



HAL
open science

Spectropoétique de la mémoire: Celan et Meschonnic

Sylvain Saura

► **To cite this version:**

Sylvain Saura. Spectropoétique de la mémoire: Celan et Meschonnic. Loxias, 2024, 86 Doctorales XXI, Doctorales XXI (86). hal-04691232v1

HAL Id: hal-04691232

<https://hal.science/hal-04691232v1>

Submitted on 7 Sep 2024 (v1), last revised 13 Sep 2024 (v2)

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

Spectropoétique de la mémoire : Celan et Meschonnick

Sylvain Saura

Résumé

Il se meut dans les rets de la parole celanienne et meschonnicienne un mouvement commun vers ce que nous pourrions nommer, dans un emprunt à Derrida, une « spectropoétique » de la mémoire. Dans la perspective du monde d'après la Shoah, leur parole poétique n'aurait pas pour vocation d'invoquer la présence des absents, de leur rendre hommage ou de les « célébrer », ni d'en appeler tout à fait à la nostalgie de leur présence, mais de saisir dans les images et les rythmes, les résonnances et les acousmates, ce qui par-delà absence et présence ne cesse de résonner jusqu'à nous : le caractère *auratique* de la mémoire elle-même, soit l'expérience de ce qui n'est plus la vie elle-même, mais de ce qui, comme la vie, résiste et demeure susceptible de passer dans le langage et de nous appeler encore. Ainsi de cette expérience qui, à défaut de se faire *présence*, devient *persistance*. Il y aurait dans le principe actif singulier de la parole poétique un élément garant de cette sourde résonance qui, parce qu'elle continue d'agir jusqu'à nous, résiste au caractère irrémédiable de la catastrophe.

Mots-clés : spectral, aura, acroamatique, apotropaique.

Abstract : Paul Celan's and Henri Meschonnick's poetics share a common movement towards what we might call, to borrow from Derrida, a "spectropoetics" of memory. For the world after the Shoah, their poetic's vocation is not only to invoke the presence of the absent ones, to pay tribute to them or « celebrate » them, nor to appeal entirely to the nostalgia of their presence, but to capture in images and rhythms, resonances and acousmates, that which beyond absence and presence never ceases to resonate toward us : the auratic character of memory itself, the experience of what is no longer life itself, but of what, like life, resists and remains capable of passing into language and still calling out to us. This is the experience which, failing to be *presence*, becomes *persistence*. In the peculiar virtue of the poem, there is an element that guarantees this resonance which, because it continues to act upon us, resists the irremediable course of the catastrophe.

Key-words : spectrality, aura, acroamatics, apotropaic.

Dans un essai sur la traduction de la poésie chinoise, Jean-François Billeter écrit qu'« il n'y a qu'un moyen de préserver l'expérience du réel et d'en faire notre bien. Il s'agit de la poésie et, plus généralement, de la littérature lorsqu'elles parviennent à fixer par les moyens du langage la complexité d'un instant vécu. Le poème est en quelque sorte un souvenir réussi qui peut être repris et réussi à nouveau.¹ » La justesse de la remarque du traducteur, qui tente de contenir les instants particulièrement précieux qui traversent une vie au moyen de formes de langage singulières, ne peut cependant tout à fait rendre compte de la complexité non de l'instant vécu mais du souvenir lui-même, de son caractère hétéroclite, d'instantané instable des mots et des images qui tentent de capter la source vive de ce qui se présente comme passé. La labilité et la complexité du souvenir, sa construction rétroactive toujours en devenir, fait de lui, selon tout évidence, une limite du perceptible : une pièce mouvante ou errante parmi les phénomènes qui nous parviennent. Que dire par ailleurs de la forme du souvenir qui, après les catastrophes qui traversèrent le siècle dernier, change encore d'apparence : prenant non seulement la forme de la hantise de ce qui n'est plus, mais également de ce qui aurait dû ou pu être, de ce qui n'a pas existé comme de ce qui est irrémédiablement perdu – prenant encore sur lui le poids des choses non-advenues, plus lourdes que la somme décousue des apparences ? Que signifie le soin porté par la parole de poètes comme Paul Celan ou Henri Meschonnick à ces voix spectrales,

¹ Jean-François Billeter, *Trois essais sur la traduction*, Paris, Allia, 2014, p. 28.

quasiment irréelles, et qui pourtant nous traversent ? Comment capter les fréquences de cet hétéroclite, de ce qui n'est pas ou plus la vie, mais qui pourtant, comme la vie persiste dans notre expérience ? Il semble que ce soin poétique cherche à rendre justice à l'immense somme de rêves et de traumatismes, d'impensé et d'intuitions complexes qui constituent pour une grande part notre mode de saisie du réel.

Dans ce nœud historique, le poème ne peut plus tout à fait s'en remettre à son essence orphique : l'arrière-plan hanté de la catastrophe empêche le poème de se faire « simplement » évocation ou invocation, mise en voix de ce qui a été, quand ce qui a été n'a pas « simplement » été annihilé, mais rendu, de par la nature de la catastrophe, pratiquement irréel, vidé de sa substance vitale. Il lui faut prendre dans ses rets, ses rythmes et ses images autre chose encore que le vécu, et fréquenter, comme l'écrit Benjamin Fondane, cette « dimension de pensée qui le fait rester en contact avec une expérience profonde sans qu'il en sache la signification² », parce que cette expérience profonde pourra rendre justice de manière paradoxale à ce qui a été : au-delà des traces et des noms, des graphèmes, et de leur caractère « testamentaire³ », cet inconnu rend compte d'un « autre chose », qui continue de vibrer, qui est à même d'assurer un temps la fonction de souvenir et d'échapper à la fixité irrémédiable du signe et des apparences impropres à la fixation du souvenir. Parti à la recherche de ces instants de signification hétéroclite, plus nourrissants que le passé lui-même, le poème semble alors s'en remettre à un type de parole qui échappe à la logique de représentation inhérente à la nature de renvoi aux signifiés des signifiants, puisque cette expérience spectrale ne peut se comprendre comme un renvoi à ou une représentation *de* ce qui a été. Les travaux de Jacques Derrida – nous pensons en particulier à *Khôra* et aux *Spectres de Marx* – fournissent matière à réflexion dans l'élaboration de cette spectropoétique, cette instance de signification autre, qui permet d'approcher non cette présence perdue mais cette *persistance à peine entendue*.

Derrida rappelle que le terme de *khôra* revêt chez Platon différentes acceptions, qu'il oscille entre des domaines éloignés de la pensée : « raisonnement hybride, bâtard », « voire corrompu », « comme en un rêve⁴ », « mère », « nourrice », « réceptacle » « porte-empreinte⁵ ». Il semble désigner ce qui donne à la fois naissance et marque le transitoire : « lieu », « place », « emplacement », « région », « contrée »⁶. Cette contrée, qui tente ainsi d'échapper à toute détermination métaphysique du sens et de ses aprioris « serait inaltérablement *elle-même* au-delà de son nom, mais parce qu'en portant au-delà de la polarité du sens (métaphorique ou propre), elle n'appartiendrait plus à l'horizon du sens, ni du sens comme sens de l'être.⁷ » Le nom dont elle est pourvue n'est plus un substantif au sens où il renverrait à une substance et à la quiddité possible d'une définition : « Son nom n'est pas un *nom juste*⁸ ». La *khôra* se tient dans cette contradiction : elle donne lieu sans tenir lieu, sans servir de lieu. Derrida écrit en effet que « cette absence de support qu'on ne peut traduire en support absent ou en absence comme support, provoque *et* résiste à toute détermination binaire et dialectique, à tout arraisonnement de *type* philosophique, disons plus rigoureusement *ontologique*. [...] donner lieu ici ne revient pas à faire présent d'une place.⁹ » La contrée ainsi offerte est un monde possible mais spectral, elle porte la trace d'une inadéquation fondamentale du sens et en même temps d'une recherche du sens : « il y a *khôra* mais *la khôra* n'existe pas¹⁰ ». Nous pourrions dire, encore dans les mots de Benjamin Fondane commentant cette même

² Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, La Fabrique éd., 2021, p. 168.

³ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, éd. de Minuit, 1967, p. 96.

⁴ Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993, p. 17.

⁵ Derrida, *Khôra*, p. 22.

⁶ Derrida, *Khôra*, p. 23.

⁷ Derrida, *Khôra*, p. 23.

⁸ Derrida, *Khôra*, p. 25.

⁹ Derrida, *Khôra*, p. 37.

¹⁰ Derrida, *Khôra*, p. 32.

notion de *khôra*, qu'il s'agit là d'une forme de « connaissance évanouissante¹¹ ». Ces remarques s'inscrivent dans la perspective plus générale de travaux de Derrida qui, dans un effort de contre-essentialisation du langage, s'attache à repérer « ce qui excède alors cette clôture » du langage et « *n'est rien* : ni la présence de l'être, ni le sens, ni l'histoire, ni la philosophie, mais autre chose qui n'a pas de nom¹² ». Cette recherche n'est plus sorcellerie évocatoire des essences et des substances dans les espèces du discours, ne peut plus uniquement être l'invocation orphique d'une présence marquée du sceau de la nostalgie, mais se fait bien plutôt *conjuración vers un autre mode d'être, de signifier et de souvenir*¹³. Il s'agit de puiser dans un « par-delà » du sens, dans l'« outre-clôture » du langage cette force vive à peine intuitionnée « pour inventer le vif et faire vivre le nouveau, pour faire venir à la présence ce qui n'a pas encore été là (*noch nicht Dagewesenes*)¹⁴ » : très précisément le potentiel d'existence qui aurait pu ou dû être, qui se meut encore au-delà des limites du connu et de l'Histoire, symbolisé par le nom ou le signifié, dans sa prise de conscience, comme dans ces vers de *Fadensonnen* de Celan : « *es sind/ noch Lieder zu singen jenseits/ des Menschen*¹⁵ ».

Paul Celan : une limite qui n'est pas un indicible

Comment capter alors ces « espèces *messagères*¹⁶ » spectrales et tremblantes ? Comment le poème perçoit-il les fréquences de ce qui, à défaut de n'être plus présence, devient persistance, de ce qui se meut « au-delà des hommes » et de l'Histoire et peut encore devenir sujet de chant ? La limite atteinte dans le langage poétique de Celan ne se transforme pas en indicible du discours : bien au contraire, Celan a ceci en partage avec Walter Benjamin que sa parole tend à la conjuration et à l'élimination de l'indicible¹⁷, à sa transformation par le poème, comme l'écrit Alexis Nouss : « la poésie de Celan ne succombe pas à l'indicible, elle le combat ou l'interroge, elle est quête d'un langage propre à le figurer. »¹⁸ Ainsi, s'il est vrai que la catabase celanienne n'atteint pas le souvenir plein et que sa parole se dirige vers son obscurcissement progressif, il demeure que cette part nocturne se fait le lieu d'une intuition essentielle. La magie orphique qui habite son œuvre permet certes d'ouvrir sur un autre monde, celui des morts, et de les invoquer comme le rappelle le germaniste Peter Horn : « *Es geht darum, das Tor zur Unterwelt zu durchschreiten*¹⁹ ». L'œuvre de Paul Celan est prise, dans son article, comme exemple de cette descente vers le royaume des morts²⁰ où les mots et les tournures de phrases sont le tribut

¹¹ Benjamin Fondane, *Lévy-Bruhl ou le métaphysicien malgré lui*, Paris, éd. de l'éclat, 2019, p. 254.

¹² Derrida, *De la grammatologie*, pp. 387-388.

¹³ Cf. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 2006, p. 73 : « Le mot de conjuration a la chance de faire travailler le sens et de produire, sans réappropriation possible, une plus-value à jamais errante ».

¹⁴ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 177.

¹⁵ Paul Celan, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, Nrf, collection Poésie/Gallimard, 1998, p. 38. Trad. : J-P. Lefebvre : « il y a/ encore des chants à chanter au-delà/ des hommes ».

¹⁶ Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, 2021, p. 107. L'expression provient de Leibniz.

¹⁷ Cf. W. Benjamin in W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980, p. 21 où le commentateur rappelle que l'auteur recherche « *Die „kristallreine Elimination des Unsagbaren in der Sprache“* ». Trad. pers. : « L'élimination pure comme le cristal de l'indicible dans la langue. »

¹⁸ Alexis Nouss, « « Deux bouchées de silence » : une lecture de Paul Celan », in *Protée* 28 (2), 2005, p. 35.

¹⁹ Peter Horn, « Sprach-Hexerei : Sperrzauber-Stärker » in *Magie und Sprache. Jahrbuch für internationale Germanistik*, 108, von Maltzan, C. (éd), Peter Lang, Bern, 2012, p. 229. Trad. pers. : « Il s'agit de franchir le portail du monde souterrain », ce monde souterrain qui désigne en allemand les Enfers.

²⁰ Cf. Horn, « Sprach-Hexerei : Sperrzauber-Stärker », p. 231 : « *Celans Dichtung ist immer schon „orphische“ Dichtung, Dichtung, die zu den Toten hinabsteigt und ihre Erinnerung wachhält.* » Trad. pers. : « La poésie de Celan est toujours d'emblée une poésie « orphique » une poésie qui descend vers les morts et tient leur mémoire en éveil. » La réflexion de Horn semble faire écho au dernier poème de *Mohn und Gedächtnis* de Celan (*Choix de poèmes*, p. 78) : « *Zähle die Mandeln, / zähle, was bitter war und dich wachhielt, / zähl mich dazu* » (Trad. : J-P. Lefebvre : « Compte les amandes, / compte ce qui était amer et t'a tenu en éveil, / compte-moi au nombre de tout cela » (*Ibid.*, p. 79). Nous pourrions rendre le dernier vers également ainsi : « ajoute-moi à ce nombre ».

à payer pour passer dans ce monde autre, obscur²¹. En témoigne ce poème du recueil *Lichtzwang* : « *Wir lagen/ schon tief in der Macchia, als du/ endlich herankrochst./ Doch konnten wir nicht/ hinüberdunkeln zu dir/ es herrschte/ Lichtzwang* »²². Ici le verbe « hinüberdunkeln » traduit cet enténébrement en mouvement vers une destination précise (le Tu) que Celan utilise pour caractériser l'action conceptuellement abstraite de maquisards qui tentent de récupérer l'un des leurs. Celan traduit lui-même ce poème en français de la façon suivante : « *Nous gésîmes déjà profondément dans le maquis, lorsque tu/ t'approchas enfin en rampant. / Mais nous ne pûmes/ ténébrer vers toi : / il régnait/ contrainte de lumière.* »²³ Ce poème illustre, selon Horn, la tentative désespérée d'approcher l'obscurité du monde des morts, de ceux que l'on n'a pas pu sauver, par la mort des mots eux-mêmes, leur obscurcissement progressif²⁴ devant l'hostilité insupportable de cette contrainte de lumière. La *Bremer Rede* fait également état de cette descente douloureuse vers cette blessure qui ne finit pas de s'endolorir, qui ne s'envisage que dans l'espace laissé entre le silence qui gagne toute parole et le discours de mort : « *sie [die Sprache] mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede.* »²⁵ Pour autant, le poème est le lieu d'un frayage dans les termes irrévocables de ce dilemme : à la limite du discours vers laquelle la parole « hinüberdunkelt » correspond, à défaut de répondre, puisque la parole demeure marquée de son « *Antwortlosigkeit* », une force d'action qui la met en mouvement (hindurchgehen) : le sujet du langage devient le mouvement du langage lui-même qui se débat devant ses limites : son énergie persistante. Ainsi, sa poétique n'est pas « un manque de langage mais une intensification de celui-ci, [...] le langage ne s'est pas tu, il s'est interrompu. Et il va reprendre, mais autre, différent »²⁶. Ce qui constitue l'énergie profonde de la parole, son caractère de persistance, c'est donc le tropisme qui fait qu'elle ne peut pas ne pas agir, que la perte se transforme toujours indéfiniment par le langage en quelque chose d'autre encore que la perte et que le mutisme devant la mort. Ainsi le danger de cette limite mutique se retourne en potentialité existentielle, comme l'écrit Hölderlin : « *Wo aber Gefahr ist, wächst/ das Rettende auch* »²⁷. La *Bremer Rede*, qui revient sur la fracture vive entre la langue maternelle et la langue des meurtriers, énonce ce retournement de l'absence en persistance : « Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache, blieb unverloren. »²⁸ Le langage poétique est l'*im-perdu*, le *malgré soi* que la catastrophe et les ruines ne peuvent effacer, ce chant intérieur et spectral qui, s'il ne se laisse pas facilement capter par la pensée, n'en demeure pas moins agissant, en tant qu'il résiste à l'emprise de l'idéologie comme à l'empire des mots eux-mêmes.

C'est précisément à ce sujet, l'empire des mots, que la poétique celanienne s'efforce de transformer la limite de l'indicible en intuition de vitalité. Celan sort du « style substantif »²⁹, invocation orphique au caractère faussement essentialiste, précisément par un autre type de substantif : ceux de la *khôra* et de l'errance, ceux qui fonctionnent comme des mots de passe³⁰

²¹ Cf. Horn, « Sprach-Hexerei : Sperrzauber-Stärker », p. 230.

²² Paul Celan, *Die Gedichte*, Berlin, Suhrkamp, 2020, p. 281.

²³ Celan, *Die Gedichte*, p. 985.

²⁴ Cf. Horn, « Sprach-Hexerei : Sperrzauber-Stärker », p. 231.

²⁵ Paul Celan, *Gesammelte Werke. Dritter Band. Gedichte III. Prosa. Reden*, Berlin, Suhrkamp, 1986, pp. 185-186. Trad. pers. : « Elle [la langue] devant dorénavant passer à travers ses propres absences de réponse, passer à travers le silence terrible qui se fait soudain, passer à travers les mille ténèbres d'un discours mortifère. »

²⁶ Nouriss, « « Deux bouchées de silence » : une lecture de Paul Celan », p. 35.

²⁷ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Gedichte. Erster Band*, Bad Homburg, Athenäum Verlag, 1970, p. 340. Trad. pers. : « Là où il y a danger, croît aussi ce qui peut sauver. »

²⁸ Celan, *Gesammelte Werke. Dritter Band*, p. 186. Trad. pers. littérale : « Accessible, proche et im-perdue au milieu des pertes se tenait-elle : la langue. Elle, la langue, demeurait im-perdue. »

²⁹ Ce style qu'évoque Meschonnic dans la préface à *Dédicaces proverbes*, Paris, NRF Gallimard, collection « Le Chemin », 1972, p. 7.

³⁰ Sur la thématique du mot de passe chez Celan, nous renvoyons à l'article d'Alexis Nouriss, « Wundgelesenes », in *Études françaises* 38 (1-2), 2002, pp. 219-238.

ouvrant sur le domaine spectral de l'existence. Deux poèmes issus de *Die Niemandsrose* nous offriront ces exemples de mots de passe. « *Die Schleuse* », premièrement, dont l'ouverture passerait pour une réécriture paroxystique des premiers vers de « *Ein Gleiches* », écrit en écho au « *Wandrer's Nachtlid* », de Goethe : « *Über allen Gipfeln/ ist Ruh'* »³¹ où le sentiment de vastitude silencieuse, d'émotion nocturne et de conscience de sa propre finitude est conduit jusqu'à son dernier degré de désenchantement : « *Über aller dieser deiner/ Trauer : kein/ zweiter Himmel* »³². La traduction courante du titre par « écluse » ne rend pas la proximité avec « *Schleuser* » au sens de « passeur, trafiquant d'êtres humains », alors qu'il s'agit pourtant au travers de la parole poétique d'un passage, de faire passer des mots d'un caractère très spécial, insérés en italiques dans le texte comme des discours directs non-attribués : les mots des morts, les mots pour les morts à l'instar de cette « *Schwester* », en l'occurrence les noms de prières hébraïques « *Kaddisch* » et « *Jiskor* », de sauver ces mots pour les morts d'un flot salé (« *Salzflut* »)³³ qui n'est pas sans évoquer par homophonie l'imminence du déluge (« *Sintflut* ») ou bien le sort de la femme de Loth. Il faut, dans cette entreprise de sauvetage, faire passer encore vers le monde des vivants, ce qui n'a pas cessé de se diriger, depuis le monde des morts à chaque génération, vers le monde des vivants : le *Jiskor* et le *Kaddisch*. Si le premier est une invocation au souvenir – « *Jiskor* » signifiant « que Dieu se souviennne », le second mot de passe n'est pas une prière d'hommage aux défunts mais une prière dite à la place des morts qui ne le peuvent plus : comme si la prière se disait en nous par les morts. Leur insertion dans le poème possède un caractère quelque peu formulaire, en fin de verset, comme s'ils étaient tendus vers la captation de ces « espèces messagères » qui, comme « *Kaddisch* » cherchent encore les hommes : « *An/ die Vielgötterei/ verlor ich ein Wort, das mich suchte:/ Kaddisch* »³⁴. Ces mots appartiennent paradoxalement à une langue frontière, entendue et rapportée à la croisée de domaines ontologiques différents : celui des morts et des vivants, celui de la prière dite et de ce que la prière exprime à travers nous, au sens où la prière nous situe et nous dit en tant qu'« encore vivants », au lieu de ne se comprendre que comme hommage statique vers les morts. Les spectres entendus à cette frontière, le poème semble le médium privilégié pour entendre leurs fréquences qui ne se manifestent qu'en nous. Ainsi, comme dans ce poème de Meschonnic, « nous le chant/ silencieusement passe en nous /c'est lui que nous entendons [...] / ce chant est notre voyage [...] / oui toi ma voix dans ta voix »³⁵.

Le poème *Psalm* tiré du même recueil offre également un moment de retournement de cet instant limite en intuition vitale. Nous donnons ici le texte en allemand ainsi que la traduction de Jean-Pierre Lefebvre en note :

« PSALM
Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend :
die Nichts-, die

³¹ Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte – Versepen*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1966, p.64.

³² Celan, *Die Gedichte*, p. 135.

³³ Il s'agit d'une image homérique. Cf. Celan, *Die Gedichte*, p. 791.

³⁴ Celan, *Die Gedichte*, p. 135. Trad. pers.: « Au/ polythéisme/ j'ai perdu un mot qui me cherchait:/ *Kaddich* ».

³⁵ Meschonnic, *Nous le passage*, Lagrasse, Verdier, 1990, p. 78.

Niemandrose. [...] »³⁶.

Dans les deux premières strophes, le poème se réfère à la thématique de la création de l'homme comme à celle du golem, cet être de limon (*Lehm*) auquel on insuffle (« bespricht ») la parole. Nous notons que le verbe « bespricht », qui se compose de la racine « sprechen » (« parler ») et du suffixe actif « be- », n'est pas sans évoquer la locution « Wunden besprechen » décrivant le soin porté jadis aux blessures par la parole ou encore d'un autre verbe allemand « beschwören », « invoquer, conjurer ». En effet, le point de fuite et d'absence qu'est le *rien* (« *Nichts waren wir* »), le *personne* qui ne conjure et n'invoque plus notre poussière – « *niemand bespricht unsern Staub* » – se voit soudainement revenu de la poussière à la vie, pourvu d'une présence et d'une énergie créatrices vers lesquelles la parole se tourne, comme la rose ou l'héliotrope, vers le soleil : « *Gelobt seist Du, Niemand./ Dir zulieb wollen/ wir blühen* ». Dans cette énallage pronominale qui subjectivise soudain le « *Niemand* » (« personne ») en un « *Jemand* » inattendu (« quelqu'un, une personne »), nous observons premièrement le brouillage des frontières d'un monologue intime d'abord non-adressé, puis directement adressé, de manière laudatrice³⁷ : l'étrange transformation d'une troisième personne en deuxième personne. Ensuite, la métamorphose soudaine du pronom indéfini en nom propre fait l'objet d'une apostrophe et le *personne* (« *niemand* ») se transfigure en (*La*) *Personne* (« *Niemand* ») et transfigure par là même un régime de présence : son absence ne sera plus sentie uniquement comme un abandon, mais aussi comme pulsation intérieure d'une force indéfinie, vers laquelle la parole tend. Il est à noter ici que le mouvement héliotropique de la parole vers le soleil obscur de ce « *Niemand* » n'est pas tendu vers la commémoration d'un passé : il est au contraire situé dans le lieu et dans le temps *encore devant nous*, « infiniment à venir » comme l'aurait écrit Meschonnic³⁸. Ici, dans la tension de cette parole vers ce qui peut encore arriver, s'ouvre un autre parallèle avec *Nous le passage*, en particulier dans ce vers : « je parle vers l'oracle qui me trouve³⁹ ». Plus qu'une catabase orphique donc, la parole celanienne se fait mouvement de sens vers une destination encore inconnue⁴⁰.

Éclats auratiques à la limite de ce qui est dit : Henri Meschonnic

Nous supposons la même charge spectrale dans la poétique d'Henri Meschonnic, laquelle « se souvient d'un exil », comme l'écrit l'auteur dans *Pour la poétique II*⁴¹. Un poème de *Nous le passage* peut à cet égard paraître particulièrement représentatif de cet exil du sens. Nous le citons ici dans son entièreté :

Il n'y a plus de pierres au cimetière juif de Radom. Dans le pré où nous cherchons,
deux vaches sont couchées. Nous marchons dans des trous d'herbe. Deux blocs cassés

³⁶ Celan, *Choix de poèmes*, p. 180 et Lefebvre in dans le même ouvrage, p. 181 : « PSAUME// Personne ne nous pétrira de nouveau de terre et d'argile./ personne ne soufflera la parole sur notre poussière./ Personne./ Loué soistu, Personne./ C'est pour te plaire que nous voulons/ fleurir./ À ton/ rencontre. // Un Rien,/ voilà ce que nous fûmes, sommes et/ resterons, fleurissant:/ la Rose de Néant, la/ Rose de Personne. [...] »

³⁷ Nous notons que Kafka utilise le même procédé de renversement et d'anaphorisation dans un bref texte de 1913, publié de son vivant, intitulé *Der Ausflug ins Gebirge*. Nous renvoyons au *Sämtliche Erzählungen*, éditées par P. Raabe, Frankfurt am Main, dans la collection Fischer Bücherei, 1970, p. 12 : « *Wenn niemand kommt, dann kommt eben niemand. Ich habe niemandem etwas Böses getan, niemand hat mir etwas Böses getan [...]. Lauter Niemand. [...] Ich würde ganz gern – warum denn nicht – einen Ausflug mit einer Gesellschaft von lauter Niemand machen.* » Trad. pers. : « Si personne ne vient, alors personne ne vient. Je n'ai fait de mal à personne, personne ne m'a fait de mal [...]. Absolument personne. [...] J'aimerais vraiment – pourquoi pas – faire une sortie en compagnie de cet absolument personne. »

³⁸ Nous nous référons au titre de son recueil *Infiniment à venir*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2017.

³⁹ Meschonnic, *Nous le passage*, p. 75.

⁴⁰ Cf. Celan in Marko Pajević, *Poetisches Denken und die Frage nach dem Menschen. Grundzüge einer poetologischen Anthropologie*, Freiburg im Breisgau, Verlag Karl Aber, 2012, p. 178 dont nous traduisons ici ce commentaire sur le rythme : « *Sinnbewegung auf ein noch unbekanntes Ziel zu* ».

⁴¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Nrf Gallimard, 1973, p. 148.

portent des noms en polonais et en hébreu, renversés. Plus loin, une dalle, son inscription contre le sol. La mort des morts. Un campement de tsiganes longe le début du chemin qui coupe le pré et finit vers une usine, d'où un camion nous croise. Une vieille paysanne s'est approchée. Elle raconte. Les hitlériens ont brisé les tombes en marbre. Les Polonais les ont prises pour le remblai du chemin de fer au bout du pré. Un train de marchandises siffle. Le cimetière a disparu des guides dans le calme le souvenir du cimetière reste sur l'absence des tombes où nous sommes seuls debout à la recherche des pierres ainsi les stèles sont en nous par nous la deuxième mort de ces morts n'est pas accomplie⁴²

Le mouvement général de ce poème, unique en son genre dans la poétique meschonnicienne, unique dans la précision des lieux indiqués et dans le ton de la narration, comme le rappelle Serge Martin⁴³, ne finit pas d'étonner dans ses métamorphoses énonciatives. Quelles sont les voix qui traversent le poème ? Quel message délivrent-elles ? Commençons peut-être par la voix absente et le message non-délivré : le poème ne sera pas celui d'une descente orphique dans ce cimetière. Meschonnic élabore d'ailleurs dans *Dédicaces proverbes* une sorte de « Contre-Orphée⁴⁴ ». Les morts ne seront pas invoqués, leur mémoire ne sera pas restituée ou interrogée comme le fait Ulysse dans sa *nekyia* au chapitre XI de l'*Odyssée*, et ce pour une raison poétique évidente : aucun dialogue n'est établi avec le monde des morts dans ce poème. Aussi ce poème se fait-il souvenir paradoxal : non pas souvenir des disparus eux-mêmes, mais souvenir du cimetière, c'est-à-dire souvenir de ce qui doit garder le souvenir ; souvenir de ce qui se doit de résister à la disparition en tant que telle et qui protège les morts de leur « deuxième mort ». La charge dialogale existante se joue par ailleurs avec d'autres personnes que ces juifs disparus et prend la forme d'une superposition monologale disparate qui finit par construire le « nous », foyer de perception et de réception du poème. Le premier type de discours, pouvant être celui d'un simple touriste, qui va de la première phrase jusqu'à « Une vieille paysanne » se compose d'une succession de notations topologiques qui plantent le décor d'un *non-lieu* absolument oublié de la mémoire collective. Déserté par les hommes, après avoir été vandalisé puis pillé à des fins de construction et de remblayage, ce cimetière est un lieu sans homme, vivant ou mort : celui d'une vaine recherche de signaux de vie, celui des vaches tranquillement couchées, des trous de verdure sans soldats rimbaldiens, celui des inscriptions devenues illisibles et de ce « chemin qui coupe le pré et finit vers une usine » – coupure qui opère à un niveau topologique et historique. L'indifférence absolue et l'ironie amère qui se dégagent de ce premier discours situent cette description dans un hors-temps en la rejetant dans un hors-langage : indifférence et illisibilité s'emparent du lieu, des tombes et des guides touristiques, comme des consciences, d'où la formule paroxystique de « mort des morts ». L'apparition de la figure quelque peu mythologisée par l'épithète « vieille » de la paysanne introduit un deuxième discours, qui n'engage à son tour aucun dialogue, comme le met en évidence la tournure absolue du verbe « elle raconte ». Il est encore une fois question d'une succession, non de notations, mais d'événements qui progressent encore de la double profanation du cimetière, premièrement par la rage nazie et ensuite par l'indifférence pragmatique des constructions et des chantiers, vers la disparition pure et simple : de

⁴² Meschonnic, *Nous le passage*, p. 50.

⁴³ Serge Martin, « Henri Meschonnic et Bernard Vargaftig : le poème, relation de vie, après l'extermination des juifs d'Europe » in *Voix et relation*, article en ligne non-paginé, 2013, disponible à l'adresse : <https://ver.hypotheses.org/409> [01.07.2024].

⁴⁴ Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, p. 21 : « Je suis Orphée je te/ rejoins/ je suis faible/ une part de moi/ a pris de l'ombre./ Je ne suis pas Orphée/ je me retourne/ pour ne pas te perdre ».

l'événement vers le non-événement et la disparition totale des guides touristiques. La mention de ce cimetière juif, au milieu des usines et des chantiers est tout simplement devenue *inutile*. C'est à ce moment précis que le travail du poème opère : dans les signes de cet exil, de ce qui aurait dû être comme de ce qui aurait dû signifier. La charge poétique de cette recherche spectrale se révèle dans la brisure rythmique qui rompt avec les deux discours précédents. Le passage signifiant que le poème travaille à mettre au jour se situe dans le silence de cette transition, dans le « calme » auratique que cette brisure introduit. Le véritable « opérateur de glissement⁴⁵ » ici est la brisure rythmique. Cette brisure accentuée par le vers « dans le calme », son absence de ponctuation, son passage significatif d'un discours de prose à celui propre à la ligne poétique est le lieu d'une transformation profonde⁴⁶. L'émanation auratique de cette première ligne transforme « le cimetière a disparu des guides » en « le souvenir du cimetière/ reste sur l'absence des tombes ». La valeur rythmique des mots transforme leurs valeurs sémantiques, dans la perspective la plus purement meschonnicienne⁴⁷ : le rythme transforme la disparition du souvenir en *souvenir possible de la disparition*, il est l'introduction d'une conscience du sujet là où les signes, censés assurer le souvenir des sujets, ont été sciemment ou indifféremment effacés. *Ce temps et ce dire auratiques* qui s'ouvrent alors dans cet instant de brèche dans la saisie des apparences retournent l'extérieur profané et prosaïque en introspection spectrale qui tient en joue la marche de l'Histoire. La saisie de cette fréquence silencieuse est l'équivalent de la stèle qui « en nous/ Par nous » tient lieu de souvenir : ce silence est ce qui conjure « la deuxième mort/ de ces morts ». Ainsi la parole meschonnicienne, dans sa modalité auratique, rejoint ce qu'écrit David Meghnagi dans la préface à l'anthologie de poésie *La notte tace, la Shoah nella poesia ebraica* : « *la poesia ha una funzione terapeutica, mette in contatto le parti interne morte con quelle rimaste vive e così facendo impedisce che il nemico vinca ancora.*⁴⁸ » Si le souvenir est persistance en nous de quelque chose qui demeure pourvu d'une vitalité même obscurément ressentie, il faudra trouver un type de discours lui-même porteur d'une vitalité similaire pour lui rendre justice et capter ses « espèces messagères ». *Ce dire auratique* émerge à des instants-limites de la signification dans ces « phrases qu'on n'entend pas/ elles nous montrent elles nous/ portent plus loin que nos mots vers un/ temps où tout ce que nous aurons dit/ comprendra tout le silence⁴⁹ ». Il s'agit bien d'un type de compréhension autre, hétéroclite, dont la valeur existentielle rend justice à toute la dimension spectrale de l'existence. Dans *Le Parcours*, Edmond Jabès revient lui aussi sur le pouvoir spécifique de ce fond spectral de la parole, manifeste notamment dans le murmure : « Il faut savoir, aujourd'hui, que la plus efficace opposition à la folie du monde est fournie par le murmure. La folie est chaos, torture, massacre et discours d'impudence. Parler le plus bas possible. Parler *pour ce possible*.⁵⁰ » C'est dans ce qui se joue à la limite du signe, dans la brisure et le silence, qu'émerge la possibilité de résistance au tumulte, ce qui l'annule. Le poème est la force d'accueil de cette résistance : parce qu'il cherche et accroît dans le tumulte ce qui n'est pas ou

⁴⁵ Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, p. 8.

⁴⁶ Cf. Béatrice Bohnomme, « La Ronde de la Mémoire », in *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Colloque de Cerisy, sous la direction de Gérard Dessons, Serge Martin et Pascal Michon, Paris, Éditions In PRESS, diffusion PUF, Distribution Flammarion, 2005, p. 111 : « « Pour parler de sa poésie, Henri Meschonnic utilise le terme de "ligne" et non de "vers", de ligne comme lien. Chaque rencontre de lignes produit des points de rebroussement, de germination, de résonance, les choses deviennent alors des traînes d'événements apparissants qui sont essentiels à cette écriture. Lignes de l'avenir, lignes d'orientation, lignes de vie diverses, le poète doit lier, restaurer le nuage de consonance, devenir l'accord, aller vers l'autre. »

⁴⁷ Varja Balžalorsky Antić, *The Lyric Subject*, Berlin, Peter Lang, 2022, p. 137. Trad pers. Trad anglaise : E. et L. Debeljak : « *the change in semantic values of words because of their rhythmic values* ».

⁴⁸ David Meghnagi in *La notte tace. La Shoah nella poesia ebraica*, Sara Ferrari (dir.), Livorno, Belforte, 2010, pp. 21-22. Trad. pers.: « La poésie a une fonction thérapeutique, elle met en contact les éléments intérieurs morts avec ceux qui restent en vie et, ce faisant, elle empêche l'ennemi de gagner encore une fois. »

⁴⁹ Meschonnic, *Nous le passage*, p. 68.

⁵⁰ Edmond Jabès, *Le Parcours*, Paris, Gallimard, 1985, p. 47.

plus le tumulte, comme l'écrit Meschonnic dans *La Rime et la vie* : « Parce que ce qui transforme les mots se passe entre les mots. Le poème se fait dans le silence du signe [...]. C'est pourquoi le poème fait entendre, dans le bruit du monde et du mondain, le silence du sujet. C'est sa fragilité et sa force. Il est l'allégorie de ce que le signe ne pourra jamais dire. De ce qu'on n'entend pas, qui est plus important que ce qu'on entend. Ce qu'est le rythme. Où une pause, qui est du silence, peut compter plus que les mots.⁵¹ »

Certainement, le terme d'*aura* n'est pas sans réminiscence benjaminienne, selon la définition qu'en donne l'auteur comme « singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. »⁵² Comme dans certains fragments d'*Enfance berlinoise*, c'est la perception acroamatique⁵³ d'instant auratiques qui constitue la véritable trame historique du sujet, comme alternative à l'écriture officielle de l'Histoire. Le fragment significativement intitulé « *La Mummerehlen* » sert d'emblème à cette spectro-poétique de la mémoire : le percept sonore délivre un message auratique et celui-ci est objet d'enseignement. Ce passage en est un condensé :

J'habitais le XIXème siècle comme un mollusque habite sa coquille, et il gît maintenant devant moi, creux comme une coquille vide. Je la porte à mon oreille. Ce que j'entends ? Ni le bruit des canons de campagne, ni la musique de bal d'Offenbach, ni le hurlement des sirènes d'usine, ni les cris qui à midi fuserent dans les salles de bourse, ni même le piétinement des chevaux sur le pavé ou la fanfare de la relève de la garde. Non, ce que j'entends, c'est le bref fracas de l'antracite qui tombe du seau en fer-blanc dans un poêle de fonte, c'est le claquement sourd avec lequel s'allume la flamme du manchon à incandescence et la vibration du globe de lampe contre son cerclage de cuivre quand une voiture passe dans la rue. D'autres bruits encore, comme le cliquetis de la corbeille à clés, les deux sonnettes de l'escalier de devant et de l'escalier de derrière ; et puis une petite comptine. « Je m'en vais te conter ce soir/ de *Mummerehlen* l'histoire. »⁵⁴.

Comme dans le poème de Meschonnic, l'auteur fait d'abord état de ce qu'il n'entend pas avant d'énoncer ce qu'il perçoit, comme suite sonore de vibrations, de cliquetis et de claquements, qui constituent pour le sujet la teneur véritable du siècle irrémédiablement enseveli sous les ruines de la catastrophe. La narration extrait du non-lieu, du non-événement, la saisie d'événements auratiques qui tiendront lieu de la véritable expérience du sujet, conjurant un temps dans le « tremblé de la mémoire⁵⁵ » le caractère inexorable de la catastrophe. La perception sonore joue un rôle similaire dans le poème d'Henri Meschonnic. Ces percepts qui sont les « espèces *messagères* » de cette trame autre de l'histoire, quels sont-ils ? Pour le sujet du poème, la « véritable » histoire est celle qui ne passe plus sous silence les sifflements des « trains de marchandise », doublure spectrale des wagons de bestiaux, le récit sans parole directe, presque vidé de signification, de la paysanne, la récurrence de la chuintante [j] qui

⁵¹ Jabès, *Le Parcours*, pp. 57-58.

⁵² Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 1991, p. 144.

⁵³ Pour la notion d'acroamatique, nous renvoyons à l'article de Manfred Riedel, « Logik und Akroamatik. Vom Zweifachen Anfang der Philosophie », *Philosophisches Jahrbuch*, 91, 1984, pp. 225-237 ainsi qu'à l'ouvrage de Hugo Hengl, *Pessoa et Rilke. Modernismes et poétiques acroamatiques*, Paris, Classiques Garnier, 2018. Pour Riedel, la logique se fonde sur un postulat que la notion d'acroamatique interroge. Il s'agit du postulat de départ selon laquelle il existe une correspondance possible entre les données différentes de la perception. L'acroamatique se fait précisément l'entente, la perception par l'audition (« das Vernehmen ») de cet instant de pensée qui précède sa cristallisation en concepts et en *logoi*, de ce spectre qui nous revient comme un « Zuvor-Gehört-Haben », un « avoir-précédemment-entendu » qui est le signal d'un non-universel qui hante la correspondance logique et dont le sens est encore indéfiniment à élucider. L'acroamatique propose, selon Hengl, dans *Pessoa et Rilke*, p. 17 : « un mode de connaissance alternatif » en interrogeant ainsi le fondement des correspondances et en laissant parler les données qui leur sont hétéroclites.

⁵⁴ Walter Benjamin, *Enfance berlinoise vers 1900*, Paris, L'Herne, 2012, pp. 29-30. Trad. : P. Rusch.

⁵⁵ Philippe Lejeune, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1998, p. 36.

assure en grande partie la continuité prosodique⁵⁶ des différentes formes de parole de ce poème et qui est le signal de cette « recherche » de ce qui subsiste de ce monde disparu, le bruit du camion et de l'usine, la brisure rythmique qui est l'écho et la reprise sonore des inscriptions en polonais et en hébreu rendues illisibles par l'Histoire, et le déroulement auratique des lignes poétiques jusqu'au non-accomplissement de la deuxième mort des morts. Tous ces percepts sont autant d'instances d'un enseignement spectral : celui d'une persistance qui se joue ailleurs que dans les signes et ne cesse de faire sentir « comment travaille le continu d'un langage sous le discontinu de ses apparences⁵⁷ ».

Chez Paul Celan comme chez Henri Meschonnic, le poème cherche à *tenir parole* à défaut de *tenir lieu*, il tient parole aux mouvements de cette mémoire qui « est fuyante et sélective », « qui produit ce qu'elle choisit.⁵⁸ » Leurs poétiques s'engagent à retrouver et à « accroître » les traces non seulement de ce qui a été, mais aussi de ce qui aurait dû ou pu être, de ce qui n'a pas existé et qui est irrémédiablement perdu, de ce qui n'est plus perceptible que dans la limite du perceptible : dans la contrée du langage, cette *khôra* où les mots deviennent autre chose que des mots, où les mots et les rythmes deviennent les mots de passe vers une valeur existentielle autre. Ainsi, la célèbre affirmation de Socrate dans le livre X de la *République* de Platon selon laquelle la poésie ne « produit [que] des fantômes⁵⁹ » peut être réinvestie à plein : quelle est la nature de l'enseignement délivré par le poème et de sa charge fantomatique dans le tissu disparate des apparences ?⁶⁰

Bibliographie récapitulative

- APPELFELD Aharon, *Histoire d'une vie* [Sippur hayim, 1999], Paris, Éd. de l'Olivier, 2004. Traduction : Valérie Zenatti.
- BALZALORSKY ANTIC Varja, *The Lyric Subjekt. A Reconceptualization*, Berlin, Peter Lang, 2022. Traduction anglaise : E. et L. Debeljak.
- BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 1991.
- BENJAMIN Walter, *Enfance berlinoise vers 1900* [Berliner Kindheit um neunzehrhundert, 1950], Paris, L'Herne, 2012. Traduction : P. Rusch.
- BILLETER Jean-François, *Trois essais sur la traduction*, Paris, Allia, 2014.
- BONHOMME Béatrice, « La Ronde de la Mémoire », in *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Colloque de Cerisy, sous la direction de Gérard Dessons, Serge Martin et Pascal Michon, Paris, Éditions In PRESS, diffusion PUF, Distribution Flammarion, 2005, pp. 105-117.
- CELAN Paul, *Gesammelte Werke. Dritter Band. Gedichte III. Prosa. Reden*, Berlin, Suhrkamp, 1986.
- CELAN Paul, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, Nrf, collection Poésie/Gallimard, 1998. Traduction : J-P. Lefebvre.
- CELAN Paul, *Die Gedichte*, Berlin, Suhrkamp, 2020.
- DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, éd. de Minuit, 1967.
- DERRIDA Jacques, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.
- DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 2006.
- FONDANE Benjamin, *Lévy-Bruhl ou le métaphysicien malgré lui*, Paris, éd. de l'éclat, 2019.
- FONDANE Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, La Fabrique éd., 2021.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Gedichte – Versepen*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1966.
- HENGL Hugo, Pessoa et Rilke. Modernismes et poétiques acroamatiques, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- HORN Peter, « Sprach-Hexerei : Sperrzauber-Stärker » in *Magie und Sprache. Jahrbuch für internationale Germanistik*, 108, von Maltzan, C. (éd), Peter Lang, Bern, 2012, pp. 227-238.

⁵⁶ Cette remarque rejoint les idées développées sur la prosodie, sur le consonantisme et son rôle unificateur pour le sens du poème par Henri Meschonnic dans l'article « Prosodie, poème du poème » in *Histoire et grammaire du sens*, Auroux, S. et al. (éd.), Paris, Armand Colin/ Masson, 1996, pp. 222-252.

⁵⁷ Meschonnic, « Prosodie, poème du poème », p. 222.

⁵⁸ Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie*, Paris, Éd. de l'Olivier, 2004, p. 7. Trad. : Valérie Zenatti.

⁵⁹ Cf. Socrate dans *La République* de Platon, que nous citons à travers Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 479.

⁶⁰ Nous tenons ici à remercier chaleureusement Madame Françoise Salvan-Renucci pour ses précieuses remarques et ses conseils de traduction.

- HÖLDERLIN Friedrich, *Sämtliche Gedichte. Erster Band*, Bad Homburg, Athenäum Verlag, 1970.
- JABES Edmond, *Le Parcours*, Paris, Gallimard, 1985.
- KAFKA Franz, *Sämtliche Erzählungen*, P. Raabe (éd), Frankfurt am Main, Fischer Bücherei, 1970.
- LEJEUNE Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1998.
- MARTIN Serge, « Henri Meschonnic et Bernard Vargaftig : le poème, relation de vie, après l'extermination des juifs d'Europe » in *Voix et relation*, article en ligne non-paginé, 2013, disponible à l'adresse : <https://ver.hypotheses.org/409> [01.07.2024].
- MESCHONNIC Henri, *Dédicaces proverbes*, Paris, Nrf Gallimard, collection « Le Chemin », 1972.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II*, Paris, Nrf Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- MESCHONNIC Henri, *Nous le passage*, Lagrasse, Verdier, 1990.
- MESCHONNIC Henri, « Prosodie, poème du poème » in *Histoire et grammaire du sens*, Auroux, S. et al. (éd.), Paris, Armand Colin/ Masson, 1996, pp. 222-252.
- MESCHONNIC Henri, *Infiniment à venir*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2017.
- MEGHNAGI David, « Prefazione » in *La notte tace. La Shoah nella poesia ebraica*, Sara Ferrari (dir.), Livorno, Belforte, 2010.
- MENNINGHAUS Winfried, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980.
- NOUSS Alexis, « Wundgelesenes », in *Études françaises* 38 (1-2), 2002, pp. 219-238.
- NOUSS Alexis, « « Deux bouchées de silence » : une lecture de Paul Celan », in *Protée* 28 (2), 2005, pp. 35-46.
- PAJEVIC Marko, *Poetisches Denken und die Frage nach dem Menschen. Grundzüge einer poetologischen Anthropologie*, Freiburg im Breisgau, Verlag Karl Aber, 2012.
- RIEDEL Manfred, « Logik und Akroamatik. Vom Zweifachen Anfang der Philosophie », *Philosophisches Jahrbuch*, 91, 1984, pp. 225-237.

Sylvain Saura (1990), est doctorant au sein du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants (CTELA) de l'Université Côte d'Azur. Son travail de thèse en cours, que dirige Patrick Quillier, cherche à dégager la valeur spécifiquement apotropaique de la poésie de Benjamin Fondane et d'Henri Meschonnic. Ce travail s'intitule : « Poésie et technique conjuratoire : énergétique du poème chez Benjamin Fondane et Henri Meschonnic ».