

Bernhard Böschenstein

Les discours de Paul Celan et d'Ingeborg Bachmann prononcés à l'occasion de la remise du Prix Büchner

traduit de l'allemand par Jean Guégan

Dans les phrases d'introduction du discours qu'elle prononce à l'occasion de la remise du prix Büchner en 1964 – phrases non reprises dans une version ultérieure retravaillée –, Ingeborg Bachmann avoue que « les dommages causés à Berlin » suscitent obligatoirement « une disposition à la maladie, à une logique d'images variables de la maladie qui rend malade. Cette disposition peut contraindre quelqu'un à marcher sur la tête pour pouvoir informer [...] sur le lieu. » (Bachmann 4, 279) Comme on le sait, il est dit au début du *Lenz* de Büchner : « seulement, il lui était parfois désagréable de ne pouvoir marcher sur la tête. »¹ Paul Celan reprend cette formule dans son discours pour le prix Büchner *Le Méridien* de 1960 et il ajoute : « Celui qui marche sur la tête, Mesdames et Messieurs, - celui qui marche sur la tête, a sous lui le ciel comme abîme » (Celan 3, 195). Dans un texte préparatoire du 7 octobre 1960, non publié jusqu'à présent, Celan note : « le poème prend comme fondement de ne reposer sur rien. Celui qui marche sur la tête a le ciel xx) sous lui – xx) le ciel – ce sont les espaces infinis* – ».² La célèbre phrase de Pascal, à laquelle Celan fait ici allusion, est : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.* »³ Cette phrase mène Celan à *La nuit de Gethsémani*, essai de Léon Chestov sur la philosophie de Pascal écrit en 1923. C'est là qu'il a trouvé le mot de Pascal, qu'il cite sous une forme qui diverge légèrement aussi bien de Chestov que de Pascal lui-même : « Qu'on ne nous reproche pas le manque de clarté, car nous en faisons profession ! »⁴ Le texte de Chestov nous livre le contexte des deux citations de Pascal, de la citation de *Lenz* ainsi que de la conception qu'a Celan de l'absence de fondement : « Les gens aiment la solidité – lui (Pascal), il accepte l'instabilité, les gens aiment le sol ferme de la terre – lui, il choisit l'abîme [...]. »⁵ Juste avant la phrase reprise par Celan, Chestov commente Pascal en ces termes : « fuir les lieux éclairés, car la lumière fait voir

* = en français dans le texte

1. Georg Büchner, *Werke und Briefe*, édité par F. Bergemann, Wiesbaden 1958, page 85. C'est cette édition que Paul Celan a utilisée.

2. Paul Celan, *Materialien und Vorstufen zum 'Meridian'*, Konvolut F, page 23.

3. Pascal, *Œuvres complètes*, édité par J. Chevalier, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1954, page 1113.

4. Léon Chestov, *La nuit de Gethsémani. Essai sur la philosophie de Pascal*, Paris 1923, page 129. D'après les notes du *Méridien*, Celan semble avoir lu Chestov dans cette édition. Pascal dit exactement : « Qu'on ne nous reproche donc plus le manque de clarté, puisque nous en faisons profession. » (Pléiade, page 1276.)

5. Ebenda, page 42.

le mensonge ; aimer les ténèbres. » Quelques pages plus loin, il ajoute à propos de Pascal ce qui suit : « Quel que soit le sujet dont son esprit s'occupe, la réalité se déchire, se disloque, perd toute signification, toute unité intérieure. »¹ La note de Celan citée au début contient en complément la formule : « Il (le poème) voit sa chance dans le dépassement de soi ; parfois, pour exister, il se rappelle et se soustrait à son déjà-plus pour se ramener x) dans un toujours-encore. – x) C'est dans cet espace intermédiaire de l'état de suspension — statu *moriendi*— que se trouve le fondement du poème [...] »

Nous voyons comment s'établit ici un lien entre le souhait de Lenz de marcher sur la tête, la conception pascalienne de l'abîme et l'interprétation que fait Chestov de l'expérience pascalienne de la réalité ; ce lien éclaire et permet de bien mieux comprendre comment il a été amené à joindre la citation de Lenz à la citation de Pascal dans la version définitive du discours pour le prix Büchner.

Dans la partie suivante de son discours, Celan relie l'abîme à la libération, émanant du moi qui fait l'expérience de l'abîme, d'un autre, associé ensuite à l'idée d'un « 20 janvier », pas seulement de ce 20 janvier où Lenz traversa la montagne, mais de cet autre 20 janvier 1942 où eut lieu la conférence de Wannsee qui planifia l'extermination des juifs européens. À partir de là, l'abîme sera toujours lié à la démarche du souvenir des « morts d'Auschwitz et de Treblinka » et ainsi à une poétique « de la pensée qui se tait », des « pauses remémorées ». L'autre qui en sort, c'est l'étranger et donc l'étrange.

C'est justement à ce caractère étranger qu'Ingeborg Bachmann a recours lorsqu'elle écrit dans son introduction qu'en marchant sur la tête, elle pourrait trouver, dans le rôle de l'éclaireur étranger aux lieux, la disposition à la maladie qui convient au Berlin endommagé. En s'exposant à la maladie de Lenz attestée par Büchner avec le mot inhabituel « hasards », maladie qu'elle retrouve dans Berlin endommagé³, la percevant avec les yeux et les oreilles, elle pense que la folie de Lenz est passée de son intérieur à un extérieur et qu'elle en revient aux individus particuliers saisis par la maladie. D'une manière qu'il faut certes distinguer de Celan, Ingeborg Bachmann relie également la folie de Lenz à la folie des événements du national-socialisme. Les deux poètes se voient contraints de marcher avec Lenz sur la tête pour pouvoir être à la hauteur de cette dimension d'où naît leur écriture.

Il y a naturellement une différence nette. Le discours de Celan traite de l'essence de la poésie, qu'il définit dans le dialogue avec le poète Mandelstam, pourchassé et assassiné par Staline, et en se souvenant des morts de ces années, dont ses parents font partie, en accord avec Lenz et Pascal, comme expérience de l'abîme, du mutisme et du tournant du souffle. Ingeborg Bachmann témoigne de la folie de Berlin à partir d'une même proximité avec Lenz, le regard dirigé sur la « logique d'images variables de la maladie », dues aux mêmes années de la folie collective extériorisée. Celan explore le lieu de la poésie, Ingeborg Bachmann le lieu où est attestée la maladie. Les explorations de l'un et de l'autre trouvent leur fondement dans la même situation historique, à l'examen de laquelle la maladie de Lenz permet d'accéder. La position sur la tête réalise l'inversion du ciel et de l'abîme, rendue obligatoire par la nouvelle réalité. Celan décrit les conséquences qui en résultent pour sa propre poésie. Ingeborg Bachmann constate les conséquences qui se livrent à sa perception dans l'image de Berlin en 1963. Elle

1. Ebenda, pages 129 et 135.

2. *Materialien und Vorstufen zum 'Meridian'*, Konvolut E, page 4, texte 4.

3. Le titre *Un lieu pour des hasards* atteste de la manière la plus nette qui soit la coïncidence des deux formes de folie.

ancrer ses inversions dans ce qu'elle voit. Celan ne part pas d'une réalité démontrable. Il se consacre à la tâche de penser une nouvelle poésie, en s'appuyant sur des points d'orientation qui se rattachent d'une part à des textes écrits, pas seulement à Pascal, Büchner ou Mandelstam, mais aussi à Kropotkine et Landauer, à Mercier, à Benjamin, à Malebranche, et d'autre part au lieu de sa propre origine, lieu qui n'existe plus que dans l'immatérialité du méridien, sur une carte de la mémoire. Dans cette mesure, son discours pour le prix Büchner parcourt un chemin. Celui d'Ingeborg Bachmann pré-suppose par contre une chambre de malade dans un asile par laquelle et dans laquelle pénétrèrent des situations témoignant toutes d'une aliénation qui se rattache à l'aliénation de Lenz.

Ce n'est pas aux détails, tous liés à des réalités berlinoises, que peuvent se lire des expériences partagées par les deux orateurs, mais aux constantes structurelles, qui entraînent nécessairement un net décalage de ce qui est perçu. Une de ces constantes est que la fin du monde arrive à son terme. Celan explique : « Personne ne peut dire combien de temps le répit [...] va encore durer. La "rapidité" qui a toujours été "à l'extérieur" est devenue plus rapide » (Celan 3, 197). Cet accroissement menaçant de la pente du temps trouve une attention accrue dans quelques notes préparatoires non publiées : « nous sommes déjà sous les décombres de la balance qui aurait pu nous peser. »¹ Et, en liaison avec Mandelstam : « Dans le poème, il est question des choses premières et des plus aléatoires, comme si c'étaient les dernières. »² À cela correspond la variante d'une citation empruntée à une lettre de Büchner³ (dont on trouve la source chez Jean Paul) : « Les poèmes vous font un visage d'Hippocrate »⁴, c'est-à-dire le visage de la mort imminente.

Le texte d'Ingeborg Bachmann sur Berlin n'est constitué que de semblables « visages d'Hippocrate », qui mettent en relation le passé meurtrier avec le présent et l'avenir meurtriers. La rapidité vertigineuse, l'essoufflement – qu'il faut comprendre au sens propre et au sens figuré – apparaissent chez elle surtout dans des scènes qui présentent la folie collective, particulièrement nette dans la frénésie des acheteurs dans le grand magasin de l'Ouest⁵. Dans les nombreuses images du présent qui renvoient à des blessures, au sang, à la guerre, il s'agit chaque fois pour la narratrice de signes qui, à travers le présent, conduisent directement du passé à un avenir nullement encourageant et montrent non pas quelque chose d'historiquement unique mais la pérennité des conditions qui engendrent la maladie. Celan se distingue d'une telle conception du temps et de l'histoire. Il souligne une date et consigne la mémoire à partir d'elle. Ainsi existent pour lui les morts individuels qu'on n'oublie pas et qui ne pourront jamais se fondre dans un collectif. Ingeborg Bachmann, elle, ne voit Berlin que sous la forme d'un collectif ; les observations particulières deviennent toujours représentatives de diagnostics généraux. On pourrait démontrer à partir de chaque paragraphe particulier du discours avec quelle force tous les événements sont pluralisés dans la description qu'elle en fait.

Dès le deuxième paragraphe de la description proprement dite de Berlin, nous trouvons la formule caractéristique : « À Berlin, tous les gens sont maintenant enveloppés dans du papier gras. » (Bachmann 4, 280) À cette perspective qui arrache à la réalité pour porter à la totalité de l'universel correspond également l'expérience du temps :

1. *Materialien und Vorstufen zum 'Meridian'*, Konvolut F, pages 43 et 88.

2. *Ebenda*, Konvolut F, page 25, texte 1.

3. Büchner, *Werke und Briefe*, page 379.

4. *Materialien und Vorstufen zum 'Meridian'*, Konvolut C, page 55.

5. Il s'agit du célèbre KaDeWe, grand magasin construit au début du siècle (N.d.T.).

« Maintenant, à chaque minute un avion entre dans la pièce [...] ». Cette suppression de l'unicité de l'espace et du temps, soulignée par Celan, présuppose qu'on ne peut plus croire à l'individualité, même plus, négativement, sous la forme du témoin qui, en vertu de son isolement, révèle l'anéantissement général. Sur ce point, l'opposition entre les deux poètes dans la méthode de description de diagnostics comparables ne pourrait être plus rigoureuse. Avec Büchner, Celan désapprouve les « paroles brillantes » des condamnés à mort qui entourent Danton. Il ironise sur les formules « d'aller-ensemble-à-la-mort », de « pouvoir mourir “doublement” », pour faire ressortir sur cet arrière-plan négatif la véritable mort de Lucile, mort qui, comme il dit, « déchire le “fil” », avec la parole « qui ne se courbe plus devant les “bonzes et les chevaux de parade de l'Histoire” » (Celan 3, 189). Cette parole, par laquelle elle se livre consciemment à ses bourreaux, « “Vive le roi !” », l'arrache au collectif des mourants beaux parleurs et caractérise ainsi pour Celan l'acte de liberté que doit poser la poésie. La foi en la personne, dans le moi, dans l'individuation, dans l'« étroitesse la plus étroite », dont la voie est également explicitée par le mot clé d'« involution », de développement vers l'intérieur, qui apparaît dans des notes, cette foi va, dans la description, à l'opposé du discours sur Berlin, lequel évoque un élargissement illimité de l'état de malade, et ce à l'aide d'images de catastrophes collectives démesurées qui submergent l'espace et le temps.

Berlin y est un lieu de la monstruosité qui pousse l'espace et le temps au-delà de toutes limites, si bien que « tout glisse de plus en plus », « dans la forte houle » (Bachmann 4, 284), comme lors d'un naufrage (thème qui a inspiré Ungaretti, traduit par Ingeborg Bachmann, dans son recueil de poèmes *L'Allegria*) ou lors d'une tornade qui s'empare de toute la circulation et enlève à chacun tout point d'appui. C'est de la perte du point d'appui que traitent la plupart des épisodes, et nature et civilisation participent également à la destruction de tout ce qui est solidement établi. Un assourdissement général règne, la langue se consacre à des événements d'une imprécision propre à l'ivresse. Il faut rappeler ici l'interprétation différente de la folie de Lenz dans les deux discours. La folie qui explose dans le Berlin d'Ingeborg Bachmann conduit à ce que non seulement se mêlent passé, présent et futur – par exemple les bombardements des avions de la guerre avec le bruit des avions d'aujourd'hui ou un incendie à la gare Berlin Zoo avec l'autodafé des livres –, mais aussi à ce que dans l'espace, tout se mélange avec tout, par exemple Potsdam avec Tegel ou les perruques du théâtre Schiller avec les costumes du théâtre am Schiffbauerdamm.

La conclusion de ce discours sur Berlin minimise ironiquement tout ce qui a été rapporté : « C'était une bouffée d'émotion, rien de plus, cela ne se reproduira plus. » (Bachmann 4, 293) Quelques lignes auparavant, elle disait encore que la maladie était « une souffrance d'avant le contrat ». Selon elle, si cette vue des choses est valable, tous pensent que « c'est injuste, que ça ne va pas, que tout est alors incurable ». C'est justement ce diagnostic d'incurabilité qui résultait de tous les événements particuliers rapportés. Leur évidence est tout d'abord dissimulée. L'oubli, obtenu à l'aide d'alcool, de fêtes et d'autres formes d'anesthésie, est pratiqué maintenant de façon plus pressante et permanente, avec moins d'effets visibles, dans l'image des « souffrances réprimées ». Dans ce texte, les souffrances ne sont que du côté de la conscience, obligée de tomber malade pour percevoir la maladie de la ville et des aliénés dans les asiles. Ceux-ci étaient eux-mêmes livrés à l'oubli par les excès, les ivresses, par de multiples variantes d'émotions, par le bruit des avions et des cloches, le besoin de consommer, le chaos de la circulation et bien d'autres perturbations du moment.

Il est d'autres associations que nous n'avons pas encore abordées. La combinaison des chameaux du zoo avec le sol sablonneux du Brandebourg conduit à la représentation du désert comme lieu de l'apaisement et même de la liberté.¹ Seul le chameau, seul le désert sont fiables, ils n'ont rien à voir avec le reste du cirque, ni avec le lion ni avec les singes dont le directeur du cirque fait l'éloge. Ici, on pourrait rappeler l'évocation par Celan de la scène de foire dans *Woyzeck*, scène où l'art apparaît sous la forme d'un singe,² art qui inclut également les marionnettes et les automates, art qui « permet d'aligner les mots aux mots » (Celan 3, 188). De cet art qui représente dans le discours de Celan un problème constant, c'est le contraire qui est mis en valeur d'une manière toujours différente : la poésie, désignée par les termes de souffle, direction et destin. Ingeborg Bachmann ne fait apparaître la vérité qui s'exprime par la maladie que négativement, dans cette « logique d'images variables de la maladie » esquissée précédemment, dont le caractère non contraignant, la prolixité sont comparables à la position de l'art par rapport à la poésie dans le discours de Celan. Celui-ci reconnaît dans ses notes : « Ce qui est hostile à l'art chez Büchner – c'est-à-dire ce qui se voue non à l'évolution mais à l'involution – fait sans aucun doute partie de ce qui nous interpelle. »³ Comme nous l'avons déjà dit, Celan éclaire la nature de cet art à l'aide du personnage du bonimenteur dans *Woyzeck* et de Valerio dans *Leonce et Léna*, qu'il met sur le même plan. À cet art de crieur correspond largement celui qu'Ingeborg Bachmann présente dans ses images de Berlin. Il vit de la réclame. Partout, la vie est offerte à la consommation : sous forme de programmes de voyages, d'horoscopes, de billets de loto, de banquets, d'expositions artistiques, de représentations de cirque. C'est là l'utilisation caricaturale de la phrase de Mercier que Celan cite plusieurs fois et qu'il rejette : « Élargissez l'Art »*. Büchner pourrait représenter à ses yeux à la fois l'utilisation de cette phrase et sa contestation.

Son discours est construit sur l'opposition entre, d'une part, cette forme d'élargissement de l'art, qui inclut également les *Remarques sur le théâtre* de Lenz et rayonne jusqu'à Gerhart Hauptmann, et, d'autre part, l'hostilité à l'art définie à partir du Lenz de Büchner, de son rejet de l'« idéalisme » et de ses « marionnettes » en faveur de la « vie du plus insignifiant » (Celan 3, 191), de son caractère de créature naturelle. Bien sûr, même ce caractère ne peut être saisi à son tour qu'à l'aide d'un regard de Méduse ; l'art qui fixe le naturel est lui-même inquiétant, il s'apparente au monde des automates. La poésie doit suivre le chemin de l'art jusqu'à ce que, dans un acte de libération, elle atteigne une dimension que Celan ne peut plus fonder à partir de l'art lui-même, mais seulement à partir de la personne historique de Lenz dont Büchner dit : « Son existence lui était un fardeau nécessaire. – Ainsi a-t-il vécu... »⁴ Ce serait donc là l'orientation de l'existence de Lenz, l'orientation vers la mort qui le frappa à Moscou. C'est à partir de cette mort qu'est ouverte la dimension de l'abîme, en accord avec le besoin exprimé par Lenz de marcher sur la tête. C'est là que commence l'importante exposition de ce qui distingue la poésie de l'art.

1. Voir Kurt Bartsch, « Un lieu pour des hasards. Le discours d'Ingeborg Bachmann pour la remise du prix Büchner lu comme un texte poétique » in : *Modern Austrian Literatur* 18, 3/4, 1985, pages 135-145 ; Kurt Bartsch attire justement l'attention sur la signification parallèle du désert dans *Le cas Franza*.

2. Il s'agit de la scène « Baraques. Lumières. Peuple », quatrième scène dans l'édition de Büchner présentée par Bergemann, pages 155 et suivantes, dont le texte se différencie en partie fortement des éditions actuelles.

3. *Materialien und Vorstufen zum 'Meridian'*, Konvolut F, page 103.

4. Büchner, *Werke und Briefe*, page 111.

Nous l'avons déjà indiqué : comme Ingeborg Bachmann prend également ce passage de *Lenz* pour point de départ de ses descriptions de Berlin, tout en attirant l'attention sur l'obligation qu'il y a de faire marcher sur la tête celui qui doit traiter « d'images variables de la maladie », et comme ce qui, chez Celan, signifie orientation vers la mort, se manifeste chez elle, en étroit contact avec ce phénomène, comme exploration de la maladie, c'est là que doit être fixé le point de départ des deux textes ; et c'est également à partir de là qu'il faut comprendre en même temps leur différence, fortement soulignée jusqu'à présent. En effet, alors que, dans la suite de son discours, Celan met l'accent sur l'exploration du lieu de la poésie, laquelle se réfère sans arrêt à la marche sur la tête dont parle Lenz, et refoule ainsi l'art, qu'il distingue de la poésie, dans une position inférieure, Ingeborg Bachmann décrit la maladie de Berlin comme un cirque, avec les moyens d'un art du cirque, dont le caractère non authentique correspond à la volonté de masquer, d'anesthésier et de dissimuler la vérité sur la mort inhérente à ces images. La dimension de l'abîme contenue dans la compréhension de l'art selon Celan n'existe ici que du côté de la conscience d'Ingeborg Bachmann qui utilise la négativité de la dissimulation de la vérité comme point de départ de sa description radicale d'une régie mégalomane de l'oubli. Elle lui laisse, dans son absence de limites, entière liberté de procéder à n'importe quelle association pour démontrer que ce débordement est le témoignage manifeste d'un refoulement collectif. Le fait que, ce faisant, une exubérance presque ivre réponde à l'ivresse de l'oubli peut être compris comme une participation ironique de celle qui établit le diagnostic à la maladie diagnostiquée. La conclusion grotesque « C'était une bouffée d'émotion, rien de plus. Cela ne se reproduira plus » montre bien la distance ironique qu'elle prend avec son propre procédé.

Il en va différemment chez Celan. Sa découverte du « Méridien » le ramène finalement à sa propre origine et en même temps à Lenz ainsi qu'au premier éditeur de Büchner, Franzos ; il comprend alors la poésie comme une rencontre, au sens viscéral qu'il perçoit dans la voix de Lenz, dans le destin de Lenz, tout en se rappelant constamment son propre « 20 janvier » qui met la condition mortelle de l'homme à la base de tout travail poétique. C'est justement cette mortalité qui est passée sous silence dans l'asile d'Ingeborg Bachmann. Tous les signes qui y renvoient sont submergés. Son Berlin est un Luna Park du mensonge vital. C'est avec ce mensonge, comme nous l'avons dit, que cesse son discours : « Ce [...] n'était rien d'autre. Cela ne se reproduira plus. » Celan dit par contre vers la fin du sien : « Je trouve ce qui relie et, comme le poème, mène à la rencontre. » (Celan 3, 202)

C'est paradoxal : le poète qui perçoit la mort comme fondement cherche par la voie de ce fondement la rencontre avec l'« autre » dont la libération seule fait du poème un poème, dans l'espace d'un dialogue qui rassemble le Je et le Tu, et en fait le résultat d'une « concentration qui garde en mémoire toutes nos données. La relation entre le Je et le Tu est également confirmée par la forme nettement soulignée du discours, tout à l'opposé d'Ingeborg Bachmann. Son propos découle certes lui aussi de l'attention prêtée à ce qui est digne de mémoire. Cependant, elle ne décrit pas le résultat de cette attention mais, négativement, le résultat de la réalité qui ne rencontre cette perception que sous le mode de la dérobade. En prêtant attention aux habitants de Berlin qui se soustraient à la mémoire et à la prise de conscience de leurs propres conditions, Ingeborg Bachmann montre les mille visages du mensonge de l'oubli, le pouvoir anesthésiant et ce qui masque le fondement que révèle Lenz avec sa marche sur la tête. Les orientations des deux discours sont à cet égard opposées. En dépit d'un point de départ comparable

et d'une thématique largement apparentée et fondée de la même manière, ils visent d'autres buts, comme le révèle la définition différente des tâches que nous avons expliquée : d'un côté la description de sa propre poésie, de l'autre la mise au jour de la réalité qui recouvre le fondement sur lequel cette poésie s'élève, si bien que tout ce qui apparaît devient inauthentique, inessentiel, dans un sens exhibitionniste : fou. La façon dont ils se réfèrent à *Lenz* comme critère de la connaissance de leur propre époque démontre cependant que tous les deux ont finalement en vue les mêmes événements, les mêmes expériences et les mêmes dangers.

(« Die Büchnerpreisreden von Paul Celan und Ingeborg Bachmann »,
in *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge.*
Hg. von Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel, © Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997)