

Alain G. Huraut

En un Eden

Autour de l'événement poétique et du lieu de sa circonstance
d'après le poème « Du liegst » de Paul Celan et son commentaire
par Peter Szondi¹.

« (...) peut-être la poésie, comme l'art, se met-elle en route, avec un moi qui s'est oublié, vers ce but étrange et étranger, et là — mais où ? en quel lieu ? avec quoi ? comme quoi ? — se dégage ? »

Paul Celan, *Le Méridien*².

Il y a quelque chose dans la poésie — et celle de Paul Celan est à ce titre exemplaire — qui ne peut que décevoir le lecteur impatient. Quelque chose de propre à déjouer son attente d'informations et d'explications rapides. Serait-ce qu'elle ne cède pas volontiers à la « fonction de numéraire facile et représentatif » comme quoi, selon Mallarmé, « la foule traite d'abord le dire », mais plutôt *témoigne* ? que son témoignage emprunte des voies si singulières que le standard de la communication s'y évanouit loin de ce qui ne reste plus alors « pour nous », dans le poème, qu'arbitraire ?

Cet « arbitraire pour nous »³ mérite d'autant plus notre attention que l'universalité du désir dont il relève, parce que diffuse, ne se livre pas directement « à nous », — tandis que sa dispersion et son partage dépendent de l'exposition de ce désir aux circonstances imprévisibles et néanmoins chiffrées qui le somment. De sorte qu'il revient au caractère même du *désir de poème* — en ce qu'il consiste à *retourner* le contingent des circonstances *en* nécessité poétique, — d'avoir à être sinon élucidé du moins étudié, médité pour lui-même. Or, le désir de poème ne se caractérise-t-il pas justement par ce qui le rapporte, au moins autant que le poème aux circonstances qui l'inspirent, à ce qui plus essentiellement fait les poèmes « secrets »³ ? Et de ce qui fait les poèmes « secrets », l'obscurité que nous présumons en un premier temps relever de leur arbitraire ne fournit-elle pas en quelque sorte le signalement ? — « Conjugée à la poésie en vue d'une rencontre échéant d'un loin ou d'un ailleurs — lui-même produit peut-être pour un projet de soi : cette obscurité », écrivait Paul Celan dans *Le Méridien*². « Cette obscurité », qu'« il est aujourd'hui passé dans les usages de reprocher à la poésie »², est constitutivement liée à ce qui fait les poèmes « secrets » ; inhérente à leur production ; par elle-même l'indice d'une provenance dont le faufilement dans l'inédit de la circonstance instruit le secret ; avec elle persiste l'énigme de la mise-en-œuvre du poème se traduisant au-devant de sa provenance dans l'intimité dérobée de l'injonction qui le *sécrite*, mais aussi s'annonce, « comme une ombre », l'échéance d'une transparence dévoilée entre provenance et destination selon le mouvement par lequel l'une dans l'autre aspire à se « réaliser » et, en définitive, s'accomplit.

Paradoxe, en effet, de la poésie : que loin de cacher son secret (lequel n'est pas sa honte mais son affaire), elle vise à y rendre le poème transparent ; que ce soit au poème d'y rendre sensible quiconque entre dans sa fréquentation ; que l'obscurité qui en émane vienne servir sa cause, et que sa ruse puisse être même d'en intensifier l'empire dans le sens de quelque énigme propice à raviver l'attention défaillante. D'ailleurs, peut-être cela tient-il à ce que le secret dont il s'agit est à la fois le plus réservé et le mieux partagé de tous les secrets : celui dont la formule, adressée en partage, n'est jamais donnée sans être bientôt retirée, à reconquérir, et à la poursuite de laquelle s'accorde encore, sous le nom de « poésie », le désir de poème. Ne suffirait-il pas alors d'éclairer la détermination des lieux où telle « pratique de l'imagination³ » porte le poème à puiser la forme de sa transparence au secret (disons : à l'énigme de sa provenance et de son intime aspiration) pour dégager l'horizon de son fin mot ? Et ne devons-nous pas attendre de la traversée d'un poème qu'elle nous y dispose favorablement ?

C'est dans ce sens, et à l'aplomb de cette question, que nous abordons maintenant notre lecture du poème « *Du liegst. . .* » conjointement avec celle des précisions et interrogations apostilles du témoin de sa genèse que fut Peter Szondi.

*

Diverses traductions du poème de Celan ont été déjà proposées. Je les reproduis en note⁴. Les difficultés qu'elles soulèvent m'ont incité à m'y essayer moi-même. Je dois cependant admettre ne pas être parvenu à mieux qu'à des approximations, et reste sur ce point débiteur des traductions antérieures. Si j'en propose quelques tâtonnements à côté de l'original, renonçant à donner un équivalent français de mon cru, c'est pour ne rien plus que nous aménager un accès en vue du travail qui suit :

*DU LIEGST im grossen Gelausche
umbuscht, umflockt.*

*Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken
zu den roten Äppelstaken
aus Schweden —*

*Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden —*

*Der Mann ward zum Sieb, die Frau
musste schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden —*

*Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.*

REPOSES tout ouïe
TU aux aguets
GIS dans la grande ouïe
enfloconné, embuissonné.
entouré de flocons, entouré de buissons

Vas ^{toi}
tu à la Sprée, vas à la Havel
vas aux crocs des bouchers,
aux rouges pals des pommes
(venus) de Suède —

Voici présents
Tout d'un coup c'est la table avec les cadeaux
Arrive dons
tourne autour d'
Elle pivote un Eden —
s'incurve en

L'homme devint passoire, la femme
dut nager, la truie,
pour elle, pour personne, pour tous —

Le canal Landwehr ne fera pas de bruit
Rien
(n')obstrue.
(n')empêche.

*

L'omission de la date, nous avertit Szondi, « par laquelle l'accès au texte est rendu plus difficile (... , "les rouges pals des pommes de Suède", v. 5-6, ne sont plus désignés par la date de leur contexte) ne doit pas être interprétée comme un acte tendant à effacer les traces qui permettraient de redécouvrir dans le texte les circonstances d'une genèse. Mais en fait elle *est* effacée.⁵ » — Comment comprendre cela ? A quoi le soulignement du verbe être cherche-t-il à nous rendre plus attentif ? — S'il y a effacement, ce n'est pas en raison d'un geste qui, délibérément, aurait voulu empêcher l'accès à des circonstances supposées fournir les clés d'un texte voué sans elles à rester hermétique au lecteur. Ce n'est pas non plus que la mention de la date manquant d'intérêt ; mais plutôt qu'elle détournerait l'attention d'un effacement *plus essentiel* et qu'il importe de rendre sensible. Le poème *serait* (lui-même, essentiellement) l'effacement des circonstances de sa genèse. Mais n'est-ce pas se méprendre sur le type de circonstance qui préside à la genèse d'un poème ? Nul ne niera que ce qui entoure la naissance d'un poème n'est pas le poème lui-même. Néanmoins, — pardonnez-moi d'insister, — il n'y aurait pas de « circonstances-de-la-genèse-d'un-poème » s'il n'y avait pas de poème ; s'il n'y avait pas le poème pour qu'elles puissent « se-tenir-autour ». Et pour peu qu'il y ait de telles circonstances, le poème ne les efface pas tant qu'il ne les appelle ou (éventuellement) suscite.

Je m'accorderai donc qu'entre les circonstances qui entourent la naissance d'un poème (c'était à Babylone..., à Berlin..., au moment où...) et la circonstance du poème, il se produirait moins un effacement qu'un curieux échange de motifs, un « tour » assez particulier pour être celui, en fait, auquel tout poème doit à la fois sa « tournure » singulière et sa portée universelle de poème.

(Et sans poème, que restent les circonstances ? celles d'un fait divers ? d'une rencontre ? d'un événement historique ? L'effacement des circonstances se passe de poèmes. Il s'effectue « tout seul », en quelque sorte. L'événement seul, le poème, les réveillerait. Les établirait comme telles. Il n'y a pas de circonstances de rien si « rien » (« cette écume vierge... ») n'est pas lui-même un poème. Mais elles ne sont — puisque soulignement il se doit — pas le poème, — et celui-ci ne saurait, par conséquent, pouvoir être dit sans contrepartie les exclure, ou les « effacer »... etc.)

A moins qu'il ne s'agisse de l'effacement du poème devant la circonstance ; auquel cas il faudrait considérer cet « effacement » comme une ruse du poème. Un de ces « tours » dont il dispose à ses fins⁶. Et qu'en l'occurrence, cet effacement ne fasse que servir l'affirmation du poème à retentir des pressions qui lui viennent de toutes parts (de la langue, des « pensées » de l'imagination, des circonstances effectives d'une situation réelle, etc.) sans céder ni devant ni à leurs contradictions mais, au contraire, en les endossant. Cet endossement de la charge contradictoire propre aux affluences et confluences du réel (désirs, pulsions, choses, mots, langues, incitations diverses...), et l'absence délibérée de choix entre elles (ou le refus de la préférence de l'une sur l'autre ; et cela en faveur de la constellation qu'elles dessinent entre elles), constituent la contrainte faite au poème d'en tourner la difficulté et d'en préserver les tensions dans la figuration, — dans le figurer de son dire. Baudelaire : « Le poète n'est d'aucun parti » (Premier projet de préface aux *Fleurs*...). Autrement dit, le poète est du « tout » selon lequel s'accordent, se confrontent, se repoussent les parties (extraits, circonstances désolidarisées de l'événement...).

(A quoi Baudelaire ajoute : « Autrement il serait un simple mortel. » Que serait « un simple mortel » aux yeux du poète ? Précisément : l'homme partiel, partial, partisan, amputé d'une partie de soi, ou réduit à telle partie assujettissant les autres. L'homme de la circonstance diminuée, par exemple, — ou du langage-réduit-à-son, comme le lettriste bruitiste, — l'homme du déni, ou de la faction, — un homme encore, tout pareil à celui, dans les termes de Kierkegaard, « que n'aurait point formé le possible »...)

Ce que Szondi appelle (p. 203) « l'acte de cristallisation » du poème⁷, c'est-à-dire en fait, la suspension et le saisissement du poème dans une forme, ne dépend pas d'un « effacement », mais d'une stabilisation des éléments concourant à sa forme autour de quelque chose d'ineffaçable.

Ce « quelque chose » est ce qui attend (depuis toujours et à jamais) le poème au tournant. Il en est, si l'on peut dire, la circonstance première, celle de son inspiration, de son désir. Inextinguible et ineffaçable : l'origine de tout poème. Celle que tout poème à la fois ramène et entraîne avec soi. La circonstance de ses circonstances. La circonstance qui fait du moindre poème (s'il en est un) le commémorant de son origine ; — et de la poésie en général la commémoration d'un *fiat* originaire.

Je dois admettre qu'au cours de l'actuelle phase de mon travail tout m'aura été bon pour tenter de mettre en évidence cet « ineffaçable ». Aussi me serai-je autorisé, sans y regarder de plus près, l'usage de certains éléments tenus par Szondi pour avoir présidé à la genèse du poème ou l'avoir accompagnée.

Toutes précautions étant dues au fait que je n'ai sous les yeux que la version française de pages dont on ne sait si l'auteur les aurait, de son vivant, publiées dans l'état où elles ont été trouvées après sa mort, — si je prends acte de son étonnement devant le double mouvement (« ... peu de passages ne renvoient pas à une expérience, confirmée par des témoignages ; mais le chemin qui va du vécu au poème n'en devient pas plus clair dans sa métarmorphose. » — p. 203) qu'il décèle dans « l'écart qui sépare les (circonstances) de ces journées berlinoises de l'arrangement savant qu'est le poème » (id.), — et si j'admets volontiers que l'« intention » du témoin qu'il fut de ce moment de la vie du poète « ne peut (...) être de rapporter les mots aux dates et aux circonstances, d'où surgissent, ensemble, ces quatorze vers, mais de reproduire l'acte de la cristallisation » (id.), — c'est sur le sens même de la tentative de « reproduire l'acte de la cristallisation » que je resterais le plus perplexe. Le transport des faits berlinois dans le poème, puis, dans le dernier tiers de l'article, l'évocation de leur métamorphose *par* la poétique de Celan, occupent en effet l'essentiel de la tentative de Szondi. Tentative précieuse, nonobstant la réserve que je me propose d'énoncer, et tentative, il faut le souligner, à laquelle une certaine chaleur de ton prodigue la qualité du témoignage et du souci poétique.

La question qui se pose est de savoir si une poétique, — outre les faits qu'elle contribue à retenir, à « relever », et à transformer, — suffit à rendre compte de l'« acte de cristallisation », et si sa description — aussi scrupuleuse soit-elle — suffit à le « reproduire » ; si « poésie », c'est-à-dire poésie *en acte*, et « poétique » s'équivalent assez sur le plan de cette « reproduction » pour que l'alignement de connexions comme (« sang »)-« rouge »-« pal », etc., ou le rappel du caractère « formant » des oppositions dans la poétique celanienne, puissent prétendre à eux seuls, sinon en tenir lieu, du moins, y introduire. Car cela, certes, nous renvoie bien à l'imagination, au déploiement des « images » du poème, — mais non pas à ce qui en *fait* un « poème ».

Or, me semble-t-il, ce qui en fait un poème, c'est qu'à l'hétérogénéité des *data* de la circonstance, et au principe même de dislocation initiale des ordres de réalité dont ils proviennent (selon Szondi : des promenades, de la lecture d'un livre, des conversations...), correspond le principe d'ordre lui-même du poème. — L'ineffaçable : logé dans les discordances du cours des choses-comme-elles-vont, et dont le poème « rend » les grincements, entre elles, inaperçus, emportés avec elles dans les conversations, les promenades, les lectures...

C'est que le principe d'ordre du poème ne réside pas dans les faits eux-mêmes — dont le procès-verbal peut toujours, en droit, être dressé à tout moment, — mais là où ça travaille *entre* eux, là où ça géint, où ça gémit, où ça « jure ». De sorte que, par exemple, c'est moins dans l'identité, sous le mot « Eden », de l'enfer et du paradis, que me paraît s'apprêter l'attention de Celan, que dans le fait que cette identité se mette à grincer, que son « in-différence » — puisque tel le syntagme par lequel Szondi désigne « l'expérience fondamentale de Celan » (p. 206) — se mette à gémir au cœur de l'indifférence criarde d'une ville en fête, — qu'au plus

imprescriptible de « l'indifférence » persiste un ineffaçable au cœur duquel « ça », ni ne peut ni ne doit, ineffable, être dit, et gémit, et prive le poète du repos commun.

(Qu'il me soit permis d'indiquer au passage que nous tiendrions là un nouvel élément de réponse à la question de ce que pourrait vouloir dire « simple mortel » pour un poète : précisément celui pour qui ça ne grincerait pas ; pour qui ça ne gémirait pas. Ou bien pour qui ça grince ou gémit (le « simple mortel » n'est pas dépourvu d'émotions), mais qui ne veut pas le savoir. D'une certaine manière, ce qui distinguerait la « simplicité » de ce « mortel » de la (comment dire?...)... « complicité » du poète, c'est ce qui ferait du premier un *mortel*, mais qui ne voudrait pas le savoir, et peut-être du second un *mortel* qui le saurait pour deux. De sorte que le poète serait moins un être exceptionnel qu'un être exceptionnellement commun.)

*

Voici maintenant comment, pour ma part, je me risquerais à lire le poème « *Du liegst* », second de la première partie du recueil intitulé *Schneepart* :

Les deux premiers vers me plongent (*im*) dans une « atmosphère » ; dans un « milieu » : celui de la *grossen Gelausche*. Ils me font part d'un état, d'une « sensation » diffuse, d'un sentiment général, d'une ambiance.

Du liegst. Le poème commence sur un pronom personnel. Qui est « tu » ? Un instant je pense à Nerval, « Je suis le ténébreux... », à Baudelaire, « Je suis comme le roi... » : poèmes de l'identité poétique du poète ; ou de l'identification du sujet du poème à un « sujet-de-la-poésie ». — Mais ici, c'est la *deuxième* personne, le sujet. L'interlocuteur ; le destinataire ; le lecteur ?

Le poème, le poète, *s'adresse*. A lui-même⁸ ? Peut-être. Ce serait-à-dire, en lui (mais alors, comme en tout destinataire possible), à celui qui a l'oreille poétique. L'oreille sensible au poème ; ou l'oreille éduquée au poème. Une oreille attentive, en tout cas. *Gelausche* n'est pas *Gehör*. Une oreille aux aguets.

« *Umbuscht, umflockt* ». Il est dans le qui-vive du poème, dans ses aguets, dans sa grande ouïe, en état, comme on dit à d'autres propos, d'écoute flottante. « *Umbuscht* », environné de buissons, pareil à l'animal chasseur, ou comme le prince du conte en chemin vers sa belle endormie ; c'est-à-dire encore, dans un sens proche du français « empêtré », lié, entravé (ce pourrait être par les conventions, par les obédiences partisans, par le monde, dans les encombrements du monde...). « *Umflockt* ». « Enfloconné » ; dans un drôle d'état, donc ; car « *umflockt* », environné de flocons (que dehors la neige tombe effectivement ou non), suggérerait un « état » : l'état « floconneux » — mélange de brume, d'apesanteur et de blancheur. « *Umbuscht, umflockt* » : variations d'une (em)prise faite de *buscht* et de *flockt*, à la fois légère et serrée, touffue et feutrée, sur le même thème « *um* ».

Poussons un peu l'allusion qui vient d'être faite au conte de la Belle au bois dormant, et soulignons cette fois-ci le verbe : « *Du liegst* ». L'interlocuteur, le destinataire, c'est la Belle endormie (celle de Perrault plutôt que celle de Kawabata) ; de quoi s'agit-il ? d'aller réveiller le poème, allongé dans sa grande oreille ; d'aller secouer le poète ; de délivrer dans le poète *l'écoute poétique* de l'emmêlement buissonneux et de l'étouffement floconneux des rumeurs de la ville.

Le poète. Entouré de buissons, protégé dans l'ouate floconneuse de la Grande Oreille, attentif, mais assoupi dans son attente — comme dans le château, la maisonnée de la Belle, — il est allongé. Il gît. Il n'attend qu'un événement, qu'un mot. Il repose. Le poème.

Il, elle, repose. Étant à la fois la Belle et sa maisonnée, le poète et la poésie. Le poète qui attend d'être réveillé, *et* le poète qui va s'engager sur le chemin de cet éveil (il y a dans le poète ce chevalier au sang bleu, prince (« d'Aquitaine »), roi (« d'un pays pluvieux »), prêt à se lever et à se rendre au « lieu » de l'épreuve ; au « lieu » de son éveil au poème, — qui est en même temps le « lieu » de l'éveil à elle-même de la poésie). « *Geh du...* ». Le passage à la seconde strophe se fait par l'impératif ; de l'immobilité d'un repos à l'injonction d'un aller. Passage marqué par le mouvement du pronom initial qui se répète mais aussi se déplace en seconde position dans le syntagme verbal, soulignant que l'apostrophe s'adresse bien au sujet qui ouvre le poème, et que l'attention poétique surexpose. Non pas « *geh* » tout court, ou « *du gehst* » (comme l'aurait ordinairement appelé la reprise du sujet initial), mais une sorte de solution intermédiaire entre l'indicatif et l'impératif, de compromis qui en retiendrait les deux risques, les deux portées à la fois.

Échange de politesse : passe donc, je t'en prie. Je vais te montrer le chemin. Au départ en tête, mais inerte, le pronom, sommé, emboîte maintenant le pas au verbe qui, par quatre fois, « impérativement », « indique » la direction.

« *Geh du* ». — Le verbe interpelle un sujet — celui-là même qui tout à l'heure reposait, allongé dans l'oreille tendue grande au milieu d'un buissonnement de bruits sourds. Réveille-toi. Lève-toi. De la première à la seconde strophe s'opère un véritable chassé-croisé entre le verbe (lui-même s'infléchissant d'*akinètos* là en *kinèsis* ici, version inerte et version cinétique d'un même principe) et le pronom de la deuxième personne à l'instant immobile (en un premier temps, présentée, puis sommée dans un second temps). Ou comme quand après courtoises révérences, deux s'avisent moyennant une confusion passagère de passer l'un devant l'autre. Une vague impression en émane, que l'effacement de l'un devant l'autre n'a pas complètement dissipée. Qu'ils ont dû se croiser, se bousculer, même fugitivement, traverser un embrouillement comparable à celui des buissons d'un taillis, contribuer à l'enchevêtrement même au cours duquel, le drame se tissant et nouant, se foment et s'effectue la transformation de « *liegst* » en « *geh* » — modification à la faveur de laquelle « *du* », enveloppé, enlacé dans sa léthargie aux aguets et appelé à se secouer un peu, remplit son office de lien, de premier mobile, et de destinataire enjoint. Serait-il indécis ? tirailé ? La conversion du repos en mouvement ne laisse pas de place, dans le poème, aux épisodes intermédiaires. Ce n'est pas « il te faut aller » (*du sollst gehen*), mais « va ! » (*geh...*), « toi » (« ... *du*... ») ?

« *Geh du...* ». Il nous importe que le premier pas doive s'arracher à un embarassement initial. Mais il nous importe aussi que ce soit un pas, un aller, un aller vers (...*zu*...). Une vection désormais nous oriente, qui nous conduit aussitôt dans un dédale de séquences, une succession de « plans » — comme on dirait au cinéma —, un enchaînement kaléidoscopique d'« images » : la Sprée (dont Marx (Karl) disait, dans une lettre célèbre à son père, les eaux sales nettoyer les âmes et allonger le thé...), la Havel, les crocs des bouchers, les « rouges-pals-des-pommes » (ceux-ci font *expressément* « image »), dont il est précisé qu'ils viennent de Suède... On songerait à quelque lanterne magique.

— Première brèche ; premier tiret (comme toujours chez Celan, le rôle des tirets est déterminant. Ici, c'est à chaque tiret un degré d'écoute, un degré d'éveil, un degré de souffrance supplémentaire, les lèvres d'une blessure qui s'ouvrent en même temps que l'oreille qui en recueille les révélations) ; « voici... » (*Es kommt...*) : « la table avec les présents (les cadeaux, les dons, *den Gaben*) » ; avec tout ce qui s'offre ainsi que la Sprée, la Havel, les pommes rouges de Suède empalées... Quelque chose comme une table avec des cadeaux les présente, les expose et nous y expose. C'est une table tournante — dont on pressent qu'elle pourrait bien réveiller des esprits. Mais autour de quoi tourne-t-elle ? en quoi ? Autour d'un *nom*, semble-t-il, et même d'un prêtre-nom : Eden — celui d'un endroit qui, à son tour, « tient lieu » de ce autour de quoi, en quoi, « tourne » le poème. « *Ein Eden* ». A la fois singulier et indéfini : *un* Eden — très précisément celui-là, porteur d'un nom si puissamment évocatoire que :

— second tiret, seconde brèche, second décrochement, écarquillement supplémentaire des lèvres de « l'oreille », — ce qui apparaît à l'appel de ce nom — comme s'il en eût été l'invocation terrible, — c'est l'évocation d'une horreur : « L'homme devenait passoire (ou "tamis", ou "crible", *Sieb*) », « la femme » (*die Frau*) y rime avec « la truie » (*die Sau*), tandis qu'entre « *Frau* » et « *Sau* », l'enjambement de « *Die Frau* » à « *musste schwimmen* » est en surdétermination avec l'enjambement insoutenable de quelque parapet et aggrave une double discordance, un double grincement : entre « *Frau* » et « *Sau* », d'une part, et dans « *musste schwimmen* » d'autre part. En effet : *fallait-il* vraiment qu'elle nage ?

Que viendrait alors exhiber le triple « *für* » qui suit et embroche tour à tour « soi » (*sich*), « aucun » (*keinen*), et « tous » (ou « tout un chacun », *jeden*) ? Le « pour » d'une destination partagée, tronçonnée, alignée en ces trois déterminations : « *sich* », « *keinen* », « *jeden* »¹⁰,

— que le tiret suivant verse dans un troisième « état », si l'on peut dire, celui de l'aller des choses comme elles vont. Un aller plus loin dans la réminiscence de ce sur quoi s'est ouverte la Grande Oreille au début du poème, un « retour » en avant dans l'état initial où il nous plongeait alors : le cours même, somnambule, des choses glissées dans le miroitement, cette fois-ci, de l'eau du canal qui s'est refermée sur ce qui s'est passé, et qui continue, imperturbablement, indifférente à ce qui se passe autour, de s'écouler — le lit du canal rejoignant celui de la grande oreille où « tu » (*du*) reposait, gisait...

*

Ce qui organise le poème, ce qui anime la « vision » qu'il mémorise, et ce qu'à la fois tentent de « contenir » la « vision » et son poème, — *l'horrible visum* central de son vortex, — n'est-ce pas précisément ce dont l'actualité nous rebat les oreilles ? ou plutôt ce autour de la fascination de quoi tourne l'actualité ? En quoi elle menace constamment de verser, avec quoi elle se plaît à jouer ? Et à en croire les étalages, ce qui prête à biographie, narration, témoignage, roman, documentation romancée : la jouissance du pouvoir politique et économique, le plaisir du toxicomane, le tremendum fasciste ou nazi... ? Et chaque fois pour en faire quoi ? — des histoires ?

Ce dont il semble bien que le souci poétique se distingue radicalement.

A savoir qu'il n'importe pas au poème de faire toutes les fois que l'horreur a « lieu » tant d'histoires. D'abord parce que l'horreur a son « lieu » au cœur de l'humanité, qu'elle est en elle (en nous) comme le ressort même de notre pensée. Ensuite parce que les « histoires », c'est le déni de cela. Une manière de détourner l'attention de ce qui nous guette le plus personnellement tapi au fond de nos pensées. Une manière de tourner la mémoire en croyances en faisant *croire* que ce sont des histoires. Que ce ne sont *que* des histoires. Que la vie et la pensée ont cours au large de ces abîmes alors qu'elles en constituent le bord.

Mais comment reconnaître cela ? Comment ne pas l'oublier, c'est-à-dire fidèlement en répondre, et « vivre » quand même ?

Or, qu'est-ce qui tend l'oreille poétique ? Qu'est-ce qui oriente sa grande écoute ? Qu'est-ce qui à la fois l'attire et la repousse sans repos, sans qu'aucun parti jamais ne l'emporte dans sa séduction ou son emprise ? Sur quoi s'ouvre-t-elle, la grande oreille poétique ? — Sur l'incomparable. Sur ce qui l'horripile le plus intimement, et ce qui l'intime, donc, le plus radicalement, à savoir : l'incomparable, en excès sur toute comparaison. L'impensable de ce qui la fait penser. Et ce qui la *qualifie* de « poétique », c'est cela. A savoir encore qu'elle se *mesure* (le *metron* du « rythme » est son affaire) ; et qu'elle se mesure à l'incommensurable. Que c'est devant l'incomparable, devant l'impensable, qu'elle donne sa mesure, qu'elle mesure sa pensée ; que la pensée, par elle, prend mesure.

A l'incommensurable ineffable impensable incomparable auquel elle se mesure, il lui faut trouver, dans le poème, une place. En dépit du manque de mot pour cela. Et encore que cela (l'impensable, l'incomparable) ait plutôt tendance à mettre le poème hors de lui ; et que l'emplacement, dans le poème, de son « hors-de-soi » rassemble autour de son injonction (moment polaire de ce que Ponge nomme de son côté « rage de l'expression ») toute la difficulté de la *poésie* : celle qui consiste pour elle à se contenir tout entière hors de soi — c'est-à-dire au « lieu » de ce que Hölderlin distinguait « dans » le poème lui-même comme lui étant à la fois une échappée, un surplomb et un pivot, — son point aveugle, son point de rupture, son « cher point », — son utopie et son axe : la *césure*.

Reconsidérons le poème de Celan. — Ce qui le rompt, en rompant le climat floconneux et buissonneux où la grande oreille se trouve initialement plongée, en bousculant et désaccordant l'imagerie de la circonstance immédiate (de la fête, de la rêverie, de la promenade), c'est — introduit *par* le « *es kommt* » de l'éveil à l'autre monde du monde auxquels (au monde et à son autre monde) est ambiguë-ment approprié le nom du Jardin de l'Innocence et de la Faute, — l'impensable et l'incomparable d'une horreur qui reste sans nom.

Et ce n'est pas un vain paradoxe que ce qui rompt le silence des mots eux-mêmes, ce soit ce qui les décourage le plus extrêmement. L'impensable et l'incomparable de ce qui est à la fois « pour soi » (*für sich*) parce que c'est ce qui s'éprouve « en personne » et non autrement, — parce que c'est ce qui n'est destiné à personne précisément, en particulier (étant plutôt ce qui destine que ce qui est destiné), *für keinen*, — et parce que justement ça s'adresse à tout un chacun, *für jeden*.

Enfin, après l'éveil à l'horreur (par le « *es kommt* »), et l'horreur elle-même (qui est à la fois « pour soi, pour personne et pour tout un chacun »), il y a, au terme d'une gradation ouverte par l'invocation du nom « Eden », autour de quoi et en quoi (*um*) tournent les dons et la table du monde sur laquelle ils sont disposés

et offerts par la circonstance, — au terme d'un mouvement à la fois ascendant ou descendant et circulaire, — accomplissement et retour dans ce que j'appellerais volontiers l'horreur de l'horreur, c'est-à-dire l'indifférence.

Comme si l'on ne pouvait, une fois entré dans la fréquentation de l'horreur, s'en sortir que par un surcroît d'horreur : l'horreur de l'horreur. Dans sa version névrotique, par la dénégation et l'indifférence ; dans sa version phobique par la conjuration ou l'évitement du « mauvais objet » ; dans sa version délirante, persécutive, par sa désignation et son élimination : par la solution finale.

*

Le repos, dans la Grande Oreille, est un repos paradoxal : tendu, fasciné ; comme de quiconque attentif à l'enchantement qui le saisit d'une rêverie prémonitoire. Voilà entre-temps, c'est-à-dire le temps du poème, ce que nous apprenons. Il y a ce qui, dans la Grande Oreille, en dépit de ses aguets, reste empêtré, si l'on peut dire, par la rumeur et les dénégations de l'horreur, par son grand cinéma. Au point que la rumeur du cours des choses, ramenée à sa version « courante », autrement dit au cours du Landwerkanal, viendra lui prêter sa rime. Entre *Gelausche* et *rauschen*, il y a plus qu'un accord. Une véritable homophonie traversant la cacophonie de la liesse et du souvenir. Dans la ressemblance phonique entre les mots de l'ouïr et du bruire, l'oreille poétique se tend. Et c'est dans cette tension que se déploie le poème : pour dire le bruit et ce qu'efface le bruit ; pour dire en même temps le bruit et ce à quoi, de lui-même, il rend sourd ; pour dire le vacarme et l'inaudible vers lequel en lui l'accord du grand ouïr et du bruire attire l'attention ; pour dire comment c'est dans le bruire que l'ouïr poétique trouve sa résonance avec l'effacement de l'impensable dans l'ineffable et l'amnésie.

Rien ne mesure l'abjection de l'horreur, commune ou politique, comme celle de l'indifférence ordinaire, qui passe sans que rien (ne l')empêche — *Nichts stockt*.

C'est ainsi que le Landwerkanal ne dira rien. Et il ne dira rien comme ceux qui n'ont rien dit sous la torture ; mais pour une raison exactement inverse : l'indifférence. Le plus haut courage rejoint la plus grande lâcheté dans le silence qui si différemment pourtant les intime : celui de l'horreur — c'est-à-dire de l'évidence, pour les hommes, de leur destination mortelle. L'esprit des morts qui furent jetés dans le canal, comme de ceux dont les noms sont jetés en pâture à l'opinion, s'y engloutit, dans ce silence, comme si tel devait être l'accomplissement d'un retour que « rien/ (n')entrave ». Sans que l'eau ni l'opinion, refermées sur toutes leurs rumeurs comme des phagocytes, n'en soient souillées, ni troublées plus qu'à l'ordinaire.

Entre l'écoute initiale tout à la fois tendue et indifférenciée de la grande oreille et la rumeur du cours privé/public (« doxique ») des bruits qui courent, la même chose a suivi son cours, à peine modifiée, et soulignée par le glissement paronomastique de *Gelausche* à *rauschen*, déclinée à la faveur de la tension déclarée entre *grosse Gelausche* et *wird nicht rauschen*. Du sommeil d'un œil, du repos attentif dans la grande oreille, à l'indifférence de la rumeur passante qui réduit ses secrets de polichinelle au silence, une série de décrochements a conduit le poème par différents niveaux de révélation, d'un gésir attentif, *im grossen Gelausche*, pris dans ses buissons et ses flocons, à la discrétion « involontaire » du canal, qui « ne dira

rien » (*wird nicht rauschen*), et dont il est, d'avance, le répondant. Par le lit de la grande *Gelausche* et celui du canal qui se taira (*wird nicht rauschen*) coule la même eau (par « -aus(che) », transite la même provenance, la même extraction ; la même destination se remémore et suit son cours d'un bout à l'autre du poème) ; une eau conduite de décrochement en décrochement de son plan initial à son plan terminal.

De « *Nichts* » à « *stockt* », le décrochement opéré, typographiquement marqué d'un mot à l'autre, serait précisément celui-là où réaffluent ceux que marquèrent, juste avant, les trois tirets : celui qu'aménagent — je suppose, — sur le cours du canal, les écluses.

*

Maintenant : la « ressemblance » entre *Gelausche* et *rauschen*, pour saisissante qu'elle soit, marque-t-elle à ce point le déploiement de la « chose » qualifiée plus haut de « même », que ce soit à dire qu'en sa fin comme en son commencement, le poème tient le même langage ? Le « même » du début et de la fin, dont le poème déploie le cours, n'est pas l'« identique ». Il y a dans le « même » place pour un « presque » intercalaire dont ne veut pas l'« identique ». Or ce « presque », plus augmentatif, en définitive, que diminutif, — et qui vient excéder l'indifférence ordinaire (dans ce que Szondi appelle « l'in-différence fondamentale » de Paul Celan) — caractérise l'intervalle par lequel émerge *malgré tout* la « révélation » (qui est toujours solidairement celle d'une horreur et celle d'un destin), l'espace proprement dit de la révélation, c'est-à-dire l'espace par lequel le poème s'ouvre à son lieu.

Mais il convient d'ajouter — et c'est la poignante leçon que je retiens du poème de Paul Celan —, que c'est l'espacement (la tension) d'un poème qui ne se raconte pas d'histoires. D'un poème qui sait n'avoir été qu'une brèche, un éclat fugitif, dans une indifférence générale qui a toujours le dessus. Qui sait ne se départir de cette indifférence et ne s'en extraire que pour y être de nouveau aspiré, et immergé.

Le poème serait-il donc ce supplicié dont on ne cesse pas de plonger la tête sous l'eau jusqu'à ce qu'il parle, et pour qu'il ne parle plus ? Ou bien : le poète ne serait-il pas cet amphibie du poème, familier à force de la fréquenter, de cette zone intermédiaire entre des profondeurs immergées et les infinis transparents d'un ciel visité, quelquefois, par l'éclair, le soleil, et les constellations ?..

A considérer le déni (névrotique, quotidien) de l'horreur, ou sa réplique phobique, délirante, sacrificielle, — c'est-à-dire ces « fausses sorties » du cercle de l'horreur, que celle-ci s'empresse d'inspirer sous les espèces de la lâcheté ou du crime, — comment ne pas songer s'il n'y aurait pas quelque « bonne » sortie de l'horreur ? et ne pas aussitôt suggérer la folie que c'est de songer ainsi — folie, si l'on n'y prenait garde, elle-même ravageuse, de puissance totale et d'immortalité ?

S'agit-il de *sortir de l'horreur* ? — Comme s'il était en notre pouvoir d'en décider...

Si l'horreur militante de l'horreur se solde par des solutions finales auxquelles il faut donner toute leur dimension de crime contre *l'humanité* — c'est-à-dire contre ce qui distingue l'espèce humaine en tant que telle —, la question vaut d'être fré-

quentée. (Aucune « bestialité », dans cette horreur de l'horreur. Mais très essentiellement, l'aveuglement de la raison sur la « non-rationalité » de sa provenance, — et ses déchaînements du même coup sans cesse encourus jusqu'à l'extrême.)

Et pour ce que le nom de la fréquentation intime et résolue de l'horreur est le nom même du « verbe » : *penser*, — la question vaut d'être veillée ¹¹.

Saisi par la quadruple circonstance d'une époque de l'histoire, de sa judaïté, de sa germanité, et de son état de poète, Paul Celan aura témoigné par sa vie et par son œuvre d'une telle fréquentation et d'une telle veille. Mais par-delà encore, le travail nous reste, à reprendre inlassablement, d'établir, d'attester, que ce qu'on appelle « poésie », en ces temps de confusion, de brouilles et d'abandon, c'est cela.

Novembre 1987/décembre 1991/mars 1992.

NOTES

1. Peter Szondi, *Poésies et poétiques de la modernité*, traduit par Mayotte Bollack, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 201-208. Les difficultés soulevées par le poème de Celan et le commentaire qu'en a proposé Peter Szondi ont fait l'objet de plusieurs publications. Notamment : Hans Georg Gadamer, postface à *Wer bin Ich und wer bist Du ?*, trad. fr. in *Po&sie* n° 36 ; — Martine Broda, « Bouteilles, cailloux, schibboleths : un nom dans la main », 1984, recueilli in *Dans la main de personne*, Ed. du Cerf, 1986, p. 95-105 (partic. n. 7, p. 97). — Jean Bollack, *Eden, encore*, dans le volume collectif *L'Acte critique (sur l'œuvre de Peter Szondi)*, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 267-290, propose une précieuse recension critique des travaux consacrés à l'étude de ces difficultés.

Maintenant, au-delà des scrupules d'une herméneutique soucieuse de sa rigueur propre, n'y a-t-il pas aussi à considérer, en l'occurrence, l'hypothèse de l'*inséparabilité* du poème et de son commentaire ? — s'il est toutefois permis de parler sans trop de légèreté, entre deux textes, de rencontre et d'*amitié*, la question ne me paraît pas indigne d'être posée.

2. Paul Celan, *Le Meridien*, trad. fr. Jean Launay, *Po&sie*, n° 9.

3. Michel Deguy, *Nouvelle Revue française*, avril 1963, à propos de Robert Marteau, *Royaumes*, Paris, Éd. du Seuil, 1962.

4. Fabrice Gravereaux, Michael Speier, Rosella Benusiglio-Sella, — *Po&sie* n° 21, p. 6 :

TU REPOSES en la grande auscultation,
embusqué, floclé.

Toi va vers la Spree, va vers la Havel,
va vers l'allonge de boucherie,
va vers les rouges pals des pommes
suédois —

Arrive la table avec les dons,
elle incurve un Eden —

L'homme devenait un crible, la femme
dut nager, la truie,
pour soi, pour aucun, pour chacun —

Le canal Landwehr ne bruira pas.
Rien
stagne.

Philippe Forget, *Po&sie*, n° 36, p. 107 :

TU REPOSES dans la grande auscultation, embuis-
sonné, enfloconné.

Toi, va vers la Spree, va vers la Havel,
va vers les allonges de boucher,
vers les pals rouges des pommes
de Suède —

Arrive la table chargée de dons,
elle contourne un Eden —

L'homme devint passoire, la femme
dut nager, la truie,
pour elle, pour aucun, pour chacun —

Le canal Landwehr ne bruira pas.
Rien
se fige.

Mayotte Bollack, in Peter Szondi, *op. cit.*, p. 201-2 :

TU ES COUCHÉ dans la grande ouïe,
dans les buissons, dans les flocons.

A la Spree, à la Havel,
aux crocs des bouchers, va,
aux rouges pals des pommes
de Suède —

Advient la table aux étrennes,
elle tourne autour d'un Eden —

L'homme, c'était une passoire, la femme,
on l'a fait nager, la truie,
pour elle, pour personne, pour tous —

Le canal de la Landwehr ne fera pas de bruit.
Rien
n'obstrue.

Elfie Poulain, in H.-G. Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu ?*, Actes Sud éd., 1987, p. 131 :

TU GIS, tout ouïe,
cerné de buissons, entouré de flocons.

Toi, va à la Spréc, va à la Havel,
va aux allonges du boucher,
aux pals rouges des pommes
de Suède —

Arrive la table chargée de dons,
elle contourne un Eden —

L'homme devint passoire, la femme
dut nager, la truie,
pour elle, pour aucun, pour chacun —

Le canal Landwehr ne brui­ra pas
Rien ne
s'arrête.

5. Peter Szondi, *op. cit.*, p. 202.

6. Suggérer les « fins » du poème nécessiterait un développement consacré à l'expression en lui et par lui du désir considéré comme le mouvement même de la vie de la pensée. Trop énigmatiquement : ses fins seraient de « réaliser » une « pensée », et par-delà, en toute pensée, la forme du mouvement de la pensée elle-même.

7. Est-il nécessaire d'ajouter que de la part de Szondi, la référence de l'acte de former un poème (ou : par lequel un poème se forme, prend forme) au processus de la cristallisation est probablement loin d'être fortuite ? Ce n'est pas d'aujourd'hui que le cristal, avec ses éclats, son ordre interne et sa transparence, évoque l'accomplissement et la perfection, inspire et soutient le rêve de perfection

achevée que provoque le cours incessant des choses en constant devenir. Mais dans ce sens, si le topos du « cristal de l'onde » remplit un office poétique, c'est bien, accordant à l'élément fluant par excellence la suspension — voire le « virage » (*Wende*) — toujours possible de son cours dans une perfection impérissable, de commander toute une éthique du poème ; — ce que Szondi met en évidence de manière convaincante dans sa lecture de l'*Hérodiade* de Mallarmé (op. cit., p. 73-141). En outre, Celan y a lui-même recours, comme en témoigne l'intitulé *Atemkristal*, « Le cristal d'un souffle » (*Poésie*, n° 9), du recueil de 1965 repris en 1967 en première partie de *Atemwende*.

Il s'agit donc, bien plus que d'une « idée » empruntée passagèrement à un lieu commun, de l'évocation de toute une poétique.

8. Cf. Ossip Mandelstam, *De l'interlocuteur* et le commentaire qu'en propose Martine Broda in *Dans la main de personne*, Ed. du Cerf 1986, p. 53-77. Cf. aussi Paul Celan, *Entretien dans la montagne*, trad. fr. de Stéphane Mosès, Michel Chandeigne éd., 1990, accompagnée d'un commentaire du traducteur.

9. Une brève mise au point sur l'interprétation que je tente du poème me paraît, à cet endroit, s'imposer : le lecteur en effet peut bien s'attarder au tramé du motif tel qu'il lui est donné de le pressentir. C'est sa manière de prendre au sérieux l'éveil qu'instruit en lui la lecture du poème — sa rencontre. De ne pas laisser l'indifférence complètement reconquérir l'intervalle introduit en elle à cette occasion. De témoigner pour l'événement ainsi produit, et d'en répondre. Sachant bien que le concernement émane du seul poème, et qu'il s'agit toujours de s'y laisser reconduire.

10. Cf. *Die Neimandsrose*, premier poème, premier vers de la dernière strophe.

11. « La pensée de la mort n'est pas une pensée particulière, comme s'il y avait des pensées différentes, et, parmi elles, entre autres, la pensée de la mort, mais la mort est posée en même temps que la pensée, et toute pensée est, comme telle, pensée (de) la mort. » « *On ne cesse de penser à la mort qu'en cessant de penser.* » (Marcel Conche, *La mort et la pensée*, Éd. de Mégare, Villers-sur-Mer, deuxième éd., 1975, p. 9.)