

Lire Celan. – Notes d'un traducteur

Arnau PONS

À Jean Bollack, *in memoriam*

Résumé. — Après *Mohn und Gedächtnis* (1953) et son poème le plus célèbre, le plus controversé aussi, «Todesfuge», *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) consacre définitivement Paul Celan. Il s'agit d'un livre charnière, situé entre la densité du premier recueil et l'abstraction de *Sprachgitter* (1959). Même si le livre est dédié à sa femme, Gisèle de Lestrange, il est difficile de ne pas voir dans certains poèmes les traces d'un dialogue avec la poète autrichienne Ingeborg Bachmann, qui s'était instauré dès le premier recueil et allait se prolonger jusqu'au dernier publié de son vivant *Fadensonnen* (1967).

Fruit de la traduction catalane de ce livre et de la pratique philologique qui l'a accompagnée, ces 'Notes' exposent quelques hypothèses sur le sens de quelques poèmes, ce qui oblige à prendre position à l'égard de certaines de leurs versions dans d'autres langues et des données supposées objectives qui apparaissent dans le commentaire de l'édition *Die Gedichte* (2003).

Mots-clés. — Traduction, "Die Gedichte", Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Herméneutique, Jean Bollack, Resémantisation, Sujet lyrique, Camps, Contre-poésie.

*

Nach *Mohn und Gedächtnis* (1953) und seinem berühmtesten, zugleich auch umstrittensten Gedicht "Todesfuge" bedeutet *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) die endgültige Bestätigung Paul Celans als Dichter. Es handelt sich dabei gewissermaßen um ein Bindeglied zwischen der Dichte des ersten Bandes und der in *Sprachgitter* (1959) erreichten Abstraktion. Trotz der Widmung an seine Frau, Gisèle de Lestrange, sind in einigen Gedichten die Spuren des Dialogs mit der österreichischen Dichterin Ingeborg Bachmann nicht zu übersehen - eines Dialogs, der bereits im vorangegangenen Band aufgeschienen war und bis zu Celans letztem zu Lebzeiten veröffentlichten Band *Fadensonnen* (1967) andauern sollte.

Die hier vorliegenden Anmerkungen sind im Zuge der Übersetzung des Bandes ins Katalanische entstanden und der damit verbundenen philologischen Beschäftigung mit den Texten. Sie formulieren Hypothesen zur Bedeutung einiger Gedichte und fordern zur kritischen Auseinandersetzung mit einzelnen der vorhandenen Übersetzungen in andere Sprachen auf sowie zur Hinterfragung mancher Angabe, die in der Ausgabe der *Gedichte* von 2003 als objektiver Fakt dargestellt wird.

*

Después de *Mohn und Gedächtnis* (1953) y de su poema más famoso, también el más controvertido, «Todesfuge», *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) supuso la consagración definitiva de Paul Celan. Se trata de un libro frontera, situado entre la densidad del primer poemario y la abstracción de *Sprachgitter* (1959). A pesar de que esté dedicado a su mujer, Gisèle de Lestrange, es difícil no ver en algunos de sus poemas los rastros de un diálogo con la poeta austríaca Ingeborg Bachmann, que se habría instaurado ya desde *Mohn und Gedächtnis* y que se prolongaría hasta el último libro que Celan publicó en vida, *Fadensonnen* (1967).

Fruto de la traducción al catalán, así como de la práctica filológica que la ha acompañado, las siguientes 'Notas' plantean algunas hipótesis sobre el sentido de ciertos poemas, lo cual obliga a tomar posición ante algunas traducciones a otras lenguas, pero también ante los datos supuestamente objetivos que aparecen en los comentarios de la edición *Die Gedichte* (2003).

De seuil en seuil (*Von Schwelle zu Schwelle*, 1955) est la consécration définitive de Paul Celan, après *Pavot et mémoire* (*Mohn und Gedächtnis*, 1953) et son poème le plus célèbre, le plus controversé aussi, « Fugue de la mort » (« Todesfuge »). Il s'agit d'un livre charnière, situé entre la densité du premier livre et l'abstraction de *Grille de la langue* (*Sprachgitter*, 1959). Mais il ne faudrait pas perdre de vue sa teneur combative, non seulement parce qu'il fouille dans ce qui était alors évité ou passé sous silence – les crimes, l'antisémitisme latent et les responsabilités des intellectuels dans l'événement –, mais aussi en raison des répliques que le poète adresse sur plusieurs fronts : la philosophie de Heidegger, la critique culturelle d'Adorno et les accusations de plagiat de Claire Goll. Même si le livre est dédié à sa femme, Gisèle de Lestrange, il est difficile de ne pas voir dans certains poèmes les traces d'un dialogue avec la poète autrichienne Ingeborg Bachmann, qui s'était instauré dès le premier recueil et allait se prolonger jusqu'au dernier publié de son vivant, *Soleils de fils* (*Fadensonnen*, 1967).

Pour mener à bien la traduction en catalan de *Von Schwelle zu Schwelle*, il m'a fallu entreprendre un travail de lecture qui n'aurait pas été possible sans la collaboration de Jean Bollack et de Werner Wögerbauer. C'est avec eux que je m'attache depuis 2001 à avancer dans la compréhension des poèmes de Celan. Fruit de cette traduction et de la pratique philologique qui l'a accompagnée, j'exposerai ici des hypothèses sur le sens de quelques poèmes de ce livre, ce qui m'obligera à prendre position vis-à-vis de certaines de leurs versions dans d'autres langues et vis-à-vis des données supposées être objectives qui apparaissent dans le commentaire de l'édition *Die Gedichte* (2003)¹.

*

De la publication de la correspondance entre Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrange (2001) à la publication de la correspondance entre Paul Celan et Ingeborg Bachmann (2008), l'éditeur et traducteur Bertrand Badiou a opéré un léger glissement sur lequel il convient de s'arrêter. Badiou, dans la préface de la première, établit un lien entre le sens des poèmes qui apparaissent dans les lettres et la personne de Gisèle – à savoir, la destinataire – dans la remarque suivante :

On notera que les pronoms personnels qui apparaissent dans les poèmes (*ich*, « je », *du*, « tu », *wir*, « nous »), objet de questionnement productif pour les exégètes de Celan, peuvent souvent être interprétés 'simplement' dans le cadre énonciatif de la correspondance².

En revanche, dans l'épilogue de la deuxième correspondance³, qui s'ouvre sur le poème « En Egypte » (« In Ägypten ») et la dédicace « *für Ingeborg* », Badiou et Wiedemann contestent que l'« étrangère » (mentionnée dans le poème) puisse renvoyer à la personne d'Ingeborg Bachmann – à savoir, la destinataire –, en s'appuyant sur un commentaire du poète qui impliquerait selon eux une réactualisation constante des acteurs de tout poème cèlanien :

Contre toute interprétation spontanée dans ce contexte [celui de la relation amoureuse avec la non-juive, une relation qui permet au poète de garder la mémoire de celles et ceux qui ont disparu], et il faut y insister, I. Bachmann *n'est pas* cette étrangère, cette inconnue : près de dix ans plus tard, c'est à propos de ce poème que

¹ Paul Celan, *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Édité et commenté par Barbara Wiedemann. Suhrkamp, Francfort, 2003.

² Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance*. Édité et commentée par Bertrand Badiou avec le concours d'Eric Celan, Paris, Éd. Seuil, 2001, vol. II, p. 20.

³ Ingeborg Bachmann / Paul Celan, *Herzzeit. Briefwechsel*. Édité et commentée par Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll et Barbara Wiedemann. Frankfurt, Suhrkamp, 2008, p. 217.

Celan exprimera de façon très nuancée sa conception de la relation du poème avec la vie, qui est toujours à actualiser à *nouveau* : « Chaque fois que je le lis, je te vois entrer dans ce poème : tu es le fondement de vie, aussi pour la raison que tu es et tu resteras la justification de ma parole »⁴.

Autrement dit, selon le cadre énonciatif de la correspondance, Gisèle de Lestrangé *est* à n'en pas douter le *tu* (et donc incluse dans le *nous*) dans chacun des poèmes que Celan recopie et traduit pour elle mot à mot, tandis que Ingeborg Bachmann *n'est pas* l'étrangère du poème qui lui est adressé comme cadeau d'anniversaire, alors même que c'est sur ce poème dédié que s'ouvre la correspondance qu'on a conservée entre les deux poètes de langue allemande.

Y aurait-il une différence de nature entre un pronom comme le *tu* et un qualificatif comme « l'étrangère », qui équivaut à un *elle* ? Dans un poème de Celan, n'est-il pas concevable que ce *elle* soit une forme de *tu* alors que le *tu* est une forme de *je* ? Le pronom *tu* est-il une entité fixe et inamovible, ou bien peut-il inclure plus d'une personne ? N'est-il pas envisageable, pour le *tu* de tout poème celanien, qu'il se produise une constante actualisation, conformément à la relation que tout poème est censé maintenir avec l'évolution de la vie ? Et si tel est le cas, cette actualisation, loin d'être libre ou vague, n'est-elle pas à chaque fois située ?

Cette dernière question doit être nécessairement posée en rapport avec l'ouverture extrême – pour ne pas dire l'imprécision maximale – qu'a pratiquée Hans-Georg Gadamer lorsqu'il a fourni une lecture du cycle *Cristal de souffle* (*Atemkristall*, 1965) de Celan dans la perspective de l'herméneutique philosophique :

La question : « Qui est ce Tu ? » a-t-elle un sens ? Peut-être a-t-elle le sens suivant : est-ce un homme qui m'est proche ? Mon prochain ? Voire même : est-ce celui qui m'est le plus proche et le plus lointain ? Dieu ? On ne saurait répondre. On ne saurait trancher la question de savoir qui est ce Tu, pour la bonne raison que cela n'est tout simplement pas tranché. [...]

Dans le commandement chrétien d'amour non plus, on ne peut trancher la question de savoir à quel point le prochain est Dieu ou Dieu est le prochain. Le Tu est autant et aussi peu Je que le Je n'est Je⁵.

L'une des réponses les mieux fondées à cette lecture d'inspiration chrétienne a été formulée, de mon point de vue, par Jean Bollack, non seulement quand il a situé l'événement historique à la place centrale qui lui revient en tant que référence unique permettant de cerner le sens de chaque poème, mais aussi quand il a patiemment démontré qu'il se produit, dans cette poésie, un dédoublement fondateur du sujet entre un *je* sujet historique (autrement dit, une instance critique située en dehors de la langue poétique) et un *tu* sujet lyrique (qui serait l'alter ego de ce *je* dans la langue de la poésie)⁶. Ce dédoublement se manifeste, par exemple, dans le poème « In Ägypten » dès le premier vers : « Tu diras à l'œil de l'étrangère : Sois l'eau ! » (« *Du sollst zum Aug der Fremden sagen: Sei das Wasser!* »). Le *je* est ici une instance non nommée qui, dans une extériorité, s'adresse au *tu* et lui lance une série d'injonctions qui donneront un sens profond à la relation que le poète devra maintenir avec l'étrangère, puisqu'elle est aussi une poète en langue allemande ou, bien plutôt, puisqu'elle est, en tant que non-juive et en tant que poète allemande, dépositaire de l'héritage de cette langue dans le fond aquatique de son regard. Dans la

⁴ Paul Celan / Ingeborg Bachmann, *Le temps du cœur*, trad. de Bertrand Badiou, Paris, Seuil, 2011, lettre n° 53, p. 11.

⁵ Hans-Georg Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu ? Commentaire de 'Cristaux de souffle' de Paul Celan*, trad. d'Elfie Poulain, Paris, Actes Sud, 1987, p. 16.

⁶ Jean Bollack, *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, Paris PUF, 2003. Voir aussi le chapitre « Biografismos », de son livre *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Édition révisée d'Arnau Pons, trad. de Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons et Susana Romano-Sued, Madrid, Trotta, 2005.

langue de Celan, l'eau est associée à l'afflux de la poésie et l'œil désigne l'organe du langage. Quant au *tu*, il représente ici l'alter ego de ce *je* : c'est le poète qui puise dans les yeux de l'étrangère les mots qui feront revivre les mortes dans sa poésie. Le sujet lyrique écrira désormais sous l'injonction que lui aura transmise le sujet historique ancré dans l'événement. Le poème « In Ägypten » ne fait donc qu'exposer le dialogue qui va souvent se déployer entre le *je* et le *tu*, c'est-à-dire entre Antschel et Celan. Or, c'est en vertu de ce dédoublement fondateur que le *tu* peut, en tant qu'altérité constitutive, abriter d'autres identités. Tout se passe comme si la première altérité du *je* était ce *tu* qui porte en lui tout *je* – car on est le *tu* de soi-même avant de devenir un *tu* pour les autres. Dans la poésie de Celan, le *je* jouera, en vertu de son extériorité, un rôle de contradicteur, ou exercera un contrôle sur le *tu*, le *tu* se trouvant toujours du côté de la langue et de l'effervescence de la poésie, de sorte qu'il pourra parfois adopter le visage de la mère, et aussi celui de la femme aimée⁷.

*

« Ich hörte sagen » / « He sentit dir » / « J'ai entendu dire »

Ainsi, dans le premier poème de *Von Schwelle zu Schwelle*, « Ich hörte sagen », le *tu* pourrait bel et bien avoir une double assignation. Telle est mon hypothèse de lecture.

ICH HÖRTE SAGEN

*Ich hörte sagen, es sei
im Wasser ein Stein und ein Kreis
und über dem Wasser ein Wort,
das den Kreis um den Stein legt.*

*Ich sah meine Pappel hinabgehn zum Wasser,
ich sah, wie ihr Arm hinuntergriff in die Tiefe,
ich sah ihre Wurzeln gen Himmel um Nacht flehn.*

*Ich eilt ihr nicht nach,
ich las nur vom Boden auf jene Krume,
die deines Auges Gestalt hat und Adel,
ich nahm dir die Kette der Sprüche vom Hals
und säumte mit ihr den Tisch, wo die Krume nun lag.*

Und sah meine Pappel nicht mehr.

HE SENTIT DIR

He sentit dir que hi ha
dins l'aigua una pedra i un cercle
i per damunt de l'aigua un mot
que posa el cercle al voltant de la pedra.

He vist el meu àlber davallar a l'aigua,
he vist com el seu braç feia per agafar-se dins la fondària,
he vist les seves arrels contra el cel implorant nit.

⁷ Werner Wögerbauer, « Zur strukturbildenden Funktion der Liebesbeziehung in der Dichtung Paul Celans », *Celan-Jahrbuch* 6 (1995), p. 161-172.

No l'he seguit,
només he recollit del terra aquella engruna
que té la forma i la noblesa del teu ull,
t'he tret del coll la cadena de sentències
i n'he orlat la taula on ara era l'engruna.

I no he vist més el meu àlber.

[J'AI ENTENDU DIRE

J'ai entendu dire qu'il y a
dans l'eau une pierre et un cercle
et au-dessus de l'eau une parole
qui met le cercle autour de la pierre.

J'ai vu mon peuplier descendre vers l'eau,
j'ai vu son bras s'agripper dans la profondeur,
j'ai vu contre le ciel ses racines implorant de la nuit.

Je ne l'ai pas suivi,
j'ai juste ramassé par terre cette miette
qui a la forme et la noblesse de ton œil,
j'ai ôté de ton cou la chaîne de proverbes
et j'en ai bordé la table où il y avait maintenant la miette.

Et je n'ai plus vu mon peuplier.]

Si l'on s'en tient aux commentaires établies par Barbara Wiedemann pour son édition du volume *Die Gedichte*⁸, le *tu* de ce poème serait incarné de façon univoque par Gisèle de Lestrang. Cette lecture repose sur deux données. D'abord, la « miette » (*Krume*, vers 9) aurait joué un rôle significatif dans la relation artistique du couple – Paul (poète)/ Gisèle (graveuse) –, et serait devenu un mot chargé de sens dans la langue des amants, comme l'atteste une lettre qu'elle a écrite en 1966. Ensuite, la « noblesse » mentionnée dans le poème (vers 10) ferait référence à l'origine aristocratique de Gisèle de Lestrang. En ce sens, une lettre de Paul à Gisèle (29 juillet 1965) fait allusion au dixième vers : « Je vois vos yeux : Deiner Augen Gestalt und Adel ». Jusqu'ici, donc, la signification du poème, l'identification du *tu*, ainsi que le sens du mot « noblesse », proviendraient d'éléments extérieurs au poème, en l'occurrence les lettres. Selon cette méthode, les lettres échangées entre le poète et sa femme constitueraient une clef de lecture qui nous permettrait de comprendre les poèmes, faisant fi de leur obscurité voulue et élaborée. On ne prend pas en compte, comme l'a remarqué Werner Wögerbauer, le fait que « de nombreuses lettres supposent – si on veut bien les comprendre – la connaissance d'un système spéculatif qui se déploie dans les poèmes et auquel les acteurs de l'histoire familiale ont été confrontés, comme si la vie devait être façonnée selon la lettre⁹. » C'est précisément ce système qui permet de configurer un *tu* qui pourrait accorder une place secondaire à une autre identité, comme on va le voir à présent.

Dans les éclaircissements (*Erläuterungen*) de *Die Gedichte*, on trouve d'autres renvois : le vers 5 (« *Ich sah meine Pappel hinabgehen zum Wasser* ») est mis en rapport avec le poème « Cœur inquiet » (« *Unstetes Herz* ») du recueil antérieur, *Mohn und Gedächtnis*, où apparaissent également les peupliers (*Pappeln*) et les étangs (*Teiche*), mais sans qu'on aille au-

⁸ *Die Gedichte*, p. 622.

⁹ Werner Wögerbauer, « Paul Celan. Poésie et mémoire », dans *Universalis* 2002, supplément annuel de l'*Encyclopaedia Universalis*, p. 308-310.

delà d'une certaine similitude dans le contenu. De même, la « miette » du vers 9 est mise en rapport avec le vers 6 du poème « Der Reisekamerad » (*Mohn und Gedächtnis*), où il est aussi question d'une « miette », mais ce lien est aussitôt recouvert par la signification de ce mot en français pour le couple Celan-Lestrange.

Est-il possible de lire « Ich hörte sagen » en cherchant à accéder à la cohérence interne de l'idiome, autrement dit, sans avoir à recourir à des éléments extérieurs empruntés aux lettres ? Obtiendrions-nous par cette opération le même *tu* ?

Une donnée significative n'a pas échappé à certains interprètes, une donnée solidement établie à partir de l'œuvre elle-même mais que Wiedemann ne cite pas dans ses notes. Dans la nomenclature botanique, le peuplier (*Pappel*) est le *Populus nigra*. De plus, le terme latin *Populus* (qui veut dire « peuple ») est l'origine étymologique du mot allemand *Pappel* (comme en français celui de *peuplier*). Vivian Liska a mis en lumière le jeu étymologique auquel Celan se livre ici entre le peuplier et le peuple – évidemment le peuple juif –, s'appuyant avec pertinence sur un poème de jeunesse, « Notturmo » (1941), qui relie les mots *Pappel* et *Volke*¹⁰, mais la traduction catalane ne peut pas le restituer¹¹. La violence du mot composé « Kriegsvolk » (littéralement « peuple de [la] guerre ») contraste avec la fragilité et la dignité des peupliers :

NOTTURNO

*Schlaf nicht. Sei auf der Hut.
Die Pappeln mit singendem Schritt
ziehen mit dem Kriegsvolke mit.
Die Teiche sind alle dein Blut.*

NOTTURNO

No dormis. Estigues alerta.
Van els àlbers amb pas cantant
al costat de la soldadesca.
La teva sang, en cada estany.

[NOTTURNO

Ne dors pas. Reste aux aguets.
Les peupliers, d'un pas chantant,
à côté de la soldatesque.
Ton sang, dans chaque étang.]

Barbara Wiedemann aurait très bien pu renvoyer, aussi, à ce poème, puisqu'on y retrouve les termes (*Pappeln* et *Teiche*) qui lui ont servi à établir un lien avec « Unstetes Herz ». « Notturmo » est pourtant un poème bien antérieur (*Frühwerk*¹²), qu'on peut juger fondateur quant à la resémantisation des mots, selon l'expression de Bollack. On s'aperçoit donc que le choix de Wiedemann n'est pas exempt d'arbitraire, une référence étant privilégiée au détriment d'une autre, tout aussi légitime, si ce n'est plus, et qui a d'ailleurs

¹⁰ Vivian Liska, « Roots against Heaven: A Motif in Paul Celan », dans *When Kafka says We. Uncommon Communities in German-Jewish Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 2009, p. 113-115. La référence à « Notturmo » pour la lecture de « Ich hörte sagen » et la relation entre *Pappel* et « peuple » ont également été relevées par Jesús Guillermo Ferrer Ortega dans « Experiencia poética de la muerte. Una meditació fenomenológica sobre *Von Schwelle zu Schwelle (De umbral en umbral)* de Paul Celan », *Daímon. Revista Internacional de Filosofia*, n° 49, 2010, p. 157.

¹¹ La traduction espagnole non plus. Voir « Nocturno », *Poemas y prosas de juventud*, trad. José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta, 2010, p. 56.

¹² « Das Frühwerk » (édition de 1989) », *Die Gedichte*, p. 393 et 890.

permis à Liska d'éclairer le sens du mot *Pappel* dans le poème « Ich hörte sagen ». Mais il y a encore un poème de *Mohn und Gedächtnis* – donc publié par l'auteur – où figurent les mots *Pappeln* et *Teiche* : « Paysage » (« Landschaft »), certainement plus éclairant que « Unstetes Herz » pour saisir la signification du peuplier dans l'œuvre, et qui témoigne d'une constance dans la façon de faire du poète, grâce à laquelle il parvient à créer une langue idiomatique¹³ :

LANDSCHAFT

*Ihr hohen Pappeln – Menschen dieser Erde!
Ihr schwarzen Teiche Glücks – ihr spiegelt sie zu Tode!*

Ich sah dich, Schwester, stehn in diesem Glanze.

PAISATGE

Vosaltres, altíssims àlbers –homes d'aquesta terra!
Vosaltres, negres estany de felicitat –els reflectiu fins a la mort!

T'he vist, germana, dreta dins aquesta fulgor.

[PAYSAGE

Vous, les grands peupliers – hommes de cette terre !
Vous, les noirs étangs du bonheur – vous les reflétez jusqu'à la mort !

Je t'ai vue, ma sœur, debout dans cet éclat.]

Qui est cette « sœur » si ce n'est la mère, comme le dira le poème « Radix, Matrix », dans *La Rose de Personne* (*Die Niemandrose*, 1963) ?

*Wie man zum Stein spricht, wie
du,
mir vom Abgrund her, von
einer Heimat her Ver-
schwisterte, Zu-
geschleuderte, du,
du mir vorzeiten,
du mir im Nichts einer Nacht,
du in der Aber-Nacht Be-
gegnete, du
Aber-Du –:*

Així com es parla a la pedra, així com
tu,
la Germanada a mi
des de l'abisme, des
d'una pàtria, i des de tots dos cap a mi Ex-
pulsada, tu,
tu per mi abans dels temps,
tu per mi en el no-res d'una nit,
tu en l'encara-més-nit En-

¹³ Arnau Pons et Werner Wögerbauer, « Alcools. Lecture du poème 'Port' ('Hafen') de Paul Celan ». Christoph König et Heinz Wismann (éd.), dans *La lecture insistante. Autour de Jean Bollack*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 385-415.

contrada, tu,
Encara-més-tu –:

[Comme on parle à la pierre, comme
toi,
la Sœur à moi jumelée
depuis l'abîme, depuis
une patrie, et depuis tous deux vers moi Ex-
pulsée, toi,
toi pour moi avant les temps,
toi pour moi dans le néant d'une nuit,
toi dans l'encore-plus-nuit Ren-
contrée, toi,
Encore-plus-toi – :]

Mais les renvois possibles ne s'arrêtent pas là. Encore dans *Von Schwelle zu Schwelle*, le poème « Les champs » (« Die Felder ») est une sorte d'analyse de la constance qu'a acquis le peuplier (*Pappel*), du côté de la mémoire : « Toujours l'unique, le peuplier / au bord de la pensée. » (« *Immer die eine, die Pappel / am Saum des Gedankens* »). Il est légitime de se demander pourquoi Wiedemann prend toujours le même poème, « Unstetes Herz », pour référence unique et incontournable. Quel est le sens de ce renvoi constant, puisqu'elle fait de même dans ses « éclaircissements » au sujet du poème de jeunesse « Notturmo », chronologiquement antérieur¹⁴. On aimerait comprendre les causes de cette fixation. En fin de compte, s'agit-il vraiment de notes objectives ou tendent-elles à la subjectivité (comme toute interprétation) ? Comment faire la distinction ?

Si l'on cherche à donner un sens au renvoi de Wiedemann au poème « Le compagnon de voyage » (« Der Reisekamerad »), de *Mohn und Gedächtnis*, où apparaît la « miette » (*Krume*), on s'aperçoit qu'il s'agit d'un poème antérieur à la relation entre Paul Celan et Gisèle de Lestrang, et qu'il aborde l'assassinat de la mère et l'alliance poétique nouée avec elle :

DER REISEKAMERAD

*Deiner Mutter Seele schwebt voraus.
Deiner Mutter Seele hilft die Nacht umschiffen, Riff um Riff.
Deiner Mutter Seele peitscht die Haie vor dir her.*

*Dieses Wort ist deiner Mutter Mündel.
Deiner Mutter Mündel teilt dein Lager, Stein um Stein.
Deiner Mutter Mündel bückt sich nach der Krume Lichts.*

EL COMPANYY DE VIATGE

L'ànima de ta mare voleia al davant.
L'ànima de ta mare ajuda el vaixell a vorejar la nit, niell rere niell.
L'ànima de ta mare fuetaja els taurons davant teu.

Aquest mot és el pupil de ta mare.
El pupil de ta mare comparteix el teu jaç, pedra per pedra.
El pupil de ta mare s'inclina damunt de l'engruna de llum.

¹⁴ *Die Gedichte*, p. 890.

[LE COMPAGNON DE VOYAGE

L'âme de ta mère flotte au devant.
L'âme de ta mère aide à passer au large de la nuit, récif après récif.
L'âme de ta mère fouette les requins devant toi.

Ce mot est le pupille de ta mère.
Le pupille de ta mère partage ton grabat, pierre à pierre.
Le pupille de ta mère se penche sur la miette de lumière.]

La mère morte continue à seconder la mission de son fils. La paronomase *Mutter / Mündel* évoque le substantif *Mund*, la bouche, et donc la transmission d'une oralité. À cause de l'événement historique, un mot est devenu orphelin et c'est la mère morte qui va le prendre désormais sous sa tutelle. Le poème dit que la mère est devenue « le compagnon de voyage » de cette poésie, une fois que le mot *Raisekamerad*, qui est le titre d'un conte d'Andersen, lecture d'enfance du poète, est devenu orphelin, c'est-à-dire privé de la bouche qui le prononçait¹⁵.

La nuit est accostée avec précaution par le bateau de la poésie. Mais il y a une lumière, et elle vient de la miette qui reste. Cette miette (*Krume*) porte en elle une sonorité essentielle grâce à la lettre « k ». Celan fondera une partie du lexique de son idiome sur cette consonne¹⁶.

Quel sens a donc le lien que Wiedemann établit entre la « miette » du poème « Ich hörte sagen » et la « miette » du poème « Der Reisekamerad » ? Et quelle serait la visée d'un tel lien ?

Si Gisèle tient un rôle dans le poème « Ich hörte sagen », ce ne peut-être qu'après celui qui est assigné à la mère morte, qui occupe la place principale. L'âme de la mère flotte toujours au-devant. Les membres de la famille sont sans cesse confrontés à la lettre de cette poésie. Et parfois leur rôle est, dans l'œuvre, déjà déterminé. « Ich hörte sagen » se situe face à la déportation et constate la distance du poète. Un choix s'est opéré : rester pour écrire ; recueillir la « miette » tombée par terre – avec l'événement – et la déposer sur la table de la composition ; puis entourer cette table du collier de proverbes de la mère : le premier *tu* de ce poème. La langue, avec ses dictons, adages, contes et récits, est donnée par elle. La poésie aussi. La première strophe de « Ich hörte sagen » est donc un prélude sur la composition poétique et sa réussite. On passe aussitôt à l'événement historique, ou plutôt à l'entrée de cet événement dans la langue. Finalement, au travail particulier, avec la langue héritée, maternelle.

La « miette » est la matière insignifiante dont sont pétris les mots de la poésie¹⁷. La « table » dit toujours le lieu de travail, où l'on écrit et mange. Le dernier vers, avec l'« aujourd'hui » (*nun*), dit le moment de la réalisation – « *wo die Krume nun lag* » ; « où maintenant gisait la miette ». De même, le mot « noblesse » (*Adel*) ne ferait référence à la souche noble de Gisèle de Lestrangue que d'une façon secondaire, grâce à la virtuosité d'un poète qui sait comment déployer l'art de la double destination. Il suffit de songer au mot « noblesse » dans le poème « Tout en un » (« In eins », *Die Niemandrose*) pour se rendre compte que Celan ne tient pas compte de sa première acception. En réalité, dans « Ich hörte sagen », une noblesse s'oppose à un autre type de noblesse. Et d'une certaine façon la dépasse. L'âme de la mère flotte toujours au-devant.

Les limites des « éclaircissements » de *Die Gedichte* apparaissent dès lors que des

¹⁵ Celan a indiqué lui-même la référence à Andersen dans un entretien de 1953 avec K. Schwedheim à la radio allemande.

¹⁶ Voir par exemple la triade *Kreide, Kalk, Kiesel* dans « Flügelnacht » (*Von Schwelle zu Schwelle*).

¹⁷ Voir aussi la « miette » dans le poème « Mordu à l'acide du non-rêvé », du livre *Tournant de souffle* (« *Von Ungeträumtem* », *Atemwende*, de 1967).

références incontestables sont escamotées, comme il advient avec le poème « Buisson errant » (« Wanderstaude », *Zeitgehöft*, 1976), écrit à partir d'une lecture de Schadewaldt¹⁸, ou avec le poème « Échanges des lieux » (« Ortswechsel », *Zeitgehöft*), issu d'une lecture d'Empédocle¹⁹. Pour le poème « Des chemins dans la souille aux ombres » (« Wege im Schatten-Gebräch », *Atemwende*, 1967), pourquoi le commentaire juge-t-il plausible l'interprétation subjective et contestable formulée par Gadamer quant au terme *Gebräch*²⁰, et pourquoi, en revanche, pour les poèmes « Ortswechsel » et « Wanderstaude », dont la référence certaine (les traces sont irréfutables) a été dévoilée et commentée par Jean Bollack, la lecture de ce dernier n'est-elle pas prise en considération ? S'agit-il vraiment de notes philologiques, ou obéissent-elles à un parti-pris ? Quel est en fin de compte le sens de la lecture des poèmes de Celan dans cette perspective méthodologique ? Pourquoi le scepticisme semble-t-il parfois prévaloir face à l'évidence mais se dissiper devant la simple spéculation ?

*

« Gemeinsam »/ « Conjuntamente » / « Ensemble »

GEMEINSAM

*Da nun die Nacht und die Stunde,
so auf den Schwellen nennt,
die eingehn und ausgehn,*

*guthieß, was wir getan,
da uns kein Drittes den Weg wies,*

*werden die Schatten nicht
einzeln kommen, wenn mehr
sein soll als heute sich kundtat,*

*werden die Fittiche nicht
später dir rauschen als mir –*

*Sondern es rollt übers Meer
der Stein, der neben uns schwebte,
und in der Spur, die er zieht,
laicht der lebendige Traum.*

CONJUNTAMENT

Ja que la nit i l'hora,
que dóna nom, en els llindars,
a aquells que entren i surten,

¹⁸ Jean Bollack, « La enigmatización », *Poesía contra poesía*, p. 283-289. Voir aussi Werner Wögerbauer, « Textgenese und Interpretation. Zu Paul Celans Gedicht *Wanderstaude* », dans Françoise Lartillot / Axel Gellhaus (Hrsg.), *Dokument / Monument. Textvarianz in den verschiedenen Disziplinen der europäischen Germanistik. Akten des 38. Kongresses des französischen Hochschulgermanistikverbandes (A.G.E.S.)*, Berne, P. Lang, 2008, p. 327-359.

¹⁹ Jean Bollack, « Empédocles », *Poesía contra poesía*, p. 305-317.

²⁰ *Die Gedichte*, p. 721 : « „Gebräch“ ist mürbes Gestein ». La traduction française du texte de Gadamer (*Qui suis-je et qui es-tu ?*, p. 59) efface ce sens, mais pas la traduction espagnole (*¿Quién soy yo y quién eres tú?*, p. 55).

ha aprovat tot quant hem fet,
ja que cap tercer no ens ha mostrat el camí,

no vindran pas les ombres
una a una, si encara més
del que avui s'ha anunciat s'ha d'esdevenir,

no vindran pas les ales
a brogir més tard per a tu que per a mi –

Sinó que per damunt del mar rodola
la pedra que voleiava al nostre costat
i dins del solc que va traçant
hi deixa ous el somni viu.

[ENSEMBLE

Puisque la nuit et l'heure,
qui nomme sur les seuils
ceux qui entrent et sortent,

a approuvé ce que nous avons fait,
puisque aucun tiers ne nous a montré le chemin,

les ombres ne viendront pas
une par une s'il doit arriver plus
que ce qui a été annoncé aujourd'hui,

les ailes ne viendront pas
bruiser plus tard pour toi que pour moi –

Mais au-dessus de la mer roule
la pierre qui planait à côté de nous,
et dans la trace qu'elle dessine
le rêve vivant dépose ses œufs.]

Autre cas intéressant pour le genre de difficultés qu'il pose, le poème « Ensemble » (« Gemeinsam »). C'est en effet une énigme du point de vue syntaxique. D'abord, parce qu'il n'y a pas d'accord entre les sujets du premier vers (« la nuit et l'heure ») et les deux verbes qui suivent, mis au singulier : « nomme » (*nennt*, vers 2) et « a approuvé » (*guthieß*, vers 4). Ensuite, par l'emploi que fait Celan du *so* (vers 2), car il est légitime de se demander s'il équivaut vraiment à un « ainsi » et, par conséquent, quel est le sens de l'incise des vers 2 et 3. C'est comme si le poète se cherchait à travers une syntaxe limite. Or, les éclaircissements de *Die Gedichte* ne mentionnent aucun de ces deux écueils, auxquels se heurte pourtant tout lecteur décidé à suivre la voie de la compréhension.

La solution de cette énigme se trouve dans le titre du poème.

Le traducteur espagnol José Luis Reina Palazón a normalisé la morphosyntaxe au détriment du sens :

Ya que la noche y la hora
en los umbrales nombran
a los que entran y salen,

aprobaron lo que hicimos,
ya que nada tercero nos mostró el camino [...] ²¹

Ce n'est pas ce que dit le poème. De son côté, le traducteur précédent, Jesús Munárriz, a essayé de contourner l'écueil du premier verbe et a laissé – comme il se doit – le deuxième verbe au singulier (bien que « bendijo » ne soit pas une solution très satisfaisante) :

Ya que la noche y la hora,
al nombrar en los umbrales
a los que entran y salen,

bendijo lo que hicimos,
ya que nada más nos mostró el camino [...] ²²

Ces deux traductions proposent un titre qui me semble erroné : « Juntos ». Cet adjectif au masculin pluriel exclut que cette étroite collaboration, ou cette conjonction, puisse se produire entre la nuit et l'heure (*die Nacht und die Stunde*, vers 1) ; qu'elles puissent être « juntas », au féminin pluriel. Quel serait le sens, autrement, de *gemeinsam* ? Cette phrase composée, avec deux verbes au singulier – *nennt* (vers 2) et *guthieß* (vers 4) –, appelle un sujet au singulier, et donc une union effective de la nuit et de l'heure, qui agissent ici « en commun » ou « conjointement » (*gemeinsam*), ensemble, comme un seul sujet.

Valérie Briet dans sa traduction française a également choisi la normalisation :

ENSEMBLE

Puisque la nuit et l'heure
nomment ainsi sur les seuils
ceux qui entrent, ceux qui sortent,

qu'elles nous ont approuvés,
puisque personne ne nous a montré le chemin [...] ²³

Il est vrai que le titre en allemand, « Gemeinsam », n'indique pas le genre et pourrait tout aussi bien faire allusion à la collaboration entre le *je* et le *tu*, dont l'union donne naissance à un « nous » (*wir*, vers 4 ; et aussi *neben uns*, vers 12). En ce sens, l'« Ensemble » de Briet me paraît juste. La meilleure solution est donc, en catalan, d'opter pour un « Conjuntament » [conjointement] ou « En comú » [en commun] – également possibles en espagnol –, qui peuvent renvoyer tant à la nuit et à l'heure qu'au *je* et au *tu*.

Les vers 2 et 3 sont des incises explicatives. Il s'agit seulement de saisir la valeur du *so*. Une lecture possible :

Ja que la nit i l'hora
–dóna nom així, en els llindars,
a aquells que entren i surten–

ha aprovat tot quant hem fet, [...]

[Puisque la nuit et l'heure
– donne ainsi un nom, sur les seuils,

²¹ Paul Celan, *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999, p. 85.

²² Paul Celan, *De umbral en umbral*, Madrid, Hiperión, 1994, p. 17.

²³ Paul Celan, *De seuil en seuil*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 19.

à ceux qui entrent et sortent –

a approuvé ce que nous avons fait, [...]]

Autrement dit, interpréter l'« ainsi » comme « de cette façon », « sous cette forme », « sous cette forme soudée » (nuit-et-heure).

Cependant, l'édition critique de Tübingen montre que dans la première ébauche du poème l'incise était une phrase relative : « *Da nun die Nacht und ~~ihre Nachbar~~ die Stunde, die auf den Schwellen zählt, die eingehn und ausgehn [...]* »²⁴ (« Puisque la nuit et ~~son voisin~~ l'heure, qui compte depuis les seuils ceux qui entrent et sortent [...] »). Le dictionnaire Grimm atteste, en outre, un usage archaïque du *so* comme pronom relatif. Il est fort possible que Celan ait remplacé le *die* par un *so* pour éviter une répétition. C'est la lecture que je propose. Le seul traducteur à avoir fait de même est Giuseppe Bevilacqua :

INSIEME

Poiché già la notte e l'ora,
che nomina sulle soglie
chi entra e chi esce,

approvò quanto facemmo,
poiché nessuno, comme terzo, c'indicò la via, [...]²⁵

Le sens du poème paraît clair. La nuit de la poésie est contrainte de partager une expérience avec la temporalité de l'histoire fixée par le maintenant de ce poème. Ce sont les morts qui traversent les seuils et passent ainsi d'une mort abjecte à la poésie qui les fait vivre. Personne, sauf le *je* et le *tu* (Antschel et Celan), ne peut mener à bien cette entreprise. Aucun tiers ne la seconde. Le poème est le témoignage de cette étroite collaboration entre le poète et son alter ego. C'est en même temps un exemple de ce dialogue intérieur. Le battement d'ailes a lieu simultanément pour l'un et pour l'autre. Avec la contre-poésie, la langue fait le bruit qui lui incombe. Le miracle se produit finalement quand la pierre sillonne les eaux. Il n'y a rien de plus *réel* que le « rêve ». Et il est vivant. Il a été fécondé par l'événement (*laicht* renvoie à *Leiche*, le cadavre).

*

« Strähne »/ « Manyoc » / « Mèche »

STRÄHNE

*Strähne, die ich nicht flocht, die ich wehn ließ,
die weiß ward von Kommen und Geben,
die sich gelöst von der Stirn, an der ich vorbeiglitt
im Stirnenjahr –:*

*dies ist ein Wort, das sich regt
Firnen zuliab,
ein Wort, das schneewärts gängt,
als ich, umsommert von Augen,*

²⁴ Paul Celan, *Von Schwelle zu Schwelle. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Ed. de Heino Schmall en collaboration avec Christiane Braun et Markus Heilmann, Tübingen Ausgabe, Francfort, Suhrkamp, 2002, p. 12.

²⁵ Paul Celan, *Poesie*, Milan, Mondadori, 1998, p. 143.

*der Braue vergaß, die du über mich spanntest,
ein Wort, das mich mied,
als die Lippe mir blutet' vor Sprache.*

*Dies ist ein Wort, das neben den Worten einberging,
ein Wort nach dem Bilde des Schweigens,
umbuscht von Singrün und Kummer.*

*Niedergehn hier die Fernen,
und du,
ein flockiger Haarstern,
schneist hier herab
und rührst an den erdigen Mund.*

MANYOC

Manyoc que no he trenat i que he deixat al vent,
que s'ha tornat blanc d'anar i venir,
que s'ha després del front quan hi he fregat
l'any de tots els fronts —:

aquesta és una paraula que s'esvalota
per amor de les congestes,
una paraula que va ullar cap a les neus,
quan jo, estiuejat d'ulls tot al voltant,
vaig oblidar la cella que havies tibat per damunt meu,
una paraula que m'ha evitat
quan el llavi m'ha fet sang a força de llenguatge.

Aquesta és una paraula que ha caminat al costat de les paraules,
una paraula a imatge del silenci,
voltada de mates de vinca i de pena.

Van baixant aquí les llunyanies,
i tu,
un estel amb crinera de flocs,
fas caure neu aquí
i toques la boca de terra.

[MÈCHE

Mèche que je n'ai pas tressée, que j'ai laissée au vent,
qui a blanchi d'allers et de retours,
qui s'est détachée du front quand je l'ai effleurée
l'année des fronts — :

c'est un mot qui s'éveille
par amour des névés,
un mot qui a regardé vers les neiges
quand, dans un été d'yeux tout autour,
j'ai oublié le sourcil que tu avais tendu au-dessus de moi,
un mot qui m'a évité
quand ma lèvre a saigné à force de langage.

C'est un mot qui a marché à côté des mots,
un mot à l'image du silence,

entouré de buissons de pervenches et de peine.

Ici les lointains descendent,
et toi,
étoile de cheveux en flocons,
tu neiges en bas, ici,
et tu touches la bouche de terre.]

Pour le poème « Strähne » (« Mèche »), les notes de *Die Gedichte* nous renvoient encore une fois à la correspondance entre Celan et sa femme Gisèle (appelée « Petite Mèche » dans la lettre n° 28). Cela étant, les cheveux sont toujours ceux des victimes ou ceux de la mère. Ils disent une sensualité, avec Baudelaire pour référence. Dans le poème « Tremble » (« Espenbaum »), de *Mohn und Gedächtnis*, on lit : « Les cheveux de ma mère ne sont jamais devenus blancs » (« *Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß* »), et dans « Mandorla » (*Die Niemandrose*) : « Boucle de juif, tu ne grisonneras pas » (« *Judenlocke, wirst nicht grau* »). Ici, il s'agit d'une mèche de cheveux qui peut devenir blanche au pays de la neige, grâce aux sonorités que le poème égrène (notamment avec les chuintantes, de *Strähne* à *Schnee*). La mèche abandonnée et non tressée devient une « parole » prolifique (*Wort*, vers 5) qui peut être tressée et interprétée dans un enchaînement de paronomases : *Strähne*, *Stirn*, *Stirnen*, *Firnen*, *Fernen*, (*Haar*)*stern*. Elle est ainsi intégrée dans une langue plus juste, qui l'analyse jusqu'à la floculation.

L'année des étoiles juives (*Sternenjahr*) sera devenue l'année des fronts (*Stirnenjahr*) et des crânes entassés ; viendront alors les neiges éternelles (*Firnen*) et les glaciers blancs que la mèche de cheveux a toujours convoités ; finalement, la matérialisation poétique de l'étoile à crinière ou chevelue (*Haarstern*), une invention qui désigne littéralement la comète. L'astre filant possède une chevelure qui a été confectionnée avec celles des victimes, et il devient blanc comme par magie ; c'est ainsi que sa neige tombe – les flocons des mots –, un miracle qu'accomplit le *tu* lyrique avec sa poésie, au point de faire descendre le lointain (*Fernen*) et d'atteindre la bouche terrestre. C'est la verticale d'une descente. D'un au-delà à un en deçà.

Si l'on tient compte à présent du poème antérieur, « Ein Körnchen Sands » (« Un grain de sable »), on s'aperçoit que le mot *Strähne* fait écho à ce « grain de sable » qui brille pour le toi au milieu de la profusion de la langue (les yeux) :

*du kannst warten,
bis unter allen den Augen ein Sandkorn dir aufglimmt,
ein Körnchen Sands,
das mir träumen half,
als ich niedertaucht, dich zu finden –*

pots esperar
que enmig de tots els ulls un gra d'arena et llui,
un granet d'arena
que m'ha ajudat a somiar,
quan em capbussava per trobar-te –

[tu peux attendre
que parmi tous les yeux un grain de sable luise pour toi,
un grain de sable
qui m'a aidé à rêver
quand je plongeais pour te trouver –]

En définitive, les variations autour de *Strähne* donnent lieu à un mot composé qui unit la chevelure (*Haar*) et l'étoile (*Stern*) en une conjonction parfaite, capable de tout dire : la poésie, la mort, l'érotisme des cheveux, la judéité des victimes, l'ivresse qu'il y eut dans la communion entre l'art et l'extermination, la dimension allemande de l'événement.

Il est difficile de ne pas voir dans ce poème (concrètement dans la deuxième strophe) un reproche que le poète se fait à lui-même, et qui concerne le passé, ses années à Bucarest, ses amours, une langue alors débordante (historique), l'effervescence du surréalisme. Une expérience du langage à l'œil nu, sans la protection du sourcil (*Braue*) que le *je* vigilant tend au-dessus du *tu* :

*als ich, umsommert von Augen,
der Braue vergaß, die du über mich spanntest,
ein Wort, das mich mied,
als die Lippe mir blutet' vor Sprache.*

quan jo, estiuejat d'ulls tot al voltant,
vaig oblidar la cella que havies tibat per damunt meu,
un mot que m'ha evitat
quan el llavi m'ha fet sang a força de llenguatge.

[quand, dans un été d'yeux tout autour,
j'ai oublié le sourcil que tu avais tendu au-dessus de moi,
un mot qui m'a évité
quand ma lèvre a saigné à force de langage.]

La relation entre le *je* et le *tu* est analysée, une fois encore, au sein de ce poème. Ici, le mot *Strähne* se situe au beau milieu d'une langue plus juste et plus vraie, et témoigne d'un usage du langage poétique au fil du temps. Peut-on concevoir une poésie plus intellectuelle et, en même temps, plus thaumaturgique ?

*

« Aus dem Meer » / « Del mar » / « De la mer »

Après les vingt-trois poèmes de *Mohn und Gedächtnis* que Celan avait dédiés à Bachmann dans un exemplaire du recueil, en y ajoutant la mention « f. d. » (*für Dich*)²⁶, se pourrait-il que certains poèmes de *Von Schwelle zu Schwelle* aient été écrits en pensant à nouveau à elle ? Selon Barbara Wiedemann, seule Bachmann se serait adressée à Celan à travers ses propres poèmes. Mais l'inverse serait impensable car Celan aurait établi une différence entre la femme aimée et la poète²⁷ – une conception qui me semble fort contestable.

Si on a lu attentivement leurs poèmes respectifs, il est difficile de ne pas voir, dans *Von Schwelle zu Schwelle*, une nouvelle allusion à la relation poétique et amoureuse entre Celan et Bachmann – et « Aus dem Meer » me semble en être un exemple.

²⁶ J'ai tiré cette information de la « Chronologie » qui accompagne la *Correspondance* Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange, vol. II, p. 507. Voir aussi *Herzzeit*, n° 67, p. 73. Et aussi mon texte « Celan et Bachmann : 'Avant l'aube'. L'amour courtois face aux meurtres », dans Denis Thouard et Christoph König (éd.), *La philologie au présent: pour Jean Bollack*, Cahiers de philologie 27, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p. 295, n. 9.

²⁷ Barbara Wiedemann, « Paul Celan und Ingeborg Bachmann: Ein Dialog? In Liebesgedichten? », dans *Im Geheimnis der Begegnung*. Ingeborg Bachmann und Paul Celan, Dieter Burdorf (dir.), Iserlohn, Institut für Kirche und Gesellschaft, 2003, p. 21-43.

AUS DEM MEER

*Wir haben begangen das Eine und Leise,
wir schossen binab in die Tiefe,
aus der man der Ewigkeit Schaum spinnt –
Wir haben ihn nicht gesponnen,
wir hatten die Hände nicht frei.*

*Sie blieben verflochten zu Netzen –
von obenher zerren sie dran...
O messerumfunkelte Augen:
wir fingen den Schattenfisch, sebt!*

DEL MAR

Hem celebrat l'u i silent,
ens hem llançat dins la fondària
amb què l'escuma de l'eternitat es va teixint –
No la teixírem, no, nosaltres,
les nostres mans no eren lliures.

Seguien entrelaçades formant xarxes –
des de dalt les estiren...
Oh ulls cerclats de lluissors de ganivet:
hem capturat el peix d'ombra, mireu!

[DE LA MER

Nous avons célébré l'un et silencieux,
nous avons plongé dans la profondeur
dont on tisse l'écume de l'éternité –
Nous ne l'avons pas tissée, non,
nos mains n'étaient pas libres.

Elles restaient enlacées en filets –
d'en haut ils les tirent...
Ô yeux encerclés de lueurs de couteau :
nous avons capturé le poisson d'ombre, regardez !]

Les différents traducteurs de ce poème ne semblent pas avoir compris le premier vers : « Hem travessat l'u i silent » [nous avons traversé l'un et silencieux] (Müller et Vidal) ; « Hemos recorrido lo uno y quedo » [nous avons parcouru l'un et quiet] (Munárriz) ; « Nous avons parcouru l'un, le silencieux » (Briet) ; « Hemos incurrido en lo Uno y Silente » [nous avons commis l'Un et Silencieux] (Reina Palazón). Le verbe *begehen* possède tout un éventail d'acceptions : commettre, perpétrer ; réaliser ; célébrer. En ce cas, il ne fait aucun doute qu'il signifie « célébrer ». Le premier vers dit l'expérience de l'union amoureuse. Cet accord dans l'unité provoque une descente, une catabase dans les profondeurs de la langue. L'union culmine dans l'extase de la chute. Le troisième vers fait référence à la généralité de la poésie, telle qu'elle existe et se pratique. La tradition et son concept d'éternité sont rejetées ; les mains sont occupées à d'autres tâches, elles ne sont pas libres, elles sont dans l'obligation d'écrire sous le poids de l'événement historique, avec une différence constitutive (s'il n'y avait cette différence de fond, il n'y aurait aucune raison de célébrer le moment de l'union).

Le fait est que les mains des amants sont restées enlacées (strophe 2) formant ainsi des filets avec lesquels il a été possible de pêcher dans la mer de la langue. Ces filets – les

poèmes – font l'expérience des profondeurs, avant d'être remontés d'en haut. La question de savoir qui est ce *sie*, autrement dit qui sont les acteurs qui tirent les filets, reste ouverte. Il y a deux ébauches du poème, qui ne concernent que la deuxième strophe (voir l'édition critique de Tübingen²⁸). La première dit :

*sie blieben verflochten zu Netzen,
an denen ein Endliches zerrt :
es schärft seine herrlichen Messer –
Wir fingen den Schattenfisch ein.*

seguien entrelaçades formant xarxes,
una finitud les estreba:
va afilant els seus magnífics ganivets –
Hem capturat el peix d'ombra.

[elles restaient enlacées en filets,
une finitude les tire :
elle aiguisse des splendides couteaux –
Nous avons capturé le poisson d'ombre.]

La seconde :

*sie blieben verflochten zu Netzen –
von oben her zerren sie dran :
die Messer, die gleissenden Messer !*

Wir fingen den Schattenfisch ein.

seguien entrelaçades formant xarxes –
des de dalt les estreben:
els ganivets, els resplendents ganivets!

Hem capturat el peix d'ombra.

[elles restaient enlacées en filets –
d'en haut ils les tirent :
les couteaux, les couteaux resplendissants !

Nous avons capturé le poisson d'ombre.]

La difficulté réside dans la modification du second vers de cette strophe. On passe de « *ein Endliches* » (un fini, une finitude), qui s'oppose à l'éternité (*Ewigkeit*, vers 3) de la première strophe, à un « *sie* » (un « ils », un pluriel indéterminé, vers 7), qui ne correspond pas au « *sie* » du vers 5 (les mains). Cette finitude qui aiguisse ses splendides couteaux (*es schärft seine herrlichen Messer* –) peut être reliée à la séparation définitive des deux amants, mais aussi à la finitude de la mort – et donc au caractère mortuaire de l'histoire –, en opposition avec l'écume hymnique de la tradition poétique (vers 3). La prouesse de la fin est le résultat d'une tension entre, d'une part, l'union et la plongée dans l'abîme, de l'autre une contrainte nécessaire (la non-liberté des mains), ce qui transforme la nature de la poésie : les filets parviennent ainsi à pêcher une créature extraordinaire.

Le butin d'ombre sera exhibé devant des yeux appelés à devenir des témoins de

²⁸ Paul Celan, *Von Schwelle zu Schwelle. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, Tübinger Ausgabe. Édition de Jürgen Wertheimer avec le concours de Heino Schmull et la collaboration de Christiane Braun et Markus Heilmann, Frankfurt : Suhrkamp, 2002, p. 22.

cette capture inouïe ; assiégés par un scintillement de couteaux, ils représentent certainement la langue de la séparation et de la contre-violence. (L'œil est toujours l'organe du langage. Les couteaux qui les entourent peuvent être donc moins une menace qu'un attribut.)

Dans la version définitive, la valeur du *sie* au vers 7 demeure ouverte : ou bien il introduit des acteurs qui ne sont pas présents dans le poème (des adversaires, ou peut-être les agents de la séparation qui provoquent ainsi cette pêche extraordinaire), ou bien il fait référence aux couteaux (conformément à la deuxième ébauche du poème), ou, finalement, à ces yeux entourés d'un scintillement de couteaux (ce qui n'est guère soutenable). Il est clair en tout cas que l'impératif (« *seht !* », « regardez ! ») s'adresse aux yeux.

Dans l'édition critique de Bonn²⁹, on trouve une version antérieure :

*sie [ware] blieben verflochten zu Netzen,
an denen ein Endliches zerrt:
sein Aug starrt von herrlichen Messern –
wir fingen den Schattenfisch ein.*

seguien entrellaçades formant xarxes,
una finitud les estreba:
el seu ull va armat amb magnífics ganivets –
Hem capturat el peix d'ombra.

[elles restaient enlacées en filets,
une finitude les tire :
son œil est armé splendides couteaux –
Nous avons capturé le poisson d'ombre.]

Quel genre de relation y a-t-il entre *Augen* ou *Aug* (yeux, ou œil), *Messer* (couteaux), *ein Endliches* (une finitude) et le *sie* (ils) du vers 7 ? Le *sie*, ce peut être les yeux dans le poème, et les couteaux dans la variante. On peut passer de l'un à l'autre, puisque les yeux restent déterminés par les couteaux.

Si l'on tient compte d'un poème antérieur, « Éloge du lointain » (« Lob der Ferne »), écrit pour Ingeborg Bachmann (« für Dich ») et repris dans *Mohn und Gedächtnis*, il est nécessaire de formuler cette hypothèse d'une nouvelle référence à Bachmann, à la fois poète et amante :

LOB DER FERNE

*Im Quell deiner Augen
leben die Garne der Fischer der Irrsee.
Im Quell deiner Augen
hält das Meer sein Versprechen.*

*Hier werf ich,
ein Herz, das gewelt unter Menschen,
die Kleider von mir und den Glanz eines Schwures:*

*Schwärzer im Schwarz, bin ich nackter.
Abtrünnig erst bin ich treu.
Ich bin du, wenn ich ich bin.*

²⁹ Paul Celan, *Von Schwelle zu Schwelle*. Historisch-Kritische Ausgabe 4, vol. 2. Éd. d'Holger Gehle avec le concours d'Andreas Lohr, Francfort : Suhrkamp, 2004, p. 76.

*Im Quell deiner Augen
treib ich und träume von Raub.*

*Ein Garn fang ein Garn ein:
wir scheiden umschlungen.*

*Im Quell deiner Augen
erwürgt ein Gebenker den Strang.*

ELOGI DE LA LLUNYANIA

Dins la deu dels teus ulls
viuen les xarxes dels pescadors de la mar delirant.
Dins la deu dels teus ulls
el mar manté el que ha promès.

Aquí llenço jo
—un cor que ha estat entre els homes—
els meus vestits i el fulgor d'un jurament:

Com més negre en el negre, més nu estic.
Només renegant sóc fidel.
Jo sóc tu quan jo sóc jo.

Dins la deu dels teus ulls
a la deriva vaig tot somiant un rapte.

Una xarxa una altra xarxa ha pres:
entrellaçats ens separem.

Dins la deu dels teus ulls
un penjat estrangula la corda.

[ÉLOGE DU LOINTAIN

Dans la source de tes yeux
vivent les filets des pêcheurs de la mer démente.
Dans la source de tes yeux
la mer tient sa promesse.

Ici je jette
—un cœur qui a été parmi les hommes —
mes habits et l'éclat d'un serment :

Plus je suis noir dans le noir, plus je suis nu.
C'est en reniant que je suis fidèle.
Je suis toi quand je suis moi.

Dans la source de tes yeux
à la dérive je rêve de vol.

Un filet a attrapé un filet :
nous nous séparons enlacés.

Dans la source de tes yeux
un pendu étrangle la corde.]

Les amants se sont séparés enlacés (*umschlungen*), après avoir fait une expérience inaliénable de la langue – et, peut-être, après un serment poétique. C’est pourquoi ils demeurent unis par les mains. La langue de l’un reste à jamais unie à la langue de l’autre.

Dans le poème « Aus dem Meer », les termes ne sont pas tout à fait les mêmes que dans « Lob der Ferne » ; ce sont des synonymes ; tous les deux parlent de filets, de rets : là *Garn*, ici *Netz* ; et aussi d’enlacement : là *umschlingen*, ici *verflechten* ; et, bien entendu, la mer y est présente. Le poème montre le fruit d’une pêche miraculeuse inouïe. Mais pour comprendre le sens de ce « poisson d’ombre » il n’est nul besoin de recourir à la zoologie³⁰. Si *Schattenfisch* désigne l’ombrine, le mot est resémantisé, suivant la cohérence de l’œuvre : c’est le poisson qui nage dans le domaine des ombres, dans la vérité des morts et du non-être, dans la mer de la langue allemande. C’est donc le résultat d’une union très étrange, une sorte d’hybride abyssal fait de Celan et de Bachmann. Le poème l’exhibe fièrement, comme une rareté, devant des yeux entourés de lueurs inquiétantes.

Si l’on ne disposait des ébauches précédentes, il faudrait se demander si dans le composé *messerumfunkelte*, qui qualifie les yeux, le premier élément est un singulier ou un pluriel : un couteau ou plusieurs ? Barbara Wiedemann (*Die Gedichte*, p. 625) rapporte le vers « *O messerumfunkelte Augen* » au dernier vers de « Toute la vie » (« Das ganze Leben », v. 11), de *Mohn und Gedächtnis*. La dernière strophe dit :

*Die Sonnen des Todes sind weiß wie das Haar unsres Kindes:
es stieg aus der Flut, als du aufschlugst ein Zelt auf der Düne.
Er zückte das Messer des Glücks über uns mit erloschenen Augen.*

Els sols de la mort són blancs com els cabells del nostre infant:
es va alçar de les onades quan vas muntar una tenda sobre la duna.
Va brandar damunt nosaltres el ganivet de la felicitat amb ulls apagats.

[Les soleils de la mort sont blancs comme les cheveux de notre enfant :
il est monté des flots quand tu as dressé une tente sur la dune.
Il a brandi sur nous le couteau du bonheur avec des yeux éteints.]

Wiedemann semble nous inviter à penser qu’il s’agirait donc d’un unique couteau, puisqu’elle ne tient pas compte des ébauches du poème³¹. Mais est-ce la même configuration que l’on retrouve dans « Aus dem Meer » ? S’agit-il de la même arme ? Ce n’est pas certain. Bien que dans l’œuvre les poignards (*Dolchen*) n’équivalent pas nécessairement aux couteaux (*Messer*), dans le poème « Demi-nuit » (« Halbe Nacht ») de *Mohn und Gedächtnis*, on lit ce vers : « Demi-nuit. Avec les poignards du rêve plantés dans des yeux étincelants » (« *Mit den Dolchen des Traumes geheftet in sprühende Augen* », vers 1), puis cet autre vers : « Elle nous enfonce dans l’œil des doigts filés d’écume de mer » (« *Aus Meerschäum gesponnene Finger taucht sie ins Aug uns* », vers 5). Dans ce même recueil, le dernier vers du poème « Œil sombre en septembre » (« *Dunkles Aug im September* ») dit : « Dans l’humide de son œil tu enfonces l’épée » (« *Ins Naß ihres Auges tauchst du das Schwert* »). Il y a donc toute une modulation de singuliers et de pluriels, de couteaux, d’épées et de poignards. Aussi, les notes de *Die Gedichte* pourraient très bien évoquer certaines de ces similitudes.

C’est par l’imbrication des textes de l’un et de l’autre que les amants font l’expérience sombre de la poésie et exhibent le poisson qu’ils ont pris devant des yeux qui sont le langage de leur histoire (faite de coupures). Contrairement au cliché poétique, ces yeux ne brillent pas d’eux-mêmes, ils ne blessent pas non plus comme des couteaux quand

³⁰ *Die Gedichte*, p. 625.

³¹ Nous en venons à nous demander pourquoi les annotations du poète dans son agenda peuvent être parfois prises en compte, mais pas les ébauches d’un poème. Par exemple, dans « Hafen », *Die Gedichte*, p. 732.

ils regardent, mais ils sont encerclés par l'éclat agressif de l'arme blanche.

Quant à l'adjectif composé « *messerumfunkelte* », les ébauches du poème montrent très clairement, on l'a vu, qu'il s'agit non pas d'un, mais de plusieurs couteaux. C'est pourquoi, dans une première version, j'avais traduit : « Oh ulls cerclats de ganivets centellejants ! » [ô yeux encerclés de couteaux scintillants]. Mais finalement j'ai préféré maintenir l'ambiguïté quant au nombre, comme en allemand, et employer une construction génitive indéterminée : « Oh ulls cerclats de lluissors de ganivet ! » [ô yeux encerclés de lueurs de couteau].

*

« Aufs Auge gepropft » / « Empeltada a l'ull » / « Greffée à l'œil »

AUFS AUGES GEPFROPFT

*Aufs Auge gepropft
ist dir das Reis, das den Wäldern den Weg wies:
verschwistert den Blicken,
treibt es die schwarze,
die Knospe.*

*Himmelweit spannt sich das Lid diesem Frühling.
Lidweit dehnt sich der Himmel,
darunter, beschirmt von der Knospe,
der Ewige pflügt,
der Herr.*

*Lausche der Pflugschar, lausche.
Lausche: sie knirscht
über der harten, der hellen,
der unvordenklichen Träne.*

EMPELTADA A L'ULL

Empeltada a l'ull,
dus la branca que, als boscos, els va indicar el camí:
agermanada amb les mirades,
fa germinar el negre,
el brot.

Ample com el cel, la parpella es tiba envers aquesta primavera.
Ample com la parpella, el cel es va desplegant,
i per davall, protegit pel brot,
llaura l'Etern,
el Senyor.

Escolta la rella de l'arada, escolta.
Escolta: cruix
per damunt de la dura, la clara,
la immemorial llàgrima.

[GREFFÉE À L'ŒIL

Greffée à l'œil
la branche qui montra le chemin aux forêts :

sœur des regards,
elle fait pousser le noir,
le bourgeron.

Vaste comme le ciel, la paupière se tend vers ce printemps.
Vaste comme la paupière, s'étend le ciel
sous lequel, protégé par le bourgeron,
l'Éternel laboure,
le Seigneur.

Écoute le soc, écoute.
Écoute : il crisse
sur la dure, la claire
l'immémoriale larme.]

La première strophe est enrichie par l'allitération *Wäldern / Weg / wies*, et la répétition de la suite consonantique *schw* (*verschwistert / schwarze*).

Un chiasme (*Himmelweit – Lid / Lidweit – Himmel*) précède le Seigneur (*Herr*). Celan dit dans une note : « Dans le chiasme, la croix est plus proche que dans le thème de la “croix” ». (« *Im Chiasmus ist das Kreuz näher als im Thema “Kreuz”* », *Der Meridian*, TCA, p. 112). Dans le livre *Fadensonnen*, le poème « Rosée » (« Tau ») s'achève sur ce chiasme : « le Seigneur a coupé le pain, / le pain a coupé le Seigneur » (« *der Herr brach das Brot, / das Brot brach den Herrn* »). La lettre introduit la distance critique que requiert un tel blasphème – beaucoup plus intellectuel qu'on ne le pense habituellement, car il concerne pleinement l'emploi des mots et la musique du poème. Le mot *Lid* (paupière) est un homophone de *Lied* (chant).

L'œil est l'organe du langage. Sur l'œil du tu est greffée une branche expérimentée. Les sœurs mortes dans les camps sont dans le mot *verschwistert*. La noirceur absolue de la pousse qui germe dit ce deuil perpétuel.

Les puissances hymniques et théologiques de la langue sont représentées par le mot Seigneur (*Herr*). Quand les hymnes et les lamentations essaient de labourer le cristal dur de la larme versée dans l'événement, cela grince. Et ce n'est pas agréable à entendre.

*

« Der uns die Stunde zählte » / « Aquell que ens comptava les hores » / « Celui qui comptait nos heures »

DER UNS DIE STUNDEN ZÄHLTE

*Der uns die Stunden zählte,
er zählt weiter.
Was mag er zählen, sag?
Er zählt und zählt.*

*Nicht kühler wirds,
nicht nächtiger,
nicht feuchter.*

*Nur was uns lauschen half:
es lauscht nun
für sich allein.*

AQUELL QUE ENS COMPTAVA LES HORES

Aquell que ens comptava les hores
encara compta.
Què pot ell comptar, digues?
Ell compta i compta.

No fa més fresca,
no fa més nit,
ni està més humit.

Però allò que ens ajudava a escoltar:
ara escolta
sols per a si mateix.

[CELUI QUI NOUS COMPTAIT LES HEURES

Celui qui nous comptait les heures
compte encore.
Qu'est-ce qu'il peut compter, dis ?

Il compte et il compte.

Il ne fait pas plus frais,
pas plus nuit,
pas plus humide.

Juste ce qui nous a aidés à écouter :
cela écoute maintenant
pour soi seul.]

L'écoute du poème antérieur se poursuit autrement dans ce poème.

Tout indique que ce qui est analysé à présent est un dysfonctionnement, exposé dans la deuxième strophe. Il y aurait un nous (le pronom « nous » / *uns*, vers 1 et 8), formé par le couple je-tu. Et, en même temps, une question que le je pose au tu, dans le cadre de ce nous (vers 2) : « dis ? » (*sag ?*, vers 3).

Le poème dissocie celui qui comptait « nos heures », et qui continue à compter, et ce qui (nous) aide à écouter, la seule chose qui reste (vers 8), mais qui n'écoute que pour soi. Il s'agit d'une dissociation entre une personne ou un représentant de l'humain (*Der / er / er / Er*; vers 1, 2, 3 i 4) et une chose (*was*, vers 8). Celui qui compte ne sait faire que cela : compter. Il ne s'arrête jamais. Il est là, dans chaque poème. Le nombre est associé en premier lieu au comptage des morts (voir « Compte les amandes » – « Zähle die Mandeln »), de *Mohn und Gedächtnis*), et, en deuxième lieu, au comptage métrique. L'écoute est l'attention envers la chose ou la personne qui est analysée ou questionnée dans un poème.

Le je et le tu se trouvent ainsi devant une impasse, car désormais la continuité n'est plus possible : ce qui aide à écouter s'est renfermé sur lui-même. C'est le témoignage d'un échec analysé en filigrane. Au cœur même de la composition poétique.

Mais un tour d'écrou est réalisable parce que toute la théologie a été démantelée et que le système même s'est reconstruit au sein de la poésie, à travers le passage par l'histoire.

*

« Auch heute abend » / « També avui vespre » / « Ce soir aussi »

AUCH HEUTE ABEND

Voller,
da Schnee auch auf dieses
sonnendurchschwommene Meer fiel,
blüht das Eis in den Körben,
die du zur Stadt trägst.

Sand
heischt du dafür,
denn die letzte
Rose daheim
will auch heut abend gespeist sein
aus rieselnder Stunde.

TAMBÉ AVUI VESPRE

Amb més força,
com que la neu també ha caigut damunt
d'aquesta mar que els sols travessen tot nedant,
ara floreix el gel dins els cistells
que dus a la ciutat.

Arena
reclames a canvi,
perquè la darrera
rosa de casa
també avui vespre vol ser nodrida
amb hora que s'escola.

[CE SOIR AUSSI

Plus fort,
car la neige est tombée sur
cette mer que les soleils traversent à la nage,
fleurit la glace dans les paniers
que tu portes en ville.

Du sable
tu exiges en échange,
puisque la dernière
rose de chez toi
veut se nourrir ce soir aussi
d'heure qui s'écoule.]

Dans toutes les traductions que j'ai consultées, la mer a été traversée par le soleil à la nage, ou bien encore le soleil nage dans cette mer : « sur cette / mer où le soleil nage » (Briet) ; « su questo / mare percorso a nuoto dal sole » (Bevilacqua) ; « sobre este / mar en que nada el sol » (Munárriz) ; « sobre este mar nadado por el sol » (Reina Palazón). Pourtant, dans le composé *sonnendurchschwommene* il est possible de lire un pluriel : des soleils (*sonnen*). Ce pourrait donc être *des* soleilsqui traversent cette mer en nageant³². Du reste, les soleils

³² Cf. aussi « Les Globes », et surtout « Mit allen Gedanken » (*Die Niemandrose*), où il n'y a qu'un soleil, mais

désignent souvent les poèmes (voir par exemple le titre *Soleils de fil*). La mer est toujours l'étendue de la langue. De plus, ne voit-on pas apparaître *des* soleils dans la dernière strophe du poème « Argumentum e silentio », dans ce même livre ? Quoi qu'il en soit, il s'agit d'une mer solaire, réchauffée par ces soleils qui y nagent ; et sur cette mer ardente tombe, malgré tout, la neige.

Le poème propose un échange, en même temps qu'il réfléchit sur l'activité poétique. Comme il a pu neiger même sur cette mer solaire, la glace a fleuri avec plus d'éclat dans les paniers que le poète apporte en ville. Un événement extrême a fait qu'il neige sur un lieu inhabituel. La langue allemande et sa tradition ont été touchées par cette neige que le poète connaît si bien. La ville est toujours le lieu de la rencontre et du marché. C'est là que le poète va chercher la matière nécessaire pour nourrir la rose du poème. Le sable, ce sont les mots qu'il doit obtenir ou ramasser (voir *Le Sable des urnes*), mais il renvoie aussi au temps qui s'écoule dans l'horloge de verre. La langue d'une temporalité fait fleurir la rose qui sait pourquoi elle a fleuri.

*

« Mit wechselndem Schlüssel » / « Amb clau que canvia » /
« Avec une clé qui change »

MIT WECHSELNDEM SCHLÜSSEL

*Mit wechselndem Schlüssel
schließt du das Haus auf, darin
der Schnee des Verschwiegenen treibt.
Je nach dem Blut, das dir quillt
aus Aug oder Mund oder Ohr,
wechselt dein Schlüssel.*

*Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort,
das treiben darf mit den Flocken.
Je nach dem Wind, der dich fortstößt,
ballt um das Wort sich der Schnee.*

AMB CLAU QUE CANVIA

Amb clau que canvia
obres la casa dintre la qual
giravolta la neu del que ha estat silenciàt.
Segons que et raga la sang
d'ull, boca o orella,
et canvia la clau.

Si et canvia la clau, canvia el mot
que pot giravoltar també amb els flocs.
Segons el vent que t'empenyi,
entorn del mot s'acumula la neu.

[AVEC UNE CLÉ QUI CHANGE

Avec une clé qui change
tu ouvres la maison où

avec l'article indéfini : l'idée d'un soleil parmi d'autres, et qui nage (*kam eine Sonne geschwommen*).

voltige la neige de ce qui a été mis au silence.
Selon le sang qui te jaillit
de l'oreille ou de l'œil ou de la bouche,
ta clé change.

Ta clé change, le mot change,
qui peut voltiger avec les flocons.
Selon le vent qui te pousse au loin,
s'amasse la neige autour du mot.]

Le titre du second cycle reprend celui d'un poème qu'il contient. Mais il s'agit, à vrai dire, d'une citation du poème de Parménide, plus précisément du vers 14 : « *Zu ihnen hat Dike, die Göttin der Vergeltung, die wechselnden Schlüssel* », dans la version de Capelle, sans doute celle que Celan avait lue³³. Jean Bollack traduit, par exemple, « les clés de l'échange »³⁴.

Parménide n'est pas seulement cité à travers l'expression de la clé qui change. Il m'est apparu qu'il y a là une deuxième citation du philosophe grec, plus précisément du fragment 7. À ma connaissance, personne n'a remarqué jusque-là cette deuxième citation. L'édition de Bollack dit : « on y use un œil sans visée et une oreille de bruit, / et la langue »³⁵. Cela étant, la source de Celan n'est pas ici Capelle, puisque celui-ci ne mentionne pas l'œil, mais la cécité, ni l'oreille, mais la surdité. Il est probable que Celan ait lu plusieurs traductions. La référence n'en est pas moins indéniable. Celan s'intéresse à ce que Parménide pose comme *impossible à penser* : autrement dit, qu'il y ait ce qui n'est pas. Cela accompagne certainement sa réflexion poétique sur la parole et le silence, à savoir sur la parole formée avec les flocons d'une matière silencieuse ou réduite au silence. Il est évident que son intérêt pour le présocratique découle des commentaires que Heidegger consacre à ce « commencement » de la pensée. Le poète l'amende et c'est ainsi qu'il y répond. La « maison de la langue » n'est pas habitée par l'Être, mais par une divagation de neige, faite de silence blanc. Le poème suppose que le lecteur connaît l'existence de l'événement historique et qu'il est en outre conscient du passé compromis de la littérature. Le tu possède la clef qui peut ouvrir la porte d'entrée de cette maison. À l'intérieur, il y a ce qui n'est pas dit. Les flocons d'une matière niée remplissent cet espace. La blancheur est proprement celle de l'effacement. Et le sang qui jaillit n'est autre que celui de l'individuation dans les massacres. On la fait passer par les différents organes des sens pour adapter le contenu poétique à des contenus difficiles à assumer. Heidegger ne pouvait considérer la situation historique à laquelle le poète l'acculait. Ses propres constructions de l'histoire de l'être ne le lui permettaient pas. Celan oppose à la spéculation ontologique sa propre conception du sujet, c'est-à-dire celle du poète envers la langue marquée par l'histoire.

*

« Andenken » / « Recordança » / « Souvenir »

ANDENKEN

*Feigegenährt sei das Herz,
darin sich die Stunde besinnt
auf das Mandelauge des Toten.
Feigegenährt.*

³³ *Die Gedichte*, p. 632.

³⁴ Jean Bollack, *Parménide, de l'étant au monde*, Paris, Verdier, 2006, p. 79.

³⁵ *Ibid.*, p. 136-137.

*Schroff, im Anhauch des Meers,
die gescheiterte
Stirne,
die Klippenschwester.*

*Und um dein Weißhaar vermehrt
das Vlies
der sòmmernden Wolke.*

RECORDANÇA

Sia nodrit amb figues el cor
a dins del qual l' hora se'n recorda
de l'ull ametllat del mort.
Nodrit amb figues.

Abrupte, sota l'alenada del mar,
el front
fracassat,
el germà dels esculls.

I augmentat per la teva cabellera blanca,
el velló
del núvol transhumant.

[SOUVENIR

Que soit nourri de figues le cœur
dans lequel l'heure se rappelle
l'œil en amende du mort.
Nourri de figues.

Raide, au souffle de la mer,
le front
échoué,
le frère des écueils.

Et accrue par tes cheveux blancs,
la toison
du nuage transhumant.]

Celan reprend le titre du célèbre poème de Hölderlin.

Barbara Wiedemann signale que *sòmmernden* (vers 11) signifie « devenir estival »³⁶. Mais une traduction française de ce poème faite par Jean-Pierre Wilhelm, que Celan avait revue, contredit cette note. Le vers dit : « *du nuage paissant* »³⁷. Ce *sòmmernden* renvoie donc à la transhumance (le fait d'amener le troupeau sur les frais alpages de l'été). C'est le sens qui doit prévaloir, si l'on tient compte de la toison (vers 10). Le nuage devient encore une fois une agglutination de la fumée des camps.

*

³⁶ *Die Gedichte*, p. 635.

³⁷ Voir l'annexe de Paul Celan, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, éd. de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, p. 318-320.

« Welchen der Steine du hebst » / « Aixequis la pedra que aixequis » /
« Quelle que soit la pierre que tu soulèves »

WELCHEN DER STEINE DU HEBST

*Welchen der Steine du hebst –
du entblößt,
die des Schutzes der Steine bedürfen:
nackt,
erneuern sie nun die Verflechtung.*

*Welchen der Bäume du fällst –
du zimmerst
die Bettstatt, darauf
die Seelen sich abermals stauen,
als schütterte nicht
auch dieser
Äon.*

*Welches der Worte du sprichst –
du dankst
dem Verderben.*

AIXEQUIS LA PEDRA QUE AIXEQUIS

*Aixequis la pedra que aixequis –
despelles
els qui freturen del recer de les pedres:
nus,
ara renoven l'entrellaç.*

*Tallis l'arbre que tallis –
armes
el llit en què
les ànimes altre cop s'amunteguen,
com si no hagués de ser sacsats
també aquest
eó.*

*Diguis la paraula que diguis –
agraeixes
la matança.*

[QUELLE QUE SOIT LA PIERRE QUE TU SOULEVES

*Quelle que soit la pierre que tu soulèves –
tu dénudes
ceux qui ont besoin de l'abri des pierres :
nus,
ils refont maintenant l'entrelacs.*

*Quel que soit l'arbre que tu abats –
tu charpentes
la couche où
s'entassent une nouvelle fois les âmes,
comme si n'était pas secoué*

lui aussi
cet éon.

Quel que soit le mot que tu dis –
tu remercies
la destruction.]

Après « Fugue de la mort », certains critiques ont affirmé dans la revue *Merkur* que Celan avait outragé les victimes en se servant de l'extermination pour écrire son poème, du côté de l'esthétisme et du pathos. Quant à Adorno, dans son essai sur Valéry, « L'artiste comme lieutenant » (*Der Artist als Statthalter*), publié dans *Merkur* en 1953, il avait affirmé : « La production menace de se polariser sur, d'un côté, les administrateurs stériles des valeurs éternelles et, de l'autre, sur les poètes du désastre [*Unheilsdichter*] au sujet desquels on peut parfois se demander si les camps de concentration ne leur conviennent pas comme lieu de rencontre avec le néant » (réédité en 1958 dans *Noten zur Literatur*, vol. I). Il est permis de voir dans ce poème une réplique.

L'éon des gnostiques est vidé de son contenu ésotérique quand il est ancré et fixé dans une temporalité concrète : celle de l'événement historique autour duquel gravite cette poésie.

Pour ce qui est de *Verderben* (dernier vers), une première lecture nous amène à penser à son sens ordinaire (une substantivation du verbe intransitif *verderben*) : la perdition – physique et morale –, la ruine, le fait de s'abîmer ou de s'avarier. Le Grimm donne pour première acception la mort et, s'agissant de la substantivation du verbe transitif, l'acte de tuer. Mais il peut aussi désigner la corruption, dans une altération progressive (cela inclut aussi le sens moral). De toute évidence, Celan joue dans cette strophe avec *denken* (penser) et *danken* (remercier). De plus, la pensée est étymologiquement liée à la commémoration et à la mémoire, et il exploite au mieux ce champ de signification. C'est donc comme s'il disait : « quel que soit le mot que tu prononces, tu remémoires l'événement. » Mais c'est encore trop direct. Le poème est assurément plus abyssal, puisqu'il apparaît tout entier comme un questionnement de l'orientation mortuaire de l'œuvre du poète. Il me semble qu'on peut lire dans la première strophe : « Que fais-tu si ce n'est mettre les morts à découvert ? Ce sont eux qui donnent son sens à la trame ». Ainsi, dans la dernière strophe, le jeu entre *denken* et *danken* peut être retourné et désigner une forme de perversion (ce qui donnerait raison à Adorno) : « C'est vrai, ta poésie est un acte de mémoire, mais en même temps, tu ne peux pas échapper à ta dette envers la mort, sans le massacre tu ne pourrais pas faire ce que tu fais, tes poèmes sont forcément tributaires de l'événement des camps. » C'est comme s'il se parlait à lui-même à la façon de ses détracteurs, qui lui reprochent de tirer poétiquement parti-pris de l'extermination.

Et qu'en est-il si l'on choisit le sens de « corruption » ? On obtient de même un énoncé auto-réflexif, mais d'une autre sorte : « dans chaque mot tu es lié à la corruption de la langue allemande (et c'est pourquoi tu as besoin de la resémantisation). »