



HAL
open science

Else Lasker-Schüler, une poétesse juive de langue allemande : féminités et judéités

André Combes

► To cite this version:

André Combes. Else Lasker-Schüler, une poétesse juive de langue allemande : féminités et judéités. Quatre poétesses juives de langue allemande : Rose Ausländer, Gertrud Kolmar, Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs, 2003. hal-02184860

HAL Id: hal-02184860

<https://hal.science/hal-02184860>

Submitted on 16 Jul 2019

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

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

Else Lasker-Schüler, une poétesse juive de langue allemande : féminités et judéités

André Combes, Université Ch. de Gaulle-Lille 3

Pour reprendre l'intitulé de cette journée d'études, on pourrait se demander en quel sens peut-on dire d'Else Lasker-Schüler qu'elle fut une « poétesse juive de langue allemande ». Interroger ce syntagme pourra signifier que l'on considère qu'il forme grosso modo un tout indissociable. Pas indissociable en soi, mais justement peut-être, parce que cette indissociabilité a pu faire question dans le contexte socio-historique où s'inscrit la production laskérienne: la première moitié du 20^{ème} siècle dans sa quasi-intégralité (1899-1945). On sait que cette période vit se concentrer un lot impressionnant de négations particulièrement actives touchant à l'ensemble des termes du syntagme « poétesse/juive/de langue allemande » et on rappellera, pour mémoire, que ces négations, à leur acmé, se conjoignirent en un antiféminisme et un antisémitisme qui déniaient aux femmes et aux Juifs toute créativité intellectuelle et artistique véritable, rajoutant pour ces derniers, réputés éminents « destructeurs de culture » (Kulturzer-setzer), le déni de toute aptitude à faire produire de l'authentique littérature à la langue qu'ils s'étaient indûment appropriés¹. Les appellations de « juif » de « femme » et de « poétesse » s'en trouvèrent durablement ébranlés dans leurs fondements notionnels identitaires et leur inscription ou réinscription dans un contexte historique particulier.

Face à ces multiples dénis devenus doctrine et politique d'Etat en 1933, il faudra aux « poétesse juives de langue allemande », dans leurs pérégrinations intellectuelles et existentielles imposées entre l'exil et l'extermination, une subjectivité proprement borroméenne pour continuer à œuvrer comme telles : comme pour les fameux nœuds du même nom, elles savaient que la déliaison de l'un entraînerait immédiatement celle des autres et, d'un même mouvement, la chute sans rémission de l'ensemble. Pour Else Lasker-Schüler aussi, aucune rupture de cette chaîne d'identités menacées ne saurait altérer la pratique poétique du sujet en se légitimant de la funeste césure de 1933. Pas plus qu'elle n'avait jamais renoncé, dans sa période allemande, à tendre vers une écriture poétique féminine où circule toute une culture juive revisitée et syncrétisée, il ne sera pas non plus question pour elle d'oublier, dans les vicissitudes de l'exil, que la langue qui lui était au plus au point maternelle² avait pu, dans ses fondements luthériens, se nourrir intimement du grand texte hébraïque. Ce fut peut-être la principale des raisons pour lesquelles elle a toujours refusé, dans sa dernière patrie palestinienne, d'écrire et de publier dans une langue autre que l'allemand. A moins qu'elle n'ait eu le sentiment, comme le lui confirmaient « les théologiens », qu'elle « écrivait l'allemand comme l'hébreu ou l'arabe »³.

Car c'était peut-être à ses yeux la seule « symbiose » judéo-allemande qui ne souffrît pas de contestation et ce bilinguisme poétique a pu la protéger mieux que tous ceux, venus du judaïsme, qui avaient fait de la

¹ On sait que ce déni a pu être partagé par des auteurs juifs comme Kafka ou Max Brod qui pouvaient ressasser pour leur propre compte les énoncés du biologisme de l'époque. Pour citer Brod : « ...quelque soit mon amour de la cohérence de la syntaxe kleistienne, tout ceci n'en relève pas moins d'associations issues de choses apprises et vécues à l'intérieur d'une ethnie (Volkstum) étrangère et non innées. » (cité par C. Stölzl, *Kafkas böses Böhmen. Zur Sozialgeschichte eines Prager Juden*, édition text + kritik, München 1975, p. 125)

² Else Lasker-Schüler, qui vénéra sa mère, mentionne à l'occasion qu'elle n'était dans sa jeunesse que la « diseuse » (Sagerin) des pensées de sa mère, qui aurait été, elle, la véritable « poétesse » (Dichterin), une qualité qu'elle aurait héritée de sa propre mère, la « poétesse Johanna Kopp » (*Das Hebräerland*, in : *Gesammelte Werke* Bd. 2/2, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1998, S. 876). Il y a là rappel d'une généalogie poétique matrilinéaire qui est d'une importance symbolique évidente dans son narcissisme complexe : à la fois exhausser la féminité poétique familiale et rabaisser en apparence sa propre production.

³ Cf. le texte fondamental pour comprendre le rapport à la fois syncrétique et profondément judaïque d'Else Lasker-Schüler à l'écriture, « Meine Handschrift » (litté. Mon écriture manuscrite) publié en 1913 dans *Gesichte* (Visions). Ce texte est reproduit in : E. L-S, *Der Prinz von Theben und andere Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1998.

maîtrise de cette langue « maternelle » paradoxale, celle de la « mère-patrie »⁴, la face la plus visible de leur assimilation. Car pour eux, il a pu y avoir une blessure narcissique particulière à être les victimes d'une Shoah qui se dit et s'écrivit dans une langue allemande dont on pouvait croire, dès le début de 1933, qu'elle était pressée d'en finir avec l'image du miroir que ses élites intellectuelles lui avaient depuis longtemps tendu : celui d'une « langue cultivée, qui crée de la poésie et pense pour toi », selon le célèbre vers de Schiller que citera ce parangon de judéité assimilée qu'était Victor Klemperer dans la première étude systématique sur la « Lingua Tertii Imperii » (LTI)⁵. Dans la question lancinante qui se posait à lui : « Et s'il se trouvait que la langue cultivée était formée d'éléments toxiques ou si on l'avait chargée de véhiculer des poisons ? »⁶, on pouvait percevoir un désir tout aussi lancinant de procéder à une nécessaire purification.

Des outrages infligés à une langue peut-être trop hâtivement hypostasiée comme celle des « penseurs et des poètes », ce furent, me semble-t-il, les poètes judéo-allemands qui survécurent à la Shoah – on pensera surtout ici à Nelly Sachs et à Paul Celan – qui furent les plus préoccupés de mesurer l'étendue, recourant, pour le second, à une « réfection de la langue » qui pouvait valoir sauvetage (Rettung) après l'impossibilité d'une préservation. Une réfection aux fragiles enjeux : que cette langue allemande, en perdition pendant un millénaire de douze ans, demeure « unverloren », du moins dans un statut paradoxal de « erschwigenes Wort », de parole conquise à la fois sur et par le silence⁷, parole qui devait en permanence mettre cette langue « non perdue » à l'épreuve de ce qu'elle pouvait encore produire, après les « absences de réponses », le « terrible mutisme » et les « mille ténèbres du discours mortifère » qu'elle avait traversés et qui l'avaient, par antiphrase, « enrichie » (angereichert)⁸. C'est en ayant à l'esprit le fait qu'Else Lasker-Schüler, morte en 1945, n'a pu, comme tant d'autres sous d'autres latitudes, que « sauver » en l'emportant avec elle au « pays des hébreux » une langue allemande désormais émigrée, que je parlerai donc d'une « poétesse juive de langue allemande ».

Pour bousculer cet ordre syntagmatique quelque peu arbitraire, je citerai en prélude le portrait d'une fondamentale ambivalence qu'en brossa Peter Hille⁹, ce « Saint Peter Hille » qui lui fut saint-patron en bohème et en poésie et lui donna, à l'orée du siècle, un premier nom de poétesse qu'elle reprendra à son compte dans un premier grand texte en prose publié en 1908, *Les nuits de Tino de Bagdad*¹⁰.

« Else Lasker-Schüler, écrivait Hille, est la poétesse juive. De grande portée (ou de grande lignée : 'von grossem Wurf'). Elle a des ailes et des entraves, la jubilation de l'enfant, la ferveur de la bienheureuse fiancée, le sang las de millénaires d'exil et de blessures chargées d'ans ('greiser Kränkungen'). (...) Le cygne noir d'Israël, une Sapho qui a vu l'univers se briser en deux morceaux. Elle est radieuse comme un enfant et infiniment sombre ('urfinster'). »

⁴ On reconnaîtra ici la version française d'un topos clivé très usité en RFA depuis les années soixante-dix : « Muttersprache/Vaterland ».

⁵ Vf. Victor Klemperer, *LTI*, Reclam, Leipzig, 1978, pp. 21-22.

⁶ Ibid.

⁷ Cf. le bien-nommé poème « Argumentum e silentio » du recueil *Von Schwelle zu Schwelle* (In : P. C., *Ges. Werke*, Bd.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, p. 138) Notons qu'il se trouve dans un groupe de poèmes dont le titre est un néologisme du type de ceux qu'affectionnait Else Lasker-Schüler, un composé de substantif et de particule (« Inselhin »).

⁸ Ces citations sont extraites de l'un des plus célèbres passages du discours de remerciement de Celan lors de la remise du prix littéraire de la ville de Brême en 1958 (cf. P. C., *Ges. Werke*, Bd. III, pp. 185-186)

⁹ Le texte de P. Hille sert d'introduction à l'édition de 1917 des *Gesammelte Gedichte* (Leipzig, Verlag der Weissen Bücher). Je le cite d'après : Else Lasker-Schüler, *Die Gedichte*, hg. von F. Kemp, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, p. 403, d'après laquelle seront cités tous les poèmes mentionnés dans cet article.

¹⁰ Peter Hille, fictionnalisé en Petrus, le rocher de la création d'un monde qui est ici à la fois judaïque et chrétien, celui qui « se nomme comme se nomme le monde » et dont le visage est parsemé « d'innombrables firmaments », fut aussi celui qui donna à Tino/Else Lasker-Schüler la force de trouver sa propre voie : « ...et il me fallut me détourner pour ne pas devenir aveugle. Mais je sentis ma force qui se détacha d'un coup brusque et je me cabrai et m'étirai et mes yeux restèrent largement ouverts face à tant de majesté. » (cf. *Das Peter Hille-Buch*, in : E.Lasker-Schüler, *Der Prinz von Theben und andere Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, p. 38)

Tout est dit, ou presque, de la configuration biographico-poétique nommée Else Lasker-Schüler avec ce portrait qui culmine dans une métaphore-oxymore fulgurante (« cygne noir d'Israël »)¹¹ et instille, sur un mode familier à la pensée juive, un peu d'avenir dans le passé (le « qui a vu » est tout autant un « qui verra »). Prémonition donc mais aussi conjonction, à la fin du texte, de la judéité et de la germanité avec la vision d'une jeune poétesse dotée d'une « tête juive d'une passionnelle sévérité » (leidenschaftsstrenges Judenhaupt) qu'effleurerait en permanence (et jusqu'à la fin, comme le montra son dernier recueil poétique de 1943, *Mon piano bleu*) le souffle vivifiant d'une « mélodie populaire allemande ». Ce souffle, disait Hille en filant la constellation judaïque, parcourait la poésie de Else Lasker-Schüler « comme le vent du matin souffle dans les ruelles plantées de lauriers de Sulamith ». Car il faut noter ici l'assimilation du moi lyrique du poème « Sulamith », publié en 1902 dans le premier recueil poétique (*Styx*), au moi biographique¹², amalgame qui anticipe, sans le savoir, sur le futur et dernier séjour terrestre de la poétesse au « pays des hébreux »¹³ en rajoutant: « L'âme d'Else se tient (steht) dans les couleurs vespérales de Jerusalem ». Notons, à ce propos, que, là où Hille dit « steht », le poème dit « verglüht » (se consume en rougeoyant). Comme nous le verrons, c'est plutôt le poème qui s'avèrera pleinement prophétique¹⁴.

C'est donc aussi en tant que juive que Else Lasker-Schüler deviendra poétesse, et c'est en poétesse qu'elle dira cette judéité complexe tissée d'exils et d'avaries multiséculaires. Une judéité toujours indissociable d'une féminité dont elle n'aura de cesse de montrer dans sa production poétique ce qu'elle pouvait avoir à la fois de tragique, mais aussi d'immémorial et d'enfantin.

Poétesse aussi, Else Lasker-Schüler le deviendra dans la langue allemande et par un travail constant sur celle-ci, travail parfois tenté de mettre cette langue, sa capacité métaphorique et son rythme, à l'épreuve des thèmes et motifs hébraïques, ce qui est aussi une inscription possible de la judéo-germanité. Car la judéité sera, nous le verrons, toujours nourrie de ces configurations imaginaires que Else Lasker-Schüler a toujours tissé poétiquement autour d'elle. Même dans l'exil palestinien, elle sera plus un processus à l'issue ouverte qu'identité donnée d'avance. Elle ne sera d'aucune symbiose postulée, ni positive ni négative, et sera toujours surdéterminée par cette part intangible de germanité qu'Else Lasker-Schüler maintiendra dans sa traversée difficile d'une histoire allemande qu'elle connut sous trois figurations successives: l'Empire, Weimar et le nazisme avec la Shoah auquel l'exil (suisse puis palestinien) lui permit d'échapper. De cet ensemble complexe de déterminations contradictoires, que l'histoire aurait pu, comme pour d'autres, transformer en autant de contraintes et d'impossibilités¹⁵ - d'être poétesse, d'être juive et de faire résonner dans le poème toute la productivité d'une langue allemande que d'autres transformeront en LTI -, on ne pourra donner ici que quelques aperçus.

¹¹ Else Lasker-Schüler le reprendra à son compte dans la « Ballade hebraïque » « Hagar et Ismael » pour qualifier les fils d'Abraham, Isaak et Ismael.

Dans un texte rétrospectif de 1952, sept ans après la mort de la poétesse en terre palestinienne devenue état d'Israël, Gottfried Benn utilise la même métaphore dans le portrait qu'il brosse de l'ancienne aimée. Mais, tout comme l'exil et la persécution y sont passés sous silence, le « cygne noir d'Israël » s'y voit, dans la même logique récupératrice qui tente d'occulter tout ce que la symbiose judéo-allemande a pu historiquement avoir de négatif, amputé de son dernier qualificatif : le « cygne noir » y devient alors l'emblème d'un certain exotisme bohémien. Benn peut ainsi écrire ces pathétiques balivernes misérabilistes qui entendent réhabiliter Else Lasker-Schüler et ne font que passer sous silence tout ce qui a pu être travail du sujet dans et par le poème: « Elle ne mangeait pas régulièrement, des semaines durant elle vivait de noix et de fruits. Elle dormait souvent sur des bancs et elle fut toujours pauvre, en toute circonstance et éternellement. Ce fut le Prince de Thèbes, Jussuf, Tino de Bagdad, le cygne noir. Et ce fut la plus grande poétesse que l'Allemagne ait jamais possédée. » (G.B., *Gesammelte Werke* Bd. IV, hrsg. Von D. Wellershof, Wiesbaden 1968, p. 1102).

¹² Et même à une ville et à ses rues, ville qui ne peut être que Jérusalem (cf. infra le commentaire du poème).

¹³ Je fais ici allusion au texte écrit en 1935 et publié deux ans plus tard, *Das Hebräerland* (voir infra).

¹⁴ Disons bien le poème et non la poétesse, même si Else Lasker-Schüler n'éprouva pas la défiance future d'un Celan envers la figure du poète comme prophète.

¹⁵ Cf. le texte capital de Jean Améry : « Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein », in : J.A. : *Jenseits von Schuld und Sühne, Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Klett-Cotta, Stuttgart 1977, p. 130-156.

Poétesse : les fictions du je féminin/ sujet du poème tel qu'en son désir

Se vouloir poétesse, à ce tournant du siècle où, sortie du giron familial d'une douillette grande bourgeoise juive assimilée puis d'un premier mariage avec le médecin Berthold Lasker, c'est, pour Else Lasker-Schüler, accepter une bohème quasi canonique à laquelle l'initiera ce Moïse bohémien que fut Peter Hille¹⁶. Il transmettra à Else Lasker-Schüler une pulsion erratique fatalement connotée en allemand de judéité éternelle (« ewige Jüdin »), ou de marginalité slave, comme chez la Lisaweta Ivanovna de *Tonio Kröger* (1903). Comme toutes ces femmes de fiction – et le portrait de P. Hille assume cette fictionnalisation d'un réel trop complexe à appréhender pour le regard masculin de l'époque dont les résistances s'expriment à l'insu des plus bienveillants¹⁷ – Else Lasker-Schüler sera, avec une Franziska Gräfin zu Reventlow¹⁸, la représentante d'une émancipation féminine placée sous le signe apparemment obligé de la socialité bohémienne. Ou plutôt d'une resocialisation de la femme dans l'art et dans le rapport libéré au désir que permet, plus que la libéralisation toute relative des mœurs, le déploiement symbolique du texte poétique avec ses entrelacs de significations thématiques, métaphoriques et prosodiques pour permettre une intensité de la circulation du désir en tant que désir jouant et jouissant sans entraves de signifiants nouveaux. Par nature, le poème permet un autre déploiement narcissique que le sujet, en tant que sujet de l'écriture, peut espérer mieux maîtriser. Ce qui signifie que le moi biographique et les multiples moi littéraires, tout aussi foisonnants que les moi proprement lyriques des poèmes, – on rejoint là l'un des topoï favoris de l'époque d'une « vie dans l'art » – se dissémineront, s'imbriqueront et s'échangeront toujours davantage à partir d'une autoconstruction fondatrice d'identité clivée qui se donnait comme parfaitement consciente : Else d'Elberfelde deviendra « Jussuf, Prince de Thèbes » : « Dans la nuit de ma plus grande détresse, je m'élevai au rang de Prince de Thèbes », écrira-t-elle en 1925, ajoutant cette phrase qui inscrit ce passage dans un récit biblique judéo-égyptien (l'histoire de Joseph/Yussuf) : « De quels ancêtres pris-je la succession, quelle momie donna l'onction (salbte) à mon acte résolu ? »¹⁹.

A cette déclaration il faut en ajouter une autre, tout aussi souvent citée, qui distingue, par une étonnante concessive, la naissance du sujet de sa venue au monde et qu'Else Lasker-Schüler rédigea pour *Menscheitsdämmerung*, l'anthologie expressionniste de Kurt Pinthus en 1920 : « Je suis née à Thèbes (Egypte), même si je suis venue au monde à Elberfeld, en Rhénanie. »

On a ici affaire à une pulsion affabulatrice qui noiera le moi dans une multitude de Kunst-Ich censés le libérer de ses entraves socio-historiques mais qui révélera aussi la ferme intention de définir le moi/je comme une entité fendue, ou « refendue » (Lacan). On sait que le « Ich » allemand ne permet pas cette distinction et que le grammairien Pichon, auquel se réfère Lacan dans « Subversion du sujet et

¹⁶ Cf. le premier chapitre du *Peter Hille-Buch* de 1906 intitulé « Petrus der Felsen », où P. Hille est à la fois Saint-Pierre et Moïse descendant du « rocher » du Sinaï : « Und vom Gestein zur Erde stieg ein Mann mit hartem Bart- und Haupthaar, aber seine Augen waren samtne Hügel » (Et descendit du rocher sur la terre un homme à la barbe et à la chevelure dures, mais ses yeux étaient des collines de velours), E. Lasker-Schüler, *Der Prinz von Theben und andere Prosa* (éd. F. Kemp), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, p.9.

¹⁷ Pour les autres, la femme-artiste émancipée sera, on le sait, le paradigme d'une multiple négativité, cristallisée pour les antisémites, par la femme-artiste juive, surtout weimarienne. Dans la demande de déchéance de la nationalité allemande adressée par la Gestapo à Himmler, on peut lire au tout début : « Sie (ELS) war die typische Vertreterin der in der Nachkriegszeit in Erscheinung getretenen 'emanzipierten Frauen' ». Ce qui redoublait la judéité, car pour les nazis l'émancipation était toujours quelque part « artfremd » et œuvre de la subversion juive.

¹⁸ Cf. l'autobiographie publiée en 1901 par celle-ci, *Ellen Olestjerne*.

¹⁹ La formulation canonique fondatrice toujours citée se trouve dans le pamphlet de 1925, *Ich räume auf* (in : *Der Prinz von Theben...*, op. cit, p. 534-535), où ELS « fait le ménage » en réglant ses comptes avec ses éditeurs. Dans ce texte très près de la réalité sociale weimarienne – l'exploitation de l'auteur par l'éditeur qui fait rêver ELS d'une organisation de type ouvrier – mais aussi plein des illusions d'une patrie artistique (« Heimathaus ») des poètes, « temple » dont il faudrait chasser les « marchands » (ibid., p. 517), Else Lasker-Schüler décrit parfaitement la nécessité existentielle du passage du réel à l'imaginaire dont ces mêmes éditeurs avaient contribué à diffuser en 1913 auprès d'un public averti les multiples déploiements fictionnels.

Dialectique du désir dans l'inconscient freudien » (1960)²⁰, avait proposé de distinguer entre un « je » qui rendrait ce que le Ich allemand a de conscience et d'intériorité, tandis que le « moi » s'opposerait au « non-moi ». Le même Lacan procédera, quant à lui, à une double « Ichspaltung » : là où Freud parlait de clivage du moi (Ichspaltung), « fente » en lacanien, - celle entre le moi imaginaire et le sujet de l'inconscient - Lacan parlera de « refente » pour décrire le second clivage interne à ce deuxième sujet : représenté par un signifiant, la « lettre » (Buchstabe) de l'inconscient, l'humain voit la langue parler à sa place, un signifiant en représentant toujours un autre dans un ensemble de divisions et de glissements par quoi se constitue la « chaîne signifiante ». Else Lasker-Schüler comprend que le vrai sujet, celui qui parle ou est parlé dans le poème, n'a d'autre nom que Ich, entre je et moi et entre je et je, mais que ce Ich ne peut se retrouver que par le détour à la fois aliénant et possessif par le tu/toi essentiellement masculin²¹. Ce sera sa relecture de la dialectique bubérienne du « Je et Tu » (Ich und Du)²² et le topos principal de sa dernière pièce, *Ichundich*, titre dans lequel on peut aussi entendre, cela a été souvent souligné, « Ich und dich ».

Le moi fantasmé qui se produit par la production permanente de moi artificiels (« Kunst-Ich ») qui sont aussi des « moi partiels » (les « Partial-Ich » de Freud) est autant dépersonnalisation que surpersonnalisation, les moi concomittants ou successifs qui forment une sorte de chaîne identitaire éclatée étant seuls à même de prendre en charge le désir de métamorphose et l'impossibilité à figurer un moi extensible à la totalité du monde. Le moi biographique tel qu'il se met en scène par fente et dissémination dans les multiples je/sujets du poème entame ainsi, dans l'espace de celui-ci, qui seul la permet, une fuite censée le ramener à lui-même. Comme il y avait eu, dès les débuts d'Else Lasker-Schüler en poésie, ce « meinwärts » du moi fuyant un monde étouffant et étroitement circonscrit pour regagner paradoxalement l'espace illimité d'un moi détérioré. On entend ainsi dans « Weltflucht » de *Styx* (Ged., 14) - « Ich will in das Grenzenlose / Zu mir zurück / ... / O, ich sterbe unter Euch ! / Da Ihr mich erstickt mit Euch -, l'accumulation des « i » qui sonnent comme un étouffement de la voyelle du « ich » sous la répétition des diphtongues du « euch » avant le grondement des roulements consonantiques dénotant le « chaos inextricable » des « errements » et connotant phonétiquement leur brutalité à laquelle se soustrait le « vers moi » du point de fuite : « Wirrwarr endend ! / Beirrend, / Euch verwirrend, / Um zu entfliehn / Meinwärts ! ».

Première fente entre réel et imaginaire du sujet, la vie de bohème impliquait d'abord l'acceptation d'une marginalité dont les connotations – instabilité sociale, sentimentale et sexuelle – étaient propres à inspirer à la masculinité mainte angoisse archaïque, jusqu'au coeur même de ces cliques ou « Gemeinschaften » qui semblaient pourtant pouvoir lui offrir un refuge social et idéologique naturel. Ainsi cette « Neue Gemeinschaft » bourgeoisement anarchiste des frères Hart que fréquentèrent Peter Hille, Erich Mühsam, Gustav Landauer, Georg Lewin, à qui Else Lasker-Schüler, sa future femme, donnera son nom d'artiste Herwarth Walden, fondateur de la plus importante des revues d'avant-garde de l'Allemagne wilhelminienne (et weimarienne) *Der Sturm*. On y rencontrait aussi, plus rarement, l'anthroposophe Rudolf Steiner et le pas encore hassidique Martin Buber avec lequel Else Lasker-Schüler restera liée intellectuellement dans l'exil palestinien commun. La « refente » subjective de la bourgeoise juive d'Elberfelde, réinvestie dans l'identité fantasmée du « Prince de Thèbes », génère ainsi – en transposant ces utopies communautaires dans un orient syncrétique - un contre-pouvoir dérisoire qui déploie dans ce lieu exotique un pouvoir qui ne l'est pas moins pour mieux instaurer une altérité topographique et idéologique avec l'Allemagne wilhelminienne²³

²⁰ Références.

²¹ J'emploierai donc la formule „je/sujet du poème“ de préférence au « moi lyrique » habituel ou au « sujet lyrique », tel qu'il est analysé dans : Dominique Rabaté (éd.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF 1996.

²² C'est le titre français de *Das dialogische Prinzip* (le principe dialogique) dans la traduction de G. Bianquis chez Aubier en 1938. Buber parle plutôt d'un « Je-Tu » (Ich-Du) qui permet à l'être humain de s'affirmer comme personne en dépassant le « Moi-Ça » (Ich-Es) et en intégrant au sujet son autre.

²³ Au moment où celle-ci est engagée dans les péripéties militaro-commerciales de la poursuite de la construction du « chemin de fer de Bagdad », Else Lasker-Schüler débute le premier chapitre de ce « livres d'histoires » de 1914 par une fiction dont l'histoire biographique romancée de son père (*Artur Aronymus. Geschichte meines*

et pour mieux mettre en scène la productivité poétique inhérente à la dissémination de multiples « Kunst-Ich ».

Dans la réception de ce miroitement identitaire proposé au lecteur, l'antisémitisme nazi pouvait rejoindre un certain folklorisme prétendument libéral. Il y a ainsi ce portrait d'Else Lasker-Schüler que brossait la *Vossische Zeitung* dans le sillage des indications déjà citées publiées dans la *Menscheitsdämmerung* : « Le plus étrange de tous les personnages de l'Allemagne littéraire, née, selon la déclaration faite à la police, sous les cheminées d'Elberfelde, mais selon la mesure battue par la circulation de son sang, fille d'un cheik bédouin, demeurant physiquement dans les cafés et intellectuellement dans une oasis du désert – voilà ce qu'est Else Lasker-Schüler. » Mais l'ambiguïté de ce portrait n'est pas à sous-estimer : le *Völkischer Beobachter* du 18 novembre 1932, qui entend précisément dénoncer l'attribution du Prix Kleist à la « fille d'un scheik de bédouins » et cite cette description d'« Elsi » donnée par la « tante Voss », ajoute lapidairement : « Nous n'avons rien à ajouter à cette description dont aucun antisémite ne pourrait surpasser la pénétrante clarté »²⁴.

Else Lasker-Schüler dira, quant à elle, assumer cet exotisme oriental et son folklore, prisé par les « Kaffeehausliteraten » comme son ami Paul Scheerbart²⁵. On le retrouvait dans d'autres haut-lieux de l'imaginaire visuel, tels le théâtre de M. Reinhardt ou les spectacles ethno-zoologiques de Carl Hagenbeck auxquels « Tino de Bagdad » et « Jussuf, Prince de Thèbes », avaient pu emprunter quelques accessoires : turbans, voiles, vêtements amples qui pouvaient passer aussi pour une costumation antagoniste de celle de la monarchie militaire wilhelminienne avec ses uniformes grandiloquents défilant au son des « Deutsche Kaisermärsche », autant qu'être un geste antagoniste d'artiste résolu à faire pièce à la « Entzauberung der Welt » diagnostiquée par Max Weber.

Mais c'est évidemment dans l'écriture du poème, dans les accumulations d'images- motifs ou d'images-métaphores, dans les néologismes sémantiquement paradoxaux ou morphologiquement agrammaticaux, dans les syntagmes atypiques, partout où se marque la déviance des « rythmes phoniques et sémantiques » (J. Kristeva), que s'affirme le plus fortement les déliaisons du désir tel qu'il se déploie dans l'imaginaire érotique féminin. Pourtant, chez la poétesse de *Styx*, cette affirmation émancipatrice, qui entend rompre mainte amarre sociale et morale, n'est pas toujours relayée par l'écriture, comme le montrent par exemple ces images où le dionysiaque bohémien s'orne doxalement des motifs et de la métaphorique prisés par la poésie « Jugendstil ». „Sinnenrausch“ (ivresse des sens), poème du premier grand recueil de 1902 (*Styx*), en donne une tonalité presque exemplaire : „Dein sünder Mund ist meine Totengruft, / Betäubend ist sein süsser Atemduft, / Denn meine Tugenden entschliefen. / Ich trinke sinnberauscht aus seiner Quelle / Und sinke willenlos in ihre Tiefen, / Verklärten Blickes in die Hölle. / 2) Mein heisser Leib erglüht in seinem Hauch, / Er zittert, wie ein junger Rosenstrauch, / Geküsst vom warmen Maienregen. / - Ich folge Dir ins wilde Land der Sünde / Und pflücke Feuerlilien auf den Wegen, / - Wenn ich die Heimat auch nicht wiederfinde...“ (Ged., 31)²⁶. On voit déjà ici que le titre du recueil donne à entendre tout ce que signifie devenir poétesse, femme-poète, femme et poète quand la vie de bohème est paradoxalement la seule patrie intellectuelle qu'on puisse espérer : le *Styx* est ici le nom de code d'un passage pour l'enfer chrétien du péché (« Ich folge dir ins wilde Land der Sünde »), plus que pour le royaume des morts des enfers de la mythologie grecque. Les titres de nombreux poèmes

vaters) reprendra la trame généalogique et la constellation idéologique : le « Grosspapa Rabbuni » d'Artur Aronymus était dans le chapitre initial de Jussuf un « cheik » qui disputait tous les soirs avec son ami, un « sultan juif » (sic !) de savoir lequel d'Allah et de Jehovah était le vrai dieu. Brouiller les pistes identitaires pour éviter la crispation dogmatique et recourir à un syncrétisme fait de condensations et de déplacements, au sens freudien du terme, ce sera toujours la marque fictionnelle la plus profonde des textes d'Else Lasker-Schüler.

²⁴ Cité d'après : *Else Lasker-Schüler*, Marbacher Magazin

²⁵ On se reportera en particulier au recueil de « Kultur-noveletten aus Assyrien, Palmyre und Babylon » inédites de Scheerbart, récemment publiées par Mechthild Rausch sous le titre *Der alte Orient* (text + kritik, München 2000).

²⁶ Le poèmes seront cités systématiquement en allemand, avec traduction partielle lorsqu'il s'agira de souligner certains effets de sens. Je citerai d'après l'édition mentionnée note 4 (*Gedichte* = Ged. + numéro de page).

thématisent cet enfer des sens incandescents²⁷ aux ivresses ambivalentes, délicieuses et terribles: « Sinnenrausch », « Trieb », « Karma », « Nervus erotis », « Frühling », « Mairosen », « Schamröte », « Orgie », « Fieber ». Dans un texte de *Konzert* (« Paradies »), Else Lasker-Schüler reprend le dualisme de l'âme et du corps pour en exhausser le nécessaire monisme : celui d'une âme pleinement rassasiée dans les plaisirs du corps, mêlant interdiscursivement les topoï d'une certaine mystique judaïque et/ou chrétienne avec ceux du panthéisme antique, dans un syncrétisme qui sera toujours son gestus intellectuel et artistique le plus perceptible chez Else Lasker-Schüler et dont le point de fuite est l'abolition impossible des altérités douloureuses où s'incrinvent les réminiscences religieuses de la socialisation bourgeoise : entre le corps et l'âme, le sujet et l'autre de l'amour, le sujet et son autre etc.: « L'amour est toujours une possession physique, la sexualité, son calice. Rejeter la sexualité donc, signifierait ne pas estimer le corps qui héberge l'âme. C'est une erreur qui se répète souvent. Mais il me semble bon de condamner la sexualité quand elle n'est pas recherche du paradis de l'amour, tout comme le corps qui se montre inhospitalier envers l'âme et la laisse à l'abandon »²⁸.

Mais les exigences du « nervus erotis », les titres de maint autre poème le signifient, sont porteuses de souffrances. Dans le texte poétique, elles apparaissent liées à la fois au manque amoureux et aux effets d'une sorte de sur-moi lyrique: « Lenzleid » (Souffrance du printemps), « Meine Schamröte » (rougeur pudique), « Chaos », « Weltschmerz », « Selbstmord » (suicide), « Schuld » (Faute), « Nachweh » (Douleurs tardives), « Vergeltung » (Représailles). Ce sur-moi lyrique serait alors la figure où s'écrit l'ambivalence anarchique des pulsions qui induisent parfois une haine de soi en tant que corps de femme martyrisé par un désir pourtant bridé par le sur-moi réel et qui porte profondément l'inscription de la répressivité wilhelminienne, répressivité dont on sait qu'elle était à la fois tissée et trouée de « fantômes masculins », ces « Männerphantasien » dont Klaus Theweleit a montré l'omniprésence exemplaire dans l'imaginaire littéraire de l'extrême-droite²⁹ et qui ne pouvaient pas ne pas influencer en retour – et en sous-main- la constitution imaginaire du sur-moi féminin. Citons pêle-mêle :

- « Nervus erotis » (Ged., 21) : « Die Tuberosen färben sich mit meinem Blut / Aus ihren Kelchen lodert's brandrot /.../Mein Herz stöhnt wie das Leid der Hungersnot, / Aus roten Geisteraugen stiert der Tod“: Les „tubéreuses“ qui se colorent du sang du je/sujet du poème et dont les „calices“ incandescents rougoient sont le prélude à une angoisse de l'âme qui « crie dans la nuit comme des oiseaux sauvages » tandis que la « vaste âme du monde » - je reviendrai sur le corps cosmique du sujet du poème chez Else Lasker-Schüler - semble saigner à l'unisson, accompagnée des gémissements du cœur inassouvi (« comme la souffrance des famines ») et sous le regard spectral de la mort.
- « Trieb » (pulsion) (Ged., 19): « Es treiben mich brennende Lebensgewalten./.../ Meine Lust stöhnt wie eine Marterklage ». Si le je/sujet du poème est la proie des pulsions venues de « brûlantes forces vitales », le « désir/plaisir » (Lust) qui en résulte « gémit comme la plainte du martyr ».
- « Fieber » (fièvre) (Ged., 29): « Ich weiss, ich bin verdammt / Und fall' aus Himmelshöhen in Deine Hände. » La damnation du plaisir amoureux rejoue individuellement la « chute » des premiers humains et revit à l'occasion le sort funeste du poète des poètes, Orphée déchiré par les Ménades, comme dans « Verdamnis » (damnation) (Ged., 42) : dans ce poème, dès le premier vers, des « griffes m'arrachent les membres » (Krallen reißen meine Glieder auf) tandis que la dualité désir/remord se met en scène sous la forme définitivement clivée d'un désir qui « crie vers les étoiles » tandis que le je/sujet du poème

²⁷ Les deux premiers vers de « Die schwarze Bowaneh » (Bowaneh la noire) (Ged., 17) – « Meine Lippen glühn / Und meine Arme breiten sich aus wie Flammen » - mettent en scène, comme dans « Fièvre » (Ged., 29), le corps embrasé - lèvres incandescentes et bras en flamme – d'un je/sujet du poème qui peut se fantasmer en « vent brûlant du désert » (« Weltschmerz », Ged., 43). Dans tout le recueil, les poèmes sont saturés d'occurrences de « glühen » (être incandescent) et de « Glut » (la braise) qui rime volontiers avec « Blut », le sang, qui par contamination de l'allitération glühen/Glut peut figurer par ailleurs un substantif phonique et non sémantique de « blühen » (fleurir), comme dans le vers de « Zebaoth » (*Le septième jour*, Ged., 138) : « Meine erste Blüte Blut (sens génitif malgré l'absence de déclinaison) sehnte sich nach dir » (Le sang de ma première floraison te désirait).

²⁸ Références

²⁹ Cf. Kl. Theweleit, *Männerphantasien*, Suhrkam, Frankfurt/M.

« pleure vers les enfers (Höllen) » et voit ses « implorations » célestes (« Zu den Himmeln fleh' ich jede nacht » parasitée par les démons que Satan envoie harceler les prières (« Doch der Satan hetzt die Teufel auf mein Beten »).

Que l'ambivalence fondamentale des sentiments et des désirs féminins soit la conséquence directe du rapport à l'homme, dont la « connaissance »³⁰ est connaissance et haine du moi féminin en tant qu'il se perçoit comme sujet littéralement assujéti au toi masculin et incorporé à son corps, c'est ce que montre un poème de *Styx* comme « Mein Drama » (Ged. 44). Le je/sujet du poème prend en aversion ce « sang d'Eve » qui lui fait désirer cette figure du grand Autre - « Lernte meinen Leib, mein Herzblut und ihn hassen, / Nie so das Evablut kennen / Wie in Dir, Mann. » -, passage que supprimera la deuxième version du texte.

Dans son roman *Der Malik*, qui reprend la partie laskérienne de ce monument à deux voix sur la vie dans l'art qu'est la correspondance avec Franz Marc, son « cavalier bleu » et demi-frère biblique, le Ruben de Joseph/Jussuf, on rencontrera également, dans « l'aversion de l'empereur pour Eve », l'aversion ambivalente de Jussuf-Abigail (le signataire de la lettre), entité bisexuelle, qui « cachait son aversion pour tout ce qui était femme (gegen alles Weib), sentiment qu'il avait déjà éprouvé en tant que prince de Thèbes ». Honnir la part féminine que l'homme de pouvoir politique et esthétique avait en lui pouvant curieusement signifier qu'elle devait n'être considérée que comme « un incomparable chef d'œuvre »³¹.

Avant de revenir sur la contrainte et l'impossibilité à être un moi/je féminin, jusque dans les masques et métamorphoses de la poésie, citons ici rapidement deux autres poèmes, deux visions de femmes, deux voix de femme qui résumeront la productivité de la subjectivité féminine laskérienne. Il y a ainsi celles qui se font entendre dans « Sinnenrausch », à la tonalité très « Jugendstil » qu'Else Lasker-Schüler emprunte à une certaine doxa poétique de l'époque et qu'on trouvera par exemple chez son ami Richard Dehmel - motifs : lys et roses, et vocables : betaüben, berauschen, erglühen - qui pouvait lui avoir appris à ne pas séparer ce qu'il appelait les « mots intellectuels » des « mots sensuels ». Le je/sujet du poème, aux marges du masculin et du féminin déjà - si l'on ne le rattache pas automatiquement au moi biographique que le poème a précisément pour tâche de déplacer ou de confronter avec l'autre de la relation amoureuse -, y dit les délices mortifères du péché qui enivre les sens, enflamme d'un souffle les corps et endort la vertu en voguant, « le regard transfiguré », vers l'enfer du « pays sauvage du péché » (cf. supra). Malédiction de celle qui, au tout début de sa production lyrique (« Frau Dämon » de 1900) testera la négativité, très peu « Jugendstil » celle-là, de la femme-démon qui se fantasmait en figure canonique du mal, à la fois serpent et déluge de la Genèse, par introjection de l'objet de son désir qui avait fait de son corps aux « couleurs chatoyantes » un « massif de fleurs vénéneuses » capables d'empoisonner le « souffle printanier du monde » : „Als eine Natter kam ich zur Welt / Und das Böse lodert und steigt und quellt (sic !) / Wie die Sündflut aus Riesenquellen / Und die Unschuld ertrinkt in den Wellen / Ich hasse das Leben und dich und euch / ... / Die holdesten Nächte umfängt meine Gier mit blutig-gefärbten Banden, / Denn die Schlange, der Teufel vom Paradies ist in mir / auferstanden. / Ein Giftbeet ist mein schillernder Leib / Und der Frevel dient ihm zum Zeitvertreib, / Mit seinen lockenden Düften / Den Lenzhauch der Welt zu vergiften.“³²

³⁰ Au sens bivalent de la Genèse et de la Bible en général, comme le montre « Erkenntnis » (connaissance), le premier poème du recueil de 1905, *Le septième jour* et peut-être l'un des plus beaux chants d'un je/sujet du poème en proie à la violence du plaisir et de la douleur du désir féminin, « cri primal, chant d'Eve » (« Das Urgeschrei, Evas Lied ») (Ged., 111).

³¹ Références. La femme en question est ici une fictionnalisation de la très réelle Kete Parsenow, objet lyrique du désir (esthétique ?) dans un poème du cycle *Meine Wunder* (mes miracles ou mes merveilles). Kete Parsenow est « la merveille du pays », une sorte de « Gesamtkunstwerk », avec ses cheveux dorés – néologisme du collectif « Gegold deiner Haare » - qui nourrit des rêves interprétés par les seuls poètes et qui aussi le chant personnifié et extraterrestre : « Ein Lied bist du / Gestickt auf Bolngrund, / Du stehst im Mond... » (Ged., 173).

³² Non publié du vivant de Else Lasker-Schüler, ce poème se trouve dans le recueil posthume *Ich und Ich*, op. cit., p. 139. Le serpent, emblème fatal d'Eve, mais aussi le double négatif du messie, si l'on en croit certains textes de la Kabbale, sera expressément le « désir » de la première femme que le je/sujet du poème enjoindra à la « sauvage » Eve de reconnaître : « Wilder, Eva, bekenne schweifender / Deine Sehnsucht war die Schlange, / ... » (Ged. 111).

Mais malédiction ambivalente, comme toujours chez Else Lasker-Schüler, qui la poussa « à travers la vie » et qu'elle apprit à aimer comme un « ami fidèle », elle qui conservait le désir nostalgique de l'amour maternel - « Mutterlieb' », paronomase du « corps de la mère » (Mutterleib), ce « pays natal »³³ - et de la « parole du père », mais aussi des « jeux printaniers » de l'enfance qui furent ce premier moment d'autonomie qui constituera la subjectivité poétique. Citons plus en détail le poème « Frühling » et sa musicalité iambique adossée à une métrique d'une sage régularité, cas plutôt rare chez Else Lasker-Schüler, mais qui célèbre subtextuellement, par-delà les signifiés de façade, l'assonance sémantique entre « lieb » et « Trieb » : « Ich sehnte mich nach Mutterlieb' / Und Vaterwort und Frühlingsspielens, / Den Fluch, der mich durch's Leben trieb, / Begann ich, da er bei mir blieb, / Wie einen treuen Freund zu lieben . »

Quand la femme et poétesse demande à la langue du poème de conjurer cette angoisse devant une sensualité proprement « unheimlich », au sens freudien du terme - « ...elle a peur de sa sensualité, qui lui fait l'effet d'être un animal fabuleux devant lequel elle fuit et qui la tient en son pouvoir », disait son ami bohémien, le critique littéraire Samuel Lublinski³⁴ -, les poèmes de *Styx* la mettent en scène sous des masques divers qui libèrent la représentation par le biais de cette métaphorique forcenée de l'élémentaire littéralement incorporé au je/sujet du poème, qui sera, pour longtemps, la marque de la poésie d'Else Lasker-Schüler. On peut prendre l'exemple de « Weltschmerz » (Ged., 43) où le moi/« vent brûlant du désert », prend forme figurale en refroidissant et recherche le soleil qui le „dissoudra“ ou l'éclair qui le „fracassera“ : « Ich der brennende Wüstenwind, / Erkalte und nahm Gestalt an. // Wo ist die Sonne, die mich auflösen kann, / Oder der Blitz, der mich zerschmettern kann ! ». Ou encore l'archaïque et sauvage poème emblématique « Bowaneh la noire » (Ged., 17), qu'Else Lasker-Schüler déclamera lors d'une soirée poétique en 1901 : il met en scène une déesse de la nuit chantée dans un « chant de bohémien », comme le dit le sous-titre, où le désir qui parcourt avec une douloureuse sauvagerie le corps féminin s'incorpore la force des quatre éléments avant de devenir un pur appel qui résonne au-dessus des rochers de Grenade, la ville maure, la ville juive, la ville gitane par excellence, préfiguration d'une autre ville-femme que chantera « Sulamith », l'un des plus beaux poèmes de *Styx*, repris dans les *Ballades hébraïques* puis inséré en 1935 dans *Le pays des Hébreux*. « Bowaneh la noire » dit aussi, avec les moyens du poème, ce que celui-ci est exemplairement: ce moment privilégié où l'accumulation des images se transmue en la sonorité pure et désespérée du cri solitaire qui emplit un lieu, ici Grenade, devenu le chiffre d'une identité à la fois fantasmée, juive et gitane, et bien réelle, celle d'une poétesse judéo-allemande vouée à la « vie de bohème » (Zigeunerleben). C'est aussi le moment où la sensualité du corps devient instrument de connaissance inégalé du moi et du monde, du moi dans le monde. On peut citer ici le Rilke contemporain qui écrivait dans une lettre de 1903: « La volupté corporelle fait parti du vécu sensible, tout comme le pur voir ou le pur sentir (...). Elle es tune grande expérience infinie qui nous est donnée, un savoir sur le monde, elle est la plénitude et le rayonnement de tout savoir »³⁵.

Si la femme fin de siècle ne semble avoir d'autre choix que la sublimation poétique de la pulsion (qui permet aussi la jouissance d'un déploiement métaphorisé du désir), l'hystérie et une débridation pathogène des fantasmes sexuels, comme le décrira la psychanalyse naissante, Else Lasker-Schüler manifestera dans son lyrisme que l'érotisation du corps de la femme est aussi celle de la langue qui constitue le texte en corps du texte, quitte à verser dans ce que certains ont pu appeler une psychopathographie : écriture du manque qui devient extatique et prend certaines poses de l'hystérie, a-t-on également écrit en se fondant sur celle du moi biographique attestée par de nombreux amis et connaissances. Ainsi le témoignage de S. Goldberg en 1926 qui parle d'« oppression cardiaque »,

³³ Dans l'un des poèmes les plus noirs de *Styx*, „Chaos“, on trouve l'angoisse originelle (métaphore de la « nuit grise ») du corps cosmique devenu étranger à lui-même – « Mir ist : ich lieg' von mir weltenweit / Zwischen grauer Nacht der Urangst... » - et le désir pressant de retrouver par la grâce du créateur le « pays natal sous le sein maternel » : « Und es lege eine Schöpferlust / Mich wieder in meine Heimat / Unter der Mutterbrust ». (Ged., 39).

³⁴ Références

³⁵ Lettre du 16.9.1903 reproduite in : R.M. Rilke, *Über Dichtung und Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976, p. 21)

d'« hyperactivité » et de « somnambulisme », la tension psychique et somatique produisant une compulsion d'écriture qui débouche sur un épuisement physique et nerveux. Cette écriture « psychopathographique » compenserait le manque existentiel fondamental par les excès scripturaux : des métaphores, des néologismes, des emprunts au kitsch et à la paralittérature (dans les textes en prose). On peut en retenir ici que le portrait d'Else Lasker-Schüler en devient plus complexe : « femme, juive, artiste, chiliaste, hystérique, exilée »³⁶, et montre clairement les limites du syntagme interrogé au début de ce travail.

Mais la poétesse Else Lasker-Schüler fut une femme-poète à la féminité instable et en déplacement perpétuel. Elle fut à l'évidence tentée par une androgynie insistante dans la mise en scène des je/sujets du poème, laquelle était peut-être paradoxalement une figure particulièrement intense de la féminité, celle-ci ne sachant être – on cultive aujourd'hui plutôt le topos inverse – dénuée de masculinité. Femme vouée au masque et/ou à la métamorphose constante, nous l'avons vu, et ce jusqu'au délire, pour donner figure à toutes les subjectivations possibles d'un moi biographique qui délègue aux je/sujets du poème la mise en scène textuelle de ce « bric-à-brac d'identifications imaginaires » (Lacan)³⁷.

A l'intérieur de la féminité, ce sont peut-être les figures féminines bibliques qui en sont le signe le plus manifeste, comme nous le verrons, tant elles montrent la pluralité du désir féminin et celle des figures qui lui donnent corps poétique: d'Eva qui dit sauvagement le premier désir féminin - « Erkenntnis », de *Der siebente Tag* (Ged., 111) et sa reprise partielle dans « La voix de l'Eden » de *Meine Wunder* (Ged., 156) - à Ruth, dont Boas, je/sujet du poème innommé dit sereinement la « douce floraison » du regard dans son âme (Ged. 308), ou Esther, femme-froment et femme-psaume des fêtes du Purim³⁸, placée sous le regard omniprésent de Dieu (« Denn überall blickt Gott auf Esther ») (Ged., 306), jusqu'à « Marie de Nazareth » aux douceurs plus enfantines, quand le poème retrouve les assonances musicales du Volkslied : « Träume, säume Marienmädchen /.../ Wiege im Arm dein Seelchen » (Ged., 172).

Mais pour montrer les détours empruntés par le je/sujet du poème chargé de mettre en oeuvre la stratégie des éclatements et disséminations identitaires que permet l'écriture poétique retrouver non pas le réel mais la réalité du désir, on peut citer ce poème des *Ballades hébraïques* dédié au « docteur Benn », « Pharaon et Joseph ». Il est l'illustration éclairante de ces tours de force indispensables à ce même je/sujet (ici Joseph/Jussuf) pour réussir à « tenir bon sur son désir » (Lacan) : « Pharaon verstösst seine blühenden Weiber, / Sie duften nach den Gärten Amons, / Sein Königskopf ruht auf meiner Schulter, / Die strömt Korngeruch aus. »

Par le détour d'une mascarade poétique - une homosexualité supposée entre Joseph et le pharaon, qui préfère l'épaule masculine du nourricier de l'Egypte et son « odeur de froment » aux parfums des jardins d'Amon-Râ, dieu de la ville de Thèbes, qui est celui de ses « femmes florissantes » – Else Lasker-Schüler énonce de fait l'amour de son moi littéraire masculin (Jussuf) pour un homme dont la dédicace indique qu'il ne peut être que Gottfried Benn, celui qui est donc le destinataire de cet amour au plan métapoétique, c'est-à-dire ici réel.

De cet éclatement et de cette dissémination du moi/je, la langue du poème porte de nombreuses traces. Je ne m'attacherai ici qu'aux torsions qu'elle a pu subir dans quelques substantifs qu'Else Lasker-Schüler a ressentis comme indûment privés de féminité. Ces exemples permettront par ailleurs d'opérer une transition vers la composante judaïque de l'identité poétique d'Else Lasker-Schüler en tant qu'elle apparaîtra aussi comme l'inscription du féminin dans le regard porté sur la Création telle que la décrit la

³⁶ Références

³⁷ Dans un texte particulièrement important du cycle des *Visions* (1913), « Sterndeuterei » (astrologie), le je-narrateur peut ainsi écrire : « Que suis-je pour vous ? Je suis David et j'accomplis les exploits de Samson, je suis Jacob et j'interprète les rêves de vaches et d'épis (plutôt son fils Joseph donc, A.C.). (...) Voilà comment le temps passé manifeste da confusion dans l'être humain. Aujourd'hui, je suis une poétesse... ». Cf. *Jussuf, Prinz von Theben*, op. cit., p. 150.

³⁸ C'est la rime qui prend ici en charge ce sens de la figure-sœur (« Die jungen Juden dichten Lieder an die Schwester »), incarnation de la nourriture terrestre et de la nourriture spirituelle: « Nach ihren Lippen duften die Weizenhalme / Und die Feiertage, die in Juda fallen. / Nachts ruht ihr Herz auf einem Psalme ».

Genèse et la tentative de renommer celle-ci, par une redistribution des rôles qui donnera à la poétesse-démiurge le pouvoir de corriger la première nomination adamite. Il y aura donc « die Weibin », pour qualifier la féminité divisée entre le négatif individuel – celui d’une concurrente amoureuse potentielle – et le refus d’un négatif collectif marqué par le genre neutre « das Weib » qui occultait la sexuation³⁹ et que le 19^{ème} siècle avait gorgé de connotations antiféministes. Féminiser « das Weib » sans l’abolir complètement donc, c’est ce que fera Lasker-Schüler dans un poème de la jalousie possessive, « Letztes Lied an Giselheer », le „dernier chant“ adressé au nom fictionnel de Gottfried Benn (Giselheer), le « Nibelung », le « barbare » : « Ich raube in den Nächten / Die Rosen deines Mundes, / Dass keine Weibin Trinken findet ».

Le recours à « die Weibin », c’est aussi peut-être le désir de retrouver l’hébreu dans l’allemand luthérien qui avait inthronisé le « Weib » (1. Moïse 1.27) en revenant à la première nomination de la femme par un humain générique (« Adam » en hébreu) dont parle la Genèse (1. Moïse 2.20-23) et qui sera nommée par Adam « Männin » dans la langue luthérienne: « man wird sie Männin nennen, weil sie vom Mann genommen ist » (1. Moïse 2.23). La femme est nommée « Männin » parce qu’elle est « prise de l’homme », c’est donc une dénomination dérivée qui rejoint celle du texte hébraïque où la « femme » (ishsha) est morphologiquement une déclinaison de l’« homme » (ish).

L’émergence tardive d’un nom de femme autonome (« Eve ») dans le texte biblique (1 Moïse 3.20), le fait que cette nomination intervienne dans un contexte de « péché originel » (1. Moïse 3) - après l’ingestion du fruit de la « connaissance » du bien et du mal - et soit donc en quelque sorte le nom de la femme coupable, dans l’immédiat après-coup de la malédiction divine (1. Moïse 3.19) et juste avant l’expulsion (1. Moïse 3.24), fait du nom d’Eve un facteur de subjectivation essentiel à la compréhension des grands poèmes sur le je/sujet du poème « Eve » et sur son « tu » dans *Le septième jour* (Ged., 111-149). La transformation intertextuelle du texte biblique des premiers livres de la Genèse prend la forme d’une re-création/réécriture de la relation intersexuelle originaire sous le signe de ce que le désir féminin ressent comme le manque fondamental du texte biblique : la mise en texte d’une relation amoureuse qui lierait les deux premières créatures entre elles et les unirait de surcroît à leur créateur. Le « chant » du poème y devient « Chant d’Eve » (Ged., 132), chant de l’expulsion du désir du Paradis – comme le poème initial « Erkenntnis » (connaissance) qui met en scène une sorte d’antériorité de la Création dans le « cri primal » (Urgeschrei) du premier désir féminin et l’accouchement par Eve d’une « âme de Dieu »⁴⁰ - , chant de la première femme qui est tour à tour un chant « silencieux » (« Mein stilles Lied »), chant de fierté et chant d’amour qui incluent explicitement le « tu » (« Unser stolzes Lied », « Unser Liebeslied ») pour mieux marquer le caractère belliqueux de la relation amoureuse dès l’origine (« Unser Kriegslied ») (Ged., 122, 123, 124). Si le chant d’Eve est aussi chant de mort (« Mein Sterbelied »), c’est une mort terrestre prélude à une re-naissance cosmogonique qui revivifierait ou renouvellerait la Création, par la force du désir démiurgique de la première femme à laquelle s’adosse imaginativement le je/sujet du poème comme force artistique (re)-créatrice: « Und werde Leben sein / Und Leben mich an Leben schmiegen, / Wenn über mir Paradiessterne / Ihre ersten Menschen wiegen » (Ged., 139). Eve peut alors chanter son chant de marche (« Mein Wanderlied ») qui la fera grandir et dépasser toute mémoire (« Und ich wachse über all Erinnern weit »), survoler du regard les pyramides pour atteindre des buts antérieurs au temps (« Und sind Ziele hinter aller Zeit »). Temps divin d’avant le temps terrestre qui se recrée dans le fantasme juvénile prêté à Dieu d’un retour au paradis, au temps où « la sombre terre pendait, verte, encore à l’arbre » et où s’aboliraient la chute et l’expulsion du Paradis dans un espace-temps purement ludique habité seulement par les premiers humains et leur créateur : « Der liebe Gott träumt seinen Kindertraum / Vom Paradies – von seinen zwei Gespielen, / ... / Die düstre Erde hing noch grün am Baum. »

Par le biais du lexique féminisé et de la thématique recentrée autour du je/sujet du poème Eve dans *Le Septième jour*, la réécriture laskérienne revisite d’un gestus poétique maternel (le « rêve d’enfant » de

³⁹ Rappelons, pour les non germanistes, que « Geschlecht » désigne en allemand la race, le sexe et le genre.

⁴⁰ Cf. la troisième strophe du poème où, dans un processus teinté de kabbalisme, la naissance du Créateur sorti du ventre d’Eve devient „auto-création“: « Riesengross / Steigt aus deinem Schoss / ... / Sich selbst schaffend / Gott-Seele... » (Ged., 111).

Dieu) le paradigme féminin originaire du point de vue de la créature qui devient dans sa proximité avec le je/sujet du poème une femme-démiurge. Il y aura donc re-création du monde et surtout du monde amoureux dont le désir féminin peut espérer abolir le manque dans l'écriture poétique tout en corrigeant ce que la Création (et la création artistique de son époque) pouvait avoir d'excessivement masculin. Le poème laskérien pourra ainsi mettre en scène des consoeurs en création artistiques – par exemple la sculptrice Milly Steger – en choisissant de les décrire par des substantifs masculins féminisés. Ainsi, dans le poème intitulé « Milly Steger » du cycle essentiellement consacré à des artistes contemporains auxquels *Hans-Adalbert von Malzahn* sert de nom générique, celle-ci sera à la fois « Bändigerin », « Gulliverin » et « Büffelin », la désinence féminine répétée faisant quasiment éclater les conventions du lexique des noms propres et communs (on pense aux néologismes de Charles Fourier) pour mieux réinventer la Genèse : « Manchmal schnitzt die Gulliverin / Aus Zündhölzchen Adam und hinterrücks sein Weib » (Ged., 262). Re-Création contemporaine du premier homme et de la première femme, celle-ci taillée dans le même bois fragile (« allumettes ») qu'Adam, mais à son insu, « derrière son dos », pour éviter de faire d'Eve le sous-produit masculin qu'instaure le texte biblique (la fameuse côte). Dans le poème des *Ballades hébraïques* « Jakob und Esau », la figure centrale, c'est Sarah, la servante de Rebecca, pour l'amour de laquelle Esau cédera son droit d'aînesse (et non pour le plat de lentille de la tradition biblique). Le néologisme féminin « Die Engelin » précisera ici le sexe des anges dans un portrait qui pourrait être un moi-idéal du moi biographique : « Rebekkas Magd ist eine himmlische Fremde, / Aus Rosenblättern trägt die Engelin ein Hemde / Und einen Stern im Angesicht. » (Ged., 296).⁴¹ On pourrait citer ici dans ce « jeu avec la Création » qui est un jeu avec les instruments langagiers de la création littéraire, ces lignes de Meret Oppenheim qui pointent l'androgynie inhérente à tout processus artistique et déplorent que cultures et mythologies humaines n'aient pas encore inventé de nom pour dire la part des hommes dans l'art des femmes : « C'est toujours l'humain dans son entier qui s'exprime par les grandes œuvres poétiques et artistiques. Et celui-ci est aussi bien masculin que féminin. Dans la Grèce antique, c'étaient les Muses qui inspiraient les grands hommes. Cela signifie que le principe intellectuel féminin en elle avait sa part dans l'œuvre et c'est toujours ainsi aujourd'hui. Le principe intellectuel masculin a sa part dans l'œuvre des femmes. Mais pour celui-ci nous n'avons ni image ni nom. »⁴² Nombre de poèmes parleront ainsi de la fusion/effusion d'un amour androgynique et de la douleur de la première grande différenciation (homme / femme) : le premier objet perdu, pour Else Lasker-Schüler, c'est la part masculine de la féminité.

Fictions et réalités judéo-hébraïques

Si la féminité est, chez Else Lasker-Schüler, toujours plurielle, il en ira de même de la judéité telle que la décline le poème. Cette judéité multiple sera d'abord celle d'une poétesse qui en exhaussait l'origine hébraïque, identité juive à la fois seconde et première, judéité d'avant la judéité et dont l'inscription dans l'immémorialité mythique du « grand récit » de l'Ancien testament, comme pour les hypostases poétiques du féminin, était susceptible de reculer l'espace-temps de l'affirmation identitaire. Cette composante hébraïque est la plus manifeste dans deux titres d'œuvres : les *Ballades hébraïques* de 1913 et le *Pays des Hébreux* (Das Hebräerland) publié en 1937.

La relation qu'entretenait Else Lasker-Schüler à sa propre judéité fut donc placée elle aussi sous le signe de la « Ichspaltung », « fente » et « refente », telle que la formule éminemment bivalente « Ichundich »⁴³

⁴¹ Elle est en cela une représentation fantasmée d'Else Lasker-Schüler elle-même, telle que la montrent les autoportraits qui ornent les éditions de ses poèmes, de ses romans (*Jussuf, Prinz von Theben*) ou des *Ballades hébraïques*).

⁴² Cité par Birgit Schulte : « Spiel mit der Schöpfung. Else Lasker-Schülers Gedichte an Milly Steger und Marianne von Werefkin », in: *Deine Sehnsucht war die Schlange*. Else Lasker-Schüler-Almanach, hrsg. von Anne Linsel und Peter von Matt, Peter Hammer Verlag, Wuppertal 1997, p. 23.

⁴³ « Ich und Ich » peut, à la limite, s'entendre aussi phoniquement comme « Ich und Dich », ainsi que le note maint commentateur. Hallensleben cite ce passage du journal d'Else Lasker-Schüler : « Der wahre Dichter, lieber

la mettra une dernière fois en scène dans l'exil palestinien. Peut-être y avait-il là aussi l'empreinte de l'hébreu qui exprime le superlatif par la répétition. Superlatif impossible du je/sujet exilé qui supprime dans la dénomination nouvelle tout interstice susceptible de le séparer de lui-même.

Si l'on se penche brièvement sur la figure judéo-féminine de ce « jeetje »/sujet du poème dans ce texte aux signifiés éclatés, on peut dire que la poétesse s'y fait peut-être « rabbine », féminin qui fait verbalement violence à une tradition juive éminemment masculine⁴⁴, mais qu'elle y est tout autant « épouvantail » (Vogelscheuche). Cette métaphore rurale, qui réclame une dernière fois sa part ici dérisoire de masculin - « Monsieur Vogelscheuche », dit le texte - , allégorise son double citadin, la « poétesse » devenue « un pauvre enfant d'Israël » qui « trotte dans le sable du désert » (op. cit., p. 292), en lui accolant, dans un sous-texte tissé d'homophonies partielles, la figure tragique de l'émigrante⁴⁵. « Refente » oblige : sont également subsumés sous l'allégorie schizée de l'épouvantail/poétesse à la fois des figures tutélaires masculines de patriarches et de petits juifs de quartier : « les jours de fête », elle est Abraham, Isaac ou Jacob, mais elle peut tout aussi bien être le « petit Cohn »⁴⁶.

Quant aux *Ballades hébraïques*, essentiellement éponymes, elles s'étaient attachées à réécrire quelques grandes figures bibliques pour dessiner entre elles, entre elles et le dieu de la Thora, entre elles et leurs territoires, une constellation de signifiés souverainement refaçonnés par un je/sujet du poème fermement adossé à ses prérogatives démiurgiques. Les figures bibliques relues par le poème laskérien sont, chez les hommes, presque toujours accouplées. Si Abel est seul dans le titre mais réuni à son antagoniste Cain dans le poème, « Abraham et Isaac », « Hagar et Ismael », « Jacob et Esaü », « Pharaon et Joseph », « Moïse et Josué », « David et Jonathan » font pendant à la solitude titrale d' « Esther » ou de « Ruth », d' « Abigail » ou de « Sulamith ». Ces représentants lyriques de la masculinité biblique n'ont pas la grandeur terrible fondatrice des patriarches – ainsi le presque infanticide Abraham décore-t-il de coquillages et d'éponges l'autel où il pense devoir sacrifier Isaac - mais plutôt le côté ludique de figures illustrant une prime jeunesse de l'humanité avant les crispations de la loi mosaïque énoncée dans la Thora. Moïse lui-même est celui qui donne au « juif sauvage » Josué l'onction royale, tandis que le désir (Sehnen) se met à parcourir le « corps juif du peuple de la bible » (des Bibelvolkes Judenleib) et que le cœur des servantes voit dans la chevelure du successeur de Moïse un « buisson ardent » qui promet plus de délices amoureux que celui d'où s'énoncèrent les dix commandements : « Die Mägde mochten den gekrönten Bruder gern - / Wie heiliger Dornstrauch brannte süß sein Haar ; / Sein Lächeln grüßte den ersehnten Heimatstern,... » (Ged., 294).

Il n'y a que Saül, le « grand Melech », à être incoerciblement un seigneur de la guerre. Il est seul dans le titre et seul dans le poème, sans autres femmes que les « pleureuses ». Signe de grande inhumanité chez Else Lasker-Schüler, il est de plus fui des animaux, sauf lorsque ceux-ci se présentent sous forme pétrifiée : « Ein steinernes Kameltier trägt sein Dach. / Die Katzen schleichen scheu um rissige Säulen » (Ged., 301). Pour le massacreur des Cananéens, la nuit de lunes et d'étoiles habituelle à la poésie laskérienne devient une « nuit sans lueur qui s'enfonce dans la tombe ». Par contre, le même Saül sera humanisé par sa fille Abigail, figure fictionnelle complexe entre le masculin et le féminin, le pouvoir

Leser, pflegt sich zu spalten. Schon Alt- und Neumeister Goethe, Faust erster und faust zweiter Teil, spaltete sich beim Dichten, im Zustand der Inspiration.“ (op. cit., p. 276).

⁴⁴ Cf. G. Dane : « Die Dichterin als Rabbinerin. Geschichte und Erinnerung in Else Lasker-Schülers 'Ichundich' », in : *Else Lasker-Schüler, Text+ Kritik* 122, München 1994, pp. 55-65).

⁴⁵ Le repérage de la dissémination des composants lexicaux « Vogelscheuche » dans différents textes est indispensable pour reconstituer le sens métaphorique. Dans le discours d'adieu de Zürich (vraisemblablement de mars 1939) il est question de « wir Emigranten, verscheuchte Vögel » (cité par M. Hallensleben, *Else Lasker-Schüler*, op. cit., p. 333). Par ailleurs le premier titre du magnifique poème de *Mon piano bleu*, « Die Verscheuchte », était « L'émigrante ». L'épouvantail serait, dans le réel, l'apparence quelque peu dévastée d'Else Lasker-Schüler à la fin de sa vie et, métaphoriquement, ce qui est la cause profonde de cette apparence, la vie d'émigrée.

⁴⁶ Références

politique et la poésie⁴⁷, qui dort « sur les genoux du père » « quand le maître d'Israël tendait par-dessus la Judée l'oreille / Vers l'ennemi hittite » (Wenn über Juda lauschte Israels Gebieter / Hinüber zum feindlichen Hethiter » (Ged., 304). Jouvence de la vieillesse que symbolise Abigaël, image filée dans le motif du « jeune riz » qui fleurit au moment où Saül « ferme ses deux puissants yeux de juif ».

Par toutes ces réécritures, Else Lasker-Schüler a pu ainsi revisiter certaines des grandes figurations de la judéité hébraïque des origines, en montrant les déplacements de figures et de sens (masculin et/ou féminin, maître et/ou serviteur) que le poème inflige au texte sacré. L'identité et ses métamorphoses dans les figurations fantasmatiques du je/sujet du poème laissent à la langue éminemment libre des tropes, motifs, thèmes, métaphores et symboles, mais aussi au rythme et à la prosodie, le soin de se réapproprier intertextuellement les antiques figurations bibliques, qu'ELS prend au pied de la lettre, c'est-à-dire en tant que littérature et non que « grand récit » fondateur d'une religion et d'une identité juive dominée par des croyances et des doctrines. Être une juive fantasmée (poétisée), c'est inscrire ses pas dans ceux des auteurs inconnus du grand poème biblique, c'est faire de la réécriture poétique le lieu le plus consistant de l'identité juive, en particulier de celle de la féminité juive.

Dans les *Ballades hébraïques*, les grandes figures bibliques de la féminité amoureuse, comme Ruth, Esther et Sulamith, sont un contrepoint des figures masculines, qui sont souvent des êtres de pouvoir tempéré par l'amour, comme Abraham, Jacob, Esaü, Saül ou David, mais elles ne leur sont pas antagonistes, car celles-ci ont leur part de féminité, comme Pharaon et Joseph ou David et Jonathan. Les antagonismes des sexes de *Styx* et du *Septième Jour* sont apaisés, sinon réconciliés. Le cycle s'ouvre d'ailleurs sur « Versöhnung », allusion à la fête juive du grand pardon, « Yom Kippur » qui est ici d'abord réconciliation amoureuse de deux amants qui prient dans ces langues qui « sont découpées comme des harpes » - image-chiffre de la plasticité intrinsèque de la lettre hébraïque chez Else Lasker-Schüler⁴⁸ - et laissent reposer leurs cœurs enfantins (« die möchten ruhen müdesüß »), pour mieux se réconcilier dans cette nuit de la promesse religieuse, amoureuse et poétique métaphorisée dans la répétition du premier vers à la fin du poème : « Es wird ein grosser Stern in meinen Schoss fallen ». Cette « réconciliation » explique que, dans cette typologie biblique du féminin croisé de masculin, qui peut se lire comme un fantasme généalogique du moi biographique, il manque la grande figure des débuts de la création, Eve, dont nous avons vu à quel point elle était omniprésente dans le *Le septième jour*. Première femme d'avant toute identité seconde, hébraïque ou juive, et peut-être première poétesse, c'est cette Eve-là que mettait longuement en scène le superbe « Erkenntnis » (Ged., 111) : poème de la sauvagerie amoureuse, à la sexualité à peine codée par les métaphores et dont la prosodie est une haletante respiration amoureuse et révoltée : « Wilder, Eva, bekenne schweifender / ... / Wilder, Eva, bekenne reissender... » dont « le désir méconnu était le serpent » (Deine Sehnsucht war die Schlange) et qui chante l'angoisse féminine face au « vacarme muet » d'après la Chute : « Denn meine wilde Pein /

⁴⁷ On peut donner ici un nouvel exemple de la complexité des circulations d'identités aux multiples clivages : dans *Jussuf, Prinz von Theben*, écrit peu après la parution des *Ballades hébraïques*, on trouve un chapitre intitulé « Le livre des trois Abigaël », dynastie de Melechs dont le premier, qui « écrivait déjà de la poésie dans le ventre de sa mère », était « un poète et non un régent » tandis que le troisième n'était autre que Jussuf lui-même, meurtrier du second et commandant en chef d'une armée de très peu martiaux « enfants de Zebaoth » (Zebaothknaben). Un chapitre consacré à « un événement de la vie d'Abigaël l'aimant », avant qu'il ne devienne Jussuf/Abigaël III, fait de celui-ci le scribe de chansons enfantines en « vieux nazaréen-hébreu » dont celle insérée dans le texte reprend le poème déjà cité du cycle *Meine Wunder*, « Marie de Nazareth », avec en regard la « traduction » en « vieux nazaréen ». Cette figure d'Abigaël, Else Lasker-Schüler l'avait déjà mis en scène comme élément d'un double poétique masculin « refendu » (Jussuf/Abigaël) dans la correspondance avec Franz Marc de 1912-1913, qu'elle insèrera au début de *Der Malik*, publié en 1919. Dans la version entièrement féminisée de la ballade hébraïque éponyme, Abigaël cite cette proximité avec le « cavalier bleu », Franz Marc/Ruben, et ses chevaux emblématiques dans le troisième vers de la première strophe : « Dans une noble émulation avec les chevaux sauvages » (Im edlen Wettlauf mit den wilden Pferden).

⁴⁸ Cf. le vers de « Versöhnung » : « Prier dans les langues / Qui sont taillées comme des harpes » (In den Sprachen beten, / Die wie Harfen eingeschnitten sind). Cf. Également ce passage de *Jussuf, Prinz von Theben*, op. cit., p. 592 : « ...au-dessus des mots de la Thora que Dieu lui-même a écrit à coup d'éclairs et de tonnerre dans l'écriture des harpes » (über die Worte der Thora (...), die geschrieben wurde mit Blitz und Donner von Gottselbst in Harfenschrift).

Wird Scham.../ Dieses taube Getöse, das mich umwirrt ! » Angoisse qui monte à toute allure les marches de la terre pour investir nuitamment et d'un sombre mouvement le moi féminin : mouvement clivé, après l'oxymore, par deux constructions lexicales nouvelles qui distinguent le sombre et le nocturne, avec le moi entre les deux : « Meine Angst rollt die Erdstufen herauf, / Düsterher, zu mir zurück, nachthin... »⁴⁹. La terre printanière - printemps aussi de la femme qui use d'une métaphore « Jugendstil » pour « entoure(r) l'homme de sa floraison » - ne peut faire oublier qu'elle est d'abord celle d'une expulsion et d'un exil qui sont à l'origine et au fondement de l'amour humain : « Le chant d'Eve », quant à lui, était un chant d'exil et d'angoisse du désir assouvi postérieur à cette union mystico-charnelle de la première « connaissance », à la fois bonheur et angoisse mortelle (mais pas de la mort ? Todangst et non Todesangst) : « Aber du bist vertrieben wie ich, / Weil du auf das Land meiner Seele sankst, / Als das Glück des Erkenntnists aus mir schrei/ Und seines Genießens Todangst » (Ged., 132). Face à cette grande figure inaugurale d'une sorte de « part maudite » de la féminité, où s'expose à la fois la violence du désir féminin et son impossible assouvissement, la réécriture de la Sulamith du *Chant des Chants*, transfuge de *Styx* des *Ballades hébraïques* (Ged., 37-310), va instaurer un pendant tout aussi générique de la féminité judéo-hébraïque. Le poème, encore une fois éponyme, est l'un des plus anciens dans la production laskérienne: il fut publié dès 1901 dans la revue juive allemande *Est et Ouest*. Dans ce véritable « Haut Chant » (en all., « Das Hohelied »), Sulamith, l'aimée de Salomon et la femme à la « douce bouche » qui donne au je/sujet du poème (Salomon ? un je féminin ?) la « connaissance » d'un amour trop comblé : « O, ich lernte aus deinem süßen Munde / Zu viel der Seligkeiten kennen ! ». Elle est la femme marquée du baiser de feu de l'archange Gabriel (« Schon fühl ich die Lippen Gabriels / Auf meinem Herzen brennen »)⁵⁰ qui ose cette image pré-surréaliste du « rêve de cèdre » bu par le « nuage de la nuit » (« Und die Nachtwolke trinkt / Meinen tiefen Zedertraum ». Elle est surtout, dans une paronomase qui résume la diaspora (« vergehen » / « verwehen »), la femme biblique dispersée aux quatre vents de « l'univers, du temps et de l'éternité » et dont l'âme libérée s'embrase pour faire resplendir les « couleurs vespérales » de Jérusalem : « Und ich vergehe / Mit blühendem Herzeleid / Und verwehe im Weltraum, / In Zeit, / In Ewigkeit, / Une meine Seele verglüht in den Abendfarben / Jerusalems ». Identification par dissémination/fusion, marquée dans le corps sonore du poème et incluant implicitement, dans le sous-texte phonologique, le nom thématiquement présent de Salomon (dans la déclinaison phonique du s/u/l/a), à une triade emblématique de la judéité hébraïque. La femme/ville, Sulamith/Jerusalem⁵¹, aimée du constructeur du Temple qui fonde cette ville en sainteté, est devenue cet idéal du je/sujet du poème : idéal littéralement sublimisé de la femme faite corps mythique embrasé et esprit de la cité des cités, ville de l'amour terrestre universel et ville capable de donner à ses visiteurs le sentiment d'y renforcer leur moi⁵².

Remarquons ici que Else Lasker-Schüler lit le *Chant des Chants* comme le grand poème d'amour profane des origines – le prototype absolu du « Ich und Du » bubérien - contrairement à la tradition chrétienne. Celle-ci, comme du reste la tradition judaïque, sera toujours tentée par l'interprétation allégorique de l'unio mystica : du Christ et de l'Eglise, de l'âme et de Dieu, ou, dans une certaine tradition prophétique du judaïsme, de Yahweh et d'Israel. Else Lasker-Schüler reprend aussi peut-être dans ce poème la tradition du *Zohar* qui fait du *Chant des Chants*, omniprésent dans les commentaires de ce « Livre des splendeurs », « le principe de toute la Thora » et y voit « le chant, la louange de la communauté d'Israël quand elle est couronnée dans l'en-haut », à la fois « témoin de l'histoire sainte, qui en raconterait de

⁴⁹ Cf. les reprises et variantes des thèmes et motifs dans « Die Stimme Edens » (Ged., 156) dont le premier vers des deux premières strophes répète le « Wilder, Eva, bekenne schweifender/reissender ».

⁵⁰ Commentateur des visions et des prophéties, Gabriel est aussi celui qui interprète un rêve de Daniel faisant de la diaspora la punition consécutive au déicide. D'où, peut-être, la métaphore de la brûlure.

⁵¹ Titre que l'on trouve dans un exemplaire manuscrit, Else Lasker-Schüler connaissant vraisemblablement les discussions sur la parenté linguistique entre le prénom féminin et le nom de cité.

⁵² Même Celan, qui fera le voyage en octobre 1969, quelques mois avant son suicide, pourra écrire à son ami Franz Wurm : « Dix-sept jours en Israel : les plus intenses que j'ai vécu depuis des années. Où irais-je maintenant avec un tel « là-bas » ? (...) Là-bas était, surtout à Jérusalem, mon moi-même plein de force (mein starkes Selbst » (Cité par W. Emmerich, *Paul Celan*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2001, p. 153).

façon poétique et imagée les grands épisodes » et « opérateur de cette histoire qui renferme la logique qui préside à son déroulement »⁵³.

Tout comme Jerusalem, nom qui, nous l'avons vu, redistribue phonologiquement « Sulamith », révélant la consubstantialité de cette ville-là et de cette femme-là, est le lieu profanement sanctifié du poème des poèmes, du « Chant des Chants », ce qui le rend peut-être irréductible à toute territorialisation. Comme le dira *Le pays des Hébreux*, après le premier séjour d'Else Lasker-Schüler en Palestine, en 1934, Jérusalem est un « état » (Zustand), un état en partie poétique, un lieu nécessairement u-topique qui a vocation à être de tous les temps et de tous les lieux pour peu que l'évoque et le convoque « un seul mot pur et sacré » : « Jérusalem se forme et s'édifie souvent sur un seul mot pur et sacré⁵⁴. Elle se transforme en un état: Jérusalem, comme le fait souvent une communauté avec quelques hommes qui se trouvent autour d'une table entre les autres tables ».

La tonalité de la vision de Jérusalem va s'assombrir dans le seul poème qui porte le titre de la ville sainte et qui date du tout dernier recueil, *Mon piano bleu* (Ged., 334). « Ich wandele wie durch Mausoleen - / Versteint ist unsere Heilige Stadt ». Les deux premiers vers installent le poème dans la pétrification de la ville sainte devenue mausolée. La venue espérée d'un toi crypté, demeuré dans le « lumineux manteau alpin » de la Suisse (« im lichten Alpenmantel ») et invité à rejoindre le je du poème « dans le pays des ancêtres », est le seul espoir d'échapper à la rigidification – on trouve deux occurrences de « starr » dans les trois vers de la deuxième strophe – qui est source de mélancolie (« Trübsinn »). Comme dans la Révélation de Saint-Jean, Jérusalem est une ville à « ressusciter » (« Jerusalem – erfahre Auferstehen ! »). Quant au dieu de cette ville, comme dans la Bagdad imaginaire qui fait la transition avec la Thèbes tout aussi fantasmagorique de Jussuf au début du roman *Jussuf, Prince de Thèbes*, c'est un dieu syncrétique judéo-islamique qui fonde lui aussi le clivage identitaire. Le je/sujet de ce grand texte en prose y est plus que jamais déplacé, autant par rapport au moi biographique qu'aux identités ethniques traditionnelles. Qu'on en juge par la dernière phrase du premier chapitre : « Dans la porte de Bagdad reposent les images sculptées de mon arrière-grand-père, le Cheik, le grand-prêtre de toutes les mosquées, et de son ami, le sultan juif Mschattre-Zimt ».

De manière plus générale, le dieu des poèmes laskériens n'est ni le terrible Yahweh/Jehovah de l'Ancien testament, ni le père du Nouveau qui abandonne son fils au moment ultime de son existence terrestre. Il est celui de l'amour-jeu de l'enfance qui circule dans les représentations poétiques des figures bibliques des *Ballades hébraïques*. Il est Zebaoth, le dieu des enfants, des « Zebaoth-Knaben », et le dieu-enfant et compagnon de jeux du poème « Zebaoth » (Ged., 138). « O, du Gottjüngling, // Du süßer Gott, Gespiele Gott » peut-on y lire, mais aussi que ce dieu est poète (« Du Dichter ») et joue avec les signifiants et les signifiés de la langue, comme le je/sujet du poème qui s'adresse à lui, pour produire des métaphores qui fondent allitérativement un sens à la fois phonique et sémantique (« Meine erste Blüte Blut »). Zebaoth est aussi le dieu du « septième jour », celui du loisir divin et du jeu, qu'adorera Jussuf et qui dans « Das Lied des Gesalbten », de *Styx*, poème d'abord publié dans la *Illustrierte Monatschrift für modernes Judentum*, énonçait ce commandement suprême : « Verschwenden sollst du mit Liebe ! ». C'est le dieu chez qui le Verbe impérieux et exclusif du monothéisme se fait, par le poème, Verbe de mansuétude et d'amour pour les serviteurs humains⁵⁵, Verbe de douceur et de force poétique qui enveloppe de sa floraison dorée (de néologismes) la mélancolie de la ville sainte⁵⁶ : « Und mit schmelzendem Jubel meine Feste umgolden / Und die Schwermut, die über Jerusalem trübt, / Mit singenden Blütendolden umkeimen ».

⁵³ Cf. l'introduction de Ch. Mopsik à : *Le Zohar, Le Cantique des Cantiques*, Ed. Verdier, Lagrasse 1999, p. 13 sq.

⁵⁴ Il y a dans le texte un rajout manuscrit : « où que ce soit, dans quelque pays que ce soit ».

⁵⁵ Cf. la « ballade hébraïque » « Abraham et Isaac », où Dieu irrité par Isaac qui tourmente les boucs en jouant au sacrifice rappelle à l'ordre Abraham qui se met à décorer l'autel où il entend sacrifier Isaac : « Und trug den Sohn gebunden auf den Rücken / Zu werden seinem grossen Herrn gerecht - / Der aber liebte seinen Knecht. »

⁵⁶ Cf. *Der Antisemitismus* (plusieurs versions) p. 494 (photoc.) : « Ich wage zu behaupten, dass es nicht des Herrn Wille, sich seinen Glauben wie einen Orden zu tragen, er kann uns 'einen' Glauben, den Glauben an den Schöpfer der Welt geben. »

Zebaoth n'est donc ni le dieu tétragrammatique avocalique de la loi, ni Jésus, le Verbe fait chair, ce « göttlicher Jude » qu'elle appellera « Gottlingchen » dans « Marie von Nazareth » (Ged., 172). C'est le dieu des temps paradisiaques qui jouait avec ses premières créatures dont il se souvient encore dans ses « rêves d'enfant », comme dans le poème du *Septième Jour*, « Nous deux », aux trois strophes de rimes obstinément embrassées (Ged., 115) : « Der liebe Gott träumt seinen Kindertraum / Vom Paradies – von seinen zwei Gespielen, / ... / Die düstre Erde hing noch grün am Baum ». C'est le dieu du grand commencement, de la création d'un monde qui semble naître avec lui, plus aimable que grandiose et que le poème de *Styx*, « Im Anfang », (Ged., 76) - avec son titre qui entonne l'incipit de l'évangile de Saint-Jean – présentera comme le « jeune père » d'un « monde encore enfant ». Quant au je/sujet de ce poème, qui ne s'appuie d'abord sur aucun pronom personnel, comme pour mieux montrer qu'« au début » (de ce poème-là qui dit le début du monde) était le verbe⁵⁷ (« Hing an einer goldenen Lenzwolke /.../ Schaukelte, hei ! »), il fantasme une enfance dorée des origines du monde où l'on pouvait être « le chenapan de Dieu » (« Als ich noch Gottes Schlingel war »).

Peut-être aussi, Else Lasker-Schüler rêve-t-elle d'un dieu-âme du monde (Gottseele et Weltseele) qui savait, comme dans la kabbale d'Isaac Louria qu'elle connaissait, se rétrécir, ou plutôt rétrécir le champ d'extension a priori infini de la lumière divine, pour faire la place qu'elle mérite à la création du monde et aux créatures qui la peuplent⁵⁸. Un dieu illustrant, après son prophète, « Sankt Peter Hille », ce « picaresque sublime » du *Peter Hille-Buch* et des *Nuits de Tino de Bagdad*⁵⁹ et dont David, figure de prédilection de son double poétique Jussuf, tout à la fois « grand roi » et « petit espiègle »⁶⁰, est un autre avatar. Les deux ballades que lui consacre Else Lasker-Schüler, surtout « David et Jonathan », ne retiennent que les jeux enfantins pleins de chants et de couleurs, pleins aussi de fragments poétiques du discours amoureux homoérotique: « In der Bibel stehen wir geschrieben / Buntumschlungen » « Du bist mein Himmel mein, du Liebgenoss /.../ O Jonathan, du Blut der süßen Feige, / Duftendes Gehang an meinem Zweige, / Du Ring in meiner Lippe Haut. ». Plus rien ici de la jalousie meurtrière de Saül envers David sauvé par Jonathan des fureurs de son père tel que le relate le récit biblique du « Livre de Samuel ».

Mais de la judéité hébraïsée d'Else Lasker-Schüler, il restera peut-être surtout ce qu'en dit le poème « Mon peuple » (Mein Volk), la seconde des *Ballades hébraïques*, où le je/sujet du poème réécrit Isaïe (le « roc » dans lequel est taillé le peuple hébreu, 51,1) pour réinvestir plusieurs paysages emblématiques dans la métaphore filée du je-source qui jaillit du rocher « pourri » ou « vermoulu » (« Der Fels wird morsch, / Dem ich entspringe »)⁶¹. C'est de ce rocher ethnique que ce je-là s'origine, « ruisselle » en lui-même en déviant du courant principal (« Und riesele ganz in mir / Fernab... »), avant de rejoindre – en traversant un « pierrier des lamentations » (Klagegestein), qui n'est pas encore le symbole maçonné (« mur ») de l'identité juive et israélienne -, le Grand Tout de la mer. Si ce ruissellement qui se détourne du fleuve/sang de la race - « Volk » peut remplacer « Blut » au début de la deuxième strophe – équivaut donc à se déporter le plus loin possible du cours de l'origine, une autre variante textuelle - « ich habe mich abgeströmt », devenant « ich habe mich abgeschäumt », néologisme dont Rilke se souviendra peut-être dans la dixième « Elégie de Duino » -, révèle peut-être, en sous-main ou en sous-texte, une sorte de vérité du sujet tel qu'en sa judéité : en faisant dévier son cours de celui du fleuve (de son peuple), le

⁵⁷ Dans la bible luthérienne, Saint-Jean dit : « Im Anfang war das Wort », soit « Au début était le Verbe » mais aussi le « mot » ou « la parole », l'étymologie latine (verbum = le mot) permettant le jeu sur « verbe » et « Verbe ».

⁵⁸ Cf. La citation de Louria dans *Das Hebräerland*, op. cit., p. 922 : « Louria dit : 'Dieu se contracta pour faire de la place au monde. »

⁵⁹ Cf. Vivian Liska, « Die Dichterin und das schelmisch Erhabene », Else Lasker-Schülers 'Die Nächte der Tino von Bagdad', Francke, Basel/Tübingen 1998.

⁶⁰ Cf. « Der Antisemitismus », in : E. Lasker-Schüler, *Ich und Ich*, op. cit., p. 73.

⁶¹ Ce rocher est dit « morsch », comme on le dit des os ou ossements : on trouvera ainsi la métaphore audacieuse des « ossements rocheux pourris » (das morsche Felsgebein) pour qualifier ce peuple aux ossements aussi délités que le rocher de l'origine. Une autre version du poème associera le « morsch » directement au peuple (« Mein Volk wird morsch »).

je/sujet du poème a pu à la fois « se faire écume » (sich abschäumen) et avoir le sentiment inconscient de devenir la lie (on pense bien sûr à Abschaum) du peuple juif⁶².

Tandis que, dans les *Ballades hébraïques*, l'histoire du judaïsme est ce fond de personnages et d'images que le poème peut aisément transposer dans sa langue, un texte des années d'exil incertain – entre la Suisse qui l'accueille avec défiance et la Palestine qu'elle a déjà visitée avant d'être quasiment contrainte de s'y fixer en mars 1939 –, *Le pays des hébreux*, va faire apparaître quelques changements dans d'indéniables continuités. Formellement, l'insertion de la plupart des *Ballades hébraïques* qui est relayée par plusieurs passages où réapparaissent, dans leurs paysages à la fois réels et fictionnels, les grandes figures bibliques qu'elles mettent en scène, mais aussi la dissémination récurrente des métaphores de la « fermentation du moût » (Mostvergorenheit), du « rocher » et de la « source » qui connotaient la judéité de « Mon peuple », recentrent l'intertextualité toujours foisonnante chez Else Lasker-Schüler sur ce différentiel identitaire, ici fondamental, entre judéité et hébraïcité. Comme le note Sylvia Schlenstedt, les « juifs signifient le grand nombre de personnes empiriques dans les multiples formes sous lesquelles se manifestent les phénomènes réels – Hassidims pieux d'Europe de l'est, juifs occidentaux, natifs palestiniens, orientaux etc. Le terme d'hébreu par contre ne décrit pas tant une personne empirique qu'idéale, la qualité propre à une essence et à un comportement juifs définis comme porteurs d'une promesse d'avenir ; en elle s'annonce une future communauté juive, son point de référence est la terre de Dieu, il a été choisi pour la rétablir en Palestine. »⁶³

Dans ce texte écrit en 1935 et publié, après mainte tribulation, en 1937⁶⁴, Else Lasker-Schüler utilise donc ces deux dénominations comme une sorte de dualité identitaire interne à la judéité afin, peut-on penser, de la préserver de crispations ethniques. Elle va ainsi faire le récit d'un voyage désiré dès 1933 vers « l'étoile du pays natal » et pour lequel elle se disait prête à « traverser la Mer rouge » mais qu'elle ne pourra entreprendre qu'un an plus tard. Ce récit parlera de ce premier séjour en Palestine en 1935, où la poétesse propose donc de retrouver la terre des Hébreux dans le présent palestinien afin d'esquisser les contours à la fois évidents et flous d'un avenir attentif à laisser en permanence transparaître les palimpsestes idéels et matériels d'un passé parfois antérieur à la révélation monothéiste⁶⁵. Le tout, nimbé d'une aura de cette « grande poésie » de l'expérience vécue immédiate de cette terre-là qui n'est pas seulement celle des mots et dont un Celan pointera presque un quart de siècle plus tard l'« unicité »⁶⁶. Mais cette éminemment poétique terre palestinienne ne pourra en bonne logique être comprise que par un poète embrassant toutes les profondeurs et hauteurs de l'univers : « Seul le poète (der dichtende Mensch), celui qui descend jusqu'au fond de l'univers tout en se redressant jusqu'au ciel, peut saisir, inspiré par une perspective privilégiée, la Palestine, le pays des Hébreux » (793).

⁶² Dans le discours de 1952 déjà cité, Gottfried Benn fera de ce poème l'emblème esthétique d'une symbiose judéo-allemande présentée comme une „communauté d'existence au plus haut niveau“: „Ein Gedicht wie das Gedicht 'Mein Volk' aus den 'Hebräischen Balladen' ist in seiner Vollkommenheit eine so völlige Verschmelzung des Jüdischen und des Deutschen, der Ausdruck einer wirklicher Seinsgemeinschaft auf höchster Stufe, dass es auf beiden Seiten, sofern die Kunst bei uns überhaupt etwas zu sagen hätte, auch politische Folgen würde gehabt haben können.“

⁶³ S. Schlenstedt : « Das Hebräerland – der Dichterin Palästina-Projekt neu gelesen », in: *Deine Sehnsucht war die Schlange*, op. Cit., p. 130-131.

⁶⁴ Je citerai d'après le texte publié dans le tome 2/2 des *Gesammelte Werke : Konzert. Prosa und Schauspiele*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1998 (indication du numéro de page entre parenthèses).

⁶⁵ « Et pourtant on retrouve des survivances des premiers temps sauvages (urwildes Überbleibsel), des temps de Baal et d'Astarté ; à l'époque où le peuple d'Israël, peuple aux balbutiements encore enfantins, chaussé de sandales de peau, parcourait en hordes le désert d'un monde qui ne s'était pas encore révélé à lui » (803).

⁶⁶ Cf. l'allocution qu'il prononça le 14 octobre 1969 à Tel-Aviv devant l'union des écrivains hébreux. J'en extraurai cette phrase: « Et je trouve à ce paysage extérieur et intérieur beaucoup des contraintes que nous impose la vérité, beaucoup de l'auto-évidence et du caractère unique de ce qui est ouvert sur le monde qui sont la marque de la grande poésie. » (Und ich finde in dieser äusseren und inneren Landschaft, viel von den Wahrheitszwängen, der Selbstevidenz und der weltoffenen Einmaligkeit grosser Poesie) in : P. Celan, *Ges. Werke*, Bd.3, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1986, p. 203.

Cette vision du réel dans la perspective et la langue de la poétesse dépossédée de son identité nationale mais non langagière va confronter la Palestine historique au mythe personnel, ou plutôt assurer la pérennité de celui-ci par la description à la fois réelle et fictionnelle de territoires qu'elle avait arpentés dans ses incursions imaginaires entre Bagdad et Thèbes sous la figure syncrétique judéo-arabe d'un prince Yussuf entouré de « juifs sauvages » (wilde Juden)⁶⁷, lesquels calquaient peut-être l'image exotique que donnaient les « juifs de l'est » à leurs coreligionnaires assimilés⁶⁸. Elle retrouve ainsi ces « juifs sauvages » dans une réalité palestinienne du milieu des années trente, marquée par une présence accrue d'immigrants juifs européens, et en fait les emblèmes d'une coexistence pacifique archaïque avec leurs frères en sémitisme : ces juifs-là ont peut-être ceci de « sauvage » qu'ils vivent « sans exigences particulières et en harmonie avec leurs frères arabes, dans des tentes devant la porte de Jerusalem ». « Ce ne sont pas les pires des Hébreux », ajoutera-t-elle (791) en insistant sur une multiculturalité religieuse où chrétiens, bouddhistes et musulmans se côtoient : « Il est malséant, de semer la discorde ici en terre sainte » (ibid.), la phrase est soulignée.

Mais le Jussuf du *Prince de Thèbes*, qui descendait d'un grand-père cheik, n'avait-il pas déjà dit de l'ami de celui-ci, le « sultan juif » (sic !) Mschattre-Zimt : « Dans tout Bagdad, Jehovah ne trouvera pas un seul serviteur juif qu'il regardera avec un plus grand plaisir que le prêtre mahométan de toutes les mosquées »⁶⁹ ? On reconnaît là une fraternité en religiosité dépouillée de tout intégrisme qu'on avait déjà rencontrée dans les relations du rabbin juif et de l'évêque d'Artur Aronymus, symbiose rêvée par une âme enfantine encore en-deçà des antagonismes doctrinaux⁷⁰. Dans le *Pays des Hébreux*, les notations de la coexistence pacifique des juifs et des arabes – en particulier dans la quotidienneté du travail ouvrier – sont légion. Pourtant, Else Lasker-Schüler perçoit ce qui lui semble pointer avec insistance. Les « éternelles et injustes maltraitements » subies par le peuple juif, elle le dira « sans fanatisme ni colère » dans un texte posthume, « L'antisémitisme »⁷¹, ont pu produire deux Israël : pour nommer celui qui en représenterait le versant négatif, elle forge un étonnant mot-valise : « Misraël », une sorte d'Israël qui filerait du mauvais coton, « missraten » et « mies ». Et elle écrira dans un texte non publié des années de sa patrie d'exil qu'elle nommait « Gottheimat » : « On ne devrait pas faire tant de bruit autour de notre terre et ne pas s'en disputer la possession. Tirer des coups de fusil, manier la dynamite et refouler des peuples; lancer des obus sur des villages et des villes que notre dieu des temps encore enjoués avait appris à construire aux tout premiers maîtres d'œuvre, à construire avec les cubes de son grand jeu de construction. Les saintes et magnifiques copies des jouets sacrés de l'univers, on devrait les traiter avec respect et ne pas les détruire par appétit de pouvoir trop zélé. »

Ce pourquoi, Else Lasker-Schüler avait toujours placé le texte poétique (prose, poème ou dessins) sous le signe de constellations célestes (croissant de lune et étoiles comme symboles de l'islam et du judaïsme) qui enjoindraient aux topographies terrestres – trop tentées par des délimitations et des partages

⁶⁷ Else Lasker-Schüler eut le projet d'une revue de poésie juive qui porterait ce titre et espéra un temps que son ami Karl Kraus pourrait en être l'éditeur. Voir là-dessus M. Hallensleben, *Else Lasker-Schüler*, op. cit. p. 68, n.4.

⁶⁸ Cette image, frôlant souvent le stéréotype et renvoyant à des fantasmes post-nietzschéens bien connus de vitalité originare « dyonisiaque » s'opposant à l'« apollinisme » des civilisations occidentales, pouvait fasciner les « bohémiens » comme Else Lasker-Schüler. Citons ces lignes extraites d'un mensuel illustré *Est et Ouest* (revue s'adressant aux « Juifs modernes ») et parues en 1903 : « Chez le Juif est-européen, tout est vibration d'existence, tout respire le tempérament et la chaleur, mais tout est aussi d'une grande nervosité et atteint le stade de l'exstase. (...) Sous la glace couve la braise orientale, (...). C'est un éternel devenir, quelque chose d'immature, d'inachevé, et dans la poitrine, c'est l'homme primitif que l'on trouve... » (cité par G. Mattenklotz : « Ostjudentum und Exotismus », in : Th. Koebner/G. Pickerodt, *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, athenäum, Frankfurt/M. 1987, p. 295)

⁶⁹ *Jussuf, Prinz von Theben*, op. Cit; p. 96-97.

⁷⁰ Il faut avoir ici en mémoire que, lorsque Else Lasker-Schüler rédige *Le Pays des Hébreux*, la Palestine n'était pas encore secouée par les nombreuses révoltes arabes contre l'implantation des juifs qui se multiplièrent de 1936 en 1939, l'année de son immigration définitive.

⁷¹ Je citerai ce texte d'après les différentes versions du „Nachlass“, publiées pour la première fois dans l'édition critique des œuvres de Else Lasker-Schüler du « Jüdischer Verlag » : ELS, *Werke und Briefe*, kritische Ausgabe Bd IV.1u.2, hrsg von N. Oellers, H. Rölleke und I. Shedletzky, Frankfurt a. M., 1999, pp. 496-502 (IV.1) et p. 289 (IV.2).

identitaires contraignants – de se souvenir de la vastitude indélimitée et uniquement constellée de la topographie céleste originelle. « [au lieu de s’aimer les uns les autres] les pays et leurs humains se font la guerre. Or, il n’y a qu’un ciel et qu’une terre (Land) au dessous de lui. ».

Retrouver par le poème le respect des copies des jouets sacrés de l’univers dont le dieu-enfant avait appris la confection paisible et pacifique aux humains, c’est la vérité « supraterrrestre » que la poétesse – ni « Staatsmann » ni « stattliche Frau », « nur eine Dichterin », ajoute Else Lasker-Schüler – peut énoncer : ne pas tolérer qu’un « éclat de grenade » atteigne « la temple bleue de Dieu » afin que les humains, expulsés du « Gottheimat » ne soient plus éternellement en exil.

Art. publié in : *Quatre poétesse juives de langue allemande : Rose Ausländer, Gertrud Kolmar, Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs*, (textes réunis par Cl. Cazalé-Bérard, A. Combes, A. Lerousseau), Coll. UL3, Lille 2003