



## À la pointe acérée

Françoise Lartillot

### ► To cite this version:

Françoise Lartillot. À la pointe acérée. Die Niemandrose, Paul Celan. - Lectures et interprétations, XI, pp.115-126, 2003, Paul Celan DIE NIEMANDSROSE Lectures et Interprétations. hal-03411646

**HAL Id: hal-03411646**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03411646v1>**

Submitted on 25 Jan 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## À LA POINTE ACÉRÉE<sup>1</sup>

Or, évoquer, en poésie, veut dire signifier, ou plus exactement réaliser.  
(Peter Szondi: Sur Paul Celan. Lecture de Strette. Essai sur la poésie de Celan)<sup>2</sup>

Qu'évoque le poème À LA POINTE ACÉRÉE? Que signifie-t-il? Que réalise-t-il?

Il se détache du recueil *Die Niemandrose* en ceci qu'il porte, avec quelques autres poèmes, un titre en langue étrangère, en l'occurrence un fragment de citation, emprunté à Baudelaire<sup>3</sup>. L'on aborde donc le poème depuis cet espace tronqué de la citation interrompue, extérieure à la langue allemande. Simultanément, le poème est en quelque sorte au centre du recueil, reliant la seconde section à la troisième, et il occupe une position cruciale dans l'œuvre puisqu'il effectue un travail de relecture de motifs présents de longue date chez Celan et repris également dans les recueils ultérieurs.

Excentré par la langue et central par sa position architectonique, le poème expose l'alliance de la poésie et de la poétique de Celan, leur relation paradoxale se jouant sur une ligne de rupture, tracée de cette pointe acérée, et que nous allons lire suivant quatre registres: temporalité, mise en abyme de l'acte poétique, image de la langue, relation à la tradition littéraire.

1.

Le temps infini et le temps historique sont deux pôles entre lesquels le texte se tisse sans que la voix qui parle s'exprime depuis un point de vue temporel stable. La voix qui parle n'est d'ailleurs pas définie par une personne grammaticale unique.

Le temps infini est d'abord celui que Baudelaire avait placé en regard de sa propre écriture dans "Le Confiteor de l'artiste" auquel est empruntée la tournure "il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'infini". Dans les brouillons du Méridien, Celan affirme:

Dans l'étirement du temps, nous ressentons cet infini élancement, nous ressentons cette "pointe acérée de l'infini" de Baudelaire si souvent évoquée par Hofmannsthal. Pour conjurer le monde, on convoque cet antique rêve: celui d'échapper en même temps au monde.<sup>4</sup>

Les expressions employées par Celan de "Verendlichkeit" ou d'"Infinitivische" ont une résonance critique. Conformément à cela, la notion d'infini est éliée dans le titre, la confrontation à l'infini se construit ici d'emblée à partir d'une absence,

dont on pourrait affirmer en anticipant sur ce qui suit qu'elle figure l'autre pôle, l'historique silence.

Dans chacune des parties du poème, la voix qui parle arpente cet espace improbable de l'infini auquel s'affrontait volontiers le poète dans la tradition littéraire et qui se fond désormais à l'absence, il arpente cet espace d'une perspective toujours renouvelée.

La première strophe, centrée sur un silence de l'écrit ("Ungeschriebenes" vers 3 au centre de la strophe), est précédée d'une perception temporelle, figurée par la disposition des minerais "Es liegen die Erze bloß, die Kristalle,/ die Drusen", formule que l'on peut lire comme un présent historique et gnomique en même temps: figurant soit un état nouvellement advenu, soit un état durable recelant une vérité sentencieuse. Ce silence introduit à un balancement entre une transformation passée et achevée ("zu/ Sprache verhärtet" (vers 4)) et une transformation en cours ("legt/ einen Himmel frei" (vers 5)).

La seconde partie du texte, mise entre parenthèses (vers 6 à 13), combine deux scènes autour d'un axe silencieux entre le vers 8 et le vers 9. En fait, on serait tenté de lire cette deuxième partie du poème comme formant une strophe unique de neuf vers. Le vers 4 serait alors la ligne en blanc, l'axe du silence comme une forme d'éternité autour de laquelle tournent ceux qui s'agglutinent à présent en un "nous" ("so/ liegen auch wir" (vers 7-8)), présent résultant d'une action passée ("Nach oben verworfen, zutage,/ überquer,") et ce qui "alors", "à l'époque" ("einst") avait résulté d'une action assassine ("Tür du davor einst, Tafel/ mit dem getöteten/ Kreidestern drauf:/" vers 9-11) et dont la voix qui parle se demande ce qu'il adviendra "à présent" ("ihn/ hat *nun* ein –lesendes?- Aug."(vers 12-13))

Le troisième temps du poème (vers 14-24) est également tourné vers une absence marquée par les deux tirets qui succèdent à la préposition "nach": ("nach-/- wonach?") (derniers vers de la troisième strophe): l'absence est à la fois référée au passé, elle succède à quelque chose d'innommable et suscite le questionnement, elle est référée en même temps à l'état présent de la langue, à son incapacité à dire après cela.

Les différentes strates du temps entrent dans un mouvement de superposition et d'interpénétration. L'absence infinie est encadrée par un mouvement prospectif, tentative d'avancer "Wege dorthin" (vers 14), de s'engager sur une voie incertaine, néanmoins constructive, parce que s'intéressant à ce qui, résultant d'une action passée ("Radspur" (vers 16)), s'exprime au moment présent ("blubbernd" (vers 16)). La faîne ("die Buchecker" (vers 20)) est également le lieu du texte où se rejoignent différentes strates temporelles, celle du passé marqué par le participe "Auf-/gelesene" (vers 17,18), du présent marqué par le gérondif "klaffende" (vers 19), de l'avenir représenté par le fruit en lui-même, décrit en outre par le terme qui signifie l'ouverture ("Offen"), laquelle est pourtant plus qu'incertaine: en effet, la strophe débouche sur une question qui semble insoluble.

Le dernier mouvement du texte (vers 25 à 32) engage une forme de révolution dans la relation à l'infini. L'infini de l'absence se mue en une formule qui ne

l'annule pas mais la représente différemment à chaque fois. L'infini est ce que nomme la négation de "Unwiederholbar" (vers 26): quelque chose n'a pas accès à la répétition, en est définitivement exclus: par quoi l'on peut entendre le fait historique ou le fait poétique ou la tentative de conjuguer les deux. Cependant, l'infini s'érode du fait des chemins qui y conduisent sans cesser d'émettre leur gargouillis (vers 29). L'infini recule devant l'arrivée de ce qui est devenu cœur. (vers 30 à 32)

Le lyrique, l'infini comme ce qui réclame d'être atteint et ne le peut en même temps, et l'historique, recouvert par l'infini silence, se sont rencontrés et inversés dans une parole inscrite dans le temps présent mais issue du passé: "Herzgewordenes" (vers 31).

Le poème réalise de la sorte le mouvement temporel décrit par le *Méridien* d'un "Schon-nicht-mehr" à un "Immer-noch" jusqu'à sortir de ce balancement, le temps de la réalisation poétique<sup>5</sup>, en d'autres termes, également empruntés à Celan, il donne corps à un "désir s'élançant contre le "temps historique"<sup>6</sup>.

Cette réalisation n'est cependant possible que parce qu'elle prend appui sur ce que j'ai appelé plus haut l'infini silence, synonyme de l'historique, et qui recèle en fait, de manière cryptée, une date. Affirmant cela, je circonscris des limites à l'interprétation de la relation au temps. Je sors de l'indétermination d'une lecture derridéenne pour approcher de la lecture faite par Axel Gellhaus de cette même question<sup>7</sup>.

Pour Jacques Derrida, la roue de l'histoire est ce que Celan évoque indirectement en parlant de la "trace laissée par la roue" ("Radspur" (vers 16)) tout en montrant simultanément les limites de la métaphore de la roue de l'histoire. En effet, c'est une roue qui, pour Derrida, ne peut pas laisser de trace. La métaphore de la roue de l'histoire est ainsi menée à l'absurde par Celan. Elle ne peut laisser une trace dans le langage écrit, une date qu'elle y imprimerait de manière sismographique pour traduire un événement singulier et le répéter ainsi. L'écrit n'est crédible que parce qu'il témoigne à chaque fois de manière différente de l'impossibilité d'une telle répétition de ce qui est singulier et le donne à méditer. Derrida s'arc-boute ainsi contre la trace celanienne qu'il a commencé par élargir à celle de la roue de l'Histoire pour l'interdire ensuite d'expression.

Celan ne part pas d'une telle idée, il reconduit bien au contraire la généralité de la métaphore à une date cryptée. Certes, on ne peut assigner de manière univoque un référent historique unique à une expression poétique, mais pour autant on ne peut nier l'existence de ce référent. Ainsi en est-il déjà dans *Le Méridien* où Celan déclare que tout poème transporte, inscrit en lui, son 20 janvier<sup>8</sup>. L'on sait que Celan dénomme par là le croisement de deux données historiques, complémentaires si l'on veut, mais aussi contradictoires et destructrices l'une que l'autre: la déclaration officielle du choix de la solution finale, exprimant une négativité historique et politique des plus radicales et la sortie du monde logique opérée par le poète, en l'occurrence Lenz, qui, pris par la tourmente psychique,

renoue en même temps avec ce qui fait de lui une "créature". De telles dates, moments paradoxaux néanmoins nettement circonscrits, constellent le poème.

Les dates de notre poème sont énoncées par plusieurs signifiants disant obliquement l'histoire: "Kristalle", "Buchecker", "Offen".

"Kristalle" renvoie à deux univers: celui de la transformation poétique qu'il figure traditionnellement mais aussi celui de la nuit de cristal, "Kristallnacht", certes non nommée mais dont la strophe 3 convoque la représentation à partir de fragments empruntés à la tradition juive mais faisant l'objet d'exactions (étoile de craie assassinée) qui rappelle les crimes nazis de cette nuit sanglante.

La même ambivalence est marquée par le mot "Buchecker" (faine, fruit de l'hêtre). Le poème incite à en faire une lecture rigoureuse dans toutes ses composantes en pratiquant lui-même cette décomposition "Auf-/gelesene// kleine, klaffende/ Buchecker : schwärzliches".

Le terme "Buchecker" reprend pour l'une de ses parties au moins le sème de la lecture, puisqu'il contient le lexème "Buch". Cependant, la proximité du mot forêt dans le composé "Waldstunde", l'incitation à la pratique de la décomposition puis recomposition des mots au voisinage de "Waldstunde" ou "Fingergedanken", conduit le lecteur à se souvenir d'autres composés, et à situer "Buchecker" à mi-chemin entre l'indicible "Buchenwald" et le pays d'origine de Celan, la Bucovine, qui se dit en traduction allemande "Buchenland", et qui est devenu aussi le lieu d'un enfermement concentrationnaire en une partie du territoire dont le nom pourrait être la racine étymologique de la Bucovine (mais ne l'est pas) "le Bug (ou Boug) méridional", et où sont morts les parents de Celan, assassinés par les nazis<sup>9</sup>.

Le même cheminement pourra être opéré à partir de "Offen". La présence agrammaticale du mot attire l'attention sur son ambivalence, le terme est un mi-chemin entre *der Ofen* (le four et dans la formation *Verbrennungsofen*, le four crématoire) et *das Offene* (l'ouvert).

Mais le titre lui-même ne recèle-t-il pas pareille indication? La pointe est certes dans le texte de Baudelaire celle de l'Infini, mais puisque la phrase est tronquée, n'est-on pas autorisé à se figurer d'autres objets acérés tels une lance, anagramme du nom de Celan qui s'est départi de son identité première pour entrer en poésie mais qui, depuis cette position, tourne ses flèches contre ses ennemis historiques?

Le poème prend en fait son départ de la pureté supposée première du cristal poétique qu'il faut mettre sur la tête ("nach oben, verworfen, zutage, / überquer, so") (à la manière dont Lenz s'est "mis sur la tête" pour considérer le monde "à l'envers" et voir l'abîme du ciel)<sup>10</sup> pour faire apparaître la folie meurtrière et redonner à la parole poétique un socle de vérité d'où pourra se former un autre cristal, gagné à partir de la négativité historique et contre elle.

L'éternité poétique est ainsi contrecarrée par l'autre vérité de la perception historique articulée autour de la finitude de la date célanienne. Certes la date célanienne est ambivalente, certes elle est sans cesse à reconquérir, cependant, elle l'est dans une précision clairement offensive. Ou pour le dire encore autrement dans les termes d'Axel Gellhaus:

La date du poème chez Celan reçoit sa détermination de son inscription dans le présent entre un avant-date et une visée – elle n'est cependant pas un point sur l'échelle d'une règle historique, mais une condensation de rapports temporels dont le centre s'avère être un moi qui s'adonne à ce qui apparaît- s'avère être la vigilance de ce moi.<sup>11</sup>

2.

C'est parce que le poème célanien emprunte la voie de la date inscrite de manière cryptée dans le texte, date au double visage, qu'il peut dans sa structure "interne" suivre une forme de fleurissement. Ce fleurissement est celui du langage, figuré d'abord par la pierre, dans sa matérialité historique, d'où renaîtra le cœur. Le poème déploie en effet une dynamique qui relie les deux pôles de l'inorganique et de l'organique et montre ainsi de quelle nature est la composition célanienne.

Dans le discours de Brême, Celan parle d'un langage enrichi par tout ce qu'il a traversé:

Elle la langue, demeura non perdue, oui, malgré tout. Mais elle devait à présent traverser ses propres absences de réponse, traverser un terrible mutisme, traverser les mille ténèbres de paroles porteuses de mort. Elle les traversa et ne céda aucun mot à ce qui arriva; mais cela même qui arrivait, elle le traversa. Le traversa et put revenir au jour, "enrichie" de tout cela.<sup>12</sup>

Pour parler d'enrichissement, Celan ne dit pas "bereichert" mais bien "angereichert". Enrichie, la langue l'est, comme l'est aussi le minéral, une remarque cynique, décapante, puisque l'enrichissement est celui qui a résulté du crime contre l'humanité, une remarque qui prend position quant à la qualité minérale de la langue, puisqu'il ne s'agit pas ici d'un symbole: la langue est de pierre pour Celan.

Notre texte s'ouvre justement sur un paysage minéral, comportant trois termes, cependant non équivalents et ne marquant pas une gradation du précieux au négatif<sup>13</sup>: "Erze", "Kristalle", "Drusen". *Erze*, traduit par "minerais", désigne plus précisément un minéral contenant du minéral. On parle de "gediegene Erze" pour désigner les minerais constitués de métal pur. *Kristalle* désigne une formation minérale dont l'incrustation naturelle dans un minéral se structure d'une manière qui peut rappeler le monde organique. Cependant, il existe aussi des cristaux entièrement artificiels. *Drusen* désigne les cavités minérales dans lesquelles se développe le cristal, sur un mode comparable à un fleurissement.

Si l'on prend ces termes non seulement comme des termes descriptifs d'un paysage, mais si l'on creuse pour extraire leur sens et que l'on utilise ainsi le conseil donné implicitement par le titre de mettre à vif les mots d'une pointe acérée, l'on constatera que le texte introduit l'idée d'une historicité souterraine de la langue révélée par certaines de ses concrétions.

Le poète doit œuvrer pour la vérité en soumettant cette langue à la tension double de la révélation de son état de pétrification historique et néanmoins, partant de là, produire un fleurissement qui ne sera plus le fleurissement idéaliste de la langue pour Herder ou Hölderlin mais permettra, l'espace du poème, de sortir de la pétrification mortifère.

Cette sortie s'opère par paliers progressifs où l'opposition de l'organique et de l'inorganique est reprise et variée, comme traduite par une représentation ultérieure qui s'y superpose et déplace en même temps le questionnement.

La première strophe retraduit l'image première en ce que le minéral est situé du côté de ce que la langue durcie tait, tandis que l'organique, si l'on veut qualifier ici le mouvement vital, émane précisément de ce qui dans cette langue durcie est tu et pourtant agit.

Dans le deuxième mouvement du texte, celui qui est entre parenthèses, ce qui s'oppose ce sont des corps gisants, d'où s'élève une voix, et des objets ("Tür", "Tafel", "Kreidestern") véhiculant le souvenir d'une vie qui s'est arrêtée ("getötet"). Le mouvement structurant est créé par l'œil, privé de son e muet, lequel lit (ou lie en les rassemblant, autre sens du verbe "lesen") organiquement les éléments qui s'affrontent: il comprend peut-être que ceux qui gisent ainsi, des corps dont la vie organique est arrêtée, sont semblables à la pierre et semblables aux mots de la langue. Ils portent les traces de l'histoire qui les a cyniquement "enrichis", leurs mots qui ne devraient pas être (si l'on admet même qu'ils sont morts) disent ce que la langue allemande tait. L'œil, reliant les choses et les traces entre elles, témoigne.

Dans le troisième mouvement du texte, l'organique et l'inorganique s'interpénètrent. Le chemin qui conduit vers un but visé combine ces éléments, l'heure de la forêt de même, la trace qui émet des borborygmes aussi, la petite faine béant également. Les objets n'en sont plus vraiment et les organes non plus, les doigts sont doués de pensée. Il s'agit de lire l'histoire, d'en recueillir les traces sensibles, les borborygmes, la noirceur, les fours crématoires et non pas alchimistes, et, se remémorant cela, d'effectuer un passage marqué par le "nach - - ". Le passage conduit au fleurissement organique de l'humain marqué par le terme "Herzgewordenes", forgé par Celan.

Le mouvement opéré par le texte est en fait celui que Celan décrit dans le *Méridien* dans les termes de la transformation de l'art en composition (Kunst und Dichtung)<sup>14</sup>. Dans le paysage minéral du poème croissent les cristaux de la conscience poétique qui font paraître progressivement ce qui est historique sous son véritable visage, un visage où l'on a confondu organique et inorganique, où l'on a traité les organismes humains comme des choses sans vie ce qui n'est pas sans parenté avec certaines pratiques pétrifiantes de l'art. La noirceur de l'histoire apparaît, la complicité de l'art aussi. Mais grâce au travail paradoxal du poète, qui donne vie à la lettre morte, en se plaçant du côté des morts, le vivant peut retrouver visage humain, le temps du poème et le poème lui-même peut accéder au statut de composition poétique (Dichtung).

3.

Par ce mouvement, la langue dans son état historique a été explorée et refaite. Elle l'a été depuis le point de vue de la langue étrangère (la langue française) et au moyen d'une technique d'écriture qui veut que la langue opère ce qu'elle dit. Si le titre énonce une cassure, la langue opère cet acte même, mettant à nu ses différentes strates.

La langue procède sur le mode horizontal, elle étale les strates sémantiques du langage et notamment du langage poétique: les univers sémantiques concernés sont ceux des objets, de la nature, de l'humain, de l'idée, du cœur.

Elle procède sur le mode vertical, la langue explore ses propres particules, les désagrège pour faire surgir la vérité qu'elles recouvrent. (Ainsi du mot "Buchecker" (cf. supra))

La langue du poème crée par ce mouvement une grille de langage, où se cristallise la formation poétique. Celle-ci n'est pas libre de tout référent, les gisants forment eux aussi, *de la même manière*, une grille ("so liegen auch wir"). Mais cette identité des corps gisant et de la structure de la langue garantit l'équité de la parole poétique. Partant de cette grille, la langue se recompose et donne naissance à un contre-mot<sup>15</sup>: elle peut ainsi transmuter le minéral, d'où est parti le poème, (das "Erz"), en un "devenu-cœur" ("Herzgewordenes").

Cette transmutation était déjà présente en filigrane dans le titre, sous forme de tension dialogique, reliant implicitement deux entreprises. Le titre connote en effet tant le travail du graveur qui effracte la surface de la pierre armé du stylet que celui du poète, décochant les flèches de son idiome, qui lui permet de dénoncer en l'exposant la noirceur historique.

Cette entreprise double prend différents visages au fil du texte.

Dans le second mouvement du texte, un dialogue s'instaure. Un "nous" s'exprime d'abord à la ronde, puis un "tu" qui a vécu cela est apostrophé (par le "nous", par un "moi lyrique"? celui qui apostrophe reste dans l'ombre). Le dialogue complice et offensif entre graveur et poète, impliqué par le titre, est transposé en un dialogue intérieur à la conscience poétique.

Ce dialogue intérieur se poursuit dans la strophe suivante où la voix qui parle s'interrompt au moment où elle pensait désigner son but et s'interroge "nach--/ wonach?".

Seul le dernier mouvement semble parvenir à une forme d'unisson, les enjambements demeurent, le rythme syncopé, heurté ne s'efface pas entièrement, toutefois, la communauté de ceux, qui n'ont plus de parole, s'exprime et la voix qui parle trouve le moyen d'advenir à elle-même.

La langue du poème est donc lieu de décomposition atomique, de structuration suivant le principe cristallin et de dialogue, permettant que se dise la souffrance de l'humaine créature.

4.



Cependant, qu'est-il advenu dans ce cadre de la voix de ceux qui s'introduisent par intertextes dans le poème? L'on pourrait distinguer au moins trois niveaux intertextuels dans le poème<sup>16</sup>. Il faudrait nommer tout d'abord Hofmannsthal et Baudelaire. En effet Bernhard Böschenstein a établi que la connaissance du mot de Baudelaire a surtout été transmise à Celan par Hofmannsthal, l'un et l'autre, deux représentants éminents de la modernité poétique. Il faudrait ensuite évoquer le romantisme allemand convoqué dans le poème notamment par l'entremise de la thématique minérale. Il faudrait enfin citer la trajectoire célanienne à proprement parler.

Hofmannsthal et Baudelaire sont présents conjointement à travers le titre. Suivant Bernhard Böschenstein, le mot est cité cinq fois dans les travaux préliminaires du *Méridien*, accompagné chaque fois du nom de Hofmannsthal, mais deux fois seulement du nom de Baudelaire. Chez Hofmannsthal, la citation est insérée dans le roman inachevé "Andreas" de la manière suivante:

Geheimnis um Maria : beim ersten Besuch [...] ahnt Andreas, daß er diese Frau nie kennen wird, und fühlt, daß ihn hier die Unendlichkeit mit einem schärferen Pfeil getroffen als je ein bestimmter Schmerz ; er hat drei oder vier Erinnerungen, die all diese pointe acérée [sic] de l'infini in sich tragen [...], - fühlt diesen ungefühlten Schmerz, ohne zu wissen, daß er in diesem Augenblick liebt. <sup>17</sup>

Elle est également reprise dans son journal où il fait allusion à Baudelaire et à Claudel:

29.VI.17 - Claudel. [...] « O mon âme ! le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier ». (Hier ist jene Vorstellung des Leeren, die mich verfolgt). « Il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité, et il n'est pas de pointe plus acérée que l'Infini. » (Baudelaire)<sup>18</sup>

L'un et l'autre passages font paraître celui qui parle en quête infinie de quelque chose qui lui échappe: Andreas, affronté au mystère de l'amour, sent son individualité se dissoudre. Hofmannsthal fait allusion par la voix de Claudel à la vacuité des espaces qu'occupe le poème et à une vague sensation d'absence; l'une et l'autre sensations, du moi disloqué et de la vacuité poétique sont l'occasion d'évoquer la séquence de Baudelaire, qui ressaisit et transforme en même temps cette souffrance en beauté poétique.

La modernité paraît comme un point de départ, celui d'une rupture plurielle, traumatique, trouvant cependant en elle-même les ressources d'une catharsis que Celan ne peut pas répéter. Il en investit les fractures, pour évoquer le crime contre l'humanité. Ce faisant, il efface les guillemets pour, comme le dit Bernhard Böschenstein, placer sa parole dans cette "perspective mortelle" et "sous le signe de l'infini de la mort vers laquelle elle s'exile", transformant "tout ce qui

constituait un emprunt à un autre texte en un nouveau texte poétique qui perd ses guillemets"<sup>19</sup>.

Le statut du "romantisme" allemand est différent. Le cristal et le minéral rappellent aussi, comme l'évoque Otto Pöggeler, l'attrait qu'exerçaient les paysages miniers sur les romantiques et l'intérêt que portaient ceux-ci à la thématique de l'exploration souterraine. La mine est le lieu de l'exploration des profondeurs, tandis que le cristal est celui des mille reflets de l'âme poétique. La forêt qui bruisse est un *topos* des contes prisés par les romantiques, *topos* repris en partie d'ailleurs par Martin Heidegger dans son ouvrage fameux sur la poésie intitulé *Holzwege* et traduit faute de mieux par *Chemins qui ne mènent nulle part*.

Celan n'entreprend pas de recréer l'illusion promise par un tel art, celle de la poétisation de l'univers qui résulterait de l'exploration de ses strates inférieures et secrètes, celle de la redécouverte dans la forêt qui bruisse de tout ce qui peut hanter l'inconscient humain mais qui est plein de promesses ou de l'exploration des sentiers inégaux et obturés des mots où l'on retrouve pourtant des racines, racines de mots, qui reconduisent à une origine, puis à une origine de l'origine, une sorte de centre qui se dérobe en même temps, mais qui fonde pourtant une manière d'identité que l'on n'ose dire "nationale".

Celan ne reprend pas ces mythes à son compte. Le poème s'écrit à partir d'eux, mais aussi contre eux. Le mythe de Celan, si l'on veut nommer ainsi ce qui l'inscrit dans une communauté, est le mythe juif pris au sens pneumatique (comme le dira Celan lui-même en 1969<sup>20</sup>), celui de l'individu blessé, rejeté, solidaire des réprouvés de la terre et qui entreprend donc de renverser le souffle. Ce renversement ne cesse lui-même de se chantonner, Celan forgeant incessamment son idiome personnel<sup>21</sup>. Cela sera montré dans ce qui suit à partir de la notion de cristal.

La première occurrence la plus frappante de la notion de cristal intervient dans l'un des premiers textes en prose de Celan intitulé 'Edgar Jené und der Traum vom Traume' et datant de 1948. Là Celan parle du "grand cristal du monde intérieur", où l'on sent à la fois sa fréquentation du surréalisme qui voulait développer un art guidé par l'inconscient et en même temps son éloignement du fait que le cristal est un prisme trop lumineux et précis pour s'allier réellement au flou surréaliste.

Dans *Mohn und Gedächtnis* dont les poèmes datent pour une grande partie de la même période que le texte sur la peinture d'Edgar Jené, figure un poème intitulé KRISTALL<sup>22</sup>:

Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund,  
nicht vorm Tor den Fremdling,  
nicht im Aug die Träne.

Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot,  
sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor,  
sieben Rosen später rauscht der Brunnen.

Ce poème rédigé en 1949 à Paris rappelle certes l'aspect alogique des poèmes surréalistes, mais l'on peut y lire plus précisément l'effet incisif du cristal, qui éloigne une certaine réalité idyllique au moyen de la négation, pour en présenter une autre décalée, venue de plus loin, de plus profond, à sept roses de là, après quoi reflleurirait la parole poétique<sup>23</sup>.

Ce cristal continue précisément à "fleurir" dans *Die Niemandrose*. En effet, le vers tronqué "...rauscht der Brunnen" est le titre d'un poème du deuxième cycle que conclut À LA POINTE ACÉRÉE qui énonce plus directement la souffrance de celui qui parle<sup>24</sup>. Il fleurit par la négative puisque "Kristall" fait partie des poèmes incriminés dans l'affaire des plagats. Celan lui-même reprend le vers et le mutile, l'affrontant au négatif de sa souffrance, il se le réapproprie<sup>25</sup>.

Le poème À LA POINTE ACÉRÉE conclut le second cycle et forme une transition vers le troisième cycle. L'aspect double du cristal, sa duplicité en quelque sorte, cristal que se sont appropriés les romantiques allemands puis les nazis, mais aussi cristal que Celan choisit pour construire une représentation de la dynamique de son propre langage est alors affirmé par le poème À LA POINTE ACÉRÉE qui reprend ainsi le mouvement "poétologique" du recueil et introduit le cycle III, où la pierre peut devenir le lieu d'une affirmation plus positive<sup>26</sup>.

Ainsi dans la structure poétique de ce poème, toute de langage, semblable à la grille du cristal, se dépose la substance poétique. Structure et substance se nichent dans les druses de la tradition littéraire, pour développer leurs concrétions, et former un mot d'opposition, un contre-mot<sup>27</sup>, celui du "devenu cœur" qui ne salue aucun drapeau, et résiste à la barbarie au nom de l'humaine créature.

Par là, ce poème réalise de manière exemplaire le mouvement poétique que Celan, dans une note du *Méridien*, circonscrit en ces termes: "De la mort tirant sa détermination: l'hivernal, familier du cristal, inorganique est une sphère sur laquelle se reporte toute l'affection et l'attention la mieux appropriée de ce qui, dans le poème, parle: terre des hommes – terre des morts."<sup>28</sup>

Françoise LARTILLOT  
Université de Nancy 2

<sup>1</sup> Paul Celan: *Gesammelte Werke*. Band I. *Gedichte I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p.251. (Edition désormais abrégée GW, suivi du numéro du volume en chiffre romain) Egalement dans: Paul Celan: *Die Niemandrose*, Sprachgitter. *Gedichte*, Fischer, Frankfurt am Main, 1980, p.46 (Edition désormais abrégée N, suivi du numéro de la page). Autres éditions citées: Paul Celan: *Der Meridian*. *Endfassung - Entwürfe – Materialien*. Herausgegeben von Bernhard Böschstein und Heino Schmult, unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1999 (abrégé M'); Paul Celan: *Le Méridien & Autres Proses*. Edition bilingue. Traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay, Paris, Seuil, 2002. (abrégé: M&AP).

<sup>2</sup> Peter Szondi: *Poésies et poétiques de la modernité*. Edité par Mayotte Bollack. Lille, Presses Universitaires de Lille 1981, p. 191.

- <sup>3</sup> Un autre exemple possible serait le poème "Eine Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris emprès Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora" qui fait référence à François Villon et est également suivi d'un exergue emprunté à Heinrich Heine. (GW, 229)
- <sup>4</sup> (Notre traduction) "In der Verendlichkeit spüren wir das Infinitivische, spüren wir jene – von Hofmannsthal oft beschworene – "scharfe Spitze des Unendlichen" Baudelaires. Es ist, wo Welt gebannt werden will, der uralte Traum: gleichzeitig weltfrei zu werden – ". ( M', Nr 389, p. 126; cf. à ce propos B. Böschstein: Quelques observations sur les choix et les utilisations des citations dans les matériaux du *Méridien*, in: Etudes Germaniques, 55(2000) n°3, p. 634 également in: Rémy Colombat, Jean-Pierre Lefebvre et Jean-Marie Valentin: Paul Celan – poésie et poétique. Paris, Klincksieck, 2002, p.282)
- <sup>5</sup> La phrase fameuse du *Méridien* est la suivante: "Das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück." (GW III, 196)
- <sup>6</sup> D'après cette citation d'une conversation de Dietlind Meinecke avec Paul Celan: "Das Ursprungsmoment des Dichterischen bezeichnet Celan als ein sich querstellendes Aufbegehren gegen die historische Zeit." (nach einem Gespräch von Juli 65 und September 66), in: D.M.: Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts. Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich, Verlag Gehlen, 1970, p.50
- <sup>7</sup> Jacques Derrida: *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris, Galilée, 1986 (texte d'une conférence d'abord prononcée à Seattle en octobre 1984) et Axel Gellhaus: *Das Datum des Gedichts. Textgeschichte und Geschichtlichkeit des Textes bei Celan*. in: A.G., Andreas Lohr (Hrsg.): *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1996 .
- <sup>8</sup> Autre formule célèbre du *Méridien*: "Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein "20. Jänner" eingeschrieben bleibt?" (GWIII, 196)
- <sup>9</sup> "Im Sommer 1942 werden die Eltern Paul Antschels in ein Arbeitslager am südlichen Bug deportiert. Es ist ein Steinbruch des Namens Steinbruch: Cariera de Piatra. Vom Bug her bricht Bukowina ein zweites Mal auf. Am 18. August werden die Eltern in das Dorf Michailowka verbracht. Edith Silbermann: "sie kamen am Bug um: der Vater erlag dem Typhus, die Mutter wurde durch Genickschuß ermordet" (cité d'après Schestag, Thomas: buk, in: Lichtmann, Tamás (Hrsg.): *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993. Unter Mitwirkung von Walter Fanta*. Lang, FfM, Berlin, Bern, etc. 1995 (1), 1996 (2), pp.75-90, ici p.86)
- <sup>10</sup> Tout cela étant en outre consigné de manière condensée dans le terme "verworfen" qui prolonge le champ sémantique minéral de par son sens géologique ("déjeté") mais prolonge également la référence au divin puisqu'il signifie en contexte biblique "réprouvé".
- <sup>11</sup> "Das Datum des Gedichts bei Celan gewinnt seine Bestimmung aus seinem Gegenwartspunkt zwischen einem Woher und einem Worauf-zu, es ist jedoch kein Punkt auf der Skala eines historischen Lineals, sondern eine Verdichtung von Zeitbezügen, als deren Zentrum sich ein dem Erscheinenden zugewandtes Ich erweist – dessen Aufmerksamkeit" (A. Gellhaus: note 7, p.191)
- <sup>12</sup> (Paul Celan: *Le Méridien & Autres Proses*. Edition bilingue Traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay. Paris: Seuil, p.56 (désormais abrégé "Proses"). "Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, "angereichert" von all dem." (GWIII, 185-186)
- <sup>13</sup> A l'encontre de ce qu'affirme Otto Pöggeler, nous ne pensons pas que le terme "Erze" désigne quelque chose de précieux: "Wenn Celan von Erzen, Kristallen und Drusen spricht, dann

darf man diese Reihung als eine Steigerung auffassen. Die Erze sind das Wertvolle im Gestein; sie verweisen auf "Metallwuchs, Seelenwuchs, Nichtswuchs", wie das Gedicht *Warum aus dem Ungeschöpften* im Band *Schneepart* sagt: indem das Metall wächst, mit Hilfe des Steins der Weisen Gold entsteht, wächst die Seele, wächst das mystische "Nichts" (Otto Pöggeler: *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg/ München: Alber, 1986, p. 322).

- <sup>14</sup> L'appariement des deux pôles dépasse la simple opposition comme le prouve cette phrase du Méridien: "Dann wäre die Kunst der von der Dichtung zurückzulegende Weg – nicht weniger, nicht mehr." (GW I, 194). Cf. aussi l'analyse de A. Gellhaus dans A.G.: *Enthusiasmos und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*. München: Fink, 1995, p. 301-351.
- <sup>15</sup> "Das Gegenwort" est un autre thème développé par le Méridien. (GWIII, 189) et placé au centre des réflexions de Ralf Zschachlitz: *Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwort*. Paul Celans kritische Poetik. Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, 1990.
- <sup>16</sup> La relation entre inorganique et organique dans ce poème appellerait aussi une réflexion sur le lien à l'aorgique hölderlinien de la conception poétique célanienne, que nous ne pouvons aborder dans ce cadre.
- <sup>17</sup> De *Andreas oder die Vereinigten*. Fragmente eines Romans. Indication empruntée à Bernhard Böschenstein (note 3)
- <sup>18</sup> De Hofmannsthal: *Aufzeichnungen und Tagebücher aus dem Nachlaß*. Nous empruntons ces indications à Bernhard Böschenstein (note 3)
- <sup>19</sup> Bernhard Böschenstein, note 3, p.285 (Klincksiek).
- <sup>20</sup> Suivant la relation de Wolfgang Emmerich: "Im Jahre 1969 hat Celan darauf hingewiesen, daß sein Judentum weniger *thematisch* als *pneumatisch* zu verstehen sei." ce qu'Emmerich affirme d'après Lydia Koelle: *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Schoah*. Mainz, 1997, p.66 sq. (Wolfgang Emmerich: *Paul Celan, Reinbek bei Hamburg, Rororo*, 1989, p.109)
- <sup>21</sup> Jean Bollack est le premier à avoir défendu cette idée d'un idiome personnel de Paul Celan, dont il a formulé les conclusions de façon extensive dans les deux ouvrages parus récemment: J.B.: *Paul Celan*. Wien: Zsolnay, 2000. et J.B.: *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*. Paris, PUF, 2001
- <sup>22</sup> GWI, Mohn und Gedächtnis, 52.
- <sup>23</sup> Cette distance vis-à-vis du surréalisme est confirmée par l'étude de Jean-Marie Valentin: *Une rencontre oubliée: Paul Celan et le peintre Edgar Jené* in: Rémy Colombat, Jean-Pierre Lefebvre et Jean-Marie Valentin: *Paul Celan. Poésie et poétique*. Paris: Klincksiek, 2002, pp.29-38.
- <sup>24</sup> N, 36.
- <sup>25</sup> Cf. aussi le retour de ce motif à la fin de *La Contrescarpe*, p.74. ("Doch wieder,/da, wo du hinmuß, der eine/ genaue Kristall."). Axel Gellhaus a montré que le terme "Kristall" dans le cycle "Atemkristall" de *Atemwende*, doit être mis en relation avec le cyclon b, utilisé dans les chambres à gaz, et lui-même de structure cristalline. A. Gellhaus: *Enthusiasmos und Kalkül : Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*. München: Fink, 1995, p.350, 351.
- <sup>26</sup> Notamment, dans le premier poème du cycle "Die hellen Steine", N, 49.
- <sup>27</sup> Un mot de Celan dont la portée est étudiée par Ralf Zschachlitz in R.Z.: *Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwort*. Paul Celans kritische Poetik. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris : Peter Lang, 1990.
- <sup>28</sup> " (notre traduction) (M', p.99)"Vom Tode her bestimmt: das Winterliche, Kristallnahe, Anorganische als Bereich der eigentlichsten Zuwendung des im Gedicht Sprechenden, Menschenland – Totenland."