



HAL
open science

Compte rendus autour de Paul Celan à l'occasion du centenaire pour la revue *Austriaca* (à paraître en 2023)

Andréa Lauterwein

► To cite this version:

Andréa Lauterwein. Compte rendus autour de Paul Celan à l'occasion du centenaire pour la revue *Austriaca* (à paraître en 2023). *Austriaca* : Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche, inPress. hal-03920498

HAL Id: hal-03920498

<https://hal.science/hal-03920498>

Submitted on 3 Jan 2023

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.

**Compte rendus autour de Paul Celan à l'occasion du centenaire
pour la revue *Austriaca* (à paraître en 2023)**

Michael Eskin, "Schwerer werden. Leichter sein." Gespräche um Paul Celan. Mit Durs Grünbein, Gerhard Falkner, Aris Fioretos und Ulrike Draesner, Wallstein Verlag, Göttingen, 2020, ISBN 978-3-8353-3631-5, 176 p.

"Sa poésie m'apparaît parfois comme un trou noir qui, inévitablement, engouffre tout, en particulier la poésie allemande de nos jours" écrit Michael Eskin, essayiste américain et expert de Celan comme de la littérature germanophone contemporaine. A l'occasion du centième anniversaire de sa naissance et le cinquantième de sa mort, Eskin a voulu mettre en lumière ce qui reste, ce qui marque et se prolonge, définir le halo contemporain de ce surmoi des poètes et des poétesses qu'est devenu Celan, en dialoguant avec Durs Grünbein, Gerhard Falkner, Aris Fioretos et Ulrike Draesner.

Disons d'emblée que l'éclairage porte ici moins sur Celan que sur les préoccupations des quatre interlocuteurs sollicités (qui d'ailleurs conduisent nécessairement à Celan). La forme dialoguée, non-contractuelle, a cet avantage de libérer la parole, d'autoriser les hésitations et les spéculations, en se moquant de l'obligation académique de conclure, menant parfois à des bribes inabouties et à des impasses, charriant des anecdotes ou des pépites d'or. Les répliques, tout en assumant de ne pas toujours entrer en résonance directe avec l'interlocuteur, arrivent par courriel, ce qui explique leur ton posé, et parfois exigeant, argumenté et vérifié, poèmes à l'appui. On sera donc plus proches de la correspondance lettrée que de l'entretien journalistique, malgré l'indéniable fraîcheur d'Eskin. L'ensemble donne une vision stimulante des différentes manières de lire et d'écrire "sous PC" - aussi bien que des tentatives de s'en affranchir.

Le livre s'ouvre sur le désormais classique pathos de Durs Grünbein, poète et critique né en 1952 à Dresde. Avant de décrire Celan comme le poète de la mémoire, Grünbein le voit avant tout comme le poète de la pudeur et de la honte [*Scham*]. Honte d'être celui qui a survécu, honte de l'impudeur des autres, honte jusqu'à se donner la mort, honte des vivants et de ceux qui viennent et qui viendront après, honte qu'ils se taisent, qu'ils écrivent et parlent sans prendre la mesure de ce qui a été. Consubstantielle à sa poésie, la honte ("mais que serait PC sans cela, ne resteraient que les jeux de mots...") serait précisément ce qui motive son extrême méfiance à l'égard de l'autre ainsi que son posthumanisme particulier ("au-delà des hommes"). Grünbein semble vouloir remettre en question les paradigmes intouchables du dialogue et de l'autre, au point de rendre Celan compatible avec un Gottfried Benn, autre patriarche controversé de la poésie contemporaine dont Grünbein se revendique. Rappelons que l'esthétisme monologique de Benn avait tellement irrité Celan qu'elle l'a conduit à développer un programme strictement antagoniste, à savoir son éthique du dialogue dans la continuité de Mandelstam.

Eskin revient sur le cycle de poèmes *Porzellan: Poem vom Untergang meiner Stadt*, publié en 2005 (et dans lequel on perçoit aisément la paranomase de "Pour Celan"). Dans ce cycle problématique qui évoque le bombardement de Dresde par les Alliés en 1944 à travers un jeu de citations et d'emprunts célianiens, Grünbein entrelace la mémoire de Celan avec celle d'un événement qui ne cesse de verser de l'eau au moulin des négationnistes. Il assume ce rapprochement risqué au nom du *spiritus* de la tradition classique et de la verticalité de sa

propre mémoire culturelle. Un jeu d'équilibriste que Grünbein maîtrise avec sensibilité et intelligence, lui qui affirme que Celan n'est un auteur "hermétique" que pour qui refuse d'ouvrir sa conscience à l'histoire des victimes (au sens benjaminien).

Le deuxième interlocuteur d'Eskin est Gerhard Falkner, né en 1951 à Schwabach en Bavière. Il révèle un versant moins connu, plus rock'n roll, de la réception célanienne, très marquée par la pop-culture ouest-allemande des années 1960-70. Poète et grand traducteur, Falkner se souvient d'une époque où Celan n'avait pas encore disparu au fin fond des laboratoires élitistes de la philologie, et où la sortie d'un recueil était attendue par les jeunes intellectuels avec la même impatience que celle d'un manga par les ados d'aujourd'hui. Falkner mobilise les connotations érotiques de nombreux poèmes et se remémore l'appropriation personnelle par les soixante-huitards de fragments célanien dans leur vocabulaire amoureux. Les références célanien, souvent ironiques ou polémiques, à la culture du quotidien allemand d'après-guerre, ne pouvaient alors qu'augmenter leur réceptivité.

C'est cette compréhension résolument contre-culturelle de l'intransigeance célanienne qui engage Falkner à "déstabiliser les drames". Il entend contourner le "veau d'or"(sic!) pour réinjecter de la contemporanéité, en piochant dans les poèmes et en se servant du sigle "PC" comme d'un "signal de douleur médiatiquement entremêlé". Dans *Deconstructing Gisèle* de 2017 (oeuvre intermédiaire réalisée à Czernowitz avec les gravures de Nora Matocza: <https://www.so-viele.de/hefte/heft54.html>), Falkner se réfère au travail croisé de Paul Celan et de son épouse Gisèle de Lestranger dans le recueil bibliophilique *Atemkristall* de 1965, en investissant le paradigme du "code" (pictural, biologique, linguistique). Dans le poème *we speak in silence*, "PC" chante "This mess we're in" aux côtés de PJ Harvey, et on le croise, rajeuni, dans le poème *Antikythera*: "vers le Ringplatz, l'écolier Antschel / sous le bras son Trakl / avec Sarah Blau et Nelly Blum / devant le café internet...". Enfin, il y a la description mélancolique de l'idiome de Czernowitz: "soufflant comme des ombrelles / poussé par les systoles / mers de mots / hissant des méduses sur le drapeau / cnidaires en forme de cloche..." (*Czernowitzer Idiom*). Qu'aurait donc pensé "PC" de cette appropriation "encodée" et des anachronismes qui en découlent? Gerhard Falkner n'omet pas toutefois de souligner la grande différence qui le sépare de Paul Celan: "Le salutaire, ce qui sauve, a un tout autre poids chez Celan, (...) délimité qu'il est par le désespoir, celui de la mort des proches, celui de sa propre mort ", là où lui-même a pour seule limite "l'absence de contraintes de la langue" d'où surgit néanmoins "l'enthousiasme salvateur".

Dans la conversation suivante avec Aris Fioretos, on se demandera si cet héritage impossible en poésie n'a pas entraîné un déplacement vers la philosophie contemporaine, notamment française, qui a toujours suscité un fort intérêt pour l'oeuvre de Paul Celan. Or Fioretos, né en 1960 à Göteborg de mère autrichienne et de père grec, élève et traducteur de Jacques Derrida, relativise prudemment cette hypothèse et dénonce l'instrumentalisation idéologique du poème. Comme Kafka, Celan concevait l'écriture comme "une forme de prière", de nature spirituelle, érotique, haptique. Le mode d'appréhension de la poésie ne peut ainsi se limiter à une réduction du poème à ses composantes linguistiques. Avec sa vivacité habituelle, Eskin ne se prive pas d'illustrer cette mise en garde d'une anecdote personnelle - olfactive: alors qu'il travaillait aux archives de Marbach parmi les ouvrages du fonds Celan, Eskin dit avoir compris intuitivement "l'angle d'inclination de son existence", de son "être créature" (le fameux "*Neigungswinkel seines Daseins*", "*Neigungswinkel seiner Kreativlichkeit*" dont parle Paul Celan dans le *Méridien*), en respirant le parfum de la nicotine qui se dégageait durablement des livres que le poète avait manipulés.

Dans cet échange à bâtons rompus mais non sans connivence, partant de la réception par les philosophes contemporains pour aboutir aux lectures philosophiques de Celan, la thématique du dialogue, de la conversation et de ses méandres, revient enfin au centre de la discussion avec une emphase pour ainsi dire "performative". Sont évoquées les conditions de possibilité du dialogue qui ne sont pas toujours évidentes à reconnaître, sa dimension conflictuelle: l'écoute et le silence, mais aussi l'interruption, la bifurcation et l'irrespect, le rôle indéniable de la médisance et de la polémique, du blasphème, conditions exemplifiées notamment par les interactions complexes de Celan avec le philosophe Adorno et la poétesse Nelly Sachs.

Fioretos souligne à plusieurs reprises les qualités "prismatiques" de la poésie de Celan qu'il imagine "comme un arc-en-ciel caché demandant au lecteur de la patience et de la sensibilité". Fioretos est aussi le seul plurilingue du quartet (avec Eskin). On s'attendait donc à ce que soit évoqué plus précisément, au-delà de la grisaille officiellement revendiquée par Celan, l'aspect plutôt châtoyant de l'idiome célanien, mâtiné de langues diverses et, peut-être, son rôle de précurseur en la matière. Un autre champ, la question encore peu abordée de la perspective particulière de Celan, souvent appelée "verticale" par nos critiques (manière pudique de dire qu'elle est nécessairement phallogocentrique), aurait pu être confronté avec bénéfique à cette qualité "prismatique". Eskin aborde cette question sans qu'elle soit développée par Fioretos et, au risque d'énervier certains lecteurs, il cite en exemple *Radix Matrix* dont le champ imaginaire du féminin, en dépit de la promesse du titre, est exclu pour retrouver la "verge" et le "testicule de Jessé". On y revient.

Seule interlocutrice féminine, la poétesse Ulrike Draesner est née en 1962 à Munich. En tant que spécialiste des questions intertextuelles (elle a écrit une thèse sur le mythe de Perceval selon Wolfram von Eschenbach), elle rappelle à juste titre que l'exode des mots n'est pas qu'une affaire de sémantique, mais également une affaire sonore et rythmique. Le poème vit de ces traces de voyage qui inévitablement se creusent en lui comme des chambres d'écho. L'écho donne un cadre, immédiatement. Ainsi l'écho rhapsodique de *Todesfuge* que l'on entend dans un poème commémorant la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, intitulé *number 4, 26. april, 86*: sans chercher la comparaison, il place le cadre structurel d'une violence étatique semblable, d'une semblable manière avec laquelle cette violence s'impose aux gens.

"La mémoire apparut (apparaît) en priorité comme étant masculine, le canon également", se souvient Draesner. Dans ces "solides lignées de tradition masculines", encore renforcées en Allemagne par le concept tenace du génie-poète, la poétesse souffrait de ne pas trouver un espace d'écriture résonnant, dans lequel elle aurait pu nouer un dialogue. Peu à peu les exceptions se découvrent: Kleist, Hölderlin, Büchner, Celan, et bien entendu "la" Droste, "la" Bachmann et, bien plus tard, Elke Erb et Friederike Mayröcker. Draesner a su s'approprier la poésie de Celan car, dit-elle, "c'est ici que parle une voix minoritaire (issue d'une minorité), c'est ici qu'un poète parle avec un autre poète en passe de se taire (Hölderlin), en janvier, puis avec le suivant, celui qui marche dans la montagne sur la tête plutôt que sur les pieds". Autrement dit: c'est ici qu'une lignée hégémonique est en passe d'être déconstruite/rediscutée/recomposée, et cette situation interstitielle permet à ceux qui n'y sont pas conviés a priori de participer au dialogue. Néanmoins, et c'est important, la relation à la langue ne peut être la même. La langue n'est pas un refuge comme pour Celan qui l'avait investi avec le goût du paradoxe, donnant voix à l'ambivalence de ses sentiments, tendre et punitif à la fois. Chez Draesner la méfiance à l'égard de la langue du père est totale, sauf dans

le contre-espace du dialecte (ici c'est le bavarois) parlé par les femmes écartées de l'espace politique.

Par son livre, Eskin révèle l'importance de l'oeuvre poétique de Celan pour une génération d'écrivains confirmés qui ont aujourd'hui entre 60 et 70 ans; tous sont encore au contact physique d'une mémoire transmise de la guerre et de la Shoah qui pèse sur leurs choix esthétiques, et tous, à l'exception peut-être d'Arif Marjanović, ont été trempés dans une socialisation linguistique qu'il fallait soumettre au contrôle de l'Histoire, ce que Draesner résume laconiquement: "~~Deutsch~~. *Das Wort kam mir durchgestrichen entgegen*". Manque cruellement la voix de Thomas Kling (1955-2005) qui fut peut-être l'un des descendants les plus directs de Celan, et sans doute le plus à même de jeter un pont, au-delà de la décomposition du paysage littéraire en scènes hétérogènes, vers les générations d'après.

Andréa Lauterwein

Thomas Sparr, *Todesfuge. Biographie eines Gedichts*, Deutsche Verlags-Anstalt, München, 2020, 978-3-421-04787-8, 334 p.

Bien des choses ont déjà été dites et écrites sur *Todesfuge*, le poème le plus connu, le plus traduit de Paul Celan, mais personne n'en avait encore fait la "biographie". Le concept peut surprendre, puisqu'il sous-entend nécessairement une naissance suivie d'une mort. Aussi, si les circonstances de sa naissance sont maintenant presque toutes connues, la mort du poème reste difficile à imaginer, tant sa présence dans les esprits est durable, et on ne saurait pas non plus la souhaiter, même si sa surreprésentation dans les anthologies peut avoir quelque chose d'agaçant. Son auteur a vite compris que son poème phare était devenu un poème-écran tendu devant les autres poèmes: en vertu des interprétations hâtives, le public se focalisait en effet sur deux ou trois syntagmes ("*schwarze Milch der Frühe*", "*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*", "*Margarete dein blondes Haar, Sulamith dein aschenes Haar*"), et continuait confortablement à investir le canon de la culture germanique (Bach, Wagner, Goethe), fût-ce négativement. Défaillant à sa vocation initiale, testimoniale, *Todesfuge* semblait ainsi protéger le contemporain de l'insoutenable contemporanéité de "ce qui était arrivé". Thomas Sparr a donc fixé la mort du poème au 10 novembre 1988, date à laquelle il fut lu au Bundestag par la survivante Ida Ehre à l'occasion de la première commémoration officielle des pogromes de novembre (ladite "nuit de cristal"), précédant de près le discours maladroitement ambigu du Président Jenninger. Depuis ce paroxysme symptomatique de sa réception, *Todesfuge* ne fut plus jamais récité lors d'un événement officiel.

Les amateurs de Celan connaissent Thomas Sparr comme éditeur de l'une de ses plus belles correspondances, celle avec Ilana Schmuely parue en 2004. Sparr travaille aussi comme lecteur indépendant auprès de la maison Suhrkamp et, pour le centième anniversaire de Celan qui a eu lieu en même temps que le cinquantième anniversaire de sa mort, il a encadré des rééditions importantes (dont la correspondance et les poèmes complets ainsi que divers recueils de témoignages). En complément, en arguant du lien étroit entre la vie de Celan et la matière poétique, il proposait une exploration "biographique" du poème phare du XXe siècle. Le résultat est une biographie "à l'américaine", c'est-à-dire que le livre recueille toutes sortes

de sources, anecdotes et témoignages pour en livrer une somme un peu erratique mais très agréable à lire.

Thomas Sparr reconstitue d'abord les circonstances de la naissance de *Todesfuge* et de sa réception en RFA, des années 1950 à aujourd'hui (éditions, traductions, mises en musique, transpositions picturales et cinématographiques). On y apprend avec effroi que le premier éditeur allemand du poème prévoyait de le publier en édition de Noël en 1952; on y relira que Paul Celan, après avoir été confronté à l'hostilité et à l'antisémitisme du groupe 47 en 1952, refusa de le lire en public et qu'il fit beaucoup d'efforts pour empêcher sa réédition dans les anthologies allemandes, enfin que sa grande notoriété contrastait souvent avec l'ignorance des lecteurs sur la Shoah. La "biographie" de ce poème ressemble donc largement à l'histoire d'un malentendu entre Paul Celan et son public allemand, soit, mais c'est aussi un *mal entendu* douloureusement productif, engendrant l'écriture d'une série de développements et de joutes poétologiques. Ainsi, une part notable de la production poétique et essayistique de Celan doit-elle être lue en relation avec son accueil en RFA. Son oeuvre plus tardive peut même être considérée comme une véritable contre-poétique à *Todesfuge* (dont l'exemple le plus connu est certainement *Engführung*); elle est, en tout état de cause, une façon d'inscrire dans l'Histoire la surdité contemporaine, de formuler des "projets de souvenirs à venir" [*Entwürfe kommender Erinnerungen*], comme Celan l'avait confié à Gerhard Baumann peu avant sa mort.

Quand nous lisons *Todesfuge* aujourd'hui, nous lisons donc aussi l'histoire de sa réception, l'effet produit sur la culture car, comme l'écrit Sparr, "tous les concepts avec lesquels nous interprétons ce texte - la poésie lyrique d'après Auschwitz, un poème sur l'holocauste, un témoignage précoce de la Shoah -, lui ont été attribués a posteriori, ou plus précisément: sont issus de lui". Peu importe finalement qu'Adorno ait, oui ou non, déjà pris connaissance du poème au moment d'écrire son "injonction catégorique" ("*Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben...*"). Toute discussion sur l'esthétique d'après la Shoah relie invariablement le fragment adornien, devenu slogan, à *Todesfuge* qui est alors agité comme un puissant antidote.

Les pages les plus surprenantes et les mieux documentées du livre sont sûrement celles consacrées au rayonnement international de *Todesfuge*, à commencer par l'histoire émouvante d'un jeune soldat américain nommé Jerome Rothenberg qui devint l'un de ses premiers traducteurs vers l'anglais. On y découvre également la réception attentive en Europe de l'Est, de Berlin à Moscou en passant par Budapest. Le chapitre sur Imre Kertész et son long monologue intérieur *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* (1990) montre qu'il est aussi une méditation à partir de *Todesfuge*: Kertész varie certains des motifs du poème comme celui de la "tombe dans les airs" qu'il ne cesse de "creuser avec son stylo". Même si Paul Celan n'a jamais mis les pieds en RDA (devenu citoyen français, il n'avait théoriquement plus rien à craindre), il y fut beaucoup apprécié. *Todesfuge* n'y fut publié officiellement qu'en 1968, et pourtant les paradigmes de ce poème et ceux des autres (notamment *Corona* ou encore *Ein Blatt*) y devinrent de véritables *shibboleths* pour l'opposition politique. Sparr évoque aussi l'histoire plus récente de la revue clandestine *Radix-Blätter* (1986/87) créé en RDA par des opposants écologistes, et qui, dès l'édition, se réfère abondamment aux questions restées ouvertes dans *Todesfuge* en les connectant à l'accident nucléaire de Tchernobyl. Nul doute, le poème nous survivra.

Andréa Lauterwein

