

## **Yvan Goll expressionniste et moderniste appliqué**

Serge Fauchereau

Volume 16, Number 4 (94), July–August 1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31458ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

Collectif Liberté

**ISSN**

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this article**

Fauchereau, S. (1974). Yvan Goll expressionniste et moderniste appliqué. *Liberté*, 16(4), 50–79.

## **Yvan Goll** **expressionniste et** **moderniste appliqué**

Yvan Goll. Les idées reçues que l'on pourrait glaner à son sujet auprès d'un public français incitent peu à le relire : un écrivain protéiforme, tour à tour expressionniste, cubiste, surréaliste, un de ces écrivains toujours prêts à sauter dans n'importe quel bateau nouveau et dans le vent, une sorte de Jean Cocteau au petit pied de peu d'influence et en somme de peu d'importance. Voici à peu près ce que l'on pense, pour autant qu'on prenne la peine d'y penser, chez les générations de la seconde après-guerre. Beaucoup de ses vieux amis et zélateurs ont disparu et la publication des deux premiers volumes de ses *Oeuvres* <sup>(1)</sup> n'a déchaîné aucun enthousiasme, au point que les autres volumes sont ensuite restés à l'état de projet. Ni la critique ni le public français ne semblent vouloir ressusciter Yvan Goll. Deux faits cependant devraient inciter à reconsidérer le cas du poète : son oeuvre est connue et traduite dans plusieurs pays étrangers ; aux Etats-Unis, par exemple, on peut en 1974 trouver au moins trois volumes bilingues de ses poèmes <sup>(2)</sup>, et si l'on peut admettre que la caution donnée au départ par William Carlos Williams, Allen Tate et W. H. Auden était fondée sur l'amitié, cet argument n'est plus recevable dans le cas d'écrivains beaucoup plus jeunes

(1) *Oeuvres I et II* (Emile Paul, 1968 et 1970).

(2) *Jean sans terre*, traduit par divers auteurs (Thomas Yoseloff, 1958) ; *Poems*, traduit par divers auteurs (Kayak Books, 1968), *Lackawanna Elegy*, traduit par G. Kinnell (Sumac Press, 1970).

comme Robert Bly ou Galway Kinnell, célèbres en leur pays, qui n'agissent ni par amitié ni pour attirer l'attention sur soi. Enfin, il est indiscutable que les Allemands considèrent Goll comme l'un des meilleurs poètes expressionnistes et de façon plus générale comme l'un de leurs poètes les plus intéressants de ce siècle. Mais cela soulève une question importante : de quel Goll parlons-nous : du poète allemand ou du poète français ? Goll a en effet écrit tantôt dans une langue tantôt dans l'autre ; il existe presque un troisième Goll puisque un volume de poèmes a été écrit directement en anglais.

Ce n'est certes pas la première fois qu'un poète compose simultanément en deux langues. Mais les *Vergers* et les *Quatrains valaisans* de Rilke représentent peu de chose face aux *Élégies de Duino*, comme les poèmes anglais de Fernando Pessoa face à l'*Ode maritime* ; Vicente Huidobro est un des premiers poètes chiliens mais un poète français bien secondaire ; les poèmes français de T. S. Eliot ne sont que des pastiches de Laforgue et Corbière et les textes anglais de Kurt Schwitters, comme les quelques poèmes en français d'Attila Jozsef, ne sont que des curiosités ; c'est dans la littérature allemande que les poèmes de Hans Arp ont eu un réel impact ; et si Ion Vinea n'avait pas toute une oeuvre roumaine, s'intéresserait-on au *Journal* qu'il a écrit en français ? On multiplierait les exemples.

Yvan Goll a toujours eu la certitude de n'appartenir à aucune langue et aucun lieu ; dans les notices biographiques de la célèbre anthologie expressionniste de Kurt Pinthus, *Menscheitdämmerung* (le crépuscule de l'humanité) en 1920 <sup>(3)</sup>, il se disait « juif par destin, né français par hasard, enregistré comme allemand par les papiers administratifs ». Eduqué à Metz puis à l'université de Strasbourg comme un peu plus tôt René Schickelé et Ernst Stadler, alors qu'en ces villes l'allemand est la seule langue officielle du fait de l'annexion de l'Alsace-Lorraine à l'Allemagne depuis 1870, ses premières oeuvres seront tout naturellement en allemand. Ce « Chant lorrain » <sup>(4)</sup>, probablement composé vers 1907, a paru en 1912 :

(3) Rééditée en 1959 par Rowohlt Verlag.

(4) Yvan Goll, *Dichtungen* (Hermann Luchterhand Verlag, 1960), p. 10.

*Petite pluie,  
Petite pluie,  
Est-ce toi que j'entends dire  
Les litanies de notre misère ?*

*Petit frère,  
Petit frère,  
Est-ce toi qui pleures  
A l'autre bout du monde seul ?*

*Petite mort,  
Petite mort,  
Est-ce toi qui sommeilles  
Dans mon coeur lourd de chagrin ?\**

Sa première oeuvre importante, *Der Panama-Kanal* (le Canal de Panama) dans sa première version de 1912 paraît en 1914 sous le pseudonyme d'Iwan Lassang. Goll y évoque le percement du canal, les dures conditions des ouvriers dans une nature hostile, insalubre, avec la fièvre, les rats, les moustiques : « Où se trouvait le chaos de pierres grisâtres maculées de marne et de bourbe, / Le sol était pourri comme une charogne... » (5). Mais il conclut sur une note optimiste, qui sera beaucoup tempérée dans les versions de 1918 et 1924 du même poème (6) :

*Et quand ces portes s'ouvriront,  
Quand deux océans hostiles s'embrasseront remplis  
de joie,*

---

\* Kleiner Regen, / Kleiner Regen, / Bist du es, den ich beten höre / Die Litaneien unserer Miseri ?

Kleiner Bruder, / Kleiner Bruder, / Bist du es, der weint / Am andern Ende der Welt-allein ?

Kleiner Tod, / Kleiner Tod, Bist du es, der schlummert / In meinem Herzen, schwer von Kummer ?

(5) Yvan Goll, *Gedichte*, Herausgegeben von R. A. Strasser (Magica Verlag, 1968), p. 41.

(6) *Gedichte* (op. cit.), p. 45.

*Alors*

*Pleureront tous les peuples de la terre.\**

(trad. S. F.)

Pour son premier recueil, *Films* (1914), il signe Tristan Torsi. Ce ne sera pas sans avoir essayé quelques autres pseudonymes qu'il s'en tiendra à Yvan Goll. Passant outre son incertitude profonde, il publie en guise de préface à *Films* une sorte de petit manifeste :

« *L'expressionnisme n'est pas une nouvelle religion fondée ici. Il est depuis longtemps déjà le pain quotidien de la peinture. C'est une coloration particulière de l'âme qui (pour les techniciens de la littérature) n'a pas encore été analysée chimiquement et qui jusqu'ici n'avait pas de nom.*

*L'expressionnisme est dans l'air de notre époque, comme le romantisme et l'impressionnisme étaient la seule possibilité d'expression des générations précédentes.*

*L'expressionnisme s'en éloigne infiniment. Il renie ces variétés d'art pour l'art, car il est moins une forme d'art qu'une forme d'expérience. Au sens goethéen... »* (7)

Goll est un expressionniste appliqué ; il collabore à *Die Aktion*, *Der Sturm*, *Die Revolution*, *Die Weissen Blätter*. C'est en avril 1914, dans *Die Aktion*, que paraît ce « Café » (8) :

*Dans la ville tous mes semblables  
N'étaient que réverbères poudreux, blafards,  
Foisonnant d'une clarté d'emprunt.  
Ici seulement j'ai trouvé des amis,  
De vraies forêts encore, en broussailles et profondes,  
Ou des plaines  
Aux sentiments purs comme le vent.  
Ici l'instinct de beaux animaux,  
Les mains avaient le geste  
De roses en boutons.*

\* Und wenn diese Tore sich öffnen werden,/ Wenn zwei feindliche Ozeane mit Gejubel sich küssen —/ O dann müssen\* Alle Volker weinen auf Erden.

(7) *Dichtungen* (op. cit.), p. 15.

(8) *Ich schneide die Zeit aus*, Herausgegeben von Paul Raabe (Deutscher Taschenbuch Verlag, 1964), p. 175.

*Ce qu'ils disaient**Flotait comme de la musique**Sur la rumeur de la ville de cyclopes.\**

(Trad. L. Richard)

Goll n'a pas le pessimisme de Benn ou Trakl. Dès le *Canal de Panama*, pour lui symbole du travail commun et de la communication fraternelle, il a pris place parmi les expressionnistes de tendance humanitaire, ceux qui espèrent que la révolution amènera la fraternité parmi les hommes, une foi que n'ébranlera pas la guerre. Dans certains poèmes autobiographiques cependant, le chagrin intime est exprimé par une imagerie morbide, ainsi dans cet « Hymne d'automne à Liane »<sup>(9)</sup> : « les mouettes blanches emplissent le lac comme de cendre./ Toujours calme le ciel se couvre/ D'yeux arrachés, les étoiles. »

A la déclaration de guerre, Goll fuit en Suisse, comme deux autres Alsaciens, Orp et Schikelé. La Suisse devient pour quelques années le refuge de pacifistes intransigeants comme Romain Rolland ; Pierre Jean Jouve, encore unanimiste, le dessinateur Frans Masereel, Stefan Zweig, James Joyce se tiennent à l'écart et « au-dessus de la mêlée ». Les expressionnistes opposés à la guerre s'y retrouvent : Albert Ehrenstein, Ferdinand Hardekopf, Alfred Wolfenstein. Ceux qui lanceront le mouvement dada (Ball, Arp, Jancu, bientôt Tzara et Huelsenbeck) ne font pas encore parler d'eux — pas encore non plus un groupe de bolcheviks russes et parmi eux Lénine, qui se trouvent aussi à Zurich.

Goll commence alors à écrire en français et c'est à Lausanne, en 1915, « Edition des Cahiers Expressionnistes » (sic), sous le simple nom de Goll que paraissent *Elégies internationales*, sous-titré « Pamphlets contre cette guerre ». L'intention

---

\* Alle Mitmenschen der Stadt / Waren nur staubige, blasse Laternen,  
Wuchernd mit fremden Licht./ Nur hier fand ich Freunde,/ Echte Wälder noch,  
verdornt und tief./ Oder Ebenen / Mit Windreinem Fühlen./ Hier war Instinkt  
von schönen Tieren,/ Hände hatten die Geste / Von knospenden Rosen.

Wie musik / Schwebte, was sie sprachen,/ Über dem Rauschen der Cyclo-  
penstadt.

(9) *Dichtungen (op. cit.)*, p. 20.

est explicite. Le dixième de ces poèmes en prose, « Je suis un homme droit »<sup>(10)</sup> se conclut sur ces paroles :

*« Pourquoi me voulez-vous taupe, requin, vautour ? Le ciel, la mer, la terre, j'en étais bon propriétaire. Je travaillais le champ, l'onde et le vent. Ils me servaient tout en m'aimant.*

*J'étais un homme, un homme de mon peuple.*

*Voici que ton obus blesse la fragile semaille. Ton sous-marin sournois assomme le pêcheur, qui régnait là depuis mille ans. L'aéroplane dans son manteau de vent imite le geste de la foudre. Tuer en chantant, bénir en râlant...*

*Je suis un homme droit, je ne te suivrai pas, mon peuple ! »*

Goll n'a pas gagné à changer de langue : ce qu'il écrivait en allemand avait incontestablement plus de force. L'année suivante il publie *Requiem für die Gefallenen von Europa* (Requiem pour les morts de l'Europe) dédié à Romain Rolland. Comme les *Elégies internationales* et comme celles composées en français, semble-t-il<sup>(11)</sup>, ce sont des poèmes où l'expressionnisme a presque entièrement disparu ; ils rendent aujourd'hui un son bien démodé :

*O mes semblables, ce n'est pas vous qui avez tué, massacré, mais les ancêtres dans votre sang ! C'était les furies de votre péché héréditaire !*

*Votre dernière épreuve fut cette guerre : un jugement de Dieu. Mais bientôt vous préférerez votre propre jugement comme jugement de Dieu ! Vous deviendrez des libres penseurs ! Vous connaîtrez avec votre esprit et vous voudrez avec votre esprit ! Vous prêcherez l'amour du coeur ! Vous exigerez le droit à la vie pour tous les peuples et tous les hommes !*

---

\* O meine Mitmenschen, nicht ihr habt getötet und gemordet : das waren die Ahnen in eurem Blut ! Das waren die Furien eurer Erbschuld !

Eure letzte Versuchung war dieser Krieg : ein Gottesurteil.

Aber bald werdet ihr euer eigenes Urteil einem Gottesurteil vorziehen ! Ihr werdet freie Denker werden ! Ihr werdet wissen mit eurem Geiste und wollen mit eurem Geiste ! Ihr werdet die Liebe des Herzens predigen ! Ihr werdet das Recht ans Leben für alle Völker und Menschen verlangen !

Ihr werdet die Weltliebe lernen und die Weltliebe lehren !

(10) Goll, *Elégies internationales* (Edition des Cahiers Expressionnistes, 1915), p. 12, texte non repris dans les *Oeuvres*.

(11) Cf. Helmut Uhlig, *Dichtungen* (op. cit.), p. 806.

*Vous apprendrez l'amour du monde et vous enseignerez  
l'amour du monde !\*<sup>(12)</sup>*

Trad. S.F.)

C'est le ton de nombreux poèmes pacifistes de l'époque, l'écriture des « hommes de bonne volonté » s'efforçant de croire à l'avenir. En 1917, Goll fait paraître dans *Die Aktion* un « Appel à l'art » qui est éloigné de la préface de *Films* : « L'art n'est pas une profession. L'art n'est pas un destin. L'art, c'est l'amour. »<sup>(13)</sup> Cet amour universel n'exclut pas chez le poète une certaine amertume en ce qui concerne son destin personnel ; il est intéressant de voir apparaître pour la première fois le thème de l'homme sans feu ni lieu, le Juif errant, Jean sans Terre, par exemple dans « La chanson de voyage du citoyen du monde »<sup>(14)</sup> :

*Partout j'ai un ami  
Partout au monde j'ai un ami  
Partout des soeurs dansantes  
Des frères au front lisse  
Et chacun me hèle  
D'un appel brûlant*

...

*Pourtant je le sais  
Qu'aucun village  
Ne donnerait six pieds de terre  
Pour tombe à l'errant ! \**

(Trad. Cl. Goll)

Plusieurs plaquettes paraissent en 1918 et reviennent heureusement à l'expressionnisme : *Dithyramben*, *Der Torso* et *Der Neue Orpheus*, un poème de quelque longueur qui

---

\* Ich habe einen Freund !/ Ich habe meinen Freund überall in der Welt !/  
Überall tanzende Schwestern,/ Blankstirnene Brüder,/ Und jeder redet mich an  
/ Mit glühendem Salut !/ ... / Und doch weiss ich :/ Keine Gemeinde / Gönnte  
mir Irrendem / Sechs Fuss Erde / Zu meiner Gruft !

(12) *Dichtungen* (op. cit.), pp. 36-37 ; dans *Oeuvres I* (op. cit.), pp. 32-33, ce poème a été réduit de moitié et fondu à un autre sous le titre "Choeur des prisonniers" en une adaptation très libre. Les deux éditions *Dichtungen* et *Oeuvres* sont à utiliser avec prudence car elles comportent des adaptations plus ou moins libres ; dans l'une et l'autre, Claire Goll a écarté la grande majorité des textes d'avant 1920 et ainsi beaucoup réduit la place des oeuvres expressionnistes.

(13) *Ich schneide die Zeit aus* (op. cit.), p. 308.

(14) *Dichtungen* (op. cit.), p. 37 ; *Oeuvres I* (op. cit.), p. 34.

paraîtra plus tard en français sous le titre *Le nouvel Orphée*. Le poème « Création »<sup>(15)</sup> de *Der Torso* est fréquemment cité comme typiquement expressionniste :

*Quelque part la coque du ciel se brisa  
Et le soleil, comme blessé,  
Voleta, saignant la bave et l'or,  
Autour de la terre béante... \*\** (Trad. S. F.)

En 1919, l'année où Goll part s'installer en France, paraissent près d'une soixantaine de poèmes sous le titre très expressionniste *Die Unterwelt* (Les enfers), où l'on retrouve les thèmes de la génération de Heym et Benn : les suicidés, les noyés du canal, les criminels et la « mère meurtrière »... Certains poèmes rendent pourtant un son particulier auquel la littérature allemande n'est guère habituée alors, par exemple dans « Voyage au pays de misère »<sup>(16)</sup> :

*Parfois l'eau te regarde de ses grands yeux,  
Et comme elle n'a pas vu ton sourire,  
Elle retombe insipide et triste, en elle-même.  
C'est ainsi que tu laisses tout à sa solitude.  
Ton destin t'entraîne ailleurs. Eternellement  
La vieille bossue sur le talus te suivra du regard,  
L'affiche qui crie sur le mur penché restera inconsolée.  
Tu laisses tout à sa solitude, à son humble amour  
inassouvi,  
Tu sais pourtant, solitaire, qu'une ville t'attend  
Où tu pleureras toute la longue nuit dans un hôtel  
pas cher. \*\*\**  
(Trad. J. C. Schneider)

---

\*\* Irgendwo zerbrach die Himmelsschale,/ Und die Sonne, wie verwundert,/ Flatterte, Gold und Lava blutend,/ Um die aufgerissene Erde...

\*\*\* Manchmal schaut Wasser auf zu dir mit grossen Augen,/ Und weil es dich nicht Lächeln sah,/ Fallt's freudelos und schal in sich zurück,/ So lässt du jedes dort allein. Es reisst dein Schicksal dich dahin./ Die alte Bucklige am Damm wird ewig nach dir blicken,/ Untrostlich steht das schreiende Plakat am schiefen Giebel./ So lässt du alles dort allein in unerfüllter Liebesdemut / Selbst doch ein Einsamer, den eine Stadt erwartet,/ In der du weinen wirst die lange Nacht im billigen Hotel.

(15) *Dichtungen* (op. cit.), p. 175 ; *Oeuvres I* (op. cit.), p. 55.

(16) *Dichtungen* (op. cit.), p. 162 ; *Oeuvres I* (op. cit.), p. 67.

L'eau, la tristesse et la solitude, et le personnage inquiétant de la vieille composent un de ces tableaux grotesques et sinistres auxquels les expressionnistes se complaisent. Les derniers vers font plutôt songer à la mélancolie un peu ironique de Laforgue face à la médiocrité de la vie quotidienne ; mais l'appel au voyage, la présence d'une « affiche qui crie » nous amènent à Blaise Cendrars et Guillaume Apollinaire. Goll connaissait évidemment les deux poètes français puisque *Der Sturm* avait notamment publié « Zone » et plusieurs des « poèmes élastiques » avant la guerre, mais ce n'est qu'au moment où il va lui-même décider de faire une oeuvre en langue française, sans pour autant abandonner son oeuvre en allemand, qu'il se prend d'un véritable intérêt pour eux. Et un poème comme « Voyage au pays de misère » porte la marque de cet intérêt.

Dans les premières années d'après-guerre, Goll publie encore plusieurs longs poèmes en allemand. En 1920 paraît *Astral* qui mélange le lyrisme et la narration en contant les ennuis métaphysiques d'un commis de magasin de chaussures, cousin de l'Alfred Prufrock de T. S. Eliot :

*Je suis un homme je m'appelle Félix et je crie dans  
le magasin*

« Vera-Shoe c'est ce qu'il y a de mieux ! »

*Les petits pieds des dames*

*S'abandonnent à ma nostalgie*

*(Seul celui qui connaît la nostalgie sait ce que je  
souffre)*

*Des hommes sourient... \* (17) (Trad. S. F.)*

*Paris brennt* (Paris brûle) paraît en 1921 dans la revue *Zenit* à Zagreb. Bien que le poème soit dédié au dramaturge Georg Kaiser, il est complètement sous l'influence de la poésie française et de Cendrars en particulier. Dans ses *Poèmes élastiques*, Cendrars exaltait la vie moderne : la ville, la Tour

---

\* Ich bin ein Mensch heisse Felix und schreie im Warenhaus / "Vera-Shoe ist der beste!" / Die kleinen Füße der Damen / Geben sich meiner Sehnsucht preis / (Nur wer die Sehnsucht kennt weiss ich leide) / Menschen lacheln...

(17) *Dichtungen* (op. cit.), p. 142.

Eiffel, les voyages, la publicité : « Les fenêtres de ma poésie sont grandes ouvertes sur les boulevards et dans ses vitrines / Brillent / Les pierreries de la lumière. »<sup>(18)</sup> L'extrait suivant<sup>(19)</sup> reprend les thèmes et les signes favoris de Cendrars jusque dans les mots : les boulevards parisiens, la guillotine, les journaux, les trains de banlieue...

*Nuit en ton honneur  
on élève Boulevard Arago  
la statue Guillotine  
où vient percher un merle bleu  
L'assassin frisé sourit  
en première page du Matin  
dans toutes les laiteries  
deuil de tous les trains de banlieue d'Europe  
Déjà roule la tête  
dans la sciure d'or  
roule et monte  
dans le dos de l'humanité  
ronde  
rouge  
SOLEIL \**

(Trad. Y. Goll, Le nouvel Orphée)

Goll est plus heureux dans les oeuvres théâtrales qu'il entreprend alors. *Die Chaplinade* (1920) n'est pas à proprement parler une pièce, mais ce qu'il nomme, avant Cocteau, un « poème cinématographique » (eine Filmdichtung). Bien que des indications scéniques soient données et des séquences filmées prévues ça et là, l'oeuvre, proche du poème, est difficilement adaptable à la scène : une affiche représentant Charlot s'anime, descend du mur et connaît diverses aventures

---

\* Eine Statue / Wird der Nacht errichtet / Guillotine am Boulevard Arago / Auf die eine blaue Amsel sich setzt / Ein Mörder / Lachelt / Frisiert / Auf der ersten Seite aller Morgenblätter / In allen Milchhandlungen / Und Vorortzügen trauert Europa / Schon rollt / Der Kugelkropt in goldne Sägespane / Rollt / Nein steigt / Hinter der Menschheit tückisch empor / Rund / Rot / DIE SONNE.

(18) B. Cendrars, *Du monde entier au coeur du monde* (Denoël, 1957), p. 84.

(19) *Dichtungen* (op. cit.), p. 131 et *Oeuvres I* (op. cit.), p. 129.

tragi-comiques avant d'être recollée sur le mur. On est loin du théâtre expressionniste et l'écriture fait plutôt référence au cubisme, ou même à dada dans la version française, *La Chaplinade*, que Goll joindra à son recueil *Le nouvel Orphée* :

*Ordres de bourse Editoriaux d'abbés Discours*

*Programmes Litanies*

*Téléphones de la bêtise Marconigrammes de la folie*

*Toutes les littératures : FROMAGE !*

*Notre cervelle crache des étoiles*

*Les pierres de cimetières alourdissent l'amour*

*Tout est faux ! Nous pensons faux !* <sup>(20)</sup>

En 1920 il publie encore sous le titre *Die Unsterblichen* (Les immortels) deux « surdrames » (Überdramen) en prose. Ces deux actes brefs respectent les injonctions du théâtre « synthétique » des futuristes. Dans son manifeste de 1913 sur le music-hall, Marinetti avait recommandé l'emploi du cinéma, des caricatures, des « analogies profondes entre l'humanité, le monde animal, le monde végétal et le monde mécanique », de façon à « faire régner en souverains sur la scène l'in vraisemblable et l'absurde. » <sup>(21)</sup> Songeant aussi au théâtre antique, Goll regrette la disparition du masque comme moyen d'accentuer le grotesque : « C'est pourquoi le nouveau drame aura recours à tous les moyens techniques qui remplacent aujourd'hui le masque, par exemple le phonographe qui déguise la voix, la réclame lumineuse ou le haut-parleur. Les interprètes devront porter des masques démesurés, où leur caractère sera aussitôt reconnaissable d'une façon grossièrement extérieure : une oreille trop grande, des yeux blancs, une jambe de bois. » <sup>(22)</sup> Ces mêmes idées, Goll les reprend et les développe dans une pièce beaucoup plus ambitieuse, *Methusalem*, parue en 1922 (en 1927) *Mathusalem*, traduit en français avec de profonds remaniements, sera mis en scène par Jean Painlevé, avec Antonin Artaud dans le film additif ; mais la mise en scène de William Dieterle en Allemagne en

(20) *Oeuvres I* (op. cit.), p. 122.

(21) G. Lista, *Le futurisme* (L'Age d'homme, 1973), p. 250 et p. 252.

(22) *Dichtungen* (op. cit.), p. 65 et *Mathusalem, Les immortels* (L'Arche, 1963), p. 102.

1924 avait des décors de Georg Grossz.) Dans une importante préface à *Methusalem*, intitulée « Überrealismus » (sur-réalisme), Goll regrette encore la désuétude où sont tombés au théâtre les simples effets, claques ou bastonnades, dont usent Aristophane, Plaute, Molière, les clowns au cirque et Charlot au cinéma... Mais Goll oublie de nommer ici deux écrivains qui ont été indispensables à la genèse de sa pièce : Jarry avec *Ubu Roi*, et Apollinaire avec *Les mamelles de Tirésias*. Marinetti dans le *Roi Bombance* avait déjà suivi *Ubu Roi* de si près que l'on frisait le plagiat. Goll va beaucoup plus loin en plaçant ses pantins-personnages dans des situations plus complexes et plus actuelles : « Le satirique moderne se voit obligé de chercher d'autres moyens d'excitation : il les a trouvés dans le surréalisme (Überrealismus) et l'alogique (Alogik)... Des masques, grossiers, grotesques, comme les sentiments dont ils sont l'expression. Non plus des héros mais des hommes, non plus des caractères mais des instincts mis à nu. » (23) Les innovations sont nombreuses dans *Methusalem* : meubles et animaux s'animent et parlent durant le sommeil des personnages, les rêves des personnages sont projetés sur un écran de cinéma, des acteurs placés parmi les spectateurs protestent contre la pièce, un personnage (l'étudiant) est joué par trois acteurs (moi, toi, lui) présentant simultanément trois aspects de sa personnalité (on trouve une variante de cette idée dans *Larountala* de P. A. Birot), le fils businessman est un assemblage mécanique moitié homme moitié machine, un véritable robot est destiné à la récréation de Mathusalem en lui racontant des histoires juives, etc. Les Mathusalem eux-mêmes sont des sortes d'Ubu et en fait, la pièce (24) s'ouvre ainsi :

« Mathusalem. Rien de neuf. Le monde se fait si vieux.

Amelia. La vie est dure.

Mathusalem. Six de l'un et une demi-douzaine de l'autre.

Amelia. Rien ? Pas même un méchant petit meurtre dans les nouvelles ?

Mathusalem. Sept marks cinquante.

(23) *Dichtungen* (op. cit.), p. 85 et *Mathusalem, Les immortels* (op. cit.), pp. 9-10.

(24) Je suivrai ici le texte allemand original bien supérieur à la traduction de 1923 reprise dans l'édition de L'Arche.

Amelia. *Des nouilles ?*

Mathusalem. *Margarine.*

Amelia. *Si seulement il y avait des parapluies en plastique.*

Mathusalem. *Où est le ragoût ?*

Amelia. *C'est un printemps lamentable. Les carottes sont si chères.*

Mathusalem. *Quelle heure est-il ?*

Amelia. *Le quart.*

Mathusalem. *Tu mens toujours. Sale bonne femme. Il est la demie.*

Amelia. *On ne peut plus trouver de persil.*

Mathusalem. *La nouvelle bonne, est-elle blonde ?*

Amelia. *Ah, ça te plairait, hein, dégoûtant ? Elle demande dix-neuf marks par mois.*

Mathusalem, *baillant.* « *Etre ou ne pas être.* » ...

Ces répliques qui feraient songer à M. et Mme Smith d'Eugène Ionesco, situent d'entrée de jeu les caractères des deux Mathusalem ; comme Ubu, ce magnat de la chaussure est cupide, colérique, goinfre, méchant, et en cela sa femme ne lui cède en rien, ajoutant plus que la mère Ubu de la perversité : elle se passionne pour Jack l'éventreur, cette figure mythique de l'expressionnisme que l'on retrouve chez Wedekind, Alben Berg et les dessins de Grozz. Mais dans son action, la pièce ne doit rien à l'expressionnisme, et moins encore à Apollinaire ou à Shakespeare suivi par Jarry mais cité ici comme une fausse piste. Mathusalem est le roi de la chaussure et possède des usines partout à travers le monde ; les seules menaces pour lui sont les grèves et les révolutionnaires qui les provoquent. Son fils, un semi-robot, est un modèle d'efficacité, et sa fille sera mariée au fils d'un autre industriel pour réaliser une excellente association commerciale. Malheureusement cette fille tombe amoureuse d'un étudiant bolchevik et diverses catastrophes s'ensuivent : morts, résurrections, émeutes, luttes où l'on brandit les portraits de Liebknecht et Rosa Luxembourg, célébrés par les expressionnistes activistes depuis leur récent assassinat. Mais tout rentrera dans l'ordre : mieux encore qu'avec la police, Mathusalem sait calmer la foule ; d'un coup de génie, il « récupère » la révolte des ouvriers en

lançant pour la satisfaction de tous un nouveau modèle qui fera fureur : la « chaussure Liebknecht ».

*Methusalem* est une farce féroce. La multitude d'influences subies en surface par la pièce ne doit pas faire oublier sa profonde originalité, éloignée de l'expressionnisme comme du cubisme. Si l'on peut lui trouver des pendants, c'est dans les oeuvres contemporaines du dadaïsme berlinois dont la signification politique n'est pas moins claire : George Grosz, Otto Dix, Franz Jung, les frères Herzfelde...

Goll n'est pas seulement désireux de publier en Allemagne ; fixé dorénavant à Paris, il veut aussi se faire connaître en France et en français. Il entreprend donc de traduire en français certaines de ses oeuvres anciennes et récentes écrites en allemand. C'est davantage d'adaptation que de traduction qu'il faut parler car pour atteindre le milieu intellectuel français, Goll change, retranche ou surtout ajoute (*Paris brûle* par exemple augmente d'une soixantaine de vers nouveaux). Cela est relativement aisé pour les oeuvres qui avaient été écrites au contact de la nouvelle avant-garde française comme *Astral* et *Paris brûle*. Le passage d'*Astral* cité plus haut devient en français <sup>(25)</sup> :

*Je suis un homme je m'appelle Félix et je porte  
La redingote de rigueur aux Galeries Lafayette  
Pauline la vendeuse me trouve chic  
« Vera-shoe chausse mieux ! » voilà mon évangile  
J'aime les petits pieds des Juives et de leurs filles  
Dans ma main voluptueuse  
On devrait aimer un gros orteil comme un camélia  
Des étangs sommeillent souterrains dans le sang —  
Quand je dis à Lévy :  
« Vous êtes fort au billard ! » Il cligne de son troisième  
oeil  
Et ricane : « Ah non pas de philosophie mon vieux ! »  
Je suis très bête jamais je ne saurai son arrière-pensée  
Tous les hommes sourient je sourirai toujours  
Et cependant « Vera-shoe chausse mieux ! »*

Les bouleversements déjà considérables ici deviennent tels

(25) *Oeuvres I (op. cit.)*, pp. 99-100.

dans le cas d'œuvres plus anciennes comme *Le Canal de Panama* qu'il faut alors parler d'œuvres nouvelles. Curieusement, cette œuvre dont la première version remonte à 1912 et devançait par conséquent *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* (1918) de Cendrars en subit dans sa nouvelle version française, très éloignée de l'original allemand beaucoup plus long, une influence évidente ; dans la seconde partie du poème <sup>(26)</sup>, l'expressionnisme de l'original n'est plus sensible que sous la syntaxe éliptique du cubisme :

*Miladies des pierres et du sang*

*Marais gluants*

*Soleils puants*

*Moustiques été électriques*

...

*Baraques ! Bars ! Dortoirs ! Pissoirs !*

*Des rats des rats des rats des rats*

*Qui mangeaient du cheval gonflé*

*Et de l'homme à peine étonné*

L'expressionnisme n'ayant pas d'équivalent dans la littérature française d'alors, Goll adapte et *cubise* ses œuvres allemandes. Vain travestissement. En y adjoignant quelques poèmes courts écrits directement en français, parmi lesquels « Gare Montparnasse » est presque un pastiche de Cendrars, il les publie sous le titre *Le nouvel Orphée* en 1923, aux éditions de la Sirène dont le directeur est justement Blaise Cendrars. L'année suivante Goll réunit l'équivalent allemand de ce recueil : *Der Eiffelturm* (La Tour Eiffel) où il reprend les longs poèmes comme *Astral*, *Le nouvel Orphée* ou *Paris brûle*, ainsi que des poèmes brefs et ostensiblement cubistes, et d'ailleurs dédiés à Gleizes, Delaunay, Cocteau... L'empreinte d'Apollinaire est reconnaissable, et celle d'écrivains plus jeunes comme Reverdy, Albert-Birot et peut-être même le Soupault d'*Aquarium*. Mais Goll reste en deçà de ses modèles et bien peu de poèmes sont encore remarquables aujourd'hui, parmi lesquels cependant on peut citer « Mort du poète » <sup>(27)</sup> :

(26) *Oeuvres I* (*op. cit.*), p. 168 ; la version originale de 1912 ainsi que les trois versions suivantes sont reproduites dans *Gedichte* (*op. cit.*), pp. 39-62.

(27) *Dichtungen* (*op. cit.*), p. 157 et *Oeuvres I* (*op. cit.*), p. 166.

*Les étoiles rouillent  
Lentement le gel les oxyde  
Il pleut là-bas et partout  
Le vent projette des oiseaux brisés  
Et crie*

*Refroidi comme un cratère de lune  
Mon coeur  
Gèle lentement  
En traversant l'univers \**

(Trad. J. C. Schneider)

*Der Eiffelturm* n'a pas plus d'impact sur les milieux littéraires allemands que *Le nouvel Orphée* n'en a sur un public français. Dans un cas comme dans l'autre, il s'est produit une dégradation qui l'a fait perdre sur les deux tableaux ; on n'a plus la force des premiers poèmes expressionnistes sans avoir davantage celle des poèmes d'Apollinaire, de Cendrars ou de Reverdy. C'est pourtant sur leur oeuvre qu'il se fonde encore pour lancer en octobre 1924 son « Manifeste du surréalisme » dans le premier numéro de la revue *Surréalisme*. A cette revue qui n'aura qu'un seul numéro collaborèrent un fort contingent cubiste : Apollinaire par une lettre inédite, P. Albert-Briot, R. Delaunay, P. Reverdy et Paul Dermée toujours prêt à participer à n'importe quel nouveau mouvement ; ainsi que Marcel Arland, Joseph Delteil, Jean Painlevé et, étrangement, René Crevel.

Selon le Manifeste de Goll, « le surréalisme est une conception qu'anima Guillaume Apollinaire » tandis que « cette contrefaçon du surréalisme que quelques ex-dadas ont inventée pour continuer à épater le bourgeois sera vite hors de la circulation. » (28) Le *Manifeste* d'André Breton est en effet sur le point de paraître ; mais c'est le contraire qui se produira : le surréalisme de Goll sera aussitôt mis hors de la

---

\* Die Sterne rosten / Langsam oxydiert sie der Frost / Es regnet dort und überall / Der Wind wirft mit zerbrochenen Vögeln um sich / Und schreit—/ Erkalte wie ein Krater auf dem Mond / Ist mein Herz / Ich friere langsam in das All hinüber.

---

(28) *Surréalisme* (No 1, Octobre 1924, pp. 2-3 ou *Oeuvres I* (op. cit.), p. 87-89.

circulation. Et ce n'est guère surprenant, car que propose Goll ? « La réalité, écrit-il, est la base de tout grand art. Sans elle pas de vie, pas de substance. La réalité, c'est le sol sous nos pieds et le ciel sur notre tête. Tout ce que l'artiste crée a son point de départ dans la nature. Les cubistes, à leurs débuts, s'en rendirent bien compte ; aussi humbles que les plus purs primitifs, ils s'abaissèrent profondément jusqu'à l'objet le plus simple, le plus dénué de valeur, et allèrent jusqu'à coller sur le tableau un morceau de papier peint, dans toute sa réalité. Cette transposition de la réalité dans un plan supérieur (artistique) constitue le surréalisme. » <sup>(28)</sup> On reste donc très proche des cubistes. C'est à Reverdy qu'il reprend une définition de l'image, sans parvenir à l'exprimer aussi clairement que Reverdy lui-même, sans parvenir à en tirer les conséquences comme feront Breton et ses amis : « L'image est aujourd'hui le critère de la bonne poésie. La rapidité d'association entre la première impression et la dernière expression fait la qualité de l'image. » <sup>(28)</sup> Tout cela n'est guère nouveau et ne saurait être comparé au *Manifeste* de Breton. En dernière page de la revue on annonce la fondation, par Yvan Goll, d'un Théâtre Surréaliste : « Le théâtre surréaliste cherche un mécène. Au programme : des pièces de Guillaume Apollinaire, Pierre Albert-Birot, Georg Kaiser, August Stramm . . . » <sup>(29)</sup> Ce théâtre surréaliste (qui restera sans mécène) se partagerait donc entre les cubistes français et les expressionnistes allemands. Délibérément à cheval entre deux langues et entre deux mouvements artistiques ; est-ce possible ? C'est là le drame de l'oeuvre de Goll et cela amène la question des interférences entre les mouvements artistiques.

L'échec des recueils *Le nouvel Orphée* et *Der Eiffelturm* comme de la conception de Goll du surréalisme est double puisqu'il y a à sa base une erreur linguistique et une erreur esthétique. Au cours d'un récit, d'un essai, si l'on change le mot *habits* pour le mot *vêtements*, ou bien *soulier* pour *chaussure*, le texte n'en est guère altéré ; mais on sait bien que de telles transformations seraient fatales à un poème, tant celui-ci dépend de la forme de ses mots comme de leur valeur

(29) *Surréalisme* (*op. cit.*), p. 16.

émotive, toutes deux variables d'une langue à l'autre. On ne traduira pas « La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison » (Beaudelaire), « Quand les chevaux du temps s'arrêtent à ma porte » (Supervielle) ou « Turning and turning in a widening gyre » (Yeats) sans perdre une partie de ce qui fait sens ; cette essentielle « hésitation prolongée entre le son et le sens » dont parle Valéry <sup>(30)</sup> se réduisant au seul sens littéral, encore celui-ci est-il tronqué puisque les connotations changent lors du passage d'une langue dans l'autre. Ces banales vérités, Goll ne les ignorait pas ; il savait bien qu'on n'écrit pas deux fois le même poème, que le poème choisit sa langue dont il dépend entièrement et que la traduction ne remplace pas le texte original. C'est pourquoi ses traductions de l'allemand en français ou du français en allemand apportent des remaniements considérables à l'original. Mais des remaniements ne sauraient qu'être insuffisants ; un poème né dans une langue ne saurait en adopter une autre, à de très rares exceptions près. « Aucun art, écrit T. S. Eliot, n'est national avec plus d'obstination que la poésie. » <sup>(31)</sup> Les poèmes de Goll se fondent souvent sur des images, mais les images, elles aussi, sont enracinées dans leur langue. La « lumière de l'image », comme dit Breton, pâlit ou peut-être même s'éteint dans une traduction puisque les connotations et les allusions culturelles sont bouleversées. L'image choisit sa langue tout comme le poème dont elle est partie intégrante.

L'image de type cubiste, « Une mouche a posé ses ciseaux dans la lampe » (Fargue) ou « Soleil cou coupé » (Apollinaire) procède avec rapidité ; souvent visuelle, elle naît de la juxtaposition de deux plans de la réalité. L'image expressionniste au contraire se développe volontiers de façon insistante, ainsi « Le soleil faisait rage dans ses cheveux, / Léchait le long de ses cuisses blanches, / S'agenouillait autour de ses seins brunâtres » (Benn) <sup>(32)</sup> ou « Un brouillard a si doucement détruit le

(30) P. Valéry, *Oeuvres*, tome II (La Pléiade, Gallimard, 1960), p. 637.

(31) T. S. Eliot, "La fonction sociale de la poésie", *De la poésie et de quelques poètes* (Le Seuil, 1964), p. 18.

(32) "Die Sonne wütete in ihrem Haar / und leckte ihr die hellen Schenkel lang / und kniete um die braunlicheren Brüste" ("Negerbraut", *Morgue*).

monde./ Des arbres exsangues se perdent dans la fumée / Et des ombres planent où l'on entend des cris./ Des animaux en feu s'évanouissent comme une haleine » (Lichtenstein) <sup>(33)</sup>. L'image « surréaliste » selon Goll est comme celles-ci : « Demain la guillotine tranchera le cou de l'aurore » ou bien « Soleil sur monocycle / au vélodrome astronomique / poursuis ton handicap... / Il transpire dans son sweater jaune / Cette course est éternelle / La voie lactée est un pneu neuf... » Ces images ne sont ni expressionnistes ni cubistes ; trop développées, elles « érigent un piédestal massif au lieu d'une svelte statue. » <sup>(34)</sup> Il n'y a pas de pont entre expressionnisme et cubisme parce qu'un pont n'était pas possible : le sentiment tragique, l'engagement existentiel de l'un et l'attitude esthétisante, teintée d'humour, de l'autre ne pouvaient faire bon ménage. Chacun étant inscrit dans une tradition linguistique et culturelle spécifique, il faut finalement opter pour l'un ou l'autre. Goll ne dépasse pas non plus ces deux mouvements dans le « surréalisme » annoncé ; l'image dada frappe incomparablement plus par son violent arbitraire : « L'estomac domino mécanique / des bedaines brouillards / bavarde au pas de course poussière » (Picabia) ou « Ventre banane / le délivre pour les singes à musique » (Ribemont-Dessaignes), comme l'image surréaliste, beaucoup plus dépayssante ; « Le temps s'enfuit sur des échasses couleur de sang » (A. Jozsef) <sup>(35)</sup> ou, traduisible, « Les lits naviguent vers un port / où la mort attend vêtue en amiral » (P. Neruda) <sup>(36)</sup>.

Goll n'a pas suivi les transformations de l'expressionnisme après la guerre, particulièrement les expériences linguistiques menées par les disciples de Stramm et les dadaïstes de langue allemande. Largement débordé par dada et le surréalisme, il a bien conscience dans les années vingt que son « surréalisme » est dépassé, et renonçant à se trouver toujours à l'avant-

(33) "Ein Nebel hat dit Welt so weich zerstört./ Blutlose Bäume lösen sich in Rauch./ Und Schatten schweben, wo man Schreie hört./ Brennende Biester schwinden hin wie Hauch." ("Nebel", *Gedichte*).

(34) P. Reverdy, *Le gant de crin* (Plon, 1927), p. 35.

(35) Du poème "Ombrage pâlot sous la peau" paru en français dans la revue *L'Esprit nouveau* (No 1, 1927).

(36) "Y hay camas navegando a un puerto / en donde esta esperando, vestida de almirante." ("Solo la muerte", *Residencia en la tierra*).

garde, il va passer plusieurs années en quête de renouvellement tout en se tenant hors des mouvements. Il se tourne vers le roman et en publie six de 1927 à 1930 où il exprime son dégoût pour la société urbaine, en particulier dans *Lucifer vieillissant* et *Sodome et Berlin*. Ce sont des « romans de poète » comme on dit communément et péjorativement en songeant que ces mêmes années paraissent des oeuvres aussi diverses que *La joie* de Bernanos, *Colline de Giono*, *La voie royale* de Malraux ... Poétiquement d'ailleurs les récits de Goll ne sont guère mémorables en regard de ceux que d'autres poètes publient alors : *La liberté ou l'amour* de Desnos, *Nadja* de Breton, *L'illustre cheval blanc* de Limbour. Parallèlement à ces romans, Goll publie aussi des poèmes, presque tous en français dorénavant, d'inspiration autobiographique et souvent en dialogue avec les poèmes de sa femme, Claire Goll. Ces *Poèmes d'amour* paraissent pour la première fois en 1925 ; augmentés, ils reparaitront sous des titres divers par la suite, jusqu'à des éditions posthumes comme *Dix mille aubes* et *Duc d'amour*. Ce sont des poèmes généralement brefs, d'un sentimentalisme à peine fleuri de surréalisme facile :

*Au mois d'amour le jardinier céleste  
Repeint à neuf les petites pervenches  
Qui habitent le bois depuis trente mille ans  
Il brise les vitres du lac  
Où les carpes ont vécu sous scellés (37)*

Trop rarement une image insolite vient déranger les poèmes qui ne réservent guère de surprise, la surprise si chère à Apollinaire : « Moi j'avais le coeur bien tranquille / Fermé comme une huître / En l'ouvrant tu l'as tué. » Je ne ferai pas plus de cas des *Chansons malaises* dont le ton idyllique a pu un temps faire illusion ; dans le genre, le *Cantique des cantiques*, les *Chansons de Bilitis* de Pierre Louys et même le *Pantoun des pantoun* de René Ghil sont plus originaux. En 1936 paraît encore un petit recueil de poèmes divers, *Métro de la mort* ; leur originalité est peut-être d'ajouter de temps à autre une touche de prolétarisme comme dans les poèmes de René Morhange (*La vie est unique* est de 1933) ou certaines

(37) *Oeuvres* I (op. cit.), p. 213.

toiles de Fernand Léger ; par exemple dans « Les charpentiers » <sup>(38)</sup> :

*Danseurs aux pieds de plomb  
Ils portent des habits de vent  
Des casquettes de suie  
Ils mangent des tartines de ciment  
Enveloppées dans « l'Humanité »  
Et boivent un coup de rouge*

En 1936, 1938 et 1939 paraissent trois séquences de *Jean sans Terre* dont la publication continuera pendant la guerre et connaîtra une édition collective en 1957. Un poème de deux cents pages où transparait l'autobiographie. Jean sans Terre est « l'homme sans pays » (Allen Tate) ou plus exactement, « il est le Juif errant, forcé d'être toujours en chemin sans aucun espoir de découvrir un trésor caché ou une Belle au bois dormant, sans même l'exaltation whitmanesque de la nouveauté de la grand route, à jamais inquiet pour un futur qu'il ne peut imaginer » (W. H. Auden). Certains poètes américains se sont enthousiasmés pour *Jean sans Terre*, et Clark Mills assure que « seulement comparable à Rimbaud et Baudelaire, il n'a été égalé par aucun poète français vivant » <sup>(39)</sup> ; or plus qu'une exagération, je crains que ce ne soit là une bévue. Le poème s'ouvre ainsi :

*Au blond matin  
D'une vie entière  
Il s'en va loin  
Vers la Grand'Terre*

*Il part tout seul  
Soldat du mystère  
Rien qu'une fleur  
A la boutonnière* <sup>(40)</sup>

(38) *Oeuvres II* (*op. cit.*), p. 82.

(39) Comme les citations de Tate et Auden, dans l'édition américaine de *Jean sans Terre* (*op. cit.*), pp. 7, 22 et 18.

(40) *Oeuvres II* (*op. cit.*), p. 121.

Toute l'oeuvre est ainsi composée en quatrains réguliers et dûment rimés conférant à l'ensemble une monotonie qui provoque très vite l'ennui. On en vient parfois même aux vers de mirliton et ceux-ci malgré le titre prometteur « Jean sans Terre annonce l'avenir »<sup>(41)</sup> se chanteraient sur l'air d'*Au clair de la lune* :

*Pourquoi ne pas rire  
Puisque le matin  
Les nuages virent  
Vers le bon chemin*

*Pourquoi ne pas rire  
Puisque les oiseaux  
Dans le ciel chavirent  
Puisque les troupeaux*

*Produisent la laine  
Les fleuves le thon  
Et les grandes plaines  
L'aimable coton ...*

Tout ceci est bien sommaire : rythmes communs, chevilles (des thons dans un fleuve ? aimable, le coton ?) quand ce ne sont pas des clichés symbolistes (« le fiel du dépit », « la couleur de mélancolie »). Cette forme prosodique du dix-neuvième siècle où Heine, Hugo, Musset, Gautier ont excellé paraît anachronique à travers les pérégrinations de Jean sans Terre en Europe et en Amérique (avec la nouvelle Guerre Mondiale, Claire et Yvan Goll ont fui aux Etats-Unis). Au mieux cela peut tout juste rappeler le *Crève-coeur* qu'Aragon composait au même moment, comme dans « Jean sans Terre chante une ode à la France en mai 1940 »<sup>(42)</sup> :

*Ni Bruges ni Rouen ni Chartres  
N'ont assez d'anges dans leurs tours  
Pour lutter contre les cathartes  
Et les escadres de vautours*

(41) *Oeuvres II (op. cit.)*, p. 149.

(42) *Oeuvres II (op. cit.)*, p. 228.

*Nous n'irons plus au bois ma belle  
 Les lauriers sont coupés les ponts  
 Adieu Cadet Rousselle  
 Au revoir pont d'Avignon*

Ces vers sont une variante de la « Chanson de France » publiée aux Etats-Unis en 1940 dans la série « Poets' Messages » entreprise par Goll après son arrivée à New York ; on y annonce en outre la publication de textes d'Auden, W.C. Williams, Joyce, Supervielle, Welfel, Neruda, Pasternak, Altolaguirre, etc., mais peu seront effectivement publiés ; il n'est pas certain d'ailleurs que tous approuvaient les déclarations teintées de mysticisme du premier volume : « Dans cette époque troublée, la poésie reste le seul contact que nous avons encore avec le monde cosmique, en tirant la personnalité du chaos quotidien et en le libérant par la magie de la parole. Le poète est le prophète de ce temps. »<sup>(43)</sup>

Le contact avec l'Amérique est comme un coup de fouet pour Goll ; il est débordant d'activité : il traduit Williams, Eliot, MacLeish, Patchen et bien d'autres poètes américains qui souvent, en retour, traduisent ses poèmes. Après « Poets' messages » il a fondé la revue *Hémisphères* qui bénéficie de la collaboration des nombreux écrivains et artistes français exilés aux Etats-Unis. Il y publie des extraits d'une série de poèmes consacrés à New York qui seront rassemblés tardivement dans *Élégie d'Ihpetonga* et *Élégie de Lackawanna* en 1949 et 1970<sup>(44)</sup>. Comme Manhattan (où j'écris cette étude) dérive du nom du village indien Mannahatta situé au même endroit, Ihpetonga est le nom indien du sud de Brooklyn dominant le port de New York, tandis que Lackawanna désigne aussi bien une ligne (voie ferrée, rivière, etc.) qu'une localité (nom d'une banlieue de Buffalo, par ex.). Dans ces poèmes, Goll abandonne la prosodie traditionnelle de *Jean sans Terre* et des poèmes inspirés par la guerre, et, stimulé par l'exemple de Walt Whitman et Hart Crane, célèbre New York en lon-

(43) *Chansons de France* (Poets' Messages, 1940), p. 16.

(44) *Élégie d'Ihpetonga* (Editions Hémisphères, 1949) ; *Lackawanna Elegy* (Élégie de Lackawanna), édition bilingue de G. Kinnell (Sumac Press, 1970).

gues laisses lyriques souvent plus intéressantes que tout ce qu'il a écrit au cours des deux décennies passées ; mais il est excessif d'en appeler aux *Elégies de Duino* comme l'a fait Calway Kinnell<sup>(45)</sup>. Dans « East River » se mêle aux reflets du Nouveau Monde la nostalgie de l'Ancien avec le rappel des légendes allemandes et d'un poème d'Apollinaire :

*Assis au bord du fleuve et du silence  
 Ecoute le glas d'une église engloutie  
 De la petite ville rhénane  
 Où les enfants de Marie devenaient grand'mères  
 Dans l'espace d'un rêve  
 Et où les tombes mal gardées  
 Laissent échapper leurs morts*

*C'est cela mourir : s'exclure du temps  
 Jeter à la vague étrangère  
 Le dernier billet de l'autre rivage*

*Et les mains de l'East River  
 Déchirent ton visage blanc  
 Comme on déchire une lettre inachevée<sup>(46)</sup>*

Ce séjour forcé en Amérique a un autre effet sur l'oeuvre de Goll : après quelques années il entreprend de publier des poèmes en anglais ; il en fera un volume, *Fruit From Saturn*, paru en 1946. Mais c'est moins par sa langue que par son inspiration que ce recueil surprend. Goll en effet s'est pris de passion pour la littérature occultiste et les « sciences secrètes » et compose ainsi plusieurs séries de poèmes hermétiques. Après *Fruit From Saturn* il compose *Le Mythe de la roche percée* (1947), *Le char triomphal de l'antimoine* (1949) et, posthumément rassemblés, *Les cercles magiques* (1951). *Le char triomphal de l'antimoine* est un petit recueil de sonnets dont la date de composition, 1945 ou 1949, est contestée et dont le titre est repris à l'hermétiste Basile Valentin ; l'ensemble se fonde surtout sur la terminologie et la dialectique

(45) *Lackawanna Elegy* (op. cit.), p. VI.

(46) *Lackawanna Elegy* (op. cit.), p. 50.

alchimiques et reste parfaitement impénétrable au non-initié. Dans *Fruit From Saturn*, Goll avait cru bon de faire suivre les poèmes de quelques notes ; même si l'une de ces notes précise qu'« Algol est une double étoile dans la tête de la Méduse »<sup>(47)</sup>, l'introduction de « Lilith »<sup>(48)</sup> ne laisse pas d'être obscure :

*Femme-oiseau de l'ultra-monde*  
*L'Algol de tes yeux*  
*Tourne en haute démence*

*Fille d'une matrice obscure élevée par les aigles*  
*Royale avec les ailes pleines de poux*  
*Damnation de tout amour*  
*Ecoutant l'appel des nuages\**

(Trad. S.F.)

Un autre poème portant le même titre, dans *Les cercles magiques*, n'est pas plus explicite à qui n'est pas versé dans les tarots, la *Kabbale*, le *Zohar* et vingt autres livres du même ordre dont Goll s'est servi. Certaine poésie fait usage de sources similaires, comme les *Chimères* de Nerval, mais elle a soin de ne pas s'en remettre aux seules significations occultistes et de se développer sur plusieurs niveaux de sens richement évocateurs. Or les allusions et les noms mystérieux dans les poèmes de Goll comme la « Lilith » des *Cercles magiques* restent sans effet :

*Lilith appelle dans son palais*  
*Ses quatre frères les fils du Survent*  
*Le vent blanc Orr*  
*Kabawak le vent rouge*  
*Kiffi le vent du Sud*  
*Mirabad le vent gris-fer...<sup>(49)</sup>*

---

\* Bird-Woman of the ultra-world / The Algol of your eyes / Rotating at high dementia.

Eagle-bred daughter of an occult womb / Royal with lice-ridden wings / Damnation of all love / Listening to the call of clouds.

(47) *Fruit From Saturn* (Hemispheres Editions, 1946), p. 52.

(48) *Fruit From Saturn* (*op. cit.*), p. 29.

(49) *Les cercles magiques* (Falaise, 1951), p. 22.

Goll prétend aussi à la science. Avec Lucrèce, Du Bartas ou Chénier (je ne parle pas d'écrivains comme Goethe et Charles Cros qui, parallèlement, ont une oeuvre scientifique) la « poésie scientifique », comme dit René Ghil, a pu, parfois, être une hérésie intéressante ; aujourd'hui pourtant, la complexité et la précision nécessaire de tout travail scientifique sont telles qu'on ne saurait aller loin dans la recherche ou l'exposé d'une théorie ou d'une découverte sur le mode lyrique, sauf à s'en tenir aux conséquences techniques, bombe atomique ou voyage sur la lune. Outre « Atom Elegy » (Élégie de l'atome) qui ouvre *Fruit From Saturn*, le principal effort de Goll en ce sens est le *Mythe de la roche percée*. Le grand rocher de Gaspésie perforé d'arches naturelles par la mer, avec ses innombrables fossiles et ses hauteurs habitées d'oiseaux a fasciné Goll ; revenant aux lapidaires moyennâgeux et aux « pierres précieuses » de Rémi Belleau, il a voulu y voir une cosmogonie. Dans une brève post-face il dit avoir mêlé « deux tiers de géologie et un tiers de magie de façon à gagner l'essence de la poésie. »<sup>(50)</sup> Le premier poème est censé montrer la naissance des montagnes :

*Et l'océan descendit l'escalier d'une Cordillère  
 Dans les ravins sacrés de Crête les dieux dormaient  
 L'Oural ne dressait pas ses poings de neige  
 Mais Elbrouz souffrait dans sa chair  
 Des mêmes pyrites que sa soeur Ande  
 L'Appalache avait ses crampes d'antracite  
 Les Dix Mille Fumées sortaient du crâne d'Alaska<sup>(51)</sup>*

La géologie et la magie font-elles ici si bon ménage ? Le hasard veut aussi qu'un autre poète ait consacré des pages d'une prose autrement riche à ce même rocher de Percé ; je veux parler d'André Breton et d'*Arcane 17*. Il semble que Goll ait pris conscience des limites de sa tentative car à son retour en France (1947) il ne poursuivra guère dans cette direction.

A ce point il faut s'en remettre à la biographie privée de Goll pour expliquer l'apparition d'un autre type de poésie

(50) *Der Mythos vom Durchbrochenen Felsen* (Hermann Luchterhand Verlag, 1956), p. 45 ; cette édition est bilingue.

(51) *Der Mythos vom Durchbrochenen Felsen* (op. cit.), p. 10.

qui n'est plus celle de *l'Élégie de Lackawanna* et moins encore celle des cycles de poésie occultiste : en décembre 1944 il apprend qu'il est atteint de leucémie et qu'incurable il n'a plus que peu de temps à vivre. Il se peut que cette révélation l'ait incité à se plonger davantage dans l'étude des sciences occultes, mais surtout, cela provoque un bouleversement de son esthétique d'abord attesté par la petite suite de poèmes intitulée « Masques de cendre » composée de 1946 à 1949 en français et ajoutée à *Élégie d'Ihpetonga*. Ces quelques poèmes marquent un retour aux thèmes de l'expressionnisme : la peur, la pourriture d'un monde malade et halluciné, avec des allusions fréquentes à la propre maladie de l'auteur ; « hôpital » est fréquemment cité<sup>(52)</sup> :

*Hôpital haut-fourneau où brûlent pêle-mêle  
Les chairs de l'homme et les charbons de la souffrance  
Afin que mûrisse la figue du cancer*

...

*Ah l'agonie approche sur des béquilles de banians  
Une orchidée plus vieille que moi-même  
Ouvre ses mandibules  
L'échafaud de l'aurore est dressé sur mon lit*

*O funérailles blanches  
Fourmis blanches  
Orties orphies  
Orvets et ortolans  
Remontez le courant de mes artères  
Globules blancs et blancs soleils  
Versez mon sang sur l'ossuaire*

Ces poèmes en français sont des exceptions, car Goll préfère exprimer cette angoisse — la dernière, il le sait — dans la langue de ses premières oeuvres, l'allemand. Dans ces deux années qui lui restent à vivre, c'est en allemand qu'il compose ses deux derniers recueils, parus après sa mort, *Das Traumkraut* (L'herbe du songe) en 1951 et *Abendgesang* (Chant du soir) en 1954, qui passent en pays germaniques pour son

(52) *Dichtungen* (op. cit.), pp. 775-776 ; *Gedichte* (op. cit.), pp. 268 et 270.

chef-d'oeuvre. Le 20 mars 1948, il écrit à Alfred Doblin : « Après en avoir été éloigné pendant vingt ans, je suis revenu à la langue allemande, avec quel désir de renouvellement, presque le coeur battant ! Le surréalisme est passé à travers moi et a déposé son sel. C'est pour moi comme si ces herbes du songe étaient une nouvelle naissance. »<sup>(53)</sup> Dans ces deux recueils, Goll ne revient pas à l'expressionnisme, bien que les titres puissent donner cette impression ; on pourra comparer « Morgue »<sup>(54)</sup> avec les poèmes de Heym ou Benn portant ce titre :

*Dans la glace du sommeil  
Libéré des racines  
Voyage le rêveur*

*Erre pour ne jamais  
Revenir  
A l'auberge de la terre*

*Mais dans les gouffres de sa chair  
Un feu ancien issu de l'arbre  
Continue calmement à mûrir\**

(Trad. S.F.)

Yvan Goll a dépassé tous les *ismes* et il est intéressant qu'il ait dû passer par une période « occultiste » avant d'en arriver là. C'est une poésie du cri, les images nées de la douleur physique autant que de cette « souffrance de l'esprit » dont parle Antonin Artaud : « L'angoisse qui se rapproche et s'éloigne chaque fois plus grosse, chaque fois plus lourde et plus gorgée. C'est le corps lui-même parvenu à la limite de sa distension et de ses forces et qui doit quand même aller plus loin. C'est une sorte de ventouse posée sur l'âme, dont l'âcreté court comme un vitriol jusqu'aux bornes dernières du sensible. »<sup>(55)</sup> La plupart des poèmes de *Traumkraut* et

---

\* Im Eis des Schlafs / Wurzelbefreit / Wandert der Träumende / Wandert um nimmer / Wiederzukehren / Zum Gasthaus der Erde / Doch im Abgrund seines Fleisches / Ein altes Feuer baumgeboren / Reift ruhig weiter.

(53) Lettre citée dans *Gedichte* (op. cit.), p. 411-412.

(54) *Dichtungen* (op. cit.), p. 449.

(55) A. Artaud, *Oeuvres complètes*, tome I (Gallimard, 1956), p. 117 (texte paru originellement dans *L'art et la mort* en 1929).

*Abendgesang* tendent vers l'expression d'un tel état psychophysologique et par exemple dans celui-ci. « Dans les champs du camphre »<sup>(56)</sup> :

*Dans les champs du camphre tu es chez toi  
 Dans les marais de l'iode tu bois à rester jeune  
 [à jamais*

*Les alcools bruns des racines  
 Tu nourrissent mieux que les jarres du soleil*

*Une torche s'enflamme et titube dans l'huile de  
 [tes yeux  
 Un feu joue un air de flûte et de tam-tam :  
 Les os des ancêtres dansent à la fête de la  
 [putréfaction*

*La noble fleur jaune  
 Qui ne fleurit qu'une fois tous les mille ans  
 Sort lentement ses vrilles de ta cage thoracique\*  
 (Trad. S.F.)*

Cependant il n'y a pas rupture avec les oeuvres précédentes, récentes ou écrites avant la guerre, mais travail de synthèse autour du thème de la mort : l'errance, l'écultisme, l'amour, même mêlé à la « peur »<sup>(57)</sup> :

*La peur qui t'abreuve de ses baies vénéneuses  
 La peur, qui t'aveugle dans les yeux des étangs  
 La peur verte dans les pupilles d'animaux  
 C'est elle que tu cherches, pas moi, quand mon  
 [regard te frappe*

---

\* In den Ackern des Kampfers bist du daheim / In den Sümpfen des Jods trinkst du dich endlich jung / Die braunen Schnäpse der Wurzeln / Nähren dich besser als die Krüge der Sonne.

Eine Fackel loht und torkelt im Öl deiner Augen / Ein Feuer musiziert mit Flöte und Tamtam :/ Gebein der Ahnen tanzt zum Fest der Verwesung.

Die gelbe adelige Blume / Die alle tausend Jahre einmal blüht / Windet sich langsam aus deinem Brustkorb.

(56) *Dichtungen* *λοφ. cit.*, p. 458.

(57) *Dichtungen* *(οφ. cit.)*, p. 555.

*Dans le taillis du temps\*\** (Trad. Cl. Goll)

Goll s'est peu expliqué sur la poésie de ses derniers recueils. Tout juste a-t-il indiqué dans un texte ultime dicté à Maurice Nadeau et qui sera publié le jour de son enterrement, « Le Réisme », que ses images ne sont pas imaginées mais très concrètes « en opposition à l'art arbitrairement abstrait, à la poésie jouant avec l'idée ou l'image arbitraire, »<sup>(58)</sup> images concrètement nées en effet de la souffrance. Mais Goll sait qu'il ajoute avec ces poèmes quelques choses d'essentiel à toute son oeuvre. Dans un texte bref lu au compositeur Marcel Mihalovici à Doblin et à Claire Goll, perdu et reconstitué comme préface à *Traumkraut*, il déclare : « Maintenant, proche de ma mort, je crois que dans les poèmes de *Traumkraut* je me suis approché pour la première fois du mystère du verbe... Je suis comme le maître de la gravure japonaise, Hatushika Hokusai, qui à quatre-vingt-dix ans soupirait sur son lit de mort : « S'il m'était seulement donné dix ou même cinq années à vivre encore, je deviendrais un artiste parfait ! » (...). Qui ne connaît le « Poète ivre » d'Hokusai, qui, ivre de poésie, sème les pages au vent ? Moi, Yvan Goll, je suis ce poète ivre que la mort attend à la porte. »<sup>(59)</sup> Goll meurt deux semaines après ces lignes, avec un coeur français, une sensibilité allemande et un passeport américain, comme il disait lui-même. Peu après, et probablement sans avoir connaissance du texte de Goll, un autre poète va s'attarder lui aussi sur l'anecdote de la mort d'Hokusai : Gottfried Benn, dans « Les artistes et la vieillesse ». Il est singulier que deux écrivains autrefois expressionnistes exemplaires, ayant vu presque tous ceux de leur génération tués à la guerre ou conduits au suicide par le désespoir, songent au moment de mourir à Hokusai qui désirait seulement devenir « un artiste parfait ».

SERGE FAUCHEREAU

---

\*\* Die Angst, die dich nährt mit ihren giftigen Beeren / Die Angst, die dich blendet in den Augen der Weiher / Die grüne Angst in den Pupillen der Tiere / Sie suchst, nicht mich, wenn mein Blick dich trifft / Im Buschwerk der Zeit.

(58) *Yvan Goll*, par divers auteurs (Pierre Seghers, 1956), p. 207 ; texte paru originellement dans *Combat* le 2 mars 1950.

(59) *Dichtungen* (op. cit.), p. 437.