

## Mémoire et survie : une lecture de Paul Celan

Alexis Nouss

Volume 34, numéro 1, printemps 1998

Guerres, textes, mémoire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036093ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036093ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Résumé de l'article

La mémoire de la Shoah est-elle assimilable aux autres mémoires de guerres ? Échappe-t-elle à cette typologie ou, au contraire, en incarne-t-elle le principe ? Sur le fond de cette question, le présent article interroge l'oeuvre de Paul Celan, hantée par la mort nazie, pour y lire une poétique énonçant un travail mémoriel spécifique, répondant aux besoins d'une temporalité et d'un ethos inédits, dictés par la condition du survivant.

### Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Nouss, A. (1998). Mémoire et survie : une lecture de Paul Celan. *Études françaises*, 34(1), 87–104. <https://doi.org/10.7202/036093ar>

# Mémoire et survie : une lecture de Paul Celan\*

ALEXIS NOUSS

Comment se souvenir de ce qui n'a pas eu (de) lieu ?

Car la mémoire est affaire spatiale. Le temps est sa grammaire, mais son lexique est d'espace<sup>1</sup>.

Or Auschwitz n'a pas eu lieu. Auschwitz est *aus*.

En dehors de l'histoire, en dehors du réel, en dehors du langage. Un trou noir, un désastre.

On dira même : hors la guerre. Le phénomène concentrationnaire et génocidaire nazi déborde ce qui peut en être dit par rapport aux conditions historiques l'ayant permis ou provoqué. La « solution finale » ne répondait aucunement à un quelconque problème qu'elle serait venue résoudre. Les explications de type économique, politique<sup>2</sup> ou sociologique s'épuisent à vouloir rendre compte du gigantesque appareil organisationnel et technique monté pour l'extermination de millions d'individus. L'énormité de l'investissement défait toute idée de rentabilité et toute causalité y référant. Et les explications psychologiques touchant à la germanité ou à l'antisémitisme ne résistent guère lorsqu'elles sont confrontées aux images de l'horreur. Quant aux explications théologiques, leur faiblesse tient aux affects de croyance qu'elles présupposent.

\* Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche subventionnée par le C.R.S.H.

1. La grande leçon de la *Recherche*.

2. À l'exception des auteurs qui interrogent le politique dans une perspective philosophique : H. Arendt, T.W. Adorno, D. Rousset, G. Agamben, à titre d'exemples.

Hors la guerre, sauf à la considérer dans son lien au mal. Que Freud pose en l'inscrivant dans la relation de l'humain à la mort :

[La guerre] nous dépouille des couches récentes déposées par la civilisation et fait réapparaître en nous l'homme des origines. Elle nous contraint de nouveau à être des héros qui ne peuvent croire à leur propre mort ; elle nous désigne les étrangers comme des ennemis dont on doit provoquer ou sou-haïter la mort ; elle nous conseille de ne pas nous arrêter à la mort des personnes aimées<sup>3</sup>.

Les camps seraient non pas l'extrême de cette logique de mort mais son principe. Le mal absolu non pas au sens d'une transcendance qui le situerait hors d'une saisie empirique mais son accomplissement total, sa parfaite réalisation.

Une mémoire de la guerre ici devra-t-elle admettre la normalité d'une amnésie pour ce qui est des camps, la ténèbre si noire qu'elle ne saurait être recueillie dans les catégories habituelles de la perception et de l'entendement ? C'est dans le chapitre sur le suicide de Primo Levi que Jorge Semprun raconte l'angoisse et le risque d'une telle mémoire :

Si l'écriture arrachait Primo Levi au passé, si elle apaisait sa mémoire (« Paradoxalement, a-t-il écrit, mon bagage de souvenirs atroces devenait une richesse, une semence : il me semblait, en écrivant, croître comme une plante »), elle me replongeait moi-même dans la mort, m'y submergeait. J'étouffais dans l'air irrespirable de mes brouillons, chaque ligne écrite m'enfonçait la tête sous l'eau, comme si j'étais à nouveau dans la baignoire de la villa de la gestapo, à Auxerre. Je me débattais pour survivre. J'échouais dans ma tentative de dire la mort pour la réduire au silence : si j'avais poursuivi, c'est la mort, vraisemblablement, qui m'aurait rendu muet<sup>4</sup>.

Mais il repassera cependant les rives du Styx et les feuillets d'abord intitulés « L'écriture ou la mort<sup>5</sup> » deviendront *L'Écriture ou la vie*<sup>6</sup>.

Les mots sont seuls, coupés d'un vécu qu'ils ne peuvent traduire, et pourtant seuls les mots, par leur mémoire défaillante, permettent de tracer, sur les cendres, une approche du gouffre.

3. Sigmund Freud, *Essais de Psychanalyse*, « Petite Bibliothèque Payot », Payot, Paris, 1989, p. 39.

4. Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, Paris, 1944, p. 259.

5. *Ibid.*, p. 24.

6. Sur la question, complexe, de la mémoire dans l'œuvre de Primo Levi, voir *Shoah, mémoire et écriture : Primo Levi et le dialogue des savoirs*, Paris, L'Harmattan, 1997 et la biographie de M. Anissimov, *Primo Levi ou la tragédie d'un optimiste*, Paris, J.-C. Lattès, 1996. Par ailleurs, l'abondante littérature critique consacrée à la littérature génocidaire traite invariablement de la question de la mémoire.

Seuls les mots, pourtant. *Wort, dort, Ort* : le mot pourra faire de là-bas un lieu. Cette paronomase cisèle souvent la poésie de Paul Celan et la récurrence pourrait emblématiquement définir sa poétique. Parcourir les ruines du langage pour y trouver ce qui fut.

Il sera banal de présenter une nouvelle fois l'œuvre de Celan, l'auteur de la « *Todesfugue* », « Fugue de mort », une des plus grandes voix poétiques du siècle, en disant qu'elle est marquée et hantée par la mort nazie, celle, biographiquement, de ses deux parents, déportés de Czernowitz (Bucovine, Roumanie) en 1942, celle, non moins biographiquement, des millions de victimes de la barbarie, et enfin la sienne, le suicide d'avril 1970 dans les eaux de la Seine, qui ne peut manquer d'infléchir l'intelligibilité de son œuvre, tant au niveau thématique que formel. Au demeurant, sa poésie recueille aussi les échos de la guerre d'Espagne, de Hiroshima et du Viêt-nam. Mais c'est indéniablement la *Shoah* qui déploie l'horizon tragique à partir duquel l'œuvre s'offre au lecteur. On le perçoit d'emblée en ce qui concerne la langue d'écriture choisie par Celan, s'installant à Paris en 1948 et traducteur du français, du roumain, du russe, de l'anglais, de l'italien, du portugais et de l'hébreu<sup>7</sup>. Dans la diapora langagière qui l'habite et qu'il habite, il écrit en allemand, la langue de la mère devenue la langue des bourreaux, la langue de mort ressuscitée en langue de survie, démarche similaire à celle de Nelly Sachs, entretenant un dialogue complexe avec la célèbre affirmation d'Adorno, modulée par la suite, selon laquelle « écrire un poème après Auschwitz est barbare<sup>8</sup> ».

## PAVOT ET MÉMOIRE

Le premier recueil de Celan, dont l'importance s'accroît de son rôle inaugural et de sa proximité aux années de guerre, intègre en son titre la problématique mémorielle, *Mohn und Gadächtnis, Pavot et mémoire*. Cet énoncé n'intitulait que le second cycle d'un recueil antérieur, *Der Sand aus den Urnen*, publié en 1948 mais dont Celan refusa la diffusion en raison des nombreuses fautes d'impression. Et il le choisit significativement comme titre du recueil paru en 1952 qui ouvre son œuvre poétique. La chronologie suffit à indiquer le lien à la guerre mais la mémoire s'y présente comme un travail, au sens freudien, dont

7. Quelques noms : Rimbaud, Supervielle, Char, Michaux, Apollinaire, Mandelstam, Essenine, Shakespeare, E. Dickinson, Ungaretti, Pessoa... Voir mon article « Dans la ruine de Babel : poésie et traduction chez Paul Celan », *Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. IX, n° 1, 1996.

8. T. W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société* (trad. G. et R. Rochlitz), Paris, Payot, 1986.

il faut nous arrêter sur les modes. L'épisode éditorial prémentionné affiche déjà une signifiante si on s'autorise d'une herméneutique ignorant la contingence<sup>9</sup>. Car l'impression du premier recueil sans diffusion ultérieure, publication sans parution en somme, affiche une signifiante similaire à celle que produit un acte manqué. Non seulement un acte mémoriel sans production mais aussi l'aveu d'une impuissance de la mémoire, l'invalidant et menant à son effacement. Un don ne rencontrant pas son destinataire qui symboliserait à la fois le thème récurrent d'un dire de la *Shoah* condamné à l'indicible et à l'incommunicable<sup>10</sup> et la poétique même de Celan où le langage ne dit que lui-même<sup>11</sup>, seul restant le langage après la catastrophe.

Par ailleurs, l'effacement de ce recueil initial lui donne le statut d'un texte premier, fondateur et donc absent, un *Urtext* qui rejoint la symbolique du livre perdu — exprimant la rupture de la tradition — dont l'œuvre de l'écrivain ne sera que le commentaire. On reconnaît là un thème qui inspire autant l'esthétique de Kafka que la philosophie de Derrida.

Le syntagme « pavot et mémoire » apparaît dans le poème « *Corona* » qui clôt la première section dont le titre, « Le sable des urnes<sup>12</sup> », était celui du recueil interdit : « *wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis* », « nous nous aimons comme pavot et mémoire<sup>13</sup> ». Or la trame thématique du poème porte sur le temps<sup>14</sup>, infléchissant la question de la mémoire dans ce sens. Ce qui ne saurait étonner puisque l'une des apories de la réception d'Auschwitz s'énonce en termes de temporalité. La *Shoah* opère une césure dans l'histoire, une déchirure dans la linéarité

9. Ce faisant, je m'affranchis des termes du débat sur l'intelligibilité des poèmes de Celan liée ou non à des données biographiques.

10. Voir mon article « Le récit de l'indicible » dans *Récit et connaissance*, Presses Universitaires de Lyon, en préparation.

11. Proximité de la pensée de Walter Benjamin : « En effet, aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditoire. » « L'abandon du traducteur », traduction nouvelle de L. Lamy et A. Nouis, *Traduction, Terminologie, Rédaction*, décembre 1997. La poétique de Celan rencontre souvent ses échos théoriques dans l'œuvre du philosophe qui se suicida en 1940, fuyant les nazis, et ce rapprochement encore insuffisamment étudié est sans doute plus satisfaisant que les lectures heideggeriennes dont est friande la critique française.

12. Quant au poème éponyme, il commence par : « *Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens* », « D'un vert moisi, c'est la maison de l'oubli », (Paul Celan, *Pavot et mémoire*, trad. Valérie Briet, Christian Bourgeois, Paris, 1987, p. 36-37) ce qui confirme l'orientation de la présente lecture.

13. *Ibid.*, p. 78-79.

14. La problématique parcourt en fait l'ensemble du recueil. Au seuil de l'œuvre, avant que l'entreprise langagière puisse recréer un langage, avant qu'une parole, signe d'humanité, puisse redessiner une humanité, il est impératif de retrouver une temporalité en en façonnant une inédite, puisque l'être de l'humain trouve sa demeure dans le temps autant que dans le langage.

chronologique qui oblige à redéfinir les paramètres temporels traditionnels.

La mémoire suppose le temps, un dispositif fabriquant et soutenant une tension avant-après (il faut que quelque chose se soit produit *avant* pour que je m'en souvienn *après*), même si c'est pour le subvertir, le corrompre ou le dissocier : le souvenir, ramenant le passé au présent, mêle les catégories. Mais aussi le temps suppose la mémoire : pour que j'aie conscience de son écoulement et de sa durée, je dois me souvenir qu'il y a eu de l'antériorité. Temps et mémoire sont donc intrinsèquement liés. Qu'en est-il lorsque l'évidence de la perception temporelle est perdue ? Lorsque cette incapacité entraîne celle de la mémoire ? La poésie celanienne tente d'y répondre. « *Es ist Zeit, dass es Zeit wird* », « Il est temps qu'il soit temps<sup>15</sup> » conclut ce même poème. Dans cette dialectique entre temps et mémoire, le premier doit d'abord être restauré car la mémoire ne saurait contenir l'a-temporalité désormais advenue et fonctionner dans une chronologie invalidée. L'horreur de « ce qui s'est passé » (formule qu'utilisait Celan) est telle que l'esprit ne peut plus concevoir qu'il y eut un avant normal, qu'il y eut simplement de l'avant. La ligne est brisée. Les souvenirs pâlisent jusqu'à l'effacement, comme par décence, comme par respect aux disparus. De même qu'il n'y a pas d'après<sup>16</sup>, il n'y a plus d'avant. La faculté mnémotique est muette, endormie, le pavot ne symbolise plus l'amnésie mais la mémoire.

De quel temps s'agira-t-il ? Quelle sera sa nature qui permettra de le décliner à partir de l'expérience a-temporelle des camps et peut-être de l'intégrer ? Comment le retisser ? Il faut, en un terrible effort, malgré la douleur traumatique, revenir aux derniers moments mesurés encore par une normalité temporelle et la contenant, revenir au temps d'avant la perte du temps, et que représente une saison : l'automne, à la signification multiple. D'abord une figure topique traditionnellement associée à la mélancolie, telle que souvent l'illustra le lyrisme d'Apollinaire. Trois poèmes d'*Alcools* traduits par Celan en traitent : « L'adieu », « Les colchiques » (dont le mot allemand contient le signifiant « automne », ce qui permet à Celan une réécriture le mettant en valeur), et « Signe ». La traduction<sup>17</sup>, cependant, du premier vers de ce poème révèle un déplacement signifiant : « Je suis soumis au Chef du Signe de l'Automne » devient « *Es ist der Herbst der Meister des Zeichens, das mich lenkt* » (C'est l'automne le maître

15. *Pavot et mémoire*, op. cit., p. 80-81.

16. P. Levi et J. Semprun partagent la métaphore d'une vie qui n'aurait été, depuis le camp, qu'un rêve.

17. Sur les stratégies et les enjeux du geste traductif de Celan, voir mon article indiqué dans la note 7.

du signe qui me gouverne)<sup>18</sup>. Mais l'automne acquiert une autre signification, biographique : en automne 1942, Celan reçoit la lettre de sa mère lui annonçant le décès de son père. L'automne est vénéneux, il porte la mort, comme dans le poème d'Apollinaire<sup>19</sup>. Il porte l'hiver, la saison de la mort, celle de sa mère qu'il apprend fin 1942 ou début 1943. L'hiver exprime traditionnellement la mort de la nature et la mort de la mère, de la sœur, de la bien-aimée, redouble chez Celan l'idée d'une fin irrémédiable : « *Schwarzen Flocken* », « Flocons noirs<sup>20</sup> », titre d'un poème de 1943 d'abord intitulé « Mutter » qui figurait dans le recueil supprimé et qui ne sera pas repris ultérieurement. Cet hiver-là, non seulement la saison de la fin, marque la fin de toute saison, l'engloutissement du temps.

Revenir alors à l'automne, pour que le temps en réémerge.

Un automne où, comme dans la vie d'avant, le pavot est encore synonyme d'oubli :

[...] *beredt wird der Herbst sein, / beredter die Hand, die ihn aufliest, / frisch wie der Mohn des Vergessens der Mund, der sie küsst.*

[...] l'automne sera loquace, / plus encore, la main qui le ramasse, / fraîche comme le pavot de l'oubli, la bouche qui l'embrasse<sup>21</sup>.

Ou un automne se lisant désormais avec les couleurs sombres d'un temps après que le temps eut sombré, naufrage fracassant la notion même de l'après :

*Aus der Hand frisst der Herbst mir sein Blatt : wir sind Freunde. / Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn : / die Zeit kehrt zurück in die Schalle. // [...] Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten : / wir sehen uns an, / wir sagen uns Dunkles, / wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis, / wir schlafen wie Wein in den Muscheln, / wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.*

L'automne mange sa feuille dans sa main : nous sommes amis. / Des noix que nous cassons nous retirons le temps et nous lui apprenons à marcher : / le temps s'en retourne aux coquilles. // [...] Mon œil s'en va là-haut au ventre de ma bien-aimée : / nous nous regardons, / nous nous disons des choses sombres, / nous nous aimons comme pavot et mémoire, / nous dormons comme le vin dans les coquillages, / comme la mer dans le rai sanglant de la lune<sup>22</sup>.

18. Paul Celan, *Gesammelte Werke*, t. IV, Suhrkamp, Francfort, 1983, p. 782-783.

19. « Le pré est vénéneux mais joli en automne. » Automne encore plus mortifère chez Celan : « *Der Herbst läßt seine Wiese so schön, so giftig blühen.* » (L'automne fait fleurir son pré si beau, si empoisonné.)

20. *Gesammelte Werke*, op. cit., t. III, p. 25.

21. *Pavot et mémoire*, op. cit., p. 134-135.

22. *Ibid.*, p. 78-79.

La parole partagée, échangée, entre le poète et la disparue comme les gestes de leur amour s'inscrivent dans un paysage éteint, un monde baigné d'absence. Mais de ce silence devra et pourra naître un temps reconquis, à réapprendre pour le monde.

*Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Strasse:/  
es is Zeit, dass man weiss !/Es ist Zeit, dass der Stein sich zu blühen  
bequemt,/dass der Unrast ein Herz schlägt./Es ist Zeit, dass es Zeit  
wird./Es is Zeit.*

Nous nous tenons là, étreints dans la croisée, ils nous regardent depuis la rue:/il est temps que l'on sache!/Il est temps que la pierre veuille fleurir,/qu'un cœur palpite pour l'inquiétude./Il est temps qu'il soit temps./Il est temps<sup>23</sup>.

À cet impératif, une réponse se lit dans le poème « *Aus Herzen und Hirnen* », « Les épis de la nuit », de la dernière section du recueil, « *Halme der Nacht* », « Épis de la nuit ». La version française donne ce titre en inversant premier et deuxième vers mais, ce faisant, accordant par éponymie les titres du poème et de la section, insiste avec pertinence sur un symbole central.

Au demeurant, le troisième poème du recueil liait déjà l'épi et l'automne :

*[...] der Herzog der Stille/wirbt unten im Schlosshof Soldaten./Sein  
Banner hisst er im Baum — ein Blatt, das ihm blaut, wenn er  
herbstet;/die Halme der Schwermut verteilt er im Heer und die Blumen  
der Zeit; [...]*

[...] le duc du silence/enrôle des hommes en bas dans la cour du château./Sur l'arbre il hisse sa bannière — une feuille qui y bleuit, l'automne venu;/il essaime l'épi de la mélancolie dans son armée et les fleurs du temps<sup>24</sup>.

Comment, dans la désolation que métaphorise ce décor guerrier, redessiner une temporalité ? Comment l'extraire d'un néant, d'une non-vie ou plutôt d'une survie, celle-ci n'étant pas le contraire de la vie, la mort, mais la condition d'une vie morte, d'une vie hantée par la mort (le survivant est celui qui — empiriquement ou empathiquement — perpétue l'ethos concentrationnaire, le non-temps ou l'hors-temps de cet ethos, dans la temporalité frauduleuse et amnésique d'une histoire qui se continue comme si rien ne s'était passé<sup>25</sup>) ? Comment dans la nuit reconnaître une promesse, une fertilité ? À partir de ce qui dira cette condition, à partir du vers, du poème, du mot<sup>26</sup>, suggère le poème que nous lisons présentement.

23. *Ibid.*, p. 78-81.

24. *Ibid.*, p. 16-17.

25. Sur la notion de survie, voir mon article « Aux confins de la nuit », *Spirale*, juillet-août 1997, n° 155.

26. Multiples occurrences du terme dans le recueil, lié à l'idée de la fertilité nocturne. Par exemple dans le poème déjà cité : « Écorce de l'arbre de nuit,



*Aus Herzen und Hirnen/spriessen die Halme der Nacht,/und ein Wort, von Sensen gesprochen, neigt sie ins Leben.*

Des cœurs et des cerveaux/pointent les épis de la nuit,/et un mot, parlé par les faux<sup>27</sup>/les incline vers la vie<sup>28</sup>.

Non pas une poésie qui servirait une mémoire innocente, niant la rupture chronologique, une poésie de commémoration, mais une poésie de la survie, poésie de remémoration<sup>29</sup> qui suscite une nouvelle temporalité en même temps que sa préservation mémorielle.

La troisième strophe énonce cette ontologie de la survie :

*Blicklos/schweigt nun dein Aug in mein Aug sich,/wandernd/heb ich dein Herz an die Lippen,/hebst du mein Herz an die deinen:/was wir jetzt trinken/stillt den Durst der Stunden;/was wir jetzt sind,/schenken die Stunden der Zeit ein.//Munden wir ihr?/Kein Laut and kein Licht/schlüpft zwischen uns, es zu sagen.//O Halme, ihr Halme. Ihr Halme der Nacht.*

Sans regard/ton œil dans mon œil fait silence maintenant/errant/je porte ton cœur à mes lèvres/tu portes le mien aux tiennes:/ce que nous buvons maintenant/calme la soif des heures;/ce que nous sommes maintenant/les heures le donnent à boire au temps.//Est-ce que nous sommes à son goût?/Ni bruit ni lumière/ne glisse entre nous, ne répond.//Ô épis, vous épis./Vous épis de la nuit<sup>30</sup>.

Dans une phénoménologie inversée, le temps ne sert pas de cadre à l'expérience, il est redéfini à partir de l'expérience, celle de la survie. Or cette existence (« ce que nous sommes ») est néantisée : mutisme et cécité (« ni bruit ni lumière »). Ce sera la fonction de la *mémoire* que de transmettre ce non-état, cette condition fantôme, neutralité permettant l'éthique, au sens de Lévinas, l'*Unrast*, l'inquiétude du poème « Corona ». La mémoire ne rappelle pas que nous sommes en vie, mais en survie. Pavot et mémoire, pavot de la mémoire qui se substitue au pavot de l'oubli et le dialectise : elle est désormais léthargie, entre vie et mort : la survie. Moisson fragile des épis de la nuit, qu'essaim et recueille à la fois le poème, pour les vivants et les morts.

couteaux nés dans la rouille/te chuchotent les noms, le temps et les cœurs./Un mot endormi quand nous l'entendions/se glisse sous le feuillage:/l'automne sera loquace,/plus encore, la main qui le ramasse,/fraîche comme le pavot de l'oubli, la bouche qui l'embrasse. » *Pavot et mémoire, op. cit.*, p. 135.

27. Aussi un symbole de mort en allemand.

28. *Pavot et mémoire, op. cit.*, p. 138. C'est moi qui traduis.

29. La distinction s'éclairerait là aussi de la pensée de Walter Benjamin qui refuse la continuité de l'histoire pour y lire une succession de temps du présent (*Jetztzeit*) dont la mémoire peut provoquer la rencontre.

30. *Pavot et mémoire, op. cit.*, p. 136-141. Traduction modifiée.

Ce qu'expriment les vers d'un des derniers poèmes du recueil qui nouent les trames métaphoriques et en résout les tensions :

*DA du geblendet von Worten/ihn stampfst aus der Nacht,/den Baum,  
dem sein Schatten vorausblüht./fliegt ihm des Aschenlid zu, darunter  
das Auge der Schwester/Schnee zu Gedanken verspann —//Nun ist  
des Laubes genug,/Windhauch und Spruch zu erraten,/und die  
Sterne, gehäuft,/stehn jetzt im Spiegel der Zeit.*

AVEUGLÉE par l'éclat des mots/pourtant tu piétines et tu extrais de la nuit/l'arbre dont l'ombre fleurit à l'avance:/la paupière de cendre le rejoint à tire-d'aile, l'œil de la sœur/a tissé la neige en dessous, l'a mué en pensées<sup>31</sup> —//Maintenant le feuillage suffit/à deviner le souffle du vent et la sentence,/et les étoiles, empilées,/se tiennent maintenant dans le miroir du temps<sup>32</sup>.

## L'OBSCURCISSEMENT

« Nous nous disons des choses sombres » (« Corona ») ; « Nos regards [...] agitent vers nous de sombres signes<sup>33</sup> » (« Les épis de la nuit »). Dans ces deux poèmes lus précédemment, apparaît un motif<sup>34</sup> qui traduit un mode fonctionnel général dans la poésie celanienne, l'obscurcissement, auquel souscrit également l'exercice de la mémoire. De la ténèbre qui, unanimement, qualifie l'expérience des camps et du nazisme, se dégage, par un renversement de valeurs, l'obscur comme notion apte à approcher ces phénomènes. La mémoire, trop vive, trop douloureuse, devra être assombrie, obscurcie afin qu'elle puisse livrer son contenu, de même que selon une figure rhétorique classique, la mort comme le soleil ne se peuvent regarder en face mais demandent une vision indirecte.

L'obscur figure explicitement dans le titre d'un recueil de Nelly Sachs publié en 1949, *Sterverdunkelung*, « éclipse des étoiles » mais aussi assombrissement ou obscurcissement. Plus que d'une proximité, c'est de parenté qu'il faut parler eu égard

31. Une traduction sensible à l'homophonie pourrait proposer « souvenirs » (*Gedenken*).

32. *Ibid.*, p. 146-147.

33. « *winken uns dunkel heran* ». Littéralement : « agitent vers nous de l'obscur ».

34. Nous privilégions ce concept — plutôt que les termes de figure ou de trope, voire d'image ou de métaphore — pour l'idée de répétition structurale qu'il suggère et pour sa dimension esthétique — telle que l'attestent les vocabulaires de la musique ou des arts plastiques —, susceptible d'éclairer les aspects formels (dislocations morphologique, syntaxique et typographique) ou sémantique (hermétisme) de la poétique celanienne. Nous retenons en même temps le sens causal du terme dans la mesure où il souligne son rôle productif dans cette poétique.

au lien des deux poètes<sup>35</sup> qui, tous deux plaçant leur œuvre dans l'horizon de la catastrophe, écrivent en allemand pour en traiter. Des différences, cependant, marquent leurs visées respectives. En ce qui concerne la mémoire, notamment, là où la poétique de Nelly Sachs dissout la mémoire des souffrances dans une mémoire ancestrale plus vaste, nourrie de mythologie et de mysticisme (folklore allemand, baroque chrétien, kabbale, hassidisme), et l'insère d'autre part dans un réseau symbolique religieusement connoté (sable, sel, poisson) qui, d'une certaine manière, lui accorde sinon une explication, du moins une intelligibilité, Celan entend la traduire sans médiation, tentant d'effacer la distance que tout travail mnémonique supposerait pour lui donner l'intensité d'une anamnèse.

Pour l'obscur, ce qui était chez Sachs un thème métaphorique suivi en regard de l'histoire du peuple juif, depuis les Patriarches jusqu'à l'époque moderne, devient chez Celan à la fois l'expression d'une condition et un mode d'écriture.

L'inversion qui positive l'obscur se lit aisément<sup>36</sup>. Certains textes en retiennent l'aspect premier, symbolisant la perte et l'amnésie :

*ESPENBAUM, dein Laub blickt weiss ins Dunkel./Meiner Mutter Haar ward nimmer weiss./Löwenzahn, so grün ist die Ukraine./Meine blonde Mutter kam nicht heim*

TREMBLE, ton feuillage brille blanc dans l'obscurité./La chevelure de ma mère ne fut jamais blanche./Dent-de-lion, ainsi verte est l'Ukraine./Ma mère blonde n'est pas rentrée<sup>37</sup>.  
[...] hier, wo getauscht wird im Dunkel Vergessen und Wunder, [...] [...] ici où dans l'obscurité on troque l'oubli et les prodiges<sup>38</sup>. [...]

Mais le mouvement s'amorce dans la conscience du sujet : « *Dunkles Aug im September* », « Œil sombre en septembre », s'intitule le poème<sup>39</sup>. Automne, saison fatale : « *Steinhaube Zeit* », « Temps revêtu de pierre » :

*Unverhüllt an den Toren des Traumes/streitet ein einsames Aug./Was täglich geschieht, genüg ihm zu wissen: am östlichen Fenster/erscheint ihm zur Nachzeit die schmale/Wandergestalt des Gefühls.*

Sans voile aux portes du songe/un œil solitaire livre combat./Ce qui arrive chaque jour,/il n'en veut savoir plus:/à la

35. La relation frère-sœur trame leur correspondance et la considération de leurs destins similaires.

36. Nous nous en tenons aux recueils *Pavot et mémoire* (1952) et à celui qui le suit, *De seuil en seuil* (1955).

37. *Pavot et mémoire*, op. cit., p. 30. C'est moi qui traduit.

38. *Ibid.*, p. 44-45.

39. *Ibid.*, p. 48-49.

fenêtre sur l'est/lui paraît à la nuit cheminant/le petit personnage des sentiments<sup>40</sup>.

C'est à l'est de la Roumanie que se trouve la Transnistrie où se situaient les camps des déportés roumains.

L'inversion se traduit enfin explicitement dans le syntagme « *von Dunkel zu Dunkel* », « d'obscur en obscur », et l'image de la nuit partagée :

*Halbe nacht. Mit den Dolchen des Traumes geheftet in sprühende Augen./Schrei nicht von Schmerz: wie Tücher flattern die Wolken./Ein seidener Teppich, so ward sie gespannt zwischen uns, dass getanzt sei von Dunkel zu Dunkel.*

« Moitié de nuit. Et les poignards du rêve plantés aux yeux étincelants./Ne crie pas de douleur: les nuages flottent comme des linges./Tapis de soie, ainsi fut-elle tendue entre nous, afin que l'on y danse d'obscur en obscur<sup>41</sup>.

Le syntagme donnera son titre à un poème ultérieur, « *Von Dunkel zu Dunkel* », « D'obscurité en obscurité » :

*Du schlugst die Augen auf — ich seh mein Dunkel leben./Ich seh ihm auf den Grund:/auch da ists mein und lebt.//Setz solches über? Und erwacht dabei?/Wes Licht folgt auf dem Fuß mir,/daß sich ein Ferge fand?*

Tu as ouvert les yeux — je vois vivre mon obscurité./J'en vois le tréfonds :/elle m'appartient, même là, et elle vit./Est-ce qu'elle traverse ? Est-ce qu'elle s'éveille?/À qui est cette lumière qui me suit pas à pas/pour qu'il y ait un nocher<sup>42</sup>?

Que ce motif dépasse sa fonction structurale pour s'exposer comme principe d'existence et d'écriture — ce que disent explicitement les deux tercets : la traversée (qui se lit aussi « traduction » dans l'allemand), l'éveil — apparaît aussi du fait que la forme syntaxique du titre reproduit celle du titre du recueil, « *Von Schwelle zu Schwelle* », « De seuil en seuil<sup>43</sup> », et l'on sait chez Celan l'importance de la présentation et de l'organisation des recueils, l'ordonnance faisant sens. La symétrie entre les deux syntagmes invite à comprendre que l'obscur n'est d'aucune manière vécu ou pensé négativement : il désigne un mode d'être ou d'apparaître nécessaire à l'itinéraire du sujet dans sa quête ainsi qu'à la narration et à l'écriture de cette quête. L'obscur

40. *Ibid.*, p. 48-51.

41. *Ibid.*, p. 26-27.

42. Paul Celan, *De seuil en seuil*, trad. Valérie Briet, Christian Bourgeois, Paris, 1991, p. 36-37.

43. Le syntagme figurait dans un poème de *Pavot et mémoire*, « Chanson d'une dame dans l'ombre » (*op. cit.*, p. 58-59) traitant de la mort et invoquant la saison automnale. Sa richesse signifiante n'en permet pas l'analyse ici.

n'est pas lié à l'absence de lumière<sup>44</sup>, il est déplacé vers un lexique existentiel, vie et mort, le nocher choisi par la traductrice renvoyant à Charon, le passeur d'une autre traversée. L'obscurcissement ne vient pas envelopper le réel comme dans une phénoménalité passivement accueillie, il se présente dans la positivité d'un acte volontaire. Il échappe à sa naturalité, à l'ordre du normal, de la régularité mondaine, pour accueillir à la fois l'historicité d'une conscience humaine et l'exigence éthique qui en découle. Ce que reprend et précise un autre poème du recueil, « *Der Gast* », « *L'hôte* » :

*Lange vor Abend/kehrt bei dir ein, der den Gruß getauscht mit dem Dunkel./Lange vor Tag/wacht er auf/und facht, eh er geht, einen Schlaf an,/einen Schlaf, durchklungen von Schritten:/du hörst ihn die Fernen durchmessen/und wirfst deine Seele dorthin.*

Celui qui a salué l'obscurité fait halte chez toi/longtemps avant le soir./Il s'éveille/longtemps avant le jour,/attise un sommeil avant de partir,/un sommeil où martèlent des pas:/tu l'entends arpenter les lointains/et tu y jettes ton âme<sup>45</sup>.

Obscurcissement, principe d'existence et d'écriture, où la langue, ni simple reflet du réel, ni son ordonnateur, le traduit en elle-même, en son corps, en son rythme. Elle en est marquée<sup>46</sup>, en recueille les affects, les blessures et les silences, et par ce travail sur elle-même, oppose sa vérité à celle du réel. Elle peut ainsi dire le réel même lorsque celui-ci se refuse à la thématization.

« *Wahr spricht, wer Schatten spricht* » ; « Il parle vrai, qui l'ombre parle. » dit le poème « *Sprich auch du* », « Parle toi aussi<sup>47</sup> », du même recueil, répondant au vers de « *Corona* » : « *der Mund redet wahr* », « la bouche dit vrai ». Mesure d'un nouveau logos. Contrairement à la rationalité classique qui traduit l'intelligible en termes de clarté<sup>48</sup>, la vérité ne demeure pas dans

44. Est-il nécessaire sur ce point de renvoyer à l'indispensable réflexion de Blanchot ? Voir notamment les chapitres II et V de *L'Espace littéraire*, Paris, Folio/Essais, 1988.

45. *De seuil en seuil*, op. cit., p. 46-47.

46. Sur cette notion de langue marquée, voir J. Derrida, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, chapitres VI, et K. Ziarek, *Inflected Language. Towards a Hermeneutics of Nearness*, Albany, State University of New York Press, 1994.

47. *De seuil en seuil*, op. cit., p. 104-105.

48. Lévinas voit dans l'intelligibilité pratiquée par la tradition philosophique occidentale une « reddition par rayonnement » : « À partir de l'être, à partir de l'horizon lumineux où l'étant a une silhouette, mais a perdu sa face, il est l'appel adressé à l'intelligence. » (*Totalité et infini*, Paris, Biblio/Essais, 1990, p. 36) Celan nous fournirait le texte de cette nouvelle ontologie où connaissance et discours intégreraient l'ombre et la nuit, qui ne sont pas des modalités du néant.

l'éclat du jour mais dans l'obscurité, plus fidèle à une histoire ayant meurtri l'humanité d'événements impossibles à penser dans une telle rationalité exsangue.

La parole poétique usera alors de la reprise antithétique. L'antanaclase opposera une obscurité à l'autre, à la nuit une autre nuit :

*Im Spätrot schlafen die Namen:/einen/weckt deine Nacht/und führt ihn, weißen Stäben entlang-/tastend am Südwall des Herzens [...].*

Dans le rouge du soir, les noms dorment:/ta nuit en éveille/un/et le conduit, à tâtons, avec des bâtons blancs,/le long de la digue, au midi du cœur<sup>49</sup> [...].

Le tâtonnement et les bâtons blancs évoquent aisément le pas et la canne de l'aveugle : le brouillage de l'opposition vision-cécité et l'inversion sémantique<sup>50</sup> s'inscrivent au voisinage du jeu entre le clair et l'obscur, développés dans le poème « *Zwiegestalt* », « *Forme double*<sup>51</sup> » :

*Laß dein Aug in der Kammer sein eine Kerze,/den Blick einen Docht,/laß mich blind genug sein,/ihn zu entzünden.*

Que ton œil soit une bougie dans la chambre,/le regard, une mèche,/rends-moi assez aveugle/pour l'allumer<sup>52</sup>.

L'opposition du soir et de la nuit est ailleurs précisément articulée et saisie dans une contextualité narrative qui dissimule à peine son historicité, le poème « *Abend der Worte* », « *Soir des mots* » :

*Abend der Worte — Rutengänger im Stillen!/Ein Schritt und noch einer,/ein dritter, des Spur/dein Schatten nicht tilgt://die Narbe der Zeit/tut sich auf/und setzt das Land unter Blut —/Die Doggen der Wortnacht, die Doggen/schlagen nun an/mitten in dir:/sie feiern den wilderen Durst,/den wilderen Hunger...*

Soir des mots — sourcier dans le silence! Un pas, un autre,/un troisième dont ton ombre/n'efface pas l'empreinte://la cicatrice du temps/s'ouvre/et couvre le pays de sang —/Les dogues de la nuit des mots, les dogues/maintenant aboient/au sein de toi:/ils célèbrent la soif plus sauvage,/la faim plus sauvage<sup>53</sup> ...

49. *De seuil en seuil*, op. cit., p. 14-15.

50. Sur ce thème voir J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Louvre, Réunion des musées nationaux, 1990.

51. Le motif de l'obscurissement est lié à celui du redoublement que j'explore dans une étude plus générale à paraître sur la poésie de Celan. Les deux se présentent aussi comme figures thématiques de la traduction chez Celan, activité et catégorie réflexive.

52. *De seuil en seuil*, op. cit., p. 30-31.

53. *Ibid.*, p. 74-75.

Une première obscurité s'énonce positivement : du côté du soir et du silence, les mots se découvrent fertiles et leur ombre conservent la marque du chemin. C'est en revanche dans l'appartenance au royaume de la nuit que les mots se chargent de menace et deviennent meurtriers. La morphologie souligne encore l'opposition : le « soir des mots » (*Abend der Worte*) s'inscrit dans l'espace, l'autonomie des signifiants alors que la « nuit des mots » (*Wortnacht*) se fond dans l'homogénéité d'une totalité révélatrice des pulsions les plus primitives. Sur le fond d'une histoire blessée (la cicatrice du temps), la soumission à une nature qui s'annonce barbare fait contraste avec la fragile démarche d'un sujet qui naît et s'avance vers lui-même (énoncée à la deuxième personne du singulier selon une dynamique récurrente dans l'œuvre de Celan<sup>54</sup>).

D'une même façon, l'opposition parole/silence est neutralisée et s'efface devant l'énonciation d'un verbe travaillé par son impuissance et sa fin : « *ein Wort nach dem Bilde des Schweigens* » ; « un mot à l'image du silence<sup>55</sup> ». « *zwei /Mundvoll schweigen* » ; « deux bouchée de silence<sup>56</sup> » dit le poème « *Sprachgitter* », « Grille de parole », du recueil éponyme<sup>57</sup>.

« *Oder was es der Stab, /den man brach über uns, /der so leuchtet ?* » ; « Est-ce l'arrêt de mort/que l'on rendit contre nous/qui jette cette lumière<sup>58</sup> ? » demande le poème précisément intitulé « *Leuchten* », « Lumière<sup>59</sup> ». La clarté n'a d'autre origine. La nuit de Celan n'est pas celle de Hölderlin bien qu'il y fasse souvent référence. L'obscurcissement dont Celan parle et qui façonne sa parole ne doit être lu ni rhétoriquement ni métaphysiquement. L'obscurcissement est porté par l'histoire et cette histoire-là est écrite dans la célèbre « *Todesfuge* », la « Fugue de mort ». Car l'obscurité est d'abord celle qui est nommée dans le poème : « [...] *wenn es dunkelt nach Deutschland* [...] », « [...] quand vient le sombre crépuscule en Allemagne<sup>60</sup> [...] ». Or la mort que cette histoire apprend au monde bouleverse toute expérience et toute pensée. Désormais « [...] *der Tod ist ein Meister aus Deutschland* [...] », « [...] la mort est un maître venu d'Allemagne [...] »<sup>61</sup>, une mort radicalement nouvelle,

54. Sur le thème du « je » se constituant dans la rencontre du « tu », voir M. Broda, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Paris, Cerf, 1986.

55. *Ibid.*, p. 26-27.

56. Paul Celan, *Grille de parole*, trad. Martine Broda, Christian Bourgeois, Paris, 1993, p. 40-41.

57. Je développe cette problématique dans « La demeure de la lettre (L'être juif dans la poésie de Celan) », *Études littéraires*, vol. 29, n° 3-4, hiver 1997.

58. *De seuil en seuil*, op. cit., p. 16-17.

59. « Luire » ou « éclairer » dans l'original.

60. *Pavot et mémoire*, op. cit., p. 84-85.

61. *Ibid.*, p. 86-87.

radicalisant et essentialisant l'inconnu de la mort même<sup>62</sup>. Une mort qui quitte sa naturalité pour imposer sa violence dans l'histoire des hommes — elle se personnifie<sup>63</sup> —, ce qui explique ce que nous disions *supra* de la dénaturalisation de l'obscur. En effet, « [...] *der Tod ist ein Meister aus Deutschland/er ruft streicht dunkler die Geigen* [...] » ; « [...] la mort est un maître venu d'Allemagne/il crie assombrissez les accents des violons [...] »<sup>64</sup> » enchaîne la suite du poème. L'obscurité qui s'est abattue sur l'histoire ou qui s'en est emparée n'est pas un destin mais l'exercice d'une volonté du mal qui condamne la parole en son jaillissement et sa beauté, en sa liberté et son humanité, qui la condamne à mort, la condamne à être soumise à la mort.

[...] *der Tod ist ein Meister aus Deutschland/er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft* [...] ; [...] la mort est un maître venu d'Allemagne/il crie assombrissez les accents des violons alors vous montez en fumée dans les airs [...] »<sup>65</sup>

poursuit encore le poème. Mais par le processus d'inversion déjà mentionné, l'obscurité aux mains du maître mortifère — le maître *donne* la mort, comme le veut exprimer la langue — va devenir un mode d'être, figure d'oxymoron métaphysique :

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends/wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts* [...] ; « Lait noir de l'aube nous le buvons le soir/nous le buvons midi et matin nous le buvons la nuit [...] »<sup>66</sup>

disent les vers qui scandent le poème, tout du long (à quatre reprises, avec une variation).

62. Car la mort n'échappe pas à l'histoire, ce qui signifie aussi que pour le sujet, sa mort ne lui permet pas non plus d'échapper à l'histoire. « Dire que la mort est toujours la même est aussi abstrait que non vrai ; la figure dans laquelle la conscience s'accommode de la mort varie avec toutes les conditions concrètes, avec la façon dont quelqu'un meurt, jusque dans la physis. C'est une nouvelle horreur que celle de la mort dans les camps : depuis Auschwitz la mort signifie avoir peur de quelque chose de pire que la mort. » (T. W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1992, p. 290) Par ailleurs la phénoménalité de la mort comme expérience individuelle a, de la même manière, été pulvérisée dans cette histoire-là : « Le fait que dans les camps ce n'était plus l'individu qui mourait mais l'exemplaire, doit nécessairement affecter aussi la façon de mourir de ceux qui échappèrent à la mesure. » (*Ibid.*, p. 284)

63. Celan traduisant Emily Dickinson ne peut que reconnaître et prolonger la rhétorique employée : « *Because I could not stop for Death* [...] » ; « *Der Tod, da ich nicht halten konnte* [...] », (*Gesammelte Werke*, op. cit., t.v, p. 382-383.

64. *Pavot et mémoire*, op. cit., p. 84-85.

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*



La noirceur épouse le vivant, le nourrit, l'éclaire : « *Nachtstrahl* », « Rayon de nuit<sup>67</sup> » ; « *Wir sind ein Fleisch mit der Nacht* » ; « Nous sommes une seul chair avec la nuit<sup>68</sup> ». Dans l'économie esthétique d'un chiasme ontologique, le sujet, le poète, répond à la mort qu'on lui donne en lui donnant la parole, selon l'image des épis de la nuit déjà citée. Michael Hamburger, dans l'introduction de sa traduction de Celan, évoque une « dialectique de la lumière et de l'obscurité présente tout au long de l'œuvre » (« *dialectics of light and darkness that runs through all of Celan's work*<sup>69</sup> ». Mais le processus à l'œuvre ne relève pas d'une logique dialectique, sauf à l'entendre dans les conditions d'Adorno ou dans les termes de l'inversion étudiée par Hamacher<sup>70</sup>. Il ne s'agit pas d'une bipolarité ombre et lumière, vie et mort, où les deux instances sont égales et symétriques. Ce qui s'opère, existentiellement et poétiquement, rayonne, au sein des ténèbres mais sans les déchirer, comme la luminescence de l'obscur : « *der mitternächtige Tag* », « le jour de minuit<sup>71</sup> ». Non pas l'absence de lumière mais la lumière de l'absence qui permet, par-delà le silence et la mort, l'écriture du poème et la mémoire du survivant :

*Kam, kam./Kam ein Wort, kam,/kam durch die Nacht,/wollt leuchten, wollt leuchten.//Asche./Asche, Asche./Nacht./Nacht-und-Nacht. — Zum/Aug geh, zum feuchten.*

[...] *sichtbar, auufs/neue: die/Rillen, die//Chöre, damals, die/Psalmen. Ho, ho-/sianna.//Also/stehen noch Tempel. Ein/Stern/hat wohl noch Licht./Nichts,/nichts ist verloren.*

*Vint, vint./Vint une parole, vint,/Vint à travers la nuit/voulut luire, voulut luire.//Cendre./Cendre, cendre./Nuit./Nuit-et-nuit. — Va/vers l'œil, vers l'humide.*

[...] *visibles, à/nouveau: les/sillons, les//chœurs, autrefois, les/psaumes. Ho, ho-/sanna.//Ainsi/il y a encore des temples. Une/ étoile/a sans doute encore de la lumière./Rien,/rien n'est perdu<sup>72</sup>.*

## LE SURVIVANT

La survie comprise comme ontologie ne la dégrève pas de son sens stratégique : le survivant doit adopter un certain mode

67. *Ibid.*, p. 62-63.

68. *Grille de parole, op. cit.*, p. 42-43.

69. *Poems of Paul Celan*, trad. Michael Hamburger, Persa Books, New York, 1989, p. 29.

70. W. Hamacher, « La seconde de l'inversion (Mouvement d'une figure à travers les poèmes de Paul Celan) », in *Contre-jour. Études sur Paul Celan* (éd. par M. Broda), Paris, Cerf, 1986.

71. *Pavot et mémoire, op. cit.*, p. 76-77.

72. *Grille de parole, op. cit.*, p. 96-97 et 102-103.

d'être pour survivre mais cette nécessité entraîne une conséquence quasi aporétique, centrale pour notre propos. Pour réintégrer le monde des vivants, le survivant doit oublier qu'il a fait partie du monde des morts, oublier celui qu'il était, cependant que cette mémoire fonde précisément son identité<sup>73</sup>. Il doit mourir à ce qui était sa mort. Dès lors, comment parler au nom de celui qu'il n'est plus ? Double trahison : envers les morts et envers lui-même. Il y a césure, non-correspondance, entre ce qu'il était là-bas et ce qu'il est aujourd'hui. À l'impossible de la parole s'ajoute l'impossible de la mémoire.

Ces impossibles ne sont pas à dépasser. Adorno a montré comment être et penser aujourd'hui ne peuvent se concevoir qu'*en fonction* de ces interdits qui dès lors invitent non à la transgression mais au devoir, fondant ainsi une nouvelle éthique.

Il s'agit de trouver des réponses, non des solutions.

La disjonction chronologique qui a rendu possible l'atemporalité d'Auschwitz au sein du cours ininterrompu de l'histoire oblige à l'élaboration d'une temporalité inédite, niant l'avant et l'après, renversant la signification du suicide et suscitant un travail mémoriel qui n'appartient pas qu'aux témoins mais à tous les survivants, à savoir tous ceux qui reconnaissent le principe et la nécessité d'une nouvelle ontologie.

La mémoire de la Shoah sera particulière. Sans se dérober aux questions habituelles dans le débat actuel sur la mémoire et l'histoire, souvent polarisantes (individu/collectivité, particularisme/ universalisme...), la mémoire survivante en brouille les critères. Elle n'oppose plus ni la vie et la mort, ni le passé et le présent, ni le témoin et celui qui vient après. Elle se fait voix, simple voix, échappant à la responsabilité de celui qui parle pour n'exister que dans celle de celui qui écoute.

Au poème de l'après-guerre qui demandait : « *Sprich auch du, / sprich als letzter, / sag deinen Spruch* » « Toi aussi, parle/parle en dernier, / dis ta parole<sup>74</sup> », un poème du dernier des trois recueils posthumes<sup>75</sup> répond :

*Alle die Schlafgestalten, kristallin, / die du annahmst / im Sprachschatten, / ihnen / führ ich mein Blut zu, / [..] / meine Trauer, ich seh's, / läuft zu dir über.*

73. Sur cette question voir J.-F. Lyotard, « Le survivant » in *Ontologie et politique*, Paris, Tierce, 1989, et A. Kalfa, *La Force du refus*, Paris, L'Harmattan, 1995 (4<sup>e</sup> partie).

74. *De seuil en seuil*, op. cit., p. 104-105.

75. La notion de posthume et son importance dans la poétique celanienne sont d'une pertinence immédiate et d'une grande proximité quant à la question de la mémoire survivante. Sur ce point, voir mon essai « Parole sans voix » in *Dire l'événement, est-ce possible ?* (Séminaire autour de Jacques Derrida), publication en préparation.

Toutes les formes du sommeil, cristallines,/ que tu revêtais/  
dans l'ombre du langage,// je leur/ infuse mon sang,//[...]//  
mon deuil, je le vois,/ passe dans ton camp<sup>76</sup>.

76. Paul Celan, *Enclos du temps*, trad. Martine Broda, Clivages, Paris, 1985, p. 30-31.