée rhétorique dans la musique sérielle. La rationalisation et la logique propre au fonctionnement de la musique sérielle et ses éléments constitutifs amènent donc à revisiter les notions mêmes de sens et d'usage de celles-ci, et tout semble porter sur leurs organisations « qui tirent leur sens et leur existence de leur référence à la totalité ».¹⁷⁰ À ces éléments constructifs, structuraux, systématisés sont ajoutées des valeurs

Komponistengeneration als Heranwachsende erlebte. » Le chercheur Trabert réfère ensuite au compositeur Claus-Steffen Mahnkopf, qui ira plus loin en accusant les sérialistes d'oublier l'histoire.

¹⁶⁸ Le chercheur Hugo Dufourt s'est employé à un examen minutieux et synthétique de la technique musicale sérielle, qui pourrait intéresser le lecteur ou la lectrice au fait des terminologies complexes qui la définissent, propre à la théorie de la musique atonale (et tonale) et des discours (philosophiques) qu'elle a occasionnés et occasionne encore : Cf. Hugues Dufourt. « Les principes de la musique sérielle ». Dans : *Archives de Philosophie* 2 (2001), p. 366-374. Cet examen est précédé d'une contextualisation de la musique sérielle dans son historicité musicale (la Nouvelle Musique) et dans la période lors de laquelle elle naît (l'après-guerre), en plus de faire ressortir les principaux éléments que la musique sérielle radicalise (a-symbolisme et autoréflexivité structurale).

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 368.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 368-369.

sémantiques. Si celles-ci ne sont plus de l'ordre d'une symbolisation rhétorique, elles se dénotent dans l'interprétation musicale, qui résulte de « passages d'un système de relations à un autre » et par « l'étude des conditions d'application d'un système. »¹⁷¹

Cela dit, ce ne sont pas tous les sérialistes qui refusaient aussi radicalement la tradition, donc le langage, ses méthodes étant employées de façons différentes. S'il y a une critique du sérialisme dans l'essai de Bachmann, c'est d'abord envers les œuvres produites au début des années 50, au temps où le rejet de la tradition musicale était plus radical. Trabert donne l'exemple de l'œuvre de Pierre Boulez, *Le marteau sans maître* (1954), qui fait référence à un poème surréaliste de René Char. Boulez, l'un des importants représentants du sérialisme avait pourtant été attiré dans un premier temps par l'exclusion radicale de toutes références extramusicales, et marque ainsi par cette œuvre une position nuancée.¹⁷²

Au départ, l'essai de Bachmann semble donner raison à la séparation des arts : « Den geistigen Ansprüchen der Musik scheint also die Sprache, den technischen die Stimme nicht gewachsen zu sein. Es sieht aus, als hätten die beiden Künste zum erstenmal einen Grund, auseinanderzugehen. »¹⁷³ Bachmann réfère de la sorte implicitement aux motivations esthétiques de la musique sérielle (son souci de pureté, ses exigences techniques). Mais une telle position est mise à l'épreuve. L'autrice invite rapidement à reconsidérer les anciennes unions¹⁷⁴ entre les deux arts, c'est-à-dire à regarder dans l'histoire musicale. C'est à partir de ce regard porté vers le passé qu'elle propose une réunion nouvelle et actualisée entre les arts.

L'autrice a dans son parcours d'abord été influencée par le romantisme, notamment parce qu'elle a considéré la musique d'expression supérieure à celle du langage (même à celle de la littérature).¹⁷⁵ L'essai déroge cependant à ce discours qui hiérarchise les arts. Le

¹⁷¹ Hugues Dufourt. « Les principes de la musique sérielle ». Dans : *Archives de Philosophie* 2 (2001), p. 373.

¹⁷² Florian Trabert. « Die Neue Musik ». Dans : « *Kein Lied an die Freude* ». *Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns Doktor Faustus bis zur Gegenwart*. Würzburg : Ergon-Verlag 2011, p. 94.

¹⁷³ Ingeborg Bachmann. « Musik und Dichtung ». Dans : *Werke*, vol. 4, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 60.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷⁵ Dans une interview, Bachmann dira : « [Die Musik] hilft mir, indem sich in ihr für mich das Absolute zeigt, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache, also auch nicht in der Literatur, weil ich sie für überlegener halte, also eine hoffnungslose. Beziehung zu ihr habe. Ja, das erklärt wahrscheinlich gar nichts jemand anderem, aber... » : Ingeborg Bachmann. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, éd.

rapport revendiqué favorise le dialogue entre la musique et la poésie, pour mettre fin à leur ancienne dynamique concurrentielle : « Die Utopie des Essays zielt somit auf eine Aufhebung der Medienkonkurrenz ab. »¹⁷⁶ Bachmann rejette donc le rapport hiérarchique entre eux (esthétique romantique) et refuse leur séparation (esthétique sérielle). Si la réunion équitable défendue dans l'essai *Musik und Dichtung* transforme la musique et la poésie, leur individualité et caractéristiques propres ne disparaissent pas pour autant. La musique ne doit pas servir d'accompagnement aux mots. La musique doit leur offrir une nouvelle force de persuasion (« eine neue Überzeugungskraft »)¹⁷⁷ et par le fait même, une occasion nouvelle de s'exprimer. La seconde vie (« ein kostbares zweites Leben in dieser Verbindung »¹⁷⁸) de la poésie, une fois réunie à la musique, déclenche un processus d'actualisation. Les expressions passées sont réaffirmées et obtiennent une nouvelle voix dans le présent :

[...] wie die neuen Wahrheiten können die alten von der Musik geweckt, bestätigt und nach vorn gerissen werden; und jede Sprache, die diese Wahrheiten ausspricht – die deutsche, die italienische, die französische, jede ! –, kann durch Musik ihrer Teilhabe an einer universalen Sprache wieder versichert werden.¹⁷⁹

Tandis que la musique, réunie au langage, devient politique : « [Die Musik] wird haftbar, sie zeichnet den ausdrücklichen Geist des Ja und Nein mit, sie wird politisch, mitleidend, teilnehmend und läßt sich ein auf unser Geschick. Sie gibt ihre Askese auf, nimmt eine Beschränkung unter Beschränkten an, wird angreifbar und verwundbar. »¹⁸⁰ Selon la chercheuse Camilla Miglio, la voix humaine sert de lieu métaphorique à la rencontre

par Christine Koschel et Inge von Weidenbaum. Munich : Piper 1983, p. 85. Comme mentionné dans l'état de la question, ces propos à forte connotation philosophique sont éclairés par Barbara Agnese dans son article dont le titre reprend en partie ces mots de Bachmann : Cf. Barbara Agnese. « „Das Absolute, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache“. Zwischen Musik und Literatur: das Unsagbare bei Bachmann ». Dans : Susanne Kogler et Andreas Dorschel (dir.). *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Vienne : Steinbauer 2006, p. 22-34. Agnese se penche sur le rôle symbolique de la musique, en tant qu'absolu vers lequel tendre, dans la conception du langage (de la littérature) chez Bachmann, en relation avec la philosophie de Ludwig Wittgenstein, tout particulièrement sa critique de l'utilisation du langage.

¹⁷⁶ Florian Trabert. « *Kein Lied an die Freude* ». *Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns Doktor Faustus bis zur Gegenwart*. Würzburg : Ergon-Verlag 2011, p. 367.

¹⁷⁷ Ingeborg Bachmann. « Musik und Dichtung ». Dans : *Werke*, vol. 4, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 60.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

équitable entre les arts.¹⁸¹ C'est sous la voix humaine que les arts peuvent ensemble transmettre un message passé et offrir à celui-ci une mémoire. La voix humaine, qui somme toute représente symboliquement la conception musicale défendue par Bachmann (la réunion entre les arts), occupe la position utopique d'être à la fois tournée vers le passé et vers l'avenir. Le message passé, devenu mémoire dans le présent, transmet un nouveau message qui sera à son tour réinterprété dans le futur, dans tous les présents futurs.

Après la présentation de l'essai *Musik und Dichtung*, qui rapproche les arts et problématise la façon avec laquelle ils étaient alors unis (romantisme), et la façon avec laquelle ils ont cherché à se séparer (sérialisme) dans l'après-guerre, nous nous pencherons maintenant sur la participation d'Ingeborg Bachmann à des projets de revues internationales. Ces collaborations donneront cette fois-ci lieu à la réunion entre les langues. Ces projets seront l'occasion d'élargir la perspective nationale des pays membres grâce au dialogue international que de tels projets exigent et de faire communiquer des voix artistiques de différents pays en différentes langues. Ces dialogues ne seront pas dépourvus de tension, mais il semble que c'est justement par cette discorde, sous certaines conditions, que de nouvelles compréhensions, approches, conceptions et voix peuvent naître.

¹⁸¹ Camilla Miglio. « Gedächtnis, Schrift, „Musica impura“. Ingeborg Bachmanns *Lieder von einer Insel* ». Dans : *Arcadia. International Journal for Literary Studies* 42(2) (2007), p. 373 : « Die singende menschliche Stimme: das ist der Ort, an dem sich Dichtung und Musik begegnen. »

1.5. Bachmann et les revues internationales

Ingeborg Bachmann a collaboré à deux importants projets de revues internationales. Pour la revue *Botteghe oscure* (1948-1960) comme pour le projet *Gulliver* (1961-63), il était important de publier des textes d’auteurs et d’autrices en provenance de différents pays et en plusieurs langues. La revue *Botteghe oscure* par contre publiait exclusivement des textes créatifs (prose, poésie), tandis que le projet *Gulliver* mettait au centre de sa ligne éditoriale des textes à caractères essayiste et politique.

La visée internationale de *Gulliver* a été plus exigeante et ambitieuse que celle de la revue *Botteghe oscure*. Alors que la deuxième publiait presque seulement des textes en langue originale (issus de multiples traditions), la revue *Gulliver* envisageait un grand travail de traduction. Il était prévu qu’elle soit éditée dans trois pays : en France, en Italie et en Allemagne.¹⁸²

Botteghe Oscure s’est démarquée par ses nombreuses parutions, et sa longue durée d’existence, au contraire de la revue *Gulliver* qui est restée à un stade utopique. Les différents membres du projet n’ont pas su trouver un terrain d’entente nécessaire à sa réalisation.

Dans la présente section, nous traiterons brièvement de ces deux projets, pour en souligner leur dimension internationale, en plus de faire part de la contribution de Bachmann à ceux-ci.

1.5.1. Botteghe oscure (1948-1960)

La revue *Botteghe oscure* a été fondée en 1948, à Rome. La revue est rapidement devenue « un véhicule d’écritures international ».¹⁸³ Alors que la première édition comprenait deux cents pages, la dernière en 1960 contenait pas moins de six cents pages.

¹⁸² Barbara Agnese. « Un seul pays ne suffit pas. La collaboration de Ingeborg Bachmann à deux revues internationales ». Dans : *Po&sie* 130 (2009), p. 97.

¹⁸³ Jacqueline Risset. « Un’internazionale di spiriti liberi. Marguerite Caetani e gli scrittori francesi di “Botteghe Oscure” ». Dans : Laura Santone et Paolo Tamassia (dir.). *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori stranieri, 1948-1960*. Rome : L’Erma di Bretschneider 2007, p. XV. (notre traduction)

Bien que le rédacteur de la revue *Botteghe Oscure* ait été l'écrivain Giorgio Bassani (1916-2000), et ce tout au long de ses parutions (1948-1960), au rythme de deux par année, « c'est à la mythique Princesse Marguerite Caetani [...] que l'on doit sa naissance et son existence ». Caetani a d'ailleurs été l'une des premières rencontres significatives de Bachmann lorsqu'elle est arrivée dans la capitale italienne en 1953.¹⁸⁴ Grâce à Caetani, grandement appréciée par les collaborateurs, collaboratrices et artistes qui l'ont côtoyée, des textes d'artistes qui ne s'entendaient pas ont pu être réunis dans la revue *Botteghe oscure*.¹⁸⁵

Les publications de celle-ci, uniquement littéraires, y paraissent inédites et en langue originale. Une traduction en anglais ou en français y est parfois jointe, et très rarement une en italien. Les textes pouvaient à l'occasion n'être publiés qu'en version traduite.¹⁸⁶ Si le premier numéro (1948) comprend seulement des publications en italien, au fil des années de nouvelles sections en d'autres langues (principalement en anglais, en français et en allemand) viendront s'ajouter à la revue. À deux reprises (1955/1956), une section en espagnol figure au programme éditorial. Dans certains cahiers, des textes d'autres traditions seront publiés, mais uniquement en version traduite.¹⁸⁷

Au total, six sections en langue allemande ont été éditées. Dans la première, parue en 1954 (cahier XIV), deux poèmes de Bachmann ont été publiés : *Nebelland*¹⁸⁸ et *Lieder von einer Insel*.¹⁸⁹ Ce n'est que le premier geste d'une collaboration à comprendre sous au moins deux angles : ses publications et son travail éditorial à la revue. Dans son article *Un seul pays ne suffit pas* (2009), Barbara Agnese suppose que Bachmann, dès le deuxième cahier qui contient une section en langue allemande (XVII), en 1956, ait conseillé la princesse Caetani dans le choix des textes.¹⁹⁰ Agnese s'appuie ensuite sur la

¹⁸⁴ Barbara Agnese. « Un seul pays ne suffit pas. La collaboration de Ingeborg Bachmann à deux revues internationales ». Dans : *Po&sie* 130 (2009), p. 86.

¹⁸⁵ Jacqueline Risset. « Un'internazionale di spiriti liberi. Marguerite Caetani e gli scrittori francesi di "Botteghe Oscure" ». Dans : Laura Santone et Paolo Tamassia (dir.). *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori stranieri, 1948-1960*. Rome : L'Erma di Bretschneider 2007, p. XIII.

¹⁸⁶ Barbara Agnese. *Op. cit.*, p. 88.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Cf. Ingeborg Bachmann. « Nebelland ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 105.

¹⁸⁹ Cf. Ingeborg Bachmann. « Lieder von einer Insel ». Dans : *Ibid.*, p. 121-124.

¹⁹⁰ Barbara Agnese. *Op. cit.*, p. 89.

correspondance entre Bachmann et Celan, dans laquelle l'autrice autrichienne apparaît « en qualité de responsable de la section de la langue allemande » : il est cette fois-ci certain qu'elle a collaboré avec Caetani pour le cahier XIX (1957).¹⁹¹ Dans celui-ci, cinq poèmes de l'autrice ont paru : *Hôtel de la paix*,¹⁹² *Nach dieser Sintflut*,¹⁹³ *Liebe : Dunkler Erdteil*,¹⁹⁴ *Exil*,¹⁹⁵ *Mirjam*.¹⁹⁶ Dans le cahier XXI (1958), aucun texte de Bachmann n'est présent, cependant elle a été à nouveau responsable de la section allemande, cette fois-ci en compagnie du poète Paul Celan. De nombreuses lettres témoignent de leur collaboration.¹⁹⁷

Le cahier XXIII (1959) comprend la nouvelle *Jugend in einer österreichischen Stadt*¹⁹⁸ de Bachmann, parue plus tard dans le recueil de nouvelles *Das dreißigste Jahr* (1961).¹⁹⁹ Dans le dernier numéro de la revue (XXV), au printemps 1960, aucun texte de Bachmann n'a été publié, mais la dédicace à son intention permet de croire qu'elle a jusqu'à la fin conseillé Caetani.²⁰⁰

1.5.2. Gulliver (1961-63)

Le projet *Gulliver* a donné l'occasion à différents pays de se réunir afin de discuter des problématiques historique, politique, linguistique de l'époque de l'après-guerre auxquelles en particulier l'Europe était confrontée et selon les différentes réalités de chacun d'eux. Des écrivain.es et intellectuel.les de quatre pays différents ont pris part au projet de revue internationale : la France, l'Allemagne, l'Autriche et l'Italie. *Gulliver* avait initialement été envisagé à l'échelle internationale. Des membres potentiels, en provenance

¹⁹¹ Barbara Agnese. « Un seul pays ne suffit pas. La collaboration de Ingeborg Bachmann à deux revues internationales ». Dans : *Po&sie* 130 (2009), p. 90.

¹⁹² Cf. Ingeborg Bachmann. « Hôtel de la paix ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 152.

¹⁹³ Cf. Ingeborg Bachmann. « Nach dieser Sintflut ». Dans : *Ibid.*, p. 154.

¹⁹⁴ Cf. Ingeborg Bachmann. « Liebe: Dunkler Erdteil ». Dans : *Ibid.*, p. 158-159.

¹⁹⁵ Cf. Ingeborg Bachmann. « Exil ». Dans : *Ibid.*, p. 153.

¹⁹⁶ Cf. Ingeborg Bachmann. « Mirjam ». Dans : *Ibid.*, p. 155.

¹⁹⁷ Barbara Agnese. *Op. cit.*, p. 91-92. Agnese s'appuie ici sur de nombreuses lettres échangées entre Celan et Bachmann, dans le cadre de leur collaboration à la revue *Botteghe Oscure* : Cf. Ingeborg Bachmann et Paul Celan. *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel*, éd. par Bertrand Badiou. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp 2008.

¹⁹⁸ Cf. Ingeborg Bachmann. « Jugend in einer österreichischen Stadt ». Dans : *Werke*, vol. 2, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 84-93.

¹⁹⁹ Cf. Ingeborg Bachmann. « Das dreißigste Jahr ». Dans : *Ibid.*, p. 94-137.

Barbara Agnese. *Op. cit.*, p. 92.

²⁰⁰ *Ibid.*

de l'Amérique du Nord, de la Pologne, de la Grande-Bretagne, du Mexique, de l'Argentine, ont participé aux premières rencontres, mais n'ont finalement pas fait partie du projet.²⁰¹

Le projet *Gulliver* engageait un travail coopératif. Il demandait de réfléchir ensemble à une forme et à une méthode d'écriture particulières pour qu'il puisse être opérant. Le philosophe et auteur français Maurice Blanchot (1907-2003), l'un des membres les plus actifs de la revue, a proposé et défendu une « écriture collective ».²⁰² Une telle écriture ne visait pas la recherche commune de réponses aux différentes problématiques qui se posaient dans leurs pays respectifs. Elle permettait en échange de réunir les questions propres à chacun d'eux, et d'adopter une certaine attitude, à l'égard de ces questions, qui exigeait des membres le dépassement des pensées propres, l'effacement de soi devant l'autre et la responsabilité commune de tous les textes dans le but d'offrir de nouvelles perspectives et approches à ces problématiques.²⁰³ C'est au moyen du « fragment », qui est la forme centrale de cette écriture selon Blanchot, qu'« une pluralité de réflexions différentes » pouvait être exprimée. Il fallait toutefois concevoir ces réflexions dans un projet d'ensemble, de sorte qu'il n'y ait pas un manque de cohésion entre les différents fragments.²⁰⁴ Nous pouvons nous imaginer que la haute ambition liée à son internationalité était l'une des sources aux problèmes rencontrés entre les différents membres du projet *Gulliver* jusqu'à ce qu'il faille mettre un terme au projet. Néanmoins, une telle écriture était la raison essentielle du projet et si la méthode qu'elle exige n'était pas appliquée, il s'agirait d'un tout autre projet.²⁰⁵

Si le projet *Gulliver* n'a jamais vu le jour, il a par contre laissé de nombreux témoignages. Le premier véritable, longtemps l'unique, a été offert par la revue *Il Menabò*

²⁰¹ Christophe Bident. « Partenaires invisibles. Le projet de la Revue internationale 1960-1965 ». Dans : *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*. Seyssel : Champ Vallon 1998, p. 404 : « Les six premiers mois de l'année suivante se passent à élaborer le projet et à chercher rédacteurs, correspondants et éditeurs dans le monde entier. Des intellectuels britanniques, polonais, nord-américains, mexicains et argentins décident d'accompagner l'entreprise sans pouvoir ou vouloir encore participer. »

²⁰² *Ibid.*, p. 407.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 413.

²⁰⁵ En 1965, le comité italien propose au comité français de participer à un projet de livres collectifs. Bien que le projet semble possible au comité français, les membres le refuseront parce qu'il en serait un de trop différent. Le livre en soi, définitif, fermé, empêche la forme-mouvement, qui est chère et pourrait-on même dire, la raison d'être du projet *Gulliver* : *Ibid.*, p. 414-415.

di letteratura à l'occasion d'une édition spéciale, *Gulliver* (7),²⁰⁶ publiée en 1964, qui a donc repris le titre du projet de revue envisagé.²⁰⁷ L'auteur Elio Vittorini, codirecteur de la revue *Il Menabò* avec l'écrivain italien Italo Calvino, souligne dans le texte introductif les particularités de l'édition spéciale : « Diciamo "Menabò 7" : ma è un'altra rivista (e insomma un'altra struttura, un altro ordine di rapporti, un altro modello di nesi, un'altra vocazione di ricerca, un'altra prospettiva di lavoro associato) che stavolta costituisce il nostro contenuto. »²⁰⁸ C'est dans ce numéro que l'essai *Tagebuch*²⁰⁹ de Bachmann a été publié, mais pas dans sa version originale. Son texte y a été traduit en italien par Lia Secci (*Diario in pubblico* [Carnet public]).²¹⁰

Dans l'essai *Tagebuch*, Bachmann se penche très directement sur les aspirations de la revue internationale en plus d'en soulever ses exigences. Selon Irmgard Egger, l'autrice y fait l'esquisse d'un modèle de compréhension multilingue : elle fait l'esquisse de l'utopie d'une nouvelle langue commune. Ce modèle, ou cette nouvelle langue cherche à surpasser les limites du monolinguisme, sans pour autant anéantir les idiomes individuels (ex. dialectes) au détriment de formules codifiées et internationales.²¹¹

En employant le terme « Dialekt » que Bachmann préfère à celui de « Sprache » dans l'essai, l'autrice montre que la réalité régionale et le dialecte qui lui est associé font déjà partie d'un ensemble pluriel, qui est constitué d'autres régions et dialectes.²¹² Le projet *Gulliver* a eu l'ambition d'appliquer une telle réalité (l'ensemble pluriel) à une forme plus

²⁰⁶ Barbara Agnese. « Un seul pays ne suffit pas. La collaboration de Ingeborg Bachmann à deux revues internationales ». Dans : *Po&sie* 130 (2009), p. 94.

²⁰⁷ Selon Roman Schmidt, le titre a été proposé par Günter Grass : Cf. Roman Schmidt. « "Ce qui ne réussit pas reste nécessaire" : La Revue Internationale/Gulliver (1961-63) ». Dans : *Espace Maurice Blanchot*. 2005? <https://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=210&Itemid=41> (2 avril 2021). Dans l'introduction de l'édition spéciale de la revue *Il Menabò*, le titre *Gulliver* est qualifié de « nome di prova » [nom d'essai]. : Cf. Italo Calvino et Elio Vittorini (dir.). *Il Menabò di letteratura* 7 (1964). L'introduction précède la table des matières et aucun numéro de page n'y est indiqué.

²⁰⁸ *Ibid.* Idem, aucun numéro de page n'est indiqué : « mais c'est une autre revue (et, somme toute, une autre structure, un autre ordre de rapports, un autre modèle de connexions, une autre vocation de recherche, une autre perspective de travail associé) qui, cette fois-ci, constitue notre contenu. » (notre traduction)

²⁰⁹ Cf. Ingeborg Bachmann. « *Tagebuch* ». Dans : *Werke*, vol. 4, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 63-77.

²¹⁰ Cf. Ingeborg Bachmann. « *Diario in pubblico* », trad. de l'allemand par Lia Secci. Dans : Italo Calvino et Elio Vittorini (dir.). *Op. cit.*, p. 262-274.

²¹¹ Irmgard Egger. « Mehrsprachigkeit. Zu einem Motiv der österreichischen Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann ». Dans : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70(4) (1996), p. 705.

²¹² Rita Svandrlik. *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura. Poesie, prose, radiodrammi*. Rome : Carocci 2001, p. 37.

élargie : à l'échelle européenne et internationale. Pour répondre à l'objectif de ce modèle, Bachmann insiste sur l'importance d'entrer en dialogue avec l'autre et de travailler ensemble : « Sprechen aber zu distanzierten Freunden und Mitarbeitern, zu einem distanzierten Publikum, zusammenzuarbeiten, wo es noch Mühe macht, das »Zusammen« zu sehen und wo das Verlässlichste im Anfang wohl das »Arbeiten« sein dürfte. »²¹³ L'importance de reconsidérer son propre vocabulaire est mise à l'avant-plan dans l'essai. Le message, qui paraît clair à celui ou à celle qui le transmet, ne l'est pas nécessairement pour le collaborateur et la collaboratrice d'un autre pays pour qui les enjeux sont distincts et l'histoire, différente. Cette reconsidération est conditionnelle à un véritable travail coopératif, pour qu'une nouvelle compréhension, non seulement de l'autre, mais aussi de soi, devienne possible.

Selon Agnese, les thèmes essentiels auxquels les membres de la revue internationale ont réfléchi lors des rencontres se retrouvent dans l'édition spéciale de *Il Menabò* : « le mur de Berlin, le "provincialisme", les réflexions sur le fragment, sur l'écriture et le langage ».²¹⁴ À titre d'exemple, l'article *Il nome Berlino* [Le nom de Berlin] de Maurice Blanchot réfléchit de manière fragmentaire sur la question du mur de Berlin, sur ce qu'il a occasionné dans la pensée de l'époque et de manière tragiquement concrète : « Berlino non è solo Berlino, ma il simbolo della divisione del mondo ».²¹⁵ Pour Blanchot, l'écriture fragmentaire n'a aucune intention exhaustive. Une telle écriture doit assumer l'impossibilité de parler complètement de quelque chose, soit, dans le cas présent, de la problématique de la division.²¹⁶

Les difficultés et les malentendus sont nés rapidement entre les membres du projet *Gulliver*.²¹⁷ Christophe Bident identifie le premier événement problématique : la

²¹³ Ingeborg Bachmann. « Tagebuch ». Dans : *Werke*, vol. 4, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 64.

²¹⁴ Barbara Agnese. « Un seul pays ne suffit pas. La collaboration de Ingeborg Bachmann à deux revues internationales ». Dans : *Po&sie* 130 (2009), p. 96.

Il est possible de rapprocher ces différents thèmes à celui de l'utopie à laquelle nombreux articles du numéro spécial réfèrent. Par exemple : Cf. Roland Barthes. « I tre dialoghi », trad. du français par Guido Neri. Dans : Italo Calvino et Elio Vittorini (dir.). *Il Menabò di letteratura* 7 (1964), p. 46-49. Cf. Dionys Mascolo. « Frammento d'utopia », trad. du français par Guido Neri. Dans : *Ibid.*, p. 75-81.

²¹⁵ Maurice Blanchot. « Il nome Berlino », trad. du français par Guido Neri. Dans : *Ibid.*, p. 121 : « Berlin n'est pas que Berlin, mais le symbole de la division du monde. » (notre traduction)

²¹⁶ *Ibid.*, p. 122.

²¹⁷ Barbara Agnese. *Op. cit.*, p. 94.

construction du mur de Berlin en 1961, qui a mis en péril la participation du comité allemand à un projet international, du fait de la dimension nationale qu'un tel événement a impliquée. « [L]a collaboration allemande, notamment celle de Enzensberger, ne s'en remettra pas. »²¹⁸ L'écrivain Hans Magnus Enzensberger a dû quitter le comité allemand, et c'est l'auteur Uwe Johnson, près d'un an plus tard, qui est venu le remplacer.²¹⁹ Barbara Agnese résume, après avoir détaillé certains désaccords qui les divisaient, les divergences d'opinions des trois comités nationaux : « [...] pour les Italiens et les Allemands (encore loin du poststructuralisme), la littérature se mesure à la politique, à la société, à l'histoire. Pour les français [sic], au langage. »²²⁰ Malgré l'impasse du projet, Uwe Johnson propose (dans des lettres) que « les trois rédactions livrent leurs textes, déjà prêts, lors d'une rencontre ».²²¹ Une réunion a finalement eu lieu à Zurich les 19 et 20 janvier 1963. Si, à ce moment-là, le projet semblait encore réalisable, lors de la rencontre suivante, le 18 avril 1963, cette fois-ci à Paris et alors que Bachmann était présente, le projet de revue Gulliver est devenu impossible.²²²

1.6. Œuvre-translation : Bachmann traduit Giuseppe Ungaretti (1961)

Selon Joseph McVeigh, il est plus facile de comprendre comment il a été possible à l'autrice de traduire si adroitement et d'adapter en 1952 la pièce théâtrale *Mannerhouse* (1948)²²³ de Thomas Wolfe et le livre *The Dark Tower* (1916) de Louis MacNeice dans le cadre de son poste à Rot-Weiß-Rot, dans la mesure où elle avait déjà eu l'occasion de s'initier à une telle pratique. Lors de cette initiation, elle avait traduit le texte *Die heilige Stätten Palästinas*, publié originalement dans le journal hebdomadaire *The*

²¹⁸ Christophe Bident. « Partenaires invisibles. Le projet de la Revue internationale 1960-1965 ». Dans : *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*. Seyssel : Champ Vallon 1998, p. 408.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Barbara Agnese. « Un seul pays ne suffit pas. La collaboration de Ingeborg Bachmann à deux revues internationales ». Dans : *Po&sie* 130 (2009), p. 95.

²²¹ *Ibid.*, p. 96.

²²² *Ibid.*

²²³ Cf. Ingeborg Bachmann. « Thomas Wolfe : Das Herrschaftshaus ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 445-512.

Listener, lors de son premier travail journalistique à Vienne, pour le mensuel autrichien *Der Turm* (1945-1948).²²⁴

Comme en témoignent ses premières expériences de traduction, l'écrivaine avait de bonnes connaissances de la langue anglaise. C'est à Graz (1946) que la jeune Bachmann a suivi un cours d'anglais et s'est mise à l'étude intensive de cette langue. En plus de son travail pour la revue *Der Turm*, la langue anglaise et ses aptitudes acquises ont pu être mises en pratique au *Amerikanischen Nachrichtendienst* (1951) et à la station Rot-Weiß-Rot (1951-53).²²⁵ Lors de son séjour aux États-Unis, en juillet 1955, en pleine immersion anglaise, Bachmann a participé à une Université d'été de Harvard, à Cambridge (« *Harvard Summer School of Arts and Sciences and of Education* »), organisée par l'éminent diplomate américain, Henry Kissinger. Lors de ce voyage d'études, elle s'est arrêtée à New York.²²⁶

Plus tard, Bachmann a traduit une sélection de poèmes de l'italien Giuseppe Ungaretti (1888-1970), publiée en 1961 chez Suhrkamp.²²⁷ L'autrice avait une bonne connaissance de la langue italienne, à laquelle elle avait été exposée dès l'enfance. En plus d'avoir grandi dans une région qui a pour pays voisin l'Italie, elle entendait cette langue à la maison : « Ich habe kein Italienerlebnis, nichts dergleichen, ich lebe sehr gern hier. Und hinzu kommt ja noch, daß ich an der italienischen Grenze aufgewachsen bin und daß ich zu Haus italienisch sprechen gehört hab' . »²²⁸ Ce n'est toutefois que dans les années 1950, lors de ses séjours en Italie (Ischia, Rome, Naples) qu'elle a pu approfondir ses connaissances de l'italien.²²⁹ Après un parcours mouvementé, c'est à Rome que Bachmann

²²⁴ Le texte traduit de l'anglais par Bachmann se trouve dans l'ouvrage de Joseph McVeigh : Cf. Joseph McVeigh. *Ingeborg Bachmanns Wien 1946-1953*. Berlin : Insel Verlag 2016, p. 261-265.

²²⁵ *Ibid.*, p. 18. Dans le présent chapitre, une section traite du travail de Bachmann à RWR. Voir : *Chapitre 1*, p. 29-33.

²²⁶ Monika Albrecht et Dirk Götsche (dir.). *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar : J.B. Metzler 2002, p. 7.

²²⁷ Cf. Giuseppe Ungaretti. *Gedichte: italienisch und deutsch*, trad. de l'italien par Ingeborg Bachmann. Suhrkamp : Francfort-sur-le-Main 1961.

²²⁸ Ingeborg Bachmann. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, éd. par Christine Koschel et Inge von Weidenbaum. Munich : Piper 1983, p. 65.

²²⁹ Stephanie Dressler. « Ingeborg Bachmanns Ungaretti-Übersetzungen ». Dans : *Giuseppe Ungarettis Werk in deutscher Sprache. Unter besonderer Berücksichtigung der Übersetzungen Ingeborg Bachmanns und Paul Celans*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter 2000, p. 104.

s'est finalement installée en 1965, jusqu'à sa mort, en 1973.²³⁰ Malgré ses séjours et sa vie en Italie, une insécurité linguistique est demeurée chez l'autrice, qui en fait elle-même mention dans un court texte publié à titre posthume, dédié à Giuseppe Ungaretti, à leur première rencontre qu'elle appréhendait. Elle avait peur d'y semer le doute chez le poète, du fait de sa maîtrise de l'italien, qu'elle jugeait fautive.²³¹

Les poèmes de la sélection de Bachmann sont issus principalement de deux différents recueils de Ungaretti. Trente-huit poèmes proviennent de *L'Allegria* (1931) et six de *Il dolore* (1947). Le premier, écrit dans les tranchées de la Première Guerre mondiale, apparaît comme un journal intime :²³² la date et le lieu sont indiqués au début des poèmes. Une telle forme (journal intime) était chère à Ungaretti, qui était d'avis que toute œuvre doit présenter une biographie de son auteur.²³³ Comme nous pouvons le lire dans la postface, la traductrice a eu soin de conserver l'ordre chronologique des poèmes de sa sélection, pour demeurer fidèle à l'intention du poète italien : à « sa » chronologie (à sa biographie). Cependant, le premier et le dernier poème de la sélection font exception à la règle, car selon la poétesse-traductrice même une sélection doit offrir un début et une fin.²³⁴ Il est à noter aussi que la poétesse a choisi de ne pas inclure les indications temporelles et locatives dans ses traductions. Cette décision est motivée selon la chercheuse Enza Dammiano par la volonté chez l'autrice de « transcender la circonstance contingente à laquelle le poème se trouve lié, de la soustraire au temps, de la rendre universelle, plus encore qu'elle ne l'est déjà dans la version originale : de la rendre contemporaine, de

²³⁰ Rita Svandrlik. *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura. Poesie, prose, radiodrammi*. Rome : Carocci 2001, p. 15. Pour une biographie approfondie d'Ingeborg Bachmann : Cf. Hans Höller. *Ingeborg Bachmann*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt 2000.

²³¹ Cf. Ingeborg Bachmann. « [Giuseppe Ungaretti] ». Dans : *Werke*, vol. 4., éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 331-332.

²³² Ingeborg Bachmann. « Giuseppe Ungaretti: Gedichte ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 618. Dans la postface, écrite à l'occasion de l'édition allemande des poèmes de Ungaretti, Bachmann s'appuie, pour faire une telle affirmation, sur la préface du recueil d'*Allegria* écrite par le poète italien.

²³³ *Ibid.*, p. 618 : « Ci-après, le passage de la préface de *Allegria* de Ungaretti, traduit par Bachmann : « Der Autor hat keinen anderen Ehrgeiz, und glaubt auch, daß die großen Dichter keinen anderen hatten, als eine eigene schöne Biographie zu hinterlassen ».

²³⁴ *Ibid.*, p. 619 : « Viele der Gedichte sind datiert. Sie stehen darum, und weil Ungaretti auf der Chronologie – seiner Chronologie – besteht, in der Reihenfolge des Entstehens, von zwei Ausnahmen abgesehen: dem ersten und dem letzten Gedicht, da auch eine Auswahl leidlich einen Anfang und ein Ende setzen will. Nur eine Gesamtausgabe könnte zeigen, welchen Stellenwert auch diese und alle andren nicht berücksichtigen Gedichte haben. »

l'arracher à l'histoire.»²³⁵ S'il y a le désir d'universaliser (encore plus), de rendre contemporain les poèmes de Ungaretti chez Bachmann, nous ne pensons pas que le choix d'omettre les indications de temps et de lieux des poèmes manifeste la volonté de les *dés-historialiser* (arrachement historique). Nous pensons plutôt que la volonté de Bachmann était celle de créer un dialogue entre les différentes époques. Comme a souligné la chercheuse Stephanie Dressler, Bachmann avait l'intention, en traduisant cette sélection, d'offrir au public germanophone un aperçu d'une œuvre issue de la modernité classique, qui était encore d'actualité.²³⁶ Le passage suivant, qui provient de la postface de l'édition allemande des poèmes de Ungaretti, écrite par Bachmann,²³⁷ en est un exemple révélateur : « Seine Dichtung erschien neu und einzigartig ; sie wurde gefeiert und bekämpft auf eine nicht mehr vorstellbare Weise. Eigene Zeitschriften wurden gegründet in diesen Jahren, damit man Ungarettis Gedichte besser angreifen und besser verteidigen konnte. »²³⁸ De plus, dans la postface à sa traduction des poèmes, Bachmann contextualise l'œuvre de Ungaretti à la lumière de la situation historique et politique du pays dans le cadre duquel il a été écrit. Elle fait même mention de sa réception critique en Italie, qui le place en tant que descendant de Francesco Petrarca (1304-1374) et Giacomo Leopardi (1798-1837).²³⁹ Enfin, Bachmann mentionne qu'il y a, pour la plupart des poèmes de Ungaretti, plusieurs

²³⁵ Enza Dammiano. « Deux langues pour une seule voix. Ingeborg Bachmann traductrice de Giuseppe Ungaretti ». Traduit de l'italien par Martin Rueff. Dans : *Po&sie* 131-132 (2010), p. 33.

Enza Dammiano. *Due lingue in una voce sola: Ingeborg Bachmann traduce Giuseppe Ungaretti*. <https://www.academia.edu/5688154/Due_lingue_in_una_voce_sola_Ingeborg_Bachmann_traduce_Giuseppe_Ungaretti> (10 novembre 2020), p. 6.

²³⁶ Stephanie Dressler. « Ingeborg Bachmanns Ungaretti-Übersetzungen ». Dans : *Giuseppe Ungarettis Werk in deutscher Sprache. Unter besonderer Berücksichtigung der Übersetzungen Ingeborg Bachmanns und Paul Celans*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter 2000, p. 107.

²³⁷ Cf. Ingeborg Bachmann. « Giuseppe Ungaretti: Gedichte ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 616-620.

²³⁸ *Ibid.*, p. 616-617.

²³⁹ *Ibid.*, p. 620 : « Als seine Ahnen werden Petrarca und Leopardi genannt. Das mag sonderbar erscheinen, denn für einen Dichter dieser letzten europäischen Moderne würde man bei uns die Ahnen wohn nicht so weit in der Vergangenheit suchen.

Petrarca, Leopardi... Doch beide haben ja, wie unser dichter meint, ihre eigne schöne Biographie geschrieben. Sie haben das Leben eines Mannes gelebt zu anderer Zeit und waren, wie der Nachfahr, in der Konfession in ihrem Element. Sie haben das erste Erzittern über all das, was sie erfuhren und was ihnen widerfuhr, in die italienische Sprache gebracht. »Ed io pur vivo!« heißt es bei Petrarca. Das war ein erster Schmerz, ein erstes Ausbrechen, erstes Aussprechen. Solche »erste« Regungen finden wir auch bei Ungaretti. »Sono una creatura...«, »E t'amo, t'amo...« Ein Wort ist darum auf ihn geprägt worden: Voce vivente. Lebendige Stimme. »

versions. Les différences entre celles-ci sont toutefois mineures et n'ont pas été prises en compte dans les traductions de l'autrice faites uniquement d'après la dernière édition.²⁴⁰

La traduction de la voix d'Ungaretti, qui provient d'une époque antérieure à la sienne et que Bachmann juge actuelle (donc actualisable), est d'abord l'occasion de lui donner une mémoire. Elle a travaillé pour que ce poème et son histoire ne soient pas effacés, pour lui offrir une nouvelle possibilité de compréhension, dans une autre époque et dans une autre langue, dans un autre pays, bien qu'elle soit consciente de la difficulté d'une telle entreprise :

Schwer zu erklären ist, wie Ungaretti innerhalb der italienischen Literatur steht und bewertet wird, denn die Kritik eines Landes hat mit so vielen Erscheinungen zu tun und den Bedingungen dieser Erscheinungen, daß die Sprache, die sie führt, um zu unterscheiden und zu werten, in einem anderen Land oft nicht mehr verstanden wird. Wir lernen nur einzelne große Dichter anderer Länder kennen, seltener Strömungen, Gruppen, und nehmen sie darum unbefragter hin oder messen großzügiger oder messen mit unseren Maßen, die im Herkunftsland wieder Befremden erregen können.²⁴¹

Le désir de rendre contemporaines les voix du passé et de les faire entendre se manifeste tout au long du cheminement de l'autrice, des travaux et événements qu'il implique et dont quelques-uns ont été présentés dans le présent chapitre. Son travail à la radio RWR et au journal *Der Turm* a demandé d'adapter et de traduire des textes issus d'autres époques et d'autres pays. Sa collaboration avec Henze a donné lieu à des œuvres dont le souci était de transmettre un message actualisé du passé, pour en faire une mémoire. Dans leur collaboration, la musique de Henze et les mots de Bachmann sont venus avec soin modifier les textes originaux afin qu'ils puissent être perçus sous une nouvelle perspective et qu'ils puissent être compris différemment, à une autre époque. L'essai *Musik und Dichtung* défend la réunion entre les arts, la mémoire et la nouvelle vie des œuvres antérieures auxquelles la musique et la poésie donnent voix ensemble. Finalement, les revues internationales, auxquelles Bachmann a collaboré, ont donné primauté au dialogue interculturel et aux problématiques historiques propres à chacun des pays.

²⁴⁰ Ingeborg Bachmann. « Giuseppe Ungaretti: Gedichte ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 619.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 619-620.

Dans le prochain chapitre, nous nous pencherons sur l'échange épistolaire entre Henze et Bachmann. Un échantillon de trois lettres, que nous avons traduit, y sera observé. Nous pourrions ainsi approfondir la présentation de leur collaboration faite dans le présent chapitre.

Chapitre 2. La correspondance *Briefe einer Freundschaft* : observations

La correspondance *Briefe einer Freundschaft* (2004) entre Hans Werner Henze et Ingeborg Bachmann et la sélection de trois lettres à traduire d'après celle-ci serviront de laboratoire au présent chapitre.

Après avoir présenté l'édition allemande de la correspondance, nous rendrons compte d'éléments contextuels propres aux événements artistique (création d'un opéra), théorique (réflexion sur le rapport entre la musique et le langage) et politique (préparation d'un discours) auxquels notre sélection de lettres est associée.²⁴²

2.1. Présentation de l'édition allemande de la correspondance entre Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze, *Briefe einer Freundschaft* (2004)

La correspondance *Briefe einer Freundschaft* entre Bachmann et Henze a été publiée en 2004 par l'édition allemande Piper Verlag. Elle offre un important témoignage de leur collaboration et amitié, s'étendant sur une période de plus de vingt ans (1952-1973). Au mois de novembre 1952, le compositeur fait parvenir à l'autrice la première lettre depuis Göttingen. On se rappelle que Henze et Bachmann ont fait connaissance à cette époque, lors d'une rencontre du Groupe 47, au château Berlepsch, situé non loin de Göttingen. La dernière lettre datée a été envoyée le 16 décembre 1972 par Henze, quelques mois avant la mort prématurée de l'autrice, à l'âge de 47 ans, le 17 octobre 1973.

Au total, la correspondance comprend 197 lettres. Le nom du destinataire (Henze ou Bachmann) est indiqué dans l'en-tête de chacune des lettres et celles-ci sont toutes numérotées. Pour les 193 premières, la date et le lieu d'émission y sont en plus précisés. Les lettres 194 à 197 sont non datées et le lieu est resté inconnu aux éditeurs.

Certaines des lettres de Bachmann, répertoriées dans ledit volume, n'ont pas été envoyées (*Nicht abgeschickt*). D'autres sont des brouillons de lettres (*Briefentwürfe*) ou encore, des copies de lettres (*Briefdurchschriften*). Même avec ces ajouts, les lettres de l'autrice y demeurent moins nombreuses.

²⁴² L'annexe du présent mémoire comprend les trois lettres traduites de l'allemand vers le français. Voir : *Annexe*, p. 109-125.

La correspondance entre Bachmann et Henze a été écrite en quatre langues. Les lettres comprennent très souvent un mot, une phrase en italien, français ou anglais. Ces différentes expressions multilingues sont traduites à la fin de chacune des lettres. Certaines d'entre elles ont même été rédigées principalement en français, italien ou anglais. L'édition de la correspondance, qui s'adresse d'abord à un lectorat germanophone, donne accès à une traduction allemande de celles-ci dans la section intitulée *Die Briefe* [Les lettres]. Les lettres et passages traduits en allemand y sont inscrits en gris et ceux écrits originalement en allemand, en noir.²⁴³ La section intitulée *Italienische, französische und englische Briefe und Briefstellen* [Lettres et passages en italien, français et anglais], qui succède aux parties *Die Briefe* et *Undatierbare Briefe* [Lettres non datables], contient les passages et lettres originalement écrits dans une autre langue que celle de l'allemand.

2.2. Contextualisation de notre sélection de trois lettres à traduire

Notre choix s'inscrit dans le prolongement des informations biographiques et collaboratives du compositeur et de l'autrice, fournies au premier chapitre du présent mémoire.²⁴⁴ Les événements d'ordre artistique (la lettre 32),²⁴⁵ théorique (la lettre 116) et politique (la lettre 165) mis en scène dans les lettres sélectionnées souligneront l'importance de la mémoire chez Bachmann comme chez Henze.

Dans les prochaines sections, nous contextualiserons chacune des lettres de notre sélection. Pour ce faire, nous nous appuyerons notamment sur la partie commentaire de l'édition allemande de la correspondance. Celle-ci comprend des éléments biographiques en plus d'informations concernant les travaux communs et respectifs des artistes (*Biographisch-werkgeschichtliche Phasen des Briefwechsels*).²⁴⁶

²⁴³ Les passages, lettres ou expressions en italien ont été traduits par Regni Maria Gschwendt ; ceux en anglais, par Annette Peht et ceux en français, par Elsbeth Ranke.

²⁴⁴ Voir : *Chapitre 1*, p. 33-41.

²⁴⁵ Les éditeurs du volume de la correspondance ont octroyé un numéro à chacune des lettres qu'elle contient, selon une classification chronologique de celles-ci. Nos lettres sélectionnées sont numérotées (32 ; 116 ; 165) en référence à cette systématique.

²⁴⁶ Cf. Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004, p. 419-426.

2.2.1. Lettre 32 : de Bachmann à Henze (le 19 et 20 octobre 1955)

La lettre 32 a été écrite en deux temps par Ingeborg Bachmann : la première partie, le 19 octobre 1955, et la deuxième partie, le 20 octobre 1955. À cette époque, Bachmann et Henze se connaissaient depuis trois ans : depuis la rencontre du Groupe 47 qui a eu lieu à la fin octobre-début novembre 1952. Le compositeur et l'auteurice avaient à l'époque passé ensemble un important séjour sur l'île d'Ischia en Italie (été 1953), mais n'avaient pas encore cohabité à Naples (hiver 1956).

Il est question dans la lettre 32 de la première tentative d'écriture d'un libretto de Bachmann dans le cadre d'une collaboration à un opéra de Henze. L'auteurice tente en s'adressant au compositeur de trouver des solutions aux problèmes qu'elle rencontre lors de l'écriture. La librettiste lui partage notamment ses récentes réflexions, alimentées par la lecture de nombreux libretti. Bachmann compte en plus lire la correspondance de l'auteur autrichien Hugo von Hofmannsthal et du compositeur allemand Richard Strauss, à la recherche probablement de solutions auprès d'artistes qui se sont adonnés à un processus comparable à celui de Bachmann et Henze. Hofmannsthal et Strauss ont travaillé ensemble sur différents opéras, dont l'un est cité par Bachmann dans la présente lettre ; *Der Rosenkavalier* (1911) [Le Chevalier à la rose].

Le libretto sur lequel Bachmann travaillait à l'époque devait servir à l'opéra de Henze, d'abord intitulé *Anchises und Aphrodite*. Ce projet a toutefois été laissé inachevé. Dans la lignée à ce travail incomplet, l'opéra *Belinda* voit le jour au mois de juin 1956.²⁴⁷ Toujours d'après le mythe d'Anchise et Aphrodite, le libretto de Bachmann met en scène une star de la télévision, dont la réputation est mise à mal par les médias.²⁴⁸

Heinrich Strobel (1898-1970), entre autres critique musical et directeur du festival de musique de Donaueschingen dans les années 1946-1970,²⁴⁹ est un acteur important au

²⁴⁷ Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004, p. 421.

²⁴⁸ Alors que l'article de la chercheuse Antje Tumat (2006) sur lequel nous nous baserons dans la présente section se penche d'abord sur les raisons de l'échec du projet d'opéra *Belinda*, dans son ouvrage consacré à la collaboration entre Bachmann et Henze Tumat (2004) s'applique à faire dans ce cas-ci une interprétation et analyse de son contenu : Cf. Antje Tumat. *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes »Prinz von Homburg«*. Kassel : Bärenreiter Verlag 2004, p. 83-102.

²⁴⁹ Le festival Donaueschingen (1921-) est un événement consacré à la musique classique contemporaine. Reconnu pour ses programmes d'avant-garde, dans les années 1920 il accueille des compositeurs tels que Schönberg et Bartók. Durant l'Allemagne nazie, le festival a été interrompu, la musique qu'il accueillait étant placée dans la liste noire. Il reprendra ses activités peu de temps après la guerre, et encore aujourd'hui (2022)

premier projet d'opéra entre Henze et Bachmann — c'est lui qui a soutenu cette collaboration.²⁵⁰ Dans la lettre 32 d'ailleurs, l'autrice en fait mention, lorsqu'elle annonce à son ami compositeur que Strobel l'a invitée à se rendre à Vienne pour parler de l'opéra. Ce dernier a par contre une part de responsabilité dans l'échec du projet. À l'époque directeur du festival de musique Donaueschingen, il a au final considéré d'irréalisables les exigences scéniques du libretto de Bachmann. L'opéra *Belinda* n'a donc pas pu être représenté devant public.²⁵¹

Antja Tumat s'est appliquée dans un article à en comprendre les raisons véritables de l'échec de la première collaboration à un opéra entre Bachmann et Henze.²⁵² Selon la chercheuse, le projet n'a pas échoué dû à certaines contingences pratiques — l'accident de voiture de Henze, le retard de Bachmann dans l'écriture du libretto, la question du metteur en scène ou par ce que le libretto n'était soi-disant pas esthétiquement adapté à un opéra, mais du fait des divergences d'opinions esthétiques entre les participant.es. Les correspondances entre Henze, Bachmann et Strobel font état des positions esthétiques respectives des membres du projet.²⁵³

Malgré tout, la première collaboration à un opéra avec Henze a initié Bachmann à un genre dont elle a eu plus tard l'occasion d'approcher de nouveau. L'autrice a écrit les libretti de deux opéras majeurs du compositeur, *Der junge Lord* et *Der Prinz von Homburg*.²⁵⁴ Et même que certains fragments de l'opéra *Belinda* ont pu être récupérés dans le poème *Freies Geleit*²⁵⁵ de Bachmann. Celui-ci, joint à un autre poème de l'autrice, *Im Gewitter der Rosen* serviront à une autre collaboration avec le compositeur, celle de sa symphonie chorale *Nachtstücke und Arien*.

le festival existe, prenant place au sud-ouest de l'Allemagne, dans la petite ville de Donaueschingen qui a donné son nom au festival : Everett Helm. « Donaueschingen Festival ». Dans : *The Musical Times* 97 (1956), p. 657.

²⁵⁰ Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004, p. 455.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 473-474.

²⁵² Cf. Antje Tumat. « Ingeborg Bachmanns *Belinda*-Fragment. Vom Scheitern der ersten Oper mit Hans Werner Henze ». Dans : Susanne Kogler et Andreas Dorschel (dir.). *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Vienne : Steinbauer 2006, p. 161-183.

²⁵³ *Ibid.*, p. 165.

²⁵⁴ Voir : *Chapitre 1*, p. 38-40.

²⁵⁵ Cf. Ingeborg Bachmann. « Freies Geleit (Aria II) ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 161.

2.2.2. Lettre 116 : de Henze à Bachmann (le 31 mars 1958)

Dans la lettre 116 adressée à Bachmann en date du 31 mars 1958, Henze fait part à son amie écrivaine de ses réflexions sur le rapport entre musique et texte, entre musique et poésie, etc., à la demande de l'autrice, qui était en train d'écrire son essai *Musik und Dichtung*. Certains modernes dira-t-il (Anton Webern [1883-1945], Luigi Nono [1924-1990]) refusent de composer des paroles dans le but de conserver la pureté de la musique, tandis que la *canzone napoletana* (chanson napolitaine) confère aux mots une place bien plus importante qu'à celle de la musique. De son côté, le compositeur est d'avis que les mots doivent laisser la place dont la musique a besoin, tout en soulignant le danger que la musique, ou bien les paroles prennent le dessus. La solution paraît être celle de ne donner plus d'importance ni au texte ni à la musique, mais de trouver de quelles façons les deux arts peuvent s'associer. C'est d'ailleurs précisément cette idée d'équité entre les arts qui est défendue dans le court essai *Musik und Dichtung* d'Ingeborg Bachmann.²⁵⁶

Dans la lettre, Henze réfère directement au compositeur italien Luigi Nono, qui était non seulement à Bachmann, mais aussi à lui un bon ami. Esthétiquement, ils ne partageaient pas les mêmes idées. Nono était l'un des représentants de la musique sérielle, à laquelle Henze ne s'identifiait pas — du moins, à celle produite par l'école de Darmstadt, la troisième génération de la Nouvelle Musique, qui est la plus radicale. Celle-ci prônait la pureté musicale, le rejet du langage (des références littéraires par exemple), et travaillait donc à rompre avec toute symbolique (omise celle algébrique).²⁵⁷

Dans une entrevue, donnée en 1972 et intitulée *Musica impura – Musik als Sprache*, Henze prend position en faveur d'une musique « impura ». Cette appellation est reprise au poète chilien Pablo Neruda, qui de son côté qualifie ses poèmes de la sorte. En choisissant un tel adjectif pour définir son esthétique musicale, Henze se positionne contre l'esthétique dominante (« pure ») de son temps (l'après-guerre). Dans la même interview, le

²⁵⁶ Nous avons présenté l'essai *Musik und Dichtung* au premier chapitre du présent mémoire. Voir : *Chapitre 1*, p. 41-48. Il faut savoir que Bachmann a aussi demandé l'avis au compositeur italien Luigi Nono sur la relation entre texte et musique, et vraisemblablement au compositeur français Pierre Boulez (1925-2016) : Florian Trabert. »*Kein Lied an die Freude*«. *Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns Doktor Faustus bis zur Gegenwart*. Würzburg : Ergon-Verlag 20, p. 361.

²⁵⁷ Dans le présent mémoire, nous avons traité de la place particulière que tenait la musique de l'après-guerre dans la Nouvelle Musique, née au début du XX^e siècle, dans le cadre de notre présentation de l'essai *Musik und Dichtung*. Voir : *Chapitre 1*, p. 42-46.

compositeur met de l'avant l'importance qu'il accorde à la compréhension de sa musique, au message, polysémique, qu'il souhaite transmettre, par l'intermédiaire d'une symbolique historique musicale, qui doit pouvoir communiquer comme un langage.²⁵⁸ Il se sert de la symbolique musicale pour créer un nouveau langage, entre autres en employant des citations musicales (des lignes musicales issues d'autres pièces), à interpréter dans leur nouveau contexte musical. Henze explique ce processus d'actualisation au moyen d'une analogie linguistique. Les citations musicales dont il fait l'emprunt sont réorganisées d'après une nouvelle syntaxe qui est la sienne.²⁵⁹

Sa carrière n'est pas en reste de controverses, générées par une telle position, sujette à polémique. Les trois principaux représentants du sérialisme notamment, Nono, Boulez et Karlheinz Stockhausen (1928-2007) ont montré publiquement leurs divergences d'opinion esthétique. Ils ont quitté avant la fin de la première représentation de sa symphonie chorale pour soprano et orchestre, *Nachtstücke und Arien*, le 20 octobre 1957, donnée à l'occasion du festival de Donaueschingen.²⁶⁰

Malgré les embûches, les incompréhensions et les discordes, Henze maintiendra sa position esthétique, celle qui tient pour primordial le potentiel du « dire » musical, ce qu'il défendra dans son œuvre comme dans sa vie.

2.2.3. Lettre 165 : de Bachmann à Henze (le 29 [?] et 30 août 1965)

Bachmann a écrit en deux temps la lettre 165 à son ami compositeur. La date dans la deuxième partie de la lettre (le 30 août 1965) a été indiquée par l'autrice : ce n'est pas le cas de la première partie. Les éditeurs ont supposé [?] que celle-ci a été écrite le jour précédent, soit le 29 août 1965. L'opéra *Der junge Lord* (1964) constituait à l'époque le

²⁵⁸ Cf. Hans Werner Henze. *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*, éd. et préf. par Jens Brockmeier. Munich : Deutscher Taschenbuch Verlag 1976, p. 186-195.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 188 : « Die Zitate wären als geläufige Vokabeln zu bezeichnen, aber der Zusammenhang, die Syntax, ist von mir. »

²⁶⁰ Dans son autobiographie, Henze se souvient de l'événement et de ses répercussions : « Mit dieser Musik hatte ich die extremste Gegenposition zur sogenannten Darmstädter Schule erreicht, und so nimmt den auch nicht weiter wunder, daß bei der von Gloria Davy gesungenen und von Hans Rosbaud glänzend dirigierten Uraufführung am 20. Oktober 1957 in Donaueschingen drei Vertreter des anderen Extremis, Boulez, Nono (mein Freund, der Gigi!) und Stockhausen, demonstrativ schon nach den ersten Takten von ihren Plätzen aufsprangen und den Saal verließen. So entwandten sie sich den Schönheiten meiner jüngsten Bemühungen! » : Hans Werner Henze. *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Francfort-sur-le-Main : Fischer 1996, p. 141.

projet le plus récent sur lequel les artistes avaient coopéré, qui s'est avéré être leur dernière collaboration d'ordre artistique.

Dans la lettre 165, il s'agit cette fois-ci d'un autre type de travail, qui est politique et qui, en rétrospective, apparaît comme leur dernière importante collaboration, tous types confondus. Bachmann souhaitait aider Henze à préparer un discours politique, qu'il a tenu à Bayreuth, en septembre 1965, pour soutenir le parti social-démocrate d'Allemagne (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, SPD) de Willy Brandt (1913-1992),²⁶¹ en pleine campagne électorale.

Fritz René Allemann dans un article rédigé en mai 1965 (quelques mois avant le jour du scrutin des élections de 1965, le 19 septembre 1965) offre d'importantes informations sur le parcours politique de l'Allemagne de l'Ouest. Il remarque notamment que, depuis 1949 jusqu'à la présente date (mai 1965), c'est à peu près le même parti qui était au pouvoir : le CDU en alliance avec la branche bavaroise semi-indépendante, l'Union chrétienne-sociale (CSU). La particularité des élections de 1965 résidait du fait que pour une première fois depuis 1949 un parti politique (le SPD) se présentait comme un adversaire de taille pour le parti CDU.

Le SPD avait perdu leur avance au mois de janvier 1965. Les principaux concurrents se sont alors tenus un moment à égalité. Mais les derniers sondages (au moment de la rédaction de l'article) plaçaient les socialistes de nouveau en tête.²⁶² Aujourd'hui, nous savons que ce n'est pas le candidat du SPD, Willy Brandt, qui a été élu lors des élections de 1965, mais le candidat du parti CDU, Ludwig Erhard.

L'autrice avait déjà offert son aide au compositeur dans le cadre de cet événement. Dans la lettre 163 de la correspondance, envoyée le 13 août 1965, Bachmann mentionne encore plus explicitement le fait qu'elle veuille réviser son discours et qu'elle peut le rejoindre pour qu'il et elle puisse en discuter ensemble.²⁶³ D'après les informations données par Henze dans son autobiographie, lui qui revient sur cette collaboration d'ordre politique

²⁶¹ Willy Brandt (1913-1992), prix Nobel de la Paix en 1971, a été président de la Chambre des députés de Berlin de 1955 à 1957, bourgmestre-gouverneur de Berlin de 1957 à 1966, président du SPD de 1964 à 1987, vice-chancelier et ministre fédéral des Affaires étrangères de 1966 à 1969. De 1969 à 1974, il a été chancelier fédéral à la tête d'une coalition sociale-libérale. Il a été le premier social-démocrate à diriger le gouvernement depuis 1930.

²⁶² Fritz René Allemann. *Election Year in West Germany*. Dans : *The World Today* 21 (5) (1965), p. 180-181.

²⁶³ Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004, p. 263.

avec Bachmann, nous savons que l'autrice a grandement aidé le compositeur à rédiger le discours une fois à Munich.²⁶⁴ Dans la lettre 165, il est d'ailleurs question de ce rendez-vous. L'autrice lui mentionne qu'elle se rendra à l'Hôtel Vier Jahreszeiten à Munich, à la veille du discours, mais qu'elle ne pourra pas assister au discours le lendemain parce qu'elle doit partir à Prague.

Dans la lettre 165, Bachmann exprime son inquiétude à son ami par rapport au discours qu'il devra donner à l'occasion de ces élections. Elle qui sépare nettement les affaires et la politique (d'un côté) et les choses dignes (d'un autre côté), c'est-à-dire les idéaux de justice et d'égalité en soi et pour soi, Bachmann affirme que ces idéaux et ces directions de pensée peuvent s'incarner difficilement dans un parti politique, chez des hommes politiques. C'est en ce sens que l'autrice lui demande de ne s'associer à aucun parti. L'écrivaine est d'avis qu'il est important d'être du « bon côté » d'un point de vue pragmatique, mais que cela ne suffit pas. Il faut que les revendications, défendues par Henze et elle, soient entendues. Sans être contre les pragmatistes, l'autrice est d'avis qu'il faut les remettre à leur place, afin de défendre des choses dignes et absolues, telles que la conception de la justice, de la vérité et de la liberté.

Ces revendications révèlent l'espoir de l'autrice, celui que le monde puisse être régi autrement, une « utopie » qu'elle veut à tout prix défendre et faire entendre et vers laquelle sa pensée et son art se sont sans cesse dirigés.

2.3. Anmerkungen

Nous avons vu que des histoires et des instants de rencontres entre les différentes voix et langues se tiennent derrière les lettres à l'étude. Celles originales — rédigées principalement en allemand, avec quelques expressions en français, anglais et italien — multiplient les références qui, somme toute, témoignent de la problématique de la mémoire, à comprendre comme le leitmotiv de la collaboration entre Henze et Bachmann. Les artistes entraient constamment en dialogue avec les discours et les idées du passé et les mettaient

²⁶⁴ « So kam es, daß ich mich hinsetzte und eine Rede schrieb. Ich brachte sie nach München mit, wo die Dichterin den Text sorgfältig redigierte. » : Hans Werner Henze. *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Francfort-sur-le-Main : Fischer 1996, p. 248. Des extraits du discours donné par Henze se trouvent dans l'autobiographie du compositeur : *Ibid.*, p. 249-250.

à l'épreuve par leur art. La première tentative d'écriture d'un libretto de Bachmann est aussi la tentative d'ajourner un mythe à une nouvelle époque, par des moyens différents (opéra). Les références, qui sont associées à des horizons d'époques antérieures, se présentent comme des outils importants lors de son processus, qui en lui-même se définit comme une *relecture* du mythe, dans le but de le réécrire. On peut ainsi considérer la lettre 32 comme un accès privilégié à un processus de création entre Bachmann et Henze, aux réflexions qu'il a suscitées chez l'autrice et à ses aspirations. Dans la lettre 116, c'est l'esthétique musicale de Henze qui nous est partiellement dévoilée. Celle-ci donne une importance à la transmission d'un message compréhensible par l'intermédiaire d'un langage au sens large du terme (d'une symbolique) en prenant en compte l'histoire musicale. Celle-ci le place contre l'esthétique musicale dominante de l'après-guerre, la musique sérielle — nous avons pu voir au premier chapitre que cette musique a une visée a-symbolique et mise sur l'autoréflexivité structurale des œuvres. De plus, cet événement théorique est l'occasion d'un dialogue entre Bachmann et Henze. Les pensées du compositeur sur la question de la relation entre texte et musique sont affiliées à celles tenues dans l'essai *Musik und Dichtung* de Bachmann. La lettre 165 offre quant à elle une fenêtre sur le contexte politique de l'époque de l'après-guerre, en plus de donner des informations relatives aux revendications de l'autrice. Bachmann qui conçoit les absolus en tant que direction (justice, vérité, liberté) fait mention de la limite du pragmatisme, sans le réfuter, et les élections de 1965 permettaient de concevoir la possibilité d'un renouveau dans un paysage politique monotone de l'après-guerre, et se présentaient comme l'occasion de prendre de nouvelles directions de pensée et actions dans une société qui recevait le lourd héritage nazi.

Ce leitmotiv mémoriel répond en coulisse des œuvres littéraires de Bachmann à l'un des présupposés de son utopie de la littérature, dont elle traite directement à l'occasion de l'une de ses leçons de Francfort, *Literatur als Utopie*.²⁶⁵ Il s'agit d'approcher la littérature, et son langage, selon sa perspective d'actualisation constante. Les œuvres traversent le temps où elles reçoivent une nouvelle histoire et une nouvelle compréhension :

²⁶⁵ Cf. Ingeborg Bachmann. « Literatur als Utopie ». Dans : *Werke*, vol. 4, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 255-271.

Aber die Literatur ist ungeschlossen, die alte so gut wie die neue, sie ist ungeschlossener als jeder andere Bereich – als Wissenschaften, wo jede neue Erkenntnis die alte überrundet –, sie ist ungeschlossen, da ihre ganze Vergangenheit sich in die Gegenwart drängt. Mit der Kraft aus allen Zeiten drückt sie gegen uns, gegen die Zeitschwelle, auf der wir halten, und ihr Anrücken mit starken alten und starken neuen Erkenntnissen macht uns begreifen, daß keines ihrer Werke *datiert* und *unschädlich* gemacht sein wollte, sondern daß sie alle die Voraussetzungen enthalten, die sich jeder endgültigen Absprache und Einordnung entziehen.

Diese Voraussetzungen, die in den Werken selber liegen, möchte ich versuche, die »utopischen« zu nennen.²⁶⁶

Les événements discutés dans les lettres se dessinent comme des « instants » d'actualisation artistique, théorique et politique qui à la fois donnent voix au passé, à la fois lui donnent une *autre* voix (nouvelle) dans le présent et dans ceux à venir. Ces actualisations sont primordiales à la conception de l'utopie de Bachmann, comme à l'esthétique musicale *impura* de Henze.

Au prochain chapitre, il sera question de l'analyse de la dimension du multilinguisme dans le roman *Malina*. Nous verrons qu'elle aussi fera l'objet d'une pluralité de voix. Les citations littéraires, musicales et philosophiques de cette dimension, en tant qu'instant d'actualisation, feront le tracé d'une nouvelle géographie possible.

²⁶⁶ Ingeborg Bachmann. « Literatur als Utopie ». Dans : *Werke*, vol. 4, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 260.

Chapitre 3. Polyphonie multilingue du roman *Malina* d'Ingeborg Bachmann

Le philosophe Ludwig Wittgenstein dira du langage qu'il est comparable à une ville ancienne dans son ouvrage publié à titre posthume, *Philosophische Untersuchungen* (1953). Comme mentionné par Bachmann dans l'un des deux essais qu'elle lui a consacrés,²⁶⁷ Wittgenstein propose en faisant une telle analogie de concevoir le langage non plus (seulement) en tant que système de signes, mais à partir de sa diversité, propre à toute ville ancienne, que décrira le philosophe de la façon suivante : « Ein Gewinkel von Gäßchen und Plätzen, alten und neuen Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmäßigen Straßen und mit einförmigen Häusern. »²⁶⁸ Nous pensons que la lecture d'un texte (et ses langages) est comparable à une promenade dans une vieille ville. L'histoire passée de la ville et celle présente nous sont rappelées par les lieux que le récit met en scène et en son. La lecture du roman *Malina*, c'est une promenade dans la vieille capitale autrichienne de l'après-guerre. Le lectorat y est principalement en compagnie de la narratrice au je (qui n'a pour nom qu'un pronom, Ich/Je), d'Ivan, de Malina et à l'occasion, des enfants d'Ivan. Lors de cette promenade, tous les langages écrits (langage musical, langues étrangères, prose allemande) sur les pages du roman *Malina* deviennent

²⁶⁷ L'essai auquel nous référons est radiophonique : Cf. Ingeborg Bachmann. « Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins ». Dans : *Werke*, vol. 4, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 103-127. L'autre essai de Bachmann, dédié à Wittgenstein, n'est pas radiophonique : Cf. Ingeborg Bachmann. « Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte ». Dans : *Ibid.*, p. 12-23. Sur l'héritage wittgensteinien dans l'œuvre en prose de Bachmann : Cf. Barbara Agnese. « Die „unphilosophische“ Haltung ». Dans : *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Vienne : Passagen Verlag 1996, p. 45-73. À partir des deux essais que l'autrice dédie à la philosophie de Wittgenstein, Agnese conçoit le développement poétique de Bachmann, comme un développement de la pensée de Wittgenstein dans une forme littéraire. Les « wittgensteinismes » présents dans la prose narrative de Bachmann y sont analysés dans l'objectif de reconnaître aux thèmes philosophiques une fonction compositionnelle chez Bachmann. Agnese souligne que la problématique de l'éthique chez Wittgenstein a été peu prise en compte dans sa réception, et l'influence heideggerienne du philosophe, soulevée par nombreuses études, n'est selon Agnese qu'apparente. Le point de départ de l'interprétation de Wittgenstein par Bachmann mis à l'avant-plan dans ce chapitre est l'énoncé du lien entre la logique et l'éthique, lien au centre de l'œuvre de Wittgenstein et dont le point de contact est le langage.

²⁶⁸ Ludwig Wittgenstein. « Philosophischen Untersuchungen ». Dans : *Schriften*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp 1960, p. 18. Cité d'après : Ingeborg Bachmann. « Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins ». Dans : *Op. cit.*, p. 124.

sonores. Le lectorat y fait l'écoute des conversations en allemand et des paroles, phrases à l'occasion prononcées en anglais, hongrois, français, italien par les personnages.

Il importe de savoir qu'il existe des sentiers parallèles à la ville de Vienne telle qu'elle est mise en scène et en son dans le roman. Ce sont les « lieux » littéraires, philosophiques et musicaux (les citations), entendus, déclamés, chantés, interprétés en plusieurs langues et langages par les personnages. Barbara Agnese fera référence à la théorie des noms de Bachmann, reprise à Proust. Selon la chercheuse, cette théorie établit un jeu entre plusieurs langues et plusieurs traditions littéraires au sein d'une même tradition.²⁶⁹ À la manière d'un nom, qui renvoie lui aussi à d'autres textes, les citations multilingues et les traditions auxquelles elles réfèrent se rassemblent au sein de la tradition autrichienne dans laquelle prend place le roman *Malina*. À titre métaphorique, les citations multilingues sont des villes de différents pays situées dans la ville de Vienne : elles y occasionnent des frontières inédites, qui permettent le dépassement des frontières terrestres et le concept national que celles-ci délimitent. Si certaines citations multilingues (les fragments de partition de Schönberg) prennent lieu dans la tradition autrichienne, elles occasionnent aussi des frontières, celles entre la musique et le langage, et comme nous le rappelle le titre de l'œuvre de Schönberg (*Pierrot lunaire*), ce morceau est en soi un dialogue entre différentes traditions. Les poèmes qui ont été mis en musique sont issus de la tradition belge, quoique traduits en allemand :

Als das Werk eines österreichischen Komponisten, dem Übertragungen von französischsprachigen Gedichten mit Motiven der italienischen *Commedia dell'arte*-Tradition zugrundeliegen, kann der *Pierrot lunaire* auch als Chiffre für ein solches transnationales Denken verstanden werden.²⁷⁰

Face à toutes les voix ambiantes de la vieille ville de Vienne, et celles de ses sentiers livresques et musicaux parallèles qui donnent à notre déambulation une dimension transfrontalière, intertemporelle (par-delà Vienne de l'après-guerre), nous nous demanderons, ainsi, précisément : comment la dimension multilingue du roman *Malina*,

²⁶⁹ Barbara Agnese. « „Avec ma main brûlée...“ : Utopie als Zitat ». Dans : *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Vienne : Passagen Verlag 1996, p. 255.

²⁷⁰ Florian Trabert. »Kein Lied an die Freude«. *Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns Doktor Faustus bis zur Gegenwart*. Würzburg : Ergon-Verlag 2011, p. 386.

qui est polyphonique, apparaît dans le texte ? Qu'est-ce que les citations musicales, littéraires, philosophiques qui la composent, en provenance de plusieurs époques et pays, régions, villes viennent-elles *faire* dans le récit, à Vienne ? Comment nous aident-elles à concevoir la quête identitaire de la narratrice au je de parallèle à la configuration revisitée de Vienne ? Pour répondre à ces questions, le roman *Malina* fera d'abord l'objet d'une brève présentation. Nous esquisserons ensuite le portrait de la dimension multilingue qui rendra compte de sa polyphonie langagière (langage musical et langues étrangères). Puis, nous verrons que certains des passages multilingues sont des citations en provenance de textes musicaux, chantés par les personnages ou entendus par l'intermédiaire d'un dispositif sonore (polyphonie textuelle et médiale). Nous constaterons que ces voix, et leurs sons prennent part activement aux situations narratives où ils incarneront paradoxalement le silence de la narratrice au je. Il nous semblera cependant qu'à l'envers de ce silence se tient une réécriture, autant celle de la géographie de Vienne que celle de la voix de la narratrice.

3.1. Présentation du roman *Malina* (1971)

Le roman *Malina*, qui a été publié en 1971 par la maison d'édition Suhrkamp, est le premier roman de l'autrice, paru après des publications d'autres genres littéraires : de la poésie à la pièce radiophonique, de l'essai à la nouvelle, de la traduction aux libretti, Bachmann avait déjà à son actif une riche pratique artistique. Si elle avait déjà tenté par le passé, entre 1947 et 1951, d'écrire un roman (*Stadt ohne Namen*),²⁷¹ *Malina* est le premier publié et le seul qui a vu le jour du vivant de l'autrice.

Le roman à l'étude fait partie d'une trilogie intitulée *Todesarten*, composée en plus des romans *Der Fall Franza*²⁷² et *Requiem für Fanny Goldmann*,²⁷³ qui ont été laissés inachevés par l'autrice et donc publiés à titre posthume. Le premier du cycle, qui est celui à l'analyse, est divisé en quatre sections. Aux trois chapitres du roman — 1. *Glücklich mit*

²⁷¹ Il restera du roman de Bachmann, *Stadt ohne Namen*, un fragment intitulé *Der Kommandant*, publié pour la première fois dans le volume suivant : Ingeborg Bachmann. « Ein Fragment aus dem frühen Roman » *Stadt ohne Namen* ». Dans : *Werke*, vol. 2, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper Verlag 1978, p. 28-37.

²⁷² Ingeborg Bachmann. « Der Fall Franza ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 339-482.

²⁷³ Ingeborg Bachmann. « Requiem für Fanny Goldmann ». Dans : *Ibid.*, p. 483-554.

Ivan, 2. *Der dritte Mann*, 3. *Von letzten Dingen* — précède la partie *Die Personen*. Dans celle-ci, la narratrice prépare le récit qu'elle s'apprête à raconter : les personnages (Ivan, Belà, Andrés, Malina, Ich - la narratrice) sont présentés ; la temporalité (*heute*) et le lieu du récit (*Wien*) sont annoncés. D'emblée, la narratrice au je (Ich-Erzählerin) montrera une résistance à raconter : « Ich will nicht erzählen, es stört mich alles in meiner Erinnerung. Malina kommt ins Zimmer, er sucht nach einer halbleeren Whiskyflasche, gibt mir ein Glas, schenkt sich eines ein und sagt: Noch stört es dich. Noch. Es stört dich aber eine andre Erinnerung. »²⁷⁴ Ces mots de Malina viennent clore la partie *Die Personen*, pour laisser place au premier chapitre. Celui-ci met principalement en scène le récit de la relation entre Ich et Ivan et c'est face au souvenir de celle-ci que Ich fait d'abord résistance.

Le monde dans lequel évolue la narratrice obtient différents niveaux narratifs, au fur et à mesure que se déploient les événements vécus et racontés. Ces multiples couches permettent de concevoir Vienne sous différents angles, époques, voire dimension. Le roman prend d'abord lieu dans la société de l'après-guerre en Autriche, qui paraîtra insupportable à la narratrice au je : « Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz. In der leichtesten Art sind in ihr seit jeher die Keime zu den unglaublichsten Verbrechen gelegt worden, die den Gerichten dieser Welt für immer unbekannt bleiben. »²⁷⁵ Cette insupportable violence insidieuse dont fait mention la narratrice au je est notamment liée à l'héritage nazi auquel la société d'après-guerre faisait face, d'après la situation propre à celle de l'Autriche. Selon la chercheuse Marjorie Perloff, l'Autriche ne vivait pas dans un processus de dénazification à l'époque, contrairement à l'Allemagne de l'Ouest, mais dans la négation de la période des sept années allemandes (1938-1945) et il faudrait comprendre la temporalité du récit (*heute*) comme héritière d'une telle période tenue sous silence.²⁷⁶ La rue de Hongrie est présentée par la narratrice au je comme une microsociété qu'elle nommera « Hungargassenland »²⁷⁷ et qui en tant qu'autre dimension, offre à la narratrice

²⁷⁴ Ingeborg Bachmann. « Malina ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 27.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 276.

²⁷⁶ Marjorie Perloff. « Writing on the Border: From Lyric to Language Game in the Fiction of Ingeborg Bachmann ». Dans : *Sulfur* 32 (1993), p. 172.

²⁷⁷ Ingeborg Bachmann. *Op. cit.*, p. 112.

une protection nouvelle.²⁷⁸ Elle y demeure dans un même appartement avec Malina, et non loin d'Ivan qui habite à quelques maisons de distance. La narratrice au je fera, dans cette contre-société, l'expérience de l'amour avec Ivan et l'expérience de la douleur qui est notamment associée à celle de l'amour, au cours de laquelle elle recevra le soutien de Malina.

Alors que le récit de *Malina* se déroule dans la période de l'après-guerre, héritière du passé nazi, le monde de la rue de Hongrie (Hungargassenland) réfère à l'histoire de l'Autriche plus ancienne, lors de laquelle une importante cohabitation entre les langues et les cultures a régné. La société multilingue et multiculturelle (la Maison d'Autriche, 1452-1740) d'alors est figurée par la constellation des trois personnages principaux qui vivent sur la rue de Hongrie :

In this context, it is significant that Ivan is Hungarian, whereas Malina, who comes from the Yugoslavian border, has a Slavic name. The novel, as Mark Anderson points out in his Afterword to the Boehm translation, "is a fictional microcosm of the House of Austria with its Germanic, Hungarian and Slavic components" (M 230).²⁷⁹

Les langues hongroises et slovènes dans le roman *Malina* rappellent en ce sens le dynamisme multiculturel et multilingue de l'histoire autrichienne : « Ivan speaks Hungarian to his two young children, who live with their mother in Budapest and come to visit on weekends; the narrator and Malina sometimes speak to each other in Slovenian dialect (e.g. "Jaz in ti. In ti in jaz ("Me and you. You and me")). »²⁸⁰ En plus que le monde de Hongrie, dans lequel Ich cherche refuge, est moins coupable, lui qui est placé dans une autre temporalité et semble échapper à la géographie de Vienne :

[...] a quarter fairly nondescript that is nevertheless adored by the narrator as her "Ungargassenland." The appeal of the street seems to be its anonymity, an anonymity in which the Germanic features of the

²⁷⁸ Barbara Agnese. « Wien als „lieu de mémoire“ in Ingeborg Bachmanns *Malina* ». Dans : Barbara Agnese et Robert Pichl (dir.). *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werke Ingeborg Bachmanns*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2009, p. 55.

²⁷⁹ Marjorie Perloff. « Writing on the Border: From Lyric to Language Game in the Fiction of Ingeborg Bachmann ». Dans : *Sulfur* 32 (1993), p. 172 : Perloff cite d'après l'introduction de Mark Anderson de l'édition anglaise d'une sélection de poèmes de Bachmann : Ingeborg Bachmann. *In the Storm of Roses. Selected Poems*, éd., intr. et trad. de l'allemand par Mark Anderson. Princeton : Princeton University Press 1986, p. 230.

²⁸⁰ Marjorie Perloff. *Op. cit.*, p. 172.

Vienna inside the Ring give way to the possibilities of a more neutral, less culpable Hungary, as represented by Ivan.²⁸¹

Mais somme toute, ce refuge dans le passé, dans un lieu antérieur ne pourra à long terme offrir une vie alternative satisfaisante à Ich. Au fur et à mesure qu'Ivan et la narratrice au je prennent distance, les démons enfouis de Ich surgissent, mais encore sous la forme insupportable de l'indicible. Il restera les mondes oniriques de la narratrice comme moyens d'expression. Malina semblera vouloir faire des démons de la narratrice au je, qui ont pris une forme symbolique dans les rêves, des données à saisir par le langage dans un but de compréhension et de reconnaissance, conditionnelles à la guérison de Ich. Malina confrontera Ich à maintes occasions, engageant la narratrice à trouver des expressions à ses cauchemars qui thématissent les violences, celles individuelles et collectives.²⁸² Si Malina est présenté comme un personnage distinct, il est aussi l'une des parties de l'identité de la narratrice au je. En racontant des souvenirs passés, Ich sera confrontée à une partie d'elle-même à laquelle elle doit des explications, et Malina incarne cette partie du soi.²⁸³ C'est

²⁸¹ Marjorie Perloff. « Writing on the Border: From Lyric to Language Game in the Fiction of Ingeborg Bachmann ». Dans : *Sulfur* 32 (1993), p. 172.

²⁸² Selon Laura Vordermayer, les rêves dans *Malina* sont capables de rendre communicables et dicibles des expériences collectives et individuelles de la violence, par le fait de leur esthétique et de leurs structures narratives spécifiques : Cf. Laura Vordermayer. « "Die Zeit ist überhaupt nicht mehr". Träume in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* ». Dans : Christian Quintes (dir.). *Zeiterfahrung im Traum. Was war, was ist, was sein wird*. Paderborn : Brill/Fink 2021, p. 199-214 : L'étude de Vordermayer s'intéresse aux perceptions temporelles plurielles de la narratrice au je. Le monde éveillé du premier chapitre et le monde onirique du deuxième chapitre sont deux expressions temporelles distinctes dans lesquelles la narratrice Ich évolue et face auxquelles les voix narratives de Ich (autodiégétique OU focalisation interne) se positionnent. Selon Vordermayer, les conceptions du temps d'Ivan et de Malina entrent en contradiction avec celles de la narratrice. On trouverait donc dans le texte quatre notions de temps distinctes : les deux de Ich (monde éveillé ; monde onirique), celle de Ivan et celle de Malina. En s'appuyant sur d'autres textes issus du projet *Todesarten*, Vordermayer a l'objectif de soulever le potentiel représentatif des rêves, et par-delà celui-ci, de jeter une nouvelle lumière sur les (nombreuses) problématiques que présente le roman *Malina*.

²⁸³ Dans une interview, Ingeborg Bachmann fera mention de la figure-double que représentent Ich et Malina : « In dem Buch beschränke ich mich fast nur auf drei Personen, und das sind eben die Beziehungen dieser Frau zu einem Mann, den sie liebt, und zu ihrem Doppelgänger, mit dem sie eine äußerst schwierige Auseinandersetzung hat. » : *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, éd. par Christine Koschel et Inge von Weidenbaum. Munich : Piper 1983, p. 101. On note qu'une telle interprétation est soutenue non seulement par l'auteur, mais aussi par le texte même, par exemple dans les passages suivants : « Ivan und ich: die konvergierende Welt. Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt. » : Ingeborg Bachmann. « *Malina* ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 126 ; « [...] ich habe nie so gedacht, ich wäre nie auf Verachtung, auf Abneigung gekommen, und er ist ein Anderer in mir, der nie einverstanden war und der sich nie Antworten abzwängen liebt auf aufgezwungenen Fragen. Soll es nicht heißen, die Andere in dir? Nein, der Andere, ich bringe das nicht durcheinander. Ein Anderer. Wenn ich sage, der Andere, dann muß du mir schon glauben. » : Ingeborg Bachmann. « *Malina* ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 140.

donc que Ich tentera d'abord d'échapper au monde, à la fois à la mémoire et à la violence, ou à la mémoire de la violence et à la douleur des vérités dont cette mémoire fait témoignage, par l'expérience de l'amour qui la rattachait illusoirement à un sentiment de réalité (avec Ivan). L'expérience de la douleur associée à la compréhension de ce sentiment illusoire la tiendra aussi un moment à l'écart du monde, cette fois-ci face à Malina (ou face à elle). L'interruption même de son processus de remémoration coïncidera avec la fin du roman, lorsqu'incapable de poursuivre le récit, parce qu'incapable de se souvenir et de trouver les mots, une nouvelle narration devra prendre le relais pour les deux dernières pages du récit. La question restera de savoir : qu'est-ce que la dimension multilingue du roman pourrait-elle nous dire sur ce meurtre narratif, qui en est aussi un social ?

3.2. Portrait des passages multilingues

On se rappelle que la notion de polyphonie a été théorisée d'abord dans la pensée musicale, ensuite dans les sciences du langage. Une fois employée dans la littérature, cette terminologie conceptualise l'image d'une orchestration textuelle des voix hétérogènes qui prennent place sur les pages.²⁸⁴ Les langues étrangères et le langage musical participent à l'orchestration textuelle du roman, productrice de l'expérience polyphonique offerte à ceux et celles qui lisent le roman. Or, comment ces langages s'inscrivent-ils dans le texte ?

3.2.1. *Le langage musical*

Le langage musical dans l'ouvrage à l'étude emprunte au système de notation de la musique. Il y a d'abord les quelques fragments de partition *Pierrot lunaire* (1912) du compositeur viennois Arnold Schönberg, écrits au moyen dudit système. Ils apparaissent dans deux situations narratives distinctes. Un seul fragment prend place dans la première situation narrative, qui apparaît au tout début du roman. Il est situé au centre de la page et sa portée musicale ne possède aucune clé. Le fragment est composé de trois mesures et

²⁸⁴ Dans l'introduction, nous avons défini la notion de polyphonie. Voir : *Introduction*, p. 14-19.

créé une interruption dans la narration allemande. Des paroles en allemand²⁸⁵ sont inscrites sous la portée :

park spaziert. Aber in diesen Stadtpark, über dem für mich
ein kalkweißer Pierrot mit überschnapper Stimme an-
getönt hat,



kommen wir höchstens zehnmal im Jahr, weil man ja in
fünf Minuten dort sein kann; und Ivan, der prinzipiell
nicht zu Fuß geht, trotz meiner Bitten, Schmeicheleien, ²⁸⁶

La deuxième situation narrative comprend plusieurs fragments de partition. Ils apparaissent à une vingtaine de pages avant la fin du roman, au troisième chapitre (*Von letzten Dingen*). Le premier et le deuxième fragments comprennent respectivement trois et quatre mesures, sans être accompagnés par des paroles :

mich zu tun. Aber dann gehe ich selber zum Flügel und
fange ungeschickt an, ein paar Töne zusammenzusuchen,
im Stehen.



Malina rührt sich nicht, zumindest tut er, als sähe er sich
die Bilder an, ein Porträt von Kokoschka, das Barbaras
Großmutter zeigen soll, ein paar Zeichnungen von Swobo-
da, die zwei kleinen Plastiken von Wantschura, die er
längst kennt.



²⁸⁷

Dans le troisième fragment, des mots en allemand sont inscrits sous les portées musicales. Dix mesures composent le fragment. Différentes indications littérales en italien (tempo, rit.) accompagnent les notes :

²⁸⁵ Une sélection de poèmes d'Albert Giraud (1860-1929) a été traduite du français vers l'allemand par Otto Erich Hartleben (1864-1905). Ce sont les poèmes traduits en allemand qui ont été repris dans le morceau *Pierrot Lunaire*.

²⁸⁶ Ingeborg Bachmann. « Malina ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 15.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 319.

Malina dreht sich nun doch um, kommt zu mir, drängt mich weg und setzt sich auf den Hocker. Ich stelle mich wieder hinter ihn, wie damals. Er spielt wirklich und spricht halb und singt halb und nur hörbar für mich:

Tempo rit.
All mei-nen Un-mut geb ich preis; und träum hin-aus in sel-ge

Tempo molto rit.
Wel-ten... O al-ter Duft aus Mär-chen-zeit!

288

Les autres éléments empruntés au système de notation musicale sont les indications littérales en italien, qui traditionnellement sont employées pour marquer le tempo, les nuances et le mode de jeu d'un morceau de musique. Presque exclusivement écrites entre parenthèses — « Ich: (presto, agitato) Hör auf, wer hat je daran geglaubt, man hat keine Freunde, vorübergehend vielleicht, im Augenblick ja! (con fuoco) Aber man hat Feinde. »²⁸⁹ — à l'exception d'une,

Aber ich stehe auf und gehe langsam aus dem Zimmer, in der Tür drehe ich mich um und ich höre mich nicht etwas Entsetzliches, sondern etwas anderes sagen, cantabile und dolcissimo:
Wie du willst. Ich koche sofort den Kaffen.²⁹⁰

– ces indications en italien se manifestent toujours dans les dialogues entre Malina et la narratrice au je (Ich).

3.2.2. Les langues étrangères

Nombreuses langues étrangères prennent part au texte, parmi lesquelles l'italien, le hongrois, l'anglais et le français sont celles dont les manifestations se font les plus récurrentes. Sans en faire la présentation exhaustive, notre objectif est de rendre compte de leurs différents modes d'apparition dans le texte.

²⁸⁸ Ingeborg Bachmann. « Malina ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 319.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 312.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 334.

Les passages en italien sont pour la plupart des noms propres (de lieux), que la majuscule laisse supposer — « etwa auf der Höhe des Consolato Italiano, mit dem Istituto Italiano di Cultura ». ²⁹¹ L'un en slovène vient interrompre la prose allemande, en plein cœur d'un paragraphe, ayant pour seule marque d'hétérogénéité le fait d'être écrit dans une autre langue : « [...] daß Malina nicht aus Belgrad kommt, sondern nur von der jugoslawischen Grenze, wie ich selber, und manchmal sagen wir noch etwas auf slowenisch oder windisch zueinander, wie in den ersten Tagen: Jaz in ti. In ti in jaz. » ²⁹² Les passages en hongrois sont parfois indiqués entre guillemets : « Längst ehe ich Ivan zum ersten Mal das Wort >gyerekek!< oder >kuss, gyerekek!< rufen hörte, hat Ivan zu mir gesagt: Das wirst du wohl schon verstanden haben. » ²⁹³ D'autre fois, certains mots apparaissent au centre d'une phrase principalement écrite en allemand :

Ivan ärgert sich, es müssen lästerliche oder belustigte ungarische Worte sein, die er ausruft zwischen zwei Zügen, und bisher verstehe ich immer nur jaj und jé, und ich rufe manchmal éljen! Ein Ausruf, der sicher nicht angebracht ist, aber doch der einzige ist, den ich schon seit Jahren kenne. ²⁹⁴

On retrouve même un passage, au centre de la page, dont le mode d'apparition rappelle celui des fragments de partition :

Wenn es so wild zugeht, fängt Ivan zu singen an, Béla und András schnattern nicht mehr, sie singen falsch und richtig, laut und dünn mit.

Debrecenbe kéné menni
pulykakakast kéné venni
vigyázz kocsis lyukas a kas
kiugrik a pulykakakas

Da ich das Lieb immer noch nicht kann und ja auch nicht singen kann, seufze ich für mich: éljen! ²⁹⁵

Les passages en langue française sont composés à l'occasion de quelques mots seulement, qui viennent interrompre la prose allemande : « Darauf kann ich keine Antwort geben, wir

²⁹¹ Ingeborg Bachmann. « Malina ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 14.

²⁹² *Ibid.*, p. 20.

²⁹³ *Ibid.*, p. 58.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 46.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 132-133.

spielen stumm und stirnrunzelnd weiter, ich mache wieder einen Fehler, Ivan hält sich nicht an *toucher et jouer*, er stellt meine Figur zurück, ich mache danach keinen Fehler mehr, und unser Spiel endet mit einem Patt.»²⁹⁶ Certains mots français sont des noms propres : « Heute Nachmittag raffte ich mich auf und gehe zu diesem Vortrag ins Institut Français, ich komme natürlich zu spät und muß hinten an der Türe stehen [...] »²⁹⁷ D'autres sont mis entre guillemets — « In einer anderen Nacht, als ich es wieder tat, wachte einer der *clochards* auf und sagte etwas von Gott, >que Dieu vous...>, [...] »²⁹⁸ ; ou bien écrits tout en majuscule, référant à un titre de livre comme le laisse comprendre son contexte linguistique immédiat : « (...) in drei Wochen LA COMÉDIE HUMAINE bei mittelhohem Fieber gelesen, geschwächt von den Antibiotika, in Klagenfurt, [...] ».²⁹⁹ Un passage en grec, qui est le seul du roman, prend place au cœur même d'une phrase, et est écrit en majuscule : « [...] über die Gottesbeweise nachdenken dürfen, sinnieren dürfen über das *Ontos On*, die *Aletheia* oder meinetwegen die *Erdenstehung* und die *Entstehung des Alls!* »³⁰⁰ Les passages en anglais sont à l'occasion écrits en majuscule, référant à une personne :

Fräulein Jellinek bedeutet mir, daß sie das nun schon zu oft höre und daß davon nichts besser werde, sie will unbedingt anfangen, sie will es selbst probieren.

Dear Miss Freeman :

Thank you very much for your letter of august 14th.

Aber nun müßte ich Fräulein Jellinek diese ganz komplizierte Geschichte erzählen, und ich sage flehentlich [...].³⁰¹

Certains mots en anglais sont écrits entre guillemets : « Herr Mühlbauer will es sich überlegen, er sei nicht ganz mitgekommen, Italienisch und Französisch könne er auch nicht, aber er war schon zweimal in Amerika und das Wort >begetter< ist ihm auf seiner Reise nicht untergekommen. »³⁰² ; d'autres, en majuscule, indiquant le titre d'un livre : « [...] mit einem Buch in der Hand, RED STAR OVER CHINA, beugt sich über das

²⁹⁶ Ingeborg Bachmann. « Malina ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 47.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 75.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 264.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 81.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 241.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 52.

³⁰² *Ibid.*, p. 95.

Schachbrett, pfeift leise und sagt: Haushoch hättest du verloren! »³⁰³ Ou simplement au cœur même d'une phrase : « Aber Ivan, laß ihm doch die Schuhe, wenn er unbedingt mit den Siebenmeilenstiefeln gehen will, please, do call later, I have to speak to you, den Brief mit der Einladung nach Venedig, [...] ».³⁰⁴ Des passages en latin sont inscrits tout en majuscule : « aber dann will ich noch eine ungeheuerliche lateinische Jahreszahl hinschreiben, ANNO DOMINI MDXXLI, aus der kein Mensch je klug werden wird. »³⁰⁵ ; ou bien, ils se manifestent au centre d'une phrase : « (...) Skripten geschrieben im Auditorium Maximum bei nur plus sechs Grad und bei 38 Grad im Schatten noch immer Notizen gemacht über de mundo, de mente, de motu, nach dem Kopfwaschen gelesen Marx und Engels [...] ».³⁰⁶ Un seul mot est écrit en polonais et il s'agit d'un nom propre : « Ich habe mein kleines Taschengeld, um durch Wien bummeln und bei Trześniewski ein Sandwich essen und Café Sacher einen kleinen Braunen trinken zu können, [...] ».³⁰⁷

La polyphonie langagière des passages multilingues réside non seulement dans le fait qu'ils s'inscrivent sur les pages au moyen d'une langue ou d'un langage autre que l'allemand, mais aussi par les multiples façons avec lesquelles ces langages prennent part au texte (typographie). L'expérience polyphonique est redoublée par les majuscules, les guillemets ; le fait que les passages multilingues soient positionnés à l'écart du reste du texte, au centre de la page. Mais cette typographie, comme nous le verrons, n'est que l'envers du décor de la Vienne nouvelle que tous les langages et toutes les langues viendront écrire et où ils deviendront sonores.

³⁰³ Ingeborg Bachmann. « Malina ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 125.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 147.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 62.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 81.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 111.

3.3. Les citations multilingues : une métaphore du silence

Les langages à l'étude deviennent sonores dans l'expérience intime de la lecture, qui leur sous-tend un bruissement paradoxalement inaudible, mais audible dans notre solitude : « La lecture se déroule sur le fond d'un bruit de voix, qui l'imprègne. [...] Le corps s'y recueille. C'est une voix en effet qu'il écoute. »³⁰⁸ À ce moment, précisément, l'expérience de lecture du roman et ses articulations vocales intériorisées³⁰⁹ deviennent sonores dans notre imaginaire. Plus que de faire face à un texte, nous sommes en train de marcher dans les rues de Vienne de l'après-guerre et sur ses sentiers parallèles, à l'écoute des paysages sonores composés d'une pluralité de voix.

Cette métaphore qui soutient le devenir-sonore des langages à l'étude dans l'imaginaire fait suite à une autre métaphore employée dans l'introduction du présent mémoire. Celle-ci avait la visée d'expliquer comment nous allons procéder à l'analyse des langages à l'étude. Nous y avons déterminé que la poétique des langues étrangères et du langage musical se mesure d'après le contexte linguistique dans lequel ces langages se retrouvent, de manière analogue à la réverbération d'un son dans un lieu. Ces contextes viendront nous aider à déterminer ce que ces langages *font* dans le récit (leur mesure, leur résonance, leur poétique).

Certains passages multilingues sont écoutés, chantés, ou même interprétés au sens musical du terme (interprétation) par les personnages. Ces passages sont aussi des citations : les personnages chantent, écoutent et interprètent des morceaux de musique. Les citations multilingues dont il sera question précisément sont entendues par l'intermédiaire de dispositifs sonores tels que le piano, la radio et d'autres fois elles sont interprétées par des voix chantantes. Nous verrons que ces citations multilingues sonores dans le roman *Malina* participent à la représentation du silence de la narratrice au je.

La première situation narrative à l'analyse comprend des phrases en français issues de la chanson *Auprès de ma blonde* (1704), qui est entendue à la radio par Ivan et Ich. Au retour de leur escapade à la piscine publique (GÄNSEHÄUFEL), Ivan est très pressé de

³⁰⁸ Paul Zumthor. *Performance, réception, lecture*. Longueuil : Préambule 1990, p. 65.

³⁰⁹ Nous empruntons l'expression au médiéviste Paul Zumthor, qui apparaît dans le passage suivant : « [Les mots] ont une épaisseur, leur existence pesante exige, pour qu'ils soient compris, une intervention corporelle, sous la forme d'une opération vocale: que ce soit celle de la voix perçue, prononcée et entendue, ou d'une voix inaudible, d'une *articulation intériorisée*. » : *Ibid.*, p. 83. (nous soulignons)

rentrer chez lui. Ces manœuvres saccadées en voiture, accompagnées par la chanson, donnent un sentiment de folle aventure à la narratrice qui souhaite que celle-ci s'éternise :

[...] es heißt glücklich, es muß glücklich heißen, denn die ganze Ringstraße ist untermalt von einer Musik, ich muß lachen, weil wir sprungartig anfahren, weil ich überhaupt keine Angst habe heute und nicht an der nächsten Ampel herausspringen will, weil ich noch stundenlang weiterfahren möchte, leise mitsummend, für mich schon zu hören, aber Ivan nicht, weil die Musik lauter ist.

Auprès de ma blonde
Ich bin
Was bist du?
Ich bin
Was?
Ich bin glücklich
Qu'il fait bon
Sagst du etwas?
Ich habe nichts gesagt
Fait bon, fait bon
Ich sage es dir später
Was willst du später?
Ich werde es dir niemals sagen
Qu'il fait bon
So sag es doch schon
Es ist zu laut, ich kann nicht lauter
Was willst du sagen?
Ich kann es nicht noch lauter sagen
Qu'il fait bon dormir
Sag schon, du mußt es heute sagen
Qu'il fait bon, fait bon
Daß ich auferstanden bin
Weil ich den Winter überlebt
Weil ich also so glücklich
Weil ich den Stadtpark schon seh
Fait bon, fait bon
Weil Ivan erstanden ist
Weil Ivan und ich
Qu'il fait bon dormir!³¹⁰

S'il paraît clair que les passages en français sont ceux transmis à la radio, correspondant aux paroles de la chanson française, il n'est pas facile d'identifier le locuteur ou la locutrice

³¹⁰ Ingeborg Bachmann. « Malina ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 57-58.

des phrases en allemand. Nous pouvons toutefois y supposer que la narratrice au je tente de dire quelque chose à Ivan, mais devant l'impossibilité de le dire, faute de la musique trop forte, elle envisagera de ne jamais le lui dire (« Ich werde es dir niemals sagen »).

La typographie de la situation narrative, marquée par l'incomplétude des phrases, entourées par des espaces blancs, traduit selon Marjorie Perloff l'incapacité croissante de Ivan et Ich à communiquer : « The incompleteness of statement surrounded as the statements are by white space, conveys the ever increasing inability of the lovers to say. »³¹¹ Ces espaces blancs et ces phrases incomplètes sont aussi les « lieux » typographiques du son. Le fort volume de la musique, qui a pour conséquence de prendre le dessus sur les paroles de Ich et Ivan, est illustré dans le texte par ces phrases tronquées et ces blancs. Si les paroles de la chanson, et les espaces blancs sonores participent à la représentation de l'incommunicabilité qui régit les personnages, la chanson peut aussi être la source et la figuration du bonheur de Ich. Deux citations musicales dans le roman *Malina* font le témoignage, sous forme d'ambiance, de la joie de Ich selon la chercheuse Barbara Agnese. La chanson française à la radio est l'un de ces deux fragments d'ambiance : « Nicht bloß ein Vers also wird hier zitiert, sondern eine Stimmung: wie zwei Seiten weiter ein Schlager aus dem Autoradio das Glückliche mit Ivan begleitet und wahrmacht (III, 61). »³¹² Les paroles de la chanson française servent à la fois de projection aux sentiments de la narratrice pour Ivan et à ce qu'elle se refuse de lui dire, au bonheur de l'aimer et au malheur de ne pas être capable de le lui communiquer. La musique devient ainsi le véhicule des sentiments intériorisés de la narratrice, en même temps que l'insoutenable incommunication de ceux-ci.

La deuxième situation narrative à l'examen se déroule à la fin du récit. Le piano à queue des Gebauers, chez qui Malina et Ich ont été invité.es le temps d'un soir, retiendra leur attention. La narratrice y tentera d'interpréter de mémoire ce que Malina lui avait joué aux premiers temps de leur rencontre :

Mir fällt ein, was Malina zum erstenmal für mich gespielt hat, ehe wir anfangen, miteinander wirklich zu reden, und ich möchte ihn bitten, es

³¹¹ Marjorie Perloff. « Writing on the Border: From Lyric to Language Game in the Fiction of Ingeborg Bachmann ». Dans : *Sulfur* 32 (1993), p. 178.

³¹² Barbara Agnese. « „Avec ma main brûlée...“: Utopie als Zitat ». Dans : *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Vienne : Passagen Verlag 1996, p. 262.

noch einmal für mich tun. Aber dann gehe ich selber zum Flügel und fange ungeschickt an, ein paar Töne zusammenzusuchen, im Stehen.³¹³

À la suite de ce passage apparaît le premier fragment de partition de la situation narrative, présenté dans la précédente section.³¹⁴ On se rappelle que ce fragment n'est pas accompagné de paroles. Le chercheur Spiesecke note le lien de familiarité qui existe entre le fait de citer et le fait de se rappeler : « Zitieren und Erinnern gehören zusammen; daher rührt auch die permanente Schwierigkeit des Ich, das sich einerseits erinnern will, sich andererseits aber nicht erinnern kann. »³¹⁵ La narratrice qui ne chante pas et ne réussit pas à rapporter correctement la citation du *Pierrot* montre qu'elle ne peut pas encore, ou ne veut pas se rappeler. Malina prendra donc le relais à son jeu interprétatif lacunaire. C'est de façon assurée, avec les paroles et les nuances, qu'il interprétera de son côté le morceau : « Malina dreht sich nun doch um, kommt zu mir, drängt mich weg und setzt sich auf den Hocker. Ich stelle mich wieder ihn, wie damals. Er spielt wirklich und spricht halb und nur hörbar für mich: [...] ».³¹⁶ Le fragment de partition, qui performe le jeu interprétatif pianistique de Malina, succède à cette phrase qui le décrit.³¹⁷ Ainsi, les fragments de partition incarnent par le jeu pianistique de Ich sa voix silencieuse, opposée à celle de Malina, lui qui ne cesse de confronter Ich afin de l'aider à transformer son silence en forme dicible. Ces fragments traduisent les différences expressives entre Ich et Malina, celle du silence face au langage ; et celle de l'oubli face à la mémoire, le langage n'étant pas encore accessible à Ich.

Les deux prochaines situations narratives particularisent les passages multilingues à l'étude, d'abord de manière quantitative (le nombre de voix qui les chantent), et ensuite de manière qualitative (composantes sonores d'une voix). L'une et l'autre représenteront une fois de plus le silence de la narratrice au je. Depuis le bref portrait fait des langues étrangères dans le roman, nous savons qu'un passage en hongrois, qui est une chanson,

³¹³ Ingeborg Bachmann. « Malina ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 319.

³¹⁴ Voir : *Chapitre 3*, p. 78.

³¹⁵ Harmut Spiesecke. *Musik als Erlösung? Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik*. Dans : Susanne Kogler et Andreas Dorschel (dir.). *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Vienne : Steinbauer 2006, p. 123.

³¹⁶ Ingeborg Bachmann. *Op. cit.*, p. 320.

³¹⁷ Voir : *Chapitre 3*, p. 79.

s'inscrit sur ses pages.³¹⁸ Il prend part à la situation narrative lors de laquelle Ich, Ivan et ses enfants (Béla et András) reviennent d'une visite au zoo, en voiture. Dans une atmosphère cacophonique, causée par les enfants (« Ich drehe mich um und sage: Euer Geschnatter heute! ihr seid unausstehlich! Béla und András biegen sich vor Lachen: Wir schnattern, quak, quak, quak, wir schnattern! »), Ivan cherche à calmer la situation en chantant. Si les enfants se joignent à lui, Ich ne pourra pas chanter : « Das ich das Lied immer noch nicht kann und ja auch nicht singen kann, seufze ich für mich: éljen! »³¹⁹ Le chant hongrois est donc interprété par quatre voix distinctes, celles de Ivan, Béla et András, réunies à la voix silencieuse de Ich. Le mutisme de la narratrice se dénote non seulement dans son silence *réel* (elle ne chante pas), mais aussi par l'emploi du mot en hongrois que la narratrice se chuchote à elle-même, se faisant l'histoire d'un vacillement, elle qui ne peut pas chanter et qui fait face à ses limites. En guise de deuxième exemple, plusieurs situations narratives comprennent des passages avec des indications musicales en italien. Il faut préciser que celles-ci sont aussi des citations, étant associées à celles employées dans une sonate de Beethoven (Opus 111) selon Karen Achberger.³²⁰ Le dénominateur commun de chacune de ces indications musicales est qu'elles sont inscrites dans le texte uniquement dans le but de préciser le tempo, les nuances, ou le mode de jeu de la voix de la narratrice au je, et jamais celle de Malina. Ainsi, les dialogues entre Malina et Ich se composent tantôt d'une voix égale, tantôt d'une voix qui exprime toute une gamme d'émotions.³²¹ Alors que la chanson hongroise est entendue par l'intermédiaire de plusieurs voix qui s'inscrivent comme une sur la page, et que le contexte linguistique immédiat en révèle trois, en plus du silence de la narratrice (quatre), les indications en italien ne sont là que pour une seule voix. Selon Achberger, ces marques en italien évoquent les limites expressives de Ich par rapport à Malina, par-delà lesquelles dira-t-elle est représenté son silence, joint à d'autres

³¹⁸ Voir : *Chapitre 3*, p. 80.

³¹⁹ Ingeborg Bachmann. « Malina ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 133.

³²⁰ Cf. Karen Achberger. « *Senza pedale*: Metaphors of Female Silence in *Malina* ». Dans : Gisela Brinkler-Gabler et Markus Zisselsberger (dir.). « *If We Had the World* ». *Ingeborg Bachmann. Views and Reviews*. Riverside : Ariadne Press 2004, p. 150-169.

³²¹ Cf. Corina Caduff. « *dadim dadam* » – *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*. Cologne : Böhlau Verlag 1998, p. 235 : « Die unterschiedlichen Bezeichnungen, rund fünfzig an der Zahl, erfassen die ganze Geschwindigkeits- und Ausdrucks-Skala zwischen presto und moderato, zwischen *dolcissimo*, *con fuoco* und *mesto*. Sie zeigen damit, quasi als Rekapitulation der vorangegangenen heterogenen Erzählweise des Ich, noch einmal *die ganze Bandbreite der Erregung* in dessen Stimme an. » (nous soulignons)

figurations de sa voix silencieuse dans le roman : « Again and again, she is described by metaphors of speechlessness: she has no name; she dreams of losing her voice, of the father tearing out her tongue, taking away her paper and pencil, and giving her no words to sing in his opera. »³²²

Les deux premières situations narratives analysées, dont la première comprend des fragments de partition du morceau *Pierrot lunaire* et la seconde des paroles de la chanson française *Auprès de ma blonde*, donnent lieu à des dialogues, tantôt entre Ich et Ivan, tantôt entre Ich et Malina, dans lesquels des dispositifs sonores (la radio, le piano) interviennent. Ces morceaux médiatisés participent à la représentation de ce qui ne peut être dit par la narratrice au je. La voix de Ich reste d'abord silencieuse, éteinte et il ne lui reste que les notes qu'elle interprète de manière maladroite, tandis que Malina s'oppose à la voix de Ich, en s'affirmant par le biais des mots et par un jeu pianistique habile que lui à la différence de Ich sait se rappeler. Ce dialogue, illustré par un jeu musical plus que par des mots, ne fait qu'anticiper selon la chercheuse Corina Caduff la sortie narrative prochaine de la narratrice au je :

Zum ersten Mal spricht bzw. singt er hier den Pierrot, ohne zu stocken wie sie, wodurch ihre »ungeschickte«, unfertige, unterbrochene Spielweise verdrängt wird. Bevor er zu spielen anfängt, drängt er die Ich-Figur vom Hocker weg – ein Akt leiblicher Veranschaulichung seiner Übernahme ihrer (Erzähl)Position. Damit fungiert die Notenschrift auch als poetologische Bedeutungsfigur, in die die erzählerischen Dispositionen der Figuren sowie deren Verhältnis zueinander eingeschrieben sind.³²³

Le changement de perspective narrative est ainsi prédit dans le récit, par un engagement corporel violent de la part de Malina à l'endroit de Ich. Il prend sa place au piano ; il prend sa place dans la narration. La mission de la narration est ici celle d'exprimer le passé par une voix, c'est-à-dire par une subjectivité (plurielle) qui donne sa version (ou ses versions) du passé et de l'expérience de celui-ci au présent. Ce changement de perspective paraît

³²² Karen Achberger. « *Senza pedale: Metaphors of Female Silence in Malina* ». Dans : Gisela Brinkler-Gabler et Markus Zisselsberger (dir.). "If We Had the World". *Ingeborg Bachmann. Views and Reviews*. Riverside : Ariadne Press 2004, p. 157.

³²³ Corina Caduff. « Musik als Erinnerungsfigur bei Ingeborg Bachmann ». Dans : Heinz Ludwig Arnold (dir.). *Ingeborg Bachmann*. 5^e tirage. Munich : Text+Kritik 1995, p. 103.

alors inévitable : sans voix et sans mémoire, la narratrice ne peut plus raconter ; elle ne peut plus narrer et se faire porte-parole d'un monde.

Bien que la prise de la narration puisse être incarnée et prédite par le prendre-place au piano de Malina, nous sommes d'avis que la nouvelle perspective narrative n'appartient ni seulement à Malina ni seulement à la narratrice au je. Il ne s'agit pas d'un nouveau narrateur au je qui prend le relais, mais d'une narration à la troisième personne, qui sait tout : « Malina sieht genau um sich, er sieht alles, aber er hört nicht mehr. Nur seine kleine grüngerandete Schale steht noch da, sie allein, das Beweisstück, daß er allein ist. Das Telefon läutet wieder. Malina zögert, aber er geht doch wieder hin. Er weiß, es ist Ivan. »³²⁴ Cette focalisation omnisciente n'est pas sans lien avec la nouvelle voix recherchée par la narratrice, celle qui saura soutenir ses expériences douloureuses et leur donner une existence ; cette voix qui saura prendre le relais de son silence.

Ainsi, c'est le silence de la narratrice au je que l'aspect sonore des citations multilingues à l'étude a révélé. Ce silence est d'abord la marque du rapport conflictuel de Ich avec le monde dans lequel elle évolue. Comme le dira Achberger, plus que d'être visuel le roman *Malina* est d'abord sonore. La narratrice reste en retrait de tous les sons qui résonnent dans la métropole : « Against this resounding backdrop, the narrator remains silent, a non-participant in the sounds of her world. »³²⁵ Si la voix de la narratrice demeure silencieuse dans le roman *Malina*, Ich s'entourera de voix métaphoriques qui l'aideront à retrouver le chemin vers une voix audible. Les nombreuses voix (musicales, littéraires, philosophiques) accompagneront la narratrice au je dans la perte de sa voix, mais surtout dans le processus d'écriture de son silence et de ce fait, ces voix auront un rôle important dans sa quête d'une nouvelle voix. C'est ce que nous chercherons à démontrer dans la prochaine section.

³²⁴ Ingeborg Bachmann. « Malina ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 336.

³²⁵ Karen Achberger. « *Senza pedale: Metaphors of Female Silence in Malina* ». Dans : Gisela Brinkler-Gabler et Markus Zisselsberger (dir.). « *If We Had the World* ». *Ingeborg Bachmann. Views and Reviews*. Riverside : Ariadne Press 2004, p. 157.

3.4. Le roman multilingue : une nouvelle voix, une nouvelle géographie

La mort de la narratrice Ich à la toute fin du récit est performée par le changement de perspective narrative, en plus que cette mort est mise en scène par la chute de Ich dans la fissure d'un mur de son appartement. Lors de la mort narrative et de la chute de Ich, une transition s'opère lors de laquelle Ich semble encore appartenir au récit, mais dans un « lieu » qui lui est extérieur, dans une frontière qui la fera éminemment disparaître :

Ich bin an die Wand gegangen, ich gehe in die Wand, ich halte den Atem an. Ich hätte noch auf einen Zettel schreiben müssen: Es war nicht Malina. Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand, und für Malina kann nur der Riss zu sehen sein, den wir schon lange gesehen haben. Er wird denken, dass ich aus dem Zimmer gegangen bin.³²⁶

S'ensuit un dernier paragraphe où Ich narre depuis la perspective que lui offre le mur, qui finalement étouffera sa voix :

[Malina] lässt eine Blechbüchse mit Schlaftabletten zwischen die Papierfetzen fallen, sucht noch etwas und schaut um sich, er räumt den Leuchter noch weiter weg, versteckt ihn zuletzt, als könnten die Kinder ihn jemals erreichen, und es ist etwas in der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan!³²⁷

Nous voudrions nous demander maintenant : de quelle façon la fin tragique du roman peut-elle être interprétée positivement ? Il faut d'abord savoir que la narratrice Ich dans le roman est présentée en tant qu'écrivaine. Alors que Ivan est chez la narratrice au je, il tombe sur plusieurs papiers épars. L'un de ceux-ci réfère très directement au cycle auquel le roman *Malina* appartient, intitulé *Todesarten* :

Briefe interessieren ihn nicht, aber ein unverfängliches Blatt, auf dem steht >Drei Mörder<, und Ivan legt es wieder hin. Ivan vermeidet es ja, aber heute sagt er, was bedeuten diese Zettel, denn ich habe ein paar Blätter auf dem Sessel liegengelassen. Er nimmt noch eines in die Hand und liest belustigt: TODESARTEN. Und von einem anderen Zettel liest er ab: Die ägyptische Finsternis. Ist das nicht deine Schrift, hast du das hingeschrieben? Da ich nicht antworte, sagt Ivan: Das gefällt mir nicht, ich habe mir schon so etwas Ähnliches gedacht, und alle diese Bücher, es muß auch andere geben, die müssen sein, wie EXSULTATE JUBILATE, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann, du fährst

³²⁶ Ingeborg Bachmann. « Malina ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 336.

³²⁷ *Ibid.*

doch auch oft vor Freude aus der Haut, warum also schreibst du nicht so.³²⁸

Dans un autre passage, les propos de la narratrice témoignent de son activité d'écriture. Elle souhaite écrire un livre au goût de Ivan, c'est-à-dire un livre qui procure un sentiment de joie :

[...] lege ich mich neben Ivan und sage: Ich werde dieses Buch, das es noch nicht gibt, für dich schreiben, wenn du es wirklich willst. Aber du mußt es wirklich wollen, wollen von mir, und ich werde nie verlangen, daß du es liest.

Ivan sagt : Hoffen wir, daß es ein Buch mit gutem Ausgang wird.³²⁹

Le roman *Malina* offre toutefois une trajectoire bien différente de celui espéré, car comme le souligne Spiesecke, il ne se présente pas comme un livre de la joie :

Die Erzählerin gibt ihren Plan des Erzählens aber nie auf, das Buch entsteht; es ist aber ein zu dem gedachten „Exultate Jubilate“ gegensätzliches Buch. Das entstehende Buch heißt „Malina“. Die Erzählerin schreibt ihre Geschichte, und während dieses Prozesses wird ihr – und uns, den Lesern – klar, daß es kein schönes Buch werden kann.³³⁰

Si la narratrice au je est en train d'écrire le roman *Malina* dans le récit qu'elle raconte, nous qui lisons *Malina* sommes témoin de l'achèvement de son processus d'écriture. Bien que cette finalité ne soit pas racontée dans le roman, elle s'interprète *par* le roman (sa forme achevée). Nous pensons que l'ouvrage achevé représente la voix nouvelle de la narratrice, qui aura finalement été trouvée dans le futur du récit qu'elle raconte. Le roman se présente comme un passage, celui du silence à la voix. Pour le traverser, la narratrice devait réussir à écrire le silence qui la hantait, et qui hantait la ville. Une telle écriture est conditionnelle à la résolution de sa quête : celle d'une nouvelle voix et d'une nouvelle identité possible. C'est donc sous son identité d'écrivaine que la narratrice-personnage au je trouvera une nouvelle forme possible du vivre (une voix audible), qui coïncidera avec la fin de son processus d'écriture (la forme achevée du récit) et la *fin* de son silence. La voix audible

³²⁸ Ingeborg Bachmann. « Malina ». Dans : *Werke*, vol. 3, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 54.

³²⁹ *Ibid.*, p. 82.

³³⁰ Hartmut Spiesecke. *Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik*. Berlin : Norman Klaunig Verlag 1993, p. 213.

qu'elle aura trouvée par le roman la positionnera dans le paysage sonore de Vienne et non plus en retrait de tous ses sons. L'achèvement de celui-ci (qu'on ne peut que supposer par la forme écrite du roman) lui donnera une nouvelle identité dans cette Vienne où elle se tenait alors à l'écart. Et non seulement elle, mais aussi Vienne obtient une nouvelle identité par le roman. Sa géographie y est revisitée au moyen des citations multilingues qui lui confèrent une topographie transfrontalière. Ces sentiers s'appliquent à créer un dialogue entre différentes villes, plusieurs voix, faisant l'esquisse d'une nouvelle géographie, possible par la littérature. La frontière entre Vienne et Rome par exemple y devient possible à Vienne ; celle entre Vienne et Paris ; celle entre la musique et le langage comme celle entre les langages et les époques. Ces époques, leurs lieux, une fois médiatisées, deviennent voix pour atteindre les prochaines oreilles des époques à venir, sous la forme d'une mémoire, sonore dans l'instant, qui sait traverser le temps. Car dans cette géographie, il est possible d'être à plusieurs endroits à la fois, à différentes époques.

À la fois silence de la narration, et voix de l'écriture les citations multilingues viennent cartographier une géographie de la littérature. Toutes les voix de la dimension multilingue viennent créer des « lieux » de rencontres inédits. C'est un concert polyphonique, c'est un tracé possible nouveau que cette dimension vient indiquer. Le roman se fera avec toutes ses voix le son d'une voix nouvelle, qui pourra se faire à son tour citations. Le roman se réverbérera dans la réalité, à l'extérieur des pays germanophones grâce à la traduction notamment, ou à l'apprentissage des langues. Il sera entendu dans différents pays, régions, cultures, langues et sa réverbération (la réception d'une œuvre à l'international) participera elle aussi à la création d'une nouvelle géographie possible.

Alors qu'au présent chapitre nous avons fait l'écoute de la réverbération des citations multilingues *dans* le roman multilingue qui fait le dessin grâce à elles d'une nouvelle géographie possible, le roman multilingue se réverbérera dans la géographie de la vie et tracera des frontières nouvelles, qui contrecarreront avec celles terrestres, grâce aux nouveaux points de rencontre, créés par l'expérience même de la lecture polyphonique du roman *Malina*.

Conclusion. Une géographie de la littérature

Les nouvelles cartographies prennent non seulement forme dans la fiction, mais aussi dans l'expérience du voyage et dans celle de l'exil. Le parcours de l'autrice Ingeborg Bachmann offre un exemple de topographies inédites, tracées par de telles expériences, elle qui a séjourné dans plusieurs villes ; elle qui n'a jamais quitté Vienne bien qu'elle ait choisi de s'installer à Rome. Dans une interview, l'autrice fait part de sa double vie, qui lui a permis d'habiter dans plusieurs endroits à la fois :

Das schwer Erklärliche ist aber, daß ich zwar in Rom lebe, aber ein Doppelleben führe, denn in dem Augenblick, in dem ich in mein Arbeitszimmer gehe, bin ich in Wien und nicht in Rom. Das ist natürlich eine etwas anstrengende oder schizophrene Art zu leben. Aber ich bin besser in Wien, weil ich in Rom bin, denn ohne Distanz könnte ich es mir nicht für die Arbeit vorstellen.³³¹

Alors qu'elle était à Rome *et* à Vienne, Bachmann réinventait Rome et Vienne. Elle y créait des frontières nouvelles entre ces villes et aussi entre les langues italienne et allemande qu'elle employait quotidiennement, la première étant la langue du pays dans lequel elle habitait et la seconde, sa langue d'écriture. La distance prise par l'autrice avec la capitale autrichienne, y obtenant depuis Rome une nouvelle perspective, lui a permis d'entreprendre la reconstruction de Vienne selon Barbara Agnese : « Auf dem Spuren von Namen und Orten verfolgt der Autorin seit ihrem freiwilligen römischen Exil eine Wiener Rekonstruktion, einen historischen, symbolischen Parcours durch das urbane Wien [...] ». ³³² Si ces rencontres entre villes (Rome et Vienne) et langues (allemand et italien) ont rendu possible cette reconstruction topographique, celle-ci ne constitue qu'un segment de la géographie de la vie de l'autrice car, comme nous avons vu dans le présent mémoire, son parcours a été mouvementé. À chaque fois que l'autrice visitait des lieux nouveaux, qu'elle se mettait en relation avec d'autres langues, d'autres voix, d'autres médias, une nouvelle frontière venait à être tracée, sur laquelle prenaient place des rencontres inédites, propices à de nouvelles réflexions et perspectives.

³³¹ Ingeborg Bachmann. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, éd. par Christine Koschel et Inge von Weidenbaum. Munich : Piper 1983, p. 65.

³³² Barbara Agnese. « Wien als „lieu de mémoire“ in Ingeborg Bachmanns *Malina* ». Dans : Barbara Agnese et Robert Pichl (dir.). *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werke Ingeborg Bachmanns*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2009, p. 65.

La chercheuse Maria Magdalena Schäffer s'est penchée sur le thème de la frontière, central dans les textes d'Ingeborg Bachmann. Elle la définit comme l'espace de rencontre où deux figures de pensée entrent en rapport de tension : « [...] Ingeborg Bachmanns Texte bewegten sich im Spannungsfeld zweier Denkfiguren, deren eine auf den Grenzen als Setzung einer unwiderruflichen Trennungslinie, deren andere auf der Negation der Grenzen mit dem Ziel der Aufhebung jeder Trennung bestehe. »³³³ La frontière offre à Bachmann un lieu de rencontre où différents concepts peuvent être conçus côte à côte ; où ils peuvent se définir par rapport à l'autre et avec l'autre ; où paradoxalement ils se divisent et se réunissent.

Les rencontres entre les langues, les voix, entre la musique et le langage, entre le passé et le présent, qui sont parmi d'autres différentes figures de pensée mises en rapport de tension chez Bachmann, ont engendré nombreuses réflexions et nouvelles perspectives, comme nous avons pu le constater lors de la présentation de certains travaux de l'autrice, faite au premier chapitre du présent travail : à l'occasion du travail radiophonique de Bachmann, de sa collaboration avec Henze, de son essai *Musik und Dichtung*, de sa participation à deux revues internationales et de son œuvre-traduction. Au deuxième chapitre, notre observation de trois lettres d'après la correspondance entre le compositeur et l'autrice nous a montré l'importance d'accorder à la mémoire une forme sonore, mémoire sonore qui découle à la fois d'une rencontre entre le langage et la musique et celle entre le passé et le présent, toutes deux centrales à l'esthétique des artistes. Notre traduction de cet échantillon a elle aussi cherché à créer de nouveaux ponts : ceux entre les langues (l'allemand, le français, l'italien, l'anglais), en dialogue avec les voix de Henze et de Bachmann et toutes celles auxquelles les artistes réfèrent dans les lettres. À partir de l'idée que la musique et le multilinguisme sont d'abord en soi des lieux-frontières, de rencontres, celle entre les langues, que la notion même de multilinguisme suppose, et celle entre la musique et le langage, car chez l'autrice la musique est pensée en relation avec le langage et ces médias obtiennent lors de cet exercice de réflexion une frontière commune où ils se mettent à l'épreuve, nous avons vu au chapitre trois que la musique et le multilinguisme, une fois cités dans le roman *Malina*, se sont fait la voix de partout, de tout temps,

³³³ Maria Magdalena Schäffer. « Ungetrennt und Nichtvereint. Grenzverläufe im Werk Ingeborg Bachmanns ». Dans : Heinz Ludwig Arnold (dir.). *Ingeborg Bachmann*. Munich : Text+Kritik 1995, p. 67.

occasionnant de nouvelles frontières où se rejoignent différentes époques, traditions, langues ; différents textes, lieux, médias.

En plus des différentes figures de pensée qui ont été mises en relation, il a aussi été question de deux autres concepts qui sont entrés en dialogue et se sont confrontés. Le rapport entre la fiction et la réalité a dès la première page du présent mémoire été source de préoccupation. Nous avons d'emblée fait la remarque que les phrases des langues qui retentissent dans les environnements ne peuvent pas contrairement aux livres et aux films être traduites en note de bas de page ou au moyen des sous-titres. À ce moment-là, nous avons fait intervenir la réalité de la fiction (ses possibilités) à la réalité de l'expérience. Les citations multilingues, analysées au chapitre trois, sont des lieux de tension entre la fiction et la réalité, elles qui à titre métaphorique ont incarné les sentiers parallèles de la ville de Vienne dans le roman *Malina*. Ces sentiers de citations sont des lieux-frontières qui fictionnalisent le rapport entre la fiction et la réalité. En tant que fragments de textes musicaux, philosophiques, littéraires issus de différentes traditions, en plusieurs langues, elles sont intervenues dans la réalité des personnages du roman : ex. Ich citant des passages littéraires marquants à un journaliste ; une chanson française entendue à la radio, empêchant la communication entre la narratrice au je et Ivan. En plus, les citations multilingues participent à la mise en scène d'une nouvelle géographie de Vienne. Si la Vienne de *Malina* est issue de la Vienne de l'après-guerre, par la littérature (et ses citations multilingues) elle est devenue autre et offre à la réalité présente, et à celles des époques à venir, un nouveau portrait, issu de celui de la réalité, permettant d'approcher Vienne nouvellement aujourd'hui, éventuellement demain. C'est une marche depuis une autre perspective, avec une autre écoute que nous offre le roman *Malina* et l'expérience polyphonique vécue lors de sa lecture, celle-ci produite à la fois par les langues étrangères et le langage musical. Finalement, la position de la narratrice au je dans le roman, celle-ci située dans la réalité et dans la fiction, dans le roman et à l'extérieur, *est* un lieu-frontière de tension ; la narratrice de *Malina* est aussi autrice de ce roman dans lequel elle se met en scène et se fictionnalise, où elle décrit Vienne et la fictionnalise, la reconstruit.

Ainsi, faire l'esquisse d'une géographie de la littérature, c'est aussi faire l'esquisse d'un rapport d'influence (et de tension) qui unit (et divise) la fiction et la réalité. Cette relation donne un pouvoir de persuasion à la fiction parce qu'à elle seule elle peut intervenir

dans la réalité jusqu'à y bouleverser sa géographie, c'est-à-dire la conception d'un monde. Selon Barbara Agnese, les faits qui constituent le monde ont besoin du non réel de la littérature pour être connus à partir de lui, et en suivant des chemins de mots on se fraie un chemin vers un monde qui ne figure pas sur une carte.³³⁴ La géographie de la littérature transcende justement les lieux de la réalité, parce qu'elle instaure et conçoit des lieux qui ne se situent pas sur les cartes officielles, et qui viennent influencer notre perception même des topographies standardisées en offrant de nouvelles configurations possibles, de même que de nouvelles pensées. C'est une traduction des lieux que la géographie de la littérature opère, une traduction qui transforme, une traduction qui fait voir différemment par l'expérience de délocalisation qu'elle offre.

La citation est un des fragments constitutifs de cette géographie et de son expérience, étant elle-même source délocalisée. Si chez Bachmann il n'y a pas de citation (« Es gibt für mich keine Zitate »),³³⁵ c'est justement parce qu'une fois délocalisée, dans un nouvel espace, la citation se transforme, elle n'est plus ce qu'elle était à l'origine, bien qu'elle sache encore transporter son message, certes modifié par le temps. La citation, altérée par son nouvel espace (texte), par sa nouvelle temporalité (époque), transforme la vie en lui donnant une nouvelle géographie possible, qui n'est elle aussi plus qu'un reflet de celle d'avant. La géographie de la littérature, composée de citations, ces voix d'hier, entendues autrement aujourd'hui, qui emploient plusieurs langues et langages, montre les possibles géographies de la vie qui viendront guider nos prochaines déambulations et promenades, de même que nos prochaines lectures.

Le projet cartographique proposé par l'œuvre et la vie de Bachmann nous permet de croire que le futur, et cela doit bien avoir déjà commencé quelque part, dans la fiction comme dans la réalité, sera multilingue.

³³⁴ Barbara Agnese. « Wien als „lieu de mémoire“ in Ingeborg Bachmanns *Malina* ». Dans : Barbara Agnese et Robert Pichl (dir.). *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werke Ingeborg Bachmanns*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2009, p. 67.

³³⁵ Ingeborg Bachmann. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, éd. par Christine Koschel et Inge von Weidenbaum. Munich : Piper 1983, p. 69.

Bibliographie

Littérature primaire

BACHMANN, Ingeborg. *Werke*, 4 volumes. Édité par Christine KOSCHEL, Inge von WEIDENBAUM et Clemens MÜNSTER. Munich : Piper 1978.

BACHMANN, Ingeborg et Hans Werner HENZE. *Briefe einer Freundschaft*. Édité par Hans HÖLLER. Préfacé par Hans Werner HENZE. Munich : Piper 2004.

BACHMANN, Ingeborg et Paul CELAN. *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel*. Édité par Bertrand BADIOU. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp 2008.

---. *Le temps du cœur : correspondance*. Édité par Bertrand BADIOU, Hans HÖLLER, Andrea STOLL et Barbara WIEDEMANN. Traduit de l'allemand par Bertrand BADIOU. Paris : Éditions du Seuil 2011.

BACHMANN, Ingeborg. « Musik und Dichtung ». 1^e parution dans : Karl Henrich RUPPEL (dir.). *Musica Viva*. Munich : Nymphenburger Verlagshandlung 1959, p. 161-166.

---. « Musique et poésie ». Traduit de l'allemand par Karine WINKELVOSS. Dans : *Po&sie* 130 (2009), p. 47-49.

---. « Diario in pubblico ». Traduit de l'allemand par Lia SECCI. Dans : *Il Menabò di letteratura* 7 (1964), p. 262-274.

---. « La vérité est exigible de l'homme ». Traduit de l'allemand par Claude LUTZ. Dans : *Les Cahiers du GRIF* 35 (1987), p. 62-65.

---. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Édité par Christine KOSCHEL et Inge von WEIDENBAUM. Munich : Piper 1983.

---. *Kritische Schriften*. Édité par Monika ALBRECHT et Dirk GÖTTSCHE. Munich/Zurich : Piper 2005.

---. *In cerca di frasi vere*. Édité par Christine KOSCHEL et Inge von WEIDENBAUM. Traduit de l'allemand par Cinzia ROMANI. Introduit par Giorgio AGAMBEN. Rome/Bari : Laterza 1989.

---. *Die Radiofamilie*. Édité et postfacé par Joseph McVEIGH. Berlin : Suhrkamp 2011.

---. *Le dicible et l'indicible. Essais radiophoniques. Robert Musil, Ludwig Wittgenstein, Simone Weil, Marcel Proust*. Traduit de l'allemand et postfacé par Michèle COHEN-HALIMI. Paris : Ypsilon Éditeur 2016.

BACHMANN, Ingeborg. *In the Storm of Roses. Selected Poems*. Édité, introduit et traduit de l'allemand par Mark ANDERSON. Princeton : Princeton University Press 1986.

---. *Œuvres*. Traduit de l'allemand et préfacé par Pierre-Emmanuel DAUZAT. Arles : Actes Sud 2009.

---. *Malina*. Traduit de l'allemand par Philippe JACCOTTET. Paris : Seuil 1991.

---. *Malina*. Traduit de l'allemand par Philippe JACCOTTET et Claire DE OLIVEIRA. Paris : Seuil 2008.

Littérature secondaire sur Ingeborg Bachmann

ACHBERGER, Karen. « Musik und "Komposition" in Ingeborg Bachmanns Zikaden und Malina ». Dans : *The German Quarterly* 61(2) (1988), p. 193-212.

---. « *Senza pedale: Metaphors of Female Silence in Malina* ». Dans : Gisela BRINKER-GABLER et Markus ZISSELSBERGER (dir.). *"If We Had the World". Ingeborg Bachmann. Views and Reviews*. Riverside : Ariadne Press 2004, p. 150-169.

---. « Bachmann, Brecht und die Musik ». Dans : Dirk GÖTTSCHE et Hubert OHL (dir.). *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk*. Würzburg : Königshausen & Neumann 1993, p. 265-279.

AGNESE, Barbara. *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Vienne : Passagen Verlag 1996.

---. « Un seul pays ne suffit pas. La collaboration de Ingeborg Bachmann à deux revues internationales ». Dans : *Po&sie* 130 (2009), p. 85-102.

---. « De la maison de l'être à la colonie pénitentiaire. Ingeborg Bachmann et Martin Heidegger ». Traduit de l'allemand par Christophe Martin. Dans : *Po&sie* 130 (2009), p. 114-133.

---. « Wien als „lieu de mémoire“ in Ingeborg Bachmanns *Malina* ». Dans : Barbara AGNESE et Robert PICHL (dir.). *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werke Ingeborg Bachmanns*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2009, p. 47-67.

ALBRECHT, Monika et Dirk GÖTTSCHE (dir.). *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2000.

---. *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar : J.B. Metzler 2002.

- ALBRECHT, Monika. « “A man, a woman...”: Narrative Perspective and Gender Discourse in Ingeborg Bachmann’s *Malina* ». Dans : Gisela BRINKER-GABLER et Markus ZISSELSBERGER (dir.). *“If We Had the World” . Ingeborg Bachmann. Views and Reviews*. Riverside : Ariadne Press 2004, p. 127-149.
- ALLERKAMP, Andrea. « L’espoir d’un souvenir : Ingeborg Bachmann et Theodor W. Adorno ». Dans : Jeremy PRICE, Licia BAGINI et Marlène BELLY (dir.). *Langue, musique, identité. Actes du colloque tenu à Poitiers du 21 au 23 novembre 2007*. Paris : Publibook 2011, p. 87-99.
- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munich : Beck 1999.
- AVANESSIAN, Armen. « Sprache, Musik, Zeit: Ästhetische Korrekturen des universalpoetischen Romans *Malina* ». Dans : Bernadette CRONIN et Cairríona LEAHY (dir.). *Re-acting to Ingeborg Bachmann. New Essays and Performances*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2006, p. 41-53.
- BAEHR, Christoph. « Ingeborg Bachmanns Übersetzung von Gedichten der Sammlung *Allegria* von Giuseppe Ungaretti ». Dans : Wolfgang PÖCKL (dir.). *Österreichische Dichter als Übersetzer*. Vienne : Der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1991, p. 403-495.
- BARTSCH, Kurt. « Die Hörspiele von Ingeborg Bachmann ». Dans : *Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Édité par Kurt BARTSCH, Dietmar GOLTSCHNIGG, Gerhard MELZER et Wolfgang Heinz SCHÖBER. Berne/Munich : Francke Verlag 1979, p. 311–334.
- . *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart : J.B. Metzler 1988.
- BEICKEN, Peter. *Ingeborg Bachmann*. Munich : Beck 1988.
- BELLUZZO, Serge. « Via negativa. Passion et compassion. Ingeborg Bachmann lit Simone Weil ». Dans : Françoise RÉTIF et Erika TUNNER (dir.). *Ingeborg Bachmann*. Rouen : Université de Rouen, Centre d’études et de recherches autrichiennes 1996, p. 63-83.
- BIELEFELDT, Christian. *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*. Bielefeld : Transcript 2003.
- BRINKER-GABLER, Gisela. « Living and Lost in Language: Translation and Interpretation in Ingeborg Bachmann’s “Simultan” ». Dans : Gisela BRINKER-GABLER et Markus ZISSELSBERGER (dir.). *“If We Had the World” . Ingeborg Bachmann. Views and Reviews*. Riverside : Ariadne Press 2004, p. 187-207.

- BRINKER-GABLER, Gisela. « Poet und Polyglott. Translinguale Perspektiven im Werk Ingeborg Bachmanns ». Dans : Barbara AGNESE et Robert PICHL (dir.). *Cultura tedesca* 25 (2004), p. 95-103.
- CADUFF, Corina. »*dadim dadam*« – *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*. Cologne : Böhlau Verlag 1998.
- . « Musik als Erinnerungsfigur bei Ingeborg Bachmann ». Dans : Heinz Ludwig ARNOLD (dir.). *Ingeborg Bachmann*. 5^e tirage. Munich : Text+Kritik 1995, p. 99-110.
- COUFFON, Miguel. « Ingeborg Bachmann et la musique ». Dans : Françoise RÉTIF et Erika TUNNER (dir.). *Ingeborg Bachmann*. Rouen : Université de Rouen, Centre d'études et de recherches autrichiennes 1996, p. 107-120.
- CRAIG, Siobhan. « The Collapse of Language and the Trace of History in Ingeborg Bachmann's "Simultan" ». Dans : *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture* 16(1) (2000), p. 39-60.
- DAMMIANO, Enza. *Due lingue in una voce sola: Ingeborg Bachmann traduce Giuseppe Ungaretti*. <https://www.academia.edu/5688154/Due_lingue_in_una_voce_sola_Ingeborg_Bachmann_traduce_Giuseppe_Ungaretti> (10 novembre 2020).
- . « Deux langues pour une seule voix. Ingeborg Bachmann traductrice de Giuseppe Ungaretti ». Traduit de l'italien par Martin RUEFF. Dans : *Po&sie* 131-132 (2010), p. 29-36.
- DRESSLER, Stephanie. *Giuseppe Ungarettis Werk in deutscher Sprache. Unter besonderer Berücksichtigung der Übersetzungen Ingeborg Bachmanns und Paul Celans*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter 2000, p. 102-151.
- EGGER, Irmgard. « Mehrsprachigkeit. Zu einem Motiv der österreichischen Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann ». Dans : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70(4) (1996), p. 692-706.
- ENDER, Daniel. « Ingeborg Bachmann und die Musik ». Dans : *Österreichische Musikzeitschrift* 61(5) (2006), p. 46-47.
- FILKINS, Peter. « The Music of the Unspoken ». Dans : Gisela BRINKER-GABLER et Markus ZISSELSBERGER (dir.). "If We Had the World". *Ingeborg Bachmann. Views and Reviews*. Riverside : Ariadne Press 2004, p. 18-32.
- FIRAZA, Joanna. « Der zumutbare Gesang: Musik in Ingeborg Bachmanns Hörspiel Zikaden ». Dans : *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 55(1) (2012), p. 125-141.

- FRIEDEN, Sandra. « Bachmann's *Malina* and *Todesarten*: Subliminal Crimes ». Dans : *The German Quarterly* 56(1) (1983), p. 61-73.
- GOODYEAR, John. "*Musikstädte*" as real and imaginary soundscapes: Urban musical images as literary motifs in twentieth-century German modernism. (Thèse de doctorat). University of London 2010.
- GREBER, Erika. « Fremdkörper Fremdsprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan* ». Dans : Mathias MAYER (dir.). *Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart : Reclam 2002, p. 176-195.
- GRIMKOWSKI, Sabine. *Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“*. Würzburg : Königshausen & Neumann 1992.
- HAPKEMEYER, Andreas (dir). *Ingeborg Bachmann. Bilder aus ihrem Leben*. Munich : Piper 1983.
- HAPKEMEYER, Andreas. « Ingeborg Bachmann: die Grenzthematik und die Funktion des slawenischen Elements in ihrem Werk ». Dans : *Acta Neophilologica XVII* (1984), p. 45-49.
- HÖLLER, Hans. « Das poetologische Werk: Reden, Poetik-Vorlesungen, Essays, Rezensionen, Libretto und Übersetzung ». Dans : *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*. Francfort-sur-le-Main : Athenäum Verlag 1987, p. 144-169.
- . « Die Hörspiele ». Dans : *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*. Francfort-sur-le-Main : Athenäum 1987, p. 71-122.
- . *Ingeborg Bachmann*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt 2000.
- HUML, Ariane. « „miteinander, gegeneinander und nebeneinander zu Wort kommen“. Das künstlerische Zusammenspiel in Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze ». Dans : Rüdiger GÖRNER (dir.). *Resounding Concern*. Munich : Ludicium 2003, p. 176-193.
- KANZ, Christine. « Intertextualität in Ingeborg Bachmanns *Malina* und Wystan Hugh Audens *Zeitalter der Angst* ». Dans : Bernadette CRONIN et Caitríona LEAHY (dir.). *Re-acting to Ingeborg Bachmann. New Essays and Performances*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2006, p. 123-137.
- KOGLER, Susanne. « Gegenwartsliteratur und zeitgenössische Musik: Der junge Lord von Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze ». Dans : *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 38(3) (2002), p. 261-276.

- KOGLER, Susanne et Andreas DORSCHER (dir.). *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Vienne : Steinbauer 2006.
- LEMIEUX, Catherine. *La consommation. Une métaphore de la pensée littéraire chez Bachmann, Plath et Duras*. Montréal : Éditions Nota bene 2019.
- LENNOX, Sara. « Bachmann et Wittgenstein ». Dans : *Modern Austrian Literatur* 18 (1985), p. 239-259.
- LINDEMANN, Eva. « Die Gangart des Geistes. Musikalische Strukturen in der späten Prosa Ingeborg Bachmanns ». Dans : Andrea STOLL (dir.). *Ingeborg Bachmanns >Malina<*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp 1992, p. 301-320.
- McVEIGH, Joseph. *Ingeborg Bachmanns Wien 1946-1953*. Berlin : Insel Verlag 2016.
- MIGLIO, Camilla. « Gedächtnis, Schrift, „Musica impura“. Ingeborg Bachmanns *Lieder von einer Insel* ». Dans : *Arcadia. International Journal for Literary Studies* 42(2) (2007), p. 352-374.
- MONTALI, Gabriella. « Il “Wortfeld Grenze” nell’opera di Ingeborg Bachmann ». Dans : *Studi di letteratura tedesca*. Milan : Università Cattolica del Sacro Cuore 1990, p. 131-184.
- NAGY, Hajnalka. *Ein anderes Wort und ein anderes Land. Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns Werk*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2010.
- OKI, Sayaka. *Kommunikationsmedien im Spätwerk Ingeborg Bachmanns*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2015.
- PERLOFF, Marjorie. « Writing on the Border: From Lyric to Language Game in the Fiction of Ingeborg Bachmann ». Dans : *Sulfur* 32 (1993), p. 162-184.
- RADAELLI, Giulia. *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin : Akademie Verlag 2011.
- SALETTA, Esther. « Gegen die lautlose Welt: Musik und Sprache bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze ». Dans : *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 41(4) (2005), p. 442-456.
- SCHÄFFER, Maria Magdalena. « Ungetrennt und Nichtvereint. Grenzverläufe im Werk Ingeborg Bachmanns ». Dans : Heinz Ludwig ARNOLD (dir.). *Ingeborg Bachmann*. Munich : Text+Kritik 1995, p. 59-70.

- SCHMID-BORTENSCHLAGER, Sigrid. « Die österreichisch-ungarische Monarchie als utopisches Modell im Prosawerk von Ingeborg Bachmann ». Dans : *Acta Neophilologica* XVII (1984), p. 21-31.
- SCHMIDT-WISTOFF, Katja. *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Opernschaffens*. Munich : Iudicium 2001.
- SCHOPOHL, Eva. « (De-)Constructing translingual identity. Interpreters as literary characters in *Simultan* by Ingeborg Bachmann and *Between* by Christine Brooke-Rose ». Dans : *TRANS- Revue de littérature générale et comparée*. 7 juillet 2008. <<http://journals.openedition.org/trans/283>> (7 mars 2021).
- SCHRATTENHOLZER, Elisabeth. « Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Sprache und Musik in gemeinsamer Sache ». Dans : *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 17 (1987), p. 185-194.
- SOLIBAKKE, Karl Ivan. « Musik als Diskurs und Struktur in Bachmanns *Malina* ». Dans : Bernadette CRONIN et Cairíona LEAHY (dir.). *Re-acting to Ingeborg Bachmann. New Essays and Performances*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2006, p. 23-32.
- SPIESECKE, Hartmut. *Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik*. Berlin : Norman Klaunig Verlag 1993.
- SVANDRLIK, Rita. *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura. Poesie, prose, radiodrammi*. Rome : Carocci 2001.
- TRABERT, Florian. « *Kein Lied an die Freude* ». *Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns Doktor Faustus bis zur Gegenwart*. Würzburg : Ergon-Verlag 2011.
- TREDER, Uta. « Sconfinamenti e confini ». Dans : Liana BORGHI et Uta TREDER (dir.). *Il globale e l'intimo: luoghi del non ritorno*. Pérouse : Morlacchi Editore 2007, p. 125-138.
- TUMAT, Antje. *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes »Prinz von Homburg«*. Kassel : Bärenreiter Verlag 2004.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Gedichte: italienisch und deutsch*. Traduit de l'italien par Ingeborg BACHMANN. Suhrkamp : Francfort-sur-le-Main 1961.
- VORDERMAYER, Laura. « “Die Zeit ist überhaupt nicht mehr”. Träume in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* ». Dans : Christian Quintes (dir.). *Zeiterfahrung im Traum. Was war, was ist, was sein wird*. Paderborn : Brill/Fink 2021, p. 199-214.

WANDRUSZKA, Maria Luisa. « “Se qui con me confina una parola”. Ingeborg Bachmann ». Dans : Liana BORGHI et Uta TREDER (dir.). *Il globale e l'intimo: luoghi del non ritorno*. Pérouse : Morlacchi Editore 2007, p. 155-171.

WEISS, Dina Lucia. *Asymptotische Literatur. Zur Utopie einer Vereinigung von Dichtung und Musik, dargelegt an Hand der „Nachtstücke und Arien“ von Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann*. (Mémoire de maîtrise). Universität Wien 2016.

WILKE, Tobias. « Auftrittsweisen der Stimme. Polyphonie und/als Poetologie bei Ingeborg Bachmann ». Dans : Bernadette CRONIN et Caitríona LEAHY (dir.). *Reacting to Ingeborg Bachmann. New Essays and Performances*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2006, p. 255-266.

Autres ouvrages cités

ABROMONT, Claude. *Guide de la théorie musicale*. Paris : Henry Lemoine 2001.

ADORNO, Theodor W. « Fragment über Musik und Sprache ». Dans : *Gesammelte Schriften Bd. 16: Musikalische Schriften I-III*. Édité par Rolf TIEDEMANN. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, p. 251-256.

ALLEMANN, Fritz René. *Election Year in West Germany*. Dans : *The World Today* 21 (5) (1965), p. 179-189.

ANSELMET, Fabien et Pierre-Olivier MATTEI. *Acoustics, Aeroacoustics and Vibrations*. Hoboken : John Wiley and Sons 2016.

AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. New York : Oxford University Press 1962.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours ». Dans : *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine* 26 (1982), p. 91-151.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Traduit par Isabelle KOLITCHEFF. Préfacé par Julia KRISTEVA. Paris : Éditions du Seuil 1970.

---. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria OLIVIER. Préfacé par Michel AUCOUTURIER. Paris : Gallimard 1978.

BARTHES, Roland. « I tre dialoghi ». Traduit du français par Guido NERI. Dans : Italo CALVINO et Elio VITTORINI (dir.). *Il Menabò di letteratura* 7 (1964), p. 46-49.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, 2 volumes. Paris : Gallimard 1966, 1974.

- BIDENT, Christophe. « Partenaires invisibles. Le projet de la Revue internationale 1960-1965 ». Dans : *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*. Seyssel : Champ Vallon 1998, p. 403-417.
- BLANCHOT, Maurice. « Il nome Berlino ». Traduit du français par Guido NERI. Dans : Italo CALVINO et Elio VITTORINI (dir.). *Il Menabò di letteratura* 7 (1964), p. 121-125.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Édité par Michael Schinagel. New York/Londres : Norton 1975.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France 1968.
- . *Critique et clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit 1993.
- DENIS-CONSTANT, Martin. « “Auprès de ma blonde...” ». Musique et identité ». Dans : *Revue française de science politique* 62(1) (2012), p. 21-43.
- DERBEZ, Laetitia (dir.). « Polyphonie et Société ». Dans : *Transposition. Musique et sciences sociales* 1 (1 février 2011). *OpenEdition Journals*. <<https://journals.openedition.org/transposition/105>> (23 décembre 2021).
- DESHAYS, Daniel. *Pour une écriture du son*. Paris : Klincksieck 2006.
- . *Sous l'avidité de mon oreille : le paradigme du sonore*. Paris : Klincksieck 2018.
- DUFOURT, Hugues. « Les principes de la musique sérielle ». Dans : *Archives de Philosophie* 2 (2001), p. 361-374.
- ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milan : Bompiani 1975.
- . *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milan : Bompiani 1985.
- . *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER. Paris : Grasset & Fasquelle 1985.
- GASPAROTTO, Lisa (dir.). *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*. Florence : Le Lettere 2010.
- GIDE, André. *Journal. Une anthologie (1889-1949)*. Édité et introduit par Peter SCHNYDER, en collaboration avec Juliette SOLVÈS. Paris : Gallimard 2012.
- HALLIDAY, Sam. *Sonic modernity. Representing Sound in Literature, Culture and the Arts*. Edinburgh : Edinburgh University Press 2013.

- HELM, Everett. « Donaueschingen Festival ». Dans : *The Musical Times* 97 (1956), p. 657-658.
- HENZE, Hans Werner (dir.). *Die Chiffren. Musik und Sprache. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik IV*. Francfort-sur-le-Main : Fischer 1990.
- HENZE, Hans Werner. *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*. Édité et préfacé par Jens BROCKMEIER. Munich : Deutscher Taschenbuch Verlag 1976.
- . *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Francfort-sur-le-Main : Fischer 1996.
- . « Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein. Neue Musik zwischen Isolierung und Engagement. » Dans : Hanns-Werner HEISTER et Dietrich STERN (dir.). *Musik der 50er Jahre*. Berlin : Argument-Verlag 1980, p. 50-79.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. « Les Écrits, espace spirituel de la nation ». Traduit de l'allemand par Jean-Louis BANDET. Dans : *Œuvres en prose*. Préfacé par Jean-Yves MASSON. Paris : Librairie Générale Française 2010, p. 739-769.
- JAMEUX, Dominique. *L'école de Vienne*. Paris : Librairie Arthème Fayard 2002.
- KOBOW, Beatrice. « The "Sound of Power": Investigating Polyphone Actions and the Perception of Polyphony ». Dans : *Transposition. Musique et sciences sociales* 1 (1 février 2011). *OpenEdition Journals*. <<https://journals.openedition.org/transposition/137>> (23 décembre 2021).
- KREMnitz, Georg. *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikationssoziologischer Überblick*. Vienne : Praesens Verlag 2015.
- KRISTEVA, Julia. *Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Éditions du Seuil 1969.
- . *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*. Paris : Éditions du Seuil 1981.
- LEIGHTON, Angela. *Hearing things. The work of sound in literature*. Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press 2018.
- LETTAU, Reinhard (dir.). *Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik, ein Handbuch*. Neuwied/Berlin : Luchterhand 1967.
- MASCOLO, Dionys. « Frammento d'utopia ». Traduit du français par Guido NERI. Dans : Italo CALVINO et Elio VITTORINI (dir.). *Il Menabò di letteratura* 7 (1964), p. 75-81.
- MUSIL, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hambourg : Rowohlt Verlag 1952.

- NEVEU, Franck. *Lexique des notions linguistiques*. 3^e édition. Malakoff : Armand Colin 2017.
- PANICALI, Anna (dir.). *Una rivista internazionale mai pubblicata. [Gulliver 1960-65]*. Bologne : Bonaparte Quarantotto 1993.
- PERRIN, Laurent. « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Ducrot, etc. ». Dans : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* 123/124 (2004), p. 7-26.
- PÉTREMENT, Simone. *La vie de Simone Weil*, 2 volumes. Paris : Fayard 1973.
- RISSET, Jacqueline. « Un'internazionale di spiriti liberi. Marguerite Caetani e gli scrittori francesi di "Botteghe Oscure" ». Dans : Laura SANTONE et Paolo TAMASSIA (dir.). *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori stranieri, 1948-1960*. Rome : L'Erma di Bretschneider 2007, p. XI-XXVII.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Paris : Flammarion 1993.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin 2005.
- SANDYWELL, Barry. Art. « Alienation/Alienation effect ». Dans : *Dictionary of Visual Discourse : A Dialectical Lexicon of Terms*. Londres : Taylor & Francis Group 2017, p. 134-135.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Édité par Charles BALLY et Albert SÉCHEHAYE. Postfacé par Louis-Jean CALVET. Paris : Payot et Rivages 2005.
- SCHAFER, Raymond Murray. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Indian River : Arcana Edition 1994.
- SCHMIDT, Roman. « "Ce qui ne réussit pas reste nécessaire" : La Revue Internationale/Gulliver (1961-63) ». Dans : *Espace Maurice Blanchot*. 2005? <https://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=210&Itemid=41> (2 avril 2021).
- SNAITH, Anna (dir.). *Sound and literature*. Cambridge : Cambridge University Press 2020.
- STRUTZ, Johann et Peter V. ZIMA (dir.). *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen : Gunter Narr Verlag 1996.

SZENDY, Peter. *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Préfacé par Jean-Luc NANCY. Paris : Les Éditions de Minuit 2001.

TSVETAeva, Marina. *Grands poèmes*. Traduit du russe, préfacé et annoté par Véronique LOSSKY. Avant-propos par Lev MNOUKHINE. Postfacé par Hélène HENRY, Caroline BÉRENGER et Elena KORKINA. Genève : Édition des Syrtes 2018.

VAN GORP, Hendrik, et al. Art. « Polyphonie ». Dans : *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris : Honoré Champion Éditeur 2005, p. 377-378.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Schriften*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp 1960.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, réception, lecture*. Longueuil : Préambule 1990.

Pièces radiophoniques (Hörspiele)

BACHMANN, Ingeborg (texte); Walter DAVY (réalisation). *Ein Geschäft mit Träumen*. RWR 1952.

BACHMANN, Ingeborg (texte); Gert WESTPHAL (réalisation), Hans Wener HENZE (musique). *Die Zikaden*. NDR 1955.

BACHMANN, Ingeborg (texte); Fritz SCHRÖDER-JAHR (réalisation). *Der gute Gott von Manhattan*. NDR/BR 1958.

DVD

Partitur einer Freundschaft – Ingeborg Bachmann/Hans Werner Henze. Nobert BEILHARZ (dir.). Avec Ingeborg BACHMANN et Henze Werner HENZE. SWR Media Services 2015.

Annexe. Traduction d'un choix de lettres d'après la correspondance *Briefe einer Freundschaft* entre Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze³³⁶

La présente annexe comprend trois lettres traduites principalement de l'allemand³³⁷ — deux écrites par Ingeborg Bachmann, une par Hans Werner Henze — d'après l'édition originale de la correspondance multilingue entre l'autrice et le compositeur, *Briefe einer Freundschaft* (2004).³³⁸ Offrir une fenêtre révélatrice de la collaboration entre les artistes, et des réflexions sur le rapport entre la musique et la littérature qu'elle ne cessait d'engendrer a été l'un des critères principaux qui ont guidé notre choix de lettres à traduire. Nous voulions en plus faire entendre la profonde amitié entre l'autrice et le compositeur, au centre de leur démarche de création, et fournir une preuve tangible de la pratique d'écriture multilingue des artistes polyglottes. La correspondance, on se le rappelle, contient des lettres et passages écrits non seulement en allemand, mais aussi en italien, français et anglais. Elle se fait ainsi « lieu » par excellence d'une telle pratique, et les lettres sélectionnées, empreintes de mots et phrases en italien, anglais et français, réussissent nous semble-t-il à en tracer les contours.

Cette fenêtre sur le processus de collaboration entre Henze et Bachmann, sur leur esthétique, amitié et écriture multilingue, s'inscrit dans la continuité du mémoire, des sujets qui y ont été abordés. Au chapitre un, nous avons donné un aperçu des œuvres issues du travail créatif de Henze et Bachmann, non sans faire part d'éléments biographiques. Nous avons contextualisé leur démarche dans la chronologie de leur amitié, notamment en mentionnant les différents séjours, surtout en Italie, où les artistes ont évolué côte à côte.³³⁹ On se rappelle que Bachmann a rejoint le compositeur sur l'île d'Ischia à l'été 1953, alors que Henze et l'autrice se connaissaient depuis près d'un an, depuis la rencontre du

³³⁶ Les lettres dans l'annexe ont été traduites avec la permission de la maison d'édition Piper. // Die Briefe im Annex wurden mit freundlicher Genehmigung des Piper-Verlags übersetzt. Bachmann, Ingeborg / Henze, Hans Werner: *Letters nr. 32; 116; 165 on pages 62-64; 189-191; 266-269* from: *Briefe einer Freundschaft*. (© Piper Verlag GmbH, München 2004).

³³⁷ Nous faisons une telle précision, car dans la correspondance, la langue de base des lettres varie — nombreuses lettres ont principalement été écrites en italien par exemple —, bien que ce soit l'allemand qui a été le plus souvent employé par l'autrice et le compositeur.

³³⁸ Cf. Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004.

³³⁹ Voir dans le présent mémoire : *Chapitre 1*, p. 33-41.

*Gruppe 47*³⁴⁰ en 1952 (31 octobre-2 novembre), et que plus tard, à l'hiver 1956, Bachmann et le compositeur ont cohabité à Naples. Comme en fait part Henze dans son autobiographie, les artistes parlaient souvent ensemble en italien lors de ce séjour napolitain.³⁴¹ La pratique multilingue que révèlent les lettres fait en ce sens écho à leur quotidien (ou inversement), vécu entre les langues. Nous avons vu aussi que le parcours de l'autrice a été marqué de manière générale (donc pas exclusivement en compagnie de Henze) par le contact répété avec les langues, elle qui est née en Carinthie, région frontalière de l'Autriche composée de paysages sonores trilingues (allemand, italien et slovène) ; elle qui est décédée à Rome, en 1973, où elle a vécu entre la langue principale de sa ville d'adoption, l'italien, et celle à la base de son travail d'écriture, l'allemand. Nous avons été au fait de la pratique de traduction de Bachmann (de l'anglais ou de l'italien vers l'allemand), et de sa contribution à des projets de revues internationales qui ont de près ou de loin problématisé la question du multilinguisme. Au chapitre trois, les langues étrangères (à l'allemand), leurs modes d'apparition et rôles dans le roman *Malina* de Bachmann, ont été comparées au langage musical, se distinguant lui aussi des phrases allemandes.³⁴² Et si nous avons dès le premier chapitre, lors de la présentation de la collaboration entre Henze et Bachmann, fait mention de l'importance accordée à la mémoire dans leur œuvre commune, c'est au chapitre deux que nous avons approfondi cette thématique chère au musicien et à l'écrivaine, au moment de l'examen de trois lettres d'après *Briefe einer Freundschaft*, correspondantes à celles traduites dans la présente annexe. Chacune d'entre elles (32 ; 116 ; 165)³⁴³ a été liée à un « événement », d'ordre

³⁴⁰ Groupe fondé par l'écrivain allemand Hans Werner Richter en 1947, rassemblant des auteurs et autrices d'expression allemande. Sa mission était notamment celle de travailler la langue allemande, lourdement chargée par l'histoire récente, donc de réfléchir aux nouvelles tangentes qu'elle devait prendre suite à la Deuxième Guerre mondiale et l'Holocauste ; de proposer des formes nouvelles et d'en exclure d'autres : Cf. Reinhard Lettau (dir.). *Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik, ein Handbuch*. Neuwied/Berlin : Luchterhand 1967.

³⁴¹ Sur la cohabitation entre Henze et Bachmann : Cf. Hans Werner Henze. *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Francfort-sur-le-Main : Fischer 1996, p. 169-170 et p. 179.

³⁴² La musique dans le roman est représentée par des fragments de partition du morceau *Pierrot lunaire* (1912) d'Arnold Schönberg et par des indications de tempo et de nuances, traditionnellement utilisées pour l'interprétation musicale (presto, legato, forte).

³⁴³ Les éditeurs du volume de la correspondance ont octroyé un numéro à chacune des lettres qu'elle contient, selon une classification chronologique de celles-ci. Nos lettres sélectionnées sont numérotées (32 ; 116 ; 165) en référence à cette systématique.

artistique, théorique et politique, qui a engagé à sa façon un dialogue avec le passé et à une lecture actualisée de celui-ci.³⁴⁴

La lettre 32 (octobre 1955), que Bachmann adresse à Henze, témoigne de leur premier projet d'opéra, et de la démarche de création qu'il a impliquée. L'opéra, d'abord intitulé *Anchises und Aphrodite* (en référence au mythe à partir duquel l'autrice a tenté d'écrire le libretto) ensuite *Belinda*, ne sera toutefois jamais représenté devant public. Dans la lettre 116 (mars 1958), en réponse à la demande de Bachmann, en train de travailler sur son essai *Musik und Dichtung* (1959),³⁴⁵ Henze lui partage ses réflexions sur le rapport entre la musique et le langage, en opposant diverses conceptions musicales, celles d'hier et du présent de l'époque. Dans la lettre 165 (août 1965), Bachmann offre son soutien au compositeur qui avait accepté de donner un discours politique dans le cadre des élections de 1965 en Allemagne de l'Ouest. Ce sera une occasion pour l'autrice de lui faire part de ses aspirations, exigences, revendications, notamment à comprendre dans le contexte du passé nazi, dont la société d'alors (de l'après-guerre) est l'héritière immédiate.

Les lettres donnent non seulement une idée de la collaboration entre Henze et Bachmann (d'après leur point de vue), de l'esthétique qu'elle défend, mais aussi de leur conception artistique propre — en reconnaissant que celle commune présente des affinités avec les respectives. Certaines réflexions sur le rapport entre la musique et le langage de Henze font l'esquisse de sa vision musicale — qu'il théoriserait par le concept *musica impura* —, au centre de laquelle la musique est approchée en tant que langage, apte à transmettre des messages compréhensibles, au moyen de la symbolique historique musicale et de ses codes, symbolique et codes mis à l'épreuve par le compositeur en leur offrant une nouvelle « syntaxe », c'est-à-dire un nouveau contexte sonore, au service de messages originaux créés à partir d'anciens.³⁴⁶ Quant à Bachmann, il est possible de lier certains de ses propos à sa conception de l'utopie. L'utopie, en tant que direction et non

³⁴⁴ Voir : *Chapitre 2*, p. 62-68.

³⁴⁵ Cf. Ingeborg Bachmann. « Musik und Dichtung ». Dans : *Werke*, vol. 4, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 59-60. Pour la traduction française : Cf. Ingeborg Bachmann. « Musique et poésie », trad. de l'allemand par Karine Winkelvoss. Dans : *Po&sie* 130 (2009), p. 47-49. Dans le présent mémoire, nous avons présenté l'essai en question. Voir : *Chapitre 1*, p. 41-48.

³⁴⁶ Cf. Hans Werner Henze. *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*, éd et préf. par Jens Brockmeier. Munich : Deutscher Taschenbuch Verlag 1976, p. 186-195.

une fin en soi,³⁴⁷ et sans être figée dans le temps, au contraire, est envisagée dans un rapport de tension, sans cesse actualisé, avec la réalité.³⁴⁸ Si Bachmann revendique la limite du pragmatisme dans la lettre 165, en l’opposant sans le rejeter à des idées d’Absolu dont elle défend, elle reste consciente des obstacles qui se présentent à celles-ci, et semble elle-même remettre en question, entre parenthèses, l’espoir d’un monde alternatif qu’elle ne saurait pourtant perdre : « Ich kann nur hoffen (hoffen, wie man hofft, wenn man weiss, verloren, verloren, für immer verloren), dass im Lauf der Zeit das Gesicht der einzigen Revolution dieser Zeit die menschlichen Züge annehmen wird, die nie ein System annehmen wird. »³⁴⁹ L’autrice y soulignera, ainsi animée par une utopie consciente (de son caractère utopique), l’importance d’indiquer la direction à prendre ; elle par la réflexion, et Henze au moyen des sons ; réflexions pouvant donner la voie, sans cesse ajournée, une fois qu’elles sont incarnées par et dans une œuvre, lue et relue autrement dans le temps ;³⁵⁰ les sons, une fois disposés de telle ou telle façon, disposition sonore motivée par le message qui veut être

³⁴⁷ On notera qu’une telle conception de l’utopie est en dialogue avec celle de l’auteur autrichien Robert Musil. Dans l’un des deux essais que Bachmann lui consacre – *Ins tausendjährige Reich* (1954) – elle interprétera l’une des trois formes d’utopie décrite dans l’œuvre de Musil en tant que direction : « Der Rückgriff des Manns ohne Eigenschaften auf die Idee vom tausendjährigen Reich, sein Verlangen nach dem »anderen Zustand«, der »unio mystica«, ist weniger befremdend, wenn man sie mit Musil als eine mögliche Utopie begreift und die Utopie nicht als Ziel, sondern als Richtung vor Augen hat. » : Ingeborg Bachmann. « *Ins tausendjährige Reich* ». Dans : *Werke*, vol 4, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 25. Sur l’héritage de l’auteur autrichien Robert Musil chez Ingeborg Bachmann : Cf. Barbara Agnese. « Malina oder der Engel des Romans ». Dans : *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Vienne : Passagen Verlag 1996, p. 103-148. Dans ce chapitre, Agnese se penche notamment sur des thématiques centrales du roman *Malina* de Bachmann qu’elle compare à celles de l’œuvre de Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Une telle comparaison vise non seulement à démontrer où il y a affinité entre les deux, mais aussi où Bachmann développe de manière originale des éléments de pensées de l’œuvre de l’auteur autrichien.

³⁴⁸ Le discours de l’autrice, donné à l’occasion de sa réception du Prix de la pièce radiophonique décerné par les Aveugles de Guerre, le 17 mars 1959, rend bien compte de cette dimension de la conception de l’utopie bachmannienne, sans toutefois qu’elle y soit directement nommée : « Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. Daß wir es erzeugen, dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen, darauf, meine ich, kommt es an; daß wir uns orientieren an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt. » : Ingeborg Bachmann. « Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar ». Dans : *Op. cit.*, p. 276.

³⁴⁹ Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004, p. 267. Dans notre traduction : « Je peux seulement espérer (espérer comme on espère, quand on sait, perdu, perdu, à jamais perdu), qu’au fil du temps le visage de la seule révolution de ce temps adoptera les traits humains que jamais un système n’adoptera. » Voir : *Annexe*, p. 15.

³⁵⁰ Le langage, qui a un rôle prépondérant dans la conception de l’utopie bachmannienne, acquiert sa dimension utopique dans et par l’œuvre artistique. Sur la conception précise de la littérature en tant qu’utopie : Cf. Ingeborg Bachmann. « Literatur als Utopie ». Dans : *Op. cit.*, p. 255-271.

transmis (ou retransmis nouvellement). Si les trois lettres traduites sont imprégnées d'un dialogue avec le passé, elles le sont aussi avec le présent, qui y est dénoncé, et avec un futur utopique, en guise d'horizon vers lequel tendre.

Enfin, comme mentionné au début de la présente section, notre choix de lettres témoigne de la pratique multilingue des artistes polyglottes, comprenant des expressions dans toutes les autres langues employées (autres à l'allemand) par Henze et Bachmann dans la correspondance ; en français, italien et anglais. Il importe de savoir que si les passages et mots en italien et anglais ont été gardés non traduits dans les lettres, le lectorat les trouvera en contrepartie traduits à la fin de chacune d'elles. Les expressions originellement écrites en français ont été mises quant à elles en italique de sorte qu'elles demeurent distinctes du reste du texte, dans leur nouveau contexte linguistique, le français. Dans le souci de clarifier certains propos des artistes, ponctués de références et allusions diverses qui pourraient paraître ambiguës au lectorat, des informations — complémentaires à celles que nous venons de donner et à celles transmises au chapitre deux — ont été mises à disposition en notes de bas de page.

Il est sans doute vrai que cette pratique, amitié et collaboration, nourrissant la réflexion et la créativité des artistes, ont influencé leur voix respective. Et il est peut-être vrai que notre traduction française de lettres principalement écrites en allemand soit empreinte de cette langue, et des façons avec lesquelles elle a été employée. Notre espérance ultime, c'est que le lectorat francophone, une fois devant les lettres traduites, puisse être certes au fait — dans une certaine mesure — de la pratique multilingue de Henze et Bachmann ; de leur importante collaboration et amitié, de leur conception artistique, étant le propre de nos critères de sélection, étant le propre de ce que nous voudrions ici faire entendre, cette fois-ci en français (au côté d'autres langues), en réponse aux thématiques abordées dans le présent travail. Mais nous souhaitons aussi que les lectrices et lecteurs soient à l'affût des mouvements d'influence générés des suites d'une multitude de rencontres que les lettres traduites, nous l'espérons, sous-tendent ; celle entre deux voix — Henze et Bachmann —, celle entre deux langues, le français et l'allemand (au côté d'autres), et finalement ; celle, qui réunit les précédentes, entre les langues et les voix ; et à laquelle il est maintenant l'heure de laisser place.

32 À Hans Werner Henze

Klagenfurt, 19 et 20 octobre 1955

Mon cher,

il ne faut au fond pas se plaindre, particulièrement après la lecture de tant de magnifiques libretti, mais une nuit blanche me dérobe encore les jambes. Sais-tu que, le fait de réfléchir à un libretto – notabene aussi à une pièce et en tout cas aux personnages, aux êtres humains qui doivent être disposés quelque part, sortir par une porte et ensuite devoir s'incliner devant nous – est lié à des conditions bien précises ?

Cela touche à un vaste ensemble de choses et a même à voir avec ma « tentative viennoise », je veux dire, avec la tentative de m'installer à Vienne, si seulement il y avait un quelconque sens. (Je crains qu'il n'y en ait aucun ! Mais comprends-moi, je m'installerais là-bas malgré la plus grande aversion, si seulement il y avait un quelconque sens.) La puissance tragique d'Hofmannsthal est ici importante, car je suppose qu'il ait malgré la plus grande répugnance vécu dans ce monde, afin d'y établir les « solides enracinements ».³⁵¹ Puisque nous parlons des libretti, je pense seulement au « Rosenkavalier »³⁵² et encore aux quelques préciosités qu'il a jeté en pâture à Strauss. Je suppose aussi qu'il n'ait pas regardé à gauche en écrivant, mais seulement à droite, car sinon il n'aurait pas pu mettre en scène de « société », absolument rien qui ait pu témoigner d'un certain engagement. D'ailleurs, une telle société est également présente dans la « Traviata »³⁵³ ; on ne peut absolument rien motiver dans une pièce si elle n'est pas engagée, aussi imparfaite et digne d'être critiquée soit-elle. La « Traviata » n'est pas possible sans

³⁵¹ Bachmann cite un passage du discours de l'auteur autrichien Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) ; *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927) : Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004, p. 455. Les mots de Hofmannsthal, cités par Bachmann, ont été traduits dans la présente lettre d'après la version française du discours : Hugo von Hofmannsthal. « Les Écrits, espace spirituel de la nation », trad. de l'allemand par Jean-Louis Bandet. Dans : Hugo von Hofmannsthal. *Œuvres en prose*, préf. par Jean-Yves Masson. Paris : Librairie Générale Française 2010, p. 760.

³⁵² Le poète Hofmannsthal et le compositeur Strauss ont travaillé ensemble sur différents opéras, dont l'un est *Der Rosenkavalier* (1911) [Le Chevalier à la rose].

³⁵³ *La Traviata* (1853), opéra du compositeur italien Giuseppe Verdi.

une morale régnante, l'opéra « Rosenkavalier », sans une morale fictive régnante, et ainsi de suite.

Je t'écris cette lettre non seulement pour te clarifier à toi certaines choses, mais aussi à moi, et cela ne veut pas dire que j'abandonne. Je me demande seulement par où commencer ; le conte est d'ailleurs toujours possible, pour des raisons compréhensibles.

Dans tous les cas, tu as eu raison de penser à la « Traviata », elle était alors un « sujet d'époque », les costumes étaient modernes et ont bien horrifié le public de la Fenice ; on était habitué aux sujets historiques.

Je ne fais à vrai dire pas appel à ton aide, car je dois bien découvrir par moi-même ce qu'il y a à faire, mais peut-être te vient-il inopinément quelque chose à l'esprit quand je te parle de ces difficultés.

À part ça, il y a peu de nouveauté, je ne peux plus fumer, ou du moins je dois tellement réduire le nombre de cigarettes pour qu'on ne puisse pratiquement plus dire que je « fume ». Et au lieu du vin, le brouillard est devenu ma boisson quotidienne.

Mis à part la torture que me cause la pensée, puis que je ne vois aucune issue, et ne trouve pas de chemin pour travailler sérieusement à l'écriture, je devrais me sentir bien. Je ne souhaite aucun changement jusqu'à Noël ou jusqu'au début du printemps. – Au fait, nous pouvons encore faire quelque chose, le plus probable en musique et dans les poèmes. Je ne prends pas cela pour un hasard si, dans tous les autres cas, me viennent à l'esprit et m'apparaissent acceptables des sujets dans lesquels les êtres humains apparaissent en marge de la société et de l'histoire ; mais c'est évidemment un « aveu » ; il manque une dimension – et comment pourrait-on la recréer ?

Écris-moi tout de toi

Ti saluto di cuore!

Ta

Ingeborg

P.S. le 20 octobre

je viens tout juste de recevoir un télégramme de H. Strobel, de BadenBaden, il me demande d'être à Vienne le cinq et le six novembre pour notre opéra.³⁵⁴ Je veux bien y aller, car d'ici

³⁵⁴ Heinrich Strobel (1898-1970), entre autres critique musical et directeur du festival de musique de Donaueschingen pendant les années 1946-1970, invite Bachmann par télégramme à se rendre à Vienne pour

là je peux sans problème me déplacer pour au moins deux jours ; mais, écris-moi quand même, bientôt ou tout de suite, I. si d'ici là une partie du libretto doit déjà être terminée ou le sujet at least, et comment et à quoi je dois répondre. Que faut-il y discuter ? Bon, tu comprends ce que je veux savoir. J'aimerais dans tous les cas ne rien omettre.

Ta

Ingeborg

Plus joyeux P.S.

Klagenfurt, Henselstrasse 26, c'est donc l'adresse. Et ça va. On chauffe déjà, mais à midi le soleil cille pendant une heure. Quelle est la date limite pour le libretto ? Et dis-leur que je coûte cher, d'accord ? Je me suis déjà retroussé les manches, toutefois encore pour quelque chose d'autre qui doit d'abord être écrit. Je suis malade et fais une cure, on me pique chaque jour avec des aiguilles, appelées tantôt n.1, tantôt n.5 ou comme si.³⁵⁵ Cette peine durera 2 mois.

Je pense que nous commencerons à parler de ça autour de Noël, où, dans quel lieu nous pourrions nous rencontrer pour une grande discussion sur l'opéra. Peut-être Venise. Ou Rivi (petit nom pour les Rivières).

Évidemment, c'est terriblement difficile d'écrire un opéra !!!!!

Comprends-tu ? Je vais aujourd'hui avant de m'endormir me pencher de nouveau sur ta lettre avec tes idées. Je lirais aussi volontiers la correspondance entre Hofmannsthal et Strauss. Probablement qu'on la trouve à la bibliothèque municipale, ou connais-tu encore autre chose où il s'est prononcé sur les libretti ?

Venise serait bien pour les retrouvailles, avec Gigi³⁵⁶ et le léger battement des jours.

parler de l'opéra. C'est lui qui a soutenu leur projet, toutefois il n'aura finalement jamais abouti : Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004, p. 455. Le festival de Donaueschingen, fondé en 1921, est un événement consacré à la musique classique contemporaine. Reconnu pour ses programmes d'avant-garde, il accueille dans les années 1920 des compositeurs tels que Schönberg et Bartók. Durant l'Allemagne nazie, le festival a été interrompu, la musique qu'il accueillait étant mise à l'index. Il reprendra ses activités peu de temps après la guerre, et encore aujourd'hui (2021) le festival se poursuit dans le sud-ouest de l'Allemagne, dans la petite ville qui lui a donné son nom : Everett Helm. « Donaueschingen Festival ». Dans : *The Musical Times* 97 (1956), p. 657.

³⁵⁵ Ingeborg Bachmann emploie le terme « sowie » de manière peu commune ; notre traduction cherche, elle aussi, à donner à la phrase un caractère inhabituel.

³⁵⁶ Le surnom « Gigi », qu'emploie ici Bachmann, réfère au compositeur italien Luigi Nono (1924-1990), un bon ami de Henze et Bachmann.

Ne te fais aucun souci, je suis maintenant complètement calme et j'apprécie qu'il n'y ait aucune occasion de parler à quelqu'un. Resteras-tu tout l'hiver à Ischia ? Ou bien tu vas à Paris. Ou à Londres ? Là-bas aussi ce serait bien de s'épingler les œillets blancs à la boutonnière.

Addio, stai mi bene !

Ingeborg

(Ti saluto di cuore!) *Je te salue de tout mon cœur !*
(Addio, stai mi bene!) *Adieu, prends soin de toi !*

Naples, 31 mars 1958

LE 31 mars

chère canne sauvage, et chère ingebach borckmann³⁵⁷

ci-joint une lettre pour toi, que j'ai écrite il y a déjà 8 jours, mais pas envoyée³⁵⁸ parce que ton courrier après Berlin est arrivé et j'ai voulu aussi lui répondre. je me réjouis beaucoup que tu te sois autant plu chez geitel et qu'il ait si bien pris soin de toi. il est véritablement un gros et bon ange baltique. Il y a bien encore quelques personnes sympathiques, on les appelle gli amici.

c'est immense pour moi que le re cervo³⁵⁹ t'ait plu (ti piaceva). hai visto che violenza e che tristezza e che speranza?

j'ai aussi reçu ton télégramme aujourd'hui,³⁶⁰ demain matin j'y répondrai, bien sûr par un oui, malgré que je craigne que ce geste n'aura que la valeur d'être public, sans conséquence pratique. contre adenauer³⁶¹ et contre tout cela, on ne pourrait faire qu'une action concrète

³⁵⁷ « liebe wildente » (traduit par « chère canne sauvage ») pourrait faire référence à la pièce du norvégien Henrik Ibsen *Vildanden* (1884), titre traduit en français par *Le Canard sauvage*, tandis que « ingebach borckmann », à une autre pièce du même auteur intitulée *John Gabriel Borkman* (1896) : Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Briefe einer Freundschaft*, éd. par Hans Höller, préf. par Hans Werner Henze. Munich : Piper 2004, p. 491.

³⁵⁸ La lettre dont Henze fait mention est publiée dans la correspondance (lettre 114), écrite en date du 24 mars 1958 : Cf. *Ibid.*, p. 186-188. Dans cette lettre, Henze raconte à son ami de quelle façon sa *Sonate per archi* a été reçue par le public lors de sa première représentation, donnée le 21 mars 1958 à Zurich : il a reçu beaucoup d'applaudissements, mais sa sonate a aussi laissé plusieurs personnes perplexes. Henze lui partagera certaines impressions musicales : la *Serenade for Tenor, Horn and Strings* [Sérénade pour ténor, cor et cordes] (1943) de Benjamin Britten, qu'il a beaucoup appréciée ; le *Klavierkonzert* [Concerto pour piano] (1942) d'Arnold Schönberg, qui l'a beaucoup déprimé. Henze demandera à son amie si elle veut bien encore une fois tenter d'écrire un libretto, ou bien s'il doit se tourner vers quelqu'un d'autre. Avec un sentiment de solidarité avec son amie écrivaine, Henze parle des difficultés que lui cause la création, telles que la solitude, le malheur, un sentiment de froideur. Malgré tout, il ne peut faire autrement que ce qu'il fait, c'est-à-dire composer, créer.

³⁵⁹ Henze fait ici référence à son opéra *König Hirsch* (1956) qui reprend le titre à la fable *Il re cervo* [Le roi des cerfs] du dramaturge et écrivain italien Carlo Gozzi sur lequel se base son opéra.

³⁶⁰ Dans ce télégramme, Bachmann lui demande s'il est, lui aussi, comme elle et tous les autres artistes, contre l'armement atomique en Allemagne : Ingeborg Bachmann et Hans Werner Henze. *Op. cit.*, p. 188.

³⁶¹ Konrad Adenauer (1876-1967) a été le premier Chancelier de la République fédérale d'Allemagne, de 1949 à 1963.

de résistance – mais il n’y a même plus d’« alliés » « à l’extérieur » pour nous donner espoir. c’est notre vieille aimée Europe qui se consume, et nous avec elle.

sto lavorando assiduamente sul nuovo pezzo – il secondo tempo ora, ma c’è Peter Heyworth che è difficoltoso e presuntuoso, e che vuole sempre avere compagnia – figurati la perdita di tempo. Ma I put my foot down, though.

que puis-je te dire sur l’ancien problème de la relation texte-et-musique ? c’est différent pour chaque personne, je pense. pour l’une, le mot est quelque chose qui soulève, qui donne des ailes à sa musique : elle a besoin d’une bonne et belle poésie (ex. Strauss, donc Hofmannsthal) d’autres doivent avoir un texte sobre de tous les jours, quelque chose de réaliste, car sinon elles ne savent plus ce que la musique est censée faire, qui est là pour lui en donnant l’arrière-fond, la surélévation. des types comme Stravinsky composeraient de préférence qu’en langues anciennes, qui ne sont plus des langues vernaculaires, ainsi le « quotidien » s’introduit le moins possible. pour moi, personnellement, je préfère par ex. un langage qui est imagé, dans lequel on voit des choses qui suggèrent d’étranges sentiments (comme dans »Freies Geleit«³⁶² ou dans mon théâtre musical en général, même si je n’ai pas été content textuellement jusqu’à maintenant) – et je compose ensuite ces sentiments. les mots doivent laisser juste l’espace dont la musique a besoin... il y a bien sûr aussi des jeunes qui préfèrent un poème rempli d’images et de sentiments,³⁶³ et qui ensuite l’interprètent avec la musique, et donc, en quelque sorte, imitent musicalement ce que le poème a fait. (néanmoins, on ne peut pas dire ensuite que l’une annule l’autre, il y a seulement danger que, ou la musique, ou le mot obtiennent le *svantaggio*.) je récusé cependant qu’il y ait une littérature qui soit « si musicale » qu’on ne puisse « pas la mettre en musique », ce sont des phrases théoriques qui sont loin de la réalité, car la littérature est un art du mot, alors que la musique est un art du son, sonore, plus abstrait, plus mécanique, insaisissable, alors que, oui, la littérature est composée de mots qui sont utilisés au quotidien, des mots que tout le monde comprend (du moins, jusqu’à un certain point).

³⁶² Cf. Ingeborg Bachmann. « Freies Geleit (Aria II) ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 161. Ce poème a été mis en musique par Henze. Non seulement le poème *Freies Geleit*, mais aussi *Im Gewitter der Rosen* viendra composer la symphonie chorale pour soprano et orchestre du compositeur, intitulée *Nachtstücke und Arien* (1957).

³⁶³ Dans la version allemande originale, Henze écrit un *n* d (‘et’) avec des espaces entre chacune des lettres, pour accentuer le mot. Nous avons fait de même en français.

les deux arts peuvent s'associer sans que l'autre ou l'un y perde sa particularité. du fait qu'une poésie est composée et ensuite chantée, transposée, et accompagnée par des instruments, commentée, illuminée, pour cela la musique ne devient pas encore littérature, et vice-versa.

les difficultés sont celles entre autres de transposer la facture rythmique du texte en une facture musicale.

ou : de prendre part musicalement à la tension du poème. il y a ici aussi une grande liberté : en mettant en musique le poème on l'interprète, en le mettant en musique on révèle comment il est ressenti.

le mot peut avoir une importance différente, être pris en considération à différents degrés. chez bach, il est dévalué au point d'être méconnaissable (de par la colorature et les contrepoints), chez schubert il se trouve en premier lieu, la voix chantante le déclame presque, et l'accompagnement au piano, qui n'a souvent qu'un caractère de guitare, souligne quelque peu sa signification. chez certains modernes, il semble être à nouveau complètement dévalué, quand des sauts continus d'intervalle emportent sa signification loin du « parler » de la déclamation³⁶⁴ et compromet la ligne de texte. (v. webern*, nono entre autres)

certaines modernes refusent de composer des paroles parce qu'ils estiment que l'utilisation de mots compromet la pureté de la musique.

dans la canzone napoletana, seul le mot est important, la musique est là seulement en tant que soutien à ce qui veut être dit, presque uniquement comme une aide à la mémorisation, mais en revanche c'est aussi une très forte exaltation du mot, même que (à mon avis) la musique commence en quelque sorte quand le mot** s'élève à sa hauteur, (je t'en prie, n'interprète pas cela comme une méchanceté mais plutôt comme une image.)

cher petit ange, voici en quelques mots ce que je pourrais te dire. si nous nous voyions, je pourrais t'en dire certainement beaucoup plus et répondre à tes questions, et autres. en espérant que tu puisses t'en servir d'une façon ou d'une autre pour ton travail (pour lequel je ne t'envie pas)

³⁶⁴ Une virgule pourrait se trouver entre les mots « parler » et « de la déclamation », car il s'agit d'une énumération faite par Henze. Nous faisons une telle précision pour ne pas que le lectorat pense ici qu'il s'agit d'une formulation au génitif (parler *de* la déclamation).

il est tard et je dois maintenant dormir. demain je travaillerai encore beaucoup, pour que je puisse savourer le voyage de pâques en sicile.

donne de tes nouvelles !

je t'embrasse, ton vieil et fatigué

hans

*[marge à gauche, sous forme manuscrite :] s'il te plaît, ne pas nommer de noms

**[marge à gauche, sous forme manuscrite :] l'excitation

(gli amici) *les amis*

(hai visto che violenza e che tristezza e che speranza?) *as-tu vu quelle violence et quelle tristesse et quel espoir ?*

(... figurati la perdita di tempo. Ma I put my foot down, though) *je travaille assidûment sur le nouveau morceau – le deuxième temps maintenant, mais il y a Peter Heyworth qui est compliqué et présomptueux, et qui veut toujours avoir de la compagnie – figure-toi la perte de temps. Mais j'ai posé mes limites.*

(svantaggio) *désavantage*

Montigny-sur-Loing, 29 ? et 30 août 1965

Mon cher Hans,

le 1^{er}, je repars à Berlin et je suis très tracassée par certaines choses et par la réflexion, (mais sinon, dans les meilleures conditions), et mon tormento, en réalité, c'est toi, ou plutôt ce Bayreuth. C'est difficile de mettre cela dans une lettre, mais je suis quand même intervenue et avec la plus grande confiance, mais parfois cela me donne le frisson quand je réfléchis ainsi à tout et ici, mieux qu'à Berlin, j'entends les opinions bourgeoises et nationalistes qui proviennent de ce parti – aujourd'hui et depuis un certain temps. Je n'aurais pas le moindre tormento, si Günter Grass fait ce qu'il fait, car cela lui appartient et il sait ce qu'il fait. Seulement je m'inquiète pour toi parce que je n'aimerais pas que tu ailles dans une trappola, « trapolla », pour autant que cela inspire répugnance à tes pensées et à ta personne. Il le faut. Je te prie de parler contre le CDU,³⁶⁵ contre la bourgeoisie, le revanchisme, le nationalisme qui renaît de plus belle, donc contre cela, contre cela, avec tout ton dévouement, sans t'identifier à un parti qui est le moindre mal et dispose de quelques personnes respectables qui sont au fond à plaindre, parce que ce peuple n'a aucun sens de l'honneur, parce qu'il est si dépravé qu'il corrompt ses meilleures personnes, et quand je dois lire en France, dans un ton doucement ironique, que Willy Brandt, qui a un passé respectable, doit se défendre en Allemagne d'une telle manière à propos de ce passé, (il était contraint ou a permis que sa femme norvégienne témoigne publiquement en sa faveur, n'ayant jamais combattu les nazis en tant qu'émigré), car sinon il serait fini, et c'est ici évidemment perçu comme un *témoignage humiliant* [sic], et je trouve cela aussi dégradant de devoir se justifier de cette façon, si on était adulte et du bon côté. – Je parle de manière confuse, et je ne suis pas aussi bien informée sur tout, mais c'est vrai, trop vrai que les sociaux-démocrates doivent « s'arranger » avec une mentalité qui n'est pas disparue. C'est facile pour moi de dire que ce pays, par sa culpabilité et son incorrigibilité, doit aller en enfer, mais j'écris dans cette langue et tu es pour moi le plus précieux des êtres humains,

³⁶⁵ L'abrégié CDU réfère au parti politique nommé *Christlich Demokratische Union Deutschlands* [Union chrétienne-démocrate de l'Allemagne].

(*sauf mon amant français, mais c'est autre chose.*) Je crois que nous ne devons pas seulement être du bon côté de façon pragmatique, ce que Grass défend, et tu sais que je respecte ses arguments et que je suis un « homme », au sens de l'amitié, et non efféminée, comme pour la plupart des hommes qui ne savent plus ce qu'est l'amitié. Mais je pense néanmoins que nos revendications, idées et exigences doivent s'élever au-dessus du jour comme une tune – enfin, je reste incorrigible et je crois que nous devons rester fidèles à ces idées même si personne ne les exige, parce qu'on ne peut pas exister sans la folie de l'absolu, ce que Grass par exemple me reproche. Je prends ce reproche très au sérieux, mais après toutes épreuves je retrouve ma position. Toutes mes préférences sont du côté du socialisme, du communisme, si on veut, mais puisque je connais ses fourvoiements, ses crimes, etc., je ne peux pas voter. Je peux seulement espérer (espérer comme on espère, quand on sait, perdu, perdu, à jamais perdu), qu'au fil du temps le visage de la seule révolution de ce temps adoptera les traits humains que jamais un système n'adoptera. Cela ne m'amuse pas de prendre part ici à ces amusements ni ceux là-bas. Je suis ensuite impuissante. Je regarde comment on s'« arrange » avec l'Union soviétique, afin de soudainement faire des Chinois des criminels qu'ils ne sont pas, d'entraîner l'un contre l'autre au conflit, entre la restauration (en Russie) et la révolution (en Chine), de la plus ignoble des façons, ou bien digne de tous ces faibles d'esprit qui ne comprennent pas ce que cela veut dire que des millions de personnes sont affamées et qu'elles sont dans leur droit. C'est trop facile de dire, nous « acceptons » cette ligne ou une autre, mais le monde, humilié, n'a qu'une ligne, la faim qu'une, l'ignorance qu'une, et nous moisissons dans nos petits miracles économiques et artistiques, mais l'histoire est un rouleau compresseur qui est fort, et nous sommes des personnes fortes, non pas si nous « acceptons » ce qui est donné, mais si nous réfléchissons plus loin. Tous mes efforts sont de pousser plus loin ma réflexion. Et tous tes efforts ne peuvent qu'être ceux de trouver encore et encore un autre son pour les joies, les désespoirs, et la direction avant tout. Je crois que nous avons seulement la direction à indiquer, c'est tout, la signaler, nous avons certes qu'un petit *métier*, un très beau, libre, et dans notre *métier* on doit réfuter et ensuite donner la direction. Tout le reste, c'est en effet le « pragmatisme », pour lequel je n'ai aucun mépris, dieu sait que non, mais il appartient aux affaires et à la politique, et nous sommes ici afin de remettre les pragmatistes à leur place et de représenter et défendre certaines choses dignes. Et qui

sont absolues, bien qu'elles soient seulement issues de nos têtes, la conception de la justice, de la vérité, les idées de liberté.

De ça, il n'y en a que peu dans les programmes politiques, et particulièrement peu dans ceux allemands.

30-8-65

J'ai reçu ta lettre maintenant, je viens donc à Munich, j'irai aussi aux Vier Jahreszeiten, afin que nous puissions délibérer et ruminer la veille. (Je serai probablement déjà là dès le 1^{er}.) Par contre, je ne viendrai pas à Bayreuth, le 4 au matin je prendrai plutôt directement un vol vers Berlin, parce que je dois ensuite aller à Prague pour quelques jours. Je me réjouis que tu inclues ce poème,³⁶⁶ non pas parce qu'il est de moi, mais plutôt en raison de son contenu, et s'il te plaît, fais-le, et ne laisse pas les « intéressés » t'influencer. J'ai réellement des nuits sans sommeil de peur qu'on puisse abuser de toi. Dans le pire des cas, c'est mieux un scandale qu'une trahison à l'intégrité. Tout le reste, qui me tient aussi beaucoup à cœur – *toi, ton travaille [sic], ta vie, on parlera de cela*.

³⁶⁶ Bachmann fait allusion à son poème *Alle Tage*, que nous joignons à la présente note. Cf. Ingeborg Bachmann. « Alle Tage ». Dans : *Werke*, vol. 1, éd. par Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster. Munich : Piper 1978, p. 46 :

Der Krieg wird nicht mehr erklärt,
sondern fortgesetzt. Das Unerhörte
ist alltäglich geworden. Der Held
bleibt den Kämpfen fern. Der Schwache
ist in die Feuerzonen gerückt.
Die Uniform des Tages ist die Geduld,
die Auszeichnung der armselige Stern
der Hoffnung über dem Herzen.

Er wird verliehen,
wenn nichts mehr geschieht,
wenn das Trommelfeuer verstummt,
wenn der Feind unsichtbar geworden ist
und der Schatten ewiger Rüstung
den Himmel bedeckt.

Er wird verliehen
für die Flucht von den Fahnen,
für die Tapferkeit vor dem Freund,
für den Verrat unwürdiger Geheimnisse
und die Nichtachtung
jeglichen Befehls.

Maintenant je veux juste t'envoyer cette lettre pour que tu la reçoives encore de Munich, et avec toutes mes pensées et abbracci. »Il ragazzo che sembra tanto bravo« ti saluto lo stesso e ti vuole bene.

(tormento) *tourment*

(trappola) *piège*

(onore) *honneur*

(tune) *mélodie*

(... lo stesso e ti vuole bene.) *je t'embrasse. »Le garçon qui parait si brave« te salue quand même et tient à toi.*

