

Paul Celan

Sept poèmes de *Zeitgehöft*

traduits de l'allemand et lus par Jean-Pierre Lefebvre

Wanderstaude, du fängst dir
eine der Reden,

die abgeschworene Aster
stößt hier hinzu,

wenn einer, der
die Gesänge zerschlug,
jetzt spräche zum Stab,
seine und aller
Blendung
bliebe aus.

Plante voyageuse, tu t'attrapes
un des discours,

l'aster abjuré
vient s' abouter là,

si celui qui
a brisé les hymnes
parlait maintenant au bâton,
son aveuglement et celui
de tous
n'existeraient pas.

Sous le portail à l'enseigne *Zeitgehöft*, qui intitule provisoirement son dernier recueil en vue d'une publication qui fut posthume, sous un mot qui emplit de temps, isolé dans une campagne, une grande ferme, un ensemble singulier de bâtiments, sous un mot qui enserre une histoire, *un* temps, un lieu-dit de présence propre, dans le souvenir des bonnes lectures de Husserl, où le mot *Zeithof* disait un peu la même chose aux confins du concept et de la métaphore, mais pour décrire un halo phénoménologique de temps ré- et in-tentionnellement vécu par une conscience, Paul Celan convoque dans un bref poème programmatique une contradiction connue depuis l'aube lointaine de la littérature, un conflit toujours inachevé, voire une colère homérique qui vit un poète itinérant, un homme responsable, et peut-être aveugle, passant de cité en cité, briser les chants, démolir – à coups de bâton peut-être frappés sur la pierre – une forme de poésie qui n'avait plus lieu d'être, dans un lieu-dit-selon-le-temps de ce qui est arrivé, de l'événement dont le 20 janvier est l'un des méridiens. Le 25 février 1969 Celan envoie à son épouse Gisèle une version de ce poème où c'est la *lyre* elle-même qui est brisée, l'instrument, le luth constellé d'un certain lyrisme, le principe d'une poésie dite « lyrique », un mot allemand (*die Lyrik*) qu'il a toujours détesté... Il sait sans doute que ce jour est le septième d' *adar*, le jour du souvenir de la mort de Moïse, l'homme de parole au bâton destructeur, le fondateur.

Quelque temps avant cet envoi, à l'hôpital peut-être où il séjournait depuis novembre 68, il avait noté dans son carnet, en compagnie de ceux de Chomsky et Barthes, le nom de Schadewaldt, philologue allemand adhérent du parti nazi, auteur d'un ouvrage estimé de référence sur la poésie homérique. S'était procuré le livre et en avait tiré quelques notes et mots épars d'où le poème – comme souvent – avait aussitôt surgi en bribes presque pures. Et quelques semaines après cette première et quasi définitive écriture du poème, pour travailler la langue allemande avec ses étudiants, il remet l'ouvrage sur le métier en l'empruntant à la bibliothèque (4^e édition, 1965), et leur fait traduire en guise d'exercice oral le même chapitre, notant *bh, bis heute* en bas de page, c'est tout pour aujourd'hui, au revoir messieurs, à la semaine prochaine, quand l'heure est passée, juste avant de se remettre au poème, à cette affaire. Tout ceci au printemps des recommencements, plus précisément en avril-mai 1969, après une longue absence, une longue angoisse de ne pas s'en sortir. L'école où il travaille est une sorte de *Gehöft*, un lieu clos – comme la Chartreuse abandonnée de Rilke – par sa propre demeure, dominé par une grande horloge. Dans le parfum des acacias reverdis qui ombragent son bureau, il souligne au crayon les mots difficiles pour ses étudiants, note leurs erreurs de traduction peut-être, et continue ce faisant, dans le cours même du cours, d'examiner sa question, inscrit des repères (ses fameux -i- comme Idée) dans la marge, de nouveaux amers. Et longtemps après, le 21 janvier 1970, près d'un an après les premières bribes, il corrige encore, une dernière fois, la troisième strophe, ce n'est plus la lyre, ce sont les chants (*die Gesänge*) qui sont démolis, comme s'il avait changé une tuile, ou une porte, sur l'un des bâtiments de la ferme : *Zeitgehöft*, c'est aussi le poème.

Que cherche-t-il entre toutes ces lignes qui décrivent et analysent la mutation où le *réciteur* homérique (le rhapsode itinérant) succède à l'*aède*, au chanteur d'hymnes ?

Dans les retours au poème et au livre d'où il a surgi, un geste programmatique se met en place, une contradiction, une hypothèse, une annonce. Accrochées à une adresse, à l'interpellation d'une bizarre végétation qui est à la fois « *Staude* », c'est à dire plante vivace accrochée par sa racine à une terre où elle renaît, mais aussi ininérente ou voyageuse, plante baladeuse, Juive errante, qui attrape comme au vol, au hasard de ses voyages ou du vent, des paroles, ou plutôt l'une d'entre elles et la prend pour soi, tel un volatile capturé, pour quelque usage on suppose. On notera cependant que l'argot des compagnons appelle *Staude* la chemise sans col des *Wandergesellen*, des apprentis-compagnons qui font leur voyage avec un *Wanderstab* qu'ils ont eux-mêmes sculpté en spirale, et que Celan a noté dans Schadewaldt *chiton*, la chemise, près d'une étymologie du mot rhapsode (qui au demeurant est la bonne). D'un mot si proche du verbe *stehen* il connaît tous les sens...

À cette parole captée qui est aussi un discours entendu, une opinion prise dans quelque rhétorique, ou un simple mot dans un livre généreux en idées notables, vient s'abouter, s'ajouter, poussée peut-être par un autre vent, ou par sa force propre, la fleur abjurée, la fleur à laquelle on a fermement ou solennellement renoncé (reine des plantes vivaces au demeurant comme disent les catalogues de jardinage allemands, et donc difficile à éliminer des bouquets, des jardins, des poèmes).

Comme si l'une appelait l'autre, ou favorisait sa venue...

Il y a un geste de capture, une parole ramassée par un être vivant qui a une racine, et il y a un élément de plus, une autre parole peut-être, ou un mot d'une certaine espèce, lyrique par exemple : l'aster, qui tient son nom d'une façon lyrique de parler des étoiles

(le mot « astre » qu'il n'aimait pas), un mot abjuré comme une foi religieuse, et qui pourtant revient, *vient se coller là...* Un mot qui n'est pas un nom, qu'on n'a pas choisi.

Celan connaît dans sa propre parole poétique la difficulté d'échapper à ce genre de fleurs de poésie aveuglante...

Et dès lors (peut-être), soit dit après un blanc, après un moment de songerie, si un certain poète-rhapsode déjà remarqué et défini par le fait qu'il avait brisé le lyrisme traditionnel, et s'était ainsi affranchi de l'ordre d'une certaine parole, parlait librement au bâton, à l'instrument de cette destruction qui lui sert aussi à cadencer sa propre parole singulière, alors sa cécité homérique, et celle de tous les autres, ou son propre aveuglement (*Blendung* n'est pas *Blindheit*, et se dit des vues empêchées par autrui ou elles-mêmes), tous les aveuglements s'effaceraient, ce serait le moment d'une certaine vérité, celle-là même qui vient dans un autre poème bousculer les métaphores et autres miroirs aux alouettes (*Blendwerk*). On pourrait être aveugle en un sens nouveau...

Poète prend ton luth, mais si tu veux témoigner du vrai, ne baise pas la joue de quelque muse à l'ancienne, brise l'instrument de la parole aveuglante, mais parle aussi à l'instrument de la parole libre et vraie écrite dans le livre (car *Buchstabe* – la « lettre d'écriture » est aussi le bâton, celui du voyageur dans le livre), quand bien même la chose est difficile, comme l'explique encore Schadewaldt : « les habitudes de la corporation ont la vie dure », il faut savoir renoncer au plaisir de la tradition, sois le rhapsode, « *der Sänger zum Stab* », le *chanteur au bâton*, c'est à dire celui qui littéralement parle au bâton, dialogue avec son propre poème pour clarifier les choses, et non pour composer les répugnants et obsédants et capiteux bouquets néo-hymniques ou néo-expressionnistes à la Gottfried Benn, l'auteur-dissecteur du séduisant poème révoltant *L'aster*, ou les mixtes fallacieux d'opinions idéologiques ramassées ça et là et d'effets esthétiques tout aussi hasardeux. Il faut finir le travail du rhapsode. Si on ne parle pas au bâton, si ton écriture n'apprend rien de ce que tu penses qu'il faut penser, les mauvaises habitudes reviendront vite. C'est peut-être aussi la persistance, la résistance des aèdes à la révolution rhapsodienne, qui a permis l'aveuglement qui a permis l'événement, en un temps où l'on mit les odes et les hymnes de l'aède Hölderlin (*der blinde Sänger*) à côté des couteaux, dans les musettes des soldats assassins de la SS et de la Wehrmacht.

Gehässige Monde
räkeln sich geifernd
hinter dem Nichts,

die sach-
kundige Hoffnung, die halbe,
knipst sich aus,

Blaulicht jetzt, Blaulicht,
in Tüten,

Elend, in harten
Trögen flambiert,

ein Wurfsteinspiel
rettet die Stirnen,

du rollst die Altäre
zeiteinwärts.

Des lunes haineuses
s'étirent en bavant
derrière le néant,

espérance, l'objective
experte, la demie,
se débranche,

lumière-bleue maintenant, lumière-bleue
en cornets,

misère, flambée dans
des auges dures,

un jeu de pierre lancée
sauve les fronts,

tu roules les autels vers
le dedans du temps.

21 mars 1969, équinoxe, sale temps sur l'étoile errante (*Irrstern*), sur la planète Celan, un jour, ou une première nuit de printemps. D'autres iraient chanter les senteurs nouvelles, ou quelque bonheur naturel à l'ancienne, célébrer par des fleurs de rhétorique ou de poésie le moment présent, le moment-présent, la sève, le rut, et mentir ce faisant sur ce qu'il en est en vérité de leur humanité. Epoustoufler, occulter, aveugler, éblouir...

Celan convoque ici la laideur, le néant, la mort, la misère, puis nomme ce qui pourrait annoncer quelque salut, avant d'en venir à celui dont le moi pourrait occuper le devant de la scène, et qui vit et dit ça : lui-même, toi.

Les lunes sont haineuses et laides (*häßlich*) à la fois, elles s'étirent lascivement comme mues par la méchanceté qu'elles bavent, elles ne sont pas plus fréquentables que des putains de poèmes néo-expressionnistes, elles sont derrière le néant, derrière les nuages, comme tous les poèmes « à la lune ». Elles n'ont pas la force du néant. « Derrière le néant » n'est pas « au nord du futur », nul filet n'y est lancé. Nulle pierre ne l'alourdit. Les lunes d'aujourd'hui sont des bouches (Mund-Mond) d'où ne suinte que l'écume de la négativité intéressée.

Et l'espérance fondée sur les raisonnements objectifs et la connaissance des choses, l'espérance fondée dans les lumières de la raison bascule d'elle-même l'interrupteur de sa modernité, éteint sa bonne lumière réconfortante, celle là même qui opposait le quelque chose, et les choses (*Sachen*), au néant. Le principe Espérance s'abolit, la

lumière qui veille encore nos nuits de pleine lune haineuse est la lumière bleue des malheurs, le gyrophare des flics, pompiers, médecins accourus par exemple à grands hurlements de sirènes parce qu'un pauvre poète délire et menace ses voisins, le cinéma d'une nuit américaine qui est le dernier éclairage connu. Un mot dit ce chant du malheur, un dérisoire signifiant, dont le signifié ordinaire est autre, mais qu'irait faire la lumière bleue dans les sacs en papier du commerce, un mot lui-même sac de papier à cent usages : *Tüten* comme se dirait aussi, se dit ici, d'après l'onomatopée française, le verbe *tüten*, faire tüt, klaxonner (*hupen*). Le mot, du reste, sert à désigner dans de multiples tournures argotiques allemandes bien des choses de cet univers des rues malheureuses, dont le flic, le vagin, le préservatif, l'individu bizarre, le raté, le fou...

Et la misère transportée par tous ses véhicules, voici qu'elle flambe, est flambée comme un mauvais vin de clocharde bleu-flambé au vil rhum urbain dans les dépressions du pavé de Paris, dans des mangeoires dures qui ne sont pas moïses de paille ni berceaux de messies, mais de quasi tombeaux des rues froides, pauvres auges de granit bombé (*in Kopfstein-Trögen* dit une première version) comme des têtes de pierre.

Mais dans ce cosmos de malheur, une parole – performativement – se produit, le pavé lancé d'un mot appelle le lancement de pierre, *Kopfstein* appelle *Wurfstein*. La pierre lancée (« zut un flic, chic un pavé » taggé sur un mur près de son bureau) non par jeu, non comme le dé de certaine poésie, mais comme le cristal qui déferle ou la flèche qui va vers son but, la pierre (*Stein*) lancée par quelqu'un, qui n'est pas forcément David, mais peut aussi bien l'être aussi, sauve les fronts (*Stirn*), les étoile (*Stern*) de sons parlants et de sens, tels les cailloux posés sur les tombes. Sauve les fronts et le parler-en-face, la capacité d'affrontement...Le *Wurfstein*, c'est le poème ramassé, écrit, lancé aussitôt.

Car toi, tu rentres les autels, tu fais rouler les cylindres de pierre, non pas vers les hauts-lieux de présentation, d'exhibition cérémonielle, de célébration d'une poésie de toujours, mais à l'inverse, à rebours des attentes ou de certains désirs, vers le cœur du temps, vers le cœur de ce temps, de notre histoire, vers le néant qui est notre unique ressource de vie et d'écriture, vers la grande cour au milieu du *Zeitgehöft*, de la grande ferme où tenons notre état. Tu roules les autels de pierre, de toile, de papier, les tabernacles, les textes... Tant pis pour les dieux outragés. Vers l'intérieur de l'histoire humaine, le plus profond de l'intérieur du temps, la seule issue....

21 mars 1969. Celan traduit le poème en français, mot-à-mot, goutte-à-goutte de souffrance redite. Demain, par exemple, il le donnera à son fils, qui le donnera à sa mère, qui le recopiera à l'encre bleue en allemand, en fera une gouache, une image qui a entendu une parole.

GOLD, das den nubischen
Handrücken fortsetzt – den Weg,
dann den Fußpfad zu dir, hinweg
über den Stein, den zugeschrägten,
aus Traumentzug-Zeiten,

zwei Sandschollen, umgeweht,
stehen mir bei,

sternverseucht legt sich ein Moor
um eine der Kiefern,

der Chor
der Platanenstrünke
buckelt sich ein zum Gebet
gegens Gebet,

aus gesiegeltem Floßholz
bau ich dir Namen, die pflockst du
fest, bei den Regenfeimen,

es werden die Kampfgrillen kommen,
aus meinem Bart,

vor den Denkkiemen steht schon
die Träne.

OR qui prolonge le dos
de main nubien, — prolonge le chemin,
et puis l'étroit sentier qui va chez toi,
[par delà

la pierre, la pierre biseauté
des temps de privation du rêve,

deux mottes de sable, retournées par
[un souffle,

me secourent,

un marais s'étale infesté d'étoiles,
autour d'un des pins,

le chœur
des moignons de platanes
se courbe l'échine pour la prière
contre la prière,

avec du bois de flottage
scellé
je te construis des noms, que tu fiches
en terre solidement, près des meules de
[pluie,

un jour viendront, sortis de ma barbe,
les grillons de combat,

devant les ouïes de pensée se tient déjà
la larme.

Le 12 avril 1969, un samedi, loin de Paris, à Dampierre-en-Burly, dans le Loiret, chez les Lutrand, des amis, non loin de la Loire et d'un étang un poème est écrit qu'il confiera une nouvelle fois au fils, pour sa mère, avec une traduction mot-à-mot vite faite, bien faite. Elle n'en accuse pas réception dans le peu de lettres qu'elle lui écrit encore au cours de l'année suivante, l'année qu'il lui reste à vivre. Plus tard, le poème est un peu modifié : *Luch*, par exemple, devient *Moor*.

Une bouteille à la mère... Comme disait mon ami Daniel Arasse : on n'y voit rien.
Sauf que ce n'est pas une image : ce n'est pas en regardant mieux, peut-être en écou-
tant, et réfléchissant, qu'on verra bien...

On verra bien...

L'or ici est majuscule, le O de GOLD rond comme un soleil, une alliance ou un halo, irradie-entoure le poème autant qu'il le commence, il est déjà son oméga (l'allemand dit *das A und O...*) à l'horizon des dunes d'os et de peau que soulèvent les articulations de la main écrivante, l'oméga est en même temps l'alpha de la formule, la Nubie des origines (si Celan ne joue pas avec nubile), l'horizon donc d'un chemin, d'un long itinéraire de mots variés qui mène à un autre objet sphérique, unique : une larme dans l'œil du poisson qui pense par les ouïes, comme on respire par les branchies, en écoutant bien, car penser, c'est écouter : ouïr...

Mais cet or, c'est aussi tout le sens accumulé depuis les temps. Le butin d'une his-
toire...

Depuis le temps des patriarches à la barbe de lumière, d'où vont surgir des grillons de combat (un jeu très apprécié en extrême-orient, qui donne lieu à des tournois, des paris) qui sont aussi, à cause du mot allemand lui-même, des « idées noires » tournées et retournées dans les nuits d'insomnie, ou des lubies (comme il y a des Nubies), nourries de lutte contre les ennemis de la mémoire...

Un pays s'esquisse ici, en bord de Loire, une Nubie qu'on peut rêver, puisque sont dépassés les temps de la torture qui consistait à priver quelqu'un du rêve, dès que celui-ci commençait : Wilhelm Robert (dans un ouvrage de 1886 : *Le rêve comme nécessité naturelle*) y voit l'origine des psychoses. Rêver associe des mots et des images, structure les images « comme un langage », libère des pesanteurs du sens imposé, révèle l'essentiel. Rêver est un droit qui fut ôté aux privés du droit de vivre et d'avoir une sépulture. Rêver pour de vrai surtout...

Le pays du rêve non interdit est un pays de mots lourds peut-être apportés par une promenade, un pays de noms qui vont être « construits » et piqués en terre comme des pieux de clôture (*Pflock* font-ils en s'enfonçant dans la terre amollie) près de mots qu'on peut retourner, comme le vent ou le souffle de la parole retourne les mottes de sable rencontrées, si bien que les meules de pluie sont aussi peut-être des *Fegenreime*, des rimes de balai.

Un seul livre, qu'il a sans doute lu, car il est plaisant et riche de mots du nord drus et durs comme certaines syllabes de l'hébreu, un seul livre rassemble en peu d'espace le matériau verbal ici remployé (*Sandschollen, umweht, Feimen, Luch, Floßholz*) : le récit par Fontane de ses excursions dans le Brandebourg, et notamment le passage consacré dans le premier tome au pays de marais glaciaires qu'on appelle Havelländischer Luch, et plus précisément encore à la région du Dosse-Bruch : le roi Frédéric II, soucieux de coloniser ces terres gagnées sur les eaux, y interroge un paysan qui ne sème rien sur ses *Sandschollen* (langues sableuses cultivables, qu'on appelait aussi mottes jadis...), et celui-ci répond que c'est à cause du vent d'ouest qui retourne le sable. On croise là aussi, comme dans toute l'œuvre de Fontane, abondance de noms d'arbres : le pin (l'un d'eux s'appelle même le Pin de Fontane...), les platanes.

Mais tout ici est refait, tout se refait sans se défaire. Comme parfois, certains pronoms changent même de support. Dans la traduction rapide envoyée à Gisèle Celan, les mottes de sable *te* secourent, « ma » barbe devient « ta » barbe. Une autre eau de fond de sens mouille en quelque sorte les végétations, y dessine des ombres ou des reflets tremblés : les mottes de sable rendent service, soutiennent, comme l'oreiller soutient le dormeur agité par son rêve, assistent, peut-être parce qu'un souffle les a oniriquement retournées, ou parce qu'on y est au sec sur une espèce d'îlot sablonneux. L'eau de marais qui se dépose autour de l'un des pins (Fontane parle de « pins infirmes », *Krüppelkiefern*, dans le pays de la Spree) est *sternverseucht*, contaminée, infestée d'étoile. Les mots voyagent de Dampierre à Auschwitz en passant par le Brandebourg, les étangs sont blanchis comme ceux de Birkenau par la cendre des crématoires, l'étang lui-même prend place autour du pin germanique comme une foule, un vêtement, on voit l'eau monter. Plus aucune mare n'est innocente, l'eau pure des vieux glaciers d'Europe n'a plus aucune transparence mystique, la nature est contaminée, la pierre, peut-être le Markgrafenstein qu'admire Fontane dans une autre partie de la région, ou bien d'autres, est biseautée, on l'a taillée, modifiée, aux temps de rêve interdit, les troncs de platanes sont abougris, trognons dérisoires, moignons d'invalides, mais leur cohorte figure un chœur de tragédie qui se ratatine un peu plus encore (*buckelt sich ein*) pour la prière (voilà pour l'image), mais lisons jusqu'au bout, pour la prière contre la prière, pour la protestation solennelle contre la parole qui célèbre le dieu qui a accepté-voulu l'événement, pour le blasphème, le poème de Paris capitale des platanes et de la douleur.

Tout est marqué, le bois de flottage, les troncs droits abattus, ébranchés, parfois déjà écorcés, sont poinçonnés de signes et c'est dans ce bois épars et toujours vivant, déjà passé par ses poèmes, que Celan *te/se/nous* bâtit des noms (et non de simples mots) qui tiennent, des noms pointus qui font signe et font mal et pénètrent la terre, à côté des empilages censés protéger de la pluie. Meule (*Feim*), en français, se dit aussi du bois, mais dans son dictionnaire étymologique, Celan avait souligné le mot *Feim* devant un autre sens, moins rural : mousse, écume, ainsi qu'un commentaire sur le dérivé *abgefeimt*: lavé avec toutes les eaux, purifié, raffiné, débarrassé de son écume.

L'annonce de la venue des grillons de combat s'entend alors comme une prophétie, une parole de prophète barbu, mais c'est dans la barbe juive du poète (Celan dit-on avait voulu la faire pousser) que croissent les bestioles bienfaitrices dont les désinfectants nazis n'ont pas eu raison. *Grille* signifie également soldat, comme *cricket* en anglais. Les *Kampfgrillen* sont les soldats de Massada. Ils vont venir, déjà les attend dans les profondeurs, devant les ouïes, une larme, un cristal de vigilance, une larme ronde comme un soleil nubien, ce qui *reste* de toute cette eau. Elle se tient là, donne aux idées noires une force propre, nous attend.

VON DER SINKENDEN WALSTIRN

les ich dich ab —
du erkennst mich,

der Himmel
stürzt sich
in die Harpune,

sechsbeinig
hockt unser Stern im Schaum,

langsam
hifft einer, der's sieht,
den Trosthappen : das
balzende Nichts.

Sur le front de baleine en plongée
je te lis —
tu me reconnais,

le ciel
se précipite
sur le harpon,

notre étoile est tapie
six jambes dans l'écume,

lentement
un qui voit ça hisse
la bouchée réconfort : le
Néant en parade de rut.

5 mai 1969, Paul Celan, peut-être sortant du cinéma, lit sur le vaste front majestueux de la baleine blanche quelque chose comme une phrase, à moins que *ablesen* signifie cueillir, ramasser, ce qui – c'est bien connu, mais surtout pour lui – revient au même. Le régime prépositionnel est standard : il s'agit bien de la lecture d'un texte à partir de son support, un livre, un papier. Sauf qu'ici, hâtons-nous, le support est le front de la baleine qui plonge et disparaît. Il n'en existe notoirement qu'une de cette espèce, traquée par un capitaine fou bibliquement nommé Ahab, présentant un front de page blanche sillonné d'hiéroglyphes, à proximité du mot-harpon : Moby Dick. Les vendeurs du roman de Melville arborent sur la toile sa « phrase la plus célèbre », l'une des dernières, qui sans doute, ainsi exploitée, lui ferait froncer dubitativement le sourcil :

« Envoûtés, ils fixent la baleine, ils la regardent balancer de droite et de gauche son front porteur du destin et contemplent le vaste demi-cercle d'écume que son élan soulève devant elle. Elle est la vision même du Jugement Dernier, de la vengeance immédiate, de l'éternelle malice devant l'impuissance humaine. »

Lui, qui n'est pas envoûté, écrit dans un carnet : « le front de baleine arborait, triomphant, tes traits », et quelques autres bribes-idées à relire, à relier. Un poème surgit de l'écume.

À Gisèle il envoie, sans doute en le confiant au fils, le poème terminé, et donc le traduit, accentue la plongée fatale de la bête (« la baleine allant au fond »), accentue la violence du mouvement final, traduit par « en rut » le verbe *balzend*, qui rappelle le français *baleine* et désigne globalement la parade d'amour, celle des oiseaux principalement. Il est vrai que Celan porte, comme Kafka, un nom d'oiseau (Antschel-Amschel : le merle). Et que le cachalot de Melville se nomme sperm-whale...

Ce qui est lu sur la page-front de la baleine reconnaît comme un miroir celui qui lit, c'est à dire aussi le connaît bien, depuis le temps qu'ils se poursuivent, mais la grande chasse comporte ici une variante de taille, qui peut-être est le fond, la vérité abyssale du livre : c'est le ciel, et toutes ses valeurs, tous ses sens, qui se précipite sur le harpon des baleiniers, le ciel qui surgit de l'abîme, le ciel que marchant sur la tête avec Lenz on a toujours sous soi-même.

Et dès lors il se peut que « *les ich dich ab* » veuille dire aussi « je te libère par ma lecture, je t'y ramasse ».

Il y a un renversement du ciel et de la mer, et notre étoile à six pieds (six ossements, six pattes, six branches...) flotte accroupie tel un céphalopode abasourdi dans l'écume, surnage après le désastre, le suicide du ciel, la Destruction, comme a surnagé Ismaël (enfin... appelez-moi ainsi), seul survivant (Israël).

Alors un homme qui voit, qui constate tout cela depuis sa hune solitaire, qui n'est pas aveugle au désastre, qui a conscience du Naufrage (de l'humanité), envoie lentement, en prenant son temps, le pavillon de ce temps, le drapeau qui n'est plus à voir, car ce qui se voit à sombré, comme le drapeau du *Pequod* sur lequel s'est retrouvé cloué par l'Indien sombrant l'aigle de mer vorace, il hisse un signal qui n'est pas le drapeau noir planté sur un crâne, envoie les couleurs d'un signal spécial de poésie adéquate, le seul signal qui puisse apporter quelque réconfort, une bouchée, entendons, quelque chose à avaler et qui passe par la bouche, une quasi gourmandise consolatrice, mais aussi une parole happée, *aspirée* : le Néant paradant d'amour au-dessus de la catastrophe. Michaux termine « Papa, fais tousser la baleine » par « si la feuille chantait, elle tromperait l'oiseau ».

Néant est le dernier mot du poème, de l'Histoire. Celan en fait la force, la ressource, le recours, et même un réconfort dans le naufrage. Ce n'est pas le mot brandi par Ahab (« vers toi je roule, baleine destructrice qui ne récolte que le néant, je suis aux prises avec toi jusqu'au dernier instant, du cœur de l'enfer je te frappe, au nom de la haine je crache contre toi mon dernier souffle.... et le harpon fut lancé ».). C'est un Néant ithyphallique, une puissance d'engendrement chorégraphiée par un rhapsode.

MANDELNDE, die du nur halbsprachst,
doch durchzittert vom Keim her,
dich
ließ ich warten,
dich.

Und war
noch nicht
entäugt,
noch unverdornt im Gestirn
des Lieds, das beginnt :
Hachmissini.

AMANDANTE, toi qui ne parlais qu'à moitié,
mais toute tremblée depuis le germe,
toi
je t'ai fait attendre,
toi.

Et je n'étais
pas encore
privé d'yeux,
pas encore couvert d'épines dans la constellation
du chant qui commence :
Hachmissini.

Le 20 octobre 1969, jour du retour prévu à Paris, Celan expédie à son ancienne jeune amie de Czernowitz, Ilana Schmueli, en Israël, où il l'a revue et d'où il est parti précipitamment, sans même aller à Massada, dès le 17, ce poème écrit plus d'un an auparavant, le 2 septembre 1968, en réponse à une proposition qu'elle lui faisait de le revoir en Europe. C'est un poème du revoir, d'au revoir : tordu par le temps enfermé dans ces dates, leurs survenues, leur prévision, leur souvenir, et marqué par la particularité d'une relation amoureuse. Comme la plupart des 15 « poèmes de Jerusalem » envoyés à Ilana Schmueli après ce retour, il a une dimension épistolaire et privée.

Mais il figure aussi dans le recueil et nous est adressé, nous parle, fait d'Ilana une sœur des lecteurs.

Le 2 septembre 1968 avait commencé par l'écriture d'un autre poème (l'un des derniers de *Schneepart*), animée par l'annonce dans la presse allemande de quatre transplantations cardiaques, où le mot « cœur », sous sa forme radicale latine, *cor-*, était associé par un tiret de césure à *respondenz*, à l'idée que répondre à la lettre évoquée dans les premiers vers, c'était faire parler le cœur.

Et le même jour, le cœur avait parlé sans se nommer, dans le poème *Mandelnde...* Mais ce poème de cor-respondance, il attend près d'un avant de l'envoyer, avec un autre, à Ilana Schmueli. Il attend que le voyage, que la rencontre avec elle ait été écourtée, expliquant peut-être et le voyage à Jerusalem, et le retour avancé à Paris, et même ce qu'il advient de leur histoire, par ce que disait-écrivait déjà son cœur malade de quelque chose dans cette étonnante et presque transparente missive.

À cette femme il répond en deux mots, le premier, le dernier, parfaitement singuliers et apparemment cryptiques. Le premier est une forme verbale du substantif « amande ». Elle existe en allemand et désigne à la fois le fait de produire de l'amande et une façon de disposer sur le champ des gerbes de blé fauché. Celan connaît par cœur tous ces sens

et les aboute délibérément. *Mandeln* signifie pour lui : parler depuis le cœur de l'amande, depuis le germe, la semence, sperma-pneuma, parler selon un dispositif choisi, selon un agencement prévu, parler dans la mandorle du sens profond du mot, qui évoque pour lui depuis longtemps l'œil du Juif, dans la parentèle de fruits comme la figue, ou de fleurs comme l'orchis et l'arnica. Ilana se souvient des cadences de comptine du poème *Mandorla : In der Mandel – was steht in der Mandel ? / Das Nichts. Es steht das Nichts in der Mandel. / Da steht es und steht*. Dans l'amande, il y a le néant qui les unit, les aime à jamais. Et dans *Mandelnde*, le mot français qui dit presque « amante ». Et aussi...

Le deuxième mot, le dernier, *Hachnissini*, se perçoit dans sa singularité dès le premier regard de lecture, c'est une citation en hébreu transcrit du premier vers, ou du vers-titre d'un poème de Chaim Nachman Bialik, intitulé dans la belle adaptation allemande de Ernst Müller : « Cache-moi sous tes ailes/ Veux-tu m'être mère ou sœur... ». *Hachnissini* veut dire plus directement « toi qui es une femme, prends-moi en toi ». Car en hébreu l'impératif *hachnissini* est sexué selon le destinataire. Celan connaissait le poème par cœur, sans tout bien comprendre, au demeurant. Bialik est le grand poète de la langue hébraïque moderne. Il a joué un rôle considérable dans la fondation d'une culture langagière proprement israélienne. La première et la dernière strophe du poème *Hachnissini* expriment une demande d'accueil, de mise à l'abri, pour un être qui souffre.

Celan la prononce. Il est entré dans un cycle de souffrances qu'il pense de plus en plus consciemment comme une souffrance juive, et qui s'achèvera par le plongeon dans la mort depuis le pont Mirabeau. De novembre 1968 à février 1969, après une crise de délire très violente, il va séjourner avec cette douleur dans un hôpital psychiatrique, près de Paris.

Mandelnde est ainsi, déjà riche du mot-germe *Hachnissini*, un mot-amande de cette souffrance (où l'on entend aussi « toi qui manques... »). Un mot allemand chargé des sens les plus forts de sa poésie, d'échos symboliques, mystiques, personnels, poétiques, et d'hébreu. Il dit la fécondité, le mystère caché, la méditation, la vigilance, l'espace où se tient et résiste un principe de vie, et auquel il demande aussi cet accueil. Un mot qu'il a sans doute un temps identifié, tel Jehuda Halevy, à Jerusalem. Qui n'est pas sans lien de parenté secrète avec la Schechina de la mystique. Un mot qui dans d'autres poèmes dit la forme de l'œil du père et de la mère assassinés. Et donc le désir d'un retour : le 12 août 1968 (on se souvient que ce mois s'est très mal terminé à Prague, l'invasion a fait partie de sa souffrance...) il écrit à Ilana qu'il prépare un voyage en Israël.

À la femme qu'il implore par la citation de Bialik, il dit déjà tout, et qu'il avait tout dit, mais indirectement, lui dit que bientôt elle n'attendra plus, qu'il était trop tôt encore dans sa vie, qu'il n'était pas encore dans l'état de cécité lucide (on songe au poème envoyé « par le grand dépourvu d'yeux » à la « sœur » aveugle Margarete Susman...), dans l'état de souffrance consciente qui connote sa judéité (l'épine des premières pages du Zohar) et qui permettait enfin cette réponse. Telle est sa disposition : celle d'une souffrance qui a enfin atteint un degré suffisant de définition juive.

En envoyant le poème l'année suivante, après le retour et une sorte d'échec de son *Aliyah*, il explique le retour par ce qui l'annonçait déjà. Il espérait être « pris en elle », en Ilana, en Jerusalem. Il dit fortement son désir, le besoin qu'il avait, sa souffrance, mais une souffrance déjà si grande que déjà elle ne pouvait plus être accueillie.

ES STAND

der Feigensplitter auf deiner Lippe,

es stand
Jerusalem um uns,

Il y avait
l'éclat de figue sur ta lèvre,

es stand
der Hellkiefenduft
überm Dänenschiff, dem wir dankten,

il y avait
Jerusalem autour de nous,

ich stand
in dir.

il y avait
l'odeur de pins clairs
au-dessus du bateau des Danois, que
[nous avons remercié,

il y avait moi
en toi.

Le jour même du retour d'Israël, le 17 octobre 1969, Paul Celan passe à son bureau rue d'Ulm (il habite encore rue Tournefort, à proximité), y écrit un poème qu'il expédie le 20 à Ilana, avec le précédent, *Mandelnde*, comme s'il en était une suite immédiate, ou la suite nécessaire, sa lumière, son ombre. Il y a comme une urgence, un souvenir exposé à la perte si la parole n'œuvre pas. Aucun poème ne peut être différé. Tous sont urgents.

Celui-là, ce qui est dit ce jour de retour précipité pourrait sembler d'une simplicité inoubliable, biblique.

Il y a eu...

ou bien

Il y avait ça, et ça, et ça, et ça...

Non il y avait, il y avait, il y avait, il y avait,

Es stand: à la fois il y avait, et ça se tenait, ça se dressait, ça restait, c'était écrit.

Tous les sens du verbe s'associent dans une unité qui convoque les sens ailleurs que dans une « ténébreuse et profonde unité » : le goût, la vue, le toucher, l'odorat, l'ouïe.

Il y avait l'éclat de figue sur ta lèvre, tu peux lire érotiquement cette strophe, mais ce n'est pas une obligation, je parle aussi d'un fruit et de ta bouche, et donc si tu veux, cela peut rappeler aussi quelque syllabe dure d'hébreu moderne que tu m'auras prononcée.

Il y avait, debout, non détruite, érigée en toutes ses demeures, Jerusalem autour de nous, que pourtant nous n'avons pas visitée comme un sanctuaire, mais comme un mot qui fut psalmodié dans les ghettos d'Europe et les camps, car tout le sens pour nous de cette ville, maintenant que nous ne parlons pas à moitié, vient de là.

Il y avait comme une odeur tenace, immobile (c'est un sens de *stehen*), celle des pins clairs (ceux d'un bosquet peu dense sans doute) au-dessus du navire de pierre dressé au Kikar Dania (ou Dansk Square...) pour honorer le courage des marins danois qui sauvèrent les juifs et les poursuivis du Danemark en 1943. Notre histoire tout entière dans les mots brefs prononcés sous le tenace parfum de résine.

Il y avait moi en toi, tu sais bien que *stehen* désigne l'érection, mais aussi tous les sens du verbe en moi présents en toi, comme jadis, dans le poème *Frihed*, que je t'ai peut-être rappelé sur cette place, j'avais « été dans », près du Musée de la Résistance de Copenhague...

Il y avait un goût, un spectacle des yeux, une odeur, des pierres mémoriales à toucher, il y a ces paroles à entendre que je t'envoie cette fois sans attendre, pour dire que toutes les rencontres attendues par nous ont eu lieu.

Si je te les envoyais en français, il faudrait choisir entre les temps du passé, et accepter peut-être que l'un d'entre eux dise que cela fut une fois et une seule. Mais pour l'heure ce passé est présent : écrivant, je suis encore dans cette plénitude. Je n'y resterai qu'écrivant.

DIE GLUT

zählt uns zusammen
im Eselsschrei vor
Absaloms Grab, auch hier,

Gethsemane, drüben,
das umgangene, wen
überhäufts ?

Am nächsten der Tore tut sich nichts auf,

über dich, Offene, trag ich dich zu mir.

LE BRASIER

nous additionne
dans le cri de l'âne devant
le tombeau d'Absalon, là aussi,

Gethsemani, de l'autre côté,
l'évitée, qui
ça écrase ?

À la porte la plus proche, rien ne
[s'ouvre,

par toi, Ouverte, je te porte à moi.

Le 21 octobre, dans son bureau, Celan écrit le troisième « poème de Jerusalem ». Six jours plus tard Ilana Schmueli le reçoit, avec une lettre où il revient sur ce qui les a unis, rassemblés, assemblés, ajoutés l'un à l'autre là-bas. La fournaise, le brasier, l'ardeur intense d'un jour de chamsin, de vent brûlant : leur promenade dans cet air en feu autour de la vieille ville de Jerusalem.

Dans ses souvenirs, récemment publiés, elle évoque le sens de leur parcours, explique pourquoi ils vont voir la tombe d'Absalon, le populaire fils solitaire, renfermé, rebelle et sacrifié du roi David, à qui le peuple aurait crié (telle Lucile dans *La mort de Danton* ou le *Discours du Méridien*), comme parlant aussi à Celan de l'absurdité de l'histoire : « Vive le roi ». Décrit la solitude absolue des deux promeneurs devant le tombeau. Et le cri de l'âne, cette sonorité aussitôt entendue sans doute comme une parole, plainte juive et souvenir de lecture nietzschéenne, et aussitôt pensée-retournée en révolte qui ne dit pas I-A mais Non, comme dans un poème de 1955 : « Parle, /mais ne sépare pas le Non du Oui./ Donne à ce que tu dis le sens :/ donne-lui l'ombre... ». Dans le plein soleil brûlant, l'âne dit l'ombre, dit la fournaise des crématoires, convoque l'assemblée des non-ensevelis, le grand décompte minutieux des assassinés, l'addition de l'événement où sont entrés ceux qui se souviennent. Pas un mot de l'évocation simplifiée de ce jour qui ne s'ouvre sur l'abîme de la mémoire.

Mais l'embrasement est aussi celui de la passion amoureuse du moment.

Gethsémani, le jardin, la passion de Jésus, tous ces lieux et monuments chrétiens sont évités, contournés, regardés de loin, depuis une question terrible et violente. Si le nom d'Absalon, si le cri de l'âne parlent, évoquent, font souffrir et résister, qu'en est-il de la souffrance du touriste chrétien passant devant le « calice » que Celan ne veut pas voir « défiler » devant lui ? qui souffre et de quoi ? qui est accablé, terrassé, submergé per-

sonnellement, historiquement par cette histoire-là ? Celan ne vit plus avec son épouse catholique, son intérêt pour la passion du Christ est recouvert par une perception plus aigüe et radicale de sa judéité. À Gethsemani, le moment de révolte de Jésus contre le père a été de courte durée. Il s'est soumis. Ilana Schmueli évoque ses paroles distantes, dures, à l'endroit de cette autre souffrance, « de celui-là là bas ». Il est vrai qu'il n'avait pas voulu non plus passer au Mur des Lamentations.

La porte la plus proche, celle de l'Orient « Porte de la pitié ou de la miséricorde », parfois nommée « Porte dorée » est murée : inutile d'y attendre le messie.

L'autre porte est ouverte et se nomme ainsi. Ouverte sur sa signification mystico-érotique, qui reprend dans ce qu'elle évoque les derniers mots d'amour du poème précédent. Ouverte sur une espérance redéfinie dans la libération des Juifs et de Jerusalem par la Schechina, à la fin des temps. C'est en passant par toi, qui es ouverte, que je te porte jusqu'à moi. Mais Ilana Schmueli, accueillante à d'autres sens intellectuels ou psychologiques de Ouverte, s'appuyant sur le texte de la lettre jointe au poème, comprend bien sans doute qu'il s'agit aussi d'une formule de mise à distance : « Il y a tant d'éloignement entre nous que nous ne pouvons plus jamais nous perdre – tant nous sommes proches l'un de l'autre. » *Über dich* veut dire aussi : en passant au-delà de toi... Dans les mots mêmes qui condensent l'intensité présente d'un temps de vie et de parole passe l'ombre de l'absence, tombe une pierre de solitude, un dernier mot, vide.