Document généré le 25 avr. 2024 03:23

Protée

« Deux bouchées de silence » : une lecture de Paul Celan

Alexis Nouss

Volume 28, numéro 2, 2000

Le silence

URI : https://id.erudit.org/iderudit/030592ar
DOI : https://doi.org/10.7202/030592ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)
1708-2307 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Nouss, A. (2000). « Deux bouchées de silence » : une lecture de Paul Celan. *Protée*, *28*(2), 35–46. https://doi.org/10.7202/030592ar

Résumé de l'article

« Deux bouchées de silence » : le syntagme (disposé sur deux lignes : « *zwei/ Mundvoll Schweigen* », comme pour en intégrer la signifiance au souffle de la lecture) conclut le poème « *Sprachgitter* », « Grille du langage », du recueil éponyme de 1959. Paul Celan, poète de l'impossible langagier, héritier d'Hölderlin pour de plus sombres temps ? Une certaine vulgate critique se plaît à une telle présentation. Il nous faut être plus exigeant. Car le silence, Celan n'y va pas, il en vient, comme le dit H. Meschonnic (*Pour la poétique II*) et le projet scripturaire consistera à en conserver la trace, résister à y succomber. Étudier la poétique celanienne permet de voir comment le silence a évolué de sa valeur thématique (née de l'historicité de l'écriture) à une intégration dans l'écriture, une « modalité de représentation » (M. Auclair/ S. Harel). La dislocation morphologique, syntaxique, textuelle des poèmes celaniens sont la manifestation la plus évidente de cette torsion de la langue, de ce marquage équivalant à introduire dans la plénitude énonciatrice une béance traduisant un travail de l'absence isomorphe à celui suscité et accueilli dans l'histoire par la barbarie génocidaire. Trouver une langue du deuil propre à dire le deuil de la langue puisque le langage n'échappa pas au désastre. Mais le silence n'en est pas le terme, il agit comme la pulsion interne d'une telle langue que figure métonymiquement « *das erschwiegene Wort* », « le mot silencié » du poème « *Argumentum e silencio* » dédié à René Char (*De seuil en seuil*).

Tous droits réservés © Protée, 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

«DEUX BOUCHÉES DE SILENCE»: UNE LECTURE DE PAUL CELAN

ALEXIS NOUSS

Mais il n'y avait pas de voix dans tout le vaste désert sans limites, et les caractères gravés sur le rocher étaient : SILENCE.
(E. Poe, trad. C. Baudelaire)

La notion de silence surgit aisément à la conscience du lecteur de Celan, offrant la facilité d'un concept qu'une certaine vulgate de l'esthétique moderne a répandue. Fonds obscur que l'art ne recouvrirait pas mais révélerait. Pour la poésie celanienne, en outre – et la critique ne s'est pas fait faute d'égrener de telles analyses –, le silence pourrait être rapporté à d'autres catégories : le silence mystique ; celui de la crise du langage au tournant du siècle, nourri de romantisme ; celui, enfin et surtout, né d'une histoire ayant au XXe siècle, dans sa barbarie et son horreur, privé l'humain de sa dignité d'être parlant. Le silence, dans ces perspectives, serait la manifestation d'un indicible, la positivité de cette impossibilité. Mais la poésie de Celan ne succombe pas à l'indicible, elle le combat ou l'interroge, elle est quête d'un langage propre à le figurer.

Dans l'*Entretien dans la montagne*, son unique récit en prose, il est déjà évoqué deux silences (le silence évoqué, trouvant voix? Ce qui semblerait maladresse stylistique révèle l'idée-force que je cherche à dégager). Le premier appartient à la nature, sauve de l'humanité, ou désertée. Le second, qui s'installe entre les deux protagonistes, est d'un autre ordre : «[...] le silence n'est pas un silence, nulle parole ne s'est tue, nulle phrase, ce n'est qu'une pause, ce n'est qu'un intervalle entre les mots, ce n'est qu'un vide, tu peux voir toutes les syllabes immobiles alentour ; ils sont langue et bouche, ces deux-là, comme auparavant [...]» (*Entretien*, p. 11). Le silence comme immobilité ou immobilisation des syllabes, non plus un manque de langage mais une intensification de celui-ci, sa présentation comme champ d'intensités, d'autant plus puissant qu'il est, en somme, à l'arrêt. Le langage ne s'est pas tu, il s'est interrompu. Et il va reprendre, mais autre, différent, tel que le vise la poésie celanienne.

Si l'*Entretien dans la montagne* dégage ainsi deux sortes de silence, la langue allemande permet, lexicalement, d'en distinguer trois dont les usages dans l'œuvre de Celan révèlent, en regard, trois qualités ou conditions de l'être et du langage, de

l'être du langage : *Schweigen*, *Stummheit*, *Stille* [1]. Dans cette esquisse d'une analytique du silence, les trois termes ont une vertu heuristique et leurs occurrences ne répondent pas à un sémantisme systématique qui découlerait des catégories dégagées. Une telle lecture serait contraire à un principe majeur de la poétique celanienne qui est l'événementialité spécifique de chaque poème et donc l'organisation autonome de sa signifiance.

Schweigen désigne le silence en son acception courante, l'absence de parole ou sa cessation dans l'exercice concret (au sens de la première interruption des deux mentionnées plus haut).

Stummheit, mutisme, renvoie davantage à une non-parole, son refus ou son contraire (la seconde interruption). La notion est encore liée au langage mais dans une conceptualité plus large qui touche à l'éthique.

Stille prend valeur de silence dans le champ sémantique du calme, du repos, de l'immobilité. Dimension dépassant la seule sphère humaine pour suggérer une ontologisation et une autonomisation du silence qui en fait un de ces espaces utopiques vers lesquels tendent et où se croisent les méridiens de la poétique celanienne.

Articulés dans une pensée de l'histoire, ces trois modes – ou tensions de la parole poétique – en dessinent une sortie progressive. *Schweigen* participe de l'exercice langagier, fût-il interdit ou aliéné, mais demeure intrinsèquement lié à son historicité. *Stummheit* se comprend comme un retrait de cette inscription, dérive vers la condition de l'*in-fans*. *Stille* accomplit et achève ce retrait, hors du langage et hors de l'histoire, royaume où vie et mort deviennent indistinctes, où les survivants rejoignent les disparus.

1/ *Schweigen*

Dédié à René Char, que Celan traduisit, « *Argumentum e silentio* » – déjà en son titre – développe la nature de ce premier silence. Il est imposé au langage, il le saisit de l'extérieur, la mort frappant le vivant :

> *À chacun, le mot qui chanta pour lui,/ quand par derrière la meute se rua sur lui –/ À chacun, le mot qui chanta pour lui et se figea.// À elle, à la nuit,/ ce qui fut survolé d'étoiles, arrosé de mer,/ à elle, ce qui fut silencié* [erschwiegne]*,/ ce qui ne coagula pas quand le crochet à venin/ transperça les syllabes.// À elle, le mot qui fut silencié.* [2] (*Seuil*, p. 111)

Le silence saigne, cependant, laisse sa trace ; la blessure reste ouverte et le poème naît de cette non-cicatrisation dont il perpétue la béance. Plus haut dans le recueil, « Soir des mots » disait : « [...] la cicatrice du temps/ s'ouvre/ et couvre le pays de sang [...] » (*Seuil*, p. 74). Dans le recueil suivant, la dernière strophe de « *Stimmen* » (« Voix ») dit : « *Pas/une voix* – un/ bruit tardif, étranger aux heures, offert/ à tes pensées, ici, enfin,/ ici éveillé : une/ feuille-fruit, de la taille d'un œil, profondément entaillée ; elle/ suinte, ne veut pas cicatriser » (*Grille*, p. 13). Le silence est bien ici l'absence de parole sans que cesse néanmoins la potentialité d'une expression [3].

Mais cette possibilité qui demeure entraîne une temporalité particulière. Du mot silencié, le poème précise : « [...] il témoigne en dernier,/ en dernier, quand seules résonnent des chaînes,/ il témoigne pour elle [la nuit], qui repose là-bas/ entre l'or et l'oubli [...] » (*Seuil*, p. 111-113). Y est repris l'impératif du poème « Parle toi aussi » : « Parle toi aussi,/ parle en dernier,/ dis ta parole » (*Seuil*, p. 105). Le silence qui s'abat sur le mot porte le risque d'être définitif [4], la première interruption n'est jamais sauve de devenir la seconde. *Schweigen* est constamment menacé de déborder vers *Stummheit*. Ce que montre le sémantisme instable du premier terme. Certains poèmes font du silence un envers du langage, ou un modèle : « [...] un mot qui me fuyait/quand ma lèvre saignait de langage.// C'est un mot qui allait à côté des mots,/ un mot à l'image du silence [*nach dem Bilde de Schweigens*],/ entouré de buissons de chagrin et de pervenches » (*Seuil*, p. 27) ; « Avec la bouche, avec son silence [*mit seinem Schweigen*],/ avec les mots qui se refusent » (*Rose*, p. 21) ; « Vous couteaux aiguisés de prière,/ de blasphème, de prière,/ de mon/ silence [*meines/ Schweigens*].// Vous mes paroles, qui vous estropiez/ avec moi, vous/ mes paroles droites » (*Rose*, p. 61). Mais ailleurs le silence acquiert une valeur en

soi comme le montrent les citations autour de l'*Entretien dans la montagne* ou ce poème de *Schneepart* reprenant la symbolique de la pierre :

> [...] *elle, elle aussi* [ton ombre]*/ je la cailloutais* [besteinigt] *de moi/ le droitement ombré, le droitement/ résonnant –une/sixte étoile,/ vers laquelle tu fais silence* [hinschwiegst],// *aujourd'hui/ fais silence* [schweig dich]*, où tu désires,*// [...] *chez moi dans la multitude pétrée.* (*Part de neige*, p. 23)

Le silence n'est plus contingent mais prend la figure d'un destin, « sixte étoile » dissimulant à peine l'étoile jaune. Dans le poème « *Du durchklafterst* », la venue au oui s'opère « *am Saum des gewendeten Schweigens* » (« au bord du silence retourné ») (*Part de neige*, p. 27), renversement similaire à celui du souffle – *Atemwende* (*Renversement du souffle*), titre d'un recueil antérieur – indiquant la transmutation non dialectisée, le changement ontologique, le passage à une réalité plus essentielle. « *Strette* », poème final de *Sprachgitter*, réénonce l'association du silence et de la végétation posée dans le poème initial « *Stimmen* » : « Il était aussi écrit que/ Où ? Nous/ posâmes dessus un silence [*Schweigen*]/ vaste, gorgé de poison[5],/ un/ silence/ vert, sépale, il/ s'y attacha une idée de végétal –/ vert, oui/ attacha, oui,/ sous un ciel/ méchant » (*Grille*, p. 97-99 ; *trad. modifiée*). De même, les distiques ouvrant et fermant « À hauteur de bouche » : « À hauteur de bouche, tangible :/ sombre végétation [litt. : végétation de ténèbres].// [...]// Lèvre sut. Lèvre sait./ Lèvre le tait [*schweigt es*] jusqu'à la fin » (*Grille*, p. 63)[6].

Le silence ne vient pas clore mais ouvrir, il est du côté du vivant, posé sur la bouche comme une parole. *Schweigen*, il contient déjà la tension qui le pousse vers *Stummheit*.

En deux endroits les deux termes sont co-occurrents et permettent de saisir la relation des deux notions. Dans le poème « Les épis de la nuit », reprenant l'idée d'une floraison née du néant, qui donne son titre à la dernière section de *Pavot et Mémoire*, le regard, synonyme de langage pour Celan, est associé aux deux types de silence : « Comme eux [les épis de la nuit] muets [*stumm*]/ nous flottons vers le monde :/ nos regards,/ échangés pour être consolés/vont à tâtons,/ nous font de sombres signes.// Sans regard/ton œil dans mon œil fait silence [*schweigt*] maintenant [...] » (*Pavot*, p. 139). Le mutisme porte la capacité expressive dont est dépourvu l'autre silence. Dans l'avant-dernier poème de *De seuil en seuil*, le texte associe directement la parole, sous la forme déclinée *spricht*, aux deux silences :

> *Ils vendangent le vin de leurs yeux,/* [...] *ainsi l'exige la pierre,/ la pierre par-dessus laquelle parle* [dahinspricht] *leur béquille/ dans le silence* [Schweigen] *de la réponse –/ leur béquille qui une fois,/ une fois, en automne,/ quand l'année enfle jusqu'à la mort comme raisin, une fois, parle à travers* [hindurchspricht] *le mutisme* [durch Stumme]*, de part en part, en bas,/ vers la fosse du conçu.* (*Seuil*, p. 115 ; *trad. modif.*)

Un dire accidenté, blessé, rencontre sur deux modes le silence. Le premier n'est que réponse à l'histoire meurtrière, stérile puisqu'il ne fait que réagir à une pression externe, résultat d'une oppression. Traversé par l'histoire, il ne possède pas la faculté de ce qui la traverse, la fécondité du second silence qui vendange la mort (*Tod/Traube*, mort/raisin), qui la creuse pour en tirer matière à pensée (*Schacht* est la fosse ou le puits de mine et se pose en allitération à *erdachten*, participe passé de *erdenken*, imaginer, concevoir, où on peut encore entendre *Erde*, la terre).

2/ *Stummheit*

Le mutisme correspond à une phase médiane et médiate où l'affliction reçue dans l'histoire se transforme en possibilité. L'interdit de parole suscite une autre parole, non seulement un autre dire mais un dire disant cet interdit. Au sein de ce qui lui est refusé mais dont on ne peut l'exclure – comment priver un locuteur de sa langue ? –, le sujet trouve un autre mode langagier. Exemplaire ici la langue allemande de l'écriture des poèmes de Celan. « [...] au-delà/ de la zone des peuples muets, en toi/ balance de parole, balance de mots, balance/de pays : Exil »[7] (*Choix*, p. 215-217). L'exil des mots crée les mots de l'exil, et ce langage nouveau devient le pays d'accueil. L'aliénation du sujet, son étrangeté (voir *infra* le

poème « *Schliere* ») sont désormais une expérience, un regard, transmuant, de baudelairienne manière, le mal en esthétique, non pour le transcender mais pour lui faire trace, alors que l'ontologie s'y refuse : « Mutisme et surdité s'installent[8]/ derrière les yeux./ Je vois le poison fleurir/ En toute sorte de paroles et de formes » (*Rose*, p. 129).

Et le sujet, retrouvant un langage marqué par l'expérience, retrouve une identité : le mutisme devient un refuge. « Mutité, à nouveau, spacieuse, une maison –:/ viens, tu dois habiter » (*Grille*, p. 159) dit le poème « *In die Ferne* », « Au loin », dont le titre exprime l'éloignement devenu proximité et demeure. « *Heimkehr* » (« Retour à la maison » – et aussi, pertinence contextuelle : le rapatriement du prisonnier de guerre) décrit un paysage de neige – ce qui recouvre de silence –, site chez Celan de l'après-désastre, mais aussi de ce qui s'y est préservé[9], crypte[10] recueillant l'expérience de ceux qui n'ont pas eu de sépulture : « Dessous, à l'abri,/ se hausse/ ce qui fait si mal aux yeux,/ de colline en colline,/ invisible.// Sur chacune,/ revenu chez soi[11] dans son aujourd'hui,/ un Je échappé dans le mutisme :/ de bois, un pieu » (*Grille*, p. 23 ; *trad. modif.*). Le poème suivant « *Unten* » (« En bas »), dont les deux premières strophes commencent par « *heimgeführt* », un synonyme pour « revenu à la maison », se conclut par : « Et le trop de mon verbiage :/ déposé sur le petit/cristal[12] dans le fardeau de ton silence [*Schweigens*] » (*Grille*, p. 25 ; *trad. modif.*).

Pour Celan, la restauration du langage répond à une double motivation : sa corruption dans l'histoire et son incapacité à dire l'horreur d'un réel inconcevable mais pourtant advenu. Devant cette aporie, il revient au langage non seulement de dire le réel mais aussi de le donner à voir, d'en donner les images – fussent-elles déficientes, mutilées –, d'où l'association récurrente du langage et du regard dans les poèmes. La mutité touchera alors pareillement l'œil « muet/ sous sa paupière de pierre » (*Grille*, p. 17). Invalidité explicitement traitée dans le poème « *Schliere* » (« Taie ») : « Taie sur l'œil :/ pour que soit préservé/ un signe qui traverse l'obscur,/ avivé par le sable (ou la glace ?) d'un temps étranger/ pour un Toujours encore plus étranger/ et, comme muette/ vibrante consonne, accordé » (*Grille*, p. 29 ; *trad. modif.*). Ce dernier mot, *gestimmt*, du lexique des instruments de musique, renvoie morphologiquement à *Stimme*, la voix. Une parole nouvelle naît de l'histoire accidentée ; le silence hérité du passé devient un silence matriciel, habitacle ou maison, pour l'émergence poétique.

Mais un tel accord ne signifie pas harmonie. Le signe naît d'un regard voilé et sa vibration recueille l'obscurité, le vide, l'étrangeté, telle la voix de Celan disant ses poèmes. Un poème ultérieur d'*Atemwende* s'affiche comme *ars poetica*, prenant le contre-pied de la métaphorisation familière à Jabès, énonçant, sur le modèle de la théologie, comme une poétologie négative : « PLUS D'ART DE SABLE, plus de livre de sable, plus de maîtres./ Rien sur les dés. Combien/ de muets ?/ Dix-sept.// Ta question – ta réponse./ Ton chant, que sait-il ?// Au profond-de-la-neige,/ fond-de-eige,/ on-e-ei[13] » (*G. W.*, II, p. 39 ; *ma trad.*)

De nouveau, le sable et la neige, la glace, blanc silence. Désir d'un langage, pulsion esthétique se heurtant à l'impuissance et la dépassant en l'exprimant. L'art est condamné, plus d'inspiration à recevoir des maîtres du chant – pour ne pas employer un wagnérien « maîtres-chanteurs » peut-être implicite – puisque l'histoire a amené le règne d'autres maîtres, mortifères[14]. Plus d'inspiration même du côté de la poésie moderne, si prompte à traduire le silence, Mallarmé par exemple, le livre, le dé, avec lequel dialoguent les deux premiers vers. Même une « écriture du désastre », aux lettres de cendres[15], est promise à l'échec. Pareillement, le réconfort du silence mystique : « dix-sept », selon les commentateurs, désigne l'impossibilité d'atteindre la plénitude des dix-huit bénédictions d'une prière centrale de la liturgie juive ou encore le mot hébreu pour « vie » qui revêt cette valeur numérique.

Le mutisme, cependant, ne verse pas dans le néant. Il peut encore dire l'échec. S'écoulent comme dérisoires grains de sable les syllabes des trois derniers vers. « Autour/ circulaient des voix sans mots, des formes vides [...] » dit la première strophe de « *Die Silbe*

Schmerz » (« La syllabe douleur »), qui se termine sur : « [...] dans l'abîme/ ép-, ép-, é-/ pelait »[16] (*Rose*, p. 135). Balbutiement ou bégaiement, *lallen*. Tendresse dans le poème « *Stille !* » : « [...] et la langue nous balbutiait [*lallte*] des douceurs.../ (Elle balbutie [*lallt*] ainsi, elle balbutie encore ainsi) » (*Pavot*, p. 151). Force prophétique dans le poème consacré à Hölderlin : « S'il venait,/ venait un homme,/ venait un homme au monde, aujourd'hui, avec/ la barbe de clarté/ des patriarches : il devrait,/ s'il parlait de ce/ temps, il/ devrait/ bégayer [*lallen*] seulement, bégayer,/ toutoutoujours/ bégayer » (*Rose*, p. 41). Dans les deux cas, une promesse, un accueil : le langage se creuse de silence devant d'autres paroles, l'altérité de l'à-venir[17].

« Au profond-de-la-neige,/ fond-de-eige,/ on-e-ei ». Perte progressive de la capacité communicatrice du langage, mouvement vers un silence négatif, conclut une lecture commune de ce poème, remarquant que les derniers vers seraient intraduisibles en hébreu, langue dont l'écriture ne comporte pas de voyelles. La langue du peuple exterminé, elle-même effacée. La poésie de Celan combat précisément ce silence-là. Un poème de *Pavot et Mémoire* indique une autre direction, mutisme-mutation : « Nous mangeons les pommes des muets » dit « Tard et profond » (*Pavot*, p. 75) qui annonce un temps nouveau :

> *Nous prêtons serment par le Christ Nouveau d'unir la poussière à la poussière,/ les oiseaux au soulier errant,/* [...] *nous prêtons les serments sacrés de sable à la face du monde,/* [...] *Vous broyez la farine blanche de la promesse dans les moulins de la mort,/ vous la présentez à nos frères et sœurs –// Nous agitons les cheveux blancs du temps.//* [...] *Vienne sur nous la faute de tous les signes alarmants,/ vienne la mer gargouillante,/ la rafale acharnée du repentir,/ le jour de minuit,/ vienne ce qui jamais ne fut !// Vienne un homme sorti de la tombe.*[18] (*Pavot*, p. 75-77)

Sorti du néant, du silence de la tombe, cet être-là n'en porte pas moins une parole, comme les nombreux personnages de muets dans l'œuvre d'Élie Wiesel, comme le narrateur de l'*Oiseau bariolé* de Jerzy Kosinski, comme Hurbinek, l'« enfant de la mort » que Primo Levi rencontre à Auschwitz :

> *Il ne paraissait pas plus de trois ans, personne ne savait rien de lui, il ne savait pas parler* [...] *mais ses yeux, perdus dans un visage triangulaire et émacié, étincelaient, terriblement vifs, suppliants, affirmatifs, plein de la volonté de briser ses chaînes, de rompre les barrières mortelles de son mutisme.*[19]

Il prononce pourtant, répétitivement, quelques sons, un mot ou plusieurs. « Les jours suivants, nous l'écoutions tous, en silence, anxieux de comprendre et il y avait parmi nous des représentants de toutes les langues d'Europe : mais le mot d'Hurbinek resta secret » (*ibid.*). Levi conclut son récit : « Hurbinek mourut les premiers jours de mars 1945, libre mais non racheté. Il ne reste rien de lui : il témoigne à travers mes paroles » (p. 22-23). Quelle aurait pu être la rédemption pour l'enfant né de la mort ? N'est-elle pas dans ce mot qui est langage (« variations expérientales autour d'un thème, d'une racine, peut-être d'un nom », dit Levi) mais insaisissable dans aucune langue, langage d'un au-delà des langues, semblable au pur langage, « *die reine Sprache* », dont Walter Benjamin affirme la présence révélée dans le contact traductif des langues humaines[20] ? N'est-elle pas dans le récit de Levi, ce dont il ferait l'aveu par sa dernière phrase ? C'est au demeurant à partir de ce passage de Levi que Giorgio Agamben développe sa pensée du témoignage :

> *Cela veut dire que le témoignage est la rencontre entre deux impossibilités de témoigner ; que la langue, pour témoigner, doit céder la place à une non-langue, montrer l'impossibilité de témoigner. La langue du témoignage est une langue qui ne signifie plus, mais qui, par son non-signifier, s'avance dans le sans-langue jusqu'à recueillir une autre insignifiance, celle du témoin intégral, de celui, qui par définition, ne peut témoigner.*[21]

Deux mutismes donc se rencontrent pour donner voix au silence : celui de la victime privée de parole par l'histoire, celui du témoin à qui l'histoire donne la parole mais qui est privé de mots devant l'indicible.

Cependant, puisque Levi est ici mentionné, il faut rappeler que la critique[22] se plaît à souligner la sévérité avec laquelle il commenta et jugea la poésie de

Celan. Il est vrai que les lignes qui lui sont consacrées dans « De l'écriture obscure » peuvent sembler négatives, rédigées au nom d'un devoir moral :

> *Si son message est un message, celui-ci se perd dans le « bruit » : il n'est pas une communication, il n'est pas un langage, tout au plus est-il un langage encombré et manchot, tel celui de qui va mourir, seul comme nous le serons tous à l'agonie. Mais justement parce que nous les vivants nous ne sommes pas seuls, nous nous devons de ne pas écrire comme si nous étions seuls. Nous sommes responsables, tant que nous vivrons : nous devons répondre de ce que nous écrivons, mot pour mot, et faire en sorte que chaque mot porte.*[23]

Il est néanmoins loisible de ne pas prêter entièrement foi à la véhémence de Levi, ou, du moins, d'en tenter une analyse. D'abord l'essai n'est pas consacré à l'écriture de la Shoah mais à la vogue d'« une manière obscure » d'écrire et à l'admiration qu'elle suscite. Dans son argumentation, répétée tout du long, attribuant à l'écriture une fonction de communication l'obligeant à la clarté et à la compréhensibilité, refusant l'expression seulement idiolectale – le hurlement, l'inarticulé, le grognement animal –, Levi en vient à une exagération suspecte puisqu'il y amalgame Celan à Pound dont « l'obscurité de [l]a poésie a la même origine que son culte du surhomme » (*ibid.*, p. 73) ou à la rhétorique répressive des coercitions religieuses et politiques. Par ailleurs, on mettra en avant le suicide de Levi. Alors qu'il rapproche le destin final de Trakl et Celan et leur écriture, commentant : « Leur destin commun fait penser à l'obscurité de leur poétique comme à un prêt-à-mourir, à un non-vouloir-être, à un fuir-le-monde dont la mort voulue a été le couronnement » (*ibid.*, p. 73-74) ; alors qu'il consacra de fortes pages au suicide de son ami Jean Améry dans *Les Naufragés et les Rescapés*, lui-même se donnera la mort – en avril, comme Celan –, ce qui ne manque d'appeler à une reconsidération de ses propos. En outre, à relire attentivement « De l'écriture obscure », la position s'avère plus modérée qu'il n'y paraît. Levi admet une juste motivation aux styles de Trakl et de Celan, due aux contextes historiques respectifs tout en précisant, avec une curieuse insistance : « Pour Celan surtout, et parce qu'il est notre contemporain (1920-1970), il faut penser de manière plus sérieuse, plus responsable » (*ibid.*, p. 74). Il reconnaît ensuite que son obscurité n'est ni orgueil, ni facilité mais « un reflet de l'obscurité de son propre destin et de sa génération, qui va s'épaississant autour du lecteur, l'enserrant comme tenaille d'acier et de froid » (*ibid.*). Puis après avoir réitéré son exigence de clarté dans « l'échange entre les hommes », il conclut brutalement : « Mais allons bon, je le répète, ce sont là mes préférences, et non la règle. Quand on écrit, on est libre de choisir le langage ou le non-langage le mieux approprié [...] » (*ibid.*, p. 77), tout écrit obscur pouvant devenir clair pour d'autres lecteurs ou d'autres temps. Le jugement n'est donc pas sans appel. Et l'on peut se demander si ce plaidoyer n'est pas *pro domo*, énoncé dans la mémoire et la blessure de ce que *Si c'est un homme*, écrit au lendemain de la guerre, trouva difficilement un éditeur et fut reçu dans l'indifférence. Levi revint plus tard à plusieurs reprises sur l'angoisse du survivant dont le récit n'est pas écouté.

Au demeurant, on ne peut qu'être troublé par un poème de Levi dont le titre est identique à celui qui ouvre *Grille de parole* (« Voix ») et dont les variations thématiques autour du langage et du silence rejoignent étroitement Celan, jusqu'à la citation de Villon, démentant la thèse de « De l'écriture obscure » :

> *Voix muettes depuis toujours, voix d'hier ou à peine éteintes ;/ Tends l'oreille et tu en saisiras l'écho./ Voix rauques de ceux qui ne savent plus parler,/ Voix qui parlent mais ne savent plus dire,/ Voix qui croient dire,/ Voix qui disent et ne se font pas entendre :/ Chœurs et cymbales pour faire passer en contrebande/ Le sens dans un message qui n'a pas de sens,/ Pur chuchotement pour laisser croire/ Que le silence n'est pas le silence./ À vous parle, copains de galle :/ C'est à vous, compagnons de noce que je parle,/ Vous, comme moi ivres de mots,/ Mots-poignards, mots-poison,/ Mots-clé, mots-rossignol,/ Mots-sel, mots-masque, mots-népenthès./ L'endroit où nous allons est un lieu de silence,/ Un lieu de surdité, limbes des solitaires et des sourds./ La dernière étape, il te faut la parcourir sourd,/ La dernière étape, il te faut la parcourir seul.*[24]

À lire ces vers, le texte sur l'écriture obscure révèle davantage un travail de dénégation[25]. Même s'il ne l'admettait pas pour des raisons tenant à son combat contre l'oubli d'Auschwitz, Levi n'est pas étranger à l'affirmation que tout langage après les camps est mêlé du « râle du moribond », que la poésie doit porter à la fois la mémoire et l'anticipation du silence de la mort.

Ce silence d'un avant ou d'un après du langage sera celui de notre dernière catégorie.

3/ *Stille*

Alors que « Le Méridien »[26] présente le poème comme en chemin, vers l'autre, vers la rencontre, un poème antérieur disait déjà : « Un peu parla dans le silence [*Stille*], un peu se tut [*schwieg*],/ Un peu alla son chemin./ Banni et Perdu/ étaient chez eux » (*Grille*, p. 57). « Banni » : Celan ou le poète, « *der Verbannte dort oben*, *der/ Verbrannte* », « là-haut le Banni, le Brûlé » (*Rose*, p. 153). Et « perdu » pour qualifier le langage, perdu dans l'abîme, perdu dans l'indicible : « [...] j'ai perdu –/ perdu un mot,/ qui m'était resté :/ sœur.// [...] j'ai perdu un mot, qui me cherchait :/ *Kaddisch* » (*Rose*, p. 33) dit le poème « L'écluse », dont l'image se retrouve dans un poème d'*Atemwende* : « Silence des vasières, puis/ de l'herbe des berges [*krautige Stille der Ufer*].// Cette écluse encore. [...]// Devant toi, dans/ les sporanges géants rameurs,/ siffle, comme si ahanaient là des mots, la faucille/ d'une brillance » (*Choix*, p. 279).

Brillance dont la trace n'est pas perdue, conservée en la langue hébraïque, *ziv*, que la ténèbre n'a su éteindre[27], pas plus que le peuple la parlant : « Calme [*still*] dans les artères coronaires,/ déliée :/ Ziv, cette lumière » (*G. W.* II, p. 202). *Contrainte de lumière* dit le titre du recueil posthume, à comprendre comme l'inextinguibilité de la lumière dans la ténèbre, où le discours poétologique relaie celui, invalidé par l'histoire, de la croyance spirituelle. Dans un poème au titre emprunté à Shakespeare, *Le Roi Lear*, « *Give the word* », qui thématise le langage comme passage, les « mots de passe » contre la « bouillie d'art »[28] , Celan reprend une figure déjà citée : « Vint un homme » et conclut en unissant encore le silence et la lumière : « La lèpre silencieuse [*der stille Aussatz*] se décolle de ton palais,/ et évente ta langue de lumière/ de lumière » (*Choix*, p. 275 ; *trad. modif.*). Est-ce ici une référence mallarméenne à l'éventail et au pouvoir d'écriture ? On peut entendre dans *Aussatz Satz* la phrase, la proposition, et aussi la composition grammaticale et typographique de même que le principe de raison. Il est encore possible de « donner le mot ». Le silence-lumière de *Stille* après le silence-non-couleur de *Stummheit*.

Le langage comme perte[29] mais non définitive, plutôt son passage ailleurs – l'écluse –, d'une humanité défaite à une humanité refaite, du verbiage humain, devenu insignifiant, au royaume poétique, utopique, *Stille*, le silence comme promesse et accueil de cette parole ressuscitée si le poète parvient de nouveau à réguler le dire, éclusier pour contenir le trop-plein de l'horreur, devenant à ce titre « sourcier dans le silence » (*Seuil*, p. 75).

« *Stille !* » est le titre de l'antépénultième poème de *Pavot et Mémoire* :

> *Silence ! J'enfonce l'épine à ton cœur,/ car la rose, la rose/ se dresse avec les ombres dans le miroir, elle saigne !/ Elle saignait déjà, lorsque nous mêlions le oui et le non*[30]*,/ lorsque nous le sirotions,/ parce qu'un verre, qui avait jailli de la table, tinta :/ il annonçait une nuit qui s'enténébra plus longtemps que nous.//* [...]*// Silence ! L'épine a pénétré plus profond dans ton cœur ://* *elle se dresse alliée à la rose.* (*Pavot*, p. 151 ; *trad. modif.*)

Le cœur, les ombres et la rose : emblèmes de la poésie celanienne. Dédiée à la figure de la sœur-épouse – la mère disparue – récurrente dans *Pavot et Mémoire*[31], rejointe par la poétique, qui apparaissait dans le poème précédent, « Paysage », et qui revient dans le suivant, « Eau et feu »[32] : « [...] pense que je fus ce que je suis :/ un maître de cachots et de tours,/ un souffle dans les ifs, un buveur dans la mer,/ un mot, où tu descends en feu » (*Pavot*, p. 155). Le dernier poème du recueil marque le parcours poétique accompli :

> [...] *Là-bas seulement tu entras entièrement dans le nom, celui qui est tien,/ tu vins à toi d'un pas sûr,/ libres, les marteaux s'élancèrent au beffroi de ton silence* [33] [Glockenstuhl deines

Schweigens],/ *ce qui est écouté te rejoint,/ ce qui est mort met aussi son bras autour de toi,/ et vous allez tous les trois dans le soir.// Rends-moi amer./ Compte-moi parmi les amandes.* (*Pavot*, p. 157)

Par la parole du poème, par la poétique désormais conquise, le sujet peut rejoindre son destin[34] et le servir par cette parole même. La parole poétique s'unit au silence de la disparue, au mutisme de la disparition.

Stille se retrouve comme titre d'un poème de *Fadensonnen*, dernier recueil paru du vivant de Celan, sa signifiance polarisant ainsi toute l'œuvre : « Silence[35], – conduis-moi parmi les rapides./ Feu des cils, luis en avant » (*G. W.* II, p. 170 ; *ma trad.*). La poésie celanienne recueille ce qui est à venir, donne à entendre ce qui n'a pas encore été prononcé, la promesse de lumière. Elle crée ainsi un temps, un flux temporel, une continuité que l'on pouvait croire perdue à jamais, effacée dans le désastre de l'histoire : « Toi de foehn. Le calme [*Stille*]/ volait devant nous, une seconde/ vie, bien visible.// [...] la branche,/ vite écrite au ciel, nous porta, [...] un demain/ sauta dans l'hier, nous saisîmes,/ en poussière, le chandelier, je jetai/ tout dans la main de personne » (*Grille*, p. 61[36]). Ce « personne » qui marque récurremment chez Celan le néant de la destruction historique, non-espace – l'utopie du « Méridien » – et pourtant réceptacle de la parole renaissante. Le poème s'intitule « Un jour et encore un ». C'est qu'il n'est pas, ne fut pas de jour dernier[37]. Grâce à l'écriture : « [...] il y eut un reste de temps, un reste à chercher/ du côté de la pierre – elle/ fut hospitalière, elle/ ne coupa pas la parole ». Marque de confiance, ce dernier terme étant le titre d'un poème précédent qui dit : « Il y aura encore un œil,/ [...] Il y aura encore un cil,/ [...] Devant vous il est à l'œuvre,/ comme si, à cause de la pierre [*litt.* : puisqu'il y a pierre], il restait des frères » (*Grille*, p. 17).

Un temps au-delà du temps, une prolongation, une survie : ça se dit « *Überleben* » mais pourquoi ne pas le dire « Stilleben », « nature morte »[38], puisque *Stille* donne à penser la possibilité d'un temps préservé du naufrage, un temps qui n'aurait pas sombré dans l'histoire, un calme soustrait à la tempête (les deux termes figurant dans le premier poème de *La Rose de personne*). Le poème « *Stilleben* » parle de lumière, de regard et d'un temps[39] encore possible que le poème annonce et qu'il représente, sans cependant effacer le désastre puisqu'il en provient et lui répond, lui opposant une nouvel *ethos* :

Bougie contre bougie, lueur contre lueur, reflet contre reflet.// Et cela ici, en dessous : un œil/ sans l'autre et clos,/ a doté de cils ce qui est venu/ tard et n'était pas le soir.[40] *// Au-devant l'étranger, dont tu es l'hôte ici :/ le chardon sans lumière/ que du lointain/ l'obscurité offre aux siens/ pour ne pas être oubliée.// Et encore ceci, disparu dans la surdité :/ la bouche/ de pierre et mordant dans les pierres,/ hélée par la mer/ qui roule ses glaces le long des années.* (*Seuil*, p. 69 ; *trad. modif.*)

Dans la proposition « *verschollen im Tauben* », « disparu dans la surdité [*litt.* : dans ce qui est sourd] »[41], le terme *verschollen* désigne les disparus d'une guerre. La surdité, alors, pendant du silence, interprétable comme la coupable passivité devant le crime, est aussi ce qui préserve les victimes et peut les inscrire sur la pierre muette. Une telle préservation est justement illustrée dans l'interprétation double et contraire d'un même vers. Le silence sera l'espace scripturaire de la stratégie herméneutique demandée par la poétique celanienne.

Le motif de la bougie, déjà présent dans l'*Entretien dans la montagne*, anime un poème antérieur du recueil, « Devant une bougie ». Dans ce texte au lyrisme inspiré par la figure de la mère et nourri de symbolique religieuse, les derniers vers développent encore le thème d'un reste temporel où le sujet, le poète, peut inscrire sa survie. Soulignée par une paronomase en fin de ligne (*übertaübt/ Taube*, assourdi/ colombe), la surdité reconduit la notion de silence, dans le décor habituel de mer et de glace.

[...] *je t'absous/ de l'amen qui nous assourdit,/ de la lumière glaciale qui l'entoure/ là où il se jette dans la mer, haut comme une tour,/ là où la colombe, grise,/ picore les noms/ de ce côté et de l'autre du mourir :/ Tu restes, tu restes, tu restes/ enfant d'une morte,/ voué au non de ma nostalgie,/ uni à une crevasse du temps/ devant laquelle m'a conduit le mot maternel/ pour*

qu'une seule fois/ elle tressaille, la main/ qui toujours et toujours agrippe mon cœur! (*Seuil*, p. 63)

Le poème réunit les disparus et les rescapés par-delà la césure temporelle de l'absence. Le sujet a intégré la ténèbre, l'écriture étant le lieu et le moyen de cette intégration. Si la première strophe de « Soir des mots » peut dire : « Soir des mots – sourcier dans le silence ! [*im Stillen*]/ Un pas, un autre,/ un troisième dont ton ombre/ n'efface pas l'empreinte » (*Seuil*, p. 75)[42], c'est que la meute de « *Argumentum e silentio* », qui se rue sur le mot, a inscrit sa fureur au creux de la parole poétique, dans l'intériorité même du poète : « Les dogues de la nuit des mots, les dogues/ maintenant aboient/ au sein de toi [...] » (*ibid.*).

Un poème du premier des recueils posthumes, *Contrainte de lumière*, dira ce destin accepté, encrypté, travail de deuil à la fois accompli par le travail d'écriture et le permettant, le silence vécu et préservé comme expérience, libéré de la culpabilité attachée à la condition du survivant : « [...] le silence/ éprouvé [*die erfahrenen Stille*], un champ, insulé,/ dans le feu,// après/ l'espérance toute rassasiée,/ après tout/ destin détourné :// gagnés en chantant avec impénitence,/ les sacrifices des marais, là où tu// me cherches, en aveugle » (*Contrainte*, p. 139).

La colombe introduisait déjà dans *Pavot et Mémoire* le thème du silence où le sujet peut rejoindre celle dont il est séparé[43] : « La plus blanche d'entre les colombes prend son vol : il m'est permis de t'aimer !/ [...] L'arbre silencieux est entré dans la chambre silencieuse [*Der stille Baum trat in die stille Stube*]./ Tu es si proche, alors que tu ne demeures pas ici » (*Pavot*, p. 125). L'arbre, symbole de résistance[44], apporte la possibilité d'une proximité qui ne nie pas l'éloignement : « nous nous séparons enlacés » (« Louange du lointain », *Pavot*, p. 69). L'ici du poème accueille tous les lointains, comme l'ici du lecteur accueillera le poème. Offrande d'une fleur, puis le poème conclut sur un énoncé aphoristique, qui rappelle un célèbre adage freudien : « Où jamais n'a été, toujours va rester./ Jamais nous ne fûmes : ainsi nous restons près d'elle » (*ibid.*)[45]. Pronom féminin qui, en allemand comme en français, peut renvoyer à la fleur, à la colombe, à la disparue, mais surtout féminité matricielle et utopique où la présence se crée de dire l'absence, féminité de la langue alors.

Ce reste-là n'est pas ce qui reste, un reliquat, la négativité stérile d'un ayant-eu-lieu, puisque ce qui est arrivé n'a précisément pas eu de lieu, ayant effacé les catégories de l'avoir-lieu (entendement, mémoire, expression), mais doit être compris comme un nouvel espace qui accueille le possible de l'impossible, l'impossible devenu possible dans la parole poétique façonnée de silence, la reprise de la possibilité du possible, autre nom du temps, un reste qui ne se définit pas tant de son avant que de son après. Une telle potentialité créatrice fait naturellement de la langue la demeure de ce reste[46] car ce reste n'est pas non plus un surplus ou un don, le legs des disparus aux survivants mais davantage un partage, c'est-à-dire à la fois ce qui sépare et ce qui est mis en commun, où les disparus donnent vie aux survivants en même temps que les survivants donnent voix aux disparus.

Partage du silence où s'écrit le poème : « T'ayant fait signe,/ le silence [*Stille*] de derrière/ le pas [*Schritt*] d'une femme noire » (*G.W.* II, p. 365) dit la première strophe d'un poème « politique » de Celan, écrit à la suite de l'assassinat de Martin Luther King, qui conclut : « Ne t'ajourne pas, toi ». Le silence n'est pas une sortie de l'histoire mais la scène de sa rencontre. L'allemand construit pareillement le verbe « ajourner », *vertagen*, autour de « jour », *Tag*. Dans l'espace du silence, se fait jour le poème, « en marche » ; dans l'espace de ce jour, éclôt le temps reconquis sur l'histoire, dût-il plus tard amener le poète à sa fin[47] :

> [...] *le duc du silence* [der Herzog der Stille]*/ enrôle en bas dans la cour du château des soldats./ 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 ;/ des oiseaux aux cheveux il va immerger les épées.* (*Pavot*, p. 17 ; *trad. modif.*)

* * *

Ce parcours du silence par la poésie celanienne, ce qu'elle en a compris et qu'elle nous en fait

comprendre, apparaît du rapprochement de deux poèmes portant le même titre, « *Heimkehr* » (« Retour à la maison »). L'écriture reflète le travail de l'histoire dans le geste scripturaire. Le premier poème, non publié du vivant de Celan, est classé parmi les textes de jeunesse – fragile typologie en poésie –, avant ce qui serait doctement nommé le corpus celanien. Un premier tapuscrit le date de 1939, un second de 1944, rédigé dans sa période bucovinienne[48]. Mais certains thèmes (la voix, la mère, l'étoile – sous la forme de l'aster –, l'obscur) et la facture (fragmentation métrique et morphologique) des poèmes ultérieurs sont là, ce qui invite d'autant notre comparaison. L'histoire a déjà frappé ; Paul Antschel, avant de devenir Paul Celan, est déjà atteint. Le poème, pourtant, est encore empreint d'une certaine croyance en une clarté, vitale ou diurne, gardant la désolation à distance.

> *Aucune/ voix cachée qui ne soit/ dévoilée./ Aucune./ Comment sinon persisterait/ la vie à grandir devant moi/ et à se transfigurer ?/ Aux amis/ – à la maison il n'y en aura plus – / un regard est certainement/ suffisant/ et à la mère/ le signe peut-être de mon aster –/ Ceux qui continuent de chercher,/ sont seulement aux écoutes pour savoir si la mort,/ ou un jour torturant,/ un qui n'est pas de l'autre côté-/ s'assombrissant dans la nuit,/ ne sont pas derrière le silence…// O brisures dans le cœur.* (*Frühwerk*, p. 16 ; *ma trad.*)

Le silence est le premier de notre typologie (*Schweigen*), plus encore : la voix est mentionnée, fût-elle tue, dissimulée, même si, derrière, menacent la mort ou la tourmente. Le retour à la maison, quoique solitaire, semble encore possible.

Dans le second poème, déjà cité plus haut, la souffrance, la détresse barrent de désolation la possibilité du retour. La blancheur, « comme hier », celle de la neige et de la colombe, est sinistre, sans espoir, devenue la couleur sans chaleur de la perte.

> *Chute de neige, de plus en plus dense,/ couleur colombe, comme hier,/ chute de neige, comme si maintenant même tu dormais encore.// Du blanc qui s'étend jusque très loin./ Dessus, à l'infini,/ la trace de traîneau du perdu.// Dessous, à l'abri,/ se hausse/ ce qui fait si mal aux yeux,/ colline après colline,/ invisible.// Sur chacune,/ ramené à la maison dans son aujourd'hui,/ un Je échappé dans le mutisme :/ en bois, un pieu.// Là-bas : un sentiment,/ que fait flotter par ici le vent de glace,/ attachant son drapeau couleur-de-/ colombe,-de-neige.* (*Grille*, p. 23 ; *trad. modif.*)

L'histoire a gagné, comme un invincible sommeil. Le mutisme (« *ins Stumme* ») du sujet répond à un paysage dévasté, où il est désormais seul. La neige ne laisse percer que des signes menant au néant. L'espace est vide, fermé à la promesse du retour, et pourtant « *Dort : ein Gefühl* », il ne succombe pas au silence – le mutisme est refuge –, à l'immobilité. Un vent souffle, certes glacé, mais soutenant un mouvement. Un pieu planté comme un signe. Un drapeau hissé, avec peut-être, qui disent le silence, les mots d'un poème, celui-ci puisque la blancheur désormais dite devient celle qui accueille l'écriture[49].

Notes

1. Un quatrième terme aurait pu se proposer à catégorisation : l'adjectif *leise*, relevant du champ sémantique de la douceur, de la légèreté. En quelques occurrences, les traducteurs de Celan l'ont effectivement rendu par silencieux/silencieuse (*Seuil*, p. 29 ; *Rose*, p. 31 ; *Part de neige*, p. 40). Mais ce choix ne me semble répondre qu'à une motivation stylistique et n'induit aucune sémantisation différente de celles que j'ai dégagées.
2. Celan, corrigeant une traduction de ce poème, inscrit : « la parole de silence » (*Choix*, p. 325).
3. Raison pour laquelle je privilégie la traduction littérale « feuille-fruit » pour *Fruchtblatt* alors que J.-P. Lefebvre (*Choix*, p. 129) choisit d'utiliser le lexique technique de la botanique, « pistil », en précisant que l'extrémité du pistil se dit *Narbe*, stigmate, cicatrice. *Blattnarben* dans « À hauteur de bouche » (*Choix*, p. 148).
4. Voir mon essai « Parole sans voix », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?* (Séminaire autour de J. Derrida), Verdier (à paraître).
5. « *Giftgestillt* » : à noter le radical *still*, comme une annonce de la dernière catégorie de silence.
6. Figure dans ce lexique botanique le stigmate dont il était question plus haut.
7. J.-P. Lefebvre remarque : « Le même radical russe *nem* – sert à former le mot qui veut dire "allemand" (*nemeckij*) et le mot qui veut dire "muet" (*nemoj*) » (*Choix*, p. 356) en roumain. Ce poème, « Et avec le livre de Taroussa », privilégie thématiquement le destin des poètes russes persécutés, mais on sait combien Celan identifiait leur souffrance avec celle du peuple juif et la sienne. N'est-ce pas, par ailleurs, l'exilé Léo Strauss qui écrivit *La Persécution et l'art d'écrire*, qui certes ne traite pas

de poésie, mais cependant d'oppression et du statut des minoritaires et des victimes ?

8. La traduction littérale serait : « Cela devient muet, cela devient sourd [*Es wird stumm, es wird taub*] ».

9. La neige constitue un réseau métaphorique présent tout au long de l'œuvre. Voir, dans le recueil *Sprachgitter* (*Grille du langage*), « *Schneebett* » (« Lit de neige ») qui suit immédiatement le poème éponyme « *Sprachgitter* », s'achevant sur les vers « deux/bouchées de silence ». La logique poétique est similaire : de même que la neige recouvre le langage et l'expérience pour susciter un autre dire du réel, la grille qui sépare du langage, marquant l'impossibilité de son usage antérieur, en réorganise un autre. En allemand, « grille » est le terme technique utilisé pour désigner la structuration du cristal, une des symbolisations de l'écriture poétique chez Celan. Voir aussi le recueil intitulé *Schneepart* (*Part de neige*).

10. Voir sur ce point la théorie psychanalytique de N. Abraham.

11. M. Broda retient « rapatrié ».

12. Symbole de l'élaboration poétique chez Celan. Le réseau de la neige (voir note *supra*) y est lié par la figure du flocon.

13. Le démembrement de ces derniers vers est souligné typographiquement :

Tiefimschnee,
Iefimnee,
I-i-e.

Un autre exemple d'une telle dislocation langagière se trouve dans « *Huhediblu* » (*Rose*, p. 123).

14. « La mort est un maître venu d'Allemagne » dit la célèbre « Fugue de mort ».

15. Cendres et sable partagent la même valeur comme en témoignent de nombreuses occurrences et le titre du tout premier recueil paru en 1948, puis interdit de diffusion par Celan, *Le Sable des urnes* (*Das Sand aus den Urnen*).

16. « [...] *im Abgrund/buch-, buch-, buch-/ stabierte, stabierte* ». J.-P. Lefebvre traduit : « [...] dans l'abîme/ syl, syl, syl-/labait, labait » (*Choix*, p. 211).

17. Comme dans la philosophie de Lévinas où se lient langage, altérité et temps.

18. « Les soleils de la mort sont blancs comme les cheveux de notre enfant [...] » (*Pavot*, p. 71) dit le poème précédent, et le suivant : « Il est temps qu'il soit temps » (p. 81). Les trois textes forment la conclusion de la première partie du recueil, juste avant la « Fugue de mort ».

19. *La Trêve* (trad. E. Genevois-Joly), p. 21.

20. Voir « L'abandon du traducteur », nouvelle traduction de l'essai sur la traduction de W. Benjamin par A. Nouss et L. Lamy.

21. *Ce qui reste d'Auschwitz* (trad. P. Alferi), p. 48. Voir aussi p. 190 *sq.*, 212 *sq.*

22. Voir par exemple M. Anissimov, *Primo Levi ou La Tragédie d'un optimiste*, p. 410 et 568.

23. P. Levi, « De l'écriture obscure », *Le Métier des autres. Notes pour une redéfinition de la culture* (trad. M. Schruoffeneger), p. 75.

24. *À une heure incertaine* (trad. L. Bonalumi), p. 64. Les deux derniers vers sont imprimés en retrait. J. Semprun, dans sa préface, réinterroge lui aussi l'article « De l'écriture obscure ».

25. D'autant qu'on trouve un autre exemple de dénégation dans ce même recueil. L'article « Pourquoi écrit-on ? » (p. 52-57) aligne neuf motivations à l'écriture sans que soit mentionnée celle qui poussa, de son aveu, Levi à écrire, à savoir la nécessité, personnelle et sociale, de témoigner. Ces pages sont tout à fait déconcertantes : pour la motivation d'enseignement, il cite comme exemple un livre de cuisine ; à celle d'« améliorer le monde », il oppose sa méfiance en citant l'exemple néfaste de *Mein Kampf* ! La motivation psychologique est minorée et les autres motivations sont de faible portée théorique. Bref, Levi évite constamment de se trouver là où on l'attend.

26. Dans *Po&sie*, n° 9, 1979 (trad. J. Launay).

27. Et que, pareillement, la traduction conservera. *Ziv* désigne, dans le lexique kabbalistique, l'éclat lumineux de la splendeur divine. Tel quel chez Celan, le terme est intraduisible, au sens d'une impossibilité et d'un impératif : cette brillance-là doit percer au travers des langues. Elle fait signe vers un domaine silencieux que j'ai ailleurs associé à l'espace traductif. Domaine de l'entre-langues que théorisait Benjamin, dont les idées sur le langage sont proches de celles de Celan. Sur *ziv* et sa non-traduction, voir J. Felstiner, « Langue maternelle, langue éternelle. La présence de l'hébreu », dans *Contre-jour*, p. 75-76.

28. Cet « art » inauthentique auquel « Le Méridien » oppose la poésie.

29. « Quel que soit le mot que tu prononces,/ tu remercies/ la perdition » (*Seuil*, p. 93). *Verderben*, perdition au sens de ruine, corruption.

30. Dans le recueil suivant, *De seuil en seuil*, cette idée est donnée comme un impératif pour assurer l'éthique du langage : « Parle –/ Mais sans séparer le non du oui » (*Seuil*, p. 105). Ce qui est venu de l'histoire, ce qu'elle a apporté, a été intégré, transmué, pour constituer la poétique. Il en est de même du silence. *Schweigen* devient *Stille*.

31. Explicitement dans « *Der Reisekamerad* » (« Le compagnon de voyage »).

32. Ces deux signifiants comme thanathèmes, l'eau du suicide, le feu des crématoires. Leur union façonne la poétique celanienne. J'entends par « thanathème » des figures poétiques de la mort, celle de l'horizon historique de la poésie celanienne, celle du biographique.

33. « [S]'élancèrent/silence » : réussite de la traduction de V. Briet reproduisant la paronomase « *schwangen/Schweigen* ».

34. La critique s'accorde à voir dans l'amande un double symbole du judaïsme : motif traditionnel de la culture juive et référence au gaz des chambres de la mort.

35. Felstiner choisit de traduire « *Stillness* » (calme, tranquillité) et lie le poème aux souffrances occasionnées par la grave crise psychique traversée alors par Celan (Felstiner, 1995, p. 233).

36. « Cologne, am Hof », « Au loin », « Un jour et encore un », « À hauteur de bouche », ces poèmes cités se suivent dans *Sprachgitter*, formant ce que j'appelle une micrologie poétique, empruntant un terme adornien, c'est-à-dire une unité textuelle, un nœud de signifiance circonscrite, forme que prend le sens dans l'œuvre de Celan afin de résister à une signification totalisante.

37. « [...] ce soir-là commençait un jour, un jour particulier, un jour qui était le septième, le septième après lequel viendrait le premier, le septième et non pas le dernier [...] » (*Entretien*, p. 15).

38. Chiasme traductif où le français choisit la mort pour dire ce que l'allemand, et l'anglais, rattache à la vie (*litt.* : vie silencieuse, ou immobile).

39. Voir les poèmes « À ton œil fut greffé » et « Œil du temps » (*Seuil*, p. 53 et 89).

40. La traduction de cette strophe s'éloigne de l'original mais en rend efficacement la signifiance. Autre version : « Et ici en dessous, ceci : un œil,/ dépareillé et clos,/ frangeant de cils le Tard qu'on voyait poindre/ sans être le soir » (*Choix*, p. 101).

41. Avec un renvoi homophonique à *Taube*, la colombe, dont il est traité plus bas.

42. « Un pas » : « *ein Schritt* », suggérant l'écriture, *Schrift*, une empreinte ou une trace de mots, « *Wortspur* », comme le dit le poème « *Dein vom Wachen* » d'*Atemwende*. Chez Celan, le poème est essentiellement mouvement (voir « Le Méridien »), ce qui explique que son écriture n'en est jamais qu'une trace, en vertu d'un principe poétologique positif et

non négativement, par simple logocentrisme. Parce qu'il est trace, et non plénitude signifiante, le lecteur peut y déposer son rythme, marcher sur ses pas. Par ailleurs, si le mot est marqué de fragilité, d'incomplétude (parmi de nombreux exemples : « sable du mot » [*La Rose de personne*], « ombre du mot » [*Part de neige*]), c'est que l'histoire meurtrière a condamné le langage à porter les stigmates de sa violence. La langue de la poésie celanienne est à la fois l'image mutilée de ce qu'elle était auparavant et l'expérimentation de ce qu'elle pourrait redevenir. Elle est langue de l'épreuve et épreuve de la langue. C'est le thème du poème « *Huhediblu* » (*Rose*, p. 123), abondamment commenté en ce sens.

43. Cette figure récurrente désigne sous les traits de l'aimée la mère disparue mais aussi, par identification, le double, disparu ou lointain, que le travail poétique permet de retrouver (voir « Le Méridien »).

44. Voir « Un air de filous » et « Arbre-aux-lueurs », les deux en succession, dans *La Rose de personne*. « Un mot-arbre, prometteur d'ombre » dit le second poème dans *De seuil en seuil.*

45. « TOI, SOIS COMME TOI, toujours » (*Contrainte*, p. 179) dit l'avant-dernier poème de *Lichtzwang*, qui cite la traduction en allemand ancien d'un passage d'Isaïe par Maître Eckhart puis se conclut par l'original en hébreu. La catégorie, cependant, du « toujours » chez Celan ne désigne pas une quelconque éternité transcendante mais une sphère temporelle nouvelle offerte au sujet, spécifiquement ouverte par le poétique. « Langage, pilastre en lisière des ténèbres », dit le même poème.

46. Le motif du reste est central chez Celan. La survivance de l'identité ou de la culture perdues dans et par la langue est un leitmotiv de l'expérience des exilés, volontaires ou contraints, notamment les intellectuels et écrivains : Gombrowiz, Semprun, Brodsky, tant d'autres, les témoignages sont nombreux. Ceux des victimes germanophones chassées par le nazisme sont particulièrement pertinents ici. On se souvient de l'entretien avec Hannah Arendt, « Seule demeure la langue maternelle » (*Esprit*, juin 1980, repris dans *La Tradition cachée*) au titre allemand plus éloquent : « *Was bleibt ? Es bleibt die Muttersprache* » (« Que reste-t-il ? Il reste la langue maternelle ?). G. Agamben le commente (1999, p. 210 *sq.*). De même J. Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre*, qui remarque en un singulier éclairage des vers de Celan que je viens de citer : « "Toujours", dit-elle sans détour et sans hésitation. La réponse semble tenir d'abord en un mot, *immer*. Elle a *toujours* gardé cet attachement indéfectible et cette familiarité absolue. Le "toujours" semble qualifier justement ce temps de la langue. Il dit peut-être davantage : non seulement que la langue dite maternelle est *toujours* là, *le* "toujours là", le "toujours déjà là", et "toujours encore là" ; mais aussi qu'il n'y a peut-être d'expérience du "toujours" et du "même", là, comme tel, que là où il y a, sinon la langue, du moins quelque trace qui se laisse figurer par la langue : comme si l'expérience du "toujours" et de la fidélité à l'autre comme à soi supposait la fidélité indéfectible à la langue [...] » (p. 101-102). Le rapprochement n'est pas hasardeux. Celan dut être exposé à l'œuvre de Arendt, ne serait-ce qu'au moment du procès d'Eichmann par lequel il fut extrêmement marqué. Par ailleurs, sur le plan philosophique, la pensée de Arendt, lectrice de Kafka (voir *La Crise de la culture* et *La Tradition cachée*) et de Benjamin, analysant et défendant le pouvoir humain d'opérer des brèches dans la continuité chronologique par sa capacité de commencement, ne manque de résonner avec le thème celanien de la césure temporelle.

47. Lecture thanathographique du vers final.

48. Je cite le classement des éditeurs du volume *Das Frühwek*.

49. L'adjectif « *dichter* » (« plus dense »), peut s'entendre « *Dichter* », le poète et la trace de traîneau, « *Schlittenspur* », renverrait à « *Wortspur* », la trace du mot ou la trace-mot, du poème « *Dein von Wachen* » d'*Atemwende*. Ou les mots du poème suivant, « *Unten* » (« En bas »), également prémentionné, qui reprend le thème du retour, le réseau langage-regard-main et le motif de la syllabe :
« Ramené à la maison/ l'entretien convivial de/ nos yeux lents.// Ramené à la maison, syllabe après syllabe, réparti/ sur les dés aveugles de jour, vers quoi/ se tend la main qui joue, grande,/ dans l'éveil.// Et le trop de mon verbiage/ déposé sur le petit/ cristal dans le fardeau de ton silence [*in der Tracht deines Schweigens*] ». (*Grille*, p. 25 ; *trad. modif.*)

Références bibliographiques

ABRAHAM, N. ET M. TORK [1976] : *Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups*, Paris, Aubier-Flammarion.

AGAMBEN, G. [1999] : *Ce qui reste d'Auschwitz* (trad. P. Alferi), Paris, Rivages.

ANISSIMOV, M. [1996] : *Primo Levi ou La Tragédie d'un optimiste*, Paris, J.C. Lattès.

ARENDT, H [1989] : *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard ;
[1987] : *La Tradition cachée*, Paris, Bourgois.

BRODA, M. [1986] : *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Paris, Cerf ;
[1981] (s. la dir. de) : *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, Paris, Cerf.

CELAN, P. [1948] : « *Edgar Jené und der Traum von Traume* », dans *G. W.*, vol. III, 155-161, 156 ;
Rose [1979] : *La Rose de personne* (trad. M. Broda), Paris, Le Nouveau Commerce ;
Méridien [1979] : « *Le Méridien* » (trad. J. Launay), *Po&sie*, n° 9 ;
Part de neige [1981] : *Part de neige* (trad. F. Gravereaux, M. Speier et R. Benusiglio-Sella), *Po&sie*, n° 21 ;
G. W. [1983] : *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, 5 vol., Francfurt am Main, Suhrkamp ;
Pavot [1987] : *Pavot et Mémoire* (trad. V. Briet), Paris, Christian Bourgois ;
Frühwerk [1989] : *Das Frühwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp ;
Contrainte [1989] : *Contrainte de lumière* (trad. B. Badiou et J.-C. Rambach), Paris, Belin ;
Entretien [1990] : *Entretien dans la montagne* (trad. S. Mosès), Paris, Éd. Michel Chandeigne ;
Seuil [1991] : *De seuil en seuil* (trad. V. Briet), Paris, Christian Bourgois ;
Grille [1993] : *Grille de parole* (trad. M. Broda), Paris, Christian Bourgois ;
Choix [1998] : *Choix de poèmes* (trad. J.-P. Lefebvre), Paris, Poésie/ Gallimard.

DERRIDA, J. [1986] : *Schibboleth. Pour Paul Celan,* Paris, Galilée ;
[1996] : *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée.

FELSTINER, J. [1995] : *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press ;
[1981] : « Langue maternelle, langue éternelle. La présence de l'hébreu », dans M. Broda (s. la dir. de), *Contre-jour. Études sur Paul Celan.*

LEVI, P. [1966] : *La Trêve* (trad. E. Genevois-Joly), Paris, Grasset ;
[1992] : « De l'écriture obscure », *Le Métier des autres. Notes pour une redéfinition de la culture* (trad. M. Schruoffeneger), Paris, Gallimard. coll. « Folio » ;
[1997] : *À une heure incertaine* (trad. L. Bonalumi), Paris, Gallimard, coll. « Arcades ».

NOUSS, A. et L. LAMY [1997] : « L'abandon du traducteur », *TTR*, Montréal, vol. X, n° 2.