

Sur le mot d'Adorno

L'invocation par Paul Celan de la poésie de Mandelstam

par Bernard DUPUY

Au lendemain de la dernière guerre mondiale, la thèse courtur comme un vent de déraison selon laquelle dans la littérature « l'idéologie avait définitivement congédié la transcendance ». György Lukacs lui avait fait son lit dès le début du siècle en instaurant le procès des Lumières et en proclamant la « fin de la culture esthétique »¹, mais c'est Theodor Adorno qui, en 1949, lui donna sa frappe. À la fin d'un article intitulé « Critique de la culture et société », ce dernier mit le sceau à ses analyses en les rattachant à la Shoah et en lançant cet aphorisme, qui a fait le tour du monde : « il est devenu impossible d'écrire des poèmes après Auschwitz »².

Parvenu aux oreilles de ce pur poète qu'était Paul Celan, qui avait vu disparaître toute sa famille, qui avait dès 1948 publié le poème

1. Rappelons ce moment initial. La « lettre à Leo Popper », de 1910, qui ouvre *L'Art et les formes* de Lukacs, annonce « la fin de toute culture unitaire, inspirée par une tradition », où un rapport et un lien de transcendance existerait entre les choses. Dans l'essai qui suivait et qui a donné son titre à l'ouvrage, Lukacs avait tenté d'élucider son dire. Il caractérisait la culture européenne comme « culture esthétique », c'est-à-dire une culture « où toute chose avait acquis sa valeur symbolique », mais « le fait même que rien n'y était symbolique, que tout n'était en réalité que ce qu'il semble être dans l'instant vécu signifiait l'absence totale de tout rapport ». Aucune œuvre de littérature ne saurait plus naître de là. C'est dès lors dans l'essai, forme littéraire de prédilection pour un temps de crise, où la vérité est « livrée à son *pathos* », que se fait jour l'idée. L'essai a pour fin de manifester l'infranchissable distance qui nous sépare de la vérité. Il lui revient d'être le gardien de l'idée. Il montre la vérité, mais comme absence. À travers lui, l'idéologie fraye sa voie, comme éternelle attente. Dépourvue de transcendance, l'idéologie, selon Lukacs, est « la métaphysique de la jeunesse ». C'était le thèse du « jeune Hegel » (objet d'un livre de Lukacs), qui avait eu le mérite de mettre en lumière les origines socio-historiques du problème de la vérité et de hausser en dignité l'universel en le reliant aux expériences puisées dans la réalité du temps. Mais cette métaphysique est parvenue à sa fin et elle a connu au vingtième siècle son apocalypse. Pour Lukacs, le marxisme et le nazisme auraient apporté à ces analyses une confirmation historique décisive. On sait que, dès *L'origine du drame baroque*, Walter Benjamin a pris ses distances par rapport à cette historiosophie lukacsienne tandis qu'Adorno ne l'a jamais mise en question.

2. Theodor W. ADORNO, *Prismes, Critique de la culture et de la société*, trad. par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, éd. Payot 1986, pp. 22-23.

intitulé « Fugue de la mort » et qui portait la mémoire d'Auschwitz dans tous ses actes, dans tous ses gestes et dans tous ses pas, cette flèche cruelle l'avait directement atteint³. Et tout le temps qu'il lui resta à vivre, il se donna pour tâche de dénoncer l'impensé de ce mot qui frappait d'un coup imparable la moindre de ses tentatives poétiques.

Quand Celan prit connaissance de l'audience des propos d'Adorno sur la « réification » de la culture et la « barbarie » de toute poésie, il prit ses écrits très au sérieux. Si l'on veut percevoir quelque peu la commotion qu'il put éprouver, il faut relire attentivement le paragraphe dévastateur d'Adorno : « La critique transcendante de l'idéologie telle qu'elle fut traditionnellement pratiquée, est aujourd'hui désuète. La sinistre société monolithique ne tolère même plus ces aspects relativement autonomes, séparés, que visait jadis la théorie du rapport causal entre la superstructure et l'infrastructure. Dans la prison en plein air que devient le monde, peu importe de savoir qui est dans la dépendance de qui, tellement tout est un. Tous les phénomènes se dressent, emblèmes du pouvoir absolu de ce qui est... Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à sa réification par ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes »⁴.

Comment, après les ravages causés par l'abominable entreprise nazie et à hauteur d'un marxisme arrimé à sa victoire à l'est et occupé à engranger à son propre profit les leçons de l'histoire, répondre à un tel discours ? Comment, avec les moyens raréfiés du poète, faire face

3. Le plus grave est qu'Adorno avait lu Celan. Celui-ci avait publié à Vienne en 1948 son premier recueil de poèmes *Le sable des urnes* (recueil qu'il a repris et profondément remanié en 1952 : traduction française par Valérie Briet dans *Pavot et mémoire*, Paris, éd. Christian Bourgois 1987, pp. 9-81). Ce recueil ouvre à présent l'édition complète des *Œuvres* de Paul Celan aux éditions Suhrkamp. *Le sable des urnes* se terminait par le poème *Fugue de la mort* (traduit également, *ibid.*, pp. 83-89). On peut aborder aujourd'hui, à travers cette traduction récente publiée avec le texte allemand en regard, cette œuvre si directement marquée par l'épreuve, qui tomba sous la critique savante d'Adorno.

4. Comme l'a souligné le rigoureux exégète et ami de Celan, mort peu après lui, Peter Szondi (*Schriften*, vol. II, Francfort sur le Main 1978, p. 384. Trad. fr. : « Sur Paul Celan » dans *Poésie et poésie de la modernité*, ouvr. éd. par éd. Mayotte Bollack, Presses Universitaires de Lille, 1982), le mot d'Adorno, qui a été vulgarisé et exploité par toute une littérature, devrait être compris ainsi : « Il n'est plus possible d'écrire des poèmes, quand bien même ceux-ci seraient écrits à partir d'Auschwitz (*auf Grund von Auschwitz*) ». C'est bien cette interprétation que Celan a reçu de plein fouet, moins d'ailleurs pour s'en offusquer que pour en prendre la mesure, et pour assumer l'obligation de prendre à revers ses implications néfastes et destructrices. Car, pour Celan, il fallait tenir fermement la position inverse : « On ne peut plus écrire aucun poème si ce n'est à partir de l'abîme (*Abgrund*) d'Auschwitz ».

au dernier héritier de l'école de Francfort, comment réfuter « maître » Adorno ? Celan commença par entériner le verdict. Il garda le silence.

Verbracht ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur :

Dé-
porté dans
l'étendue
à la trace sans faille

C'est en ces termes, en 1958, dix ans après « Fugue de la mort », que viendra, chargée de ses énigmes, la reprise de parole de Celan, inaugurant le premier poème de *Strette*⁵. Puis le recueil, *Die Niemandrose*, qui suivra en 1963 et qui est par son titre comme un appel lancé en direction de Mandelstam⁶, sera la réponse assurée au mot d'Adorno. Bien entendu, ce dernier fut loin de se montrer sourd à la réponse de Celan, et il demeura toute sa vie attentif à sa poésie⁷. Il avait bien perçu que

5. Comme l'a bien souligné Peter Szondi, « Lecture de *Strette*. Essai sur la poésie de Paul Celan » dans *Critique* 28 (1971) pp. 387-420 : « *Strette* est, dans un sens très précis, la réfutation de la thèse devenue trop célèbre de Théodor W. Adorno : « Après Auschwitz, on ne peut plus écrire de poèmes »... Adorno savait fort bien combien sa thèse était sujette à malentendu, et peut-être fausse. Après Auschwitz, l'on ne peut faire de poésie qu'en vertu d'Auschwitz : jamais Celan n'a démontré plus clairement et de manière plus convaincante le bien-fondé de la devise secrète de son œuvre, son caractère essentiellement non confessionnel, non personnel, que dans *Strette* » (p. 416).

6. Paul CELAN, *La Rose de personne*, recueil dédié à Mandelstam, trad. de Martine Broda, Paris, Le Nouveau Commerce 1979. L'évocation de la « rose » provient elle-même pour une part de Mandelstam. Cf. Efim Etkind, « Tsvety, Kak Metafory » dans *Forma Kak sodержanie*, Wurzburg 1977, pp. 205-209, qui a souligné le rôle de la couleur rose dans la poésie de Mandelstam. Le titre du livre, tiré du poème intitulé « Psaume » (pp. 38-39), est né en outre d'une méditation sur le mot russe *niekto*, personne, utilisé par Mandelstam dans « De l'interlocuteur » (cf. ci-dessous, note 16) dans sa critique de Balmont, et reprise par Celan. Je voudrais dans les pages qui suivent rendre hommage à ces deux traducteurs de Celan que sont John E. Jackson et Martine Broda. Ils ont été les premiers à avoir sondé les liens existant entre la poésie de Celan et celle de Mandelstam. Je ne fais ici que suivre leur trace.

7. En 1960, il y eut une communication directe entre Celan et Adorno. Celle-ci se produisit à propos de Paul Valéry. Dans un essai intitulé « Valéry's Abweichungen », dédié à Paul Celan à titre de remerciement adressé à celui-ci, qui avait fait le geste de lui faire parvenir son « Entretien sur la montagne » (*Die neue Rundschau* 71, 1960, fasc. n° 1, trad. française : « Les écrits de Valéry » dans Theodor W. ADORNO, *Notes sur la littérature*, Paris, éd. Flammarion 1984, pp. 101-140), Adorno, toujours axé sur sa thèse de l'« hermétisme » moderne, s'était intéressé aux *Rhumbs* de Paul Valéry, qui venaient de paraître (c'était le titre récemment choisi pour l'édition en allemand des *Œuvres* de ce dernier). A partir de ce terme de « rhumb » (notion de marine désignant les écarts par rapport au méridien indiqués par le compas), Adorno semblait suggérer que l'hermétisme valéryen offrait une ouverture possible en direction de l'hermétisme de Paul Celan. Celui-ci ne laissa pas cet appel sans réponse et envoya un nouveau signe en direction d'Adorno en composant en 1963 le récit intitulé « Le méridien » (trad. française par André du Bouchet dans *Strette*, Paris, éd. du Mercure de France 1971, pp. 179-197). Adorno n'y est pas cité, tandis que le sont en revanche Walter Benjamin, Kafka et même Malebranche, mais cet essai sur l'art est évidemment un texte qui lui est adressé. Cependant, en 1962, dans une conférence pour la radio intitulée « Engagement ou autonomie artistique ? » (trad. française dans *Notes sur la littérature*, Paris, éd. Flammarion 1984, p. 298), Adorno, invoquant Jean-Paul Sartre, avait répété : « Je n'ai pas l'intention d'atténuer (*mildern*) la phrase selon laquelle il est barbare de vouloir encore écrire de la poésie après Auschwitz ».

sa sentence acérée, péremptoire, était un brûlot lancé à la figure du poète. Il eut d'ailleurs l'envie d'ouvrir un dialogue public et de rédiger une étude sur l'œuvre de Paul Celan, salué par lui-même comme « l'auteur le plus important depuis la guerre à côté de Samuel Beckett ». Il avait formé ce projet, mais il n'y parvint jamais. Et quelle commune mesure y avait-il entre son œuvre prolifique et critique et celle de Celan ? Adorno ne lui a consacré finalement que quelques lignes hâtives et il continua de s'interroger jusqu'à la fin de sa *Théorie esthétique*⁸ sur la consolation qui peut être demandée après Auschwitz à la poésie, pour conclure que celle de Celan s'éténue dans son hermétisme⁹.

8. Cf. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique. Paralipomena*, trad. par Marc Gimenez, Paris, éd. Klincksieck 1989 : « Chez Paul Celan, le représentant le plus important de l'hermétisme du lyrisme allemand contemporain, le contenu d'expérience de l'hermétisme s'est inversé. Cette poésie est imprégnée de la honte de l'art devant la souffrance qui échappe à la sublimation autant qu'à l'expérience. Les poèmes de Celan veulent exprimer l'horreur extrême par le silence. Leur contenu de vérité même devient négatif. Ils imitent un langage en-deçà de celui — impuissant — des hommes, voire en-deçà de tout langage organique, langage de ce qui est mort dans les pierres et les étoiles ; sont éliminés les derniers rudiments de l'organique ; apparaît ce que Benjamin a décelé chez Baudelaire en disant que son lyrisme était dépourvu d'*aura*. L'infinie discrétion avec laquelle procède le radicalisme de Celan accroît sa force. Le langage de l'inanimé devient l'ultime consolation de la mort privée de toute signification. Le passage à l'anorganique peut non seulement être observé dans les motifs thématiques, mais on peut reconstituer dans les œuvres closes la voie qui conduit de l'horreur au silence. Un peu à la manière dont Kafka procéda avec la peinture expressionniste. Celan transpose en processus linguistiques le devenir non figuratif du paysage qui se trouve rapproché ainsi de l'anorganique. » (pp. 406-407). Ce texte est de 1969.

9. En réponse au prétendu « hermétisme », ni voulu ni gratuit, des poètes, on peut se reporter à *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse ?*, ouvrage publié par Jacques Rancière, publication de la Bibliothèque du Collège international de philosophie, Paris, Albin Michel 1992 (où l'on pourra lire l'impressionnant témoignage de Martine Broda sur Celan, pp. 215-227) et la pénétrante approche à partir des théories du langage de Werner Hamacher, « La seconde de l'inversion » dans *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, (Colloque de Cerisy-la-Salle édité par Martine Broda, collection « Passages », Paris, éditions du Cerf 1986, pp. 185-187). Si un poème de Celan demeure hétérogène à toute totalisation interprétative du type de celles de Lukacs ou Adorno, c'est précisément, comme l'a dit très bien J. Derrida (*Schibboleth, pour Paul Celan*, Paris, éd. Galilée, 1986, p. 50), parce qu'il livre « un secret sans hermétisme », parce qu'il est à jamais soustrait à la réduction historique comme à l'exhaustion herméneutique. Véritable *schibboleth*, le poème porte avec lui, « sans la moindre intention cachée, le secret qu'il héberge dans sa lisibilité ». Il nous émeut, fascine et séduit d'autant plus (p. 51). Et cette situation de sa poésie, Celan l'a lui-même, une fois pour toutes — et de quelle façon ! —, exprimée avec une totale clarté dans son discours de réception du prix Büchner à Darmstadt, le 22 octobre 1960, sur la création poétique. Il y a stigmatisé cette intrusion des philistins : « On ne se prive pas aujourd'hui de reprocher à la poésie son « obscurité » — Permettez-moi, abruptement, là-dessus — mais quelque chose ne s'est-il pas, soudain, ouvert ? — de citer, ici un mot de Pascal, mot repris chez Léon Chestov chez qui je viens de le relever : « Ne nous reprochez pas le manque de clarté, car nous en faisons profession ! ». Oui, si elle n'est pas congénitale, c'est venu, je pense, de quelque étrange ou reculée région — d'elle-même peut-être se projetant — qu'à la poésie, en vue d'une rencontre, échoit pareille obscurité. Ou, peut-être, encore, et dans le champ d'une seule et même ouverture, quelque étrangeté divergente, solidaire étroitement. (« Le Méridien », traduction par André du Bouchet publiée dans Paul CELAN, *Strette*, Paris, éd. du Mercure de France, 1971, pp. 188-189).

Paul Celan, lui, croyait assez à sa tâche pour s'y livrer avec toutes les forces dont il pouvait encore disposer. Et il croyait tant à la signification de cet effort ultime gravé dans son œuvre qu'il nous la laissera — à Adorno comme à nous — en dernier témoignage, y mettant un matin d'avril 1970 le sceau final en abandonnant son corps là où, comme dit notre poète, « l'amour s'en va comme l'eau courante, comme l'espérance est violente », là où coule la Seine, sous le pont Mirabeau.

*
* *

Paul Celan avait fait le choix de la langue allemande, à la fois « langue de sa mère »¹⁰ et « langue de ses persécuteurs ». On ne méditera jamais assez sur cette élection et sur cette contradiction qui est celle du poète dédoublé dans sa propre langue. Assumée déjà par Franz Kafka, exilé de sa Bohême natale dans sa langue élue, elle fut éprouvée par Celan comme au second degré. Éloigné de son pays, la Bukovine, réfugié en 1945 à Bucarest, Celan fut d'abord « traducteur » de poésie étrangère dans la langue germanique. Il rendit dans la langue de sa mère des poètes russes, anglais, français et italiens. Ce fut sans doute sa façon de se garder et de garder par rapport à l'allemand une position oblique, en le décalant, en abordant ses vocables comme un matériau brut, sur lequel il lui fût possible d'affirmer sa maîtrise au lieu d'être tenu et mené par lui, en le prenant comme une langue-cible. Il pouvait ainsi habiter la langue allemande, arrachée aux ouvrages et aux places fortes qu'elle avait servi à constituer, maintenant démantelée et réinvestie pour des emplois nouveaux, offerte au service d'univers étrangers. La langue que Celan a choisie fut ainsi différente de celle de sa région natale, le roumain, comme elle est demeurée autre que sa langue d'usage, employée en France¹¹ ; c'est un allemand à sa propre mesure, devenu « métalangage », travaillé et tenu en main, contrôlé et rendu autonome, comme l'araméen du Zohar, un allemand épuré, incisé, anobli, qui lui permet de vouer à l'encan la langue avilie, dévoyée, porteuse des stigmates de l'époque nazie, cette langue triviale et assassine que Heinrich Böll a stigmatisée dans *Le Tambour*. Dans cette activité

10. A son amie Ruth Lackner, Paul Celan disait en 1945 : « On ne peut exprimer la vérité qui vous est propre que dans sa langue maternelle ; celui qui écrit des poèmes dans une langue étrangère ment » (cité par Israël CHALFEN, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt-am-Main, Insel Verlag 1979, p. 148).

11. Dans « Le Méridien », s'interrogeant sur sa date et sur son lieu, Celan écrira : « Je cherche (...) le lieu de ma propre provenance. Je cherche tout cela d'un doigt sans doute très imprécis, parce qu'il tremble un peu, je cherche sur la carte — une carte d'écolier, je m'empresse de le dire. Impossible de trouver aucun de ces lieux, ils n'y sont pas, mais je sais où ils devraient, surtout maintenant, pouvoir se trouver... ». (*trad. fr.*, p. 196) Un lieu d'où l'histoire familiale s'efface mais dont le Méridien demeure, dont le discours ne peut plus rien dire mais d'où la poésie est l'unique mode pour dire ce qui a fui, mais qui persiste.

de traduction, dans cette reprise d'une langue, son œuvre personnelle est en gestation. Traduire lui fut déjà un combat. Poète, Celan le sera par vocation et par nécessité, et dans l'allemand.

Sa poésie elle-même sera encore une entreprise de traduction : en faisant œuvre de poète, c'est lui-même qu'il « traduit » en allemand. Il s'approprie une langue qu'il maîtrise suprêmement et à laquelle il ne consent aucune complaisance, non seulement avec celle qui dans sa jeunesse a heurté ses oreilles, mais avec celle de Goethe ou de Kant. Écrivant le temps qu'il lui est donné de vivre, il regarde le monde et les choses qui passent dans cette langue germanique, non savante, mais maternelle à laquelle il confie sa voix. Mais quand il lui faudra affronter la langue de mort, celle qu'ont manipulée les puissances de destruction, alors il lui faudra faire appel à d'autres auteurs, à d'autres sources d'inspiration. C'est alors, en 1959, qu'il entreprend de traduire Ossip Mandelstam. Quatre ans plus tard, il livrera à l'impression son œuvre la plus personnelle, *Die Niemandrose*, dédicacée au poète russe et qui reprend, nous semble-t-il, avec une intensité accrue tout l'effort engagé dans ses traductions et dans ses tentatives poétiques antérieures.

Sous l'énigme du titre de ce recueil, *La Rose de personne*, transparaît, comme l'a dit si justement Martine Broda, « avant toute dédicace, l'importance du geste du don »¹². L'adresse à la mémoire de Mandelstam est là d'abord pour révéler, comme il ne cessera de le dire, une *Verfreundung*¹³, une expérience commune, une connivence, une affinité, un lien quasi physique :

Le nom d'Ossip vient à ta rencontre, tu lui racontes
ce qu'il sait déjà, il le prend, il t'en décharge, avec des mains,
tu détaches le bras de son épaule, le droit, le gauche,
tu ajustes les tiens à leur place, avec des mains, des doigts, des lignes,
— ce qui s'est arraché, à nouveau se rejoint —
là tu les as, prends-les, tu les as tous les deux,
le nom, le nom, la main, la main,
prends-les en gage,
cela aussi il le prend, et tu as
de nouveau ce qui est tien, fut sien¹⁴.

Tout lecteur familier de l'œuvre de Mandelstam perçoit dans le texte même la parenté entre les deux poètes. Elle se fait jour dans *Die Niemandrose* ne serait-ce que dans le jeu sur la racine du nom de son *alter ego*, jeu auquel se livre Celan, très friand de ces tentatives de décryptage des noms devenus usuels. Mandelstam signifie en allemand la tige d'amandier, où n'importe qui repérera aussitôt l'arbre-fruit

12. Martine BRODA, « La leçon de Mandelstam » dans *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, collection « Passages », Paris, éd. du Cerf, 1986, p. 29.

13. *Verfreundung*, (« apprivoisement » ou, comme traduit Martine Broda, « proximation »), terme employé dans le poème « La contrescarpe » (dans *La Rose de personne*, Paris, Le Nouveau Commerce 1976, p. 139), vraie réponse au thème moderne de la *Verfremdung* (« estrangement »).

14. « Tout est autrement », immense poème, l'un des plus longs et, finalement, des plus chaleureux qu'ait écrit Celan, dans *La Rose de personne*, *op. cit.*, pp. 140-141).

oriental, l'arbre « qui fleurit le premier », le symbole de la judéité. Mais au-delà de ces références simples, il faut déceler des valeurs plus cachées, comme celle forgée par Celan dans le changement de Mandelstam en « Chandelbaum » (traduit par André du Bouchet : « candélarbre »). L'allusion au bois de la menorah de la tradition juive fait lever les connotations les plus diverses. Toute une série de modifications apparaissent, de façon presque enjouée, sur le nom de Mandelstam, dont la vie fut jetée à tous les vents et dont la poésie, pour Celan, était comme une flambée d'étincelles *par delà* les symboles¹⁵.

*
* *

Mandelstam avait écrit en 1913, un texte programmatique *De l'interlocuteur*, qui a été repris dans son recueil d'essais *Sur la poésie russe*¹⁶. Cet article devint par la suite pour Celan la source fondamentale dans sa propre méditation sur la poésie. Mandelstam lui-même est toujours demeuré fidèle aux intuitions exprimées dans ce texte de base, contemporain de la première collection de ses poèmes intitulée *La pierre*¹⁷. Rédigé l'année même de la crise du symbolisme russe et composé dans une volontaire prise de distance à l'égard du futurisme qui venait de faire connaître ses positions, ce recueil est l'indicatif d'une époque nouvelle de la poésie, venant après « l'Age d'argent », et il peut être considéré comme l'Art poétique de Mandelstam.

Un important effort de justification théorique avait animé les poètes de l'Age d'argent, qui s'affrontaient autour de la question de la communication entre le messager et son public, entre le poète et son lecteur,

15. Je renvoie ici aux remarquables réflexions proposées par Yves Bonnefoy (*Revue des Belles Lettres*, Genève 1970, p. 91) et par Jean Greisch (« Les Fleurs du Rien » dans *Le Nouveau Commerce* n° 55, 1983) sur la mandorle des tympan romans. Celle-ci sert de titre à un poème de *La Rose de personne* (*op. cit.*, pp. 72-73). « La mandorle, écrit Jean Greisch, délimitait l'espace du sacré par excellence, le *tremendum* et le *fascinosum*. Ici le Rien remplit l'espace du Sacré. Et dans cet espace se tient la figure du Roi. La mandorle bien que vide, garde la couleur du « bleu-royal » qui est ici, comme chez Trakl, la couleur par excellence du sacré. Le plus extraordinaire de ce poème est que le langage de la manifestation et de la glace que tout semblait appeler, est soigneusement évité ». Et Martine Broda a souligné que le jeu de permutation des lettres dans la racine pouvait, par paronomase, cacher encore sa clef. *Mandel* peut cacher *Mangel*, le manque, qui ne se livre pas. Mais « *Bandelbaum* évoque peut-être les pendus (*gebündelt*) aux branches. *Mandeltraum*, l'Arbre de Jessé, rêverie généalogique sur le Christ-amande. L'amandier fleurit près d'un autre arbre aux baies amères, le génévrier, *Machandelbaum*, qui donne son titre à un cruel conte de Grimm. La série prend fin, dans le poème sur François Villon, avec *Chandelbaum*. Le mot a été traduit « candélarbre ». Celan est ainsi crédité d'un jeu de mots bilingue » (cf. Martine BRODA, dans *La main de personne*, coll. « La nuit surveillée », Paris, éd. du Cerf, 1986, p. 19).

16. Ossip MANDELSTAM, *De l'interlocuteur*, traduit du russe par Mayelassveta dans *De la poésie*, Paris, éd. Gallimard 1990, pp. 58-68. Cet essai avait été publié en 1913 dans la revue « Apollon ».

17. Ossip MANDELSTAM, *Kamen* (La pierre). Sélection de poèmes traduits par F. Kérel dans *Tristia et autres poèmes*, Paris, éd. Gallimard 1975, pp. 22-71.

entre le « porte-voix » et ceux qui entendent les appels des temps nouveaux. La poésie russe s'interrogeait alors sur sa mission, sur son langage. Le moment où le poète craint que son langage reste incompris ou ne soit reçu par personne est, on le conçoit, toujours une épreuve. Rien de plus pénible pour lui que cet isolement. Dans la déhiscence du symbolisme, le vingtième siècle naissant a, d'une façon générale, conçu une méfiance à l'égard des excès de la parole, il se méfie du langage. C'est ce qu'Adorno, se livrant à la critique des formes de l'art, appellera le « recours à l'anorganique », le passage de la langue à un contenu de vérité « négatif », le repos des poètes « dans ce qui est mort, dans les pierres et les étoiles ». Sous l'influence des symbolistes, dans leur propension à apostropher, à interpeller, la poésie avait fini par élire domicile sous le préau des écoles. Avec eux, les poètes se prennent pour des maîtres à penser. Ils invitent leurs disciples à agir, à s'unir et à parler. Une actualité fiévreuse, une ambition souvent extravagante, accroissent chez eux la conscience d'une mission, qui va devenir la question lancinante des poètes de la période qui vient.

Mandelstam résiste à cet engouement. Il fuit « sur les rives aux vagues désertes, sous les hautes futaies de la chênaie bruissante ». Avec ses compagnons « acméistes »¹⁸, il entend retrouver la vocation pouchkinienne de la poésie russe. A la conception symboliste du poète, inspiré, théurge, créateur de son propre verbe, les acméistes sont les premiers à opposer, dans un désir de retour au réel, le « poète-homme », dont le langage n'est pas constitué pour ouvrir d'emblée le monde de l'au-delà mais pour être un instrument tangible au cœur de ce monde. Il entend organiser l'univers de la langue. Il veut bâtir la cité et, au terme, indiquer à la Russie son destin. Il veut saisir chaque mot dans sa densité, dans sa matérialité, sans le laisser s'évader vers une réalité ultime, ni le faire régresser vers sa signification première, dont il dérive. Il faut laisser les mots travailler.

Mandelstam a alors vingt ans. Mais il se juge mal écouté. Il est taxé, dans la presse, par allusion à un vers célèbre des « Tziganes » de Pouchkine d'« oiseau des cieux », insoucieux de savoir qui l'entend¹⁹. Cette flèche l'a aussitôt fait réagir et elle est, dans le court essai intitulé *De l'interlocuteur*, l'occasion pour lui de s'interroger sur l'audience de la poésie dans la société et sur la portée de celle-ci comme activité critique. Il s'est écarté du symbolisme, dont les orientations spiritualistes avaient donné lieu à un échange d'idées célèbre entre Viatcheslav Ivanov et Mikhaïl Gerschenson²⁰ et il se situe du côté de Gerschenson. Le symbolisme fait penser au Prestre Martin, mis en scène dans un vieux récit français du Moyen Age, qui, en rupture avec les canons de l'Église, chantait seul le texte et les répons, assurant à la fois le rôle d'officiant et celui d'assistant à sa propre messe. La célébration serait

18. Le mouvement acméiste avait été fondé en 1912 par Nicolas Goumilev et Serge Gorodetski, rejoints aussitôt par Ossip Mandelstam et Anna Akhmatova.

19. *De la poésie* (cf. note 16), p. 59 note 1.

20. Viatcheslav IVANOV et Mikhaïl GERSCHENSON, *Correspondance d'un coin à l'autre*, trad. française, Paris, éd. L'Age d'homme 1986.

recherchée pour elle-même. La partition se suffirait à elle-même. Dans *La pierre*, Mandelstam se distancie de cette attitude mais s'interroge sur son isolement, sur la condition d'une parole réduite à sa propre existence, accusée de rester sans écho. Il récuse l'attitude hautaine de renoncement à soi qui dans le symbolisme consiste à accepter que l'univers reste silencieux, qu'il demeure le domaine de l'éphémère, qu'il soit éternellement le même, un monde où l'on peut « contempler des libellules promptes à vivre et aux yeux bleus »²¹. Pour lui, le poème est au contraire, comme dans un verset célèbre du prophète Jérémie²², le marteau qui frappe l'enclume, le burin qui cisèle la pierre. Le poète n'envoie pas en vain son chant vers le ciel, il met sa marque sur son œuvre. A la création du monde il apporte sa pierre.

Mandelstam a réagi contre l'intimisme d'un Konstantin Balmont : « Les messes basses avec le voisin on s'en lasse ». La poésie n'a pas pour but de révéler un tel dialogue secret avec un prochain, qui n'existe que dans une réalité où il doit rester. La poésie doit ouvrir l'espace et la distance. Elle appelle un « autre », un « interlocuteur ». Mais le fait de s'adresser à un interlocuteur concret coupe les ailes au vent, le prive d'air, d'élan. « L'air du vers c'est l'imprévu »²³. Employant une image destinée à faire fortune, il regarde sa poésie comme « une bouteille jetée à la mer »²⁴ qui sera lue par qui pourra la trouver, par qui pourra la déchiffrer, par un « interlocuteur » que celui qui l'a lancée ne connaîtra jamais²⁵. Mandelstam découvre une telle invocation au destinataire déjà exprimée dans un poème de Evgueny Baratinsky :

Qui sait si cette âme mienne
A son âme ne tombera accordée ;
Si l'ami en ce siècle ai trouvé,
Un lecteur trouverai dans la postérité ?

et dans l'œuvre de Fédor Sologoub, qui maintient toujours dans chacun de ses poèmes, immense et infranchissable, la distance avec l'interlocuteur potentiel :

Ami secret, ami lointain, regarde,
Sans chaleur et sans joie dès l'aube...
Sans chaleur et sans joie au matin,
Ainsi secret, ami lointain, je mourrai.

21. Ossip MANDELSTAM « Plus lente la ruche neigeuse » dans *La Pierre*, texte traduit par François Kérel dans *Tristia et autres poèmes*, Paris, Gallimard 1975, pp. 30-31.

22. Jér 23, 29. Commentaire de E. Lévinas : La poésie n'a-t-elle pas pour vocation « d'être la déhiscence du monde, qui offre non pas un séjour mais, pour passer la nuit, des pierres contre lesquelles frappe le bâton de l'errant se répercutant en langage minéral ? » (Emmanuel LÉVINAS, « De l'être à l'autre. Paul Celan » dans *Noms propres*, Paris, éd. Fata Morgana, 1976, pp. 64-65).

23. *De l'interlocuteur*, trad. cit., p. 64.

24. *Ibid.*, p. 61.

25. Mandelstam désigne cet interlocuteur par le terme *niekto* (une personne, un personnage secret, inconnu) et non par *nikto* (Niemand, personne qui est pure absence). La distinction ouverte par la langue russe n'avait pas échappé au traducteur de Mandelstam qu'était Paul Celan.

Des appels comme ceux-là ne sont pas des métaphores ou de simples symboles employés pour créer un effet momentané. Ils sont supposés atteindre des interlocuteurs lointains qu'ils interpellent ; cette convocation de partenaires, cette levée d'amis, était le vœu profond des vers de Sologoub.

Qu'à l'horizon apparaisse au poète cet interlocuteur-là et le poème est déjà né. Le *tu*, invoqué par Martin Buber et par des auteurs aussi divers que Roman Jakobson²⁶, Gabriel Marcel²⁷ ou Emmanuel Levinas²⁸, trouve ici son expression. Dans le poème, il antécède le *je*, et le *je* poétique cessant d'être haïssable, devient légitime. Ceci s'étend, bien entendu, au-delà de la poésie et vaut pour le commentaire, le rite religieux et les différents textes où l'on peut suivre, inscrit dans le langage, le procès instituant de la subjectivité dans son rapport à l'altérité. Pas d'inspiration d'un sujet ailleurs que dans la langue.

En traduisant Mandelstam, Paul Celan avait souscrit à la réaction exprimée par celui-ci dans *De l'interlocuteur* ; dès le « Discours de Brême », il l'a faite sienne²⁹. Face à la conception altière du poème, si prégnante entre les deux guerres en Allemagne, représentée par Stephan George et Gottfried Benn, invoqués l'un et l'autre par

26. Roman JAKOBSON, dans « La génération qui a gaspillé ses poètes » (texte écrit après le suicide de Maïakovski, traduit par Marguerite Derrida, publié dans *Questions de poétique*, Paris, éd. du Seuil 1973, pp. 73-101), en est venu, tout « formaliste » qu'il était d'idées et de formation, à chercher la genèse du subjectif dans l'acte poétique. Les mots, chargés par le temps, assurent à l'œuvre poétique une portée mythique et haussent la réminiscence biographique en clef prophétique dans un au-delà du *je* de l'auteur. Jakobson souligne ainsi la présence du biographique dans le subjectif. Ici la référence biographique n'a plus rien à voir avec l'information événementielle concrète, tant cultivée par les historiens de la littérature. Elle apparaît dans sa teneur véritable en tant que scellée dans l'œuvre même. Krystyna Pomorska, dans ses *Dialogues* avec Roman Jakobson, lui déclarait : « Les autobiographies de Maïakovski et de Pasternak se lient intimement à vos différentes analyses de la mythologie poétique. Malgré toute leur différence apparente, ces textes d'auteurs ont beaucoup en commun. La biographie des deux poètes, et surtout le *Sauf-conduit* de Pasternak, montre à l'évidence que les faits dits réels n'existent pas à proprement parler pour le poète. Chaque détail de la vie se transforme à l'instant en un fait symbolique et ne vient au poète que sous cette forme. Il y a à cela un parallèle précis dans votre étude de la création du mythe chez Pouchkine : vous avez indiqué dans la biographie « réelle » du poète toute une série de phénomènes symboliques tout prêts, non moins importants et peut-être même plus importants pour le poète que les événements réels. Le poète donne à toute sa vie une pente si librement forte qu'elle ne peut être à la verticale biographique... Et si on essayait tout de même de fourrer la biographie du poète dans cette verticale, on serait réduit à la composer de futilités » (Roman Jakobson, « La biographie du poète, la poésie et le mythe » dans R. JAKOBSON et K. POMORSKA, *Dialogues*, trad. française par Mary Fretz, Paris, éd. Flammarion, 1980, pp. 145-146). La perception de Jakobson répond parfaitement au débat herméneutique sur la place du biographique dans la poésie de Mandelstam et de Celan soulevé par H.G. Gadamer et elle vient à l'appui de la réplique de P. Szondi (cf. ci-dessous, note 60).

27. Gabriel MARCEL, *Journal métaphysique*, Paris, éd. Gallimard 1927, p. 207.

28. Emmanuel LÉVINAS, « Avant-propos » dans *Noms propres*, *ibid.*, pp. 9-12.

29. Cf. Paul CELAN, « Discours de Brême » (1958) dans *Poèmes*, trad. par John E. Jackson, Paris, éditions Unes, p. 17.

Heidegger avant qu'il se tourne vers Hölderlin, le veilleur de l'être, le témoin du sacré, Mandelstam et Celan ont choisi une autre voie. Face à toute liturgie venant envahir l'âme du célébrant et prétendant imprégner de divin la *phusis*, ils perçoivent en deçà et au loin l'œuvre à laquelle est convié le témoin du temps comme un appel discerné, comme un dialogue qui vient, comme l'ouverture « d'un sentier qui mène vers un *toi* qui entend ». Parcours oblique, « méridien », comme dira Celan faisant écho à Mandelstam, parcours accompli dans l'attente de celui qui chemine aussi, qui viendra et qui « tendra sa main »³⁰ : dans l'attente d'« un *tu* sans mort auprès duquel tout le *je* revient à soi »³¹. Il faudrait, plus que nous ne le faisons dans ces quelques lignes, justifier littérairement, voire politiquement, cette attitude qui a trouvé son aboutissement chez Mandelstam et chez Celan dans un style et dans des formes poétiques personnelles propres à chacun.

*
* *

Comme chez Mandelstam, la parole poétique advient chez Celan par-delà l'expérience de la mort. Aussi s'absente-t-elle d'eux en tant qu'auteurs. Ils s'effacent eux-mêmes, occupés seulement par cette parole qu'ils délivrent, éradiquée comme la lignée dont ils sont issus. Une parole, comme vidée d'elle-même, élimée, qui a été tranchée dans le vif, et qui se légitime en s'offrant comme un reproche vivant à l'entreprise criminelle qui a brûlé les écrits des poètes et privé les contemporains du souffle de leur langue. Il est donc vrai, et bien plus vrai pour Celan que pour Adorno, que ce à partir de quoi un poème aujourd'hui est écrit fait question. Toute parole prononcée est vouée à la futilité si elle oublie le forfait perpétré non seulement contre les vies humaines mais contre la culture, et surtout contre la poésie, acte inouï, incontournable. Pour Celan, il est juste de dire que ce à partir de quoi toute parole poétique doit être à proférée à présent est un abîme (*der Grund ist ein Abgrund*).

Aussi, après Auschwitz, la poésie ne saurait s'éteindre. Au poète incombe le devoir de contester le droit que le criminel avait usurpé de

30. « Je ne vois pas de différence, écrit Paul Celan le 18 mai 1960 dans sa *Lettre à Hans Bender*, entre une poignée de mains et un poème ». Et il ajoute : « Qu'on ne nous ramène pas le *poein* et autres balivernes ». Et Emmanuel Lévinas commente : « Signe fait à l'autre, poignée de main, dire sans dit — importants par leur inclinaison, par leur interpellation plutôt que par leur message ; importants par leur attention ! Attention comme pure prière de l'âme dont parle Malebranche avec tant d'imprévues sonorités sous la plume de Walter Benjamin : réceptivité extrême, mais extrême donation ; attention — mode de conscience sans distraction, c'est-à-dire sans pouvoir d'évasion par d'obscurs souterrains ; pleine lumière projetée non pour voir les idées, mais pour interdire le dérobage ; sens premier de l'insomnie qu'est la conscience — rectitude de la responsabilité avant tout apparoir de formes, d'images, de choses » (« De l'être à l'autre. Paul Celan », texte dédié à Paul Ricœur, dans *Noms propres*, pp. 62-63).

31. Paul CELAN, « Les syllabes douleur » dans *La Rose de personne*, trad. Martine Broda, Paris, Nouveau Commerce, 1979, pp. 132-135.

s'emparer des symboles de notre histoire et de ceux du monde présent. Certes, les symboles sont là, encore là, mais chaque fois que le poète prend la parole, il est aux prises avec eux. Dans le corps même des symboles il rencontre une double résistance : celle du langage établi et celle de l'auditeur d'aujourd'hui, qui leur accorde une sorte de normalité. Il doit l'un et l'autre, tout à la fois, les convoquer et les congédier. Seul l'acte poétique peut briser la continuité du discours, de la ligne écrite, et même, s'il le peut, du mot, alors même que l'aventure littéraire perdure et poursuit dans le temps actuel son aventure ambiguë vers l'avenir, un avenir inconnu.

C'est dans cette haute conscience que s'est inscrite d'emblée la poésie, classée abusivement comme littérature hermétique, de Paul Celan. Primo Levi, qui s'était donné pour règle la transparence du langage, qui voulait être compris, et qui mit son obstination à décrire au plus juste ce qu'il avait vu et vécu, avec une volonté extrême de pur témoignage, avait écrit ces mots que Celan aurait certainement signés lui-même : « Nous sommes responsables tant que nous vivons : nous devons répondre de ce que nous écrivons, mot pour mot, et faire en sorte que chaque mot porte »³². Mais à cela il ajoutait aussitôt : « (Le destin de Celan) fait penser à l'obscurité de (sa) 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 ». Propos cruel que dément la netteté, voire la fulgurance, de la langue de Celan, sortie dans sa gangue. La résistance rencontrée par Levi à la diffusion de ses propres récits, l'inertie du monde littéraire, fut une épreuve bien différente de celle assumée par Celan, de celle de celui qui se bat avec la langue, qui affronte lui-même en écrivant le sentiment d'irréalité du monde des lettres et poursuit son combat avec les mots³³. Levi voulait pouvoir livrer ses souvenirs et communiquer son message. Il voulait se faire entendre dans la forme de la simple narration et du discours. Il a voulu que sa parole porte. Mais n'allait-il pas, tout comme Celan, éprouver l'opposition affichée à la clarté du témoignage et se trouver jeté à son tour face à l'échéance ultime... ?

En présence de la prétention rédemptrice de la culture, le poète sait que celle-ci est illusoire. Il fraye sa voie dans la langue contre les évidences, contre l'envahissement par le concept, contre la prétention sémantique du langage, et contre la signifiante même du signe. A lui s'impose une rupture du verbe, une solution de continuité de la phrase et la perception aiguë de la finitude des mots, et alors se lève la question ultime, impérieuse : à quoi bon la parole humaine ? Le poète se sait convoqué, aujourd'hui plus qu'hier, à être en travail sur les vocables pour ramener la langue à sa tâche, pour faire sien un langage qui

32. Primo LEVI, « De l'écriture obscure » dans *Le Métier des autres*, Paris, éd. Gallimard, 1992, p. 74.

33. Pour la confrontation entre Primo Levi et Paul Celan, cf. Alan UDOFF, « On Poetic Dwelling : Situating Celan and the Holocaust » dans *Argumentum e silentio. International Paul Celan Symposium* (Seattle, 1984), éd. par Amy D. Colin, Berlin et New York, éd. Walter de Gruyter 1987, pp. 320-351.

ne peut plus être simplement contemplé comme donation dans un verbe, mais contenu et maintenu, par la césure des mots, dans une retenue voulue. Et cette rétraction des mots, effet de la retenue du verbe, n'est-elle pas le reflet de la rétraction du Nom divin, le donateur de langage ?

*
* *

C'est Adorno, en réalité, qui apparaît aujourd'hui comme le tributaire d'une idéologie de l'acte poétique, conçu comme littérature, comme expression de l'art pour l'art, oscillant dialectiquement entre la thèse de la forme absolue et celle de la superstructure. Il était pénétré par un débat idéologique qu'il partageait précisément avec ceux qu'il combattait. Tandis que l'héritier de l'idéalisme, affirmant « la mort de la poésie », se réfugie dans l'indicible mais s'en va répétant : « A quoi bon tenter de dire l'indicible ? », le marxiste adornien déclare avoir tranché le nœud gordien ; il conclut au non-sens du langage et à la fin de tout indicible. Mais il y a là, des deux côtés, le même coup de force, celui qui consiste à annoncer *la fin de la langue*³⁴. C'est oublier que le langage, depuis l'origine, a *une fin*. La langue est et demeure notre possible sauvegarde³⁵. Alors la thèse d'Adorno se retourne. Il devient impératif de reprendre la tâche de la poésie après la terrible épreuve.

Est-il encore possible, est-il même permis, de lire aujourd'hui les poèmes écrits avant Auschwitz ? Avons-nous encore, après Auschwitz, nous est-il demandé, quelque chose à recevoir de Goethe, de Pouchkine, de Nerval, de Verlaine, de Mallarmé ?... Mandelstam, Akhmatova, Tsvétaeva, qui ont connu le temps du Goulag, n'ont pas attendu Adorno

34. Il est inquiétant de retrouver ce prurit dans un article, au reste bien intentionné, du journal *Le Monde*, écrit au lendemain de la mort du poète (« Paul Celan entre ombre et lumière » par René Wintzen). On y lisait : « Comme Dieu est absent de ce monde, la parole s'essouffle, s'épuise, se tarit, s'assèche... bientôt elle ne sera plus... La plus grande voix du lyrisme allemand contemporain s'élève et se tait à la fois pour nous dire que la parole est morte, que nous n'avons plus rien à en attendre désormais, à moins que nous ne fassions d'abord silence en nous et que nous ne tentions de saisir dans ce silence une part d'ombre et de lumière qui nous est étrangère, et pourtant, déjà, nôtre ». Henri Meschonnic, relevant cet appel au silence (*Pour la poésie II*, Paris, éd. Gallimard 1973, p. 371), a fait remarquer combien ce motif de l'épuisement de la langue est « bien » dit et égarant à la fois. Une telle lecture est trompeuse quant à la poésie en soi, et surtout quant à celle de Celan. Mais elle est courante et insidieuse. Elle consiste à ne pas distinguer entre la parole creuse, la parole retirée et vide, qui surabonde, mais qui est le langage même de l'*impuissance*, et d'autre part, comme J. Derrida l'a, après Celan lui-même, si clairement élucidé, la parole coupée, tranchée, la langue *circoncise*, ce qui est tout autre chose.

35. Pour Celan, au contraire, la langue reste sauve. « Accessible, proche et sauvegardée, au milieu de tant de pertes, demeura ceci, seul : la langue. Elle, la langue, fut sauvegardée, oui, malgré tout. Mais elle dut alors traverser son propre manque de réponses, dut traverser un mutisme effroyable, traverser les mille ténèbres des discours meurtriers. Elle traversa et ne trouva pas de mots pour ce qui se passait, mais elle traversa et put enfin ressurgir au jour, enrichie de tout cela » (Discours de Brême : cf. note 29). Cette confiance, cette remise de soi à la langue, est capitale pour qui veut comprendre Celan.

pour être aussi habités par cette question. Ils l'ont soulevée en élevant leurs voix face au grand Viatcheslav Ivanov, pour qui la poésie symboliste devait trouver son repos dans une fruition du sens. Peut-être, en effet, ne pouvons-nous plus lire les poètes comme nous les lisions auparavant. Mais qu'en est-il alors de la parole de Hugo, de celle de Hölderlin, de celle de François Villon ? Devons-nous dire que nous ne pouvons plus les entendre ? Ou faut-il chercher dans le passé lui-même les passages nouveaux dont nous avons besoin ? Et qu'en est-il, *last but not least*, des saintes Écritures ?

Plutôt que de se demander si les poètes d'hier ont vu venir le temps des catastrophes, ou ce qu'ont pu dire tel ou tel contemporain de la Shoah alors que sur le moment ils n'ont pas su comment faire face, il est plus sérieux d'examiner comment ils se sont interrogés *post crimen* et ce qu'ils ont dit après coup. La question posée aujourd'hui à Heidegger — et c'est la signification des deux visites que Celan voulait lui faire³⁶ — porte moins sur ce qu'il avait dit en 1933, étant appelé au rectorat de l'Université, voire en 1940, quand le déferlement du feu prenait le pas sur la pensée, que sur le fait que sa philosophie n'a, semble-t-il, été en rien changée ni troublée, en dépit de son « tournant », par un monde qui avait connu la Shoah. Cette question doit être posée de même aux exégètes et aux théologiens : peuvent-ils continuer à être des exégètes et des théologiens des Écritures comme ils l'étaient auparavant, sans modification de leurs pratiques et de leurs thématiques ? Ici, la question d'Adorno conserve une portée réelle et mérite d'être entendue. Mais les poètes Mandelstam et Celan lui ont donné une tout autre ampleur et ont esquissé, dans leur poésie même, une tout autre réponse.

*
* *

La connivence de Celan avec Mandelstam se fonde sur un certain rapport commun avec la langue. Débarrassé de l'emphase du moi, leur

36. Celan, qui pour sa part a prêté la plus grande attention à l'œuvre de Heidegger, mais qui ne foulait pas le sol de l'Allemagne indûment, a rencontré par deux fois Heidegger et il s'est résolu la seconde fois à se rendre jusqu'à la hutte (juillet 1968), offrant ainsi lui-même au philosophe l'inouï de sa démarche, cette « bouteille à la mer », la possibilité d'une parole « après Auschwitz ». Comme on le sait, aucune parole ne fut prononcée. Selon H.G. Gadamer, Celan aurait perçu à Todtnauberg l'audace de pensée du philosophe en tant que porteur d'une parole à venir et il aurait retenu que Heidegger, de son côté, l'avait écouté (cf. H.G. GADAMER, « Le rayonnement de Heidegger, avec un poème de Paul Celan » dans *Heidegger. Cahier de l'Herne*, Paris 1983, pp. 143-144). Celan a gardé dans le poème « Todtnauberg » la trace de cette rencontre. Sa mémoire se fixe sur une image, le « dé en forme d'astre » (*Sternwürfel*) à l'entrée de la hutte de Heidegger, le dé évoquant toujours pour lui le jeu, les hasards de la langue. Comme on peut bien le penser, Celan s'est penché sur l'allemand du philosophe, comme langue marquée par son étoile, *écriture de l'astre*, opposée à ce que Maurice Blanchot a appelé « l'écriture du désastre », manifestant ainsi à la fois un intérêt et l'énigme pour lui de la parole à venir de « cet homme ». Ainsi, peut-on dire, fut jouée aux dés et laissée de part et d'autre dans un double silence « la vérité de l'être qui a fait l'expérience du rien ». Cf. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, Paris, éd. Christian Bourgois, 1986.

usage de la parole est celui qu'ils ont reconnu chez un poète ancien, François Villon. Mandelstam, à dix-neuf ans, avait consacré à celui-ci un texte enthousiaste comme il en est peu, valant profession de foi et credo littéraire. Il célébrait le « pauvre escolier parisien », — mais celui-ci, comme on le sait, était licencié et maître —, qui, ne trouvant écho dans les préaux de la faculté ni sous les cloîtres des monastères, adressait ses poèmes aux malandrins et aux brigands :

Mais quoy ? Je fuyoye l'Escolle
Comme fuit le mauveys enfant...
En escrivant cette parolle
A peu que le cœur ne me fend.

L'invocation de François Villon est remarquable parce qu'elle fonde une complicité, une solidarité immédiate des poètes par-delà toutes les modes et au-delà de toute « herméneutique ». Elle permet à Mandelstam de rompre avec les théories symbolistes qui régnaient, avec la thématique de l'art pour l'art, avec la poésie de salon et l'amour des « belles lettres ». La poésie devait être pour lui le moyen de revenir à l'essentiel, de livrer une parole qui ne se soucie même pas de poésie, de retrouver une voix qui dise la fragilité des choses et des humains. Tel François Villon, le poète doit être un veilleur qui, du lieu entrevu de sa mort, parle de la vie et juge la société qui le repousse et le met à l'encan : « Puissant visionnaire, écrit Mandelstam, il rêve de sa propre pendaison à la veille d'une probable exécution. Mais, chose étrange, c'est avec une verve et une cruauté incompréhensibles qu'il se laisse emporter par le rythme pour décrire le balancement des corps de malheureux deçà delà, au gré des vents... Attachant à la mort même des qualités dynamiques, il s'ingénie encore à témoigner de son amour du rythme et du mouvement... Ce qui captivait Villon, je pense, ce n'était pas l'attrait du démoniaque, mais la dynamique du crime. Existerait-il une relation inverse entre le développement moral et le développement dynamique de l'âme ? Je l'ignore... »³⁷ Mandelstam perçoit que Villon ne s'échappe pas vers les idées et que sa poésie est peuplée par les personnages vivants qu'il a lui-même rencontrés. Exclu de la société, il ne la fuit pas : il lui adresse son dernier message : « Tout vagabond qu'il est, il rédige par deux fois son testament, distribuant de droite et de gauche un bien imaginaire en poète qui affirme, non sans ironie, son emprise sur toutes les choses qu'il aurait aimé posséder. Cet homme a su entretenir des relations réelles et vivantes avec une quantité fabuleuse de personnes aux titres les plus variés et à tous les degrés de l'échelle sociale — du voleur à l'évêque, de la cabaretière au prince. Et avec quelle délectation il en révèle les dessous ! Comme il est précis et incisif ! Les *Testaments* de Villon séduisent ne serait-ce que par la mine de renseignements précis qu'ils fournissent. Le lecteur a l'impression de pouvoir en disposer, il se sent le contemporain du

37. Ossip MANDELSTAM, « François Villon », dans *De la poésie*, trad. du russe par Mayelaveta, Paris, éd. Gallimard 1990, pp. 147-158.

poète. Car l'instant présent peut supporter la pression des siècles, conserver son intégrité et demeurer le même « maintenant ». Il suffit pour cela de l'arracher au terreau du temps sans en endommager les racines, faute de quoi il dépérit. Villon savait s'y prendre. Et la cloche de la Sorbonne qui interrompit son travail sur le *Petit Testament* tinte encore aujourd'hui. »³⁸

Dans ce goût de Villon pour la vie, perce une authentique hiérarchie des valeurs, des valeurs pour lui éternelles et jamais subverties. Dans sa misère, le poète médiéval garde le sens « de ce qui est élevé » ou, comme dira Celan mesurant sa distance avec lui, « de ce qui est en haut »³⁹. Mandelstam a perçu aussi la liberté avec laquelle Villon savait jouer de sa langue propre et rendre vivants sur le moindre détail concret les noms des hommes et des femmes de son temps qui peuplent sa mémoire. Cette poésie est on ne peut plus humaine, et d'autant plus chaleureuse et fraternelle qu'elle n'est pas écrite pour celui-là seul qui la compose. Et c'est là qu'il se perçoit habitant de son langage. La langue de Villon n'est jamais langue d'usage ; elle est toujours sa langue sienne, donc apte à exprimer un message. Elle est adressée à tous les humains comme le sera celle de Mandelstam et aussi, après lui, celle de Paul Celan. François Villon fut le premier poète à convoquer dans sa poésie tous les acteurs de l'histoire, les rassemblant et les ressuscitant à son gré, pour les rappeler à la mémoire fugitive de ses contemporains : « Comme les princes des troubadours, Villon chantait en son latin : jadis à l'école, on lui avait parlé d'Alcibiade, moyennant quoi une mystérieuse Archipiade vient se joindre au gracieux défilé des dames du temps jadis »⁴⁰.

À la fin de sa vie, en 1937, dans les « Cahiers de Voronège », dans un de ses tout derniers poèmes, Mandelstam évoquera encore la figure quasi mythique et familière de Villon :

Des Égyptiens, l'étatique pueur
S'agrémentait de chienneries choisies ;
Ils bâtissaient de vaines pyramides
De cent façons apprêtant les momies.

C'est autre chose, mon frère de sang !
Chanteur coupable, et qui rend confiance.
Et je l'entends d'ici, grinçant des dents,
Revendiquer son droit d'insouciance.

Ayant dans deux testaments déroulé
L'écheveau de son frêle patrimoine...
L'insolent écolier, l'ange voleur
Maître François Villon, l'incomparable.

38. *Ibid.*, pp. 155-156.

39. « Un air de filous et de brigands chanté à Paris emprès Pontoise par Paul Celan de Czernowitz près de Sadigora » dans *La Rose de personne*, op. cit., pp. 46-47. Cf. Jean GREISCH, « Dieu sans hauteur dans la poésie de Celan » dans *Qu'est-ce que Dieu ?* Publication des Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles 1985.

40. *De la poésie*, p. 156.

Siéger à ses côtés ne fait pas honte
 Il est le brigand d'un clergé céleste...
 Et juste avant que périsse le monde
 Va retentir le cri de l'alouette⁴¹

Cette adresse au brigand d'un clergé céleste n'est pas restée inaperçue de Celan, qui avait traduit ce poème des « Cahiers de Voronège ». Au poète qui disait qu'il écrivait « à Paris auprès Pontoise », Paul Celan adresse le signe de reconnaissance du poète « de Czernowitz près de Sadigora »⁴². Comme Villon, il inverse le rapport d'importance entre les lieux : la cité de son origine ne se recommande à son esprit qu'en considérant sa banlieue chargée d'une autre histoire, celle des communautés hassidiques, qui est pour lui comme un autre Moyen Age. En exergue, Celan se recommande de Heinrich Heine, dont la lyre vibrait dès qu'il entendait parler de gibets et de brigands. Ainsi l'invocation de François Villon lui tient lieu à lui aussi d'identité, d'une identité jetée au vent. Elle lui rappelle sa propre destinée, toujours à la recherche d'un terme auquel parvenir. Elle lui renvoie son visage, méconnu même de ses pairs, lui qui voulait fréquenter « les lieux où fleurissent les amandiers ». Transparent s'il en fut, ce poème réputé hermétique ! Et dans ce même poème de l'identité perdue, voici que revient, par devoir d'honnêteté et de reconnaissance, le nom crypté de Mandelstam, qui l'avait mis sur le chemin de François Villon : Mandelbaum. Mandeltraum... L'amandier, le genévrier. Celan chante comme en rêve cet arbre dont au printemps, jetée au ciel, la fleur brille et dont, jetée au feu, la flamme éclaire, cet arbre qui servit dans l'antiquité comme gibet, mais qui devient arbre-signe des temps à venir, énigme et parole de vie, contre-point du symbole porteur de la mort médiévale... Cependant, ce poème se termine, comme chez François Villon, par un « envoi », l'envoi d'un serrement du cœur :

Mais
 mais il se cabre l'arbre Lui,
 qui aussi,
 se dresse contre
 la peste.⁴³

*
 * *

Mandelstam et Celan, tous deux, étaient nés juifs. Mais l'appartenance se détermine chez eux par rapport à la seule communauté dont il est question dans leurs écrits, celle qui se joue dans leur langue d'élection. Celan ne coule pas ses défis adressés au Dieu d'Israël dans les termes

41. « Cahiers de Voronège » (1935-37), poème n° 382, traduction par François Kerel dans Ossip MANDELSTAM, *Tristia et autres poèmes*, Paris, éd. Gallimard 1975, pp. 322-325. L'alouette est chez Mandelstam symbole de fragilité et de pureté.

42. « Un air de filous et de brigands » dans *La Rose de personne*, op. cit., pp. 46-49.

43. *Ibid.*, p. 49.

mêmes de la prière. Il ne tire pas son inspiration du Midrash ni du langage de la Kabbale. Mais il est demeuré fidèle aux symboles du judaïsme qui structurent la mémoire de son peuple et s'y réfère comme à des points forts dans son combat contre les mots. Mandelstam s'est situé, lui, sur le versant chrétien⁴⁴. Il a scellé son adhésion spirituelle à la langue russe dans une appartenance au christianisme qui fournit à sa poésie ses symboles⁴⁵ et nourrit son jugement l'histoire⁴⁶. Chez l'un comme chez l'autre, aussi, les divinités du paganisme font retour et se signalent par une étrange présence.

En exergue au poème « Et avec le livre de Tarussa », Paul Celan a inscrit le mot de Marina Tsvétaeva : « Tous les poètes sont juifs »⁴⁷. Celan ne pouvait pas ne pas faire écho à cette déclaration, venue d'ailleurs celle-là, mais émanant d'une authentique voix poétique, qui répondait trop bien à sa propre quête d'identité. Certainement, celle-ci ne fut à aucun instant ni à aucun titre laissée par lui à vau-l'eau ; il se révélait et souhaitait être connu pour ce qu'il était et le mot « juif » a sous sa plume un sens inentamé « Nous sommes tous des juifs » : il employait ce « nous »-là comme tout le monde, mais avec réserve et modestie, comme pour dire : Nous devons être juifs et nous le prenons sur nous, nous ne saurions nous démettre de cette responsabilité, nous avons assez payé pour apprendre que nous l'étions, et notre mémoire se définit par ce que nous avons reçu et accepté.

Mais qui porte alors le « nous » du nom juif ? Qui est visé dans ce « nous » ? Car, pour Celan, il n'y a pas de propriété juive. Le juif n'a rien à lui, rien qui ne lui ait été prêté et qui ne soit repris, mis en circulation et qui ne soit offert à autrui, et dont il ne soit finalement dépossédé. Désormais, le juif, c'est aussi l'autre, c'est toi et moi, c'est cela seule-

44. Nikita STRUVE, *Ossip Mandelstam*, Paris, Institut d'études slaves 1982, pp. 86-94 ; 115-130, 135.

45. Arthur A. COHEN, *O.E. Mandelstam. An essay in antiphon*. New York, éd. Ardis 1974 ; T. KAMNEVA, « O Stat'e M. Kaganskoj Osip Mandelstam- poët iudejskij dans « 2 », Tel Aviv 1978, pp. 218-223.

46. Le sens du temps chez Mandelstam a été analysé par Victor TERRAS, « Grifel'naja oda Mandelstama » dans *Novyi Journal* 42 (1968), pp. 163-171 et, du même, « The Time philosophy of Osip Mandelstam » dans *Slavonic and East European Review* 47 (1969) pp. 109 et suivantes. Victor Terras s'est penché aussi sur les différentes valeurs sémantiques du mot pour Mandelstam : « Osip Mandelstam : ego filosofija slova » dans *Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsk*, édité par Roman Jakobson et C. H. Schooneveld, La Haye 1973, pp. 455-460.

47. Marina TSVÉTAEVA, *Le Poème de la fin*, traduit et présenté par Eve Malleret. Paris éd. L'Age d'Homme 1984, pp. 60-61. Ce poème date de 1924. Marina Tsvétaeva est revenue souvent sur ce thème, en particulier dans le texte qui suit, qui développe son idée : « Tout poète est au fond un émigré, même en Russie. Un émigré du Royaume des cieux et du paradis terrestre de la nature. Le poète, comme toute personne du monde de l'art. Mais le poète plus que tout autre porte l'empreinte de l'inconfort, à quoi l'on reconnaît le poète même dans sa propre maison. Un émigré de l'Immortalité dans le temps, un expatrié de son ciel à lui ». (*Le poète dans le temps*, de 1932). Rappelons que l'auteur de ces lignes se présentait comme agnostique. Sur Tsvétaeva, on se reportera à l'ouvrage remarquable de Véronique LOSSKY, *Marina Tsétaeva. Un itinéraire poétique*, Paris, éd. Solin 1987.

ment qui se partage et qui est partageable. Le juif ne revendique aucune différence. Il est celui qui échappe à la radicalisation et à l'absolutisation des différences. Le juif est celui dont l'identité si proclamée et si décriée est évidente, et qui ne fait que le constat de n'en avoir point. Il est celui dont tous auraient besoin, bien qu'ils méconnaissent cette fonction-là, cette identité-là, cette langue-là, ce nom-là. Le juif porte dans son nom le nom qui est à la fois au-dessus de tout nom et imprononçable. Son secret le plus intime est cela qui est livré à tous. Juif serait le poète, serait celui qui circoncirait la langue pour qu'elle puisse retrouver la prononciation perdue du Nom. Ainsi se conjoint, comme l'a fait remarquer Jacques Derrida, « à la fois la dite universalité du témoin juif », — reconnue par Marina Tsvétaeva comme trouvant son lieu dans la poésie de toute langue — « et le secret incommunicable de l'idiome judaïque »⁴⁸, — qui a la capacité d'inscrire dans sa texture le Nom qui ne saurait être proféré sans entraîner un trébuchement et le chute même de la langue.

Mais que dit le juif, lui, dans la poésie de Celan ? Il ne dit pas : « Je suis partout ». Mais il dit : « Nous sommes étrangers ». Il est à tous vents. Ou plutôt sous un seul vent (*Passat*), car il est celui qui tourne et se tourne toujours vers l'altérité :

(Wär ich wie du. Wärest du wie ich
Ständen wir nicht
unter *einem* Passat
Wir sind Fremde)

(Fussé-je pareil à toi. Toi-même à moi
Ne sommes-nous pas debout
sous *un seul* vent traversier
Nous sommes étrangers)⁴⁹.

Le juif est celui qui accueille et rapproche les étrangers. A celui qui « se tient devant la porte », en quête de son nom et de son langage propre, il devrait toujours dire, comme Celan le prescrit au poète-rabbin de sa mémoire :

Diesem
Beschneide das Wort,
diesem
schreib das lebendige
Nichts ins Gemüt,
diesem
spreize die zwei
Krüppelfinger zum heil-
bringenden Spruch.
Diesem.

A celui-ci
circoncis le mot,
à celui-ci
inscris le Rien
vivant au cœur,
à celui-ci,
écarte les deux
doigts difformes pour une
parole de salut.
A celui-ci.⁵⁰

Il n'y a pas lieu de commenter une nouvelle fois ce poème auquel Jacques Derrida, se tenant au plus près des mots de Celan, a accordé une très grande attention. La circoncision de la Bible est un acte qui laisse sa trace sur le corps, c'est-à-dire, comme cela est dit depuis l'origine, sur les cœurs et sur les lèvres : circoncision, blessure de la

48. Cf. J. DERRIDA, *Schibboleth, pour Paul Celan*, Paris, éd. Galilée 1986, p. 91.

49. Cf. *Strette*, pp. 22-23 (traduction André du Bouchet).

50. « A un, qui se tenait devant la porte » dans *La Rose de personne, op. cit.*, pp. 70-71.

parole, inscription de rien, mais qui taille les mots et cisèle le verbe. Acte qui lie le corps à la langue, invite au partage de la langue, confère aux choses et aux hommes des noms et donne accès à la communauté. Acte qui ouvre à la langue juive comme langue poétique, puisque toute langue poétique est juive.

La désidentification juive, l'appartenance poétique et l'invocation adressée à Mandelstam se disent toutes à la fois dans ce poème le plus juif : « Et avec le livre de Tarussa ». Dans l'œuvre entière de Celan, et dans une mémoire permanente de la Shoah, la tonalité juive se révèle essentielle à sa poésie. Notons-le à cet instant, ni dans la vie ni devant la mort, il n'y a de « tentation » chrétienne chez Celan, pas plus d'ailleurs que de « revendication » juive⁵¹. Celan se tient sur sa propre rive, qui n'appelle aucune traversée, comme Mandelstam, de son côté, a choisi la sienne irréversiblement, sans abandon d'origine⁵². Celan reconnaît les siens : en compagnie de Nelly Sachs, il regarde à Zurich, sur l'autre bord, la cathédrale qui « vient à eux en marchant sur l'eau »⁵³. Mais, à la différence de Nelly Sachs, il maintient sa parole dans son acte critique : celle-ci n'appelle pour lui ni démarche confessante, prenant forme de message, ni réveil hassidique⁵⁴.

Dans la poésie de Celan comme dans celle de Mandelstam⁵⁵, les temps et les lieux ne sont jamais neutres et constituent des points de repère de l'histoire qui est la nôtre, saisie à travers leur histoire personnelle. La véritable histoire dont il est question n'est pourtant aucunement leur biographie. Il s'agit d'une autre histoire, qui se vit dans la création poétique, dans le conflit du poète avec les vocables. La controverse confessionnelle n'a pas poétiquement son lieu, mais la référence aux symboles juifs et chrétiens ne s'absente pas dans leur poésie. Elle y demeure même déterminante quand l'abîme entrevu est au plus vif. La symbolique chrétienne affleure fréquemment chez Celan et elle s'entrecroise avec une mémoire juive qui n'est aucunement vidée de sa substance par la tragédie qu'il a connue mais qui en est

51. Cf. Alfred HOELZEL, « Paul Celan: An Authentic Jewish Voice ? » dans *Argumentum e Silentio*, International Paul Celan. Symposium, (Seattle 1984) éd. par Amy D. Colin, Berlin et New York, éd. Walter de Gruyter 1987, pp. 352-358.

52. Omry RONEN, « A bea on the axe: some antecedents of Osip Mandelstam » dans *Slavica Hierosolymitana*, I, Jerusalem 1977, pp. 158-176.

53. « Zürich, zum Storchen » dans *La Rose de personne*, op. cit., pp. 18-19.

54. Leur proximité se fait jour à travers les lettres qu'ils ont échangées, mais leur différence aussi : cf. Paul CELAN et Nelly SACHS, *Briefwechsel*, Francfort sur le Main, éd. Suhrkamp 1993.

55. Tout se passe comme si les mots n'avaient pas de sens quand ils sont détachés de tout contexte. Ils sont toujours situés. La place et le rôle des temps et des lieux dans la poésie de Mandelstam a frappé tous ses critiques. Sur la place de Rome dans la vision de Mandelstam : cf. Richard PRZYBIJSKI, « Rim Osipa Mandelstama » dans *Rossija* 1 (1974) pp. 149-184 ; sur la place de l'Égypte : cf. Charles ISENBERG, « Associative Chorus in Egiptskaja Marka » dans *Russian Literature* 5 (1977) ; sur l'évocation de Paris : D. M. SEGAL, « Pamjat' zrenija i pamiat' serdea » dans *Russian Literature* 3 (1974) pp. 122-131. Pour Celan, cf. Amy COLIN, *Paul Celan. Holograms of Darkness*, Indiana University Press 1991, pp. 133-145.

remplie. Les poèmes de Paul Celan les plus dépouillés et les plus ardues à la fois sont chargés à jamais d'une obscurité totale et d'une irréfragable lumière : Ainsi « Tard et profond », « Tenebrae », « Psaume », « Benedicta », sont pétris de thèmes christiques. Il faudrait, pour se livrer au commentaire de ces versets étincelants, une témérité, voire une audace, qui ne nous appartient pas forcément, et une prudence qui n'a pas toujours été respectée par tous.

Nous nous en tiendrons, à titre de simple exemple, pour les allusions qui s'y rencontrent aux poèmes de Mandelstam, aux vers de « Tenebrae » où symboles juifs et chrétiens s'entremêlent :

Zur Tränke gingen wir, Herr.
Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.
Es glänzte.
Es warf uns dein Bild
in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn so offen
und leer, Herr.

Nous allions à l'abreuvoir, Seigneur.
C'était du sang, c'était
ce que tu as répandu, Seigneur.
Ça brillait.
Ça nous jetait ton image
aux yeux, Seigneur.
Yeux et bouches sont si ouverts,
sont si vides, Seigneur⁵⁶

et à ceux de « Psaume », qui semblent ouvrir dans des temples à venir et sous des vocables nouveaux, les sources d'une prière inconnue qui habite le juif d'aujourd'hui :

Niemand knetet uns wieder aus Erde
und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Personne ne nous repétrira de terre
et de limon,
personne ne bénira notre poussière.
Personne.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir
entgegen.

Loué sois-tu, Personne.
Pour l'amour de toi nous voulons
fleurir.
Contre
toi.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend :
die Nichts-, die
Niemandrose.

Un rien
nous étions, nous sommes, nous
resterons, en fleur :
la rose de rien, de
personne.⁵⁷

*
* *

L'énigme de la position dernière de Celan n'est pas diminuée dans les poèmes de la dernière période, qui reprennent les thèmes angoissés des poèmes immédiatement consécutifs à la Shoah et qui abordent celle-ci non moins directement : les poèmes du « cycle de Jérusalem » (*Zeitgehöft* II), inspirés par son voyage en Israël en octobre

56. « Tenebrae », dans *Poèmes*, traduit de l'allemand par John E. Jackson, Paris, éd. Unes 1987, pp. 28-29.

57. « Psaume » dans *La Rose de personne*, op. cit., pp. 38-39.

1969⁵⁸. Le recueil voit le retour du thème du « nouvel Œdipe », de l'homme aveuglé qui maintenant voit ce qu'il convient de voir grâce à l'état auquel il est parvenu et dont il est lui-même responsable, désormais non voyant pour devenir voyant. Il reprend le thème récurrent du sommeil, ou du réveil, où se croisent les impressions de la nuit et du jour. Le poème « Die Posaunenstelle » fait retentir la trompette de l'ange de l'Apocalypse :

Die Posaunenstelle
tief in glühenden
Leertext
in Fackelhöhe
im Zeitloch :
hör dich ein
mit dem Mund.

Le passage de trompette
enfoncé dans le brûlant
texte vacant,
à hauteur de flambeau
dans le trou du temps :
insuffle-toi l'écoute
avec la bouche.⁵⁹

Quel est ce brûlant « texte vacant » — celui de la geste ancestrale, celui de la prière, ou celui de la poésie ? L'ange qui tient le shofar est bien l'ange de l'histoire, dont Walter Benjamin a invoqué l'intervention et qui déclenche l'événement de la fin quand le temps parvient, non pas à son accomplissement, mais à son vide absolu, à son « trou ». La béance, la vacance dont il est question, alors qu'il serait besoin du texte pour interpréter l'événement, crie et souffre d'évidence dans l'âpre cruauté du son de la trompette. Ce n'est plus l'heure du prophète de Dieu qui parle ; c'est l'homme sans voix, mais qui « reçoit le souffle » dans sa propre bouche.

Où diriger le regard ? Y a-t-il place pour une vision ?⁶⁰

58. Paul CELAN, *Enclos du temps* (Zeitgehöft) trad. par Martine Broda, Paris, éd. Clivages 1985, surtout les poèmes qui vont de « Die Posaunenstelle » à « Umlichtet die Keine ». Voir Bernard BÖSCHENSTEIN, « Désorientation orientée. Lecture de quelques poèmes de la dernière année » dans *Contre-jour. Études sur Paul Celan. Colloque de Cerisy*, édité par Martine Broda, Paris, éd. du Cerf 1986, pp. 151-154.

59. Paul CELAN, *Gesammelte Werke*, éd. par Beda Alleman et Stefan Reichert, Frankfurt-sur-le Main 1983, III, p. 104 ; traduction française de B. Böschenstein, dans *Contre-jour, ibid.*, p. 152.

60. Nous ne reviendrons pas sur la controverse née sur l'interprétation de la poésie de Celan et sur la nature même de l'herméneutique entre Gadamer et Pöggeler, d'une part, et Peter Szondi, de l'autre. Cf. H.G. GADAMER, *Qui suis-je et qui es-tu ? Commentaire de « Cristaux de souffle » de Paul Celan*. Traduit de l'allemand par Elfie Poulain, Arles, éditions Actes-Sud-Hubert Nyssen, 1987, 176 pages. Voir le compte-rendu de X. TILLIETTE dans *Archives de philosophie* (1988) pp. 345-346 ; Otto PÖGgeler, « Poeta theologus ? Paul Celans Jerusalem Geschichte » dans *Literatur und Religion*, Fribourg en Brisgau, éd. Herder 1984, pp. 252-264 ; « Kontroverse zur Aesthetik Paul Celans » dans *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25/2, Bonn, éd. Bouvier 1980, pp. 202-243. Il semble que Gadamer et Pöggeler aient difficilement perçu que la poésie de Celan devait les conduire à remettre en œuvre certains de leurs présupposés esthétiques, comme l'avait perçu Szondi, familiarisé depuis longtemps avec la pensée de Celan, et comme l'a exposé Jean BOLLACK : « Eden, encore » dans *Acte critique. Sur l'œuvre de Peter Szondi*, Lille, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Presses Universitaires de Lille 1985, pp. 267-290 ; idem, « Paul Celan sur sa langue » dans *Argumentum e silentio, op. cit.*, (note 51), pp. 113-153. En revanche, il paraît indubitable qu'il y a chez Celan des intuitions « finales », des connotations eschatologiques, des ouvertures vers un avenir inconnu, qui interdisent de réduire sa poésie à un pur silence, au constat du néant et à l'évanouissement des symboles dans un ici-bas éternel.

Sag, dass Jerusalem ist
sags, als wäre ich dieses
dein Weiss,
als wärst du
meins.

Dis : Jérusalem est,
dis-le, comme si j'étais
ce blanc qui est le tien,
comme si tu étais
le mien⁶¹.

Dans cette aurore, les symboles sont encore présents. Jérusalem est le lieu de l'ultime espoir, de l'extrême libération après tout Œdipe, à la fois dernier exil et support d'une prière retrouvée. Plus de livre, mais le livre est ouvert ; plus de pages, mais elles sont feuilletées. La rose effeuillée de Mandelstam et de Celan est encore là, la « Rose de personne », lien ultime entre les amants, quand cesse dans la nuit de se distinguer « ce qui est mien de ce qui est tien ».

Dans un bref poème où, selon les commentateurs, se cacherait une anagramme — Mandelstam était friand de ce procédé qui rappelle la permanence des secrets⁶² —, Celan fait une allusion à la brèche qui trace la montée à Jérusalem vers la porte royale :

Ich trink Wein aus zwei Gläsern
und zackere an
der Königszäsur
wie jener
am Pindar.
Gott gibt die Stimmgabel ab
als einer der kleinen
Gerechten.

Je bois du vin dans deux verres
et je laboure autour
de la césure royale
comme l'autre
dans Pindare.
Dieu cède le diapason
comme l'un de ces petits
justes⁶³.

Il boit du vin dans *deux* verres, comprenne qui pourra cette dualité finale, mais Jérusalem est double : exil et libération. Il se remémore sa quête des lieux en contemplant la porte messianique de la vieille Ville, celle de l'est, la « porte des Lions », chemin aujourd'hui barré, où commence la *Via dolorosa* du Christ⁶⁴. Mais qui est en quête aujourd'hui ? « L'autre » — l'autre poète, allusion à Hölderlin, référence heideggérienne —, l'autre qui chante la coupe du vin cosmique n'est pas celui qui a le ton le plus juste : le diapason est cédé aux petits d'entre les justes... Le fragment pindarique, dont le titre est « Le plus haut », demeurerait adressé à un dieu dans la hauteur⁶⁵ ; son roi a reçu le couronnement de la connaissance : Hölderlin annonçait que le poète n'avait plus le pouvoir suprême. Comme l'a bien élucidé Bernard Böschenstein, le clin d'œil du côté du compagnon poète est certain. Celan évoque une dépossession. La parole est au « dernier des justes ».

61. *Enclos du temps*, *op. cit.*, (non paginé), poème « Die Pole ».

62. Remarque faite, à partir des réflexions de Saussure, par Viatcheslav Ivanov, à propos d'un quatrain de Voronèje, où Mandelstam a enchâssé son propre nom : V. IVANOV, « Dva primera anagrammaticaskix postrenij v stixax pedsnego Mandelstama » dans *Russian Literatur* 1 (1972), pp. 81-87.

63. *Enclos du temps*, *op. cit.* (non paginé), poème « Ich trink wein ».

64. Cf. B. BÖSCHENSTEIN, « Désorientation orientée » dans *Contre-Jour. Études sur Paul Celan* (cf. note 12), p. 156.

65. Cf. note 39, l'étude de Jean GREISCH.

Dans la vision finale, les symboles sont inversés selon la loi des aphorismes de *Contre-jour*⁶⁶. Il ne s'agit plus, comme dans la théologie négative, de la traversée mystique des oxymores, mais bien du renversement des apparences : les « arbres volent vers leurs oiseaux », écrit Celan, « la croix revient clouée au Christ » ; la bouche « aspire le souffle et écoute ce qu'elle aurait dû dire » ; « le fléau de la balance fléchit, nul ne sait plus si le plateau est chargé par la faute ou par l'innocence et nul ne peut dire si la condamnation intervient à raison ou à tort » ; enfin « celui qui enseignait les lois et accumulait les preuves se mit à les enseigner en volant et il partit dans les airs de sorte que personne ne le vit plus revenir. Et personne ne s'en étonna ».

Ces aphorismes kafkaiens de Celan se retrouveraient dans la dernière expression de sa poésie. Ils ont remplacé l'effort tellurique de *Strette*. La voix du poète qui sondait le rien s'est brisée ; mais elle n'a pas perdu son intensité ; elle s'est faite, au plus profond, annonciatrice, eschatologique. La force apparente et usuelle des symboles, la parole des maîtres, l'autorité des puissances (au sens paulinien du terme) est invalidée. Seule une parole de salut pourrait encore passer.

*
* *

Toute mort est éloquente. Celle d'un poète par-dessus tout. Vivant sous un régime qui programait la mort, qui envoyait à la mort tous ceux qui risquaient de s'opposer à lui et de lui paraître réellement vivants, Ossip Mandelstam avait dû s'y préparer⁶⁷. Quittant Voronège, il avait déclaré : « Je suis prêt à mourir ». Akhmatova, impressionnée, avait saisi le mot au vol et le rappelait à ses amis tandis que le poète envoyait ses derniers appels de la steppe glacée de la Kolyma⁶⁸. Nul ne saura jamais quelle fut la mort de Mandelstam, quel sort ses bourreaux ont été capables de lui réserver, ni dans le flot de quel fleuve sibérien il a à jamais disparu.

Mais dans « Et avec le livre de Tarussa »⁶⁹, Celan a envoyé un signe, a livré une parole sur la mort de Mandelstam. C'est encore une fois, une dernière fois, un signe d'identification, un *schibboleth* à l'ami lointain, à celui qui avait déjà accompli la passe ultime, qui avait fait le saut, — non dans la mort, — mais dans la vie. Et quelle rivière a pu l'emporter, Celan l'ignore, et ce n'était pas l'Oka, qui porte à la Volga scythe les eaux slaves de la Russie, mais c'est une rivière au loin, c'est la rivière la plus proche, d'où il a dû faire le saut :

66. *Contre-jour. Études sur Paul Celan, op. cit.*, pp. 7-8.

67. Ryszard Przybylski, « Ossip Mandelstam (1891-1939) » dans *Histoire de la littérature russe*, ouvr. dirigé par Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Sysman et Vittorio Strada, Vol. IV, *Gels et dégels*, Paris, éd. Fayard, pp. 229-245.

68. Cf. Anna AKHMATOVA, « Mandelstam (Listki iz dnevnika) » dans *Sotchi-nenija*, vol. II, Munich 1968, p. 179.

69. « Et avec le livre de Tarussa » dans *La Rose de personne, op. cit.*, pp. 149-151.

Von der Brücken
quader, von der
er ins Leben hinüber-
prallte, flüzte
von Wunden-vom
Pont Mirabeau.
Wo die Oka nicht mitfließt. Et quels
amours ! (kyrillisches, Freunde,
auch das
Ritt ich über die Seine
Ritt übern Rhein).⁷⁰

De la dalle
du pont, de là
il est passé dans la vie,
il a rebondi, s'envolant
de ses blessures - du
Pont Mirabeau.
Et l'Oka ne coule pas là. *Et quels
amours !* (Du cyrillique, mes amis,
moi aussi
J'en ai chevauché par-dessus la Seine
J'en ai chevauché par dessus Rhin).

Cette rivière, cette eau, d'où la poésie de Mandelstam s'est échappée, les poètes la connaissent, elle coule sous le pont Mirabeau. Dans le silence impitoyable où filtraient les nouvelles laconiques parvenues sur son sort, nul n'a pu savoir ni où ni dans quelles circonstances Mandelstam a trouvé la mort. Songeant au poète traqué dans la Russie stalinienne, Paul Celan confond dans une même nuit le goulag et le camp nazi. Il confond l'Oka et la Seine. Mandelstam disparaît dans le brouillard glacé, arrêté par les sbires de l'ennemi et mort quelque part dans leurs mains. Mais non, il fut arraché à soi, arraché à sa poésie, qu'il avait vue coulant comme le flot du fleuve russe, comme coule la Seine sous le Pont Mirabeau. Les mots de Mandelstam ont été laissés là, sans sépulture. Les mots des poèmes de Mandelstam, les mots en cyrillique, les purs mots russes, où sont-ils donc enfuis ? Ils ne sont plus, ayant été assez chevauchés, Mandelstam avait accompli son œuvre. Un terme du vieil allemand fait signe poétiquement à l'adresse du poète-frère : *hinüber-prallte*, il a rebondi. Il est passé — *er ist hinüber* — dans la vie, d'un bond (*Prall*). Il est mort, non du coup frappé par l'ennemi mais de ses propres blessures, mais comme on meurt en quittant son poème, comme on meurt de ses propres mots. Adieu Apollinaire, Mandelstam est parti en disant adieu à son propre poème, en signant sa propre mort. Ce fut l'instant de sa vie. Il ne mourait pas, puisque sa poésie ne pouvait mourir⁷¹. De la pierre (*quader*) sur laquelle il avait scellé ses mots, comme dans une systole du cœur, échappant sur le coup à ses blessures, il s'est jeté de l'autre côté,

70. *Ibid.*, p. 149.

71. Auteur d'un grand nombre d'études sémantiques de haut niveau consacrées à l'œuvre poétique de Mandelstam, et parues de 1966 à 1978 (liste dans Nikita STRUVE, *Ossip Mandelstam*, Paris, Institut d'études slaves, 1982, pp. 288-289), Youri LEVIN dans son dernier article « Zametki o poëzii O. Mandelstama tridcatyx godov » dans *Slavica hierosolymitana* III, Jérusalem 1978, pp. 110-173, une recherche sur la thématique de la transfiguration précédant le sacrifice final dans l'œuvre de Mandelstam.

Von
 einem Baum, von einem.
 Ja, auch von ihm. Und vom Wald
 um ihn her. Vom Wald
 Unbetreten, vom
 Gedanken, dem er entwuchs, als Laut
 und Halblaut und Ablaut und
 Auslaut, skythisch
 zusammengereimt
 im Takt
 der Verschlagenen-Schläfe,
 mit
 geatmeten Steppen-
 halmen geschrieben ins Herz
 der Stundenzäsur — in das
 Reich,
 in der Reiche
 weitestes, in
 den Grossbinnenreim
 jenseits
 der Stummvölker-Zone, in dich
 Sprachwaage, Wortwaage,
 Heimat-
 waage Exil.⁷²

D'un
 arbre, d'un
 Oui, de lui aussi. De la forêt
 autour de lui. De la forêt
 Inviolé, de la
 pensée, dont il naquit : son
 mi-son, altéré, final,
 à la scythe
 rimés ensemble
 au rythme
 battant de la tempe des Échoués,
 avec
 le chaume respiré
 des steppes écrit au cœur
 de la césure des heures — dans le
 royaume,
 dans le plus vaste
 des royaumes, dans
 la grande rime intérieure
 au-delà de
 la zone-des-peuples-muets, en toi
 balance de la langue, de la parole,
 du lieu natal,
 balance exil.

Mais à quel battement de cœur, à quel battement secret, à quel saut Paul Celan songeait-il donc ce jour-là, au saut de quel poète, « au-delà de la zone des peuples muets » ? A quel bond qui ouvrirait « à la grande rime intérieure », sinon à celui qui devrait un matin être aussi le sien ?

72. *La Rose de personne*, op. cit., pp. 148-149.