



**HAL**  
open science

## Reliefs de la danse dans l'écriture de Paul Celan

Alice Godfroy

► **To cite this version:**

Alice Godfroy. Reliefs de la danse dans l'écriture de Paul Celan. Loxias, 2019, De seuil en seuil: Paul Celan entre les langues et entre les arts, 64. hal-04502753

**HAL Id: hal-04502753**

**<https://hal.science/hal-04502753v1>**

Submitted on 11 Jun 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



#### **AVERTISSEMENT**

*Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.*

#### **Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle**

*L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.*

*Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.*

*L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.*



## Reliefs de la danse dans l'écriture de Paul Celan

Alice Godfroy

### Résumé

Cet article interroge la présence de la danse dans l'œuvre de Paul Celan. Il arpente les *restes* de son lexique dans une œuvre qui l'a lié d'emblée aux champs de la mort, et tente d'en rassembler les vestiges épars pour y lire l'une des clefs poétiques de l'opération d'écriture. Ce découvrant, l'étude change de plan pour venir surprendre la danse à l'endroit du travail tactile que le corps écrivain engage avec ses mots et, à travers eux, avec ses lecteurs lointains. Les savoirs du corps dansant permettent d'éclairer le pouvoir de cette poésie, dans son effort obstiné pour nous toucher.

### Mots-clés

Celan (Paul), danse, correspondance des arts, toucher

Il peut paraître incongru, de prime abord, de poser la question de la danse à la poésie de Celan, tant elle est muette à son propos. Nous voulons dire : tant elle n'ouvre, d'une part, et à l'inverse du culte poétologique que lui ont rendu toute une génération de poètes modernes<sup>1</sup>, aucun dialogue explicite sur l'art du mouvement des corps, ni ne fait jouer dans ses vers la figure de la danseuse, ses tropes ou encore les marques les plus évidentes de son champ lexical. Nous désirons dans cet article poser un regard chorégraphique sur ce que Celan n'aura pas dit, mais aura agi dans la prime articulation de sa langue jusque dans les corps de ses lecteurs. Et qui s'apparente à une opération de danse en ce qu'elle ne correspond pas à une thématique d'un autre art dans l'écriture, mais plus intimement, plus secrètement aussi, à un travail d'altération sensorielle qui rejoint l'effort que poursuivent les corps dansants, dans l'expérimentation de leur propre matière somatique et l'élaboration d'une forme d'érudition perceptive.

Cet aplomb de lecture provient d'une intuition selon laquelle il existerait un lien entre le corps et le langage plus profond, plus essentiel et à la fois plus inaperçu, dont parlent les poètes et qui renvoie au savoir muet des corps dansants. Qu'il existe une convergence implicite mais forte dès qu'on s'aventure en deçà de la stase thématique, dès qu'on ne questionne plus la danse et la poésie comme deux systèmes sémiotiques clos et distincts, mais comme deux formes expressives consubstantielles en leur germination esthétique, c'est-à-dire dans l'épreuve de leur senti. Le phénomène central que notre recherche a porté au jour et qui a trouvé nom de *dansité* concerne alors le pouvoir de la poésie, le fait qu'un poème, en deçà des idées, des thèmes et des images qu'il charrie, parle d'abord de corps à corps. Qu'il invite à l'épreuve la plus physique de la langue et de son silence. Qu'il est capable de nous faire littéralement *prendre langue*, dans la mesure où il ébranle quelque chose à la racine de la parole, à la façon dont les danseurs cherchent à *prendre*

---

<sup>1</sup> Nous pouvons mentionner ici, plus spécifiquement, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, ou encore William Butler Yeats.

*corps*. Cette recherche a été menée de 2007 à 2012 dans la compagnie de quatre poètes majeurs que sont Henri Michaux, Paul Celan, André du Bouchet et Bernard Noël.

L'article qui suit est l'occasion d'isoler deux passages de cette étude concernant Paul Celan pour donner idée d'une trajectoire possible entre l'analyse thématique (ce qu'il y a de danse chez Celan, ou plutôt ce qu'il en reste – ses *reliefs*) et l'analyse poïétique (ce qu'il y aurait de *dansité* dans son écriture et qui y dessine, en filigrane, les *reliefs* d'un paysage chorégraphique). Ce geste méthodologique nous permettra de comprendre, d'une part, comment la danse incorpore l'œuvre celanienne à la fois comme un motif mineur quantitativement et une clef majeure venant révéler l'un des cœurs de sa poétique. Il permettra, d'autre part, d'envisager une autre façon de conjointre les savoirs du poète et ceux des corps dansants à l'endroit d'une tactilité partagée. La matière présentée ici a été remaniée à partir de deux ouvrages : *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture* (2015 Champion), et *Prendre langue et corps. Étude pour une dansité de l'écriture poétique* (2015 Ganse Arts & Lettres). La question de la *dansité* chez Celan a révélé d'autres complicités que nous tairons ici : la langue pneumatique et sa kinétique du souffle, par exemple, ou le balbutiement comme moyen d'orientation. Nous nous focaliserons sur les agirs tactiles de cette écriture en ce qu'ils gagnent, chez Paul Celan tout spécifiquement, une rare intensité.

## Dans la fumée des morts, les cendres de la danse

Nous le disions, la danse dans la poésie de Paul Celan se distingue d'abord par la rareté de ses occurrences explicites. Elle accompagne toutefois discrètement le fil de l'œuvre et, à l'image de son cheminement, se charge de sens différents à mesure que l'écriture avance et transforme l'événement inconcevable de la mort d'où elle a surgi. La figure de la danse apparaît dès le recueil liminaire de 1948, *Le Sable des urnes*, dans les deux poèmes que sont « *Halbe Nacht* » [moitié de nuit] et « *Todesfuge* » [Fugue de mort], repris quatre ans plus tard dans *Pavot et mémoire*. L'un comme l'autre prennent pour cadre l'espace de la mémoire, et plus précisément de la mémoire toute récente d'une mort – personnelle pour le premier, collective pour le second. « *Halbe Nacht* » raconte le surgissement d'une danseuse à mi-chemin de la nuit, d'une nuit qui non seulement enfante le rêve d'une danse, mais se présente d'abord elle-même comme lieu privilégié de la danse du rêveur :

Tapis de soie, ainsi fut-elle [la nuit] tendue entre nous,  
afin que l'on y danse d'obscur en obscur.  
Flûte noire, elle nous fut sculptée dans du bois  
vivant, voici la danseuse<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> « Ein seidener Teppich, so ward sie gespannt / zwischen uns, dass getanzt sei von Dunkel zu Dunkel. / Die schwarze Flöte schnitzten sie uns aus leben-/digem Holz, und die Tänzerin komm nun. », Paul Celan, *Pavot et mémoire*, trad. Valérie Briet, Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 2001, p. 26-27.

Voilà le début d'une scène fort ambiguë qui, cependant qu'elle pare la danseuse d'épithètes convenus (figure « radieuse » aux « doigts que l'écume a tissés ») et semble – à l'instar de toute une tradition littéraire – la ramener au grand geste admirable du « tournoiement » [*So wirbelt sie*], ne la charge pas moins d'inquiétudes qui suffisent à faire vaciller l'image éthérée qu'en dépeignent de coutume les plumes poétiques. Les doigts qu'elle « plonge dans nos yeux » sont des poignards, son tournoiement n'est que le signe d'un éloignement et, lançant des anneaux qu'il faudrait rattraper au vol, elle semble avoir perdu le pouvoir de l'alliance : à la place du mariage attendu, « c'est comme un tintement de tessons » [*Wie Scherben erklingts*]. Telles les âmes désaccordées qui, ayant « la forme d'un luth » mais résonnant « comme un tambour<sup>3</sup> », basculent dans *L'Enfer* de Dante, l'idylle du poète et de la danseuse sonne faux et se résout par émiettement en *Scherben*, indistinctement éclats, débris et tessons en allemand. C'est pourtant cet échec de la danse qui ouvre sur la révélation finale du poème dont l'adresse nous découvre la figure de la propre mère de Paul Celan, tuée quelques années auparavant dans un camp nazi : « Tu n'es pas morte / de mort mauve » [*du stabrst nicht / den malvenfarbenen Tod*]. Accouchant d'une mort qui donna la vie, le poème porte alors la contradiction à son terme indécidable ; la danseuse ambiguë de « *Halbe Nacht* », dans un jeu de masques sans visage, est tout à la fois la personnification du rêve, la figure maternelle et l'image de la mort. Il n'en reste pas moins que, grâce à l'espacement que ménage cette indécision, la douleur se voit ici comme atténuée par le détour et du rêve et de la danse et que l'écriture, en déplaçant le réel de l'autre côté du « comme », c'est-à-dire en comparant par transfert onirique la mère-mort avec une danseuse, parvient à une respiration qui résorbe en partie le cri. Ce que le deuxième vers enjoint : « Ne crie pas de douleur : les nuages flottent comme des linges » [*Schrei nicht vor Schmerz : wie Tücher flattern / die Wolken*]. À s'arrêter ici, on dirait de la danse qu'elle est le comparant salvateur et que Celan la traite avec quelque espoir afin d'alléger le malheur un cran moins bas, « afin que l'on y danse d'obscur en obscur » [*dass getanzt sei von Dunkel zu Dunkel*]. On dirait aussi que danser « d'obscur en obscur », et pour autant que l'expression renvoie à d'autres décisives dans son œuvre – tel « de seuil en seuil » ou « d'obscurité en obscurité » – outrepassa sa fonction métaphorique pour s'exposer comme principe d'existence et geste d'écriture, d'une écriture happée de part et d'autre par la mort mais dont le souffle se dégage justement du passage dansant qui sépare la mort de la mort.

À continuer pourtant, cet espoir de la danse que porte encore « *Halbe Nacht* » s'annihile radicalement dans le célèbre poème qui clôt le recueil initial. « *Todesfuge* », démise de la distance d'un « comme », crie la douleur à blanc de tout un peuple vaporisé en cendres dans les camps de la mort. Le potentiel implose en potence, et la solution finale se réalise via l'injonction morbide d'un maître à chanter venu d'Allemagne qui « ordonne jouez et qu'on y danse », « plus profond les bêches dans la terre vous les / uns et vous les autres jouez jouez pour qu'on y danse<sup>4</sup> ».

<sup>3</sup> Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. Pier Angelo Fiorentino, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, 1846, p. 209 et 211.

<sup>4</sup> « *stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern / spielt weiter zum Tanz auf* », Paul Celan, *Pavot et mémoire*, op. cit., p. 86-87.

L'extermination devient sentence de danse, seule capable de toucher l'horreur de la mort pour autant qu'elle la nie habituellement de fait, seule apte à renverser les contraires et à défaire les hiérarchies les plus pérennes, à rendre compte enfin de la grande contradiction qui fait demander à un homme de creuser sa « tombe dans les airs ». Les cendres ne pourront plus jamais descendre, ni le sable rejoindre ses urnes, les fours crématoires en pulvérisant les corps ont pétrifié l'humain « en fumée dans les airs ». Quant à la sommation de danse, comble de barbarie, finesse ultime du bourreau, cynisme à peine concevable, elle démontre d'une part la grande proximité de la danse et de la mort qui, tenues pour antithétiques, viennent à se confondre à même la négation qui les commande ; elle montre d'autre part qu'à l'avenir nulle invitation à la danse ne pourra se formuler dans l'écriture celanienne. La danse macabre, après Auschwitz, s'est décollée des neufs médiévales qui la détaillaient en images pour s'incarner dans une réalité des plus crues. Et toute l'œuvre du poète n'aura de cesse de répondre à cette grande question survenue dans les cendres de la danse et l'immédiat après-guerre : comment dès lors « TENIR DEBOUT, dans l'ombre / du stigmaté des blessures en l'air<sup>5</sup> » ? Comment la poésie va-t-elle pouvoir naître de la danse des morts ?

### De la « danse de deux mots » au mot-sable

Chargé depuis « *Todesfuge* » du traumatisme de la Shoah, le champ lexical de la danse sera tu, comme rendu à la désertion d'une écriture qui doit lui résister. Il est toutefois un poème de *Renverse du souffle* qui en réinvestit le vocable et compare à sa pointe le geste qui retire de la parole, ou faudrait-il dire qui la devance, à une « danse de deux mots de simple / automne, de soie et de néant<sup>6</sup> ». Plus de corps ici, mais une danse verbale qu'il convient de comprendre comme la suspension confuse et encore indéfinie qui précède et le choix du mot à dire et sa profération, comme le mouvement des potentialités d'une langue que le poème tout entier nous exhorte à garder vives, c'est-à-dire muettes en réalité. « Sois aveugle » est en effet le poème de l'oblitération qui invite à fermer les yeux pour voir autrement, à partir du retrait en soi, la matérialité des images et du langage avant qu'ils ne paraissent. Ce que la traduction parvient mal à rendre, c'est ici le jeu des glissements sonores et graphiques qui structurent le cheminement des vers et tissent une chaîne d'embrayeurs verbaux capables de faire tenir la parole debout : « Sois aveugle » [*Erblinde*] au premier vers – « là se noie » [*darin / ertrinkt*] au quatrième vers – « là s'éteint » [*darin / erlischt*] au septième vers. La danse surgit à la fin de cette colonne verbale et s'inscrit dans une même voie d'extinction pour à la fois en prolonger et en disjoindre les résonances sémantico-musicales. La chaîne *Erblinde – ertrinkt – erlischt* s'accroît comme elle se rompt dans le dernier vers qui décrit la nature des deux mots qui dansent, à savoir « *Herbst und Seide und Nichts* » [d'automne, de soie et de néant]. *Herbst-Nichts*, telle la contraction finale du processus d'aveuglement, se gonfle en son cœur d'une excroissance – *Seide* – qui fait béer la langue pour lui désigner son lieu de naissance, ce « tapis de soie » de « *Halbe Nacht* » qui voulait

<sup>5</sup> « STEHEN, im Schatten / des Wundenmals in der Luft », Paul Celan, *Renverse du souffle* [1967], trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, éd. du Seuil, 2003, p. 32-33.

<sup>6</sup> « den Tanz zweier Worte aus lauter / Herbst und Seide und Nichts », Paul Celan, « Sois aveugle » [*Erblinde*], *Renverse du souffle*, op. cit., p. 72-73.

dire la nuit. L'entre-deux mots fait se découvrir l'autre nocturne de la genèse de la parole. *Seide* est ainsi le troisième terme qui permet de fondre à leur origine deux mots qui viennent à s'exclure si l'on se rappelle que « *Nichts* » est le rien et « *Herbst* » le quelque chose, l'automne étant sous la plume de Celan cette saison qui représente le temps d'avant la perte de temps, et partant l'espoir. C'est dire autrement que la danse des mots, avant qu'ils ne deviennent quelque chose ou rien, se produit à hauteur de nuit quand le vouloir dire n'est encore qu'un geste et que l'obscurité préserve la vue intérieure, celle qui fait voir le cheminement, et non déjà la destination.

Plus explicite, quant au spectacle de cette vue intérieure, est dans *La Rose de personne* le poème intitulé « Les Globes<sup>7</sup> » qui, bien qu'il n'aborde pas la danse de front, poursuit tout du moins les lignes lancées par la « danse des deux mots ».

*En dedans des yeux fourvoyés – en dedans déchiffre :*

De ce premier vers, qui reprend en la résumant la leçon de « Sois aveugle », jaillit l'énumération de ce qui se présente de l'autre côté des globes oculaires :

Les trajectoires du cœur, des soleils, le  
beau-vite inutile.  
Les morts et ce qui  
par elles commence  
tout.  
La chaîne des générations  
ici ensevelie,  
ici suspendue, dans l'éther,  
et bordant des abîmes. De tous les  
visages, l'écriture, où  
les mots-sable voltigent, forent – naines éternelles,  
syllabes.

Le dedans des yeux n'est plus obnubilé par la mémoire des morts, laquelle n'affleure que pour tendre vers ce qu'elle inaugure, à savoir l'espace de l'écriture. Une écriture qui, debout entre le souvenir des corps ensevelis en terre et de ceux suspendus en l'air, porte avec elle la concrétion temporelle des générations passées bordant les abîmes d'un Temps arrêté. Écrire devient alors creuser, forer la mémoire de l'oubli afin que se détachent des parois du gouffre quelques « mots-sable » [*Wortsand*]. Ces poussières arrachées ne comblent certes pas le vide, mais elles placent toute l'entreprise poétique de Celan sous le signe de la résistance pour autant qu'elles tiennent la gageure de transformer les cendres de la Shoah en sable de syllabes, en pulvérisant les mots de la langue du bourreau. Ce que la danse macabre avait suspendu dans les airs, la voltige des « mots-sable » lui bâtit dans l'écriture une

---

<sup>7</sup> « LES GLOBES / In den verfahrenen Augen – lies da : / die Sonnen-, die Herzbahnen, das / sausend-schöne Umsonst. / Die Tode und alles / aus ihnen Geborene. Die / Geschlechterkette, / die hier bestattet liegt und / die hier noch hängt, im Äther, / Abgründe säumend. Aller / Gesichter Schrift, in die sich / schwirrender Wortsand gebohrt – Kleinewiges, / Silben. », Paul Celan, *La Rose de personne* [*Niemandrose*] [1963], trad. Martine Broda, Paris, éd. du Seuil, 2007, p. 118. Nous reprenons ici la traduction de Jean Daive dans : Paul Celan, *Strette*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 139.

tombe de consolation faite de « naines éternelles » [*Klenewiges*]. Œil pour œil, la poésie de Paul Celan a mangé le dehors de la mort pour pouvoir, une fois passée au-dedans de la tête, en inverser les valeurs et faire que s'allège la pesanteur dont est chargé le ciel, tel qu'en témoigne le quatrain final :

Tout,  
et le plus lourd, était  
envol, rien  
ne retenait<sup>8</sup>.

Sans trace désormais, le sable comme les syllabes refusent de retenir mais assument dans leur suspens ce qui commence par la mort, le « beau-vite inutile » comme « le plus lourd », enfin capable de voler. Naine éternelle armée de sable contre le Goliath de l'Histoire avec sa grande Hache, la poésie gagne alors en opposant à la danse des morts qui l'a fait naître une contre-danse de mots qui dresse à l'homme un contre-ciel habitable. Il revient sur ce point à Paul Celan de nous avoir mis en garde : entre la pulvérisation des corps par crémation et la pulvérisation de la langue par l'écriture, un même geste d'envol se fait jour qui partant, en soi, ne peut présumer de sa valeur. La danse – des mots ou des morts – ne peut faire l'économie d'une certaine éthique qui dépend du sens que l'on confère à son mouvement.

### De la « danse des deux lames » au mot-tente

De *Renverse du souffle* à *La Rose de personne*, la mise en parallèle de deux autres poèmes peut nous aider à donner sens, c'est-à-dire direction, à la résurgence exceptionnelle du mot « danse » dans la poésie de Paul Celan. « Fumée de Pâque<sup>9</sup> » [*Osterqualm*] travestit en son cœur, et dans le même recueil, la « danse de deux mots » en « danse de deux lames » dans un effet d'écho qui, d'une part, travaille en sous-main au rapprochement des mots et des lames pour faire sentir le tranchant d'une langue-couteau et tend, d'autre part, à grammaticaliser la danse en pas de deux comme espace de jeu qui lie et délie le même d'avec le même. Lui déniait toute valeur absolue, Celan la met d'emblée en demeure d'habiter l'entre-deux invisible des plus grandes contradictions.

Le paradoxe de ce poème se fiche dès son ouverture dans l'expression d'une « fumée de Pâque » qui fait se confondre l'ascension des morts et l'idée d'une résurrection à l'impossible, si tant est que le ciel a perdu, irrémédiablement, son innocence d'antan. Ainsi biffée, l'aspiration verticale va dès lors se renverser en sillage horizontal et conférer à la suite du poème le sens allégorique d'une expédition maritime :

FUMÉE DE PÂQUE, à flot, avec  
au milieu le sillage  
en forme de lettre.

---

<sup>8</sup> « Alles / das Schwerste noch, war / flügge, nichts / hielt zurück ».

<sup>9</sup> Paul Celan, *Renverse du souffle*, op. cit., p. 146-147.



(Jamais il n'y eut de ciel.  
 Mais il y a encore une mer, rouge incendie,  
 une mer.)  
 Nous ici, nous,  
 contents de traverser, devant la tente  
 où tu as fait cuire du pain de désert  
 pétri dans une langue émigrée elle aussi.  
 Sur le bord extrême du regard : la danse  
 de deux lames passant  
 sur la corde d'ombre du cœur<sup>10</sup>.  
 [...]

La cartographie celanienne devient a-dimensionnelle : l'homme y est pris dans l'étau pétrifiant d'un monde sans repère, dénué de transcendance verticale et défait de tout horizon. D'un côté, l'absence de ciel dévectorise le schème spirituel traditionnel, rendant l'air aussi irrespirable que la terre, aussi rouge-sang que la mer, les renvoyant tous à leur équivalence de mort, et intimant partant à l'homme encore vivant de se tenir sur la ligne de séparation du haut et du bas. De l'autre, l'absence d'horizon retire à la sphère immanente la quête ontologique de coutume attachée au voyage : la mer est un Styx revisité sans boussole qui a perdu sa destination et le poète, à l'instar des survivants, un nocher qui ne convoie plus les âmes aux champs élyséens. L'obole qui aurait dû autoriser le passage devient, dans la suite du poème, un « sou d'éternité / mordu, craché vers nous / à travers les mailles » [*der zerbissene / Ewigkeitsgroschen, zu uns / heraufgespien durch die Maschen*] du filet qui racle le fond des eaux et repêche la certitude que les disparus reposent sans paix. C'est dire que les nouvelles coordonnées spatiales sont condamnées à s'inscrire entre la mort et la mort, verticalement entre un ciel de cendres et une mer de sang, horizontalement entre le point origine de la négation et une rive inaccessible ; comme si le « bord extrême du regard » [*Am äussertsten Blickrand*] n'avait plus à sa portée que le spectacle de deux lames et que l'humanité ne consistait plus qu'à les faire vibrer « sur la corde d'ombre du cœur » [*übers Herzschatenseil*], au risque d'en rompre la dernière fibre. Dangereuse est donc « la danse des deux lames » [*der Tanz zweier Klingen*], mais nécessaire pour rester en vie, impérieuse donc comme elle le fut également pour la danseuse américaine Doris Humphrey qui écrivait que « La vie et la danse [...] forment cet arc entre deux morts<sup>11</sup> ».

Mais que faire « nous ici » et maintenant ? La seule issue pour Paul Celan, et pour desserrer les tenailles de la mort qui menacent de le réduire à n'être plus qu'un point immobile, consiste à *traverser*, à prendre le large des mots contre l'étroitesse de l'horizon, à produire un sillage en forme de lettre. Leur raison de vivre toute enclose dans la vibration de leur « corde d'ombre », les survivants de l'équipée sont « contents de traverser » et de prendre place dans le dernier lieu habitable – la « barque », dernier mot du poème, métaphore de l'écriture.

<sup>10</sup> « OSTERQUALM, flutend, mit / der buchstabenähnlichen / Kielspur inmitten. / (Niemals war Himmel. / Doch Meer ist noch, brandrot, Meer.) / Wir hier, wir, / überfahrtsfroh, vor dem Zelt, / wo du Wüstenbrot bukst / aus mitgewanderter Sprache. / Am äussersten Blickrand : der Tanz / zweier Klingen übers / Herzschatenseil. », Paul Celan, *Renverse du souffle*, op. cit., p. 146-147.

<sup>11</sup> Doris Humphrey, *Construire la danse* [1959], Arles, éd. Bernard Coutaz, 1990, p. 122.

Trois voix de sable, trois  
scorpions :  
le peuple d'accueil, avec nous  
dans la barque<sup>12</sup>.

Les mots-sable sont alors de trois natures que la troisième strophe avait annoncées : la langue juive, celle du « nous » maternel et raréfié comme « du pain de désert », la langue allemande du « peuple d'accueil », « langue émigrée elle aussi », et enfin la langue-barque de la poésie qui les contient toutes deux, languetente sous le chapiteau de laquelle le poète tente de pétrir ensemble des idiomes que l'on croyait irréconciliables pour en faire lever un troisième.

Cette tierce voix – la poésie – se distingue des autres par la voie qu'elle emprunte, à savoir « cette / marche vers le haut, ce retour / vraiment impraticables » qui ouvre le poème « *Anabasis*<sup>13</sup> », ce mouvement paradoxal (à la fois *Hinauf* et *Zurück*) d'une avancée à rebours qui n'est pas sans rappeler le modèle celanien du méridien<sup>14</sup>. « Anabase » imprime à *La Rose de personne* la forme de l'itinérance poétique dans le sens – étymologique – d'une ascension tournée vers l'intérieur d'un pays et s'éloignant toujours plus de la ligne de côte, dans le sens – ontologique – d'un exil de soi qui balise tout aussi bien le chemin d'un retour vers soi, vers l'autre. Expédition « vraiment impraticable[...] » qui se donne pour destination « le futur clair-cœur » – « Là » précisément, et faisant saillie dans le blanc typographique qui l'entoure et le valorise, où le point de mire de la course se confond avec le lieu de la provenance, là où l'écriture nomade vient à rencontrer le berceau de sa langue. Ce point paradoxal, le reste du poème va forcer la route maritime qui y mène jusqu'à, filant la métaphore marine déjà ourdie dans la « fumée de Pâque », parvenir ici à le nommer :

Môles  
de syllabes, couleur  
marine, au loin,  
dans le non navigable.

---

<sup>12</sup> « Drei Sandstimmen, drei / Skorpione : / das Gastvolk, mit uns / im Kahn ».

<sup>13</sup> « ANABASIS / Dieses / schmal zwischen Mauern geschriebne / unwegsam-wahre / Hinauf und Zurück / in die herzhelle Zukunft. / Dort. / Silben- / mole, meer- / farben, weit / ins Unbefahrne hinaus. / Dann : / Bojen-, / Kummerbojen-Spalier / mit den / sekundenschön hüpfenden / Atmereflexen – : Leucht- / glockentöne (dum-, / dun-, un-, / unde suspirat / cor), / aus- / gelöst, ein- / gelöst, unser. / Sichtbares, Hörbares, das / frei- / werdende Zeltwort : / Mitsammen », Paul Celan, *La Rose de personne*, op. cit., p. 88-89. Nous reprenons ici la traduction de Jean Daive dans : Paul Celan, *Strette*, op. cit., p. 136-137.

<sup>14</sup> « Je recherche également, puisque, à nouveau, j'en suis au début, le lieu de ma provenance. [...] Je découvre quelque chose – à l'instar de la parole – immatériel, mais terrestre, de ce sol, chose ayant forme de cercle, et qui, passant de pôle à pôle, fait sur soi retour et intersecte – posément – tous les tropes – : je découvre... un *Méridien*. », Paul Celan, *Le méridien*, trad. par André du Bouchet dans *Strette*, op. cit., p. 196-197. « Ich suche auch, denn ich bin ja wieder da, wo ich begonnen habe, den Ort meiner eigenen Herkunft. [...] Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes – : ich finde...einen *Meridian*. », Paul Celan, *Der Meridian*, in *Gesammelte Werke, III*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 202.

Puis :  
bouées,  
bouées-chagrin : espalier  
aux  
reflets du souffle, bondissants,  
accomplis comme des secondes – : vibrations  
de la cloche lumineuse [...]  
Du visible, de l'audible, le  
mot de tente  
apparaissant :  
ensemble.

L'épopée scripturale est tendue, « au loin », vers des images à rejoindre, à l'impossible, qui dressent dans le « non navigable » une digue inaccessible de syllabes. Pourtant, ce que la vue découvre et dont l'accès se refuse, la tentative d'approche va lui donner son et sens : il reste en effet à se frayer un passage, de bouée en bouée, de chagrin en chagrin, et à recueillir dans le bondissement successif des secondes accomplies la trace vibrante du souffle qui les anima, leur rythmicité aussi, jusqu'à faire éclater les sons de la « cloche lumineuse ». Sons qui rapportent le reflet d'images inabordables. La danse des deux lames se précise alors – la lame est moins tranchante que sonnante, à condition qu'on lui prête son souffle – et réussit, ici nouvellement, à faire vibrer la « corde d'ombre du cœur » de telle sorte qu'elle rende au monde sa résonance d'avenir. C'est à conjoindre l'horizon du *visible* à la vibration de l'*audible*, que l'écriture libère à sa pointe le mot-tente [*Zeltwort*] qui la délivre, celui qui, même dans le noir d'une nuit abyssale, même dans la dérive d'une barque sans proue, continue de nous réunir : « ensemble » [*Mitsammen*], la valeur du voyage se mesurant à l'aune de ce seul mot trouvé dans lequel la poésie toute entière se nomme. À jamais hanté chez Celan par une danse macabre, l'espace ne sera pas alors doublé d'enclaves utopiques, mais bel et bien rendu habitable sous la tente de la poésie, en charge d'abriter la rencontre originale de soi et de l'autre. À entrer ainsi de plain-pied dans la danse des deux lames, dans l'entre-deux douloureux et inconsolable, il incombe au poète de souffler, à même la nuit, la poussière des mots pour qu'ils dansent et forment, en retombant, une tente de survivance pour le commun de ceux qui restent.

Mais revenons, pour finir, à cette grande question qui sous-tend toute l'œuvre de Paul Celan : comment renaître des cendres de la danse et « TENIR DEBOUT, dans l'ombre / du stigmaté des blessures en l'air » ? Écrire serait certes la meilleure réponse, encore faut-il spécifier le double processus sous-jacent qui en a prévenu l'affaissement. D'une part, face aux cendres dans les airs, il fallut retourner le couteau contre la langue du bourreau et répondre à la pulvérisation létale des corps par la pulvérisation vitale des mots – les mots-sable composant désormais le nouveau corps de l'écriture. D'autre part, face au futur non navigable, il fallut risquer le détour d'une épopée poétique contre l'impasse de la marche funèbre, et tracer la ligne méridienne qui puisse porter le mouvement de l'écriture vers un campement possible de mots-tente. De l'un à l'autre, de l'espace de la mémoire à l'espace de l'écriture, de la danse de deux lames à la danse de deux mots, Paul Celan a opéré le grand retournement de l'impossible pour faire tenir la parole debout, pour

la doter d'un nouveau corps, d'un autre mouvement qui en préserve le souffle et lui rapporte un air devenu respirable. Souffle comme à la renverse, la poésie certes ne résout rien. Elle transforme : les cendres en sable, le sable en syllabe, la syllabe en mot, le mot en tente, jusqu'à constitution des urnes manquantes. Elle est en route : la poésie de Paul Celan nous em-barque avec elle, espaçant tant que faire se peut l'« arc entre deux morts », dansant d'obscur en obscur, pour dégager de cette traversée en avant comme à rebours le sens d'un mouvement de vie qui transpire sa propre éthique. La danse, à l'instar de l'écriture, tire alors sa valeur de son horizon destinal – non la désunion des corps, mais le geste d'un tenir-ensemble.

## La tactilité de l'écriture – une prière par la paume des mots

Nous désirons à présent partir de l'expérience poétique plutôt que de son analyse, et opérer la bascule du plan poétique au plan poïétique, à savoir : de ce qui se lit dans les mots de Celan à ce qui se fait à travers eux dans l'atelier de l'écriture et de la lecture. Cette démarche vient d'une intuition de lectrice-danseuse : cette poésie nous touche. Complexe, chiffrée, polyglotte, hermétique – à première vue distante, elle ne cesse pourtant de produire un effet d'intimité, de grande proximité plus physique qu'intellectuelle, comme si les mots du poème venaient nous toucher très concrètement à la racine du parler. De cette expérience spéciale et intense chez Celan est venue l'idée d'interroger la tactilité de son écriture, à l'aune du travail du toucher tel qu'il est engagé dans certaines pratiques de la danse qui initient le mouvement à partir du contact physique. Sans entrer ici dans le détail de ces pratiques, retenons simplement qu'elles développent, selon les termes de Rudolf Laban<sup>15</sup>, une « pensée motrice » à partir de corps qui acceptent de devenir expérimentaux, c'est-à-dire qui travaillent à redécouvrir les potentialités perceptives et motrices du toucher et en explorent les paradoxes phénoménologiques, parmi lesquels : l'indissociabilité touchant/touché, la part d'altérité et de distance contenue à l'intérieur de chaque contact, le transfert du tact vif de la main à l'ensemble de la surface dermique. L'hypothèse consiste alors à étudier la poétique du toucher chez Celan dans la mesure où elle désigne une opération tactile entre le poète et son lecteur, toute proche du toucher de relation qu'interrogent et affinent les corps dansants.

### Pour des « mots tactiles » : écrire avec des « doigts-pensée »

Paul Celan ne propose pas tant une réévaluation de la question du toucher qu'un témoignage de radicalité. Il semble en effet que la pensée celanienne de l'écriture ait poussé la capacité haptique de la poésie jusqu'en ses derniers retranchements. Qu'elle ait forcé la tactilité des mots jusqu'en ses plus décisifs enjeux, et cela, en

---

<sup>15</sup> Parmi ses principaux ouvrages : Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart, W. Seifert, 1920 ; *La maîtrise du mouvement* [1950], trad. J. Challet-Haas et Marion Bastien, Paris, Actes Sud, 1994 ; *Choreutics*, Londres, Macdonald and Evans, 1966 ; *Espace dynamique*, trad. E. Schwarz-Rémy, Bruxelles, éd. Contredanse, Nouvelles de danse, 2003 ; *La Danse moderne éducative*, Paris, Éditions Complexe et Centre national de la danse, 2003.

raison d'un obstacle initial, de l'épreuve d'une séparation fondatrice de son existence littéraire, c'est-à-dire de la privation originaire d'un contact (celui de la mère, celui d'un peuple, celui d'un sol, que le choix d'écrire en langue allemande vient redoubler) – de la perte donc d'un contact qui, plus qu'ailleurs en vertu de son caractère total, deviendra la raison d'être d'une écriture éperdument réparatrice. Aucune métaphore n'étant ici de mise, Celan ressentit la fonction tactile du poème comme un impératif catégorique, et l'unique moyen de renouer avec les corps perdus, la mémoire déchue et l'humanité rompue par le couteau de l'Holocauste. Il doit toucher, son œuvre doit toucher à l'impossible cet intouchable, retisser les fils qui assureraient la continuité de l'homme dans l'homme et rendraient à celui du passé comme à celui de l'avenir l'assurance d'un dialogue possible. Pour un être sur lequel l'Histoire fit porter toute sa gravité, il y va d'un besoin vital : toucher littéralement, corps contre corps, est première réponse à la détresse d'autrui et, avant même la surgie de la parole, le geste d'urgence venant porter secours, le premier soin du vivant pour le vivant. À l'instar de la pratique du *Contact Improvisation*, la poésie de Celan serait cet acte relationnel qui choisit de « communiquer par le toucher » (Steve Paxton) pour que l'intercorporel supplante l'intersubjectif et donne au langage l'impact d'un contact physique. Adossée à ce qui travaille cette écriture, nous développerons l'hypothèse selon laquelle la *dansité* du tact poétique se gagne, d'une part, en transférant le tact vif de la main sur le poème « à peau de mots<sup>16</sup> » [*worthäutigen*], et en cherchant d'autre part à s'oublier soi pour toucher l'autre et prévenir ainsi, grâce à ce détour, une rencontre qui nous mette en présence de nous-mêmes.

Omniprésente dans la poésie de Celan, la main y est sans cesse associée au nom envers lequel elle assure une double fonction – celle de sa lecture et celle de son écriture. D'une part, l'accès à l'écrit ne s'énonce jamais en termes de lecture mentale : il est d'abord l'effet d'une main qui touche et palpe la peau des mots.

Qui est seul avec la lampe  
pour y lire, n'a que sa main<sup>17</sup>.

Premier instrument de la lecture, la main est fiable à même sa relative pauvreté perceptive car il lui faut parcourir patiemment, à tâtons, fragment après fragment, toutes les facettes du mot avant d'en sentir le sens global. Mieux, dit le poète : elle dit vrai parce qu'elle est aveugle et non impressionnable par les lumières directes du monde. Jusqu'à devenir elle-même éclairante comme une lampe, constellée des éclats de sens qu'elle aura su lire dans les couches dermiques du texte – devenue « Une main d'aveugle, elle aussi dure d'étoile / d'avoir parcouru les noms<sup>18</sup> » (le syntagme agglutinant « *Namen-Durchwandern* » chercherait à lexicaliser dans le tissu même de la langue l'action palpatoire de la main sur les mots). C'est dire, autrement, que seule la main exercée, éprouvée et mâtinée par les noms est en

---

<sup>16</sup> Paul Celan, *Renverse du souffle*, op. cit., p. 117.

<sup>17</sup> « Wer mit der Lampe allein ist, / hat nur die Hand, draus zu lesen », Paul Celan, *Grille de parole* [1959], trad. Martine Broda, Paris, Christian Bourgois, coll. « Points », 1991, p. 8-9.

<sup>18</sup> « Eine Blindenhand, sternhart auch sie / vom Namen-Durchwandern », Paul Celan, *Renverse du souffle*, op. cit., p. 52-53.

mesure de les sentir plus finement et de développer un doigté, une touche « dure d'étoile », à savoir un tact vif. Si, en tant qu'organe de lecture, la main celanienne assure une fonction de *palpation*, elle joue d'autre part un rôle de *pétrissage* en tant qu'organe d'écriture. Les poèmes construisent en effet une fable de la création dans laquelle la médiation de la tête pensante est entièrement court-circuitée en faveur de l'action directe des mains et de leurs « doigts-pensées<sup>19</sup> » [*Fingergedanken*], de toute une manuelle qui seule est investie du pouvoir de modeler les mots. Un poème de *Renverse du souffle* précise le récit de cet acte créateur comme l'épreuve d'un enfantement du mot à travers les pores de la main :

sous la peau de mes mains cousu :  
ton nom consolé  
avec des mains.  
Quand je pétris la motte  
d'air, notre nourriture,  
la lueur de lettres passée par le  
pore  
ouvert-délirant la  
surit<sup>20</sup>.

La parturition poétique ici décrite engage dans un premier temps une grossesse sub-cutanée du nom qui croît sous la peau des mains jusqu'à devenir lumineux – une « lueur de lettres » qui, dans un second temps, traverse les pores de la peau pour délivrer leur aigre saveur et se mêler à l'air que les mains auront pétri. Le mot ainsi accouché est un mélange de souffle nourricier et de lettres consolées que travaillent les deux faces de la main – sa caresse intérieure comme son brassage extérieur. Nous voyons ici à quel point le couplage du mot et de la main, lié l'un à l'autre par une couture ombilicale, renvoie à une génétique tactile de la création celanienne, laquelle ne conçoit l'écriture que comme l'événement d'un toucher. Palpant le mot écrit et pétrissant le mot à dire, la main devient métonymiquement toute la pensée de l'auteur, son substitut. Et ce couplage est effort que l'artisan-poète poursuit jusqu'à l'instant de sa (con)fusion, porté par l'espoir que le langage, une fois délivré et autonome, garde encore actif en lui le maximum de la tactilité dont il provient.

Celan s'assigne en effet la tâche de transférer la fonction haptique de son corps à celle de la langue, de déplacer plus précisément encore le tact vif de ses mains sur les mots eux-mêmes. La visée est claire : il s'agit de forger des « mots tactiles » (*Fühlwörter*) qui viennent seconder le toucher des corps lorsque ces derniers défaillent. Qui assurent un contact en dépit d'une distance parfois irrémédiable avec des êtres éloignés (les lecteurs) ou même disparus (les morts) :

Je peux encore te voir : un écho,  
palpable avec des mots

---

<sup>19</sup> Paul Celan, *La Rose de personne*, *op. cit.*, p. 80-81.

<sup>20</sup> « UNTER DIE HAUT meiner Hände genäht : / dein mit Händen / getrösteter Name. / Wenn ich den Klumpen Luft / knete, unsere Nahrung, / säuert ihn der / Buchstabenschimmer aus / der wahnwitzig-offenen / Pore. », Paul Celan, *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 80-81.

tactiles, à l'arête  
de l'adieu<sup>21</sup>

C'est parce que la figure de l'absent – ce *tu* tué – n'est plus touchable qu'à travers les mots, que l'écriture peut outrepasser le seuil de la mort et, seule, continuer à nous mettre en liaison. À maints endroits, l'écriture celanienne signifie une réaction en chaîne qui puisse opérer un transfert de tactilité, selon un schéma de déplacement constant qui va de l'*œil* à la *main*, puis de la *main* au *mot*. La prime transition de l'optique à l'haptique passe par le devenir-voyant de la main qui traduit l'éveil de son tact vif et use de l'image d'une greffe oculaire capable de tendre « un œil / ressemblant / au tien à chacun de mes doigts<sup>22</sup> ». Cette substitution des fonctions perceptives se rejoue, tout en se prolongeant, au cours du chemin de libération tracé dans un poème de *Grille de parole* qui éteint la vue dans sa première strophe (« Ton œil, aussi aveugle que la pierre<sup>23</sup> ») pour asseoir dans la deuxième stance son transfert perceptif en direction de la dimension haptique qui l'absorbe totalement : « Nous étions / mains », c'est-à-dire tact pur sur toutes les bordures de l'être. La suite du poème ouvre sur la seconde transition – celle du relais tactile des mains aux mots – en ce que les premières découvrent, palpent et libèrent un mot (« Fleur – un mot d'aveugle ») – un mot en croissance qui participera à la formation des parois du cœur. Pour saisir plus finement ce qu'engage cette passation de tactilité, il convient de relever d'autres témoignages disséminés dans l'œuvre. Là où se découvrent, spécifiquement, à la fois l'apprentissage et le sacrifice qu'exige cette pratique, coûteuse en patience et en sang. D'un côté, les mots ne s'irisent d'une fonction haptique qu'à la mesure de la qualité du toucher engagé, de cet acharnement didactique (souligné par le bégaiement des vers) que le poète exerce sur ses mains :

tu enseignes  
tu enseignes à tes mains  
tu enseignes à tes mains tu enseignes  
tu enseignes à tes mains<sup>24</sup>

De l'autre côté, le poète semble payer ce transfert de son sang, comme si le tact vif ainsi appris ne pouvait s'éveiller à son tour de la page d'écriture qu'à l'appui d'« un doigt / écorché vif<sup>25</sup> ». Offerts à ce qui les consume, les doigts de la main écrivant se mêlent ailleurs à la métaphore de la cire pour dire qu'il leur faut fondre (« Fondus leurs bouts<sup>26</sup> ») pour d'une part toucher et sceller le mot et, d'autre part, imprimer dans la matière des lettres toute leur force tactile. Qu'on ne s'étonne dès lors que Celan associe sa « maison à Paris » à « un lieu de sacrifice pour [s]es

---

<sup>21</sup> Paul Celan, *Contrainte de lumière* [1970], Paris, Belin, 1989, p. 19.

<sup>22</sup> « ein deinem / gleichendes / Aug an jedem der Finger », Paul Celan, *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>23</sup> « Dein Aug, so blind wie der Stein », Paul Celan, *Grille de parole*, *op. cit.*, p. 34-35.

<sup>24</sup> « Du / du lehrst / du lehrst deine Hände / du lehrst deine Hände du lehrst / du lehrst deine Hände », Paul Celan, *Grille de parole*, *op. cit.*, p. 50-51.

<sup>25</sup> « mit abgehäutetem / Finger », Paul Celan, *La Rose de personne*, *op. cit.*, p. 76-77.

<sup>26</sup> « Fortgeschmolzen die Kuppen », Paul Celan, *Grille de parole*, *op. cit.*, p. 18-19.

mains<sup>27</sup> » : pour que ses vers vivent tactilement, le poète y avait en quelque sorte “laisser sa peau”.

## La ren-contre de l’Autre : le poème comme serment de main

Comment concilier un besoin vital de contact et l’infinie distance de l’autre ? L’œuvre de Celan est à la fois ce paradoxe et sa réponse. Elle aggrave d’une part la contradiction en réaffirmant la nécessité d’une adresse et en faisant du *tu* le tuteur de sa propre existence – dans ce « monde où chaque Tu est une branche / où je tiens, comme une feuille, en silence, au vent<sup>28</sup> ». Dans le même temps, elle prend acte d’autre part du caractère irrémédiablement lointain de ce *tu* escompté, reprenant pour son compte la leçon d’Ossip Mandelstam dont elle partage et la judéité et la conception poétique. Véritable frère d’âme, aîné adoubé comme le signalent dédicaces et traductions, double aimé qui hante la poésie de Celan sous la figure de l’« amande », par quoi se chiffre secrètement la présence de son nom (le tronc, *Stamm*, de l’amandier, *Mandel*), Mandelstam exerça une forte influence sur l’écriture celanienne. À commencer par son essai de 1913, intitulé *L’interlocuteur*, dont Celan initie la publication en français dans *L’Éphémère* : s’y fait jour d’une part, en rupture avec le caractère monologique hérité du lyrisme romantique, l’idée d’une poésie foncièrement dialogique et, d’autre part, la nécessité pour le poète, et à la différence du prosateur, de s’adresser à un interlocuteur indirect, « inconnu et lointain<sup>29</sup> ». Si elle ne peut toucher directement les contemporains de son écriture, la poésie ne doit pas renoncer à sa fonction dialogique et ne pas cesser de tendre vers ce *tu* anonyme qui – « un jour quelque part » – saura la recevoir. Elle est cette bouteille jetée à la mer, dont l’image première revient au poète russe et que Celan fait fructifier dans son *Discours de Brême* :

Le poème en tant qu’il est, oui, une forme d’apparition du langage, et par là d’essence dialogique, le poème peut être une bouteille jetée à la mer, abandonnée à l’espoir – certes, souvent fragile – qu’elle pourra un jour quelque part être recueillie sur une plage, sur la plage du cœur peut-être. Les poèmes en ce sens sont en chemin : ils font route vers quelque chose.

Vers quoi ? Vers quelque lieu ouvert, à investir, vers un toi invocable, vers une réalité à invoquer<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> « Es ist eine Stunde, die macht dir [...] / dein Haus in Paris zur Opferstatt deiner Hände », Paul Celan, *Pavot et mémoire*, *op. cit.*, p. 92-93.

<sup>28</sup> « die Welt [...], wo jedes Du ein Ast / ist, / an dem ich hänge als ein Blatt, das schweigt / und schwebt », Paul Celan, *Pavot et mémoire*, *op. cit.*, p. 110-111.

<sup>29</sup> Ossip Mandelstam, « De l’interlocuteur », *De la poésie*, trad. Mayelaveta, Paris, Gallimard, « Arcades », 2009, p. 68.

<sup>30</sup> Paul Celan, *Poèmes*, précédé du *Discours de Brême* [1958], trad. John E. Jackson, Paris, Unes, 1996, p. 17. « Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiss nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs : sie halten auf etwas zu. / Worauf ? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit. », Paul Celan, *Gesammelte Werke, III*, *op. cit.*, p. 186.



Dès lors, la poésie devient cette tentative du contact le plus intime dans la distance la plus grande. Et la rencontre de l'Autre qui fonde son projet passe par la radicalisation de la dynamique haptique, par un écarquillement du spectre du toucher, contraint de différer l'effectivité de son tact et d'étendre indéfiniment le geste de son approche. L'emploi très répandu du « *gegen* » dans le vocabulaire celanien, qui lui permet de composer des contre-parole (*Gegenwort*) et contre-jour (*Gegenlicht*), joue ainsi de cette expectative de la ren-contre (*Be-gegnung*) : moins enté sémantiquement sur l'opposition d'un « *wider* » que sur l'idée d'une proximité maximale, l'adverbe « *gegen* » signifie l'occasion d'un contact à travers la distance, peau contre peau, nom contre nom, main dans la main.

Dans une lettre datée du 18 mai 1960, Celan écrit à Hans Bender : « Seules des mains vraies écrivent de vrais poèmes. Je ne vois en principe aucune différence entre un serrement de mains et un poème<sup>31</sup> ». La vérité de la poésie est justesse haptique de la rencontre de deux mains, même meurtries. De celle improbable, et encore informe, vers laquelle on tend comme à une ressource de vie : « Contre toi lové, d'un / moignon de main trouvée : / vie<sup>32</sup> ». Et de celle blessée, devenue coupe de sang pleinement tendue vers l'autre ; ce « quelque chose qui de la main / t'est né et de sa / blessure forme / tes calices<sup>33</sup> » correspondant au germe poétique qui doit aller croître dans la paume d'un autre. L'offrande qui est celle du *je* au *tu* et du *tu* au *je* se produit alors dans la main, dans une poignée de main qui resserre l'objet de son don autour de deux pressions amies. « Lardées de microlithes / des mains / offrantes-offertes<sup>34</sup> » se découvrent, se reconnaissent et se transmettent le plus précieux de leur contact : un microlithe, un petit cristal, qui n'est autre que le poème lui-même, destiné à voyager de main en main. Comme Martine Broda l'a souligné<sup>35</sup>, les cailloux, les bouteilles scellées et les schibboleths sont autant de métaphores celaniennes pour dire le poème opaque, clos sur lui-même, en quelque sorte hermétique, qui délivre moins un sens que la forme de sa promesse à tenir amicalement dans la main. Amicalement, c'est-à-dire à la façon d'une poignée de main qui n'agrippe pas, mais reçoit délicatement la proposition poétique et, pour que le tact opère, le retrait qu'elle appelle. Car toute la poétique de Celan repose sur la dynamique haptique du toucher, qui conjugue le don de l'approche à la nécessité d'un retrait (contact et distance), sur une dynamique que viennent ressaisir les schèmes du boomerang et du méridien. D'une part, le boomerang figure la dynamique dialogique de l'âme, elle-même étayée sur le double jeu du toucher, en ce qu'il rencontre « le vrai », sa véritable trajectoire, dans le mouvement d'un éloignement-retour. Le poème que Celan lui consacre fait insistance sur le moment de sa suspension, sur l'instant d'immobilité qui le surprend à n'être plus sur le

---

<sup>31</sup> Lettre de Paul Celan à Hans Bender, citée et trad. par Martine Broda, *Dans la main de personne, Essai sur Paul Celan*, Paris, éd. du Cerf, 1986, p. 109.

<sup>32</sup> « AN NIEMAND GESCHMIEGT mit der Wange – / an dich, Leben. / An dich, mit dem Handstumpf / gefundnes », Paul Celan, *La Rose de personne, op. cit.*, p. 72-73.

<sup>33</sup> « Ein aus der Hand und ihrer / Wunde dir Zu- / geborenes schliesst / deine Kelche », Paul Celan, *La Rose de personne, op. cit.*, p. 66-67.

<sup>34</sup> Paul Celan, *Contrainte de lumière, op. cit.*, p. 19.

<sup>35</sup> Martine Broda, *Dans la main de personne, op. cit.*, p. 98.

chemin de l'exil et pas encore sur celui du retour, à l'arrêt dans une pause qui peut être brève comme infinie jusqu'à la rencontre destinale d'un autre cœur :

ainsi il vient  
au vol, ainsi il  
revient, retourne,  
pour s'arrêter le temps  
d'un battement de cœur, d'un millénaire, comme  
la seule aiguille dans le cercle  
que décrivait  
une âme<sup>36</sup>

Mouvement diastolique vers l'Autre, mouvement systolique de retour à soi, la circularité décrite par le boomerang entre les deux cibles du *tu* et du *je* est reprise, d'autre part, dans la métaphore topologique du méridien. Dans le discours qui porte son nom, Celan réaffirme sa conception dialogique<sup>37</sup> de la poésie et en rassemble toutes les images, celles « qui lie[nt], et finalement amène[nt], le poème à la Rencontre » autour de l'archi-figure du *méridien* – de « cette chose ayant forme de cercle, et qui, passant de pôle en pôle, fait sur soi retour<sup>38</sup> [...] ». L'image choisie tire sa force de la trajectoire qu'elle décrit sur le chemin de l'autre, en ajoutant au modèle du boomerang l'idée d'une double conversion circulaire, d'un « acheminement et détour de toi à toi<sup>39</sup> » qui figure la relance d'un « dialogue éperdu<sup>40</sup> » dont les circonvolutions mèneront finalement à une « sorte de retour à l'endroit natal<sup>41</sup> ». Dans un premier temps, le tracé-méridien du poème, tendu vers la chose interpellée, suggère qu'il imprime en elle, à l'endroit de son intersection, le geste d'une conversion : introduisant « dans la présence son altérité<sup>42</sup> », le *moi* se transforme en *toi*. Et dans un second temps, au décours de sa course, la ligne méridienne repasse par son lieu-origine qu'il infléchit d'une nouvelle conversion : « Une rencontre m'a mis en présence de... moi-même<sup>43</sup> » veut dire que, revenant à soi, le *toi* s'est transformé en un *moi* augmenté – un « moi sur ce chemin ici menant à moi, dans le haut<sup>44</sup> ». Tel que l'appuie cette dernière phrase de l'*Entretien dans la montagne*, qui conte la rencontre d'un « moi » et d'un « toi », la poésie épouse un

---

<sup>36</sup> « so kommt es / geflogen, so kommts / wieder und heim, / einen Herzschlag, ein Tausendjahr lang / innezuhalten als / einziger Zeiger im Rund, / da seine Seele, / das seine, / Seele / beschrieb », Paul Celan, *La Rose de personne*, op. cit., p. 90-91.

<sup>37</sup> « Le poème est tendu vers un autre, éprouve la nécessité d'un autre, une nécessité du vis-à-vis », Paul Celan, *Le méridien*, op. cit., p. 33. « Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. » Paul Celan, *Der Meridian*, op.cit., p. 198.

<sup>38</sup> Paul Celan, *Le méridien*, op. cit., p. 43. « etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes », Paul Celan, *Der Meridian*, op.cit., p. 202.

<sup>39</sup> Paul Celan, *Le méridien*, op. cit., p. 40. « Um-Wege, Umwege von dir zu dir », Paul Celan, *Der Meridian*, op.cit., p. 201.

<sup>40</sup> Paul Celan, *Le méridien*, op. cit., p. 35. « verzweifelt Gespräch », Paul Celan, *Der Meridian*, op.cit., p. 198.

<sup>41</sup> Paul Celan, *Le méridien*, op. cit., p. 40. « Eine Art Heimkehr », Paul Celan, *Der Meridian*, op.cit., p. 201.

<sup>42</sup> Paul Celan, *Le méridien*, op. cit., p. 35.

<sup>43</sup> Paul Celan, *Le méridien*, op. cit., p. 40. « Ich bin... mir selbst begegnet. », Paul Celan, *Der Meridian*, op.cit., p. 201.

<sup>44</sup> Paul Celan, *Entretien dans la montagne*, dans *Strette*, op. cit., p. 176.

mouvement d'altération mutuelle (qui est tout autant un procès d'altérisation) des instances personnelles qui en ressortent comme exhaussées.

Si Paul Celan est loin d'être le seul tenant de cette idée – celle d'un avènement à soi par le détour de l'autre –, il reste l'un des rares poètes à l'avoir poussée si loin, menée à bout, radicalisée jusqu'à l'estompement des membres qui en composent initialement le dialogue. Pour qu'il devienne le lieu où se produira l'effet-boomerang du toucher poétique, le serrement de mains celanien se doit en effet de mettre en présence des êtres ayant renoncé à leur position personnelle. *La Rose de personne* y insiste : métaphorisés en pierres, les poèmes ne se touchent qu'avec « la main de personne<sup>45</sup> », une main dont aucune subjectivité définie n'est plus le siège.

Je te vois, tu les [les pierres] cueilles avec mes  
mains nouvelles, mes  
mains-de-tout-le-monde<sup>46</sup> [...]

Être affecté par celui qui vient à ma rencontre, c'est accepter au préalable de me décharger du poids de mon identité. Mieux encore : une fois dégagé de la citadelle du *je*, l'échange de mains que virtualise le poème peut s'intensifier en un échange de bras – un jeu de démembrement-remembrement du *je-tu* que Celan découvre à l'intérieur de sa relation privilégiée avec Mandelstam :

le nom d'Ossip vient à ta rencontre, tu lui racontes  
ce qu'il sait déjà, il le prend, il t'en décharge, avec des mains,  
tu détaches le bras de son épaule, le droit, le gauche,  
tu ajustes les tiens à leur place, avec des mains, des doigts, des lignes,  
– ce qui s'est arraché, à nouveau se rejoint –  
là tu les as, prends-les, tu les as tous les deux,  
le nom, le nom, la main, la main,  
prends-les en gage<sup>47</sup>

Non seulement passeur de main en main, de nom en nom, le poème préside également à leurs transformations réciproques, jusqu'à devenir le « gage », l'hypothèse et la promesse de leur ajustement haptique. De corps et de mots, la réunion d'un "Ossipaul" aura donné le modèle d'un *serrement* de mains tant radical dans son attention vers l'autre qu'il assume de n'en être plus que le *serment*. Faisant don absolu de soi, le poète – souligne Martine Broda – se propose de « soutenir l'impossible d'une adresse à personne<sup>48</sup> », selon un processus de désobjectivisation qui fait de l'oubli de soi la condition d'un tact intercorporel. En raison de son

---

<sup>45</sup> « in niemandes Hand », Paul Celan, *Grille de parole*, op. cit., p. 60-61.

<sup>46</sup> « ich seh dich, du pflückst sie mit meinen / neuen, meinen / Jedermannshänden », Paul Celan, *La Rose de personne*, op. cit., p. 86-87.

<sup>47</sup> « der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm, / was er schon weiss, er nimmt es, er nimmt es dir ab, / mit Händen, / du löst ihm den Arm von der Schulter, den rechten, / den linken, / du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit / Fingern, mit Linien, / – was abbriss, wächst wieder zusammen – / da hast du sie, da nimm sie dir, da hast du alle beide, / den Namen, den Namen, die Hand, die Hand, / da nimm sie dir zum Unterpand », Paul Celan, *La Rose de personne*, op. cit., p. 138-139.

<sup>48</sup> Martine Broda, *Dans la main de personne*, op. cit., p. 74.

interlocuteur lointain et de l'improbabilité de son contact, le poème, écrit Celan, a à reporter ses efforts sur « l'attention qu'il voue à l'objet de la rencontre<sup>49</sup> », puis à croire à l'existence – « un jour quelque part » – d'un « toi [lui-même] vigilant<sup>50</sup> ». C'est dans cette mesure que le poète affirme, reprenant le mot de Malebranche, que « l'attention est la prière naturelle de l'âme<sup>51</sup> » et que le poème doit se donner sans rien attendre en retour. Transfigurée par l'écriture, la relation à l'autre devient pure prière, une « bénédiction pétrifiée » à extraire par la paume des mots « du sillon-des-quatre-doigts<sup>52</sup> », à la façon d'un homme sans visage qui prierait sans autre objet que la force de sa foi. Ainsi dépersonnalisé, défait de ses attaches subjectives, libre de circuler dans l'espace interstitiel de corps encore sans nom, le poème s'érige en tiers lieu de la relation esthétique. Il devient cet intercorps mouvant et inappropriable qui, à la manière du point de contact roulant entre les corps des danseurs, scelle une communion infra-langagière entre les vivants. Les mains se détachent. Le poème n'aura été l'occasion que d'un juste tact, d'une danse différée que chaque lecteur est en pouvoir d'actualiser.

## Conclusion

La poésie de Celan peut ainsi se définir comme une intensification extra-ordinaire de la tactilité des mots. C'est dans la mesure où le poète opère tout un travail pour toucher le mot juste (non pas correct au sens du jugement, mais idoine au sens du sensible) que ce dernier se montre capable – malgré la distance spatio-temporelle qui les sépare – de toucher un lecteur anonyme. Cette rencontre est physique, aussi physique qu'une main que l'on serre, et tout l'effort de cette étude consiste à démontrer que ces affirmations n'ont rien de métaphorique. Il est apparu qu'une écriture peut devenir haptique dès que s'engage en elle une *dansité* du toucher, à savoir un art du toucher dont le corps dansant contemporain nous offre les outils d'appréhension les plus éclairants. La volonté du poète de *faire corps avec la langue* présuppose qu'il s'exerce préalablement à développer un tact vif. Chercher une phrase reviendrait alors à chercher à tâtons la prise d'un objet fragile qui l'empêche et de glisser et de se briser sous la pression des doigts ; c'est un travail d'ajustement, une mise au point qui se poursuit dans un effort pour transférer la tactilité vive de la main sur la surface des mots. Écrire correspond en effet à une expérience d'altérité qui épouse la logique tactile et en creuse la dynamique interne, dans la mesure où tout contact appelle une distance, un espacement, un étrangeté, une médiation nécessaire qui lui donne sa perspective. Poète est celui qui étrange son rapport à la langue afin de ménager le geste de son approche et d'assurer, par là même, la qualité de son tact. Plus fondamentalement encore, l'espérance poétique de Celan est désir de *faire corps avec l'Autre via la langue*, selon un gauchissement de la question du toucher qui, la redoublant comme il la réévalue, permet de passer de sa dimension sensorielle à sa dimension intercorporelle. Le poème devenant le tiers lieu d'une rencontre où auteurs et lecteurs se touchent par mots interposés.

---

<sup>49</sup> Paul Celan, *Le méridien*, op. cit., p. 34. « Die Aufmerksamkeit, die das Gedicht allem ihm Begegnenden zu widmen versucht », Paul Celan, *Der Meridian*, op.cit., p. 198.

<sup>50</sup> Paul Celan, *Le méridien*, op. cit., p. 40.

<sup>51</sup> Malebranche cité par Celan dans : *Le méridien*, op. cit., p. 34.

<sup>52</sup> « Aus der Vier-Finger-Furche », Paul Celan, *Renverse du souffle*, op. cit., p. 22-23.

**Alice Godfroy** est docteure en littérature comparée et Maître de conférences en danse à l'Université Côte d'Azur, laboratoire CTTEL. Au croisement de la littérature, de la phénoménologie et de l'esthétique, ses derniers travaux ont élaboré le concept d'une *dansité* de l'écriture poétique, en définissant le mouvement des textes à partir de l'expérience des corps dansants. Sont parus : *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël* (Paris, Honoré Champion, 2015) ; *Prendre corps et langue. Étude pour une dansité de l'écriture poétique* (Paris, Ganse Arts & Lettres, 2015).