



## Tenir et témoigner : la poésie de Paul Celan

Jacques Julien

Volume 76, numéro 3, octobre 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1084141ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1084141ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

Faculté de théologie et de sciences religieuses, Université Laval

### ISSN

0023-9054 (imprimé)

1703-8804 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Julien, J. (2020). Tenir et témoigner : la poésie de Paul Celan. *Laval théologique et philosophique*, 76(3), 445–461. <https://doi.org/10.7202/1084141ar>

### Résumé de l'article

Pris entre ces manifestations de folie collective, en ces temps de détresse que furent le nazisme et le stalinisme, ébranlé par sa propre condition mentale, le poète Paul Celan veut faire entendre une voix qui s'élève « contre » (*gegen*). Afin de faire sentir cette opposition sans quartier, il la porte au cœur même de la langue allemande et de l'art poétique. Nous allons chercher à (faire) entendre la singularité de cette voix dans ses expressions qui nous sont à la fois proches et lointaines, cheminant avec le poète dans les sentiers de ses poèmes, dans une sorte d'accompagnement fraternel et respectueux.

# TENIR ET TÉMOIGNER : LA POÉSIE DE PAUL CELAN

Jacques Julien

Écrivain et théologien, Montréal

*RÉSUMÉ* : Pris entre ces manifestations de folie collective, en ces temps de détresse que furent le nazisme et le stalinisme, ébranlé par sa propre condition mentale, le poète Paul Celan veut faire entendre une voix qui s'élève « contre » (gegen). Afin de faire sentir cette opposition sans quartier, il la porte au cœur même de la langue allemande et de l'art poétique. Nous allons chercher à (faire) entendre la singularité de cette voix dans ses expressions qui nous sont à la fois proches et lointaines, cheminant avec le poète dans les sentiers de ses poèmes, dans une sorte d'accompagnement fraternel et respectueux.

*ABSTRACT* : Living in a destitute time, caught between these manifestations of collective madness that were Nazism and Stalinism, shaken by his own mental condition, the poet Paul Celan wants to make heard a voice that stands "against" (gegen). In order to make this opposition felt without quarter, he takes it to the very heart of the German language and poetic art. We will try to hear and to make heard the singularity of this voice in its expressions that are both close and distant. It is a walk with the poet in the paths of his poems, a kind of brotherly and respectful accompaniment.

---

Le poème, écrit Paul Celan, « veut aller vers un Autre, il a besoin de cet Autre, il en a besoin en face de lui. Il le recherche, il se promet à lui<sup>1</sup> ». Dans son *Allocation de Brême*, il compare le poème à « une bouteille à la mer, mise à l'eau dans la croyance — pas toujours forte d'espérances, certes — qu'elle pourrait être en quelque lieu et quelque temps entraînée vers une terre, Terre-Cœur peut-être<sup>2</sup> ». À un point tel que l'essence du poème réside « dans le secret de la rencontre<sup>3</sup> ». Dans une lettre à Hans Bender du 18 mai 1960, Celan écrit : « Seules des vraies mains écrivent de vrais poèmes. Je ne vois pas de différence de principe entre un poème et une poignée de main<sup>4</sup> ». Cette main tendue, il faut donc la saisir, puisque l'auteur s'est livré lui-même aux lecteurs et qu'il s'est également montré désireux d'être entendu et compris lors de ses lectures publiques (dont on trouve par exemple des enregistrements sur

---

1. Paul CELAN, *Méridien*, dans *Le Méridien & autres proses* [contient : *Dialogue dans la montagne*, *Lettre à Hans Bender*, *Allocation de Brême*, *Le Méridien*], trad. de l'allemand et annoté par Jean Launay, Paris, Seuil, 2002, p. 76.

2. *Ibid.*, p. 57.

3. *Ibid.*, p. 76.

4. *Ibid.*, p. 44.

YouTube). Ilina Shmueli nous fait entrer dans un moment de communication privilégié, alors que le poète partage avec elle ses poèmes dans une atmosphère amicale :

Il m'a lu à Paris, et durant des nuits entières, des poèmes de ses deux derniers livres, *Lichtzwang* et *Schneepart* : mais nous n'en avons pas parlé à cette occasion ; sa façon de lire traduisait pour moi la profondeur et l'intensité de son œuvre, et je n'avais qu'à me laisser porter ; je percevais la construction cyclique de ces poèmes, les enchaînements entre eux, leurs signes et leurs images, leur musique ; tout cela pénétrait en moi, je n'avais alors besoin ni de comprendre ni qu'on m'explique<sup>5</sup>.

Mais en lecture publique, le poète peut se montrer aussi plutôt indifférent à son auditoire, retiré dans son univers poétique lors de lectures monocordes et sans souci du public. Il lui arrive donc d'être très déçu de l'accueil qu'on lui fait, bien qu'il reçoive plusieurs prix décernés par plusieurs instances de la culture allemande.

Par conséquent, en contrepartie de cette direction voulue vers l'autre et de l'ouverture affichée, « il n'est pas aisé, ainsi que l'observe Jean Bollack, de rentrer dans le monde verbal de Celan. L'accès immédiat est barré<sup>6</sup> », barricadé. Cet enfermement tient aux circonstances liées au témoignage à rendre et dont il sera question plus loin. Il reste néanmoins que lire Celan est un défi, une mise à l'épreuve et la confrontation avec une voix singulière, rebelle à l'interprétation, agressive même, comme si elle anticipait les détournements de sens dont elle pourrait faire l'objet, alors que ses « signes [sont] interprétés / à mort et néant // calcinés, putréfiés, lignifiés<sup>7</sup> ». Par ailleurs, devant l'écriture de Celan, le lecteur éprouve une certaine fascination de l'énigme, de l'obscur qui peut facilement passer pour du sacré, selon les présomptions d'une philosophie du Beau, d'une esthétique du mystère, au détriment de l'attention portée à la matière verbale organisée de façon stricte.

Le poète juif germanophone écrit comme s'il voulait forcer le lecteur — allemand avant tout — à admettre sa faiblesse, son indigence, sa culpabilité sans doute. Il lui soumet des énigmes, des rébus, l'assemblage disjoint de mots qui semblent avoir été lancés sur la page comme une poignée de dés ou des cailloux qui dessinent une abstraction sur la plage. Des expressions maritimes telles que lancer une bouteille à la mer, « mettre le cap », indiquent un mouvement du poème, un mouvement de navigation vers un grand large que le poème cherche à frayer à partir de sa propre source et plus précisément, de « la source en général de la poésie<sup>8</sup> ». Il faudrait réfléchir à ce rapport entre sa *propre* source et la source *en général* de la poésie. Mais de façon plus constante, c'est de marche qu'il s'agit plutôt que de navigation. Un poème, en effet, est toujours « en route », « en chemin » : c'est ce que rappelle *Le Méridien*.

Voilà donc, quand on pense à des poèmes, qu'on accompagne des poèmes, voilà donc les chemins que l'on parcourt ? Seraient-ce simplement des allers-retours, des chemins qui font un détour pour aller de toi à toi-même ? Mais ce sont en même temps aussi, parmi

---

5. « Préface », dans Paul CELAN, Ilina SHMUELI, *Correspondance*, trad. de l'allemand par Bertrand Badiou, Paris, Seuil, 2006, p. 27-28.

6. Jean BOLLACK, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris, PUF, 2001, p. 106.

7. Paul CELAN, « POURQUOI DEPUIS L'INCRÉÉ », dans *Partie de neige [Schneepart]*, trad. de l'allemand et annoté par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil (coll. « Points »), 2007, p. 63.

8. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1997, p. 31.

combien d'autres chemins, les chemins par lesquels la parole devient sonore, ce sont des rencontres, les chemins d'une voix vers un Tu qui la perçoit, chemins de créatures, projets existentiels peut-être, l'envoi de soi au-devant de soi-même, à la recherche de soi-même... Une sorte de retour chez soi<sup>9</sup>.

Non seulement le poème est en route, ajoute le poète, « mais la poésie, elle aussi, plus d'une fois, nous devance. Brûle nos étapes ». Elle a un caractère prophétique ou même apocalyptique et quand elle réveille par le choc des oxymores par exemple, c'est une énigme qui dévoile, une obscurité qui éclaire.

Faire état du rapport entre la poésie et sa propre source, c'est évoquer le rapport à l'art en général. Paul Celan s'en explique surtout dans *Le Méridien* par le recours à des textes de Georg Büchner, à son théâtre et à son *Lenz*. On y apprend l'histoire de ce jeune homme, Jakob Lenz, artiste et théoricien épris de tempêtes et de passions (*Sturm und Drang*), frêle et étrange étranger qui avait reçu une hospitalité chaleureuse dans la maison du pasteur Jean-Frédéric Oberlin. Souvent dépressif et morose, à table cependant, écrit Büchner, « Lenz retrouva sa bonne humeur : on parlait littérature, il était dans son élément ». Puis, aussi, en causant de peinture cette fois, le jeune hôte indifférent aux soucis de son entourage, continuait de parler. « On l'écoutait attentivement, beaucoup de choses touchaient juste. Il était devenu tout rouge en parlant et secouait ses boucles blondes, tantôt souriant, tantôt prenant une mine sévère. Il avait perdu toute sensation de lui-même [autre traduction : "il était complètement dans l'oubli de lui-même"]<sup>10</sup> ». Celan se saisit de cette observation faite par Büchner pour la commenter dans le sens d'une esthétique : « Celui qui a l'art en vue et en tête, celui-là — je reviens à Lenz, au récit —, il est dans l'oubli de soi. L'art met le Je à distance. L'art exige ici dans une certaine direction une certaine distance, un certain chemin<sup>11</sup> ». L'art exige que l'artiste chemine selon son propre cheminement et qu'il fraye aussi un chemin pour qui reçoit son art. Quant à la démarche concrète, physique, ce jeune homme qui est ici perdu dans ses pensées, aimait se promener tranquillement dans la montagne. Et cependant, lors de ses longues randonnées solitaires, il n'avait qu'un souci, un désagrément, celui de ne pouvoir « marcher sur la tête ». Paul Celan prend note de ce retournement acrobatique dans lequel il reconnaît la mise en mouvement d'un aspect capital de son art poétique.

## I. LE TÉMOIGNAGE

Si l'on met entre parenthèses ses dimensions formelles, la poésie n'est pas pour Celan l'expression égotiste d'une exubérance intérieure dictée par le souffle d'un *daïmon*, une sorte d'inspiration de la part des « célestes », tels que les évoquait encore Hölderlin à la suite des théopoétiques anciennes. C'est avant tout un devoir de témoigner. Paul Celan veut rendre témoignage, mais son témoignage est pris dans une double contrainte. D'une part, c'est une parole-contre et qui doit être irrécupé-

9. Paul CELAN, *Méridien*, p. 82.

10. Georg BÜCHNER, *Lenz*, trad. de l'allemand et préfacé par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Points, 2007, p. 35-36.

11. Paul CELAN, *Méridien*, p. 69.

nable par la culture allemande. Et d'autre part, il doit être lu et reçu. L'extermination étant devenue le principe de sa poésie, « tout le matériau verbal est traversé » par « l'élément historique et personnel », c'est-à-dire « l'expérience [de la catastrophe] telle qu'elle l'a atteint personnellement, en tant que Juif, mais aussi telle qu'elle a dû — ou aurait dû — atteindre d'autres poètes, si différemment que ce soit<sup>12</sup> ». Or, la catastrophe a provoqué la stupeur, la désolation, le gémissement, puis ce silence sur lequel il fallait, d'une certaine façon, faire silence ou « garder » le silence, s'en faire le gardien. Envelopper ces cadavres d'un suaire de silence. Par la suite, ainsi adossée à ce mutisme glaciaire devra s'élever la parole du témoin que le souffle parvient à détacher en éclats de cristal.

Tout au fond  
De la crevasse des temps,  
Près de la  
Glace alvéolaire,  
Attend, cristal de souffle,  
Ton inébranlable  
Témoignage<sup>13</sup>.

Pourquoi le témoignage est-il si difficile aussi bien pour qui le rend que pour qui le reçoit, doit le recevoir ? Parce que « le témoignage direct, au sens ancien, écrit Alexis Nouss, se heurte, pendant l'extermination et ensuite, lors de la libération des camps, à son irrecevabilité, comme l'ont répété les témoins<sup>14</sup>. » La possibilité même de témoigner était prise, enclavée dans le crime lui-même et profanée par lui. Il ne s'agissait de rien moins que « de faire disparaître l'Humanité dans une partie de l'humanité, et de faire disparaître la disparition<sup>15</sup> ».

D'entrée de jeu, dans un climat de méfiance et de culpabilité suscité par la rupture du silence, la réception se détourne du témoignage rendu pour se déporter vers la crédibilité du témoin qu'elle préfère mettre en question. Et lorsque ce témoin présente les symptômes d'une fragilité mentale, on « s'attarde sur l'asile et on oublie le camp<sup>16</sup> ». Ainsi, dans l'édition de la correspondance entre Paul Celan et son épouse Gisèle Lestrangé, on fait grand état de la souffrance psychique qui est fortement soulignée par un « imposant appareil de notes (tout un volume) », ce qui révèle « une attention dont la précision factuelle et médicale engendre un malaise<sup>17</sup> ». D'une part, le témoin doit assumer en poésie sa propre folie : « “Wahn”, folie, mot terrible chez Celan, qui renvoie autant à son horizon littéraire, du Roi Lear à Hölderlin, qu'à son propre vécu. Mot de l'écart par rapport au réel, blessure si profonde que le sujet survivant en est transpercé de souffrance et de folie<sup>18</sup> ». D'autre part, il doit également

12. Jean BOLLACK, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, p. 154.

13. Paul CELAN, « DÉCAPÉ », dans *Renverse du souffle [Atemwende d'abord sous le titre Atemkristall]*, trad. de l'allemand et annoté par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2003 (1967/2003/2006), p. 49.

14. Alexis NOUSS, *Paul Celan. Les lieux d'un déplacement*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2010, p. 295.

15. Michel DEGUY, « Paul Celan, 1990 », dans Jean BOLLACK, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, p. 89.

16. Alexis NOUSS, *Paul Celan. Les lieux d'un déplacement*, p. 59.

17. *Ibid.*, p. 59, n. 1.

18. *Ibid.*, p. 299.

affronter la difficulté de mettre son témoignage en formes, mots ou images : « Où flambe un mot qui témoignerait pour nous deux<sup>19</sup> ».

Dans cette recherche d'une expression qui ne démerite pas trop du sujet abordé, il fallait également éviter cet autre écueil, la tentation de s'approprier la catastrophe en l'enrobant dans un témoignage hautement personnel. Cette fois encore, l'attention du lecteur serait amenée à se détourner de l'ampleur collective du crime commis pour se reporter sur la tragédie et les difficultés vécues par le messager qui en aurait fait état dans la matière de ses textes. Une telle personnalisation réduirait le drame juif aux événements tragiques et ponctuels d'une vie personnelle troublée. Dans ce détournement, Celan relève « la facticité d'une parole se voulant frauduleusement personnelle en regard de l'histoire<sup>20</sup> ». Et c'est ce qu'il reproche à Nelly Sachs, par exemple, à ceux et à celles qui, comme elle, entretiennent « le bavardage bariolé du Mon - / vécu - le Mien - / poème aux cent bouches, / le Rien-poème<sup>21</sup> ». Un autre traducteur, E. Poulain, propose « le verbiage bigarré du vécu / des autres » et Alexis Nouss affirme que « ces interprétations concordent à exprimer la facticité d'une parole se voulant frauduleusement personnelle en regard de l'histoire », conformément à une esthétique de la représentation qui témoigne « d'une dérisoire vanité ». Celan quant à lui estimait en effet que par des stratégies d'évitement, de refoulements et de détours, la poétesse parvenait à faire la paix avec ce qui la tourmentait. D'une part, sa poétique inscrivait la mémoire des souffrances contemporaines « dans une mémoire ancestrale plus vaste, nourrie de mythologie et de mysticisme (le folklore allemand, le baroque chrétien, la Kabbale, l'hassidisme) et l'insérait, d'autre part, dans un réseau symbolique pour elle religieusement connoté (sable, sel, poisson), ce qui lui procurait sinon une explication, du moins une intelligibilité ». Tout à l'opposé, Celan ne veut pas d'une paix ou d'une pacification et s'en tient à la loi du talion : œil pour œil, œil de pierre, sans pitié, aveugle et sans larmes.

Le poète veut faire entrer sa poésie dans un maquis de résistance à toute forme de pacification, d'apaisement lénifiant. Il entend traduire la catastrophe sans la trahir par une médiation sentimentale, mais en tentant au contraire « d'effacer la distance que tout travail mnémorique suppose pour donner à celui-ci l'intensité d'une anamnèse<sup>22</sup> ». C'est pourquoi le témoin véritable se tient « AVEC LES PERSÉCUTÉS en alliance / tardive, et non / tue, / radieuse. // La sonde du matin, recouverte d'or / se colle à ton / talon qui avec eux / prête serment, avec eux / racle, avec eux / écrit<sup>23</sup> ». Aussi, dit Henri Meschonnic, « le courage de Celan a été de produire obstinément, jusqu'au morbide, par le langage, ce qui n'avait pas été dit jusqu'à lui, d'un certain rapport individuel-collectif, et du vivant à des morts, à sa mort<sup>24</sup> ».

19. Paul CELAN, « JE TE CONNAIS », dans *Reverse*, p. 47.

20. Alexis NOUSS, *Paul Celan. Les lieux d'un déplacement*, p. 300, n. 2.

21. Paul CELAN, « DÉCAPÉ », p. 49.

22. Alexis NOUSS, *Paul Celan. Les lieux d'un déplacement*, p. 95-96.

23. Paul CELAN, *Reverse*, p. 37.

24. Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique*, t. II, Paris, Gallimard (coll. « Le Chemin »), 1973, p. 379.

En « se déplaçant vers l'esthétique, le témoignage a désormais besoin de l'œuvre d'art, de la fiction<sup>25</sup> ». Il en a besoin, mais il doit s'en méfier. C'est une occasion, une nécessité, et c'est un piège. La trace, qui est le poème, doit exposer son secret, risquer de le perdre pour le garder. Autant de périls que représentent la diffusion, la lecture, l'interprétation, la récupération même, le ou les contre-sens. En parlant, le poème s'acquitte de ce qu'il doit à son secret inaliénable : il doit en effet à son secret de le dire, de se délier ainsi de la dette de la date, qui est un don, sans la dénier et surtout sans la renier. « Il s'en absout pour que sa parole résonne et clame au-delà d'une singularité qui risquerait autrement de rester indéchiffrable, muette et murée dans sa date : le non-répétable<sup>26</sup> ». Dans sa proposition du langage comme béance, Lacoue-Labarthe peut écrire que « lorsque la poésie s'acharne à "creuser" jusqu'à la possibilité du langage, ce qu'elle rencontre c'est, au bord de la béance inaccessible et toujours dérobée, la nue-possibilité de s'adresser<sup>27</sup> ». Et c'est effectivement ce creusage de/dans la langue qui est la grande affaire du poète Celan et qui trouve son mode d'expression dans un abaissement kénotique.

Pour témoigner, il faut un « courage de pierre » ou une « bravoure de pierre<sup>28</sup> ». Il faut veiller, avoir veillé, refusé le sommeil, s'être arraché au sommeil, avoir monté la garde. Le témoignage s'arrache ainsi à un grand silence, à un silence de mort, il sort de sa vigilance, de la garde qu'il monte, même avec peu de courage : ce « quintime de courage ». La genèse de cette parole testimoniale n'est pas un matin de création, c'est un silence fangeux, immonde. Il y a des corps, de la chair, de la pourriture, du sang et des larmes. Dans cette description de la scène, on peut entendre un écho de la plainte du psalmiste : « Puantes pourries mes blessures / devant ma sottise / tordu courbé à n'en plus pouvoir / tout le jour, sombre je vais et viens / car mes tripes sont pleines de brûlures / et pas un morceau entier dans ma chair<sup>29</sup> ». Heure des ténèbres pendant laquelle il n'y a rien à voir, sinon par le toucher des yeux réfugiés au bout des doigts. Même si on est « là sur la pierre », on n'a pas d'yeux pour voir ses frères rigides dans le froid de la mort. On les palpe et ce sont les doigts meurtris qui ont des yeux pleurant des larmes de sang.

D'une part, pour le dire de façon très concise, le poète, tout comme le prophète récalcitrant, se cabre, se rebiffe, s'emmure dans le silence : « Lèvre sut. Lèvre sait, / Lèvre se tait jusqu'à la fin<sup>30</sup> ». Et puis l'injonction lui est faite de façon plus pressante et elle prend la forme d'une mission confiée : « Lèvre privée du pouvoir de parole, / Fais savoir qu'il se passe toujours, / Encore, quelque chose, non loin de toi<sup>31</sup> ». De ces ténèbres muettes et glaciales, le témoin finit donc par faire émerger des poèmes

25. Alexis NOUSS, *Paul Celan. Les lieux d'un déplacement*, p. 296.

26. Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 22.

27. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, p. 136.

28. Paul CELAN, *Partie de neige*, p. 85.

29. « Psaume 38 », dans Henri MESCHONNIC, *Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 126.

30. Paul CELAN, « À HAUTEUR DE BOUCHE », dans *Grille de parole [Sprachgitter]*, trad. de l'allemand par Martine Broda, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 63.

31. ID., « RESTE CHANTABLE », dans *Reverse*, p. 55.

poignants, tels que le « PSAUME<sup>32</sup> » de *La rose de personne*, « IL Y AVAIT DE LA TERRE EN EUX<sup>33</sup> », ou « TA DEMEURE EST DEUX, ÉTERNEL<sup>34</sup> » et le terrible « TENEBRAE » : « Nous sommes proches, Seigneur, / proches et saisissables<sup>35</sup> » dans lequel certains avaient rapidement entendu une prière. « Non, leur a répondu Celan, ce n'est qu'un poème. »

Tout autant que de sa volonté de parler, le témoin a besoin du savoir-faire poétique quasi artisanal et dans lequel la référence à une divinité inspiratrice n'est présente qu'en creux. La métonymie qui représente son action est celle des dés, des *pourim*. Celan mentionne, conformément à la tradition poétique, les éléments de chance et d'inspiration qui déterminent ou mettent en mouvement le travail du poète. Ce dé à jouer, il le décrit comme un bloc erratique aux six arêtes. Il est blanc de refus, ce qui est une façon de dire qu'il n'y a « rien d'acquis aux dés » lorsque la chance refuse de s'exprimer. Et par ailleurs, ces dés sont pipés, ils ont été lancés dans un jeu de dépossession par « des étrangers [qui] ont joué aux dés ce / que tous deux nous possédons encore / de langue / de destin<sup>36</sup> ». Que reste-t-il d'utilisable après cette partie truquée qui a tout disséminé ?

Rapatrié dans l'oubli,  
Le dialogue convivial de nos  
Yeux lents.

Rapatrié syllabe après syllabe, réparti  
Sur les dés aveugles le jour, vers quoi  
Se tend la main du joueur, grande,  
Dans l'éveil

Et le trop de mes paroles :  
Déposé sur le petit  
Cristal dans le fardeau de ton silence<sup>37</sup>.

Et pourtant, en dépit de toutes ces manipulations, « les nombres se tiennent prêts à éclairer la larme / qui fuse dans le monde hors de notre nombri<sup>38</sup> ». La garde montée que la poésie rend possible par sa capacité à lier est un acte souverainement libre dans lequel la « grâce », qui est ici avant tout, gratuité, a un rôle à jouer. À défaut de cette donation gratuite, et à moins que ce n'en soit une autre face, c'est la pure chance, la *tukhè*, grecque elle aussi comme la *charis*, qui peut intervenir et survenir. Sans ces divinités ou ces forces tutélaires, sans cette survenance imprévue, imprévi-

32. ID., « PSAUME », dans *La rose de personne [Die Niemandrose]*, trad. de l'allemand et postface de Martine Broda, Paris, José Corti, 2002, p. 37.

33. *Ibid.*, p. 11.

34. *Ibid.*, p. 75.

35. ID., *Grille de parole*, p. 33.

36. ID., « DEPUIS L'ORCHIS », dans *Renverse*, p. 107.

37. ID., « EN BAS », dans *Grille de parole*, p. 25.

38. ID., « MOI AUSSI », dans *Contrainte de lumière [Lichtzwang]*, trad. de l'allemand par Bertrand Badiou et Jean-Claude Rambach, Paris, Belin, 1989, p. 151.



sible et incontrôlable, et pourtant certaine, assurée dans une certaine foi du poète, comment expliquer l'apparition de l'impossible venant s'incarner dans la parole ?

Cette attention de qui se met en état de réception de ce que la survenance peut apporter, se comprend mieux quand on la rapporte à l'état d'alerte animale dont l'humain autant que le gibier peut être affecté.

La poésie, ce qui en dernier lieu consiste à lier, est un acte de liberté ; cette liberté a besoin, sinon toujours de la grâce, au moins de la faveur <la chance>. (Un mot, aujourd'hui — mais non ici ! — impossible, je sais, comprenez-le comme tukhè → mais où sommes-nous quand nous parlons de poèmes, ailleurs que dans l'impossible venant à la parole ? Les poèmes ce ne sont pas d'abord des choses qui s'écrivent, ils ne commencent pas au moment où ils sont couchés par écrit ; ce sont des présents offerts à l'attentif<sup>39</sup>).

Cette alerte est un terme que le poète emprunte à la chasse et qui décrit la situation du gibier qui flaire la présence du chasseur. Dans le *Deutsches Wörterbuch* des frères Grimm : « [...] à partir de l'idée de s'inquiéter, regarder autour de soi se développe le concept abstrait : "être dans l'excitation de l'attente, s'attendre à"<sup>40</sup> ». Ainsi que le gibier flairant la présence des chasseurs, « porteurs de mort », retient son souffle, dans l'état de cette alerte vive causée par une présence menaçante, mortelle même, le poème est comme un cerf qui séjourne « parmi ces pensées-là ». Pensées exploratoires, peu assurées, à la fois encouragées par la remémoration des anciennes espérances et effrayées par le fait que cette mémoire elle-même puisse représenter un moment d'inattention, constituer la tentation de céder à un manque de vigilance, une garde baissée, un piège peut-être.

## II. LE TRAVAIL SUR LA LANGUE

Le devoir filial de mémoire et celui, collectif, du témoignage doit trouver son expression dans la langue de l'ennemi, qui est pourtant la langue maternelle. Paul Celan, qui fut exilé ou réfugié physiquement, le devint aussi en poésie, « dans son terrain, son langage (qui est indissociable de sa langue), en constant exil », écrit Henri Meschonnic. Ainsi confiné au terrain de l'autre « Celan fait une *contre-langue* dans la langue, pour se situer dans les contradictions de son histoire, leur faire face sur le terrain même de la plus grande aliénation », celle d'une langue hostile. Et l'auteur ajoute que dans ce dénuement, « l'hébreu tient chez lui une place médullaire [...] l'hébreu-os ("In Prag", *Atemwende*)<sup>41</sup> », qui est à la fois dure matière à ronger, à briser pour en atteindre la substance nourrissante.

Ces langues qu'il parle et dans lesquelles il écrit avaient trouvé, au cours des siècles, à s'exprimer en des formes porteuses d'une teneur religieuse. Le poète entend reprendre à son compte — et il n'en a pas vraiment le choix —, ces formules conservées par les deux traditions. Il les soumet toutefois à une alchimie verbale exposée dans les deux poèmes, « SOLVE » et « COAGULA » : « fais fondre » et « solidifie ».

39. Id., *Méridien*, p. 113, n. 67.

40. *Ibid.*, p. 109, n. 56.

41. Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique*, t. II, p. 375-376.

Il arrive parfois qu'on retrouve presque en leur entier les formes et les expressions bibliques des lettres carrées. Dans le poème « SOIS CE QUE TU ES TOI<sup>42</sup> », à propos d'un fragment du prophète Ésaïe (60,1) cité et commenté par Maître Eckhart dans son quatorzième sermon, Celan montre comment, par le biais du latin de la Vulgate (« Surge, illuminare, Iherusalem »), l'allemand du maître de Cologne, « celui qui a coupé le lien menant à toi », s'approprie l'hébreu en le recouvrant complètement, la voix du premier étant noyée dans les sonorités du second : « Stant up Jherosalem inde erheyff dich, inde wirt erluchtet ». Le travail alchimique du poète est de faire en sorte qu'à la fin de son poème, les lettres carrées originales émergent de nouveau sur la page : « J'ai avalé des morceaux de boue, dans la tour, // de la langue, pilastre d'obscurité, // kumi/ ori ».

Il aura d'abord fallu s'imposer un premier temps de purification : « [...] désenfermer la mémoire, désarmer la culture, savoir oublier le savoir, incendier la bibliothèque des poétiques. L'unicité du poème est à cette condition<sup>43</sup> ». Cette sobriété éthique qui vient au poème est encore davantage exigée par sa proximité avec la mort. « La mort désassemble, l'écriture rassemble », écrit Henri Meschonnic, qui explique :

Le langage, chez Celan, est devenu le culte de morts, et il y a inscrit sa mort. Il s'est jeté dans le langage comme il s'est jeté à l'eau. La fonction culturelle se présente ainsi dans « La claire bougie de la faim dans la bouche [...] » (*Strette*, 34). Il a fait de lui-même une bougie qui brûle pour les morts, il a fait de sa bouche un sanctuaire. Cette fonction a peu à peu éliminé les autres, éliminé le *je-tu*. Est restée la non-personne, le *ça*, le *il*. Son langage et sa mort sont liés. L'écriture est chez lui décrite en termes de la résistance et puis de l'union au flot. [...] C'est le flot qui est le plus fort<sup>44</sup>.

À la fin, « le langage se mêle à l'eau et par là se fait le lien entre l'écriture, le corps et la mort, et c'est "le livre devenu eau" ("Heute", *Atemwende*)<sup>45</sup> », ce qui est peut-être une projection de la biographie sur l'art poétique, le poète livrant son corps aux flots de la Seine. Dans tous les naufrages, personnels et collectifs, la langue est ce qui demeure parmi tout ce qui était perdu.

Le poème s'arrache à la langue et le poète circonscrit violemment la langue maternelle à laquelle il demeure cependant viscéralement attaché : « [...] à celui-ci, / circonscris le mot, / à celui-ci, / inscrits le Rien / vivant au cœur<sup>46</sup> ». Il en fait usage, tout en y inscrivant constamment que « ce qu'il raconte et ce qu'il dit est ce à quoi il s'arrache comme poème<sup>47</sup> ». Toute la poésie doit être résistante, selon cette consigne que Hölderlin fait entendre à partir du rocher prophétique de Patmos : « Que la lettre en sa fermeté soit maintenue / avec soin ; que de ce qui perdure soit rendu visible / le

42. *Contrainte de lumière*, p. 179.

43. Jacques DERRIDA, « Che cos'è la poesia ? », publié d'abord dans *Poesia*, 1, 11 (novembre 1988), puis dans *Po&sie*, 50 (automne 1989), p. 109-112.

44. Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique*, t. II, p. 400.

45. *Ibid.*, p. 377-378.

46. Paul CELAN, « À UN QUI SE TENAIT DEVANT LA PORTE », dans *La rose de personne*, p. 69.

47. Philippe LACOUE-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, p. 33.

sens profond<sup>48</sup> ». L'accent porte donc sur la visibilité donnée par l'art : « la lettre en sa fermeté ». Et d'un point de vue plus personnel : cette fermeté de la lettre n'est pas un conformisme ni rien de donné ou de pris pour acquis. Il y a déplacement, dérangement, rupture. « Dans cette langue j'ai essayé durant ces années et les années qui suivirent d'écrire des poèmes : pour parler, pour m'orienter, pour savoir où je me trouvais et vers où j'étais appelé, pour projeter de la réalité à mon devant. // C'était, vous voyez bien, appropriation, mouvement, cheminement, c'était la quête d'une direction<sup>49</sup> ». Celan se trouve donc « confronté avec la difficulté extrêmement moderne qui consiste à articuler la construction tout en renonçant aux schémas préalables<sup>50</sup> ». D'où l'écriture fragmentée, rompue, sinon ce sont le silence, le sable, la neige, la pierre qui recouvrent tout d'un manteau d'oubli. La source est venue se perdre aux eaux du fleuve qui reprend et maintient son cours imperturbable.

### III. LES STÈLES

Le témoin est celui qui se lève pour rendre son témoignage et qui reste debout quand il persiste dans ce témoignage rendu. Celan illustre ce mouvement et cette persistante endurance par la métaphore de la stèle. En elle se manifeste le caractère irréductible de la pierre dressée, métaphore ou métonymie de la bravoure, du tenir-bon, tenir-contre, tenir-en-dépit-de-tout, avec ou sans pourquoi.

TENIR DEBOUT, à l'ombre  
De la stèle des blessures dans l'air.  
Debout pour-personne-et-rien.  
Non reconnu,  
Pour toi  
Seul.  
Avec tout ce qui trouve place là,  
Même sans  
Langage<sup>51</sup>.

La stèle marque le lieu d'une révélation, devient le lieu d'un culte, d'offrandes, d'onctions, de sacrifices. Cette pierre qui témoigne déjà même quand elle est muette peut avoir été sculptée, blessée, scarifiée d'inscriptions, porteuse « des blessures dans l'air », ces stigmates qui sont précisément l'objet de la vénération des pèlerins. De même la stèle langagière, autant dire immatérielle, spirituelle, qui est « dressée par la virtualité d'une puissance verbale s'arrachant à l'oubli », écrit Jean Bollack<sup>52</sup>. Parfois énigmatique, c'est une pierre de Rosette qui livre soudain la clé à des mondes oubliés. Il y a en effet « dans tous les textes et en particulier ceux de Celan qui est exemplaire à ce sujet, un secret, c'est-à-dire une surabondance de sens que je ne pourrai jamais prétendre avoir épuisé. Dans le cas de Celan, il peut y avoir une allu-

---

48. HÖLDERLIN, « Patmos », cité par Theodor W. ADORNO, « Parataxe », dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 346.

49. Paul CELAN, *Allocution de Brême*, p. 57.

50. Theodor W. ADORNO, *Notes sur la littérature*, p. 339.

51. Paul CELAN, *Reverse*, p. 33.

52. Jean BOLLACK, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, p. 291.

sion à un référent caché de sa vie, ou crypté à travers des couches nombreuses de références littéraires cachées<sup>53</sup> ».

Par ailleurs, le minéral est présent dans les poèmes sous différents états. Grandes pierres monumentales certes, mais aussi éclats coupants ou petits fragments pierreux, jusqu'aux grains de sable disséminés sur la plage, jusqu'à la pierre broyée par les alchimistes en vue de transformation aurifère ou de guérison. Les grains de sable, le sable lui-même que les herbes retiennent sur les plages, forment une ardoise rustique où l'écriture se donne à lire sous la forme de traces laissées par les bêtes.

(Traces du crabe des plages, le lendemain,  
Sillons de rampants, galeries d'habitation, dessin  
Du vent dans la vase  
Grise. Sable fin,  
Sable gros,  
Détaché des parois, auprès  
D'autres parties dures, dans le  
Sandre<sup>54</sup>.)

Si la dure pierre rugueuse témoigne en tant que grande dépositaire du témoignage rendu, elle se fait également accueillante au témoin qui se reconnaît en elle au point de se faire minéral lui aussi.

*Elle  
Fut hospitalière, elle  
Ne coupa pas la parole. La  
Bonne vie que nous eûmes :*

*Granuleux,  
Granuleux et fibreux. Tigés,  
Denses,  
Racémeux et radiés ; réniformes,  
Lamellés et  
Grumeleux ; poreux, ra-  
Mifiés : elle, cela  
Ne coupa pas la parole, cela  
Parla,  
Parla de bon cœur aux yeux secs, avant de les fermer<sup>55</sup>.*

#### IV. L'ANATOMIE DU CORPS BRISÉ

Si le corps de la langue maternelle est démembré par toutes sortes de chirurgies langagières, les corps physiques eux-mêmes, ceux des victimes et celui du témoin, ne s'en tirent pas indemnes. Celan assume ce corps comme corps juif, un corps qui a déjà sa propre épaisseur charnelle, caricaturé et méprisé sous l'appellation injurieuse de « Youtre », dont le poète, reprenant un vers de Marina Tsvétaïeva (« Tous les

53. Jacques DERRIDA, « La vérité blessante, ou le corps à corps des langues », entretien avec Évelyne Grossman, *Europe*, 901 (mai 2004), p. 23.

54. Paul CELAN, « MARÉE BASSE », dans *Grille de parole*, p. 87.

55. ID., « STRETTE », dans *Grille de parole*, p. 99.

poètes sont des Youtres ») fait une bannière qu'il met en tête de « ET AVEC LE LIVRE DE TAROUSSA<sup>56</sup> ». Ce corps martyrisé, il porte le *talith*, le châle de prière, les boucles des hommes pieux, les hassidim, souillées par la glaise, de même que la « barbe de lumière » évoquée dans « TÜBINGEN, JANVIER<sup>57</sup> ». Ses yeux sont estropiés, sa bouche meurtrie, ses oreilles et ses lobes froissés, ses doigts ensanglantés au bout de moignons de bras. Ce corps mis en ruines par la folie des tortionnaires est déjà repris par la nature insensible qui lui donne tout de même une sorte d'ensevelissement. Comme ces monuments abandonnés et moussus dans les cimetières désertés, les corps crevassés sont en effet envahis de chiendent, de boue, de sable, de neige, de cailloux, qui s'insèrent dans les crevasses, les coupures, les meurtrissures, les creux laissés par les coups. « Peau de mots / sans un son / souffle royal / un œil à chaque pore / écaillé de souffrances<sup>58</sup> ».

Meurtris par ce qu'ils ont vu et qu'ils n'auraient pas dû voir, les yeux sont mutilés de plusieurs façons. Quand ils occupent encore leur place dans la figure, leur orbite s'est ossifiée, elle est devenue une coquille. Et dans cette coquille, comme une perle dans son huître, le globe oculaire est une petite pierre sombre, comme le grelot d'une cloche aphone et aveugle. « La pierre. / La pierre dans l'air, celle que je suivais. / Ton œil, aussi aveugle que la pierre<sup>59</sup> ». Les cils fragiles et perlés de larmes gardent faiblement l'entrée de cette caverne. « Les larmes. / Les larmes dans l'œil frère. / L'une, encore pendue, grossissait. / Nous y habitons. / Respire, qu'elle / se détache<sup>60</sup> ». L'évocation de ces petits filaments, les seuls éléments encore porteurs d'une certaine émotion, est presque toujours amenée par la mémoire de ce passage d'un poème de Georg Heym : « Tes cils, tes cils si longs, / Les eaux sombres de tes yeux, / Laisse-moi plonger en eux, / Laisse-moi descendre au fond ». Et dans la topologie d'une inversion du monde dont il sera question plus loin, Celan écrit : « Chaque vallée suspendue charrie un cil / Vers l'empreinte des yeux, / Et son noyau / De pierre<sup>61</sup> ».

À l'interlocuteur qui se trouve au centre du poème — et par ricochet, au lecteur —, le témoin suggère : « Insuffle-toi l'écoute / avec la bouche<sup>62</sup> ». C'est un mode de lecture, écrit Alexis Nouss, « non par l'œil mais par la bouche, c'est-à-dire le corps de la lettre, même si la lèvres se tait. Le ferait-elle que demeure la possibilité d'une vibration muette. Lire avec la bouche désigne, au demeurant, l'abord du texte hébraïque consonantique que seule l'oralité vocalise<sup>63</sup> ». Et d'ailleurs, comment faire, comment lire puisque la plupart du temps les yeux ont déserté le visage pour se réfugier au bout des doigts ensanglantés. La vision est désormais un tâtonnement dans

56. ID., *La rose de personne*, p. 145.

57. *Ibid.*, p. 39.

58. ID., « PRÈS DES SIGNES RASSEMBLÉS », dans *Reverse*, p. 117.

59. ID., « FLEUR », dans *Grille de parole*, p. 35.

60. ID., « VOIX », dans *Grille de parole*, p. 11.

61. ID., « NOUS LES SURCREUSÉS », dans *Partie de neige*, p. 151.

62. ID., « LE PASSAGE DES TROMPETTES », dans *Enclos du temps [Zeitgehöft]*, trad. Martine Broda, Paris, Clivages, 1985.

63. Alexis NOUSS, *Paul Celan. Les lieux d'un déplacement*, p. 69.

l'obscurité. « Touche-moi pour voir ». Puisque l'œil s'est empierré dans son orbite, le poète, comme un nouvel Œdipe, est aveugle, ou plutôt, tout est plongé dans une obscurité épaisse et gluante comme du goudron.

Par conséquent, pour témoigner, il n'aura pas suffi d'ériger la stèle du poème, mais il aura encore fallu creuser la matière de la langue et rappeler aussi les gestes terribles posés par les morts vivants. Il y a donc un mouvement de mémoire horizontal et latéral, rampant de tâtonnements dans le noir pour reconnaître les corps qui gisent là, pour s'extraire ensuite de cette fosse gluante. Et puis il se fait un éclair dans ces ténèbres, une illumination : si l'on doit grimper pour s'en sortir, il faut saisir que dans ce monde à l'envers, grimper, c'est descendre encore plus profond, selon cette inversion du monde. L'abîme, le ciel est en bas. En suivant un fil, une corde, une échelle de Jacob, la chaîne de l'ancre d'une espérance : « [...] tu avances à l'ancre, ton ombre se dépouille de toi dans les buissons ».

À cette action de creusement, mise en forme dans une écriture radicalement creusée, Celan greffe la démarche proprement révolutionnaire de ce déséquilibré de Lenz, telle que la rapporte Büchner. Le jeune homme tantôt montait, tantôt descendait, indifférent au chemin qui ne l'intéressait pas. « Il ne sentait aucune fatigue, simplement il lui était parfois désagréable de ne pouvoir marcher sur la tête », et voir ainsi le monde tête en bas illustre le renversement carnavalesque d'un sens dessus dessous. Dans un monde mutilé par la catastrophe, devenu effectivement « monde à l'envers », l'inversion souhaitée par le jeune Lenz radicalise encore le mouvement de la kénose. Il faut que le monde vire de fond en comble, que le comble devienne le fond et le fond, le comble. Dans le mouvement d'enfoncée et de remontée, les pôles sont inversés, la voûte est un abîme, la montagne, un gouffre. La pyramide est un puits, et « c'est par ce puits creusé que tu dois venir — tu viens<sup>64</sup> ».

Celan tire de la narration de Büchner la nécessité d'une refondation du monde, puisque « celui qui marche sur la tête, il a le ciel en abîme sous lui<sup>65</sup> ». Aussi, « c'est sur cette absence de sol que le poème fait fond (c'est sur elle qu'il se fonde)<sup>66</sup> » et alors que la langue est resémantisée, le monde est également « tréfondé ». Celan qualifie de « tréfondation » ce renversement et cette percée qui pose l'assurance d'un fondement pourtant établi sur (du) rien. Au lieu de « rien n'est sûr », c'est : « rien est sûr », et « du néant, on peut être certain ». « N'œuvre pas d'avance / n'envoie pas, / tiens, / entre : // tréfondé par le néant, / libre de toute / prière / délié, d'après / la pré-inscription de l'Écriture, / indépassable, // je te recueille, / au lieu de tout / repos<sup>67</sup> ».

64. Paul CELAN, « NOIRS », dans *Renverse*, p. 93.

65. ID., *Méridien* [ou : « aussi celui qui marche sur la tête a le ciel comme un fond qui s'abîme sous lui »], p. 110, n. 60.

66. *Ibid.*, variante, n. 60.

67. ID., « N'ŒUVRE PAS D'AVANCE », dans *Contrainte de lumière*, p. 181.

## V. L'ÉCRITURE NÉGATIVE

Comment pourra s'exprimer le chantable de ce reste qui n'est pas dicible, englué jusqu'à la glotte dans la vase et qui n'arrive pas à s'articuler ? Par quelle sorte de chant ? Une première lecture peut nous donner à penser qu'il s'agit d'une forme de langage, d'une expression qui nous est d'une certaine façon familière, si nous avons été un peu initiés aux procédés de la théologie négative, si nous avons fait l'expérience d'une divinité noire, obscure, si nous cherchons, dans la poésie, le meilleur, le plus poétique, quelque chose comme l'essence de la poésie. Faut-il aller, pour cela, jusqu'à évoquer (sous la réserve d'un « peut-être »), avec Philippe Lacoue-Labarthe, « la question de Dieu qui hante, peut-être, jusqu'à la fin, la poésie de Celan<sup>68</sup> » ? Il ajoute : « [...] mais l'Ouvert, pour Celan, n'est pas le sacré, et la poésie n'a pas pour tâche de "nommer le sacré". Pour cette première raison, sans doute, que le sacré n'est pas "l'élément du divin". Ou pour cette raison, plutôt, qu'il n'y a pas d'"élément du divin". En ce sens l'expérience du sacré est absolument étrangère à Celan. // Mais cela est relativement secondaire<sup>69</sup> ». Pour certains, tenants d'une conception divine de la poésie, hiératique même et sacré, associée au *mysterium tremendum*, « la langue doit rester incompréhensible pour que le mystère, toujours lui, soit incorporé, l'insaisissable [...] et déboucher sur un interdit de sens : "Je n'ai pas à le comprendre, mais plutôt : à reconnaître mon désarroi..." », selon Werner Weber, commenté par Bollack<sup>70</sup>. « C'est, dit celui-ci en note, le côté confession de soi chez les heideggériens, le geste d'une reconnaissance d'infirmité<sup>71</sup> ».

La stèle du témoignage doit pourtant s'arracher à la langue, ce « pilastre d'obscurité » pour s'illuminer comme un phare dans la nuit.

Là — j'en ai vu un, il ne mentait pas  
 Qui se tenait chez lui [*heim*] droit vers son foyer désespoir  
 Comme à ta tempête de solitude,  
 Lui réussit bien le vaste  
 Silence [*Stille*] débordant<sup>72</sup>.

Le poète s'est défendu d'être obscur ou de vouloir l'être. Tout en admettant, par une adroite citation de Pascal : « Qu'on ne nous reproche donc plus le manque de clarté, puisque nous en faisons profession<sup>73</sup> », ne pas renier l'obscurité, mais en faire une composante de son art poétique. Tout particulièrement l'œuvre des dernières années troublées semble de plus en plus carapaçonnée, rébarbative. L'obscurité que l'opinion populaire estime par ailleurs être « congénitale » de la poésie « se double chez Celan de différentes mesures (vocabulaire, énonciation, déplacement de l'horizon d'attente culturel...) visant à mettre à l'abri le texte de toute lecture la niant ou déformant la mémoire des morts. Le poème-épitaphe est alors partiellement enterré et

68. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, p. 154.

69. *Ibid.*, p. 156-157.

70. Jean BOLLACK, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, p. 79.

71. *Ibid.*, n. 4.

72. ID., « CHUTE DE PIERRES », dans *Partie de neige*, p. 129.

73. Blaise PASCAL, *Pensées*, 591 (Brunschvicg, 751).

protégé d'une éventuelle profanation. Le lecteur qui consent à "creuser" peut avoir l'espoir d'y accéder<sup>74</sup> ». Quand Celan utilise l'adjectif « hermétique » dans une lettre à Ilina Shmueli, Bertrand Badiou fait observer : « [...] l'adjectif "hermétique" [...] fait aussi allusion au jugement de la critique pour qualifier, voire cataloguer, la poésie de Celan, en particulier celle de ses livres après *Die Niemandrose*. Celan refusait cette interprétation et affirmait vigoureusement l'ouverture de ses poèmes au monde, leur ancrage dans le concret<sup>75</sup> ».

## VI. POÈME ET/OU PRIÈRE

Prenant prétexte de cette proximité recherchée et proclamée avec les « célestes », comme les appelle Hölderlin, de cette origine divine quant à l'inspiration et quant au dialogue avec les dieux, Philippe Lacoue-Labarthe — qui commente, à vrai dire, un poème intitulé « PSAUME » — propose que la poésie serait voisine ou sœur de la prière. Et inversement. Ses propositions contiennent au moins deux éléments auxquels il faut s'arrêter.

Je pensais encore à ceci : qu'un poème maintienne ainsi, à l'extrême limite il est vrai, la possibilité de la prière, ne serait-ce pas le signe qu'il existe un lien, et peut-être nécessaire, entre prière et poésie ? Que la poésie en son essence serait prière et toute prière, à l'inverse, poème ?

La seconde proposition s'entend, apparemment, sans trop de difficulté : après tout les seules archives du divin sont des poèmes ; et l'adresse au dieu, surtout, requiert une conversion dans le langage ou une tout autre posture en lui<sup>76</sup>.

La délicatesse (la fragilité) de l'argumentation est indiquée par « à l'extrême limite », « et peut-être nécessaire ». Dans ce premier temps, il s'agit d'un lien entre prière et poésie. Peut-être serait-il plus juste de dire un lieu : ce qui se passe dans ce lieu du langage, tantôt prière, tantôt poème, tantôt l'un et l'autre. Celan insiste plusieurs fois sur cette circulation qui se fait à l'intérieur du poème, depuis un fond langagier jusque vers un avant de l'énonciation. Circulation qui implique plusieurs « personnes », un Je, un autre et un Autre, sans qu'il soit possible de déterminer à chaque fois qui est qui, qui parle et à qui. Situation extrêmement liminale, du seuil et par conséquent d'une certaine hospitalité. La prière et le poème sont en situation d'accueil l'une par rapport à l'autre. L'une et l'autre effectivement maintiennent ouverte la possibilité d'une porte ouverte et d'un accueil réciproque. À la fin de son chapitre « Comment ne pas parler<sup>77</sup> », Jacques Derrida a posé à propos de la prière des questions qui peuvent s'entendre aussi de la poésie. L'une et l'autre prise dans cette situation limite ou liminale, à la frange du langage, à l'*hymen*, lieu de rencontre

74. Andréa LAUTERWEIN, « Paul Celan : le rossignol bègue. Un changement de perspectives dans la poésie », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 201 (2014/2), p. 403, <https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2014-2-page-403.htm>.

75. Paul CELAN, Ilina SHMUELI, *Correspondance*, p. 226.

76. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, p. 115.

77. Jacques DERRIDA, *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 535-595.



et de suture<sup>78</sup> possible mais indécise entre l'aspiration muette, secrète et son inscription dans le langage.

A-t-on le droit de penser que, adresse pure, au bord du silence, étrangère à tout code et à tout rite, donc à toute répétition, la prière ne devrait jamais être détournée de son présent par une notation ou par le mouvement d'une apostrophe, par une multiplication des adresses ? Que chaque fois elle n'a lieu qu'une fois et ne devrait jamais être consignée ? Mais c'est peut-être le contraire. Peut-être n'y aurait-il pas de prière, de possibilité pure de la prière sans ce que nous entrevoyons comme une menace ou une contamination : l'écriture, le code, la répétition, l'analogie ou la multiplicité — au moins apparente — des adresses, l'initiation. S'il y avait une expérience purement pure de la prière, aurait-on besoin de la religion et des théologies, affirmatives ou négatives ? Aaurait-on besoin d'un supplément de prière ? Mais s'il n'y avait pas de supplément, si la citation ne pliait pas la prière, si la prière ne pliait pas, ne se pliait pas à l'écriture, une théologie serait-elle possible ? Une théologie serait-elle possible<sup>79</sup> ?

Le deuxième temps de la proposition faite par Lacoue-Labarthe recourt à un point de vue essentialiste : la poésie en son essence. On ne peut ignorer que sous des apparences d'objectivité peuvent se cacher des jugements de valeur sur les qualités internes de la poésie ou sur les qualités qui lui sont reconnues par les instances de consécration. Ainsi, l'affirmation que la poésie en son essence serait prière ferait sourciller bien des poètes pour qui la prière, même en son essence, n'aurait rien à voir ou à faire avec leur art. Si, d'une part, « le silence chez Celan fait partie du langage, il ne va pas vers la mort, il en vient. Il y va parce qu'il en vient. Il n'est pas dissociable de la prière. "Vous couteaux aiguisés de prière, / de blasphème, de prière / de mon silence" ("...BRUIT LA FONTAINE", *La Rose de personne*, 59) ». D'autre part, « venant de la mort et y retournant, il n'y a pas de divinité à implorer ni de céleste en cause, comme source ou comme cible de cette prière qui n'en est pas une ».

Quant à la suggestion que toute prière serait poème, elle se soutiendrait, dans un premier temps, du fait historique que « les seules archives du divin sont des poèmes ». Ce qui suppose une conception des poèmes bien éloignée de celle de la littérature, ainsi que le donne à penser les discussions à propos de la bible comme littérature. Mais la précision apportée par Lacoue-Labarthe est davantage porteuse lorsqu'il écrit que « la forme reconnue de la prière, c'est en l'occurrence la forme de l'invocation et de l'adresse : de l'adresse laudative<sup>80</sup> ». C'est aussi ce qu'énonce Jacques Derrida : « [...] l'adresse au dieu, surtout, requiert une conversion dans le langage ou une tout autre posture en lui ». Adresse laudative, certainement, et aussi cet autre mouvement propre à la prière attentive — « en alerte », comme le dit Celan à propos du poème —, le mouvement de l'interpellation, du « viens », du *Maranatha* des premiers chrétiens ou celui de Jean à Patmos, un appel qui fait écho au retrait de l'Autre.

Il y aurait peut-être aussi à explorer un troisième lieu de rencontre entre le poème et la prière, ce lieu où la poésie tout comme la prière renonce à son expression. Double renoncement de la poésie à la poésie et de la prière à la prière. Moment d'une

78. Voir ID., « La double séance », dans *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

79. ID., *Psyché. Invention de l'autre*, p. 594-595.

80. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, p. 104.

halte, d'un scrupule, d'une retenue qui seraient autant de scansion d'une démarche de foi. Celan a souvent eu recours à cette atténuation d'une voix qui s'éteint jusqu'au silence. Qu'elle y soit contrainte, étouffée par d'autre voix plus puissantes, tyranniques, ou parce que les mots pour dire ne viennent plus. « La poésie de Celan serait alors peut-être, également, le lieu où la poésie en son essence cesse d'être prière. Ou plus justement : renonce à la prière ». Non seulement buisson-ardent, mais les cendres laissées par ce buisson qui s'est consumé d'avoir trop brûlé. « Que ma prière devant toi / s'élève comme l'encens / et mes mains / comme l'offrande du soir » (Psautre 140).

## CONCLUSION

Pris dans les rets d'une folie collective et personnelle, Paul Celan porte son témoignage et sa douleur dans une poésie heurtée, à vif, sans compromis. Il est adepte d'une mystique irréductible du verbe, du langage qui est pour lui ce vaste fleuve dans lequel se jette le poète pour y nager aussi bien que pour s'y noyer. La mémoire du dieu de son peuple, celui des Écritures aux lettres carrées, entr'aperçu dans son retrait mutique en tant que « Personne », reste comme une épine dans la chair, une de plus pour ce Juif déjà meurtri. Son spectre circule parmi les interlocuteurs réunis par la parole poétique, ces Je, ces autres et ces Autres encore. La bouche engluée de boue à ras bord accouche d'une parole crayeuse, à l'aide des éclats de pierre, de verre, les cristaux de neige. Sa parole neuve arrachée au corps de la langue maternelle donne des coups, elle est agonistique, elle rend les coups reçus. Elle interrompt de façon intempestive la comédie de l'art et le cliquetis de ses machines. Bien que la guillotine tranche à la fois les fils qui agitent les marionnettes de l'art et la tête de l'artiste, une certaine communauté de ces décapités continue cependant d'exister dans le renversement abyssal du panier qui les recueille. « Vous sera-t-il possible, demande Danton au bourreau, d'empêcher que ces têtes dans le panier ne s'embrassent ? » À la suite du jeune Jakob Lenz parcourant la montagne, il fallait désormais marcher tête en bas, au risque de la perdre, pour que le monde soit « transfondé », la langue resémantisée. « En fin de compte, écrit Philippe Jaccottet, peut-être la définition la moins inexacte de la poésie serait-elle celle qui l'envisagerait à la fois comme un jeu insignifiant et comme un témoignage du secret, une façon légère qu'aurait le secret de nous parvenir, comme si la suprême ruse était de porter ce costume de folie<sup>81</sup> ».

---

81. Philippe JACCOTTET, *Éléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1961, p. 158.