



*Acta fabula*  
*Revue des parutions*  
vol. 10, n° 2, Février 2009  
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.4849>

---

## Approches de Bachmann

**Judith Lindenberg**

Françoise Rétif, *Ingeborg Bachmann*, coll « Voix allemandes », Paris : Belin, 2008, 183 p., EAN 9782701145099.

---



### **Pour citer cet article**

Judith Lindenberg, « Approches de Bachmann », *Acta fabula*, vol. 10, n° 2, Notes de lecture, Février 2009, URL : <https://www.fabula.org/revue/document4849.php>, article mis en ligne le 01 Février 2009, consulté le 19 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.4849

---

---

# Approches de Bachmann

## Judith Lindenberg

---

Ingeborg Bachmann, née en 1926 en Autriche et morte prématurément à Rome en 1973 dans des circonstances tragiques, est désormais reconnue comme l'un des écrivains majeurs de langue allemande du vingtième siècle, bien qu'elle soit demeurée jusqu'à présent relativement peu connue en France. La retraduction de son roman le plus célèbre, *Malina*, en 2008, par Philippe Jaccottet, trente-cinq ans après sa première version parue l'année de la disparition de l'écrivain, témoigne des difficultés de la réception d'une œuvre telle que celle d'Ingeborg Bachmann, tout en étant le signe que cette reconnaissance a peut-être enfin lieu : l'essai de Françoise Rétif, premier travail de vulgarisation consacré à Bachmann en France et adressé au grand public, y contribue et aide à comprendre les raisons de ces aléas.

Née en Carinthie, « forteresse ultranationaliste », Bachmann est marquée dès son enfance par la violence nazie. Cette expérience conditionnera sa vie et son œuvre, qui sera caractérisée par une volonté de repenser le langage après cet événement :

« Contrairement à la notion développée par Sartre, l'engagement selon Bachmann ne se sert pas du langage, de la prose [...], le langage n'est pas l'outil, le véhicule de l'engagement : il est son fondement même. La critique du langage s'inscrit chez Bachmann dans une tradition autrichienne qui remonte au moins à Hofmannsthal, puis au cercle de Vienne ; mais elle est également indissociable de l'expérience du nazisme et de la Shoah, de cette rupture de civilisation qui a asservi, pollué et détruit le langage, le langage aussi » (p.34).

Sa relation avec le poète Paul Celan, qu'elle rencontre à Vienne en 1948, est chargée pour l'un comme pour l'autre du poids de leurs histoires respectives et antagonistes de la fille de nazi et du fils de déportés morts en camp ; tous deux, pour des raisons différentes, se sentent « étrangers au monde » (p.64). Essentiellement vécue à distance, leur histoire se joue d'abord à travers des lettres : leur correspondance, très récemment publiée en Allemagne ("*Herzzeit*". *Ingeborg Bachmann — Paul Celan: Der Briefwechsel*, Éd. B. Badiou, et B. Wiedemann, Francfort, Suhrkamp, 2008) est à l'origine d'un succès qui contribue à la reconnaissance de l'écrivaine, tout en mettant l'accent sur sa relation au poète au détriment de son œuvre propre. Mais cette relation se répercute aussi dans leurs œuvres, tissées de nombreux échos l'une à l'autre (dédicaces, citations, etc) : ainsi la métaphore de la pierre qui fleurit, utilisée puis abandonnée par Celan et reprise par Bachmann dans le poème *Le pays*

*aimé* (« *lors la pierre n'est pas morte / la mèche soudain se dresse / lorsqu'un regard l'allume* » *Invocation de la grande ourse*, 1956) comme image d'une possible conciliation entre eux, vouée finalement à l'échec. En effet, si Bachmann pense, avant Jean-Luc Nancy, que « ce qui tient lieu d'origine, c'est le partage des singularités » (cit, p.74), pour Celan la rupture de la Shoah est insurmontable.

La position de défiance vis-à-vis du langage, et de la langue allemande en particulier, que Bachmann partage avec d'autres écrivains et poètes de son époque (Celan justement, mais aussi les membres du Groupe 47) passe chez elle en premier lieu par un décloisonnement des frontières entre les genres littéraires. Dès le début de son œuvre, « prose et poésie se côtoient, voire s'interpénètrent ». De même, le texte est ouvert et accueille les influences multiples qui irriguent le texte : les citations ne sont pas signalées par des guillemets, mais intégrées à l'ensemble (tel le roman *Malina* émaillé entre autres de citations de Celan). Cette ouverture vaut aussi pour le rapport de la littérature aux autres arts, en particulier à la musique, qui influence l'écriture de Bachmann : à travers l'idée de composition, entendue à la fois comme écriture d'un texte et d'une œuvre musicale, sa poétique emprunte à la musique la juxtaposition, la polyphonie. Par ailleurs, elle s'est intéressée de près aux écrits d'Adorno sur la musique et a composé, avec le musicien Hans Werner Henze deux livrets d'opéra.

Mais surtout, ce décloisonnement des genres (qui, soit dit en passant, explique la difficulté de sa traduction) est aussi un geste politique. En transgressant les frontières entre son texte et les autres textes, Ingeborg Bachmann opère une profonde remise en question :

« Déclarer vouloir ou pouvoir renoncer à son nom est une manière [...] de dénoncer un système qui fait du nom le fondement d'une identité et d'une propriété qui ne peuvent exister que parce que d'autres en sont spoliés » (p.30).

Derrière la figure de l'auteur, c'est la loi du Père qui est visée : présent dès son premier roman, *Le Fragment d'Anna*, le thème réapparaît dans *Malina*, où la loi du Père est rejeté comme étant celle qui mène au meurtre, et en même temps étroitement liée à la recherche de l'identité de la femme écrivaine : dépassant le rapport biographique à son propre père, elle renvoie à la question de sa position auctoriale dans une tradition, la littérature autrichienne et européenne, et à un moment, la moitié du vingtième siècle, où celle-ci est essentiellement masculine. Poète et romancière, la question du genre se pose donc doublement chez Bachmann et traverse toute son œuvre : genres littéraires et genres sexuels sont interrogés pour être déconstruits. Ainsi *Malina*, bien qu'il contienne des morceaux de la vie d'Ingeborg Bachmann, ne doit pas être considéré comme une autobiographie, sinon « imaginaire » (p.127). Le personnage homonyme du roman

s'oppose à *Moi*, la femme qui écrit et qui aime, qui ne peut raconter parce qu'elle ne peut se souvenir, car cette succession d'événements emmagasinés dans la mémoire ne peut prétendre reconstituer une vie et un être dont les vrais fondements sont de l'ordre du caché et de l'indicible ; *Moi*, est un personnage de femme sans nom, « sans qualités », à l'instar du personnage de son célèbre compatriote, mais pas sans sexe : elle ne peut vivre sans Malina, ni sans Ivan, l'amant qu'elle aime et qui ne l'aime pas. Cette non réciprocité est fatale et entraîne la disparition du personnage : *Malina* se donne donc comme le récit de l'impossibilité de récit.

À partir de sa condition familiale et historique, Ingeborg Bachmann réussit à atteindre les questions les plus brûlantes de son temps et au-delà : si elle se place, par son rapport à l'engagement et à la langue allemande après la Shoah, parmi les écrivains aux prises avec notre modernité, d'autres dimensions de son œuvre, telles que la déconstruction des formes traditionnelles de la narration ou la place du genre sexuel dans l'écriture sont autant de problématiques qu'elle a été l'une des premières à mettre en jeu, préfigurant certains des thèmes centraux de la postmodernité. Cet ouvrage, en présentant l'œuvre de Bachmann de façon à la fois riche et claire, montre la nécessité de combler la méconnaissance française à son égard.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Judith Lindenberg

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [jlindenberg@free.fr](mailto:jlindenberg@free.fr)