

UNE LECTURE DE PAUL CELAN

...

Die...

Stakende Fähre :

Sie setzt

Wundgelesenes über.

« ... Le ... bac avançant à coups de gaffe :

il passe de l'autre côté un recueil de lectures qui furent meurtrissantes. »

Par exemple.

Atemkristall est un recueil de poèmes. A l'origine c'est même un livre fait en collaboration — cas unique dans toute l'œuvre — avec un peintre, Gisèle Celan, la femme du poète, dont huit gravures accompagnent les vingt et un poèmes *. Selon le témoignage de Gisèle Celan, la première de ces gravures est à l'origine du projet et du titre : *Atemkristall*, cristal d'un souffle. Le mot apparaît aussi dans le dernier poème, en écho, comme nous l'avons entendu, à l'annonce de la neige dans le premier. Également par la durée brève de sa composition — de la mi-octobre à la fin de décembre 1963 —, par la concentration de plusieurs poèmes autour d'une date — les cinq premiers ont été écrits le même jour —, *Atemkristall* est éminemment un recueil, un trajet, un moment de la poésie de Celan : de là, d'abord, notre désir à Michel Deguy et moi-même, d'en proposer une lecture.

Atemkristall a été plus tard repris, perdant même son titre, comme partie inaugurale du recueil plus vaste *Atemwende*. Nous avons pris cela comme une invitation à élargir notre lecture vers l'avant mais aussi et d'abord en commençant par le commencement. Nous avons donc lu ensemble, poème par poème, le premier des deux volumes de l'édition *Suhrkamp* qui contient *Mohn und Gedächtnis*, *Von Schwelle zu Schwelle*, *Sprachgitter*, *Die Niemandrose*, soit les quatre recueils précédant *Atemwende*. Puis *Atemwende*. De cette lecture nous faisant prendre une extrême attention à la lettre du texte allemand est née une méthode, somme toute banale, de traduction mot à mot, le plus « germaniste » des deux ayant à dire ce que l'allemand veut dire, ou plutôt — car l'allemand le dit bien —, ce que le français proposé ne dit pas tout à fait : dans ce creux balbutiant flottait...

* Le livre a paru en 85 exemplaires chez *Brunidor* le 23 septembre 1965.

le sens, c'est-à-dire quelque chose de terriblement précis à l'horizon des mots pour le suggérer.

A cette école, le sens est apparu comme étant toujours le plus important, de nature en tout cas à nous faire entendre d'apparentes « réussites » en français (les nôtres ou celles de traductions existantes) comme « à côté ». Ainsi la « plaie lisible », qu'on nous propose, ne dit pas *Wundgelesen* : le lu ou/et le ramassé — selon l'ambiguïté de *lesen* — l'a été jusqu'à blesser le lecteur ramasseur. Pourquoi cet exemple ? Parce qu'il est caractéristique d'effets d'aimantation d'un mot par l'autre, familiers à l'allemand, fréquents dans Celan, avec cette particularité que le champ magnétique où il opère est un champ libre et personnel, le champ de sa poésie pour des rencontres qui n'avaient encore jamais eu lieu. Entièrement déconcertantes ? Quelquefois. Mais quelquefois aussi reprenant la trace d'un trajet précédent ou bien ouvrant un sillon repris plus tard. Dans un poème d'un recueil précédent nous avons lu :

...
Gesänge :
Augenstimmen, im Chor,
lesen sich wund.

que nous avons traduit ainsi :

... *chants : voix des yeux, en chœur, lisent à s'en blesser...* en sachant bien que dans le sombre de l'adjectif *wund* il y a encore la tache bleuâtre que nous n'avons pas dite.

Le chant, la voix, les yeux ; la pierre, l'étoile ; la neige, les mots. Il y a ainsi des pistes sans aucun code, des carrefours cependant, et parfois même on peut parier un seul champ pour deux poèmes, aimantés (mais c'est notre lecture, cette fois, qui aime) par un ou plusieurs mots. Nous avons fait ce pari à plusieurs reprises, en reproduisant tout ou partie d'un poème venu d'ailleurs en regard du poème de *Atemkristall* (et quelquefois, lorsqu'il demandait plus d'espace, à la page suivante).

D'où la forme générale de la présentation. A gauche, dans les interlignes du poème, ce qui reste du mot à mot, une fois éliminé ce qui serait encore moins juste. Cet ancrage au plus près du sens est destiné à rendre moins aisées les dérives futures, voire celles qui ont déjà eu lieu ailleurs. On a laissé à cette traduction le caractère précaire et subjectif de l'écriture manuscrite. Est-ce là faire trop de manières ? Nous ne le pensons pas. Il a paru simplement impossible de s'installer tranquillement, typographiquement, dans ce vide qui n'est pas le nôtre.

Après un trait de séparation viennent les poèmes ou fragments de poèmes empruntés à d'autres recueils. Ils sont tous accompagnés de l'indication du volume et de la page correspondante dans l'édition allemande. *Paul Celan. Gedichte. Bibliothek Suhrkamp. Francfort 1975.* Ce détail à lui seul permet de ne pas les confondre avec les poèmes de *Atemkristall* dans les rares cas où, faute de place, ils occupent également le feuillet suivant. La traduction de ces poèmes et fragments tente de proposer directement un texte français... agréable.

Car nous voilà arrivés à la question qu'on n'évite pas. Si l'on pense qu'on a bien compris ce que dit l'allemand et qu'on soit résolu à s'y tenir, dans cette distance désormais nette d'incertitudes linguistiques, comme on suppose, comment

passee-t-on du poème même à la rive étrangère? Plus ou moins bien? Et que fait-on passer? Le même poème? Le même poème plus ou moins bien?

Die... stakende Fähre... La citation complète est :

...
*Die in der senk-
rechten, schmalen
Tagschlucht nach oben
stakende Fähre.*
...

Le bac avance à coups de gaffe « dans la verticale, étroite faille du jour *vers le haut* ».

Ce n'est pas le bac du traducteur. Traduire se dit en allemand *übersetzen* en un seul mot inséparable. Le bac dont parle Celan *setzt über*. C'est une autre verbe. C'est une autre chose. *Über*, dit la grammaire, est inséparable du verbe avec lequel il entre en composition quand il signifie « en passant au-dessus » ou/et quand il a un sens figuré. Dans ce cas *über* n'est pas accentué. *Über* n'est accentué que quand il signifie « au-delà » : *Über-setzen*, c'est faire passer au-delà *. *Übersetzen*, c'est traduire, c'est l'opération mentale de survol qui jamais ne perd de vue *les deux* rives, l'une, certes, encore en pointillés sur la carte, problématique, mais en ce sens seulement, l'inconnue. Il faut la chercher. On a le temps, le lexique et, plus ou moins, le talent, ou le goût, comme on ne dit plus guères aujourd'hui. C'est pourtant bien de cela qu'il s'agit, comme l'expérience de la collaboration le montre : sur quoi, sinon, se ferait l'accord quand la proposition de l'un *plaît* à l'autre? Et est-il encore besoin de dire que la seule motivation d'un deuxième texte après le premier mot à mot est le plaisir de l'écrire?

Ainsi donc, pour chaque poème, nous avons *composé*, dans le seul danger de la complaisance, et nous avons fini par composer un texte, avec le seul risque — il est surtout pour les autres, pour ceux qui nous liront — d'inventer une rive qui ne serait que la nôtre. Pour rappeler ce risque, là encore, démonstrativement, emphatiquement, c'est possible, nous avons gardé l'écriture manuscrite, la trace du brouillon dans le résultat ouvert ainsi aux objections.

Ceci encore : ces textes, au bas de la page de droite, ont l'apparence de proses. Ce n'en sont pas. Nous avons simplement très vite senti comme extérieure, décorative, une mise en page du texte français « à l'allemande ». Car enfin, le moindre dérangement syntaxique — et il y en a à tout moment quand on passe d'une langue à l'autre — crée une autre musique du sens, où il est illusoire de reproduire tant bien que mal les syncopes de la première. Comme si il y avait une partition indépendante du chant! Quant à en inventer une autre qui ressemblerait à l'originale, vraiment, à quoi bon? A suggérer une fidélité? Un équilibre? Entre la page de droite et la page de gauche?...

Et pour finir : nous avons volontiers accepté les contradictions qui empêchent notre méthode d'être un système. Ainsi, dans un cas, celui de la partie

* *Vers le haut* dit le poème en parlant du poème, dans une sorte de tunnel *vertical*, mais c'est peut-être aussi vers le bas, si, comme il est dit ailleurs, le poète « a le ciel comme un abîme sous ses pieds ».

centrale du poème *STEHEN im Schatten...*, il est apparu qu'une ligne était véritablement intermédiaire entre deux autres d'une façon qu'aucune ponctuation, même par absence, ne pouvait rendre, et nous avons conservé cette disposition. Et dans quatre cas, le français du mot à mot enlace l'allemand très naturellement ou bien encore la différence avec un texte mieux composé se serait réduite à un trop simple arrangement et nous l'avons anticipé : il n'y a pas eu lieu alors de proposer un deuxième texte.

* *
*

Le projet de donner ici à lire *Le Méridien* n'était pas joint à l'origine à celui de traduire *Atemkristall*. La relation entre le thème du méridien et la nature de notre travail aurait pu tout au plus paraître dans la tentative commencée de disposer le long de chaque poème de *Atemkristall* des lectures annexes en pariant sur leur affinité. Le pari que soutient Celan en acceptant pour l'année 1960 le prix Georg Büchner porte lui aussi sur une affinité, car l'usage veut que l'écrivain honoré par cette récompense, la plus haute des lettres allemandes, se situe dans son discours de remerciement par rapport à Büchner. Celan assume cette obligation formelle comme une tâche poétique, à laquelle sans doute il était préparé : le discours prend ainsi la forme — et le poids — d'une rencontre personnelle. Cela se marque par la place que Celan donne à deux personnages issus de Büchner, et par-delà Büchner, de l'histoire. Pour l'un d'eux, le poète Reinhold Lenz, de l'histoire la plus réelle. L'autre, Lucile, la compagne de Camille Desmoulins, ne vit que par le contexte légendaire de la Révolution française recréé par Büchner. C'est pourquoi ont été reproduites ici les scènes de *La Mort de Danton* où l'histoire de Lucile se dessine et s'achève. Elles rendront tout à fait claires les allusions que Celan y fait.

Le Méridien est tout entier tendu par un souci de clarté. Il s'agit bien d'un discours ; la forme écrite le souligne encore davantage, par la répétition, insolite à la lecture, des « Mesdames, Messieurs », des « donc » qui reprennent ostensiblement la maille de la phrase alors que le texte pourrait maintenant s'en passer, par l'usage enfin, multiplié, d'un signe de ponctuation, les tirets, qu'on nommerait volontiers signe de respiration, signe presque chorégraphique, de changement de pied, coupant l'élan, comme s'il fallait s'assurer encore avant de sauter. On assiste ainsi à une série d'assauts vers une crête, où il sera impossible de toute façon de se tenir plus d'un instant, parce que c'est trop étroit, peut-être aussi parce que c'est trop haut, que l'air manque et qu'on ne peut plus respirer. Mais nous sommes, nous qui lisons, nous qui écoutons, absolument conviés à monter, nous aussi, là-haut. Ou bien, comme on pourrait croire quelquefois, à traverser la rue pour aller voir. Cela, c'est Celan lui-même qui le suggère en faisant remarquer ces personnages de Büchner qui parlent bien, qui parlent haut, qui prennent « un ton ronflant », quand leur propos est... l'art ; l'art de l'artiste de foire, mais, aussi bien, l'art du poète.

Dans *le Méridien* il s'agit précisément de l'art. Et il s'agit aussi de la respiration : plus exactement de la *Atemwende* — le tournant du souffle —, mot qui apparaît ainsi pour la première fois, sept ans avant la parution du recueil portant ce titre. L'art et la respiration : le lecteur verra lui-même comment ces deux choses

sont mises en rapport. Toutefois, pour montrer selon quelle ligne j'ai voulu prolonger, dans les textes suivants, ce *Méridien*, il faut dire au moins quel est son thème. Celui-ci : l'art est étranger à la poésie. Cela dit dans un premier temps, celui où revient toujours l'humeur du poète quand il désespère ou quand il espère trop. Et puis : l'art est l'étranger pour la poésie. Et ainsi, l'art est fascinant pour la poésie. Il indique la possibilité du spectacle; il indique la fenêtre; et il invite à sauter. C'est aussi pourquoi il y a dans l'art toujours cette rumeur de foire, ce roulement de tambour précédant le numéro de l'artiste, c'est-à-dire toujours plus ou moins le « saut de la mort » qui, sauf accident bête, se termine toujours bien. L'artiste retombe sur ses pieds. C'est cela qui fait de lui un artiste.

De la foire émerge encore une autre figure. Notre méridien l'a recueillie chez Büchner en écoutant Celan, et la retrouve chez Kafka. C'est la figure du singe, du singe savant, « reconnaissable à sa culotte et son habit », toutes choses qu'il ne portait pas avant. Avant quoi? Avant l'épreuve du « schnaps », comme la raconte Kafka dans cette fantastique nouvelle qu'on pourra (re)lire : *Rapport pour une académie*. Le schnaps, philtre du pauvre, procure l'oubli des dates — « et quelles dates disons-nous *nôtres*? » —; c'est en même temps le laissez-passer qu'un singe autrefois libre — dans le sens vague qu'un singe ayant perdu sa mémoire de singe peut encore donner à ce mot — doit mériter, *en surmontant son dégoût*, pour sortir enfin de sa cage, entrer dans la communauté des hommes et trouver une place d'artiste. L'oubli du singe, toutefois, n'est jamais tel qu'il ne puisse encore se tordre de rire au spectacle des trapézistes...

De l'art et des artistes il est toujours question dans un troisième discours. On pourra dire que la rigueur, au moins la rigueur géographique, nous fait défaut quand, sous le signe d'un méridien, nous passons de Prague à Vienne, avec un œil sur Czernowitz. Pourtant, que Vienne soit au moins pour un instant au centre, quand il s'agit de l'art, ne nous fait pas trop dévier, je crois, de l'esprit du *Méridien*.

Egon Friedell, né à Vienne en 1878, fut un comédien, un cabaretiste, un auteur et un homme de théâtre : un artiste, assurément. On le savait cultivé, mais il surprit tout le monde en publiant coup sur coup une *Histoire de la civilisation antique* et une *Histoire de la civilisation moderne* en deux et trois gros volumes. Le texte qu'on lira ici est de 1910. On peut imaginer dans quelle exaspération il fut écrit si l'on a quelque idée de la floraison d'exercices littéraires, généralement inspirés de modèles français, qui faisaient alors, et depuis trente ans, le tout-venant de la culture viennoise. Nous voyons aujourd'hui — depuis peu — les grandes figures qui sortent de cette broussaille. Elles sont justement marquées, toutes, par le refus de la mode et le désir de la vérité, d'une vérité personnelle, à la mesure de l'exigence formulée une bonne fois par cet aphorisme de Karl Kraus : « Un poème est bon jusqu'à ce qu'on sache de qui il est ». Cette force est encore plus carrée chez Friedell : le génie et la vertu font pour lui un angle droit. On pourra trouver qu'il combat de très vieux moulins — mais Celan parle aussi de « rumeurs très anciennes » s'agissant de l'art — et que le héros qu'il projette — le poète sans effort — n'est qu'une image. Mais d'avoir dit que le courage est une qualité qui se transmet, que c'est seulement par cela que la poésie est utile, et qu'il n'y a pas d'autre poésie que la poésie utile, lui vaut bien une place sur notre estrade, au pupitre, si l'on veut, de la grosse caisse. Les

circonstances de sa mort ne l'ont pas montré moins déterminé que son discours : le 16 mars 1938, il s'est réellement jeté par la fenêtre de sa maison de Vienne, parce que la S.A. frappait à sa porte et parce qu'il était juif.

Un dernier mot sur l'ensemble de ce travail : beaucoup des textes présentés ici ont déjà été traduits. Autrement. Ils méritent bien tous d'être revus. On peut donc les croire à leur place ici.

Jean Launay.