

Celan (Paul) - Felstiner

Publié :

« **Celan nom de personne** », *Spirale*, 151, novembre 1996, p. 19.

Voir Poésie des abysses

Titre : Celan nom de personne

Auteur : Michaël La Chance

John Felstiner

PAUL CELAN: POET, SURVIVOR, JEW

Yale University Press, 1995, 344 pages

Paul Celan (Czernowitz 1920 - Paris 1970), un des poètes les plus importants de l'après-guerre à vécu à Paris (où il arrive à l'âge de 28 ans) mais a rédigé en allemand une œuvre considérable qui compte plus de 800 poèmes. Paul Celan : Poet, Survivor, Jew , est la première biographie à couvrir toute la vie de Celan. Elle est issue d'un travail de dix ans mené avec la complicité des proches du poète mais aussi d'une connaissance intime des problèmes de traduction que pose une œuvre si difficile. La plupart de des exégèses de Felstiner ont déjà été exposées sous forme d'articles dans plus d'une vingtaine de revues et se trouve ici réunies dans une trame narrative minimale. En effet, si le biographe Felstiner

reste très discret sur la vie même de Celan, il paraît surtout désireux de nous exposer ses problèmes et ses trouvailles de traducteur. Celan, lecteur d'allemand à l'École Normale de Paris, était lui-même traducteur : le commentaire de Felstiner sur Celan renvoie continuellement de l'allemand à l'hébreu et à l'anglais, sans compter les recours sporadiques à d'autres langues (russe, français, ...), dans une multiplication de références bibliques, où l'évocation des auteurs juifs et des sources hébraïques est prédominante. Felstiner se défend d'avoir « surjudaisé » Celan pourtant il entend démontrer que la culture judaïque est la racine existentielle de cette œuvre . Sa démonstration est passionnante et nécessaire, cependant notre question est ailleurs : on peut se demander si Felstiner n'aurait pas trop « biographié » Celan. Le je de Celan n'est pas un sujet biographique, il parle dans un nous plus proche parce qu'il est composé d'une infinité de voix chuchotées, ceux qui parlent reprenant la parole pour ceux qui ne parlent plus. En fait nous ne pouvons dire le monde, nous ne pouvons que nous dire nous. Le langage dessine ce nous lorsqu'il semble se dire lui-même (die Sprache spricht), le langage est ce nous dans lequel nous ne nous sommes pas encore reconnus complices. Comme dit Celan : « une langue de toujours, sans Je et sans Toi, rien que Lui, rien que Ça, comprends-tu. Elle simplement, et c'est tout ». C'est une langue par laquelle chacun touche à tous les autres, simultanément, c'est un réceptacle commun. Les horreurs de la guerre auront marqué cette nécessité de retrouver cette proximité

de l'humain contre l'humain, d'exhumer en poésie un langage originaire. Après Auschwitz, les poèmes (d'un même poète, ou de plusieurs poètes) s'élèvent depuis une même nuit, une même expiration. C'est une même cause à servir, sans rivalités entre les poètes, entre les poètes et les philosophes, contre l'oubli, contre le vide. Sans rivalité : on songe au parallèle frappant entre Lui du poète roumain Immanuel Weißglas et Fugue de la mort de Celan paru en 1952 dans Pavot et mémoire. La biographie de Felstiner ne nous renseigne pas sur ce point. Selon Jean Bollack, Celan connaissait ce poème, écrit en 1944, de son camarade Weißglas, et aurait entrepris d'y répondre. Le soupçon de plagiat est d'autant plus mordant que Weißglas avait accompagné ses parents dans les camps et aurait ainsi permis à sa famille de survivre. Ce que Celan n'a pas fait et ce qu'il se reprochait. Sans doute qu'il ne s'agit pas seulement pour Celan de s'approprier un témoignage, mais de s'identifier à son auteur. Cette question permettrait peut-être d'élucider un certain nombre d'emprunts quand, selon ses détracteurs, Celan aurait aussi plagié Mandelstam, Goll, et d'autres. En fait il n'y a pas de rivalité qui tienne, ni le philosophe ni le poète n'ont à dire la mort et ne pourraient la dire, elle est par avance ce lieu (que le poète scelle, que le langage cèle) d'où la parole s'élève, selon des conditions dissemblables, à la recherche pourtant d'une rédemption lyrique — ou contre-lyrique chez Celan.

On doit lire le poème et l'interroger à partir d'une interrogation beaucoup plus large : non pas qui est le poète, mais principalement qui sommes-nous pour survivre dans ce siècle, et pour continuer ensemble, génération après génération dans les siècles suivants ? Le pourrons-nous ? Dans l'affirmative : au prix de quelles horreurs ? L'interrogation du poème se nourrit en premier lieu d'une exigence éthique que nous partageons tous. Notre connaissance du contexte biographique doit passer au second plan. Certes on peut rappeler que Celan se considérait indigne de vivre parce qu'il avait survécu à ses parents, ceux-ci ayant été déportés par les nazis en 1942, sans que Celan puisse leur dire adieu, et morts peu après au camp de Transnistria. Pour cette raison et pour d'autres la poésie de Celan est un témoignage de l'holocauste, mais il est difficile de d'exposer la dimension biographique de ce témoignage sans reproduire un discours d'authentification par la douleur. Le témoignage de la souffrance, personnelle ou collective, n'est pas en soi un acte poétique. Il semble même qu'en raison de son ambition littéraire il ne soit pas authentique. Comme ce serait le cas pour le poème Fugue de mort qui traite explicitement de l'holocauste, peut-être trop explicitement, quand l'urgence de comprendre risque d'interdire l'expérience de l'œuvre. En 1965, le journal Merkur invoque la condamnation par Adorno de toute poésie après Auschwitz pour accuser Celan d'exploiter la tragédie des camps afin de produire des œuvres d'art. Fugue de mort serait un de ces poèmes où le

désespoir devient beau grâce à l'art. Peut-on en dire autant du Guernica de Picasso ?

Est-ce dire qu'il faut oublier la Shoah pour lire le poème? Doit-on oublier que Hervé Guibert et Robert Mapplethorpe sont morts du sida pour vraiment apprécier leur œuvre ? On ne saurait ignorer la Shoah, le sida, comme composantes essentielles du monde dans lequel s'écrivent et sont lues des paroles poétiques. Certes on ne peut écrire de poésie après Auschwitz : pour Celan il n'y a désormais de poésie qu'avec (mit-) Auschwitz. Le souffle poétique qui était inspiration (regain de vie, don divin) sera aussi expiration (qui désigne aussi la mort, le détachement de l'esprit). Un « retournement du souffle » est nécessaire pour revenir de l'expiration vers l'inspiration. Mais, comme le précise Gadamer : « le seul poème qu'il soit aujourd'hui possible d'écrire désire être un « irrévocable témoignage » — mais il veut l'être en tant que poème. » Il ne suffit pas que la souffrance s'incarne dans le poète, elle doit de surcroît s'inscrire dans le poème, « en tant que poème ». Cette préoccupation fait défaut dans la biographie de Felstiner. Nous trouvons un cas semblable dans le poème Lady Lazarus de Sylvia Plath, acte poétique à mi-chemin entre l'expiration et l'inspiration : entre la désintégration psychique et la transfiguration spirituelle, entre la tendances suicidaire et le dépassement des traumatismes personnels et collectifs.

La biographie prétend qu'on ne saurait comprendre l'œuvre — et la juger — qu'à se mettre à la place du créateur pour retracer

sa démarche, qu'à la considérer depuis le groupe auquel appartient l'artiste et à parcourir son évolution historique récente, qu'ayant souffert comme ils ont souffert. Aussi, chaque fois que l'on veut discuter un énoncé comme tel, on est renvoyé au caractère historique de son énonciation comme fait irréprouvable, « irrévocable témoignage ». Ce qui interdit toute visée critique. On ne demande pas qu'est-ce que ça dit , et comment ça le dit ? Mais : qui parle ? D'où ça parle. On oublie que si les faits historiques sont « indiscutables », leur incidence dans l'œuvre ne rend pas celle-ci incriticable. On oublie que c'est l'œuvre qui nous interroge, elle interroge les positions à partir desquelles on est amené à la contempler. La biographie devient ainsi contraire à toute critique, devient également contraire à toute réflexion auto-biographique du lecteur devant l'œuvre.

En fait cette historicisation de la culture rejoint l'ancienne définition cathartique de l'art : l'art serait important et légitime parce qu'il transcende la souffrance et purifie les blessures. Seule la souffrance peut légitimer votre prise de parole, mais en même temps vous avez l'obligation de dépasser cette souffrance au moment où vous parlez. Cet art exerce une « tyrannie de la purgation », selon l'expression de Joyce Carol Oates, quand la souffrance ne saurait s'inscrire dans l'œuvre qu'en ayant une valeur sublimatoire. Nous parlons alors d'une oscillation entre les deux extrêmes (l'incarnation — la sublimation) car il faut admettre

que l'inscription est impossible, sinon très rare : c'est l'enjeu de la poésie.

C'est le problème d'inscrire véritablement la souffrance dans un langage et non pas simplement faire jouer les figures d'une iconographie de la souffrance. Les figures, dans la poésie de Celan, ne sont pas des référents biographiques elles sont au contraire une expression de l'impensable, du mal dans sa forme extrême : lorsqu'il se révèle soudain comme illimité. L'impensable en philosophie n'était qu'une ruse de la raison par laquelle elle se représentait un au-delà d'elle-même. Mais ici l'impensable devient la proximité insupportable de la souffrance, la détresse inouïe, le mal absolu, la souffrance des enfants, le sans-fond. L'entreprise de Felstiner voudrait rattacher le poème, par un sens enfin élucidé, à la richesse d'une culture judaïque, à l'enchevêtrement de références littéraires (Kafka) et philosophiques (Heidegger). Certes, mais il faut aussi laisser sa place au non-sens qui obscurcit le texte, qui oblige des passages à vide, qui serait plutôt — comme dans La Rose de personne — une figuration du Rien. Pour échapper au non-sens, la tentation est grande de dérouler la biographie, de réduire l'œuvre à son référent historique. Un poème sur l'extermination est-il possible ? Non, et c'est pour cela que le poème Uni aux persécutés, n'est pas un poème sur l'extermination. Le réduire à son référent revient à priver de voix le poète. En croyant que l'événement parle de lui-même on prive le poète de sa nécessaire autonomie.

Ainsi Fugue de mort n'est pas seulement un poème qui rappelle l'usage qui était fait de la musique dans les camps, accompagnant tortures et exécutions, lorsque les captifs devaient creuser leur tombe en jouant du violon : tangos de mort. La signification est plus large, elle caractérise la destruction nazie comme une véritable orchestration de l'horreur, un emportement musical et meurtrier, un chant qui emporte victimes et bourreaux. Il s'agit d'un chant qui appartient à la langue et auquel il faut arracher le mot. La poésie de Celan rencontre dans sa prise de souffle un lyrisme (l'inspiration pure, l'idéalisation sublime, l'exaltation wagnérienne, ...) qui tue. On sait que ce lyrisme résulte d'une « utilisation » de la langue, d'une technique de composition qui a des effets d'entraînement et de persuasion. La poésie de Celan prend le relais de ce lyrisme en même temps qu'elle cherche un souffle contre-lyrique, développe une technique de décomposition. Le travail de Felstiner révèle par l'endroit et par l'envers tout le mérite de Celan, lorsque le poème est d'emblée une dés-écriture contre tout ce qui peut en donner l'explication.