

La figure de l'inversion dans le poème Tenebrae de Paul Celan

Autor(en): **Vincent, Jean Marcel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue de Théologie et de Philosophie**

Band (Jahr): **57 (2007)**

Heft 3

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-381744>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA FIGURE DE L'INVERSION DANS LE POÈME *TENEBRAE* DE PAUL CELAN*

JEAN MARCEL VINCENT

Résumé

L'usage, dans un contexte liturgique, du poème le plus connu de Paul Celan, Tenebrae, pose problème. Quel «projet de réalité» se déploie-t-il dans ce texte? Une interprétation est ici proposée qui prend particulièrement en considération l'univers poétique de l'auteur jusqu'en 1957 ainsi que les nombreuses réminiscences littéraires et spécialement bibliques qui lui permettent d'élaborer un contre-langage. Les étapes préliminaires du poème que nous révèlent les éditions critiques récentes fournissent des pistes précieuses pour affiner le sens de ce poème splendide et mystérieux.

*«Une seule pensée et une seule passion
Et les armes de la douleur.»
Paul Eluard*

Introduction

Trois raisons ont motivé la décision de présenter, dans le cadre du colloque sur «Les théologies et les littératures», une étude sur le splendide et mystérieux poème *Tenebrae* de Paul Celan.

D'abord ce poème m'a fortement interpellé il y a quelques années déjà lorsque j'enseignais dans un séminaire luthérien à Hermannsburg. Il y avait là une jolie chapelle qui inclinait à la prière et à la contemplation. Le soleil, à travers un vitrail situé sur la droite, éclairait un très beau crucifix du XIV^e siècle. Durant l'office liturgique retentissait régulièrement la prière «Fais briller ta face et nous serons sauvés!» Le regard se portait alors sur le crucifix illuminé. Et résonnait cette parole paulinienne «... pour que resplendisse la connaissance de la gloire de Dieu [la densité de son être] sur le visage du Christ [en croix]» (2 Co 4,6b) avec d'autres harmoniques. Bref, une inversion se produisait, la croix illuminée devenait illuminante, *la face brillait* et un sentiment d'immédiateté de la présence bienfaisante de Dieu réchauffait le cœur. C'est lors d'un

* Conférence faite, sous forme abrégée, le 8 septembre 2003 lors du Colloque des Facultés de théologie protestante des pays latins d'Europe.

culte dans cette même chapelle que j'ai entendu pour la première fois le texte de Celan, et des résonances se sont établies entre mon expérience et ce poème.

La deuxième raison de ce choix, outre la conviction que Paul Celan (1920-1970) est un des poètes majeurs de notre temps (ses textes sont maintenant connus en France grâce à un travail de traduction¹ et d'interprétation conséquent), est le fait que plusieurs poèmes de Celan, tels *Psaume* ou *Tenebrae*² sont particulièrement saturés de réminiscences à la Bible hébraïque, ce qui ne peut laisser indifférent un bibliste.

Une troisième raison est la place que commencent à jouer les poèmes de Celan, en particulier *Tenebrae*, dans la liturgie chrétienne. On sait que lors de la commémoration du 250^e anniversaire de la mort de J.-S. Bach, en 2000, le compositeur W. Rihm a composé une passion selon Luc (*Deus passus*), un genre hautement liturgique, qui s'achève sur le poème *Tenebrae*. On apprend incidemment par Internet que ce même poème a été utilisé récemment comme prière d'action de grâces lors de la liturgie de Sainte Cène d'un culte synodal de l'Église Réformée de France. Cette utilisation mérite réflexion.

Après une première lecture avec des remarques sur le texte, la traduction et la forme (1), nous nous proposons d'éclairer ce poème par quelques éléments biographiques et un regard sur le vocabulaire celanien jusqu'à la date de publication de *Tenebrae* en 1957³ (2), une attention aux remarques que Celan a faites sur son poème et une étude de ses *Vorstufen* (3), ainsi que par une analyse des réminiscences littéraires, en particulier bibliques, que l'auteur a utilisées et transformées (4). Une brève conclusion tentera une réflexion sur la problématique d'une récupération chrétienne de ce poème (5).

¹ P. CELAN, *Grille de parole*, traduction de M. Broda, édition bilingue, coll. Détroit, Paris, Christian Bourgeois, 1991 ; *Choix de poèmes* réunis par l'auteur, traduction et présentation par J.-P. Lefebvre, édition bilingue, coll. Poésie, Paris, Gallimard, 1998 ; M. FAESSLER, *Le Chandelier et la ténèbre. La poésie de Paul Celan*, BCPE 55, n° 4-5, juin 2003.

² Les interprétations du poème *Tenebrae* sont abondantes. Cf. entre autres : J. BOLLACK, J.-M. WINKLER, W. WÖGERBAUER, «Tenebrae. Esquisse d'une compréhension», suivi d'une «Discussion» et d'une «Analyse critique de l'histoire de la compréhension» par W. Wögerbauer, in : *RSHum* 97, n° 223, 1991/3, p. 125-131, 133-153 et 155-169 ; J. FELSTINER, *Paul Celan. Eine Biographie*, München, C. H. Beck, 1997 (angl. 1995), spéc. p. 140-145 et 388 sq.

³ Première publication *Jahresring* 57/58, 1957, p. 129-135. Le poème est ensuite intégré au recueil *Sprachgitter* achevé fin 1958 et paru début 1959 chez S. Fischer, Frankfurt a. M. Ce recueil est repris dans les *Gesammelte Werke in fünf Bänden* [= *GW*], éd. par B. Allemann et S. Reichert, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1983, I, p. 143-204. Il existe à ce jour deux éditions critiques du recueil : *Sprachgitter. Vorstufen, Textgenese, Endfassung*, éd. par H. Schmall, dans la *Tübinger Ausgabe* [= *TCA*], Frankfurt a. M., Suhrkamp), 1996, et *Sprachgitter*, éd. par H. Gehle, dans la *Historisch-kritische Ausgabe*, V/1-2 [= *HKA*], Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2002.

1. Remarques sur le texte, la traduction et la forme

Tenebrae

1	1 Nah sind wir, Herr, 2 nahe und greifbar.	Proches nous sommes, Seigneur, proches et saisissables.
2	3 Gegriffen schon, Herr, 4 ineinander verkrallt, als wär 5 der Leib eines jeden von uns 6 dein Leib, Herr.	Saisis déjà, Seigneur, l'un dans l'autre engriffés, comme si le corps de chacun d'entre nous était ton corps, Seigneur.
3	7 Bete, Herr, 8 bete zu uns, 9 wir sind nah.	Prie, Seigneur, prie-nous, nous sommes proches.
4	10 Windschief gingen wir hin, 11 gingen wir hin, uns zu bücken 12 nach Mulde und Maar.	De travers nous allions, nous allions, pour nous abaisser vers la mare et le trou d'eau
5	13 Zur Tränke gingen wir, Herr.	À l'abreuvoir nous allions, Seigneur.
6	14 Es war Blut, es war, 15 was du vergossen, Herr.	C'était du sang, c'était ce que tu as versé, Seigneur.
7	16 Es glänzte.	Cela brillait.
8	17 Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr. 18 Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.	Cela nous jetait ton image dans les yeux, Seigneur. Yeux et bouche sont si ouverts et vides, Seigneur.
9	19 Wir haben getrunken, Herr. 20 Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.	Nous avons bu, Seigneur. Le sang et l'image qui était dans le sang, Seigneur.
10	21 Bete, Herr. 22 Wir sind nah.	Prie, Seigneur. Nous sommes proches.

Le poème est composé de 22 vers – autant que les lettres de l'alphabet hébreu⁴. Il est subdivisé en 10 strophes de longueur variable. La ponctuation, comme dans la plupart des poèmes de Celan, est rigoureuse. La traduction proposée s'est efforcée d'être exacte et n'a aucune prétention poétique.

• Nous verrons plus bas le sens qu'il faut donner au titre latin *Tenebrae*.

⁴ Cela n'est peut-être pas anodin dans la mesure où certains éléments du poème rappellent des psaumes alphabétiques comme le Ps 34 et Lm 3 (*cf.* plus bas).

• Dans la première strophe nous ne pouvons pas rendre la distinction purement sonore entre *nah* et *nahe* – limite de toute traduction. Plutôt que de traduire avec J.-P. Lefebvre «Nous sommes tous près», nous préférons respecter l'ordre des mots «Proches nous sommes, Seigneur» pour rendre quelque peu sensible à l'inversion avec la dernière strophe du poème où nous avons en effet «... Seigneur, nous sommes proches» (ce qui est plus sensible encore en allemand : *Nah sind wir Herr / ... Herr Wir sind nah*). *Greifbar* s'applique plutôt à la saisie d'un objet, alors que *saisissables* peut avoir un sens plus ou moins concret : on peut saisir un objet comme une pensée ; dans le dernier cas l'allemand dirait *begreiflich*.

• Le premier mot de la deuxième strophe, «saisis», s'accroche à «saisissables» (*greifbar / gegriffen*) pour lui donner un sens rigoureusement concret. Dans la poésie célanienne on est en droit de soupçonner des assonances avec le français (parfois avec d'autres langues), ici avec «griffe» dont la forme allemande (*Kralle*) se retrouve, à la ligne suivante, dans le verbe composé «*verkrallt*». *Ineinander verkrallt* peut être traduit «cramponnés l'un en l'autre» (ainsi Lefebvre) mais la traduction par «engriffés» (ainsi M. Broda) est plus judicieuse dans le contexte. *Als wär* («Comme si... était»), avec enjambement, introduit une comparaison au subjonctif ou potentiel. Il faut traduire *Leib* par «corps» et non par «chair». Même s'il y avait ici allusion au langage eucharistique. Ce dernier point dépend évidemment du sens qu'il faut donner à «Seigneur» (*Herr*) : traduction allemande du tétragramme divin ou titre christologique ? À l'exception de Jn 6 les textes eucharistiques ont «corps» et non «chair». Pour «chair» il faudrait l'allemand *Fleisch*. On notera qu'outre l'apostrophe ou vocatif «Seigneur», le «nous» s'adresse à Dieu à la deuxième personne «ton corps».

• Troisième strophe. Après avoir décrit la situation présente (la proximité jusqu'à une identité potentielle entre la communauté du «nous» qui parle et le Seigneur qu'elle invoque), la prière introduit une demande : «Prie, Seigneur». Demande étrange dont la ligne suivante précise bien le sens : «Prie-nous» ou «Adresse-nous ta prière» (*Bete zu uns*), inversion vertigineuse de la relation à Dieu. Le vers 9 fait inclusion avec le premier vers et clôt ainsi la première partie du poème.

• Avec la quatrième strophe commence un nouvel ensemble. Le style et la temporalité changent. Le «nous» remémore des événements du passé. *Windschief* se dit des arbres dont les troncs sont tordus (du verbe *winden*), tordus en fait par le vent, de sorte qu'on peut aussi, secondairement, entendre l'homonyme *Wind*, «vent». Appliqué à des êtres humains l'expression est très forte. En contraste avec des êtres qui marchent droit, dignement, on imagine des êtres tordus, déformés par les souffrances physiques, humiliés. Ce qu'évoque aussi le verbe du vers 11 «pour nous courber, nous abaisser». *Bücken* est étymologiquement une forme intensive de *biegen* «plier, courber». Les deux substantifs du vers 12 (*Mulde* et *Maar*, traduits par «la mare et le

trou d'eau») désignent de légères dépressions de terrain qui retiennent l'eau. *Maar*, un terme rare, du latin *mare*, désigne plus exactement un petit lac volcanique. Les mots sont choisis pour l'allitération et pour les harmoniques avec d'autres mots, *Maar* sans doute avec *Haar*, «cheveu», terme qui revient dans de nombreux poèmes qui convoquent la mère de Celan. On peut aussi évoquer l'assonance avec *ma^carîv*⁵, la prière du soir au cours de laquelle on récite le *Shema^c*.

- Avec la cinquième strophe continue la remémoration narrative de la marche humiliante. Nous apprenons le but de cette marche: l'abreuvoir (*Tränke* de *trinken* «boire», un verbe élémentaire de la poésie celanienne). La mention de l'abreuvoir éveille l'attente de l'eau rafraîchissante qui redonnera de la vitalité aux marcheurs épuisés. L'apostrophe au Seigneur, absente dans la strophe précédente, réapparaît ici.

- Nouvelle strophe, qui, comme les deux suivantes, avec lesquelles elle forme indéniablement un ensemble (vers 14 à 18) commence par un «cela» (*es*) difficile à déterminer: ce qui apparaît, ce qui devient visible. La narration est interrompue pour décrire ce qui est alors apparu: «C'était du sang» — l'abreuvoir s'est mué en abattoir — avec reprise et précision «c'était ce que tu as versé» ou «répandu». Nouvelle adresse directe au Seigneur: «tu (as versé), Seigneur». La traduction ne fait pas problème, mais les interprètes hésitent à y voir une allusion au sang du Seigneur «qui est répandu (*vergossen*) pour beaucoup, pour le pardon des péchés» ou plutôt au sang des victimes innocentes que Dieu a versé, Dieu tombant alors sous la condamnation de meurtrier.

- La septième strophe ne contient que *Es glänzte*. Faut-il voir ici dans *es* le sujet naturel se référant à sang (*Blut* est du genre neutre): «il brillait» ou «reluisait» (ainsi Faessler) ou un sujet indéterminé comme dans la strophe précédente: «ça brillait»? Quelque chose brille à la lueur du sang.

- La même question se pose au début de la huitième strophe, dont la première ligne est mystérieuse. Est-ce le sang qui jetait l'image dans les yeux ou le sujet reste-t-il plutôt indéterminé: «Cela nous jetait...»? L'expression «jeter une image dans les yeux» n'est évidente ni en allemand ni en français. On jette un œil sur quelqu'un (*ein Auge werfen*) pour dire «voir, regarder». Il pourrait y avoir ici une torsion poétique du langage, ou plutôt une ellipse: ce qui apparaissait (*es*), ce qui brillait (*glänzte*) à la lueur du sang, jetait (*warf*) des clartés sur ton image (*dein Bild*) ou illuminait ton image. Mais il faudrait alors «à nos yeux» et non «dans les yeux». Il est plus naturel de reconnaître ici une figure poétique assez classique pour signaler une apparition. Dans la perception naturelle des choses, les yeux jettent un regard sur l'image qu'ils déchiffrent. Lors d'une apparition c'est l'image qui est jetée dans les yeux.

⁵ Intuition de F. LÖNKER, dans la «Discussion», cf. J. BOLLACK *et al.*, *op. cit.* (1991), p. 149.

Le verbe «jeter» (*werfen*) dit une expérience brutale, violente. On notera dans cette ligne le troisième et dernier emploi de la deuxième personne «*ton* (image)». La ligne suivante, le vers 18, celui précisément qui m'a bouleversé lors de la première audition de ce poème au regard de l'expérience que j'ai esquissée en introduction, dévoile le contenu de l'apparition : «Les yeux et la bouche sont si ouverts et vides, Seigneur.» D'un côté l'illumination d'un visage qui fait vivre les promesses bibliques, le sentiment de plénitude d'une présence, ici l'apparition (jetée aux yeux) d'un visage (ou plutôt d'un non-visage) «ouvert et vide». «Yeux et bouche» forment un *hendiadys* de même que «ouvert et vide». Ce qui donne à «ouvert (*offen*)» la connotation de «béant» voire d'«indéchiffrable». Nous traduisons *stehn* par le simple «sont» parce que «se tiennent» ou «restent» surchargeraient sans doute l'expression. Mais il est vrai que *stehen* ajoute peut-être une dimension d'implacabilité ou d'inéluctabilité de cette présence béante. Je suis en outre frappé par la proximité des deux termes *leer* («vide») et *Herr* («Seigneur»). Avec ce dix-huitième vers le poème atteint son apogée, on notera que ce vers est au présent.

- La neuvième strophe est clairement la conclusion de la deuxième partie du poème qui commençait au vers 10. «Nous avons bu, Seigneur», ici un passé composé, résume les vers 10 à 13 et constate ce qui a eu lieu à l'abreuvoir, vers lequel la communauté du «nous» se dirigeait. «Le sang et l'image qui était dans le sang, Seigneur» résume les vers 14 à 16. Le poète place une césure, un point, entre les deux vers. On aurait pu s'attendre à une virgule si le sang était l'objet direct de «nous avons bu». Le lien est donc sans doute plus complexe. «Le sang et l'image» sont simplement accolés, sans verbe dont ils seraient sujets ou objets, à l'apostrophe «Seigneur». Comme un fait, le rappel d'un fait brut et brutal, qui est posé devant le Seigneur. Entre les deux termes «sang» et «image», la phrase relative «qui était dans le sang» rappelle le lien entre le visage béant («ton image» au vers 17) et le sang des victimes, que le Seigneur a répandu.

- La dernière strophe reprend la fin de la première partie (vers 1 à 9) et fait inclusion avec le début.

On notera pour terminer cette première lecture la relative économie des moyens utilisés par le poète : un seul enjambement marquant («comme si»), pas d'oxymore. Le vocabulaire est simple : pas de mots rares et savants, mise à part «*Maar*» à la ligne 12, pas de création de mots composés fulgurants, dont Celan a le secret. L'usage fréquent de la répétition donne un ton de cantilène. Répétition d'une sorte de refrain ou d'antienne dans les strophes 1, 3 et 10, et répétition de «Seigneur», toujours au vocatif et situé en fin de vers, ce qui pourrait donner l'impression d'un certain détachement, mais n'oublions pas «*ton corps*», «*tu as versé*», «*ton image*». Cette simplicité est mise au

service d'une révélation brutale, jetée aux yeux, qui renverse la perception du Seigneur et conduit à cet autre renversement : «Prie-nous, Seigneur».

2. *Éléments biographiques et l'œuvre de Paul Celan jusqu'à Sprachgitter*

2.1. *Éléments biographiques*

Celan confie à son ami E. Einhorn : «Je n'ai jamais écrit une ligne qui n'aurait eu à voir avec mon existence»⁶. D'où la nécessité, en évitant de tomber dans le biographisme, de rappeler quelques éléments de la vie Celan qui seront utiles à la compréhension du poème. Nous disposons maintenant d'excellents ouvrages sur vie du poète⁷ et sur la ville qui l'a vu naître, Czernowitz⁸, en Bucovine. Celan arrive en juillet 1948 à Paris. Il y poursuit ses études et, multilingue, œuvre comme traducteur. Fin novembre 1956, Celan est engagé comme lecteur d'allemand vacataire à l'École Normale Supérieure.

En 1957, date de l'écriture et de la première publication de *Tenebrae*, Celan n'est connu en France que par un cercle très restreint de traducteurs et de poètes⁹. La situation est différente en Allemagne puisque Celan traduit et écrit exclusivement en allemand¹⁰. Dès 1952 il y fera fréquemment des lectures de ses poèmes et rencontrera les figures de proue de la littérature contemporaine d'Allemagne de l'Ouest¹¹. Une première reconnaissance officielle a lieu fin 1956, lorsqu'il reçoit le Prix de littérature de la Confédération de l'industrie allemande. Il est ensuite nommé, fin 1957, lauréat du Prix de littérature de la ville de Brême. La consécration vient avec le Prix Georg Büchner qu'il recevra en 1960. Mais comment les liens avec l'Allemagne ne seraient-ils pas conflictuels ? Le traumatisme des déportations et des camps, cette vertigineuse inversion du réel qui nourrit sa perception du monde et son langage poétique, altère toutes les relations. N'oublions pas qu'Auschwitz est un sujet tabou dans les dix années qui ont suivi le retour des quelques rescapés des camps. L'indice d'un changement est

⁶ Cité par F. CAMBON, «Paul Celan ou la passion du réel», in : *Europe* 79, n° 861-862, 2001, p. 99-122, p. 106.

⁷ Sur l'ensemble de la vie de Celan cf. la biographie de FELSTINER (*op. cit.* 1997). Une chronologie très précise et fiable se trouve dans PAUL CELAN / GISÈLE CELAN-LESTRANGE, *Correspondance (1951-1970)* avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Eric, éd. et commentée par B. Badiou, Paris, Seuil, 2001, t. II, p. 455-604.

⁸ F. HEYMANN, *Le crépuscule des lieux. Identités juives de Czernowitz*, coll. Un ordre d'idées, Paris, Stock, 2003.

⁹ On peut mentionner Yves Bonnefoy, Alain Bosquet, René Char, André du Bouchet.

¹⁰ À l'exception de quelques traductions de textes russes en roumain publiés à Bucarest en 1946 et 1947.

¹¹ Entre autres celles qui se rencontraient lors des sessions du Groupe 47, un cercle littéraire qui a réuni de 1947 à 1967 des écrivains de langue allemande d'Allemagne, de Suisse et d'Autriche.

marqué en 1956 par le film documentaire d'A. Resnais *Nuit et brouillard*, sur un texte de J. Cayrol, dont la traduction, financée par le gouvernement allemand, est confiée à Celan. Outre le fascisme et l'antisémitisme latents que Celan soupçonne chez ses interlocuteurs, même chez ses meilleurs amis, c'est une dénonciation de plagiat par une poétesse franco-allemande d'origine juive, Clara Goll, qui empoisonne la vie de Celan à partir de 1953¹² et qui va le conduire, pour utiliser un euphémisme, à des «difficultés psychologiques» qui nécessiteront finalement des hospitalisations répétées dans une clinique psychiatrique.

2.2. *L'œuvre poétique jusqu'à Sprachgitter*

2.2.1. *Les premiers recueils*

Un premier recueil, sans nom d'auteur, est dactylographié à son retour du camp de travail de Tabaresti début 1944, un second, qui contient 97 poèmes, l'année suivante. Après des publications partielles dans des revues littéraires¹³, trois recueils sont publiés jusqu'en 1957: «Le sable des urnes» à Vienne en 1948 avec d'horribles fautes typographiques – Celan retire l'ouvrage du marché –, «Pavot et mémoire» à Stuttgart en 1952 (qui reprend 25 des poèmes du «Sable des urnes») et «De seuil en seuil» en 1955 également à Stuttgart – peu de commentateurs ont perçu l'allusion à «l'ange destructeur» qui passe de maison en maison pour tuer les premiers-nés des Egyptiens.

2.2.2. *Grille de parole*

Tenebrae, écrit en mars 1957, fait partie d'un recueil intitulé «Grille de parole» (*Sprachgitter*) qui contient un ensemble de poèmes composés entre 1955 et fin 1958 et qui sera publié à Francfort-sur-le-Main début 1959. Le titre est significatif et Derrida a vu juste, lorsqu'il écrit, concernant l'ensemble de l'œuvre, mais cela vaut tout particulièrement pour «Grille de parole»: «... il y a dans son écriture un croisement, au sens quasi génétique, de culture, de références, de mémoires littéraires assez extraordinaire, toujours dans la condensation minimale, dans la césure, l'ellipse, l'interruption»¹⁴. Le titre du recueil, qui est aussi celui d'un de ses poèmes, évoque en effet croisements et superpositions de perspectives qu'opère le regard du poète. Cette grille peut

¹² Cf. B. WIEDEMANN, *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer "Infamie"*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2001.

¹³ *Die Tat* (Zürich), *Plan* (Wien), *Die Wandlung* (Heidelberg), *Wort und Wahrheit* (Wien), *Meta. Zeitschrift für experimentelle Kunst und Poesie* (Wien), *Akzente* (München), *Die Tafelrunde* (revue en langue flamande), *Profile, Jahresring*.

¹⁴ J. DERRIDA, «La langue n'appartient pas. Entretien avec Jacques Derrida», in: *Europe* 79, n° 861-962, 2001 p. 81-91, p. 82.

être considérée à la fois comme une souffrance et comme un puissant levier pour une authentique création poétique. Une souffrance, parce que la grille est comme un écran qui sépare le poète d'une perception immédiate des choses ou mieux d'une habitation du monde. Celan confiera au poète Yves Bonnefoy : «Vous êtes chez vous, dans votre langue, vos références, parmi les livres, les œuvres que vous aimez. Moi je suis dehors...»¹⁵. Et la biographie du poète laisse imaginer le déracinement et l'errance extrême qui caractérisent la vie de Celan. La langue même, l'allemand, l'admirable langue de sa mère, la langue des *maskilim* (les «éclairés») de la communauté juive de Czernowitz qui avait résisté fièrement à l'active politique de roumanisation des nationalistes antisémites (qui ne supportaient guère cette enclave allogène de Bucovine) était maintenant la langue des bourreaux qui avaient assassiné son père et sa mère, une langue mortifère, devenue étrangère, et qui reste paradoxalement l'unique support de son identité ! Lors du discours de réception du Prix de la ville de Brème en 1958, alors qu'il achève le recueil *Sprachgitter*, Celan formule cette souffrance¹⁶ :

Accessible, proche et non perdue, au milieu de tant de pertes : la langue.

Elle, la langue, restait non perdue. Oui, malgré tout. Mais il lui fallut alors traverser ses propres absences de réponse, traverser l'horreur des voix qui se sont tuées, traverser les mille ténèbres du discours porteur de mort. Elle traversa et ne trouva pas de mots pour ce qui était arrivé. Mais elle traversa cet événement et put remonter au jour «enrichie» de tout cela.

C'est dans cette langue que, au cours de ces années-là et de celles qui suivirent, j'ai essayé d'écrire des poèmes afin de parler, de m'orienter, afin de savoir où j'étais et où cela m'entraînait, afin de me donner un projet de réalité [*um mir Wirklichkeit zu entwerfen*].

2.2.3. Caractéristiques de la facture poétique

Tenebrae représente l'aboutissement d'une période dans l'écriture de Celan, écriture qui ira en se complexifiant — à la limite du communicable. Deux caractéristiques de la poétique celanienne, depuis 1942, sont à noter : d'une part, la création d'un vocabulaire cohérent, liée à la récurrence, sous de perpétuelles variations, de thèmes quasi obsessionnels, d'autre part l'usage prolixe de la figure de l'inversion.

2.2.3.1. Un vocabulaire cohérent

Comme éléments de ce vocabulaire basique de la poésie celanienne qui servent à la construction du poème *Tenebrae*, nommons tout d'abord les

¹⁵ In : Paul Celan, *Revue des Belles-Lettres* 96, 1972, n° 1-2, p. 93.

¹⁶ Cf. *GW* III, p. 185 sq., p. 186.

mots «ténèbres, ténébreux»¹⁷ «obscurité, obscur»¹⁸ – auxquels il faut joindre «abîme» –, ensuite le mot «proche» («Dieu est aussi proche que le vautour»¹⁹; «Tu es si proche, comme si tu ne demeurais pas ici»)²⁰. Sur le mot «sang» et son champ sémantique, voir par exemple ces deux extraits de «Flocons noirs» écrit en automne 1942 après qu'il a pris connaissance de la mort de son père : «Le sang céleste de Jacob, béni par les haches...»²¹, et «M'échappa, mère, le sang de l'automne, me brûla la neige»²². Le mot «image» est récurrent : «Tu es l'image, que lui montre les tessons, quand elle se penche en méditant sur la vie»²³. «L'œil» est un leitmotiv : «Toi, toi même : / couché / dans l'œil étranger / qui embrasse tout cela du regard»²⁴. Et dans son premier texte paru sous forme de livre, à Vienne durant l'été 1948 (Edgar Jené, «Le rêve du rêve»), Celan commente un tableau du peintre surréaliste intitulé «Une voile quitte un œil», par ces mots : «La première [voile] reviendra dans la cavité de l'œil, vide et qui regarde si bizarrement»²⁵. Citons enfin le verbe omniprésent «boire». Ainsi dans les premiers vers de la célèbre «Fugue de la mort» :

Lait noir de l'aube nous le buvons le soir
le buvons à midi et le matin nous le buvons la nuit
nous buvons et buvons²⁶

Et dans *Les Cruches* en liaison avec les mots Dieu, les yeux et vider :

Aux longues tables du temps
trinquent les cruches de Dieu.
Elles boivent jusqu'à les vider les yeux des voyants et les yeux des aveugles,
les cœurs des ombres régnautes,
la joue creuse du soir²⁷

Un dernier exemple pour illustrer la cohérence de l'univers métaphorique celanien, le vocabulaire du miroir, du miroitement, de l'éclat souvent lié à la neige, au cristal – mais jamais au sang, d'où, entre autres, mon hésitation à voir «sang» comme sujet de «ça brillait» dans *Tenebrae* :

¹⁷ Cf. par exemple, «dans les soleils qui s'enténébrent», in : *GW* III, p. 25.

¹⁸ Cf. par exemple : «Regrettes-tu, toi, obscure, dans l'orage, / que je t'ai volé jadis le lilas étranger?», in : *GW* III, p. 15. Un poème est intitulé «Plongé dans l'obscurité» (*GW* III, p. 41), un autre «D'obscurité en obscurité» (*GW* I, p. 97).

¹⁹ Cf. *GW* III, p. 24, ligne 4.

²⁰ Cf. *GW* I, p. 61, ligne 4.

²¹ Cf. *GW* III, p. 25.

²² *Ibidem*.

²³ Cf. *GW* I, p. 72, ligne 7.

²⁴ Cf. *GW* I, p. 128.

²⁵ Cf. *GW* III, p. 159.

²⁶ Cf. *GW* I, p. 41.

²⁷ Cf. *GW* I, p. 56.

Au nom des trois
 qui se combattent jusqu'à
 ce que le ciel plonge [plonge en abîme] dans le tombeau des sentiments,
 au nom des trois dont les anneaux
 me brillent au doigt chaque fois
 que dans le gouffre [l'Abyssal] je dénoue les chevelures des arbres,
 pour qu'un flux plus généreux fasse retentir l'abîme...²⁸

2.2.3.2. *La figure de l'inversion*

La figure de l'inversion²⁹ ou du renversement, étroitement liée à celle de l'oxymore, est omniprésente dans la poésie célanienne. Les exemples cités plus hauts en sont saturés. On peut la rattacher plus spécialement à l'influence du surréalisme sur Celan dans la décennie 1938-1948, influence qui se manifeste par la jonction du réel et de l'imaginaire, par l'impossibilité ou le refus de s'identifier au connu, par le sentiment d'un monde et d'un être humain à recréer. L'inversion se rencontre aussi fréquemment chez les poètes de la génération précédente, Mallarmé et Rilke en particulier. Ici encore quelques exemples célaniens qui illustrent la propension de Celan à l'usage de cette figure : «Nous étions morts et pûmes respirer»³⁰ ; «Dans la source de tes yeux / un pendu étrangle la corde»³¹ ; «Le jour du jugement était venu, et pour chercher la plus grande des infamies, la croix fut clouée au Christ»³².

Dans la présentation de sa poétique, lors du discours de réception du Prix Georg Büchner, Celan cite une expression de la première page du récit *Lenz* : «Il ne ressentait pas de fatigue, seulement il lui était parfois désagréable de ne pas pouvoir marcher sur la tête»³³. Cette image anecdotique, qui vient sans doute du *Don Quichotte* de Cervantès, est captée par l'imaginaire célanien pour devenir une expression majeure de son «projet de réalité» : «... qui marche sur la tête a le ciel comme abîme au-dessous de lui»³⁴.

3. *Éclairage de Tenebrae par ce que Celan dit de son poème et par un regard sur les Vorstufen du poème*

Deux éclairages non négligeables nous permettent d'approfondir la lecture de *Tenebrae*. Un premier éclairage vient de ce que Celan a lui-même dit de

²⁸ Cf. *GW* I, p. 110.

²⁹ Cf. W. Hamacher, «La seconde de l'inversion. Mouvement d'une figure à travers les poèmes de Celan», in : M. BRODA (éd.), *Contre-jour. Études sur Paul Celan. Colloque de Cerisy*, Paris, Cerf, 1986, p. 185-221.

³⁰ Cf. *GW* III, p. 53.

³¹ Cf. *GW* III, p. 33.

³² Cf. *GW* III, p. 163.

³³ Cf. G. BÜCHNER, *Werke und Briefe*, dtv Klassik 2202, München, Carl Hanser, 1998, p. 137.

³⁴ Cf. *GW* III, p. 195.

son poème, un second de l'appréciation des étapes préparatoires (*Vorstufen*) à la formulation du poème que nous font découvrir les éditions critiques après consultation des archives céliennes.

3.1. *Informations du poète sur son poème*

Les poètes n'ont guère coutume d'expliquer leurs propres poèmes, livrés à l'imaginaire des lecteurs, et Celan ne fait pas exception, mais le philosophe O. Pöggeler qui avait rencontré Celan à Paris en avril 1957, un mois donc après sa composition et avant sa publication dans la revue *Jahresring*, nous livre, dans un article sur l'esthétique de Celan, dans une note³⁵, quelques informations précieuses venant de la bouche même de Celan. J'y ajouterai une remarque faite à son ami J. E. Jackson. Nous apprenons ceci :

a) *Tenebrae* serait «un de ses poèmes préférés» – ce que je crois volontiers au regard de l'intensité (et même de la violence) qui s'en dégage à travers un vocabulaire dépouillé, une syntaxe simple, un phrasé d'une relative légèreté, qualités qu'il admirait tant chez Paul Éluard pour qui aussi écrire était «Donner à voir» comme s'intitule un de ses recueils, à voir et à chanter. Concernant la forme et le rythme, Celan ajoute d'ailleurs qu'il y ressent quelque chose comme un negro-spiritual – sans doute à cause des répétitions du «oh Lord!», du vocabulaire à la fois religieux et profane, et du rythme relativement régulier.

b) Le poème lui serait venu tel quel dans la rue et il n'aurait eu qu'à le mettre par écrit chez lui, alors qu'il ne connaissait plus guère depuis longtemps ce mode d'inspiration. En effet l'édition critique nous apprend que les quelques notes préliminaires comme la forme finale du poème datent du même jour, le 10 mars 1957. L'écriture d'autres poèmes du cycle *Sprachgitter* s'étale au minimum sur quelques jours. L'écriture «dans la rue» est à nuancer, mais elle va à l'encontre des spéculations sur une inspiration lors de la participation, du moins comme spectateur, à un service eucharistique lors de la semaine sainte.

c) Il précise qu'il n'est pas croyant. Information qui va, me semble-t-il, à l'encontre d'une récupération chrétienne – ou juive, parfois même par des interprètes chrétiens – du poème. Certes la judéité de Celan ne fait aucun doute, sa poésie est imprégnée de références au judaïsme, on y reconnaît le phrasé et les métaphores bibliques, mais n'est-il pas honnête de respecter ce statut de non-croyant ? Le style de la prière, les onze apostrophes au «Seigneur» (mais une répétition peut aussi avoir pour effet de vider petit à petit un mot de son sens – j'ai noté la proximité de *leer* et de *Herr* à l'apogée du poème, au vers 18), et d'autres éléments religieux utilisés dans ce poème comme dans d'autres n'en font pas un croyant, même un croyant révolté contre Dieu, un Job qui

³⁵ O. PÖGgeler, «Kontroversen zur Ästhetik Paul Celans (1920-1970)», in: *ZAAK* 25, 1980, p. 202-243, p. 221 sq., note 15.

protesterait contre un Dieu injuste ou méchant, ce qui le situerait en effet dans une des lignes puissantes de la foi juive³⁶.

d) Le titre *Tenebrae* serait choisi à cause du caractère hiératique de la langue latine – nous y reviendrons en parlant des *Vorstufen*.

e) Pöggeler est choqué par l'expression «Prie nous» et demande à Celan de la supprimer. Celan hésite, puis la maintient. Il admet qu'il y a bien chez lui l'intention de communiquer quelque chose de «sacrilège» – ce qui interdit là encore toute interprétation conciliante et toute récupération croyante de quelque bord que ce soit. Mais il ajoute aussi qu'on ne doit pas confondre ce que déploie le poème et son opinion personnelle ! Cette distinction est fondamentale et ne pas la respecter conduit à des interprétations erronées. Un poème n'est pas un pamphlet. La logique esthétique du poème n'est pas celle d'un discours explicatif. Si le poète doit maintenir cet élément sacrilège comme une nécessité de la vision poétique qui s'impose à lui, cela n'implique nullement que Celan lui-même entre ici dans une polémique antichrétienne, comme le présupposent certains interprètes. On ne trouve nulle part dans l'œuvre de Celan, autant que je sache, une polémique antichrétienne ou anti-juive. Une telle polémique n'est pas du tout son propos.

f) Je relève un dernier point de ces confidences instructives de Celan à Pöggeler – un point qui fait transition avec l'éclairage du prochain chapitre – : les références à la tradition, les réminiscences bibliques et littéraires, dit-il, ne sont pas des références en quelque sorte extérieures. Il désire «les fondre totalement dans son acte poétique propre». Ce ne sont pas des référents qui auraient une signification en eux-mêmes mais un matériau utilisé pour exprimer sa propre vision poétique.

g) Finalement la remarque de Celan à Jackson. Celan avait lu *Tenebrae* en public à Berlin en décembre 1967. Des centaines d'auditeurs avaient écouté le poème «avec le silence d'une assemblée de croyants dans une église», note Jackson. Il le rappelle au poète qui lui répond, avec un sourire : «mais c'est un poème, pas une prière...»³⁷

3.2. *Les Vorstufen*

Jetons maintenant un regard sur les étapes préliminaires à la formulation définitive du poème. Les deux éditions critiques³⁸ nous renseignent sur les hésitations – momentanées, puisque le poème est écrit en une soirée – de l'auteur. Elles sont utiles à l'interprétation du poème. Nous n'en relèverons ici que deux :

³⁶ Il est possible que, suite à la rencontre avec Nelly Sachs, à Zürich, en 1960, quelque chose ait bougé dans ses convictions profondes. Le sujet ne peut être traité ici.

³⁷ J. E. Jackson dans un entretien publié dans la revue *Tracées* n° 1, 2002, et accessible sur internet (voir sous Paul Celan, *Tenebrae*), p. 5 du fichier.

³⁸ *TCA* 1996 et *HKA* 2002.

a) D'abord le titre. La première ébauche a «Psaume», qui est ensuite biffé au profit du titre en français «Leçon des Ténèbres», avant que ne soit choisi finalement le latin *Tenebrae*. Les interprètes se sont tout de suite précipités sur le terme *Tenebrae* en liaison avec «Leçon des Ténèbres», et ils en ont fait le référent extérieur, la clé du poème (ce qui est contraire à ce que Celan a dit lui-même de son geste poétique). *Tenebrae* serait le terme technique donné à la liturgie de la Semaine Sainte et renverrait à l'office des ténèbres (ce qui est également contraire au propos de Celan sur le titre latin qui est choisi à cause de son caractère «hiératique» — non pas liturgique). Un lien serait alors intentionnellement établi entre la shoah et la passion du Christ. Une fois pris ce point de départ, les références du poème au corps et au sang sont interprétées comme des références évidentes à l'eucharistie : il y aurait communauté, communion de souffrance entre le peuple juif martyrisé et Jésus en croix, ce qui donnerait, selon certains, une dimension rédemptrice à la souffrance des victimes (c'est oublier le potentiel «comme si» devant les vers 6 et 7 qui exclut l'affirmation d'une sorte d'*unio mystica* entre ceux qui parlent et le Seigneur). La communauté du «nous» dont Celan se fait le porte-parole serait celle du peuple juif et du Christ, voire des chrétiens «en Christ» qui célèbrent l'eucharistie, ou même, dans une lecture plus philosophique, la communauté de l'humanité souffrante. Il va sans dire que, selon cette interprétation, «Seigneur» (*Herr*) désigne le Christ et que ce qui apparaît à la lueur du sang est le crucifié. Mais le projet de Celan est-il de propager un tel syncrétisme judéo-chrétien de la souffrance ?

Si, au lieu de partir ainsi d'un référent extérieur, on considère l'univers celanien tel qu'il se déploie dans son œuvre, on est obligé de rejeter de telles projections, si belles et si généreuses soient-elles par ailleurs. Le «nous» qu'il fait revivre dans ces poèmes n'est pas l'humanité ni le peuple croyant des Juifs et des chrétiens, ni même le peuple juif d'une manière générale, mais les victimes du génocide, les déportés des camps voire par synecdoque sa propre mère.

Reste cependant à expliquer la variante intermédiaire entre «Psaume» et *Tenebrae* : «Leçons des Ténèbres». La radio aurait-elle retransmis une des célèbres et très belles *Leçons des Ténèbres* de Couperin ou de Charpentier le soir du 10 mars 1957 alors que Celan mettait par écrit son poème ? C'est possible qu'il ait ainsi pensé relier son poème à cette date. Il y a d'autres exemples. Mais cette expression n'est pas la source du poème et ne peut en être la clef, surtout qu'il l'a finalement abandonnée. S'il capte pendant un moment ce titre, c'est parce que quelque chose fait écho à sa vision toute personnelle, au «projet de réalité» qu'il construit par ses poèmes depuis 1942. Or «ténèbres» est un leitmotiv de sa propre production poétique – nous l'avons vu. D'ailleurs ce qui a pu l'accrocher dans la variante intermédiaire «Leçons des Ténèbres», entre *Psaume* et le hiératique *Tenebrae*, c'est que ces leçons sont tirées d'une part du rouleau des Lamentations et d'autre part des oracles prophétiques qui annoncent le Jour du Seigneur, le *dies irae*. Il me paraît d'ailleurs bien difficile d'appréhender le poème *Tenebrae* sans ces réminiscences bibliques, qui sont le

terreau de la création poétique célienne et qu'il ne découvre pas en écoutant Couperin ou Charpentier le 10 mars 1957. Et ce n'est pas seulement à partir d'Auschwitz que ces textes prennent une dimension vertigineuse, ce n'est pas seulement à partir de juillet 1941, lorsque les 70 rouleaux de la Torah de la synagogue de Cernowitz sont brûlés sous les yeux du rabbin Abraham Jacob Mark. Celan connaît le poète Chaim Nachman Bialik (1875-1934), qui avait mené une enquête sur les terribles pogroms de Pâque 1903 à Kischonew, et dont un des poèmes («sur le massacre») commence par: «Ô Ciel, demande grâce pour moi»). Il connaît Heine et son «Rabbin de Bacherach». Cette profondeur vertigineuse des ténèbres se déploie d'ailleurs dans les textes bibliques eux-mêmes. Qu'on pense seulement à l'*inversion* intrabiblique patente entre les déclarations de confiance du fameux Ps 23, qui décline la proximité de Dieu («il me conduit... près des eaux paisibles... Son bâton me rassure ... Il dresse devant moi une table en face de mes adversaires... Il oint d'huile ma tête [de sorte que mon front luit, brille]... il me fait habiter [sous sa protection] dans la maison du Seigneur»), dans la plainte de Lm 3,1-6*³⁹:

Je suis l'homme qui a vu l'affliction / sous le bâton de sa colère.
 Il m'a conduit [...] / [...] dans les ténèbres.
 Il tourne sans cesse / sa main contre moi. [...]
 Il a bâti [un siège] contre moi.
 Il m'a encerclé de poison [*ro'sh* homonyme hébreu du mot «tête» dans le Ps 23]
 [...]
 Il m'a fait habiter dans les ténèbres [...].

Quant aux oracles concernant le Jour du Seigneur, comment ne pas penser en particulier à Soph 1,14-18, où il est question de la proximité du grand Jour du Seigneur: «Il est proche, le grand jour de Yhwh. Ce jour est un jour de colère... un jour de ténèbres et d'obscurité» (en hébreu: *shôah ûmeshô'âh*!) ? Ne serait-ce pas justement pour ne pas mettre le lecteur sur une fausse piste que Celan a renoncé à *Leçon des Ténèbres*, dont on a fait trop facilement la clef du poème, pour choisir le «hiératique» *Tenebrae* ?

b) Parmi d'autres variantes significatives, nous mentionnerons encore une notice de quatre lignes en travers de la feuille, difficile à situer, mais qui évoque les trous d'eau et se termine par: «le reflet sur les fronts» qu'on doit rattacher au «Cela brillait» du texte actuel (ligne 16). Ce qui donne un appui à l'hypothèse qu'il ne s'agit pas en premier lieu du sang qui reluit, mais de quelque chose qui brille à la lueur du sang, ou même des visages qui reflètent une lueur. Le reflet de la présence du Seigneur ? On peut penser au cas extrême de Moïse, qui après avoir parlé à Dieu face à face, reflétait sur son visage la gloire de Dieu («la peau de son visage rayonnait», Ex 34,29-35). Mais cette métaphore se trouve également appliquée, dans les Psaumes, au peuple d'Israël: «Ceux qui regardent vers lui sont radieux, / et leur visage n'a pas à rougir» (Ps 34,6).

³⁹ Lm 3 est un poème alphabétique. Sur l'inversion dans ce poème, cf. P. J. P. Van Hecke, «Lamentations 3,1-6: An Anti-Psalms 23», in: *ScJOT* 16, 2002, p. 264-282.

Le peuple élu se tourne vers son Dieu et resplendit de sa présence – ce qui rend d'autant plus troublante la suite : le visage divin est béant et vide. Un éclairage de cette variante, qui explique l'allure elliptique de la forme finale «ça brillait», se trouve dans le poème «Paysage» :

Vous, hauts peupliers – humains de cette terre !
 Vous, étangs noirs de bonheur – vous la reflétez à mort !

Sœur, je te vis se tenir à son éclat.⁴⁰

La référence à la mère, appelée ici «sœur», qui aimait la région boisée de la Bucovine avec ses étangs, est ici explicite.

4. *Les matériaux intégrés au poème*

Les interprètes aiment repérer les citations et allusions ou réminiscences dans les œuvres esthétiques contemporaines. Leur tendance est alors de souligner une certaine continuité, au travers des altérations et des déformations, de la tradition. J. Bollack a consacré un recueil d'articles à «Celan et la littérature» qu'il intitule délibérément «Poésie *contre* poésie»⁴¹. Étudiant les citations dans l'œuvre de Celan – il est vrai plutôt dans des textes qui datent d'après 1958 –, il en conclut : «Ce qui est dit de nouveau [par Celan] l'est moyennant la transformation et le sabotage interne d'une phrase donnée»⁴². C'est partiellement le cas dans *Tenebrae* où les réminiscences à des textes antérieurs ou contemporains sont nombreuses mais souvent prises à rebours. Avec les mots de Bollack, qu'il faut sans doute nuancer : «... le sens [des références littéraires] ne se dégage que de l'étude de la subversion. Sans elle, la lecture du réemploi reste fictive»⁴³. Et surtout, c'est ma conviction, il ne faut pas partir de la citation pour interpréter le poème, mais partir du poème pour chercher à comprendre pourquoi cette citation ou réminiscence s'impose, comme si le poète rencontrait ses propres mots dans le texte cité, comme si la citation élargissait son propre univers poétique. La texture imaginative du poète précède les éléments cités à laquelle ils se raccrochent. Plusieurs réminiscences sont patentées :

a) Plusieurs interprètes ont relevé que la formulation «l'un dans l'autre engriffés» (*ineinander verkrallt*) se trouve dans la traduction allemande d'un livre capital sur *La solution finale* paru à Berlin en 1956. L'historien cite le témoignage du médecin hongrois M. Nyiszli. Dans les chambres à gaz, dit-il : les déportés «s'entassèrent pour former une seule pyramide bleue, gluante et tachée de sang, agrippés et crispés les uns aux autres [*ineinander verkrallt*]

⁴⁰ Cf. GW I, p. 74.

⁴¹ J. BOLLACK, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature, Perspectives germaniques*, Paris, P.U.F., 2001.

⁴² *Ibidem*, p. 111.

⁴³ *Ibidem*, p. 134.

encore après la mort»⁴⁴. La dépendance est très probable, mais là encore parce que l'expression «l'un dans l'autre engriffés» s'accroche au vocabulaire célanien depuis 1942 (ainsi *verkrallt* dans une strophe de *Couronne noire* qui contient encore la constellation des mots «sang», «abreuver» et «obscurité»)⁴⁵. Et parce que ces témoignages sur les fours crématoires s'insèrent dans la vision de la réalité que ses poèmes antérieurs déploient ; ils en confirment la justesse.

b) L'expression *windschief* («de travers» ou «tordu par le vent») ne fait pas partie du vocabulaire célanien avant 1957⁴⁶. Elle provient très probablement d'un roman paru en 1956, *Le cœur de pierre* (*Das steinerne Herz*) d'Arno Schmidt, dans un contexte certes totalement différent, mais où se trouve une constellation de termes propres au répertoire le plus caractéristique de Celan : «Avec de longs yeux bleus et des cheveux de travers : sur un côté du visage étincelant (... *Mit langen blauen Augen, und windschiefen Haaren: an einer Seite des glitzernden Gesichts...*)»⁴⁷. C'est dire comment Celan peut utiliser un matériau en apparence absolument hétérogène.

c) Depuis l'étude déterminante de G. Wienold (1968)⁴⁸, tous les interprètes relèvent le lien entre le premier vers de *Tenebrae* («Proches nous sommes, Seigneur, / proches et saisissables») et l'immense poème *Patmos* de Hölderlin, qui commence par ces vers formidables : «Est proche / Et rude à saisir le Dieu. / Mais où est le péril, croît / Le salutaire aussi» (*Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott. / Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch*). La réminiscence semble évidente, ainsi que sa subversion : «Proches nous sommes, Seigneur» (Hölderlin : «Proche est», et, placé en fin de phrase : «le Dieu»). Le verbe «saisir» (*fassen*, «rude à saisir» *schwer zu fassen*) a un sens concret («saisir de la main») et un sens figuré («comprendre, concevoir, appréhender»), que Celan remplace par *greifen* pour lui donner, comme nous l'avons vu, un sens rigoureusement concret : *greifbar*, puis *gegriffen* avec la résonance du mot «griffes». Avec le péril ne croît plus le salutaire, mais ce qui perd. Mais c'est aussi une décomposition du style sublime de Hölderlin que pratique Celan. La langue de Celan est bien ici une contre-langue⁴⁹.

⁴⁴ Cf. «S. S. Obersturmführer Docteur Mengele. Journal d'un médecin déporté au crématorium d'Auschwitz», in : *Les Temps modernes* 6, n° 65-66, 1951, p. 1564-1673 et 1855-1886, citation du texte en p. 1665.

⁴⁵ Cf. *GW* III, p. 129 : «Avec le sang sortant de tes plaies confuses tu abreuves tes épines ; afin que la peur tapie, cramponnée [*die kauernde verkrallte / Angst*] règne dans toute obscurité».

⁴⁶ Un des poèmes de *Sprachgitter* en revanche, écrit cinq mois après *Tenebrae*, en août 1957, porte le titre *Windgerecht*, *GW* I, p. 169.

⁴⁷ A. SCHMIDT, *Das steinerne Herz. Historischer Roman aus dem Jahr 1954*, Karlsruhe, Stahlberg, 1956.

⁴⁸ G. WIENOLD, «Paul Celans Hölderlin-Widerruf», in : *Poetica* 2, 1968, p. 216-228.

⁴⁹ D'autres traits de *Tenebrae* seraient à rapprocher du long et très complexe poème *Patmos*, qui, lui aussi, use de la tradition pour recréer une réalité contestatrice par le geste poétique. Ainsi lorsque, sur l'île grecque, Jean voit le visage du Dieu (... *und es sahe der achtsame Mann / Das Angesicht des Gottes genau*).

d) Les références à la Bible hébraïque sont nombreuses. Celan n'avait-il pas envisagé d'intituler le poème *Psaume* ? Si le thème de la proximité a pu être véhiculé par son initiation maternelle à la poésie allemande, ne l'a-t-il pas été tout d'abord par son éducation paternelle à la religion ? Dans sa lecture, matin et soir, de la *Shema*^c, le traité *Berakhot* du *Talmud* en précise les modalités, tout Juif pieux répète : «Quelle est la grande nation qui aurait des dieux aussi proches d'elle que Yhwh, notre Dieu, l'est de nous chaque fois que nous l'invoquons ?» (Dt 4,7). Et dans le Ps 34 que nous avons déjà cité : «Yhwh est proche de ceux qui ont le cœur brisé, il sauve ceux dont l'esprit est écrasé» (v. 19)⁵⁰. Point par point ces assurances bibliques sont démontées au regard de la perception célanienne de l'histoire.

L'inversion des psaumes de confiance a été signalée : le peuple est dirigé pour être restauré d'une eau paisible ; ici il va vers des trous d'eau stagnante (l'allitération *Mulde und Maar*), puis vers l'abreuvoir pour y expérimenter la mort, le sang innocent versé par le Seigneur. De même l'inversion de la figure théophanique : ce n'est plus la gloire, la densité d'être du Dieu d'Israël qui se reflète sur le front des fidèles. L'image de Dieu qui est jetée dans les yeux du peuple est celle d'un non-visage. «Yeux et bouche sont si ouverts et vides, Seigneur» qu'on peut s'entendre de deux manières. Une première version avait le prétérit «étaient» (*standen*) ; bouche (*Mund*) étant au singulier, il s'agissait du visage vide de Dieu. Impossible alors de ne pas penser à la tradition poétique qui remonte au *Songe* de Jean-Paul : «Et lorsque je regardai sur le monde incommensurable à la recherche de l'œil divin, il me regardait fixement avec une orbite vide, sans fond (*mit einer leeren bodenlosen Augenhöhle*) ; et l'éternité s'étendait sur le chaos et le rongait et se dévorait lui-même»⁵¹. Description qui fera fortune à l'âge romantique et sera reprise par Musset dans *Rolla*, par Gauthier dans *Ténèbres*, par Nerval dans *Le Christ aux Oliviers*, par Rilke dans *Der Ölbaum-Garten*. L'usage du présent «sont» (*stehn*) dans la version définitive de *Tenebrae* permet d'appliquer aussi cette béance au visage du témoin, rendu, par cette apparition de l'image de Dieu, incapable de le louer, inversion encore de la réaction attendue à l'expérience de la présence de Dieu dans les Psaumes : «sa louange sera constamment dans ma bouche» (Ps 34,2).

e) Peut-être y a-t-il dans l'expression «prie-nous» (vers 8) une reprise radicalisée du début du poème évoqué plus haut, *Sur le massacre* de Bialik : «Ô ciel, demande grâce pour moi.» Mais il faut bien voir que l'inversion «prie-nous» rend vide de sens, me semble-t-il, la notion même de prière⁵². Le

⁵⁰ En liaison avec «courber» vers 11, on peut ajouter : «Yhwh soutient tous ceux qui tombent, / Il redresse tous ceux qui sont courbés (Ps 145,14)».

⁵¹ JEAN PAUL, «Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei», in : N. MILLER, *Sämtliche Werke* I/2, Darmstadt, 2000, p. 270-275, p. 273 sq.

⁵² Avant *Tenebrae* le verbe «prier» semble ne se trouver que dans le poème *Un chant dans le désert d'Akra*, *GW* I, p. 11 : «Ainsi dois-je bien me courber en dernier pour le baiser, quand ils prient à Akra.»

dialogue avec Dieu qu'est la prière, même sous la forme de la protestation, n'est plus possible. L'image de Dieu qui se reflète dans les ténèbres, la shoah, présente un Dieu qui, contrairement à la tradition de la foi, n'a ni yeux pour voir, qui est «aveugle», comme dira un poème antérieur⁵³, ni bouche pour parler (comparer ici encore avec le Ps 34,16: «Les yeux de Yhwh sont sur les justes et ses oreilles sont attentives à leurs appels au secours»).

f) En revanche, je reste très sceptique, quant à une reprise des paroles liturgiques de l'eucharistie qui fait dire au texte «nous avons bu ton sang». J'ai noté le point qui sépare les vers 9 et 10, la fonction de ces lignes comme résumé — l'un des vers 14 à 18, l'autre des vers 10 à 13 —, le fait qu'il n'est pas écrit «*ton* sang», et surtout que «Nous avons bu» fait partie du répertoire celanien de base pour exprimer l'épreuve de la souffrance, de l'abandon et de la mort. Phrasé biblique sous forme elliptique pour signifier ici la coupe de la fureur que Jérusalem a bu jusqu'à la lie⁵⁴.

En filigrane, au regard du matériau utilisé et en portant une attention particulière aux premiers poèmes de Celan tel «Un chant dans le désert d'Akra»⁵⁵ — «dans le désert» est une allusion à l'hébreu *bamidbar* qui désigne le livre de l'Exode, livre par excellence de la révélation du Dieu d'Israël —, je lis *Tenebrae* comme la description d'une «aventure spirituelle» (J. Bollack) à rebours de la marche d'Israël dans le désert vers le lieu de la révélation (strophes 4 à 6). Car ce qui apparaît (strophes 7 et 8), ce qui est jeté dans les yeux, la parousie qui surgit dans les ténèbres, c'est le réel comme abîme, oui comme mort. Rappelons-nous la manière dont Celan définit son acte poétique: «... il fallut [à la langue] traverser ses propres absences de réponse, traverser l'horreur des voix qui se sont tues, traverser les mille ténèbres du discours porteur de mort. Elle traversa et ne trouva pas de mots pour ce qui était arrivé. Mais elle traversa cet événement et put remonter au jour "enrichie" de tout cela.» Cet enrichissement si paradoxal, c'est le poème qui traverse le déferlement catastrophique du réel comme mort, le poème comme «écriture de vie». F. Cambon pose l'hypothèse très pertinente que Celan, dans son œuvre poétique en général, veut «faire équivaloir le réel de l'acte poétique à ce réel intolérable qu'a été dans l'histoire la Shoah»⁵⁶. Traverser «les mille ténèbres», ne pas faire l'impasse de cette parousie vertigineuse du réel qu'est la shoah, rejoindre les morts, refuser activement non seulement l'oubli des morts, mais encore le deuil même, refuser donc la perte des morts, «pour remonter au jour», pour vivre,

⁵³ Cf. ce même poème: «Car morts sont les anges et aveugle était le Seigneur dans la région de Akra.»

⁵⁴ Cf. Es 51,17; Jr 25,15; 49,12; 51,7; Ps 75,9, etc. Pour reprendre le poème que nous venons de citer: «Aussi buvais-je de coupes en bois les cendres de la fontaine d'Akra ...», et *GW I*, p. 67: «... lorsque Dieu m'ordonna de boire.»

⁵⁵ Cf. On aura repéré les similitudes de vocabulaire entre «Un chant dans le désert d'Akra» et *Tenebrae*: *trinken, blind, der Herr, bücken, Blut*.

⁵⁶ F. CAMBON, «Paul Celan ou la passion du réel», *op. cit.* 2001, p. 116.

pour se donner «un projet de réalité», voilà ce qui s'impose à Celan et qu'il réalise en particulier dans *Tenebrae*.

5. *Regard théologique sur ce poème en guise de conclusion*

5.1. *Nécessité de ce poème*

Le film «Nuit et brouillard» de 1956 se termine sur les paroles : «que le cri ne soit pas étouffé». La poésie de Celan a indéniablement contribué à ce que l'horreur du génocide du peuple juif ne soit pas occulté. La réception de *Tenebrae* dans les œuvres littéraires et musicales contemporaines démontre à quel point sa voix, son cri retentit aujourd'hui.

Celan a pleinement réussi à redonner aux Juifs de langue allemande une identité et une dignité qui n'avaient pas été seulement menacées, mais anéanties. Avec Celan (et Nelly Sachs) c'est toute une constellation de poètes juifs de langue allemande qui a été redécouverte et valorisée, en particulier ceux qui sont issus de la Bucovine.

Celan est un grand poète, un poète éblouissant qui a renouvelé la langue allemande. Un créateur qui, par des apports en provenance de diverses langues étrangères et par un alliage étonnant de gravité quasi sacrée avec une légèreté ludique dans le maniement des mots, a fait surgir des potentialités insoupçonnées de la langue allemande dans son essence même. Pour ces raisons Celan n'a pas peu contribué à l'amour de l'allemand chez les germanistes de tout pays (et chez de simples germanophiles comme je le suis). «Le temps qui détruit les palais enrichit les images», écrit, je crois, Borges. La langue de Celan a traversé «les mille ténèbres du discours porteur de mort» et elle en est effectivement sortie «enrichie».

5.2. *Danger d'une récupération*

Ceci acquis, il faut retenir que Celan est un poète, que son propos n'est ni d'écrire une théologie après Auschwitz ni même d'amorcer une telle théologie ni de rédiger un pamphlet accusateur anti-allemand ou anti-chrétien.

On ne peut que se réjouir de la popularité de ce poème, mais cette réception n'est-elle pas parfois fondée, au moins en partie, sur un malentendu quant au contenu du poème et à son genre littéraire ? Il s'agit «d'un poème, non d'une prière». Or, c'est bien souvent ainsi que ce texte a été lu, comme une prière en harmonie avec la prière de Jésus au jardin de Gethsémani, et avec le cri de Jésus sur la croix, prononcé lorsque les ténèbres se sont étendues sur la terre : «Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?» Et c'est cette lecture qui a poussé certains interprètes, par ailleurs très bien intentionnés, à intégrer ce poème dans des contextes liturgiques.

L'horizon du poème n'est pas non plus la question de l'absence de Dieu – ce qui présupposerait son existence, et il n'y a pas lieu, il me semble, de tirer son propos vers une théologie négative, ce qui permettrait de le relier à une ligne de pensée et de foi juive ou chrétienne. Ne serait-ce pas là encore une récupération douteuse ?

Le poème ne semble guère avoir grand-chose à voir non plus avec l'eucharistie – ni dans le sens chrétien d'une communion de toutes les souffrances humaines (et de celles du peuple juif en particulier) avec la passion du Messie crucifié, ni dans le sens opposé d'une polémique juive anti-chrétienne.

La vision que sous-tend ce poème est tout autre. C'est celle du non-visage jeté dans les yeux. Ce qui s'impose ainsi, le poète le déploie dans un geste poétique qui utilise à rebours le langage familier de la Bible hébraïque : le thème de la proximité dans le *Shema Israël*, celui de la marche du peuple vers le lieu de la révélation. Moïse enjoint à la *ma'amad-har-sinaj*, la communauté d'Israël qui a vécu et revit par la mémoire la révélation sinaïtique, de prendre garde et d'éviter «avec soin ... d'oublier les événements dont [s]es yeux furent témoins, de les laisser échapper de [s]a pensée, à aucun moment de [s]on existence» (Dt 4,9). La révélation, la vision qui est jetée dans les yeux du poète et dont la pensée n'échappe à aucun moment de son existence est celle du réel comme ténèbres, comme mort.

5.3. *Et par rapport à l'Évangile ?*

Si une utilisation de ce poème dans un cadre liturgique chrétien — au point d'en faire une prière d'actions de grâce — semble plus que problématique, il n'empêche que le chrétien est interpellé par un tel poème, par une telle vision. Mais qu'il est malaisé de mettre en relation la révélation de la gloire de Dieu sur le visage du Christ et la révélation des ténèbres dans la marche des déportés à la rencontre de la mort dans les steppes de l'Ukraine ! Certes l'Évangile prend infiniment au sérieux l'horreur du sang versé injustement. Certes l'Évangile comme le poème partagent, en un sens, une même langue trempée dans la mort. Certes l'Évangile comme le poème impliquent une existence errante qui interdit toute «insomnie dans le lit de l'être», comme l'écrit Lévinas à propos de la poétique de Celan. Mais le rapport entre l'Évangile et ce poème ne peut être que celui d'une tension et ne se laisse guère théoriser.

Ce que m'a apporté la lecture de ce poème dans le cadre évoqué en introduction, c'est un regard accru sur l'excès du mal, qui laisse pantois, mais aussi un regard plus étonné encore sur le mystère de la croix qui dévoile simultanément l'excès du mal et l'excès du bien, la puissance de la mort et celle de la vie.

