

*Articoli/9*

## ***Paul Celan: la catastrophe à l'œuvre***

Lisa Block de Behar

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 16/06/2016. Accettato il 10/09/2016

---

Dramatic, enigmatic, the work of Paul Celan ciphers and reveals a poetics of catastrophe, a disaster that overturns or turns upside-down a world that is coming to an end. Celan resigns himself to writing in German, his own language, a language occupied by the enemy, but in his - or this - world of words, he turns down everything that is established, and whenever he evokes discourse it is only to revoke it. As if words were facing a broken mirror, he shatters the world and its images, confusing diction and contradiction. With the fragments of his fractured words he challenges words to a duel to the death, a macabre struggle that threatens things, thoughts and dreams. This catastrophe unveils in each case the aporia of representation that says and denies at the same time, just to rescue absence, emptiness, the ambivalent and melancholic nature of poetry. Living under the anagram of his own name, Celan subscribes to a literal disorder, a verbal dispersion that engages language at its limits in an agony bursting borders, destroying them to the point of enabling a limitless space of disappearance, where recollections and illusions vanish under the same smoke shapes.

\*\*\*

*Verlor ich ein Wort,  
das mir verblieben war:  
Schwester.*

Paul Celan, *Die Niemandrose*

Innombrables autant que divers sont les essais consacrés à l'œuvre de Paul Celan, nombreux les comptes rendus, les commentaires, les études critiques de toute longueur et profondeur, les livres qui étudient l'énigme poétique de ses écrits traduits en vers déconcertants ou en l'intensité d'une prose jamais prosaïque. Mais les références qui prolongent la parole du poète ne sont pas seulement verbales, écrites et même filmiques. Si ses compositions rappellent ou réclament les résonances d'une musicalité tragique à l'extrême, rares sont les poètes qui ont forgé des constructions comme celles que d'éminents artistes ont imaginées et réalisées à partir de ses poèmes<sup>1</sup>, évoquant sa parole bouleversante

---

<sup>1</sup> A. Lauterwein. *Anselm Kiefer. Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*, New York 2007.

exaltant les vicissitudes d'un demi-siècle qui a concentré, comme dans un camp, en quelques années, tous les désastres.

Plus qu'un espace de malheurs, sa poésie est le champ clos d'un combat verbal incessant, une lutte textuelle qui altère mythes, rites et légendes, provoquant un audacieux affrontement entre des mots; des mots qui se débattent contre eux-mêmes confirmant ou contestant l'aporie de la représentation, la mention-mensonge inévitable, la prétention à représenter des catastrophes quand on n'arrive même pas à représenter rien.

*Ein Wort  
an das ich dich gerne verlor:  
das Wort  
Nimmer<sup>2</sup>*

Bouleversé, le poète dit et se contredit; il choisit de dire sans laisser de ne pas dire: céder au silence et, en même temps, ne pas rétrocéder. Épique, il fait sien le geste courageux de celui qui se risque à la pénible mission, à l'avance vouée à l'échec, de tenter de se servir du langage commun pour s'écarter de la convention qui le justifie. Il prétend ainsi soumettre la langue, se l'approprier, en faire son propre idiome. Il recouvre, peut-être, la condition originelle de l'*idiome*, qui est précisément cela, ce qui est «propre» et que *idios* signifie à l'origine: «particulier» ou *idioma* qui signifie également (en bas latin) «langue particulière».

Est-ce qu'on peut faire confiance à la langue? Est-ce qu'une parole peut annuler ce qu'elle vient de dire? Est-ce que s'anéantit-elle sur le miroir brouillé «d'un langage qui se retourne négativement sur lui-même?»<sup>3</sup>. Tourmenté par l'excès de contradictions ou par l'éloquence du malheur, Celan se serait-il obstiné à recourir à un langage propre? Propre et étranger à la fois, redondant et contradictoire, la vérité est qu'il recourt à une langue ennemie qui, pire encore, est la sienne.

Vain combat et de surcroît épuisant, peut-être, que celui qui prétend remonter, à contrecourant, à des temps ataviques dans le but de rétamé la signification usée, abusée et de la renvoyer à son sens propre, à la vérité originelle, en lui restituant sa pleine et originale vérité. Étouffées d'angoisse, ces voix entrecoupées et rauques, qui raréfient le discours et convoquent l'adversité d'une éloquence insolite, pourraient définir l'inquiétante poésie de Celan. On sait qu'il faut «de la musique avant toute chose» également dans son cas, mais interprétée sur un instrument désaccordé qui accède souvent à *die Schprachschatten (Zeitgehöft – Enclos du temps)*, à une écriture dissonante voulue, à une syntaxe discordante, *Kanniverstan/I'peuxpascomprendre*) [Celan 1979: 102] et à une sémantique qui renie le sens, ou plutôt manque de sens. Dans leur va-et-vient textuel les mêmes termes deviennent antagoniques en raison d'une dialectique qui les oppose,

---

<sup>2</sup> P. Celan, *La rose de personne/Die Niemandrose*. Éd. bilingüe, traduction de Martine Broda, Paris 1979, p. 52.

<sup>3</sup> Je reprends les mots que Louis Marin disait à propos de l'emploi de noms propres dans l'*Utopie* de Thomas More. *Utopiques: Jeux d'espaces*, Paris 1973, p. 120.

comme s'ils avaient été formulés seulement pour être rétractés, en une sorte de contrepoint littéraire, un *pentimento*, un repentir, mais bien visible, qui s'insinue comme les traces d'une *biffure* qui dit et rature ce qu'il dit afin de dire davantage, au moins deux fois, la même chose et son contraire:

*Ich schwamm für uns beide. Ich schwamm nicht*<sup>4</sup>.

Ou introduisant un point d'interrogation qui met en question autant son affirmation que sa négation, voire les deux à la fois:

Der Flimmerbaum schwamm.  
*Schwammer*<sup>5</sup>

Il réalise ainsi une répétition à rebours: répétant et niant, ou disant la même chose pour la nier. D'autres fois la *répétition*, comme au théâtre, est un filage et une sorte d'essai, dramatique ou verbal, qui met en scène et en doute la physionomie sonore du mot mais surtout sa signification problématique. Si Celan *veut dire*, il ne cherche pas seulement à signifier mais à *vouloir*, point tant à *dire*. Les dissonances déplacent ou détruisent le sens et, comme dans un rêve, *Traum* se répète et rime dans le poème, écho qui se répercute dans un *Raum* vide où on entend la rumeur de branches rigides d'arbres secs comme des croix secouées sous un vent maussade:

Denn es blühte der Mandelbaum.  
Mandelbaum. Banelbaum.  
Mandelbaum. Trandelmaum.  
Und auch der Machandelbaum.  
*Chandelbaum*<sup>6</sup>

Le nom de l'amandier invoque un arbre ou le nom d'un poète (Mandelstam: *Da sah ich dich, Mandelstam*, à qui il dédie *Die Niemandrose*, au poète, à sa mémoire) et l'évoque aussi mais dans une autre langue, dans *Mandorla*:

In der Mandel – was steht in der Mandel?  
Das Nichts.  
Es steht das Nichts in der Mandel.  
Da steht es und steht.

Le titre d'un long poème fait référence à Tarussa (Russie), où Marina Tsvétaïeva passa son enfance, et commence en citant en épigraphe une affirmation d'elle-même transcrite en caractères cyrilliques: «Tous les poètes sont des juifs». Tous les poètes peut-être pas, elle ne l'était pas, elle, mais Ossip Mandelstam l'était.

---

<sup>4</sup> P. Celan, *La rose de personne/Die Niemandrose*, cit., p. 52.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Ivi, pp. 46-48.

*Von diesen Baum, diesen Wald<sup>7</sup>.*

Les répétitions se croisent d'un poème à l'autre, d'une lettre à une autre. On perçoit les mêmes voix, *Stimmen*, chiffrées en clé musicale dès le premier vers, un concert, un accord des parties, un accord d'échos et, insinue-t-il *Stimmung*, un état d'âme. *Stimmen* signifie plusieurs fois plusieurs voix, et tant d'autres fois cesse d'avoir un sens. Une clé sonore au début de chaque strophe du premier poème de *Strette* qui se répète plus de six fois: *Stimmen, Stimmen*, en accord, au pluriel ou au singulier. *Jakobsstimme...* ou à la dernière strophe: *Keine/Stimme – ein*.

Répétition et négation de voix jusqu'à la fin, où le reste est silence ou littérature, ou «cette chose si mystérieuse que nous appelons réalité»<sup>8</sup>. De la répétition au silence, de la répercussion au vide, la répétition expose la même chose, risque tout en pariant sur une tautologie du néant:

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

Le «Psaume» de Celan scande les vers par lesquels Sergio Givone commence le dernier sous-titre de son *Histoire du néant* [*Storia del nulla*], «Preghiera a Nessuno». Celan ou Givone pouvaient-ils savoir que «Plegaria» était le titre du tango qu'en 1939 l'Argentin Eduardo Bianco avait interprété devant Hitler et Goebbels? Ce sont les nazis qui lui donnèrent le nom de «Tango de mort», et ce fut la dernière musique qu'entendirent les prisonniers dans les camps en marchant vers les chambres à gaz.

La répétition martèle les mots mais, fragmentés, malgré les débris du langage, ils ne cessent de dire, car c'est leur désir et leur destin. Réduits (comme on le dit des cadavres) il restera des fragments, des parties éparses, de cendres dispersées mais, précisément, par cet éboulement, cette solitude où les syllabes commencent à prendre sens, ils acquièrent une autonomie émietlée sous les coups, les coupes qui révèlent le sens dissimulé dans l'ensemble.

«*Benedicta*» commence par une épigraphe qui cite deux vers d'une *Jiddischen Lied*, une chanson en yiddish, paroles qui au ciel demanderaient à Dieu pourquoi les choses doivent être telles qu'elles sont: ineptes, absurdes, folles, pas moyen d'expliquer leur sens.

La dernière strophe rassemble les mots qui, fragmentés, introduisent les strophes antérieures:

Wort:  
Gebenedeiet.  
Ge-

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 148.

<sup>8</sup> J. L. Borges, *Siete noches*, México 1980, p. 102.

trunken.  
Ge-  
segnet.  
Ge-  
Bentscht.

*Disjecta membra?* Décomposés en leurs éléments constitutifs, ces mots se défont en morceaux, comme les membres dispersés d'un cadavre:

*Ein Wort – du weisst:  
eine Leiche*<sup>9</sup>.

Il ne s'agit pas du jeu funèbre auquel s'adonnaient les poètes surréalistes quand ils rassemblaient les mots au hasard du dictionnaire, un livre régi par le hasard de l'ordre alphabétique. Fidèle à son usage érudit et à sa consultation fréquente, Celan conseillait cette habitude qui était la sienne également à ses lecteurs<sup>10</sup>. Étranger aux formalités de ce rituel désuet, Celan restitue les traits de la figure originale d'un mot dans une autre langue.

Les voix brisées, comme ces vieux vases qui contenaient la lumière de la création, trop de lumière et trop intense, si intense que les récipients éclatèrent et qu'il ne reste à peine que quelques fragments dispersés. *The Breaking of the Vessels? Chevirat Ha-Kelim*, cette vision/di-vision de vases brisés que Walter Benjamin a comparée aux partis-pris des diverses traductions et qu'Anselm Kiefer a su transférer (au sens anglais de *translation*), à partir de la pensée ou de l'imagination des cabalistes ou des hassidim, à de macabres bibliothèques incinérées. Bibliothèques noires de plomb brûlé, aux vitres brisées, plomb des balles ou plomb d'imprimerie, fondus en une même et ténébreuse matière.

*Rede von Blei,  
Rede von Blei*<sup>11</sup>.

Les armes et les lettres, les ruines et la création confondues avec celles de la catastrophe en cette lugubre construction noire à partir de destructions que Kiefer monumentalise, comblant de restes qui furent braises, de braises qui furent livres, de livres comme des torches humaines brûlant sur une place universitaire de Berlin ou de partout. Il contraste ou coïncide avec une autre bibliothèque, transparente, enfouie sous terre, une tombe comme un panthéon inversé... innombrables les livres disparus, tel que leur absence ne tient pas dans *Die Bibliothek...*<sup>12</sup> Le passant s'arrête, baisse les yeux, mais il ne voit que des trous comme des fosses vides, d'inutiles étagères comme des grabats empilés

---

<sup>9</sup> P. Celan, *De seuil en seuil*, Éd. Bilingüe, traduit de l'allemand par Valérie Briet, Paris 1991, p. 87.

<sup>10</sup> H.-G. Gadamer, «*Qui suis-je et qui es-tu? Commentaire de cristaux de souffle de Paul Celan*», Paris Arles 1987, p. 142.

<sup>11</sup> P. Celan, *De seuil en seuil*, cit., p. 22.

<sup>12</sup> M. Ullman, *Die Bibliothek. Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung*, Berlin 1995.

dans les baraques. Des livres il reste peu de données notées sur des catalogues condamnés au néant, rien que le registre de tout ce qui a disparu dans les flammes: *Kriegerverlust*. Kiefer érige ces amoncellements funéraires d'une mémoire juive mise en pièces, livres peut-être lus maintenant illisibles, dossiers, journaux, feuilles volantes, cendres des cendres entassées, ombres des *hombres*, sans air:

*Schatten um Schatten.  
So atmen die Brände der Zeit*<sup>13</sup>.

Produites par l'art du feu et de la terre, les pièces de céramiques apparaissent brisées en fragments de poussière et de cendres, vases brisées comme un pot en terre cuite coupé en deux, le σύμβολον qui fut pour les Grecs objet de célébration dans l'adieu, cette séparation nécessaire pour annoncer la retrouvaille, la reconnaissance et la restitution de l'unité perdue.

Des lumières d'étoiles jaunes éclairent le firmament, elles éclatent contre l'histoire mais, nobles, leurs parties se réunissent à nouveau, rétablissant l'étoile d'un roi, qui est devenu emblème de dignité juive, de l'identité qui la distingue depuis l'époque davidique et continue à la distinguer. Double et duelle, «la double figure de l'étoile de David et de l'étoile jaune»<sup>14</sup>, signale Stéphane Moses. L'étoile qui éclaire et rachète est la même étoile qui a discriminé, identifié et condamné. En espagnol *estrella*, la forme verbale, exprime à la troisième personne la violence du coup; *estrella*, le substantif, qui signifie l'astre qui éclaire, la lumière qui distingue, «*Ziw, jenes Licht*» selon la citation de John Felstiner, la grâce de cette lumière, qui arrive au poète en hébreu, כְּכֹכַב, reflète la splendeur surnaturelle, la présence divine dans l'être<sup>15</sup>.

Mais «Des fausses étoiles nous survolent»<sup>16</sup>, nous *distinguent*. Distincts les juifs? Si ces étoiles jaunes furent nécessaires pour marquer la différence, la différence ne se remarquait pas, elle fut inventée par les nazis, comme ils ont inventé des histoires, des mensonges. Fausses, est-ce que ces étoiles mentent? Quel genre de vérité montrent-elles?

*wir hier unterm Stern, wir, die Juden*<sup>17</sup>.

Des membres dispersés, des organes qui furent ceux d'un corps que la mort a démantibulé. Comme Orphée, artiste, mage et mystique, le poète défie les rites d'outre-tombe. Celan se propose une mission sacrée et tente une aventure verbale et macabre, en introduisant des mots étranges dans le poème pour désarticuler la langue, le poète signale la catastrophe. Les mots succombent dans ce gouffre où ils errent comme des spectres jusqu'à perdre leur sens en parodiant son propre lexique, en bafouant la grammaire et le sérieux discutabile de ses règles,

---

<sup>13</sup> P. Celan, *De seuil en seuil*, cit., p. 100.

<sup>14</sup> M. Broda (ed.), *Contre-jour. Études sur Paul Celan. Colloque de Cerisy*, Paris 1986, p. 131.

<sup>15</sup> Ivi, p. 75.

<sup>16</sup> N. Sachs – P. Celan, *Correspondance*, Paris 1999, p. 11.

<sup>17</sup> P. Celan *Gespräch im Gebirg*, (1959) en <http://web.archive.org/web/20010826152658/http://www.paulcelan.de/gig/gig.htm>

les principes d'une logique hétéroclite. C'est certain, Celan écrit en allemand, une langue bifide, à deux pointes, où il reconnaît autant sa langue maternelle que la langue ennemie qui a condamné à mort les siens. Tout ce qu'il dira contre l'allemand en allemand est peu, et renvoie au yiddish, à d'autres langues. Pas même ainsi. De la même façon que Haroldo de Campos a traduit *Qohélet: O que sabe* [Celui qui sait], et *Berechit: la cèna da origem* [la cène de l'origine], pour hébraïser le portugais — une langue trop catholique à son sens — Celan se propose de dégermaniser l'allemand, de le judaïser, de le circoncrire<sup>18</sup>, et de même qu'il avait voulu détruire les mots au moyen des mêmes mots, il lance une action/contradiction pour le saper depuis son propre statut, en le défiant à un *duel* à mort. Un duel, une *agonie* que l'espagnol, comme le grec, duplique dans la douleur ou l'« angoisse » causée par la mort, et le *combat* que ce double duel signifie. Sa peine passe par les ambiguïtés homophoniques du français, comme si les ressemblances qui les assimilent orientaient les lugubres affinités entre *mot* et *mort*, une fatalité nullement rare.

Sa langue ose traverser les frontières d'un Au-delà proche, elle franchit les limites idiomatiques pour s'introduire dans d'autres mondes. Une traversée qui *universalise* les particularités idiomatiques en renvoyant à une langue adamique édénique, antérieure et intérieure, une langue qui glisse aux profondeurs abyssales. Préalables à la Chute, ce premier châtiment anticipe l'écroulement et la diaspora de Babel, défiant la sévérité des doctrines et la liberté des mythes par l'illusion d'une gestion poétique qui, si elle ne les annule, les remet en question:

*Lege dem Toten die Worte ins Grab*  
(...)  
*Leg auf die Lider des Toten das Wort*<sup>19</sup>

À propos de ce croisement de frontières idiomatiques de Celan et d'autres poètes — les plus grands — qui confirment ou discutent les aphorismes du philosophe et les limites d'un monde/verbe (*worldword*) au moyen d'audaces verbales qui les transgressent, voici quelque temps il m'a paru nécessaire d'ajouter aux déjà excessives taxonomies rhétoriques, une autre figure. Je l'ai appelée *intraduction*, et bien que les programmes informatiques continuent de la corriger, j'insiste sur cette dénomination qui permet de dédoubler un préfixe en deux. Simultanés, ils modifient la traduction, cette *Aufgabe* qui est tout à la fois *mission* et *démission*. On contracte ainsi un préfixe privatif *in-* qui nie la possibilité de traduire (pas la pratique qui est toujours possible) et *intra-*, le préfixe qui comprend l'antérieur et interiorise cette impossibilité. La traduction ne se remarque, ne se voit ni ne s'entend, mais se produit dans l'intimité d'une pensée qui, comme telle, demeure secrète, jusqu'à ce que le lecteur imagine le même itinéraire que le poète et se précipite jusqu'au fond d'une signification qui, même si elle ne se cache pas, se devine seulement. Dans plus d'un chapitre,

<sup>18</sup> J. Bollack, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris 2010, pp. 57-74.

<sup>19</sup> P. Celan, *De seuil en seuil*, cit., p. 94.

comme un archéologue qui exhume dans l'allemand des traces précieuses d'une culture ancestrale, Bollack sonde les racines des mots dans les profondeurs d'une langue commune jusqu'à arriver à exhumer l'hébreu:

Ce sont les morceaux des langues, '*Sprachbrocken*', comme le dit d'elle-même la langue allemande. (...) À la fin c'est le retournement: dire de l'hébreu en allemand, le suprême tour de force<sup>20</sup>.

La langue se décompose et hésite comme les paroles d'un enfant qui ne la maîtrise pas encore ou le balbutiement sénile d'un langage qui se détériore du vivant de quelqu'un. Syllabes libres, ce sont des particules qui signifient généralement quelque chose lorsqu'elles sont réunies, pendantes et dépendantes du contexte verbal,

Das Dach über uns  
abtrug, Schiefer um Schiefer  
Silbe um Silbe<sup>21</sup>.

Les syllabes rivalisent en un feu de mots qui les enflamment, les éclairent et les anéantit: *brennt einer Sprache den Sinn ein* (imprime la brûlure du sens dans une langue)<sup>22</sup>. Elles se dégagent des mots qui répètent encore et toujours les mêmes sons, comme s'ils s'entrechoquaient les uns aux autres. Combien de fois répète-t-il *kam* dans *Gespräch im Gebirg*<sup>23</sup>? Deux, trois, dix, quinze fois? Et tout autant d'échos qui, dans le silence, font sonner et résonner l'écrit jusqu'à l'étourdissement de celui qui parle, affirmation et négation, diction et contradiction: *ich hier, ich; ich, der ich dir all das sagen kann, sagen hätte können; der ich dir nicht sag und nicht gesagt hab*.

Bien que la répétition soit prévisible et souhaitable en poésie, dans la prose — un discours qui *progressé* — la reproduction de sons, de mots, de phrases, suscite l'angoisse de dire devant la certitude d'un temps qui ne revient pas. Anaphorique, la répétition implique un retour en arrière, elle répète et régresse, altérant l'inévitable consécuitivité du discours ou en faisant semblant de l'altérer. Bollack transcrit le déplaisir tranchant d'Ingeborg Bachmann face à la récurrence de celui qui va au-delà de la nature temporelle des mortels, de l'être temporel des termes, de celui qui déambule et dialogue entre les morts, entre les siens:

*C'est 'un roulement creux de syllabes' — dit-elle —, je ne veux plus entendre le moindre mot, ce sont toutes des paroles de mort (Sternbenwörter)*<sup>24</sup>.

Si à l'origine « catastrophe » signifie le « Renversement de ce qui est attendu » (surtout un tournant fatal dans un drame), le poète fait de la *contrariété*, qui

<sup>20</sup> J. Bollack, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, cit., pp. 91-92.

<sup>21</sup> P. Celan, *Strette. Poèmes suivis du Méridien et d'Entretien sur la montagne*, traduction par André de Bouchet, Paris 1971, p. 90.

<sup>22</sup> P. Celan, *La rose de personne/Die Niemandrose*, cit., p. 152.

<sup>23</sup> P. Celan *Gespräch im Gebirg*, cit.

<sup>24</sup> J. Bollack, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, cit., p. 229.



est adversité et opposition, sa *passion*, une souffrance mystique et la dévotion sentimentale de l'antagonisme qui le harcèle, son histoire, en commençant par son nom, son nom propre, Anschell un anagramme, un renversement de lettres et de sons. Pourquoi les choses doivent-elles être ainsi? «Histoire comme processus messianique, histoire comme processus catastrophique», écrit Stéphane Mosès<sup>25</sup> au début di chapitre 6 de “L'ange de l'histoire” dans son livre publié sous le même titre.

Dit et chanté en yiddish, le poète dénonce l'injustice qui régit de règles inconnues un *monde renversé*, absurde, encore maintenant, et l'impuissance de celui qui s'est fatigué de le supporter sans comprendre pourquoi.

La contrariété prévaut dans ses écrits et se prolonge dans les études qu'on lui consacre: *Poésie contre poésie*, la rigoureuse analyse de Jean Bollack, ou *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, rédigée par Martine Broda, en adoptant le même titre par lequel Celan désigna la publication de poèmes et d'aphorismes qui recouraient au parler ordinaire pour le railler au moyen d'une inversion de termes ou de circonstances. Sa poésie fracture les clichés, surprend un lecteur qui reconnaît à la fois le propos, la réussite, et sa faille.

Cependant, le monde des mots qui, dépourvus de sens, ont cessé de communiquer ou des phrases qu'il est sans intérêt d'éclaircir est hermétique. Est-ce pour cela qu'Irving Petlin peint des portes<sup>26</sup> dans le monde qui depuis ses toiles tente d'habiliter des accès visuels, virtuels, à l'enceinte poétique et clos de Celan?

Les mots comme les portes s'ouvrent au monde?

*Die beiden Türen der Welt stehen offen*<sup>27</sup>.

Néanmoins, *No pasarán* — ils ne passeront pas — n'est pas seulement le *Schibboleth* contradictoire de ne pas passer comme voix, une voie de passage. Plus d'une fois, dans «*In Eins*»<sup>28</sup> aussi surgit le mot d'ordre en espagnol:

*Mit dir,  
Peuple  
de Paris. No pasarán.*

C'est sa consigne, la voix accorde et refuse à la fois, un mot de passe, en trois langues, comme un *passage*, qui est un espace dans une construction urbaine, dans un texte, ou le courant d'un mouvement dans le temps, musical ou pas, ou les lucides lectures que Jacques Derrida consacrera à Paul Celan<sup>29</sup>.

*Beth, - das ist*

---

<sup>25</sup> S. Mosès, *L'Ange de l'histoire*, Paris 2006, p. 201.

<sup>26</sup> I. Petlin, *Le monde de Paul Celan*, texte de Pierre Joris, “Des portes avec des clés changeantes”, Galerie Jan Krugier, Genève 2002.

<sup>27</sup> P. Celan, *De seuil en seuil*, cit., p. 50.

<sup>28</sup> P. Celan, *La rose de personnel/Die Niemandrose*, cit., p. 112.

<sup>29</sup> J. Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris 1986.

*das Haus, wo der Tisch steht mit  
dem Licht und dem Licht*<sup>30</sup>.

Le poète tente de récupérer cette double représentation, iconique et littérale, frappant les mots, les brisant, les mettant en miettes, comme si les lettres ou les syllabes ne se contentaient pas de sonner et de différencier (leurs fonctions linguistiques), visant une responsabilité sémantique capable de lui assigner une certaine hiérarchie verbale:

*Den Ton, oh,  
den Oh-Ton, ah,  
das A und das O,  
das Oh-diese-Galgen-schon-wieder,  
das Ah-es-gedeiht*<sup>31</sup>

Comme dans la sévérité de ces récits qui rapportent la troublante application d'une loi aussi incompréhensible qu'inflexible, les portes de sa poésie ne s'ouvrent pas non plus ou s'ouvrent à demi. De porte en porte, de seuil en seuil; *Schwelle, umbral*, en espagnol évoque un espace sombre où se réfugient les ombres, une zone de pénombre, la frontière entre la rue et la maison, ni dehors ni dedans, ni extérieur ni intérieur, ni public ni privé, dans la semi-obscurité qui dissimule et confond les corps, anime l'entente entre de nombreux fantômes qui glissent à l'intérieur ou à l'extérieur et pénètrent en silence à travers les langues, à travers les portes fermées:

*werden die Schatten nicht  
einzeln kommen*<sup>32</sup>.

Nombreuses sont les ombres, bien plus nombreux sont les morts, les mots ne suffisent pas à les nommer. Tant de morts qu'ils ne comptent pas, qu'ils ne réussissent pas à conter. Complices ou victimes du silence, tout, tous se taisent.

*das Schweigen ist kein Schweigen*<sup>33</sup>

Une fois de plus le mot renie le mot, également le silence. «C'est la parole en défaut», il manque les mots, il manque les juifs, il manque leurs corps, leurs noms. Il manque les morts. Où sont allées tant de personnes? Personne ne répond. Une voix sans voix, un cri qu'on n'entend pas, antérieur au mot, intérieur, qui ne se prononce pas et fait mal aux entrailles blessées par l'histoire, par l'infamie, par le langage commun comme on dirait commune d'une fosse.

---

<sup>30</sup> P. Celan, *La rose de personnel/Die Niemandrose*, cit., p. 130.

<sup>31</sup> Ivi, p. 124.

<sup>32</sup> P. Celan, *De seuil en seuil*, cit., p. 18.

<sup>33</sup> P. Celan *Gespräch im Gebirg*, cit.

*und ging der Jud, der Jud und Sohn eines Juden, und mit ihm ging sein Name, der unaussprechliche*<sup>34</sup>

Réfléchissant sur la contradiction dans l'articulation la plus profonde de l'absurdité, Emmanuel Levinas parle d'une

«structure quasiment contradictoire, mais contradiction qui n'est pas formelle comme celle de la tension dialectique entre l'affirmatif et le négatif se produisant pour l'intellect; contradiction en guise de sensation: dolence de la douleur, mal»,

dans un chapitre qui traite de «La souffrance inutile»<sup>35</sup>.

La poésie? Cela aussi, c'est fumée! *habel ha-balim hakol habel*, «Fumée des fumées, tout est fumée», disait un poète que disait le Roi des rois, poète aussi. Contrariant la continuité ou la contiguïté du discours, la poésie de Celan dit et montre la poésie, sa vertigineuse verticalité en vers, aligne des mots isolés, des syllabes séparées, des espaces en blanc, «auch ohne Sprache»<sup>36</sup>, sans mot dire.

En vers, Celan fait voir la verticalité de la fumée qui monte des terrifiantes cheminées, un chemin s'élève vers le ciel. *Camino, Kamin*, chemin, cheminée, la fumée parcourt l'air, rachète de la terre l'humus, le plus humain de la terre, précipitant des nuages de fumée. «*Es war Erde in Ihnen, und sie gruben*», ainsi commence *Niemand's Rose*, et depuis la terre, qui est *adama* en hébreu, s'élève le sang, *dam*, de l'homme, *adam*. Mais la brume ne laisse pas voir la fumée dans l'air, tout se mélange, comme dans les cendres qui se fondent dans le feu de la cheminée.

(...) *dann steigt ihr als Rauch in die Luft  
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng*<sup>37</sup>

Plurielles sont les fugues qu'entraîne cette macabre *Todesfugue*. Fuit-elle la mort hâtive ou donne-t-on un temps de fugue dans une espèce de *Totentanz* en marche funèbre? La verticalité vertigineuse de ses vers abolit la nature consécutive du langage, qui confond en mots le feu, l'air, la terre, l'eau, cendres réfugiées dans les nuages où elles restent en suspens.

Le poète entrevoit des tombes dans les nuages, des nuages de fumée deviennent des fosses dans le ciel de Celan. Les morts tombent à l'envers, défiant d'en haut la gravité, ils tombent vers le haut ou ne tombent pas, ils se tiennent et défendent dans cette verticalité voulue du poème, la fumée monte au ciel ou descend vers la terre, cela revient au même<sup>38</sup>.

Lisa Block de Behar, Instituto de Profesores Artigas, Montevideo

✉ [lisabehar@netgate.com.uy](mailto:lisabehar@netgate.com.uy)

<sup>34</sup> P. Celan *Gespräch im Gebirg*, cit.

<sup>35</sup> E. Levinas, *Entre nous, Essais sur le penser à l'autre*, Paris 1991, p. 199.

<sup>36</sup> Il ne s'agit pas de la même notion à laquelle Bollack (*Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, cit., pp. 135, 195, 243) attribue d'autres inclinations.

<sup>37</sup> P. Celan, «*Todesfugue*» (1945) en <http://www.celan-projekt.de/todesfuge-deutsch.html>

<sup>38</sup> Traduit par Albert Bensoussan.