

Fernand Cambon

Paul Celan en Provence.

mais les tristesses noires des humains, qui entraînent les morts
et les calamités fatales aux maisons, aucun d'eux
n'a trouvé comment les chasser avec l'aide de la Muse
et des poèmes virtuoses.

Euripide, *Médée*.

Le texte qui va suivre est la transcription de l'enregistrement sur bande magnétique d'une séance de la "librairie" de l'E.P.S.F., organisée le 10 mars 2001 à l'hôpital Montperrin d'Aix-en-Provence. Elle était consacrée au numéro spécial de la revue *Europe* sur Paul Celan (janvier-février 2001), dont je suis le "maître d'œuvre". Je répondais à Aix aux questions de Marie-Claire Boons.

MCB : Quelques mots d'abord pour présenter ce numéro double (janvier-février 2001) de la revue *Europe*, intitulé *Paul Celan*.

Europe est une revue littéraire mensuelle, produisant régulièrement des monographies réputées pour leur qualité (Brecht, Vitez...).

Dix-huit articles – pas moins de 215 pages – sont ici consacrés au poète. Mais la revue comporte aussi un "cahier de création" où sont rassemblés des textes littéraires, des poèmes de trois poètes allemands et de six poètes serbes. En outre, on peut y lire des chroniques de théâtre, de musique, des notes de lecture.

Dans ce cahier de création, Fernand, tu es présent, puisque tu nous fais découvrir, en la traduisant, l'admirable poétesse Eva Strittmatter, Allemande de l'ex-R.D.A.

Mais dans l'ensemble des textes consacrés à Paul Celan, tu es omniprésent, puisque c'est toi, qui as rassemblé – donc choisi –, traduit, annoté avec une extrême minutie, chaque article. La recherche sur Paul Celan, les études qui lui sont consacrées nous viennent principalement d'Allemagne : grâce à toi, nous y avons enfin accès. C'est encore toi qui interrogues Bertrand Badiou, en charge de la succession littéraire de Celan et responsable de deux gros volumes consacrés à la correspondance du poète avec sa femme : ils sortent ces jours-ci en librairie et on peut penser que cette parution fait événement. *Last but not least*, tu as écrit un très intéressant article intitulé "Paul Celan ou la passion du réel", sur lequel nous allons longuement revenir, puisqu'il nous permettra de centrer nos questions.

Avant d'entamer notre dialogue, je voudrais souligner la richesse de ce numéro d'*Europe*, son originalité, la très grande diversité des approches de la poésie de Celan, des problèmes et des questions qu'elle nous pose, autant que de l'homme,

de l'enfant qu'il fut. Il y a notamment des lectures de poèmes, des souvenirs de rencontres, des méditations sur la poésie celanienne, une analyse très originale de la traduction. Le ton est toujours juste. Loin de toute idolâtrie.

Citons seulement quelques exemples.

Avec l'article d'*Edith Silbermann*, nous découvrons l'enfance, l'adolescence de Celan à Czernowitz, son goût natif pour la poésie, sa manière de faire le pitre, de jouer à l' "effare-bourgeois", de fabriquer un journal communiste clandestin *L'Élève rouge*, puis la défaite de ses idéaux révolutionnaires face à l'horreur des procès de Moscou. Après quoi déferlent la guerre, l'enrôlement de force dans un camp de travail en Moldavie où il passe deux années, son tabassage dans la rue après un couvre-feu, la mort de ses parents déportés en Transnistrie. De ces éléments biographiques, tu reparleras sans doute tout à l'heure.

Il y a, liés à des analyses de ce que délivre la poésie celanienne, des témoignages de rencontres : le beau récit de *Jacques Derrida* croisant Celan, effacé, discret dans les couloirs de l'École Normale, et aussi la narration de *Rudolf Peyer* à propos d'une traduction de Michaux.

Tu as également traduit un chapitre du livre que *Sigrid Weigel* a consacré à Ingeborg Bachmann, chapitre où se dessine la longue relation d'abord amoureuse entre les deux écrivains. Ingeborg Bachmann ne cessera de soutenir publiquement Celan, alors que la critique littéraire allemande d'après-guerre est d'abord dirigée contre lui : on lui reproche son pathos, son manque d'ironie, son défaut de sensualité... La tâche d'Ingeborg Bachmann est rendue difficile, car les critiques qui descendent Celan sont ceux-là mêmes qui l'encensent, elle. C'est un chapitre tout à fait intéressant, où s'avère la relation contraphobique des écrivains allemands, réunis dans le *Groupe 47* : ne supportant pas ce qui perturbe dans la poésie de Celan, ils la retournent sur lui et le déclarent "perturbé".

Enfin, il y a tous les articles – nombreux – qui abordent la poésie de Celan par le biais d'une réflexion centrée sur un poème, une question spécifique, un problème, notamment de traduction.

Ainsi *Andrea Zanzotto* se demande-t-il comment Celan réalise cette tâche impossible : écrire de la poésie après Auschwitz, "*dans ces cendres, parvenir à une autre poésie en fléchissant cet anéantissement absolu, et tout en se maintenant en quelque sorte dans l'anéantissement*". Il "traverse", écrit-il, "ces espaces ensevelis avec une force, une douceur et une âpreté qu'on n'hésiterait pas à qualifier d'incomparables". Mais plus son langage va de l'avant, plus il est voué à ne pas signifier. Butée du sens, point du hors-sens : la poésie de Celan "résiste" au sens. On peut soutenir qu'elle campe dans ce qui fait énigme. Nous y reviendrons.

Je citerai encore dans cette série non exhaustive, loin s'en faut, le bel article de *Marko Pajevic*, qui pose la question de l'appui pris dans la biographie pour l'interprétation d'un poème. Pajevic arrive à dégager, répudiant la biographie, comment un poème vient à la place de l'"homme", présentifie son être conçu

comme "personnal", comme être de personne, comme ce qui, l'arrachant au nivellement, le distingue. "Personne" finit par équivaloir au poème dans la transposition et l'effectuation de l' "homme".

Enfin je ne puis clore ce rapide balayage de l'ensemble des articles sans citer celui de *Yoko Tawada*, écrivain japonais vivant en Allemagne et dont la démonstration par le biais de l'idéogramme "*porte*" est saisissante. Sous l'hypothèse que le poète peut convoquer en écrivant des constellations de langue et des modes de pensée étrangers, avec lesquels il entre en correspondance, sous cette hypothèse s'avère l'idée que le poème cherche, attend une traduction. Loin de reproduire le texte original, la traduction l'irradie d'une signification qui lui est inhérente, mais cachée. Ainsi la traduction ferait jaillir une signification latente du poème. Loin de penser qu'il y a perte dans le "traduire", Yoko Tawada, lectrice attentive et sensible, admirable écrivain, tente de prouver le contraire : en vérité, il y a gain.

Je m'arrête là et te demande d'esquisser d'abord le parcours de Celan depuis cette Bucovine, où il naît en 1920, jusqu'à Paris, où il se suicide en 1970.

FC – Paul Celan est en effet né le 23 novembre 1920 à Czernowitz, en Bucovine. Son patronyme était originairement *Antschel*, ce qui est en allemand une forme dialectale de *Amsel*, mot qui signifie "merle". Il se trouve, pas pour rien donc, que le motif du "merle" intervient emblématiquement dans un certain nombre de ses poèmes. Le pseudonyme *Celan* a été ultérieurement forgé, sur les conseils de quelques amis, par anagramme de la graphie roumaine de son nom (*Ancel*).

La Bucovine est une petite province qui a changé plusieurs fois d'appartenance depuis le début du XX^e siècle. Elle a fait longtemps partie de l'empire des Habsbourg. Après la Première Guerre mondiale, quand cet empire a été démantelé, elle est devenue roumaine. Elle a été ensuite annexée en 1939 à l'Ukraine, occupée en 1940 par l'Armée Rouge, qui y restera un an. Aujourd'hui la Bucovine fait partie de l'Ukraine et sa capitale a pris le nom de Tchernovtsy.

À la naissance de Paul Celan, Czernowitz n'était jamais qu'une petite "capitale de province" comptant environ 115 000 habitants. Mais sa population était constituée presque à 50 % de juifs. Tous ces juifs étaient *germanophones*. Je dis bien "germanophones" et non yiddishophones. Ils étaient de surcroît germanophiles, nourris de culture allemande, dans une fidélité active à la monarchie des Habsbourg que l'histoire bafouera de la plus cruelle manière. Tragique ironie : la population ukrainienne qui vivait à proximité des camps où périrent nombre d'entre eux les appelaient, en raison de la langue qu'ils parlaient : les "Allemands".

On a pu qualifier Czernowitz de "petite Vienne". Depuis une génération au moins, cette communauté judéo-allemande était devenue un véritable bouillon de culture, où s'épanouissaient toutes sortes de talents intellectuels et littéraires. Les échanges y étaient intenses, à la fois personnels et très "socialisés". "Bucovine" vient du slave *buk*, "hêtre". Celan l'a appelée parfois par la suite

Buchenland, "pays des hêtres". Mais dans *Buche* (hêtre), il y a aussi *Buch* (livre). C'est pour toutes ces raisons que Paul Celan parle, dans son "Discours de Brême", de cette "contrée où les hommes et les livres vivaient". C'est tout cela que le nazisme vint brutalement balayer et anéantir. Paul Celan ne s'en est jamais remis.

Il comprenait donc sans doute le yiddish ; mais surtout les familles juives cultivées du lieu, même modestes, mettaient un point d'honneur à parler le *Hochdeutsch* (haut-allemand) le plus pur. L'allemand fut donc bien à proprement parler sa "langue maternelle", celle du lien affectif avec sa mère, à laquelle il ne pouvait donc renoncer comme poète. Dans un vers devenu célèbre, il demande en quelque sorte pardon à sa mère de poétiser dans cette langue, celle "des bourreaux". Le cas d'Elias Canetti fut, par exemple, sensiblement différent. Lui était né à Roustchouk, en Bulgarie, dans une communauté judéo-espagnole, dont il écrit qu' "elle méprisait les *tedescos*, les juifs allemands". Il dit ailleurs : "J'ai adopté l'allemand à cause de mes parents. Leur amour est né à Vienne, autour de leur commune passion pour le théâtre. La mort soudaine de mon père, la volonté de ma mère qui m'a forcé à l'apprendre à la perfection, ont fait de moi un écrivain de langue allemande." On sait encore par une de ses confidences que l'allemand était la langue dans laquelle parlaient ses parents quand, dans des instants de complicité amoureuse, ils ne voulaient pas être compris de leurs enfants...

Il va de soi que l'environnement historico-géographique de Paul Antschel ne pouvait que le déterminer et le prédestiner à être et à devenir *polyglotte*. Scolarisé en roumain, il apprit très tôt le français, l'hébreu, plus tard le russe, etc. Il fut, on le sait, traducteur et passeur entre plusieurs langues...

En 1938 et 1939, Celan alla entamer des études de médecine à l'université française de Tours. Ayant un temps envisagé cette carrière, il fut contraint à ce premier "exil" parce que, même si Czernowitz n'était pas Berlin, l'extrême-droite roumaine était déjà suffisamment influente pour y interdire l'accès des facultés de médecine aux juifs. La connaissance de cet épisode n'est pas inutile, car il peut expliquer pour une part le goût de Paul Celan pour *le réel du corps*, sa science précise du lexique de l'anatomie. Dans l'un de ses poèmes on peut lire par exemple le mot "arc aortique". On peut noter par ailleurs qu'il semble que la médecine et l'écriture fassent souvent bon ménage. Qu'on songe, par exemple, à Gottfried Benn, qui exerça la médecine toute sa vie, ce qui n'est pas indifférent à sa poésie, à Alfred Döblin, auteur de *Berlin Alexanderplatz*, qui fut psychiatre dans des quartiers prolétariens de Berlin.

La communauté juive de Czernowitz fut inévitablement décimée pendant la Deuxième Guerre mondiale. Beaucoup de ses membres furent déportés et moururent dans des camps d'extermination. Toutefois, un certain nombre d'entre eux, dont les parents du poète, furent déportés dans des camps de travail en Ukraine, où ils moururent également, mais, si l'on peut dire, "à la soviétique". C'est-à-dire qu'ils n'y étaient pas exterminés "méthodiquement", mais plutôt,

comme s'exprime Edith Silbermann, "exposés". Ils y mouraient immanquablement de faim, de froid, de négligence. Ce fut le cas du père du poète. Sa mère fut tout de même, quant à elle, autant qu'on peut le savoir, exécutée un jour d'une balle dans la nuque.

Paul Antschel lui-même put échapper à la rafle dont furent victimes ses parents. Ensuite, il ne fut requis "que" pour un camp de travail obligatoire, où l'on utilisait des hommes juifs pour des travaux de terrassement, moyennant quoi on leur laissait la vie sauve.

Tous ces faits sont exposés dans l'article de Heinrich Stiehler. Ils sont très importants, car ils permettent de situer avec précision la position singulière de Paul Celan par rapport à la Shoah. Il faut donc bien savoir en particulier qu'il n'est pas à proprement parler, comme Primo Levi par exemple, un "rescapé" des camps de la mort. Par ailleurs, même s'il faut être prudent dans l'usage du thème "culpabilité du survivant", il va de soi qu'il a très mal vécu le fait de n'avoir pas pu ni su empêcher la déportation de ses parents et de ne pas avoir partagé leur sort.

En avril 1945, il obtient la permission d'aller travailler pour un éditeur à Bucarest. Là, son activité de lecteur, de traducteur, de poète déjà, sera intense. Il s'y frottera en particulier au *surréalisme*. Mais ce séjour formateur et riche en amitiés sera bref, car, après avoir été confronté au ravage nazi, Paul Celan souhaite fuir le stalinisme qui se faisait là de plus en plus envahissant. À la différence de certains de ses amis d'enfance qui, comme Erich Einhorn par exemple, s'étaient "réfugiés" au cœur de l'Union soviétique, il choisit donc résolument l'Occident. En décembre 1947, il put donc s'enfuir clandestinement pour *Vienne*.

Mais dans ce qui fut longtemps la métropole rêvée de tant de juifs d'Europe centrale, sa déception fut grande. Les relents du nazisme et de l'antisémitisme y suintaient de toutes parts. Et, après une brève, mais marquante liaison avec Ingeborg Bachmann, il gagna précipitamment Paris, où il arriva le *13 juillet* 1948. Le 14 juillet républicain restera pour tout le reste de sa vie l'un de ses anniversaires mythiques.

On sait que, dès lors, Paul Celan ne quittera plus Paris jusqu'à sa mort, par suicide, en 1970. Ce n'est nullement un hasard s'il n'a jamais vécu en Allemagne. Poétisant dans la langue, il n'aurait pour autant jamais pu envisager de vivre dans le pays. Néanmoins, il y fit des voyages fréquents, en quête de reconnaissance, y donna nombre de lectures, y fut publié, y reçut des prix littéraires. Mais les relations avec l'Allemagne, les Allemands, le monde de la critique et de la littérature allemandes furent toujours difficiles. Le texte signé par Sigrid Weigel éclaire bien la complexité de cette problématique.

Isac Chiva, juif roumain qui arriva à Paris en même temps que Paul Celan et auquel m'a adressé Anne-Lise Stern, m'a livré au téléphone deux informations importantes, peu connues.

1) Paul Celan était très ferré en *linguistique* ultramoderne, celle qui s'inventait alors aux confins orientaux de l'Europe. Et, arrivant à Paris, il espérait fermement pouvoir s'en prévaloir pour une éventuelle carrière universitaire. Il n'en fut rien, car, malheureusement, l'Université parisienne d'alors était dans ce domaine très conservatrice. On peut rétrospectivement dire que, de ce point de vue, il arrivait *trop tôt*. Mais ce fait est par ailleurs important parce qu'il peut expliquer pour une part la mobilisation récurrente par Celan de signifiants linguistiques dans ses poèmes, spécialement d'ordre phonématique. C'est un des aspects de ce que j'appelle chez lui "le réel de la langue".

2) Il paraît que Celan fut choqué dès le début, et qu'il le resta jusqu'à la fin de sa vie, par la dominance du *marxisme* dans le monde intellectuel français. Ce que nous savons de sa biographie nous permet de dire qu'il se situa dès son adolescence, comme nombre de juifs d'Europe centrale et orientale d'ailleurs, résolument à gauche, voire à l'extrême. Mais Isac Chiva me dit qu'il conviendrait de qualifier ses convictions d'"austro-marxistes" ; c'est-à-dire qu'il était allergique à tout ce qui pouvait fleurir le stalinisme. Je sais par ailleurs par Bertrand Badiou qu'il se qualifiait lui-même d'anarchiste.

Me disant tout cela, Isac Chiva voulait me faire part d'au moins deux causes de sa *déception* face au monde parisien. Car, même si Celan ne quitta plus Paris, il s'y sentit solitaire et mal à l'aise jusqu'à la fin de sa vie.

Ce qui l'attacha néanmoins à Paris, ce fut sans doute aussi l'amour de Gisèle de Lestrangé, qu'il rencontra très tôt, grâce à Isac Chiva, et qu'il épousa dès 1952. Cela est une longue histoire, pour laquelle on se référera à la magistrale et monumentale édition de la *Correspondance* entre Celan et sa femme, parue entre-temps et célébrée par la presse et tous les médias. Bertrand Badiou, qui l'a établie, m'a donné à ce sujet pour *Europe* une longue interview.

Grâce à l'entremise du germaniste Claude David, Paul Celan fut nommé lecteur d'allemand à l'École Normale Supérieure à partir d'octobre 1959. Il occupera ce poste, qui fut en quelque sorte sa "raison sociale", jusqu'à la fin de sa vie. Comme tous les Normaliens germanistes, j'ai moi-même suivi ses cours de "thème allemand".

C'est à Paris que Celan a rédigé la plus grande partie de son œuvre poétique.

Il ne faut pas méconnaître sa grave psychopathologie, qui l'a conduit, comme on le sait, jusqu'au suicide par noyade dans la Seine. L'information à ce sujet est, dans l'état actuel des choses, lacunaire, tout diagnostic précis difficile à porter. On parle, entre autres, de "mélancolie". Je sais en tout cas par Bertrand Badiou qu'il s'est livré à cinq tentatives d'homicide sur sa femme, ce qui a amené celle-ci à habiter séparément, pour sa sécurité et celle de son fils. Ces cinq tentatives d'homicide, ont été suivies, par une sorte de "retournement", de cinq tentatives de suicide.

Il semble que le "déclenchement" de sa pathologie soit à peu près concomitant du lancement de "l'affaire Goll". La veuve du poète Yvan Goll, qu'il avait en son temps traduit, l'a poursuivi pendant une décennie de l'accusation de *plagiat*.

Cette "campagne" de diffamation a été très largement orchestrée. Celan a très mal supporté cette "persécution", qui l'a obsédé jusqu'au délire. Il a été gravement déstabilisé à partir de 1961, et a fait des séjours de plus en plus fréquents en psychiatrie. J'en ai été indirectement "témoin", puisqu'il était parfois contraint d'interrompre son enseignement pendant plusieurs mois. Les deux grands "malades" de l'École Normale Supérieure étaient par ailleurs ses deux personnalités à l'époque les plus marquantes : Paul Celan et Louis Althusser.

Aujourd'hui, Paul Celan est universellement reconnu comme l'un des plus grands poètes du XX^e siècle, à tout le moins pour la langue allemande. Toutes sortes de publications et de manifestations, tout particulièrement en Allemagne, lui sont consacrées, la dernière en date étant la création d'un opéra, *Paul Celan*, à l'opéra Semper de Dresde.

J'ajouterai quelques informations concernant sa psychopathologie qui m'ont été dites, par exemple, par son fils au séminaire de l'E.N.S. où il vient parfois. Il semble que vers la fin de sa vie – c'est malheureusement quelque chose qui interfère avec sa poétique elle-même, mais qui la caricature – il pouvait se livrer à de véritables délires interprétatifs. Par exemple, suivant la couleur de la voiture qui allait passer dans la rue, il allait faire des tas de prédictions. Également suivant la manière dont un garçon de café se déplaçait vers lui, etc. Il y a aussi ce témoignage de Michel Deguy à propos de ses tentatives de suicide et de sa façon de prendre alors les choses *au pied de la lettre*. Dans ses poèmes, Paul Celan parle beaucoup de "cœur". Il se trouve qu'une de ses tentatives de suicide, qui donne à penser – cela fait directement allusion à son écriture et à ce que j'en dis dans mon article –, a consisté à s'enfoncer un coupe-papier dans le cœur, plus exactement à côté du cœur.

Pour terminer cette présentation, je vous livre quelque chose que j'ai lu dans un article récent. Contrairement à ce que je croyais, il n'avait rien contre Freud. Je vous lirai vers la fin un poème qui est truffé de signifiants freudiens. Il a senti venir sa folie sans pouvoir rien y faire. Et il s'est alors acheté des livres de Freud, de Bleuler, Jaspers, Binswanger. Voilà en gros ce que je puis ici évoquer de la biographie du poète.

MCB – Mes quelques questions, prendront appui dans les grandes thèses que tu soutiens et développes dans ton article intitulé "Paul Celan ou la passion du réel". Contre Adorno qui a pu énoncer qu'il serait "barbare d'écrire des poèmes après Auschwitz", tu affirmes au contraire que la poésie serait la forme de langage la plus adéquate pour soutenir une tâche marquée d'impossible. Cela t'amènera à poser que la passion de Celan qui relève le défi d'Adorno, la volonté folle de Celan serait de répondre au réel de la Shoah par le réel de l'acte poétique. N'ayant pas vécu le camp – d'extermination –, il aurait à le rejoindre par le réel du poème. Nous y reviendrons bientôt. Mais le chemin que tu prends pour en arriver là commence par l'articulation de l'unicité du geste celanien à ce que tu appelles l'acte poétique en général, l'acte poétique générique. Peux-tu

nous dire d'abord ce que tu entends par l'acte poétique générique, de quoi tu le prédiqes, et comment le geste celanien en reprend les données tout en les cassant et en les modifiant ?

FC – La réponse est déjà dans l'article. Je n'en dirai donc pas forcément beaucoup plus. Mais il y a ici des gens qui ne l'ont pas lu. Je vais essayer de reprendre ces choses-là.

Il y a longtemps que je lis de la poésie, pas seulement celle de Celan. À ma connaissance, il n'y a pas beaucoup de livres de théorie de la poésie, de poétique, rien en tout cas qui me paraisse décisif. Ce que j'élabore là-dessus est tout à fait personnel. Cela vient de mon expérience de lecteur sur environ trente ans. Je lis surtout de la poésie allemande, pour des tas de raisons. Ce que j'essaie en particulier de montrer dans cet article, c'est en quoi l'acte poétique peut avoir des rapports avec le *rêve* – je ne dis pas : avec l'acte psychanalytique – et en quoi il s'en différencie.

Le deuxième point, c'est en quoi Paul Celan, étant donné la conjoncture particulière de l'histoire et de son histoire personnelle dans laquelle il écrit, introduit des modifications dans l'acte poétique.

Alors, je propose une définition générique de l'acte poétique qui n'engage que moi, que je n'ai lue nulle part, mais qui me paraît ressortir de manière insistante et de l'expérience de mes lectures et des écrits des poètes eux-mêmes. Je dis donc entre autres que l'acte poétique s'effectue entièrement *au présent*. Sur ce point, il se trouve que j'ai lu récemment le livre de Solal Rabinovitch sur *Les Voix*¹ et que j'y ai trouvé pas mal de recoupements avec des choses que je dis dans mon article à propos de Celan. Ce qui m'a particulièrement frappé dans le livre de Sol, c'est cet "éternel présent" dans lequel vivent les psychotiques. Il ne s'agit pas de Celan. Mais l'acte poétique est pour moi un acte qui se vit essentiellement au présent, plus que tout autre. C'est une sorte de présent incessamment renouvelé. C'est là un recoupement, mais ce n'est pas la même chose.

Il faut noter à ce propos un paradoxe. On insiste beaucoup, quand on parle de la Shoah, sur la *mémoire*. C'est un problème que j'aborde dans mon article : on pourrait alors dire que, de ce point de vue là, le poème comme tel ne se prête pas tellement a priori à un acte de mémoire. Alors que Celan aussi insistait beaucoup sur la mémoire. J'essayerai d'approfondir ce point-là.

Je reviens donc sur l'acte poétique comme s'effectuant au présent. Je formule les choses à peu près ainsi : l'acte poétique serait à sa source *une saisie perceptive de la réalité tous sens en éveil*. Ce n'est pas quelque chose qui serait à chercher dans ce qui vient à l'esprit les yeux fermés. On peut dire qu'il y va d'une saisie du *monde*, d'un rapport au monde. Cela se joue au présent, c'est donc toujours à reconquérir ; mais ce que j'essaie d'avancer, c'est que face à cette saisie, non du réel, à ce stade-là, mais plutôt de la réalité, il faudra mobiliser un certain nombre

¹ Solal Rabinovitch, *Les voix*, Érès, 1999.

de *signifiants* pour soutenir cette perception et en faire acte poétique. Il s'agit en cela dans chaque poème de se retrouver en quelque sorte à la naissance du langage – je n'entre pas dans tous les détails de la démonstration –, de se retrouver en permanence au début, ce qui, pour un psychanalyste, peut signifier : faire en quelque sorte retour au signifiant premier. C'est comme si l'on voulait répéter mimétiquement l'instauration du sujet.

Parvenu en ce point-là – j'apporte ici un commentaire à mon article –, je jette donc une ébauche de pont entre le présent toujours renouvelé et la mémoire et le souvenir.

C'était donc pour le premier point. Je passerai plus rapidement sur la suite, parce que c'est plus explicite dans mon essai. C'est à savoir comment Paul Celan, pris dans la Shoah, va se situer par rapport à ça, en quoi ce dispositif va être bouleversé...

MCB – Je reprends un instant la parole. Je voudrais montrer que le grand intérêt de ta recherche tient à ce qu'elle ne vise pas à exhiber ce qu'il en est de la Shoah dans les énoncés du poème. Tu cherches plutôt, tu traques *comment l'expérience de la Shoah détermine l'acte poétique*. Cela va nous amener à réfléchir sur l'impact traumatique de la Shoah sur la poésie de Celan, c'est-à-dire d'un sujet qui est déjà poète et qui est saisi à l'âge adulte par un trauma historique, ici le déferlement de la violence nazie, qui frappe d'abord ses parents. Donc, ce que j'aimerais que tu approfondisses pour nous, c'est le rapport trauma historique / trauma "primaire", ce fait qu'il y a un trauma qui saisit un adulte qui était déjà poète.

FC – Je commencerai par renvoyer à ce qui est une sorte d'exergue à l'envers, à la fin de mon article : "*solum hypotheses finxi*". Ce sont là de pures constructions de ma part, qui me paraissent seulement avoir quelque degré de plausibilité. Je n'ai lu tout cela nulle part. Et je pourrais avoir à mon tour une demande vis-à-vis des psychanalystes : c'est qu'ils m'éclairent sur la clinique de la névrose traumatique, à laquelle je n'ai pas accès.

J'ai donc essayé de montrer le rapport singulier de l'acte poétique au temps. Et j'essaie ensuite de montrer en quoi la Shoah vient bouleverser ce schème générique.

Ce qui est nouveau dans ce que j'avance, par rapport à ce qui se dit ordinairement sur Celan, c'est que j'essaie de parler de *l'acte poétique*, et non pas, d'abord, des poèmes. Ce n'est pas facile, et c'est une chose que j'ai d'ailleurs faite rarement. Par définition, l'acte poétique échappe, alors que les poèmes sont un corpus disponible. Mettons que je m'occupe de *l'énonciation*. Ce faisant, je ne m'occupe pas d'abord de la Shoah comme énoncé. C'est la facilité dans laquelle donnent beaucoup de discours autour de Celan. Croyant parler de Celan, on va parler de la Shoah, donc de l'une pour l'autre. Et l'on va de ce fait ne parler ni sur l'un ni sur l'autre ; on n'avancera ni sur l'un ni sur l'autre.

Je pars donc de l'hypothèse que la Shoah peut modifier les données de l'acte poétique générique. En particulier par le bouleversement de la *temporalité*

qu'elle engendre. On entrevoit là un rapport complexe avec la psychose et ce que Sol en dit dans *Les Voix*. On peut penser que l'événement traumatique va arrêter le temps. Peut-être pourrait-on dire, après avoir lu Sol, que le temps de la Shoah va devenir lui-même éternel présent. Chez Celan, ça n'était pas à ce point-là, tout de même. Mais en tout cas, ça risque de bouleverser l'acte poétique, qui n'est pas, lui, proprement "éternel présent", mais qui est perpétuellement recommencé et engagé dans le présent effectif. Ça va jouer un rôle *fixateur* très important.

MCB - Dans *Le Méridien*, il dit qu'il choisit "l'aigu de l'aujourd'hui".

FC - Oui, il parle du grave et de l'aigu (de l'accent). Mais c'est un peu autre chose...

MCB - Toi tu nous parles de la répétition des signifiants qui sont trop conscients.

FC - Ici se conjoignent une hypothèse et ce que je recueille de ma lecture des poèmes de Celan. Le trauma générique, qui peut nous marquer tous, celui de notre premier contact avec la jouissance, se joue dans l'inconscient. Mais le trauma qui survient à l'âge adulte, même s'il peut entrer en résonance avec ces signifiants inconscients déjà là, se donne, lui, comme quelque chose qui se joue à ciel ouvert, aux yeux de tous. Il relèverait donc plutôt du *préconscient*. D'où encore ici des recoupements avec ce qu'écrit Sol de la psychose. Mon hypothèse est que Celan a affaire à cette sorte de fulgurance *aveuglante*. D'où peut-être chez lui le motif récurrent de la *lumière*. Le titre de l'un de ses derniers recueils est *Lichtzwang*, soit "Contrainte de lumière", "contrainte" au sens de Laplanche, si l'on peut dire. D'où peut-être aussi son obsession de la nuit et de l'*ombre*. De là viendrait sans doute, littéralement, l'*obscurité* de sa poésie. Il dit qu'il faut toujours donner au dit poétique son "*ombre*"¹. Mais l'ombre doit être, si je puis dire, engendrée ; elle n'est pas donnée ; cela pourrait venir de cette impression de fulgurance aveuglante qui a accompagné l'événement. Ce serait peut-être aussi là l'une des raisons, pas la seule, de ce qu'on appelle son *hermétisme*, c'est-à-dire du caractère *crypté* de sa poésie. C'est comme s'il avait eu à se défendre d'un trop d'évidence. J'insiste encore : ce n'est là qu'une hypothèse, qui ne peut de surcroît pas rendre compte de ce problème dans sa globalité. Mais c'est comme s'il avait voulu rendre ce "trop conscient" inconscient.

MCB - Ou *énigmatique*.

FC - Oui, *énigmatique*.

MCB - Sur la spatialité, tu as aussi des choses à nous dire.

FC - Oui. Mais je voudrais d'abord revenir encore un peu sur la temporalité. Chez un poète plus "ordinaire", il va bien y avoir répétition. Mais répétition sous la forme que nous connaissons, c'est-à-dire la forme "naturellement" cryptée de l'inconscient. Celui-ci ne se donne jamais à déchiffrer directement. Donc il y aura toujours "à déchiffrer", si je puis dire. Or, il me semble que, chez Celan, du

¹ Je fais ici allusion à un passage du poème "Parle toi aussi", dans le recueil *De seuil en seuil*. Je recommande la lecture de ce poème entier, qui est un véritable programme *sémiotique*, sémiotique, comme toujours chez Celan, existentielle.

fait même du trauma de la Shoah, on constate une bien plus grande *fixité* des thèmes. Ce qui donne lieu à ce que je ressens comme une espèce d'*héraldique*, ainsi que je le dis dans mon article. C'est-à-dire que la fixité des thèmes va déboucher sur une répétition de type héraldique, avec des emblèmes, des "blasons" récurrents, dont certains sont métonymiques, et sur lesquels il va beaucoup *jouer*. En un sens, la répétition est en soi simple ; mais elle s'accompagne, là aussi, d'un cryptage. On va finir par se perdre dans ces emblèmes qui reviennent, s'entrecroisent, et qu'il va soumettre à d'infinies variations...

MCB - Tu m'as parlé de signifiants, comme "creuser", "pierre", "éboulis".

FC - Ce sont, dans mon article, des *exemples*. Je donne l'un des exemples les plus frappants, surtout dans les premiers recueils : le signifiant de la *pierre*, qui revient sans cesse, sous des tas de formes, et qui est toujours *polysémique*. Et il insiste beaucoup, *performativement*, sur la polysémie. Il y a un poème où il dit : "Toujours et le deuxième et le deuxième sens". Donc la pierre. Il y a une relation très importante de Paul Celan à Ossip Mandelstam, qui est mort, lui, dans des camps staliniens, et qu'il a traduit. Et il se trouve que le premier recueil d'Ossip Mandelstam s'intitulait *La Pierre*. Il se trouve aussi que le camp de travail dans lequel sont morts ses parents s'appelait en roumain *Cariera de Piatra*. Ossip Mandelstam se référait par ailleurs à une poétique italienne qui s'est elle-même qualifiée de *pietrosa*. Derrière "la pierre", il y a donc, entre autres, Ossip Mandelstam. Mais le point intéressant, c'est que ce signifiant "pierre" se fixe d'abord au moment des camps. "Pierre" lui évoque également ses travaux de terrassement en Ukraine. Dans son camp de travail, il se livrait à des travaux de terrassement sur des routes. Et donc, l'acte poétique, va être, de manière récurrente, posé en équivalence à un travail à opérer pour déplacer de la caillasse, pour arriver à percer des "éboulis". Cela peut faire penser à des "*terriers*" de Kafka¹. C'est par exemple très, très clair dans le poème qui est cité à la fin du texte d'Edith Silbermann. Écrire, c'est donc se frayer un chemin à travers la pierre. Il y a aussi la *neige*. C'est encore la neige d'Ukraine, des camps, qu'il s'agit de traverser. La neige devient ensuite, entre autres, la page blanche qui le fascine. Voilà, pour donner, sur ce point, quelques idées...

MCB - À propos de ce dernier trait, celui de la *spatialité*. Tu dis qu'il y a eu une ruine du monde comme monde par la Shoah et qu'en fait, le poème de Celan vient *tenir lieu d'un monde*. Et tu as repéré à quel point ses poèmes sont vectorisés, traversés par des mots directionnels, etc.

FC - J'ai beaucoup insisté sur ce thème, parce qu'il me paraît avoir été peu abordé jusqu'ici. Parce que, pour des raisons évidentes, ambiantes, on met surtout en avant la temporalité, la mémoire, la Shoah, le devoir de mémoire, etc.

¹ J'ai appris depuis que Kafka a été, toute sa vie durant, l'une des lectures favorites de Celan. Il paraît aussi que vont bientôt être publiés en Allemagne de brefs récits en prose inédits de Celan, qui ne sont pas sans rappeler ceux de Kafka. Enfin, le nom et la figure de Kafka apparaissent, de manière cryptée, dans plusieurs poèmes de Celan.

Je signale à ce sujet l'excellent livre de Derrida intitulé *Schibboleth*, centré sur la date, sur le problème de la *date*, des anniversaires, de la mémoire. Donc, je n'insiste pas là-dessus, parce qu'on l'a déjà tellement fait. J'insiste au contraire sur la spatialité, qui me paraît avoir été peu repérée, parce que c'est un thème qui ne fait pas écho, qui n'est pas reçu, dont ne sait trop – idéologiquement et/ou théoriquement – quoi faire. Or, cela m'est apparu très important, à lire ses poèmes, à relire, en particulier, son texte en prose majeur, *Le Méridien*. Je vous recommande ce texte fondamental, bref et tellement dense, l'un de ses rares textes en prose, qu'il a prononcé en Allemagne lors de la réception du prix Georg Büchner. Le mot "méridien" conjoint en lui-même le temps et l'espace : il dit "midi" et il est un vecteur spatial. C'est dans ce discours qu'il parle du poème comme *u-topie* (avec un tiret). C'est donc bien un topos, un lieu. Le mot est à prendre au pied de la lettre. Si j'insiste sur ce point, c'est parce qu'on pourrait être tenté, comme le dit Vivian Liska dans sa contribution, par le thème du juif apatride, rendu encore plus apatride de par la Shoah, cette nouvelle dispersion, d'une part ; d'autre part, on pourrait envisager que Paul Celan – c'est douteux – l'assume comme idéal. Et cela pourrait aussi faire écho à la pensée des années soixante, du type Blanchot et autres, de la dérive, de l'errance, du vagabondage, du nomadisme, de la "raison nomade", etc., qui étaient des idéaux de gauche dans le Paris d'alors, peut-être aussi ailleurs, pour des raisons qui vont de soi. Or, on sait que Celan s'est senti assez mal à l'aise à Paris, y compris dans les années soixante ; et je pense que Celan n'a justement pas poursuivi cet idéal-là. Il ne le poursuit et n'a pas à le poursuivre comme idéal, parce que c'est quelque chose qui lui est tombé sur la gueule. Ça, il n'a pas besoin de le fabriquer ou d'aller le chercher. Pour lui, c'est une malédiction. Ce qui m'a intéressé, c'est qu'il ne fait pas du tout du nomadisme un idéal, même s'il martèle le thème de l'*étranger* : *fremd, Fremdheit*, etc. Il m'a semblé qu'il cherchait toujours des substituts spatiaux à sa patrie perdue. Ça ne veut pas dire qu'il cherche un "enracinement". Mais je pense qu'il a besoin de se constituer des repères spatio-temporels. Il se réfère à la catégorie de "monde", telle que l'a définie Heidegger. Il constate que le monde, du fait de la Shoah, peut-être du fait de la modernité aussi, est ruiné. Il ne veut pas restaurer "le monde". N'empêche qu'il a besoin de se fabriquer, de retrouver des repères spatio-temporels. Plus encore que dans *Le Méridien*, cela ressort du *Discours de Brême*, qui lui est antérieur et qui est beaucoup plus bref. Il y dit que la langue est la seule chose qui lui est restée, à travers et après toutes les catastrophes. En elle, il a fait "le point". Et il dit à plusieurs reprises qu'avec la langue, dans le poème, il cherchait une *direction* (*Richtung*). C'est assez étrange comme expression : direction, m'orienter, me réorienter. *Richtung* : j'interprète cela, dans ma perspective du "réel", comme la version réaliste du *sens*. La *Richtung*, c'est le "sens" pris à la lettre, le sens dans sa dimension spatiale. Voilà sur ce point.

MCB - Je voudrais aborder maintenant avec toi la question du *réel*. Le mot "réel" apparaît dans l'intitulé de ton article : "Paul Celan ou la passion du réel".

Quant au mot "passion", il est, je crois, pris en deux sens :souffrir –du réel –, en être fasciné. Ton idée est que chez Celan, il y a une quête volontaire du réel, il y a une visée active, c'est-à-dire *une passion comme action* vers le réel. Dès lors – tu me diras si je me trompe–, il me semble que, dans ton texte, dans ce que tu médites, il y a trois acceptions du réel :

1) l'une qui assigne au poème de dire le réel, soit de dire l'impossible, l'impossible à dire, tout au moins de s'en approcher, de tenter de le rencontrer, ce réel qui est hors langage, et de lui donner quelque articulation. Ça, c'est une première acception.

2) L'autre concerne la *matérialité* du poème qui se saisit lui-même comme réel, ce que tu appelles son *autoréférentialité*, réel du matériau verbal qui se donne à voir, à entendre, réel de la phonation, réel de l'écriture détaillé, désossé, dans un inlassable labeur d'entame de la langue. Ça, c'est un autre sens du réel : la matérialité même du poème comme réel.

3) Et la troisième acception du réel, c'est le réel pris dans l'effectivité de l'acte poétique, c'est-à-dire dans les effets du poème comme acte. Alors, tu repères chez Celan une sorte de *rage* de donner à l'acte d'écriture une dimension de réel, d'en faire l'équivalent d'un réel. Et tu as une hypothèse quant au sens de cette rage. Peux-tu nous en parler ?

FC - Je préfère que tu continues un peu...

MCB - C'est-à-dire que tu penses que Celan s'est assigné la tâche de rejoindre le réel de la Shoah, et qu'il n'avait pas d'autre moyen pour le rejoindre que de faire des poèmes, d'écrire des poèmes.

FC - Oui. En tout cas, c'est le meilleur moyen pour lui. J'en dirai plutôt moins que toi. Tu as déjà dit beaucoup de choses sur le problème de la rage. Il faut noter que le mot est dans le texte. En plus, ce qu'on sait de la biographie de Celan, spécialement de ses dernières années, nous fait penser que la "rage", comme affect, ne lui était pas inconnue. Pour ceux que ça intéresse, c'est le mot *Wut, die Wut*¹. C'est un terme qui intervient dans ses textes mêmes.

Mais ce que je fais plutôt, c'est que j'essaie d'aborder d'une part la rage sous l'angle psychologique. Je le fais très rapidement. Je me souviens que j'écris dans mon article : rage de l'impuissance face à la Shoah, ce qui est arrivé ; rage éventuelle vis-à-vis des bourreaux ; volonté que le poème devienne une arme, etc. Je le dis, je n'y insiste pas trop, parce que ça, c'est le cheval de bataille de

¹ On a attiré depuis mon attention sur une autre dimension de ce mot. En effet, j'ai choisi de le traduire par "rage" ; mais il se traduit aussi couramment par fureur. Or, ce dernier mot a depuis longtemps ses lettres de noblesse en poésie. Il désigne dès l'antiquité l'état d'inspiration du poète et du prophète. A telle enseigne que les néo-platoniciens en ont fait une véritable théorie, en distinguant quatre formes qui vont crescendo : celle des Muses, puis celles de Dionysos, d'Apollon et de Vénus. Des poètes français comme Ronsard, Pontus de Tyard l'ont reprise à leur compte. Cela ne signifie pas que Celan se l'approprie lui-même telle quelle, mais plutôt que, comme souvent, il réutilise un signifiant de la tradition poétique, mais pour le détourner, le subvertir, lui donner un nouveau sens.

Jean Bollack, et que je ne veux pas trop aller dans son sens. En effet, pour Jean Bollack, Celan est essentiellement quelqu'un qui est dans la vindicte. C'est à mon avis très réducteur, et ce n'est pas très productif. Je fais droit à cette interprétation. Celan écrit bien : "de la vue des merles"¹ qui sont là, dehors, "je me promis des armes". Ces merles, ils étaient, je crois, dans le parc de l'hôpital du Vésinet. Si vous vous souvenez de ce que j'ai dit liminairement du patronyme originel de Celan (*Antschel*), ces merles (*Amseln*), c'était aussi lui-même, cet oiseau noir, qui chante.

Au-delà de la rage comme affect psychologique, j'essaie d'avancer cette idée, qui me semble plus intéressante, que j'appelle "rage du réel", qui me paraît être plus décisivement au cœur de l'acte poétique, et qui se spécifie d'une volonté de réalité et d'effectivité absolues. En particulier, il y a une métaphore qui revient de manière récurrente dans ses poèmes : c'est celle de la *morsure* ; c'est-à-dire qu'il faudrait que la parole poétique fût strictement l'équivalent d'une morsure¹. Ainsi, il y a un bref poème que j'ai lu récemment, qui a des côtés très énigmatiques, et qui commence par ces mots : "Avec les impasses parler / du vis-à-vis". Et il se termine par : "mâcher / ce pain, avec / des dents écrivantes". "Dents écrivantes", c'est en allemand un seul mot, composé : *Schreibzähnen*. Dans sa *Correspondance*, Celan déplore, face à ce qui se passe dans le monde, qu'on ne puisse "penser avec les dents". On peut mordre de rage...

MCB - Ce qu'il faut remarquer, c'est qu'au fond, chaque poème traverse la mort comme réel – mais pour vivre. Et chaque fois, traverser la mort suppose un renversement dont le paradigme serait donné dans un vers de Celan : "un pendu étrangle la corde".

FC - C'est le dernier vers d'un poème du premier recueil qu'il a publié, *Pavot et mémoire*. Ce poème s'intitule : "Éloge du lointain".

MCB - Et alors, j'aimerais bien que tu nous dises quelques mots de ce *renversement*.

FC - Alors là, je peux vous en dire un peu plus depuis trois ou quatre jours. Je comptais le faire ailleurs, mais je peux le faire ici aussi. Il se trouve que je viens de relire *Le Méridien*. C'est Marie-Claire qui m'y a incité lors d'une séance de travail, parce qu'elle m'a rappelé des passages de ce texte que j'avais oubliés. Alors je suis allé le relire et ça m'a donné des lumières. J'avais déjà relu *Le Méridien* il y a à peu près un an, dans la perspective de la *spatialité*. Et je peux ainsi constater qu'on n'y lit pas du tout la même chose suivant la perspective dans laquelle on le lit. Cette fois-ci, je l'ai relu dans la perspective de l'*inversion*. Je signale qu'il existe un texte traduit de l'allemand par Jean-Luc Nancy, qui s'intitule "La seconde de l'inversion", qui me paraît fondamental, et dont l'auteur

¹ C'est là l'incipit d'un poème du recueil *Renverse du souffle*.

¹ Après tout, la "rage" comme maladie se transmet bien par morsure. Et, chose étonnante, Ronsard note dans un de ses poèmes que la "fureur" poétique est en quelque sorte contagieuse : elle est censée se transmettre, selon une métaphore cette fois magnétique, des Muses au poète, puis du poète au lecteur !

s'appelle Werner Hamacher. Il figure dans l'ouvrage collectif *Contre-jour – Études sur Paul Celan*, édité au Cerf par Martine Broda. Je conteste un peu l'interprétation sémantique globalisante qu'il en fait, mais je considérerais, pour ma part aussi, que l'inversion est peut-être la figure fondamentale de la poétique celanienne, et qu'il y aurait là-dessus une étude approfondie à mener, que j'esquisse un peu ici. S'il y avait un travail à faire sur Celan, ce serait celui-ci. Et ce serait sans doute le meilleur moyen de "contrer" les interprétations de Jean Bollack qui privilégie un "être contre" trop unilatéralement adversatif, peu pertinent pour Celan, en tout cas réducteur. Par exemple : "un pendu étrangle sa corde", ça n'est pas la même chose que "tue son bourreau". C'est très énigmatique, si l'on essaie d'imaginer précisément ce que ça signifie. Ça n'est pas noir et blanc ; c'est très complexe. Voici donc ce que je peux vous dire à ce sujet à partir de la lettre du *Méridien*. Je vais procéder à un collage de citations pour vous montrer ce qu'il en est. Je vous ai déjà dit qu'il a prononcé ce discours en Allemagne à l'occasion de la remise du prix Georg Büchner. Et je suis obligé, pour la suite, de vous rappeler qui était Georg Büchner. C'est lui qui a écrit ce magnifique fragment de prose intitulé *Lenz*, les pièces de théâtre *La mort de Danton*, *Woyzeck*, qu'on joue à Paris presque tous les ans, etc. Et au début de son discours, Celan choisit de parler très longuement de *La mort de Danton*, précisément parce qu'on vient de lui remettre ce prix. Apparemment, il ne se force pas : il aimait bien Büchner, son *Lenz* aussi, etc. Là, je suis obligé d'entrer dans les détails pour que vous saisissiez la portée de la chose. Dans les débuts du *Méridien*, il est question de *l'art et de la poésie*. Et pour Celan, la poésie, ce n'est pas l'art ; l'art, c'est ce qui menace la poésie – c'est un point très important ; c'est l'étrangeté qu'elle a à traverser. Et elle peut en mourir. Vers la fin de *La mort de Danton*, à la Conciergerie, il y a Camille Desmoulins et nombre des principaux protagonistes de la pièce et ils sont justement en train de parler de l'art. Un peu plus tard, le chariot s'avance ; les têtes commencent à tomber ; et à un certain moment, Lucile, qui est l'amie de Camille Desmoulins, crie devant tout le monde – ça pouvait être très dangereux – ces mots : "Vive le roi !". Or Celan nous dit que, pour lui, la poésie, c'est ce "Vive le roi !" C'est étonnant ; on va méditer un peu là-dessus. D'abord, dans "Vive le roi !", il y a "vive", alors qu'on est en train d'exécuter. Deuxièmement, Celan précise tout de suite : n'allez pas croire que c'est là de ma part l'adhésion à un propos réactionnaire ; si vous connaissiez ma jeunesse, etc. (On se référera sur ce point au témoignage d'Edith Silbermann.) Et voici ce qu'il dit exactement à ce moment-là, comment il l'interprète : il dit que c'est là rien de moins que la parole de la poésie qui fait *irruption* dans l'art. Et il ajoute qu'il faut entendre dans ce "Vive le roi !" "*das Gegenwort*" – le "mot-contre" ou, plutôt, le "contre-mot" – qu'est la poésie. C'est donc proprement une figure de *l'inversion*. Celan conclut ce point en disant : "Par là est rendu hommage à sa Majesté l'Absurde qui témoigne de la présence de l'humain." On pourrait dire que presque tout Celan est dans cette phrase. C'est assez fort. Voilà donc une des choses, pas la moindre, que peut recéler

l'inversion. Je continue sur ce terrain, parce que ça me paraît très important. Ce "discours" est véritablement axial pour la poétique de Celan. Celan donc cite ensuite une phrase qui figure dans les premières lignes du fragment de Büchner *Lenz*, que certains d'entre vous ont peut-être lu, qui est un texte admirable, et qu'en tout cas, je vous recommande. Lenz était un écrivain, surtout dramaturge, contemporain de Goethe, qui est mort jeune et fou. Et dans ce bref texte narratif, Büchner essaie, d'après les notes de journal d'un pasteur alsacien, Oberlin, qui avait recueilli Lenz pendant quelques jours, de reconstituer le devenir-fou de Lenz dans les Vosges. Il écrit à propos de Lenz qui apparaît d'emblée en errance : "simplement, il lui était parfois désagréable de ne pas pouvoir marcher sur la tête". *C'est, dans Le Méridien, la deuxième figure de l'inversion.* Dans le paragraphe qui suit, Celan précise : "Mesdames et messieurs, – quiconque marche sur la tête a l'abîme du ciel au-dessous de lui." Vous voyez une fois de plus en quoi la figure de l'inversion n'est pas du tout univoque : c'est quelque chose de très ouvert à la signification.

J'anticipe maintenant sur la suite de mon article. Il ressort de toutes les pages qui entourent ces deux citations que c'est à l'occasion du *Gegenwort* – à chacun le sien ! –, de cette contre-parole qui vient trancher, faire irruption, que surgit le *freies Ich*, le "moi libre", que se fraie, dirions-nous, le "sujet", ce que Celan appelle aussi, dans *Le Méridien, die Person*. C'est ça qu'il appelle "la personne". Et j'en arrive à la troisième figure de l'inversion, sur laquelle je n'insisterai pas, qui est le titre d'un recueil à peu près contemporain du *Méridien*, et qui est citée par lui à plusieurs reprises. C'est *Renverse de souffle, Atemwende*. C'est-à-dire que sa poésie – "souffle" n'est pas autre chose qu'une désignation métonymique de la "poésie" – est une "renverse". Il revendique donc un acte principal d'inversion de la poésie. Et il suggère un peu plus loin que, si l'on pousse la contre-parole tout à fait jusqu'à son extrémité, eh bien, l'on a *le silence*, le silence comme forme ultime du *Gegenwort*. Et le silence, on sait qu'il l'a beaucoup pratiqué. J'en ai été moi-même témoin.

Voilà de quoi alimenter, au total, quelque méditation...

MCB - Tentons maintenant de penser la question du poème comme acte de dégagement, de libération, comme tendu vers une liberté. Celan écrit dans *Le Méridien* : "Non pas élargir, mais se porter avec l'art au plus serré de toi, puis dégage-toi." Ou encore : "Poésie comme chemin frayé à raison d'un détour du souffle [...] il lui est donné de partir l'étrange de l'étrange [...] au même instant que le moi ici est de la sorte dégagé, confondu [...] autre chose aura-t-elle liberté ? [...] La poésie procède vers les régions de l'insolite, de l'étrange, pour s'affirmer libre d'office." Alors, comment peux-tu nous parler de cette "liberté" chez Celan, c'est-à-dire de ce que tu appelles l'acte libérateur, *Freisetzung* ?

FC - Oui, *Freisetzung des Ichs*. La première chose qui serait à dire de ces citations que tu fais du *Méridien*, c'est que ce texte serait à retraduire. Dans mon article, j'ai dû d'ailleurs en retraduire une phrase, qui fait expressément allusion à

Heidegger. Or, dans la traduction française existante, cela devient totalement invisible.

Je reviens donc sur le début de ce que tu cites. En fait, Celan cite lui-même en français un auteur que j'ignorais, Mercier, du XVIII^e siècle, et qui avait lancé ce slogan : "Élargissez l'Art !". Là-dessus, Celan procède à une inversion simple, qu'il qualifie de "lucilienne". C'est : Non, rendons-le le plus étroit possible. C'est donc un nouveau paradoxe. Vous savez qu'il existe un long poème de lui qui clôt le recueil *Grille de parole* et s'intitule "Strette" (*Engführung*). Dans le mot allemand il y a *eng*, "étroit". Quant à "strette", *Le Grand Larousse universel* nous dit que ce mot vient de l'italien *stretto*, qui signifie aussi "étroit", et il en propose la définition suivante : "partie de la fugue où l'écriture se resserre".

Celan nous met donc face à ce paradoxe : non, n'élargissons-pas l'art, mais rendons-le le plus étroit possible. Il nous engage littéralement à nous porter "avec l'art" dans notre "étroitesse la plus propre", "la plus personnelle". Et c'est dans cette étroitesse extrême et assumée que nous pourrions gagner l'air libre : "*setze dich frei*".

Je n'aborderai pas ici le thème de la *Freisetzung* de front ; je prendrai plutôt des voies latérales. Le motif est récurrent dans *Le Méridien. Freisetzung des Ichs* : c'est, mot à mot, la "libération du moi" ; mais le mot "moi" peut ici être égarant. (J'y reviendrai.) J'ai insisté sur cette dimension libératoire, parce que c'est certes vrai qu'il y a une extrême "morbidité" dans la poésie de Celan. Il broie véritablement du noir. On y côtoie la mort, voire le cadavre, parfois de la manière la plus concrète. Et on pourrait mettre cela en avant. Mais ce qu'on repère dans son écriture, ce qu'on apprend par les gens qui l'ont connu aussi, c'est qu'il ne faudrait pas imaginer qu'il s'enfonce purement et simplement dans la "mélancolie", même si l'on a porté sur lui ce diagnostic. Au contraire, il y a dans l'acte poétique la volonté, par cet acte poétique même, de traverser cette mort et de pouvoir rester vivant. J'ai voulu insister là-dessus, c'est-à-dire sur cette *positivité*-là, de même que j'ai insisté sur la positivité spatiale. Et j'ajoute simplement qu'il est probable qu'il s'est suicidé quand ça n'est plus arrivé à fonctionner. Mais disons que l'acte poétique ne consistait pas seulement pour lui à cultiver sa mélancolie ; c'était faire quelque chose qui puisse nourrir sa vie.

Et ce sur quoi j'ai insisté aussi, c'est le *verbe* qu'il utilise pour "libérer", qui est *freisetzen*. Je ne pourrai pas tout expliquer à des non-germanistes. Il y a dedans l'adjectif *frei*, qui signifie "libre". Mais l'allemand dispose de beaucoup de mots pour dire "libérer". Par exemple, pour une guerre de "libération", on n'utiliserait jamais ce mot-là. Pas plus que pour "se libérer de la tutelle de quelqu'un". On dirait alors *befreien*. *Freisetzung*, ça va une fois de plus dans le sens du titre de mon article : c'est aussi *matériel* que possible. C'est (se) frayer un chemin à travers des obstacles matériels. C'est, par exemple, "libérer des sources

captives", c'est permettre à quelque chose qui est enfoui de venir au jour¹. J'ai voulu insister sur cette dimension, qui rejoint le thème du cailloutis, de l'éboulis, de la percée, de la traversée, etc. Et je rapproche cela de, par exemple, *Kafka*. Je pense en particulier à son "Rapport pour une académie", que vous connaissez peut-être. C'est un texte bref, tout à fait merveilleux, où un *singe* raconte devant une docte académie scientifique comment il est devenu homme, de la manière la plus concrète qui soit. Je ne l'ai pas relu, mais j'en ai gardé l'impression que le mot "liberté", pour ce singe de Kafka, qui est peut-être Kafka lui-même, est pris dans son sens le plus concret possible, c'est-à-dire qu'il s'agit de la liberté de pouvoir bouger le bras, de pouvoir sortir, de pouvoir respirer, de pouvoir marcher, etc. Cela va toujours dans le sens de la *spatialité* dont je parlais au début.

MCB - Oui. D'ailleurs, je pense au livre de Sol. Tu parles de la respiration et du souffle qui anime l'argile, et tu écris à un moment donné : "La voie est frayée par la voix".

Si tu veux bien, on terminera par la question du *je*, du je de la singularité. Chaque poème serait la "concrétion singulière d'un je", son étoffe visible, sonore. Le poème serait la réalisation du sujet. Cela signifie que les signifiants ne représentent plus le sujet, comme tu le disais, mais que les signifiants *sont* le sujet, l'incarnent. De quel "je" s'agit-il dans ce *Ich* qui revient très souvent ? Là nous avons eu une petite discussion où je n'étais pas tout à fait d'accord avec toi. Tu parlais de l'exacerbation du moi chez Celan. Il me semble que dans *Le Méridien* ou chez Lacoue-Labarthe, il est tout de même question d'autre chose. Alors, je ne sais pas si tu veux en parler ou si tu veux que, moi, j'en parle. Je vais donner quelques citations peut-être...

FC - J'ai relu *Le Méridien* dans cet esprit-là aussi...

MCB - Par exemple, dans *Le Méridien*, il y a ceci : "Celui dont l'art obsède le regard et la pensée jamais ne garde conscience de soi ; l'art déporte le moi au loin ; l'art appelle dans une direction délibérée, distance délibérée, chemin délibéré. [...] "Ce Toujours-encore qui n'est qu'un parler se découvre dans le seul poème de celui qui n'oublie pas qu'il parle dans l'angle d'inclinaison de son existence où une créature s'énonce". Le poème serait dès lors plus que jadis ouvertement parole d'un seul devenue figure et du plus intime de soi aspirant à une présence... "Qui trace le poème se révèle à lui dédié."

FC - Je peux essayer de répondre à ça. Il y a d'abord, encore une fois, des problèmes de traduction. André du Bouchet est un grand poète que je révère. Mais ses traductions de Celan ont été à juste titre contestées. Et sa traduction du *Méridien* serait sans aucun doute à refaire. Celan, ça n'est déjà pas facile. Or, il le *surcrypte*, si je puis dire. Alors ça n'arrange rien. Ça ne va pas dans le sens de

¹ La traduction la plus adéquate de freisetzen serait en fait sans doute "dégager", au sens où un sculpteur "dégage", isole, fait surgir par ses coups de ciseau la figure qui était pour ainsi dire "emprisonnée" dans le marbre, dans le matériau, comme dans une gangue. C'est, par exemple, ce que Rodin donne directement à voir dans presque chacune de ses œuvres.

la clarté ni de faire ressortir des articulations de sens. Voici ce que je pourrais improviser sur ce thème-là, à partir de ma relecture récente du *Méridien*.

Dans ce discours, Celan parle toujours, me semble-t-il, d'une sorte de *dialectique* qui part du *Ich*, que je préfère traduire par "le sujet". Le "moi", c'est peut-être trop étroit, trop marqué pour nous. Mais enfin, c'est bien de lui-même qu'il s'agit. Il prononce le mot *Individuation*, tel quel en allemand, à l'instant cité par Marie-Claire. Il parle de l'acte poétique comme acte suprême d'individuation, d'individuation maximale, de singularité, pourrait-on dire. Et tout au long du *Méridien*, il dialectise donc un *Ich* et *ein Fremdes* : "un étranger", mais au neutre. Ça peut être aussi des choses, des "étants". Et il prononce aussi le mot d'"Autre", avec un grand A, plutôt au neutre, d'ailleurs. Il dit que cet Autre, ça peut être *tout* ce qui n'est pas son moi. Ça peut être des choses, ça peut être le monde, etc. Je ne sais pas ce que François Balmès, en tant que philosophe, pensera de tout cela. Je pourrais vous en dire plus, là-dessus, c'est-à-dire ce que je pense au juste de ce que j'ai pu percevoir des relations entre Celan et Heidegger – c'est une question toujours difficile. À cette réserve près que *Le Méridien*, ça n'est pas tout Celan. *Le Méridien*, c'était le début des années soixante ; et il a aussi pensé et écrit d'autres choses par la suite.

Donc, vers la fin de son discours, il dit : et à la fin, "*je me suis rencontré moi-même*". C'est-à-dire qu'il m'a fallu faire tout ce détour par l'Autre, les autres, pour revenir à moi-même et quasiment à mon point de départ. Et pour ma part – je ne sais pas si vous serez d'accord – je vois dans tout cela un schème *heideggérien*, d'autant plus qu'il y a dans le texte une allusion directe – que je vous ai déjà signalée – à Heidegger. Je pense en particulier à Heidegger lisant *Hölderlin*. Je dis cela ici, je ne le dirais pas partout. Traverser l'étranger et l'Autre, pour revenir à soi-même, au prix d'un déplacement, d'une translation : on peut reconnaître là un schème heideggérien. Et je crois pouvoir dire aussi – certaines des citations de Marie-Claire vont dans ce sens – que les derridiens – qui ont en général lu Heidegger –, et en particulier Lacoue-Labarthe, ont fait du *Méridien* un commentaire qui va dans ce sens. C'est-à-dire donc qui est heideggérisant, et qui accentue ce thème déjà là. Je ne réponds pas directement à la question ; mais cela me paraît important à préciser. On retrouve d'ailleurs ici une nouvelle fois, et sous une autre forme, le thème de la *traversée*. Il s'agit, selon une modalité qui n'est pas du tout négative, de traverser l'Autre. Et Celan dit que le moi peut très bien se "déporter" dans cette affaire-là. Il ajoute que l'acte poétique, même si c'est un acte suprême d'"individuation", se fait toujours *in eines ganz Anderen Sache*, "pour la cause d'un tout Autre", ce qui est pour lui, d'ailleurs, à ce moment-là, une allusion à la religion, mais qu'il estime devoir, aujourd'hui, pour lui, laïciser.

MCB - (citant le poème "Psaume" de la *Rose de personne*) – "Loué sois-tu, Personne."

FC - Voilà. Voilà ce que je pourrais dire en un premier temps.

MCB - S'il y a traversée, elle est abyssale. Comme l'écrit Lacoue-Labarthe, "le moi qui se dégage..."

FC - Oui, *freisetzen* pourrait se traduire par "dégager". Dégager une route en hiver, c'est la faire *schneefrei*, "libre de neige".

MCB - "[...] Le moi qui se dégage en passant par l'étrangeté de l'étrange est dans la proximité de la mort, du silence et de la folie". Par quoi se connote le rapport de la poésie au réel, dont Celan dit ceci : "La poésie, mesdames et messieurs, c'est parler à l'infini de la mortalité pure et de l'en vain"¹.

FC - Je l'avais relevée moi-même. C'est une magnifique phrase du *Méridien (...diese Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst)*. J'avais essayé de la traduire ainsi – mais je ne sais pas si je l'imprimerais comme ça – : "La poésie, cette parlure à l'infini de rien que mortalité et en pure perte". Ce serait peut-être à travailler encore. En fait, *Unendlichsprechung*, ce n'est pas proprement "parlure à l'infini", qui risque de s'entendre comme "indéfinie", "sans fin". Mais si l'on veut le traduire exactement, il est difficile d'éviter une glose, qui ne serait pas très belle. *Unendlichsprechung*, c'est le fait de rendre (ceci ou cela) infini du fait que j'en parle. Parler la mortalité la rend infinie, et parler l'en-pure-perte le rend infini. C'est cela qu'il entend par "poésie".

Je voudrais revenir maintenant sur quelque chose que tu as dit un peu avant : c'est le *corps* ; puisque j'en parle beaucoup vers la fin de mon article. Je reviens donc encore une fois sur *Le Méridien*. C'est pour cela que j'ai traduit l'article de Marko Pajevic, qu'il m'intéresse, même s'il me paraît un peu trop "personnaliste", idéaliste, dans sa manière de mettre en jeu la "personne". Il est vrai que le mot est bien chez Celan. Mais enfin, le *Ich*, c'est quand même et d'abord un corps. C'est là-dessus que je voudrais insister. Référons-nous encore à cette longue ouverture du *Méridien* : pourquoi cette *Lucile*, qui crie "Vive le roi !", est-elle poète ? Parce que, nous dit Celan et disait déjà le texte de *La mort de Danton* de Büchner, parce qu'elle affirmait – et cela contredira directement une phrase de Lacan que Sol cite dans son livre – que, quand les gens parlaient, elle ne s'intéressait pas à ce qu'il disaient, mais à leur silhouette, à leur *Gestalt*, et à leur *voix*. Et je reviens à ce que tu disais, à la formule "Lenz lui-même". Cela signifie dans le contexte : Lenz de la manière la plus *concrète* qui soit. Comment recevoir cela dans le discours psychanalytique ? C'est sans aucun doute décalé par rapport aux grilles de lecture qui nous sont familières. Cela va probablement dans le sens de ce que j'appelle "le réel", c'est-à-dire le réel du corps. Et je soutiendrais – ce n'est peut-être pas sans rapport avec les suicides, les tentatives de meurtres etc. –, j'irais jusqu'à dire que *le poème, c'est son corps*. J'avais noté comme ça – il ne l'a sans doute jamais dit – que Celan aurait pu affirmer d'un de ses poèmes : "Ceci est mon corps", dans tous les sens qu'on peut donner à cet énoncé. "C'est ma personne même". Il a dit en tout cas expressément un jour – et cela ne pouvait guère arranger ses problèmes

¹ Traduction non d'André du Bouchet cette fois, mais de Lacoue-Labarthe qui cite.

persécutifs : "quiconque s'en prend à mes poèmes s'en prend à ma personne". C'était pour lui totalement intriqué.

Dans cet ordre d'idées, j'aime aussi citer une lettre à Hans Bender, où il parle du *Händedruck*, formule qui a été souvent relevée. Celan y dit qu'un poème pourrait aussi bien s'apparenter pour lui à une "poignée de mains". Ce qui est déjà à prendre au pied de la lettre. C'est-à-dire qu'écrire un poème, c'est comme serrer la main de quelqu'un. Simplement, je fais remarquer que le mot allemand pour "serrement de mains", c'est *Händedruck*. Or, le deuxième élément de ce mot composé, *-druck*, connote aussi bien l' "impression (d'un livre)". Donc, ça peut vouloir dire aussi qu'à la limite, un poème, ça ne se distingue pas, littéralement, d'une *empreinte digitale*. Un poème de Celan, c'est sa main même qu'il pose directement sur le papier. C'est cela aussi, le réel (de la poésie). Je ne sais pas ce que vous pourrez en faire. Mais enfin c'est là, c'est posé comme ça. C'est dit comme ça. Je voulais donc insister tout particulièrement sur ce point.

Je voudrais encore faire une remarque à propos du poème comme "traversée de la mort". Ce n'est pas comme tel un signifiant celanien. Mais ça me paraît de fait rendre compte de nombre de ses poèmes. C'est-à-dire – c'est là pour moi une idée essentielle, que je n'ai pas formulée jusqu'ici – qu'il me semble que l'acte poétique en général, pas seulement pour Celan, est une parole qui est identiquement, si l'on peut dire, le "rendre-possible" (*Ermöglichung*) de la parole. Ce serait un énoncé qui produirait par lui-même la possibilité même de son énonciation. C'est-à-dire que l'énonciation ne le précéderait pas¹. Cet énoncé est une actualisation qui permet à la parole, littéralement, d'avoir lieu. Cela peut se lire à même le poème. On le verra tout à fait à la fin. Et je me demandais – je demande à vous lacaniens – si cette mise en avant de la voix, de la silhouette, de "Lenz lui-même", ne reviendrait pas à poser l'acte poétique comme une tentative de faire apparaître le sujet de l'énonciation comme tel. Au moins au titre de visée. Il me semble qu'il y a cela derrière ce que revendique Celan. C'est-à-dire que vouloir la manifestation du "moi même", ce serait un appel à me manifester comme sujet de l'énonciation.

Je terminerai par la présentation – annoncée – de deux poèmes peu connus de Celan.

Je commencerai par un poème que je ne commenterai pas beaucoup. Je vais vous présenter la manière dont je suis arrivé à le traduire à peu près en français. Ce poème sera assez étonnant pour vous psychanalystes. Il est tiré d'un recueil que je suis en train de lire. On pourrait dire que c'est le premier recueil de la seconde phase (celle qu'annonce *Renverse du souffle*). C'est-à-dire là où tout devient encore plus crypté, encore plus "réel", encore plus psychiatrique... Ce recueil paraîtra un jour en français. On en a déjà traduit et publié des extraits, ici et là, mais qui sont difficilement accessibles. Il s'intitule *Fadensonnen*, ce qu'on

¹ Peut-être pourrait-on encore formuler les choses ainsi : parole radicalement privée de tout fondement et qui est donc à elle-même - proposition équivalente - auto-fondement absolu.

traduit par *Soleils de fils* ou *Soleils-filaments*. Je vous lis la traduction d'un poème situé vers la fin de ce recueil. Il commence par trois points de suspension.

... ET NULLE FORME DE
paix.

Nuits de gris, à la froideur préconsciente.
Quantités de stimuli, couleuvrines,
sur du ballast de conscience
cheminant vers
des vésicules de souvenir.

Gris-sur-gris de la substance.

Une demi-douleur, une seconde, sans
trace rémanente, à demi
ici. Un demi-plaisir.
De l'incité, de l'investi.

Compulsion de répétition
en camaïeu.

Vraiment du sur mesure pour des psychanalystes ! Et Bertrand Badiou m'a dit qu'à cette époque-là, Celan lisait, entre autres, *Au-delà du principe de plaisir*. Comme vous avez pu l'entendre, Celan insiste beaucoup sur le *gris*, sur le demi, sur la demi-teinte. Par ailleurs et en même temps, jamais de paix – le demi n'est pas le zéro –, il y a toujours des stimuli, on n'est jamais tranquille, même la nuit. Il y a là cette idée que la compulsion de répétition, c'est ce qui engendre la monotonie et aussi une grisaille. C'est toujours à demi. Toujours gris sur gris, le camaïeu. Demi-plaisir, demi-douleur. C'est un thème qui revenait chez lui fréquemment à ce moment-là : l'idée d'une répétition qui s'éternise et qui est toujours en demi-teinte...

Je vais maintenant vous lire l'un des premiers poèmes du même recueil, qui s'intitule *SPASMES*. Et vous allez voir : j'ai rarement rencontré un poème qui soit aussi directement *érotique*.

SPASMES, je t'aime, psaumes

les parois sensibles au fond du ravin-toi
exultent, peintes de semences,

Éternelle, inéternisée tu es,
éternisée, Inéternelle, toi,

hourra,

dans toi, dans toi
je chante l'éraflure de baguette d'os,

Rougerouge, loin derrière la toison pubienne
harpée, dans les cavernes,

dehors, tout autour
l'infini canon nulliforme,

tu me lances la neuf fois
enroulée, dégoulinante
couronne de croches.

Là, je commenterai. En effet, le problème est : qu'est-ce qu'on en fait ? Je précise que, pour traduire, à la fin, par "couronne de croches", j'ai dû téléphoner plusieurs fois, au moins dix, au Muséum d'histoire naturelle ! Bertrand Badiou m'a dit : Si ça s'imprime un jour, il faudra faire une note pour expliquer ce que sont ces "croches". Il s'agit d'un mot qui se trouve seulement dans quelques dictionnaires allemands, pas tous, très technique, et qui désigne des "canines de cervidés" ; rien de moins ! En allemand, ça se dit *Grandel*, mot qui a l'avantage de faire allitération avec *Kranz* (couronne) : *Grandelkranz*. Cette allitération passe dans le français "couronne de croches". On aurait pu dire plus simplement "cros" ; mais je vous expliquerai pourquoi cette inexactitude ne serait pas satisfaisante pour le sens. "Croche", c'est donc le terme français, ultratechnique aussi, pour désigner les canines de cervidés, qui ont, paraît-il, une forme très particulière. Ça vous montre aussi comment il faut s'y prendre avec les textes de Celan. Il faut aussi se colleter avec ça. J'ai en fait commencé par téléphoner à un armurier, à un magasin "pêche et chasse", qui m'a dit : Les chasseurs appellent ça "fleur de lis", à cause de la forme. Et ils en font des couronnes, des sortes de colliers, qui sont des trophées de chasse. C'est pour ça qu'il me paraissait intéressant de traduire bien par "croches", moyennant une note éventuelle, et non par "cros", parce que ce n'est pas directement agressif. C'est plutôt le résultat d'un acte de chasse, d'agression, dont on s'orne. Mais "fleur de lis" n'était évidemment pas possible. Là, on ne comprendrait plus rien. C'est pourquoi il me fallait en plus le mot propre, en espérant qu'il conviendrait peut-être mieux ; et j'ai donc continué mes investigations au Muséum. On m'y a traîné de laboratoire

en laboratoire. Et l'on a fini par me dire : ça se dit "croche", ça se dit encore autrement, et aussi, effectivement, "fleur de lis". Il faut savoir que Celan utilisait souvent des termes ultratechniques. Il en avait des collections entières, très référencées. Il était par exemple très intéressé par *Novalis*, lequel était ingénieur des mines. C'est encore le *réel*, sous les espèces du référent ; mais en même temps, ça bascule toujours du côté du signifiant¹. Il y a l'allitération, la métaphore éventuelle. On pourrait dire que *la métaphore est dans le réel*.

Alors, que faire du poème entier ? J'ai commencé par me dire : il y va un peu fort. Est-ce qu'il faut mettre ça du côté des *Onze mille verges* d'Apollinaire ? Mais il l'a bien publié tout à fait officiellement dans ce recueil. Ça n'était pas pour le plaisir de dire des cochonnetés. Voici comment je procède face à un poème de ce genre. Ce n'est quand même pas rien : "Spasmes... psaumes". Les deux mots s'équivalent presque, phonétiquement. Cela revient à identifier l'acte de parole et l'acte sexuel, la jouissance et le chant. Le psaume, c'est le chant. Il sera expressément question de "chanter" dans la suite du texte.

Ensuite, comment fais-je quand je lis un poème de Celan ? Eh bien, vous avez presque toujours un texte et un *sous-texte*. On pourrait appeler ça le manifeste et le latent. Mais tout ça est sacrement élaboré. Ça a été repris, remis sur l'ouvrage. Le sous-texte est très, très distillé. Il y a donc en général deux niveaux, parfois plusieurs. Je les appelle *isotopies*. C'est un terme technique reçu. Le manifeste est ainsi saupoudré, entremêlé de signifiants qui relèvent d'une autre isotopie et qui constituent un sous-texte, une sorte de filigrane.

Et donc ici – c'est plus difficile pour vous qui n'avez pas le texte sous les yeux – je relève : "parois sensibles... peintes de semences". C'est une isotopie des *cavernes*, de l'homme des cavernes qui produit des gravures rupestres. "Je chante l'éraflure de baguette d'os" : toujours la même isotopie. "Harpée" : ça, c'est le chant, le psaume (de David). "Dans les cavernes" : ici s'explicite directement le lieu même, annoncé, de l'isotopie. Il va de soi que nos fameuses "canines de cervidés", trophée de chasse du grand gibier, "couronnent" le tout !

Et maintenant, pour essayer de faire entendre comment je perçois l'acte poétique comme tel, voici la réflexion que je me suis faite. Si l'on prend ce poème au premier degré, c'est un texte érotique, même avec ses métaphores, très cru, très direct. Mais il s'agit de partir d'un principe qui est chez moi un *postulat*. Je dis dans mon article que c'est là un postulat du même ordre que celui qui prend chez Freud la forme suivante : tout rêve est une *Wunscherfüllung* – un accomplissement de souhait/désir. Je pars donc de ce postulat d'abord négatif qu'un poème *ne décrit jamais*. Certes, il y a bien ici un acte sexuel, "représenté"

¹ Il faut souligner toutefois ce qui est, malgré tout, ici, une limite de la traduction. Le mot *Grandel* entretient avec son référent une relation qu'on peut qualifier de "biunivoque". Il ne peut dénoter absolument rien d'autre. Alors que le mot français "croche" est ouvert à toutes sortes de polysémies. Celan n'a affaire ici qu'au sens direct, lequel s'inscrit, comme on le verra, dans une métaphorique globale du poème, et à l'effet allitératif. Mais, d'un cas à l'autre, les choses peuvent se passer très différemment.

de la manière la plus concrète qui soit. Mais il faut opérer, encore une fois, de la même manière que Freud, quand il dit, face à un rêve manifeste transparent : non, non, ça n'est pas ça ; c'est une fausse évidence ; il faut chercher autre chose. Voici ma thèse personnelle. Peut-être que d'autres poètes seraient d'accord avec moi. Mais je n'en ai pas discuté avec eux. Les poètes sont conséquents. Ils ne font pas dans la communication, en tout cas pas sur la poésie. Ma thèse, c'est que tout poème est là pour répondre à la question : qu'est-ce qu'un poème ? Ce poème répond donc à cette question en disant : des psaumes, ce sont des spasmes. Un poème ne décrit pas, il pose une *équivalence*. On rejoindrait ici le thème et le titre de mon article : ce poème pose expressément *l'équivalence de deux réels*, le réel de l'écriture et le réel de la chose.

Et donc, ce qui est dit ici, c'est que :

1) écrire un poème, c'est faire l'amour ; c'est un coït. Mais

2) ce qui est dit aussi en même temps, c'est que dans le coït, *il y a des choses qui s'écrivent*, sur les parois de la caverne.

D'où ce va-et-vient entre l'écriture et la jouissance, entre les deux termes : spasmes et psaumes. Les spasmes *sont* un chant. Il y a des choses qui s'écrivent dans le coït. Et le poème est là pour les recueillir. Et pour les réécrire, les reprendre à son compte, s'en faire le véhicule.

Cela me paraît faire saisir de la manière la plus directe, la plus illustrative qui soit, de quoi il y va dans un poème. C'est *ce qui s'écrit dans la chose même*.

MCB - Mais que fais-tu du "je t'aime" entre "spasmes" et "psaumes" ?

FC - Il faut préciser que, même si, en français oral, cela ne s'entend pas, "spasmes" et "psaumes" sont au pluriel. Ça apparaît seulement dans l'écriture ; en allemand, cela s'entend directement, il n'y a aucune ambiguïté. Donc le *t'* ne renvoie ni à l'un ni à l'autre. Le/la destinataire du tu n'est pas autrement nommé(e). Voici le premier vers en allemand : *Spasmen, ich liebe dich, Psalmen*.

Je reviens donc à cette écriture, qu'on peut qualifier ici de *préhistorique*. Cela peut dire quelque chose à des psychanalystes. Le mot *prähistorisch* se rencontre en particulier dans une lettre fameuse à Fliess... À ce sujet, on peut encore noter ceci. Vous vous souvenez du prédicat : "peintes de semences". En allemand, c'est un seul mot : *samenbemalt*. Un peu plus bas, vous avez dans le poème le mot "caverne" : *Höhle*. Ce mot peut signifier en allemand des tas de choses : caverne, grotte, trou, creux, cavité, etc. J'ai donc repéré que Celan utilise ici les mots *malen* (peindre) et *Höhle*. Or, j'ai vérifié par ailleurs que, "gravures rupestres", ça se dit en allemand : *Höhlenmalerei*. C'est donc exactement le signifiant. Je crois que je vais vous laisser là-dessus.

Après une longue discussion avec la salle, nous faisons écouter pour terminer la *voix* de Celan disant lui-même trois poèmes :

Zähle die Mandeln (Compte les amandes),

Todesfuge (Fugue de mort), tous deux extraits de son premier recueil *Pavot et mémoire* ;

Tenebrae, poème tiré de son troisième recueil, *Grille de parole*.