

Stimmen : l'exposition des voix Lecture musicale de Celan

Antoine Bonnet¹

Résumé

On s'efforce de comprendre un apparent paradoxe : la présence de fait dans le poème *Stimmen* d'une certaine « construction » (au sens où le musicien sait en repérer dans les partitions) alors que Celan est à l'opposé de toute approche formaliste de la poésie. Une interprétation est faite de « l'oubli » de la cinquième partie du poème lors d'une lecture enregistrée, oubli qui a pour effet de ruiner ladite construction. Le texte fait également un rapprochement avec la « grille » d'un chant hussite dont parle Jakobson à propos du parallélisme en poésie.

Le musicien ne peut être que frappé, à la lecture des poèmes de Celan, par la nomination musicale de certains d'entre eux, par leur inscription sous l'autorité d'un *nom* musical. Outre la célèbre *Todesfuge*² (*Fugue de mort*), je pense notamment au recueil *Sprachgitter*³ (*Grille de parole*), recueil débutant par *Stimmen (Voix)*⁴ et s'achevant par *Engführung (Strette)*. Sa curiosité ne peut être que plus encore attisée par la présence, dans le corps de ces poèmes, de modes d'agencement d'énoncés verbaux qu'il peut assez facilement comprendre comme autant de transpositions des agencements musicaux que désignent ces noms. En accord avec ce que Celan a lui-même précisé – qu'il n'y avait pas de métaphore dans ses poèmes – ces noms – *voix, strette, fugue* – ne sont en effet pas des images.

Dans *Lecture de Strette*⁵ Peter Szondi a tôt dressé le constat de cette « correspondance », ouvrant la possibilité de décrire le tissu verbal du poème selon une méthode relevant plus de l'analyse musicale que de l'explication de texte :

¹ Compositeur, Professeur à l'Université Rennes 2.

² Paul CELAN, « *Fugue de mort (1945)* », *Pavot et mémoire*, traduction de Valérie Briet, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1987, p. 83-89, 1^o éd., Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1952.

³ Paul CELAN, *Grille de parole*, traduction de Martine Broda, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1991, 1^o éd., Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1959.

⁴ [Poème reproduit en pages 19 et 20 de cet article (ndlr).]

⁵ Peter SZONDI, « Lecture de Strette. Essai sur la poésie de Paul Celan », *Peter Szondi. Poésies et poétiques de la modernité*, Mayotte Bollack, éd., Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 165-199, 1^o éd., *Revue Critique*, n°288, mai 1971.

« Le tissu [verbal] dans *Strette*, dit-il, c'est précisément la composition des différentes voix qui forment les différentes parties du poème. L'établissement de ce tissu consiste non seulement à comprendre les rapports des voix (donc des différentes parties du poème), mais aussi à se rendre compte que ces rapports sont réalisés dans le texte de manière non [pas] discursive mais, si l'on peut dire, musicale : en forme de *strette*. »⁶

Lisant *Stimmen* et, par-delà la nomination très explicite des « voix » au début des huit parties qui constituent ce poème, étant frappé par la récurrence de certains types d'énoncés en rapport avec ces voix, j'ai moi-même entrepris une lecture musicale de ce poème. Ce faisant, bien entendu, je ne m'imaginai pas en obtenir une compréhension immédiate. Comme le souligne d'ailleurs Peter Szondi au sujet de *Engführung* :

« [Puisque] la construction musicale est transposée dans le médium verbal et désignée par son *nom* dans le titre du poème, il faudra comprendre ce titre en tant que nom (et non seulement en tant que terme de musique). »⁷

Il s'agit donc de comprendre *Stimmen* comme *nom* : musical *et* verbal.

Ladite analyse musicale de *Stimmen* m'a cependant amené – sans forçage particulier, du moins pour qui est familier de la lecture des partitions – à des constats des plus surprenants. Sans anticiper sur les résultats de cette analyse, il me faut en effet préciser tout de suite qu'elle fait apparaître des agencements d'énoncés d'une telle sophistication que seul le terme – lourd de connotations – de *construction* semble approprié. Je ne suis pas sûr qu'aucun autre poème de Celan – même *Engführung*, quoique plus complexe et, en outre, le plus long de ses poèmes – témoigne d'un tel souci de la construction. La durée de rédaction de *Stimmen* – exceptionnellement longue : de juillet 1956 à novembre 1958 – est-elle en rapport avec cette construction et, partant, avec l'organisation de *Sprachgitter* tout entier ? On peut le penser ; j'y reviendrai. Reste que ce que fait apparaître cette analyse n'est pas sans mettre dans un certain embarras qui a pris la mesure du ressort véritable de l'entreprise de Celan, si étrangère à toute logique structurale, si fondamentalement opposée à toute approche formaliste de la poésie.

Ainsi, par exemple, dans une lettre à Hans Bender du 18 mai 1960 – époque du structuralisme triomphant et envahissant tous les domaines de l'activité humaine, poésie comprise –, Celan précise que si

« [le métier] est une condition requise pour toute production d'écrivain, ce métier-là ne repose sûrement pas sur un sol pavé d'or ». « Qui sait même s'il a un sol, ajoute-t-il, [il] a ses abîmes et ses profondeurs. » Puis : « Et qu'on ne vienne pas nous parler de *poiein* et de ce qui s'en suit » [...] ni de ces gens qui, « sous l'enseigne de la poésie lyrique, se livrent à des expériences avec ce qu'ils appellent le matériel des mots. »⁸

On le sait, le métier (*Handwerk*), c'est pour Celan « l'affaire des mains », des mains qui « n'appartiennent qu'à un homme, c'est-à-dire une âme unique et mortelle, qui avec sa voix et son mutisme cherche un chemin⁹ » ; ce pourquoi Celan ne voit « pas de différence de principe entre une poignée de main et un poème¹⁰ ».

Ces propos de Celan qui, s'il en était besoin, ruinent d'emblée toute velléité d'inscrire son œuvre dans le paradigme constructiviste, se trouvent être redoublés par ceux du *Méridien*, son discours de réception du prix Büchner prononcé quelques mois plus tard.

⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁷ *Id.*

⁸ Paul CELAN, « Lettre à Hans Bender », *Paul Celan. Le Méridien et autres proses*, traduction de Jean Launay, Paris, Seuil, 2002, p. 43-45, lettre écrite en 1961.

⁹ *Id.*

¹⁰ *Id.*

« Pouvons-nous, dit-il, comme cela se fait beaucoup à présent, partir de l'art comme d'une donnée qui existe et qu'il faut en tout cas présupposer, devons-nous, pour parler bien concrètement, devons-nous avant tout – disons – penser Mallarmé jusque dans ses dernières conséquences ? »¹¹.

Les esquisses et variantes du *Méridien*, publiées en 99, donnent à lire quelques précisions supplémentaires et sans appel :

« Dans le poème, note Celan : ce qui veut dire, je crois, que ce n'est pas – ou que ce n'est plus – n'en déplaît à Mallarmé, dans une de ces constructions de langage qui rassemblent les mots, voire des mots pris en eux-mêmes, en usant de subtilités phonétiques, sémantiques et syntaxiques. Ce n'est pas dans le poème qui se comprend comme "musique de mots" ; ni dans aucune forme d' "atmosphère poétique" due à l'harmonie des "sonorités" ; ni dans le poème comme le résultat de créations de mots, de compressions de mots, de démolitions de mots, de jeux de mots ; ce n'est pas dans l'une ou l'autre des nouvelles formes de l'art de "l'expression" ; et ce n'est pas non plus dans le poème qui se donne comme une "deuxième" réalité qui serait l'élévation symbolique du réel. »¹²

Ces propos valent comme prises de position par rapport à tant de débats des décennies d'après-guerre – des enjeux du structuralisme à ceux de la lecture de Mallarmé, de la déclaration d'Adorno sur les poèmes après Auschwitz à la dérive interprétative d'Heidegger – qu'il n'est évidemment pas question de se lancer ici dans les commentaires qu'ils mériteraient. Reste que ce détour en leur compagnie, loin de constituer une habile diversion face à l'embarras dont j'ai parlé, nous ramène fermement à notre point de départ – l'inscription, donc, de quelques poèmes de Celan sous l'autorité de noms musicaux –, mais à notre point de départ désormais lesté de ses enjeux réels, en vérité considérables.

Soit, d'abord, à travers la question des *noms* musicaux et de leur signification effective (c'est-à-dire non métaphorique), la question de la *construction* comme condition d'existence de l'œuvre (poétique ou musicale – l'une et l'autre reposant sur l'écriture). Ensuite, à travers la question des noms *musicaux*, la question de la dimension musicale de la poésie (par-delà la tension des séries sémiotique et sémantique qui la constituent), c'est-à-dire la question de la *présence sensible* de l'œuvre (poétique ou musicale – l'une et l'autre reposant sur l'écoute). Enfin, au croisement des deux questions, celle du sens même de ces *noms musicaux* eu égard à la conception celanienne de la poésie comme adresse, comme dialogue¹³, c'est-à-dire la question du sens des *voix* dans les poèmes.

Mon ambition n'est évidemment pas de traiter le sujet au-delà de ce que suggère la seule lecture de *Stimmen*, ce qui déjà constitue un bon programme. Quelques remarques, toutefois encore, pour clore cette sans doute trop longue introduction, mais dont on aura compris que l'un des desseins, et pas des moindres, est d'articuler tous les attendus nécessaires à la proposition qui va suivre.

Tout d'abord, concernant la première question, celle de la construction, si cette étude n'a aucunement l'objectif de s'inscrire dans la perspective d'une analyse génétique, elle ne peut ignorer que la construction de *Stimmen* est l'aboutissement d'un long processus d'écriture et que les différentes esquisses de ce poème, publiées en 96, montrent que la production et la disposition finale des énoncés, y compris des énoncés occupant une place particulièrement stratégique, ne se sont imposées à Celan que peu à peu, n'ont été établies que très progressivement, par tâtonnements successifs et probablement en rapport avec la composition du recueil tout en entier. Si *il y a* donc bien dans *Stimmen* une disposition si particulière des énoncés qu'elle ne peut pas ne pas avoir été voulue par Celan – disposition qui justifie *a posteriori* l'usage du terme de construction –, cette disposition est le *résultat* d'un travail. Or ce travail, en lui-même, ne relève pas à proprement parler

¹¹ Paul CELAN, « Le Méridien », *Paul Celan. Le Méridien et autres proses*, traduction de Jean Launay, Editions du Seuil, Paris, 2002, p. 68, discours de réception du Prix Buchner, écrit en 1960.

¹² *Ibid.*, p. 106.

¹³ Paul CELAN, « Allocation de Brême », *Paul Celan. Le Méridien et autres proses*, traduction de Jean Launay, Paris, Seuil, 2002, p. 55-58, texte de réception du Prix de la Ville de Brême, écrit en 1958.

d'un mode de pensée constructiviste – mode de pensée expressément rejeté par Celan –, car il n'a pas été un *moyen* de faire exister le poème *ex nihilo* – de le faire être quelque chose à partir de rien –, par exemple à partir de décisions purement arbitraires concernant le choix et la répartition du matériel d'écriture, comme c'était le cas dans tant d'expériences, littéraires ou musicales, contemporaines de *Stimmen*.

Ensuite, concernant la seconde question, celle de la musicalité de la poésie, il faut revenir sur la répudiation du poème comme « musique de mots », comme « atmosphère poétique due à l'harmonie des sonorités ». La traduction, ici celle de Jean Launay, est certes parlante, mais le vocabulaire original, du fait de la construction allemande des mots, l'est plus encore pour le musicien : « *Wortmusik* », « *Klangfarben* », « *Stimmungspoesie* ». La raison de cette répudiation a été donnée par Celan lui-même, deux ans auparavant, dans sa réponse à une enquête de la librairie Flinker :

« La lyrique allemande prend, je crois, d'autres chemins que la lyrique française. Les choses les plus sombres en mémoire, les plus douteuses autour d'elle, elle ne peut plus, quoi qu'on fasse pour réactualiser la tradition où elle est prise, parler la langue que quelques oreilles bienveillantes semblent encore attendre d'elle. Sa langue est devenue plus sobre, plus factuelle, elle se méfie du "beau", elle essaye d'être vraie. Et donc, si je puis, au vu de la polychromie de ce qui passe pour actuel, emprunter au domaine visuel le mot que je cherche, elle est langue "plus grise", une langue qui veut aussi, entre autres choses, savoir sa musicalité située en un lieu où elle n'ait plus rien de commun avec ces "harmonies" qui en compagnie et au voisinage de l'horreur continuèrent plus ou moins tranquillement à se faire entendre. »¹⁴

Il serait difficile d'être plus clair : si de musicalité d'une langue poétique il peut encore être question après Auschwitz, ce n'est certainement pas de celle que lègue la tradition, de celle que Mallarmé a poussée à son point ultime et que quelques « bienveillants » voudraient perpétuer, comme si *rien n'avait eu lieu que le lieu*. Même les mots, de la rencontre desquels a si bien chanté la langue, ne peuvent plus être, tels quels, d'aucun secours pour qui a l'exigence d'un parler *vrai* et non plus d'un parler *beau*. Des mots, pourtant, et non des idées, comme dit bien Mallarmé. Oui, mais des mots qu'il faut réinventer et surtout agencer de manière nouvelle. Côté mots, Celan donnera des significations particulières aux existants, fouillera leur étymologie, produira d'innombrables néologismes et finalement en inventera de nouveaux. Côté agencement, il lui arrivera de se modeler sur la musique. Car si la musique est *comme* un langage, elle *n'est pas* un langage. Elle n'est pas donnée mais s'invente de manière variable par des agencements d'entités qui ne valent que par les rapports non discursifs qu'ils produisent.

Certes, la musique n'est pas vierge elle non plus : on sait comment certaines formes d'agencements musicaux – et justement celles qui imitent le mieux le langage : la « phrase » musicale, la mélodie par exemple – ont rythmé le quotidien des camps. Mais la musique offre un champ ouvert d'agencements possibles car elle n'est pas limitée par l'obligation de signifier. Ainsi Celan peut-il trouver dans la musique – non comme réalité sonore, donc, mais comme principe formel : en l'occurrence dans la fugue –, un modèle d'agencement des énoncés qui lui permet de faire entendre une parole tout en se soustrayant à la logique d'enchaînement prescrite par le langage.

Cette question de l'enchaînement, léguée par le dernier Mallarmé mais devenue incontournable après Auschwitz, est au cœur de la possibilité même de l'art. Ce n'est pas le moindre des mérites d'Adorno, d'une implacable lucidité en la matière, que de l'avoir non seulement identifiée comme *la* question sous-jacente de la Nouvelle Musique mais déjà comme celle, ultime et testamentaire, du dernier Beethoven, plus précisément de ce qu'il appelle, en référence à Benjamin, le « style tardif » de Beethoven¹⁵. Sans plus insister, voilà qui permet de pointer un paradoxe qui n'est qu'apparent : si *Stimmen* et *Engführung* font bien référence à une manière de composer – la fugue – qui implique

¹⁴ Paul CELAN, « Réponse à une enquête de la librairie Flinker », *Paul Celan. Le Méridien et autres proses*, traduction de Jean Launay, Paris, Seuil, 2002, p. 31-32, texte écrit en 1958.

une clôture, une totalisation, ces poèmes ne s'en présentent pas moins sous la forme d'une écriture fragmentée, interrompue, saccadée par les enjambements, éventrée par les blancs et les astérisques. *Keine Sandkunst mehr*¹⁶ (*Plus d'art de sable – plus de fluidité donc*), dira Celan quelques années plus tard. On peut faire l'hypothèse que la langue ultime du poète, son « style tardif », se cherche ici, déjà, dans *Sprachgitter*, sous le signe d'une manière empruntée à l'écriture musicale. Un pas de côté, en somme et comme il arrive parfois, pour faire un pas de plus. Lisons maintenant *Stimmen*.

Stimmen est constitué de huit parties, séparées par des astérisques, parties comportant chacune deux ou trois énoncés, séparés ou non par des blancs. Écoutons ce poème lu par Celan plusieurs années après sa publication¹⁷. Il y manque curieusement la cinquième partie. Elision volontaire ? Moment d'inattention ? Je reviendrai longuement en tout cas sur ce « trou », si symptomatique qu'il me paraît être.

Je ne crois pas utile de chercher à situer ma méthode d'analyse (thématique, paradigmatique, structurale, grammaticale etc...) ; au reste, c'est déjà bien assez de faire subir un dépeçage au poème, qu'au moins lui soit épargné l'outrage supplémentaire d'un étiquetage. Disons que ma classification des énoncés est celle qui s'impose assez spontanément à un musicien en quête de critères pour comprendre l'organisation d'une partition, même si, évidemment, la classification tient ici compte du sens de ce qui est dit. D'où le caractère un peu hétéroclite des six formes repérées d'énoncés que voici.

◆ *voix*

Neuf énoncés débutent par *Stimmen* ; appelons-les *voix* et désignons-les par *a*. Laissons-nous guider par quelques traits frappants.

[Figure 1 – ci-dessous (énoncés a)]

D'abord les première et sixième voix comportent une même préposition (*ins, im*), les deuxième et cinquième une même préposition également (*vom... her, vom... her*), les troisième et quatrième une proposition relative (*an die, vor denen*) ; cette disposition fait donc apparaître un axe de symétrie entre les troisième et quatrième voix. Ensuite les troisième et cinquième voix comportent chacune une apposition (*Stimmen... Stränge, Stimmen...(herz-) / schleimiges Rinnsal*) et la quatrième est la seule des six premières à être associée à des personnes (*Mutter, dein* donc implicitement *du*). Enfin les trois dernières voix présentent des formes différentes mais sont toutes trois marquées par le laconisme et l'isolement.

Tout ceci suggère de regrouper les voix en deux ensembles : les six premières d'un côté, les trois dernières de l'autre. L'axe de symétrie du premier ensemble est en réalité confirmé par ce que disent les six premières voix : les précisions qu'elles apportent par paires désignent un centre

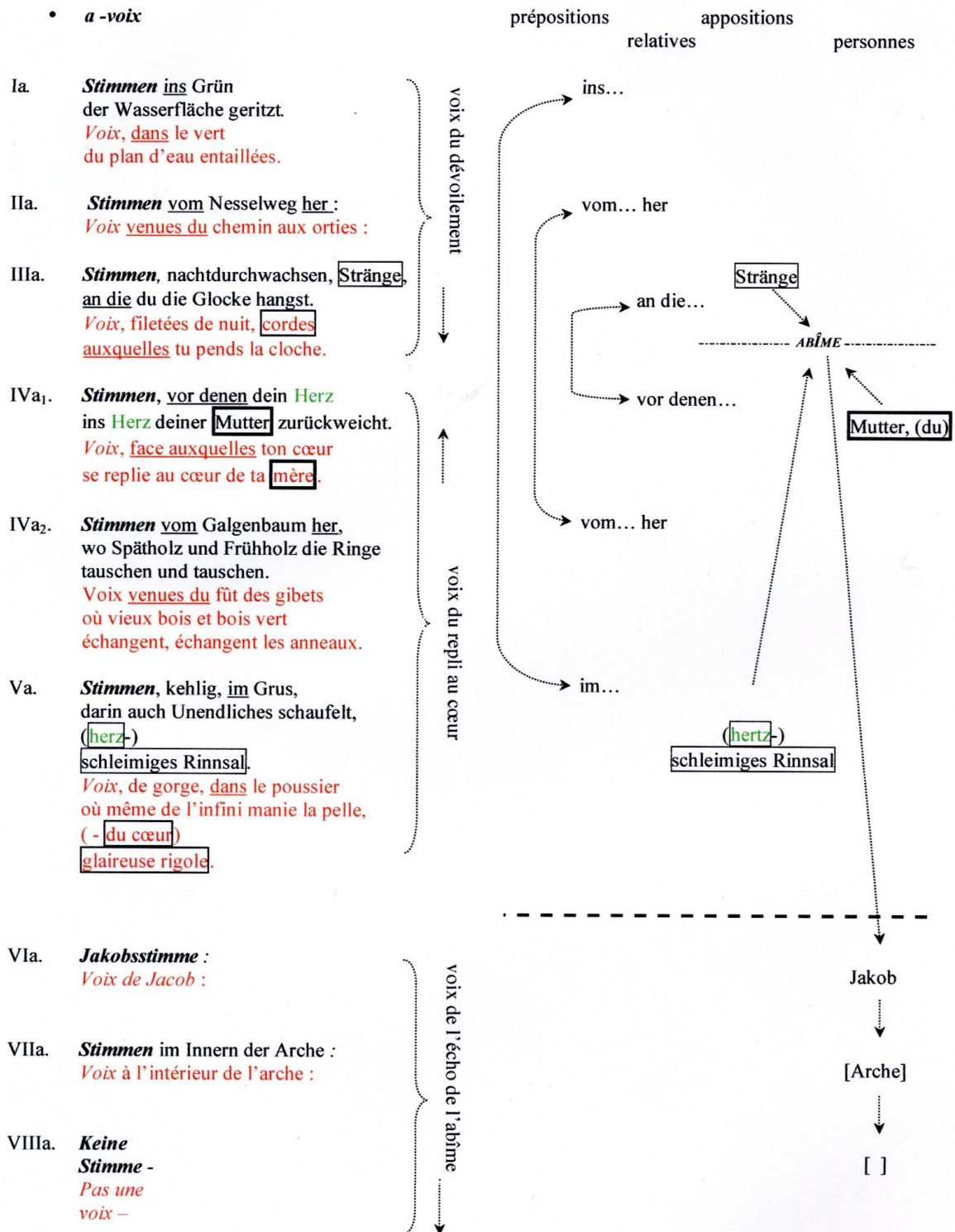
¹⁵ Theodor W. ADORNO, « Le style tardif de Beethoven », *Moments musicaux*, traduction de Martin Kaltenecker, Genève, Editions Contrechamps, 2002, p. 9-12, 1^o éd., *Der Auftakt, Blätter für die tschechoslovakische Republik*, XVII, 5/6, 1937.

¹⁶ Paul CELAN, « Plus d'art de sable », *Renverse du souffle*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2003, p. 37, 1^o éd., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

¹⁷ Paul CELAN, *Gedichte und Prosa*, microsillon, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1975.

comme les mâchoires d'un étau. Les voix sont ainsi situées (« dans »), localisées (« venues de ») puis confrontées (« auxquelles tu », « face auxquelles ton ») en liaison avec un lexique aqueux (« plan d'eau » et « rigole »), végétal (« orties » et « vieux bois et bois vert ») puis corporel (« cloche » – c'est-à-dire larme comme le dit un autre vers –, et « cœur »). Se répartissent également de part et d'autre de l'axe de symétrie : d'une part les appositions « cordes » (celle du pendu) et « cœur » / glaireuse rigole ») ; d'autre part « cœur de ta mère » vers lequel *ton* cœur se replie.

Figure 1



À la lecture de ce que dit un autre énoncé de la première partie – « Ce qui se tenait à tes côtés / sur chacune des rives / avance / fauché en un autre tableau » – on comprend que les six premières voix disposent en fait deux tableaux face-à-face. Le premier est celui de l’assombrissement et du retournement du paysage extérieur, son dévoilement : les « voix dans le vert / du plan d’eau » deviennent celles du « chemin aux orties » puis les « cordes [...] filetées de nuit [...] auxquelles tu pends la cloche » ; le second tableau est celui de la résonance intérieure de ce paysage, le repli au cœur qu’il provoque : les « voix de gorge, dans le poussier », les « voix venues du fût des gibets » et les « voix face auxquelles ton cœur / se replie au cœur de ta mère ».

En accord avec *vor denen* (« face auxquelles »), exposé au blanc qui le sépare de la troisième partie, l’axe de symétrie apparaît alors pour ce qu’il est : le point de fuite, le gouffre insondable, l’abîme face auquel s’organisent les deux tableaux : d’un côté les voix du dévoilement de l’abîme, voix que rythment d’autres énoncés ; de l’autre, face à l’abîme dévoilé, les voix du repli au cœur, voix en revanche non séparées, les seules à ne pas être interrompues par d’autres énoncés.

Le second ensemble de voix n’est plus alors que l’écho progressivement assourdi de cet abîme : « Voix de Jacob », la voix-frère, la voix générique à laquelle se mêle celle de « ta mère » après « le fût des gibets » et l’« échange des anneaux » ; « les voix dans l’intérieur de l’Arche », de l’Arche d’Alliance, de l’Arche du Témoignage recueillant les restes du Temple de Jérusalem après sa destruction ; et finalement « pas une voix », dans le double sens de *pas* de voix et de *pas qu’une* voix – c’est dire si le mutisme de cette ultime voix met en abyme les huit autres.

◆ *martin-pêcheur*

Trois énoncés témoignent de la conjonction de deux propositions simultanées en rapport avec le martin-pêcheur ; appelons-les *binaires* et désignons-les par *b*.

Wenn der Eisvogel taucht,
sirtt die Sekunde :

*Quand le martin-pêcheur plonge,
la seconde vibre :*

Wenn die Totenmuschel heranschwimmt,
will es hier läuten.

*Quand la coquille des morts arrive à la nage,
ici le glas va sonner.*

Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt,
treten die Klammern zusammen.

*Quand la bourrasque s’impose au milieu du navire,
l’étai se referme.*

Le parallélisme rigoureux des trois énoncés permet de suivre l’évolution du lexique d’une proposition à l’autre ; d’une part : « Quand le martin-pêcheur plonge », « quand la coquille des morts arrive à la nage », « quand la bourrasque s’impose au milieu du navire » ; d’autre part : « la seconde vibre », « ici le glas va sonner », « l’étai se referme ». La continuité est manifeste si l’on songe que le martin-pêcheur est cet oiseau qui plonge, vole sous l’eau (« arrive à la nage ») et fonce droit sur sa cible (« la bourrasque s’impose » ; plonge en un éclair (« la seconde ») dans un cri (« vibre ») de mauvaise augure (« ici le glas ») et finalement capture sa proie (« l’étai se referme »).

On ne peut que mettre en rapport ce mouvement qui s’achève (« l’étai se referme ») et se recentre (« au milieu ») avec l’étai que *disent* les six premières voix, et ce d’autant que les énoncés binaires ne concernent que les cinq premières parties : il n’en sera plus question ensuite.

◆ *exhortations*

Cinq énoncés, en mode impératif, font entendre des exhortations ; appelons-les *dialogiques*, en référence à la conception celanienne bien connue, et désignons-les par *d*.

Komm auf den Händen zu uns.	<i>Viens à nous sur les mains.</i>
Wölbe dich, Welt :	<i>Vousse-toi, monde :</i>
Setz hier die Boote aus, Kind, die ich bemannte :	<i>Risque ici les bateaux, enfant, que j'ai armés :</i>
Atme, daß Sie sich löse.	<i>Respire, qu'elle se détache.</i>
Ihr Sinkenden, hört auch uns.	<i>Vous qui sombrez, entendez-nous aussi.</i>

Ces énoncés mettent en relation deux pronoms personnels dans des combinaisons toujours différentes. Les deux premiers interviennent au sein du premier ensemble de voix. L'un invite à marcher sur les mains, c'est-à-dire, conformément à la lecture celanienne du *Lenz* de Büchner¹⁸, à voir s'ouvrir le ciel en abîme sous lui ; l'autre à faire le dos rond à l'approche de « la coquille des morts », c'est-à-dire à l'approche de l'axe de symétrie des six premières voix : face à l'abîme.

Les énoncés dialogiques ne reprennent qu'après les voix du repli au cœur. Le ton en est différent, à l'instar des trois dernières voix, mais ils décrivent un mouvement contraire : l'exhortation s'amplifie à mesure que l'écho des premières voix s'amenuise puis disparaît. Retenue d'abord – « risque ici les bateaux » –, l'exhortation se précise – « qu'elle se détache » (la larme encore pendue à l'œil frère) –, et s'amplifie – passage au pluriel des pronoms : « nous y habitons » – dans un cri contenu (nul point d'exclamation) mais désespéré – « vous / qui sombrez, écoutez-nous / aussi » – que brise le rythme des enjambements.

◆ *axiomes*

À ce stade il est logique de regrouper les derniers énoncés même si leur inscription sous le chef de formes grammaticales spécifiques est moins avérée. Deux énoncés présentent la même tonalité sobrement affirmative ; appelons-les axiomatiques et désignons-les par *e*.

Wer mit der Lampe allein ist, hat nur die Hand, draus zu lesen.	<i>Qui est seul avec la lampe Pour y lire n'a que sa main.</i>
Es sind nur die Mündern geborgen.	<i>Les bouches seules, sont à l'abri.</i>

Le premier intervient immédiatement après l'exhortation « Viens avec nous sur les mains » ; exhortation qu'il éclaire, soit : celui qui sous lui voit s'ouvrir le ciel en abîme n'a que sa main pour y lire, c'est-à-dire n'a que les poèmes qu'il écrit pour mettre de la réalité devant lui¹⁹. Le second intervient immédiatement après « Voix dans l'intérieur de l'arche » ; voix qui à son tour l'éclaire, soit : quand du Temple ne reste que l'Arche, seules les bouches réunissent ; autrement dit : quand

¹⁸ Paul CELAN, *Paul Celan. Le Méridien et autres proses*, op. cit., p. 72 et 81.

¹⁹ « J'ai essayé [...] d'écrire des poèmes : pour parler, pour m'orienter, pour savoir où je me trouvais et vers où j'étais appelé, pour projeter de la réalité à mon devant », *Allocution de Brême*, op. cit., p. 57.

les juifs sont déniés seules leurs paroles témoignent de leur existence. Les deux énoncés sont liés par la main et les bouches, organes cruciaux chez Celan : l'un est celui qui écrit, les autres celles qui parlent. Mais tous témoignent via l'œil – l'œil d'abord implicite (« la lampe », « pour y lire », « les larmes ») puis finalement évoqué (« l'œil frère », « une feuille-fruit, de la taille d'un œil ») –, l'œil obsessionnel chez Celan, l'œil juif et son « voile suspendu derrière, qui fait un enfant avec [l'image], moitié image et moitié voile »²⁰.

◆ *instant*

Deux autres énoncés doivent être également mis en rapport, le second explicitant le premier ; appelons-les symétriques et désignons-les par *c*.

Was zu dir stand
an jedem der Ufer,
es tritt
gemäht in ein anderes Bild

*Ce qui se tenait à tes côtés
sur chacune des rives
avance,
fauché en un autre tableau.*

ein
Spätgeräusch, stundenfremd, deinen
Gedanken geschenkt, hier, endlich
herbeigewacht : ein
Fruchtblatt, augengroß, tief
geritzt ; es
harzt, will nicht
vernarben.

*un
bruit tardif, étranger aux heures, offert
à tes pensées, ici, enfin,
ici éveillé : une
feuille-fruit, de la taille d'un œil, profondément
entaillée ; elle
suinte, ne veut pas
cicatriser.*

Que désigne en effet « was » ? Que peut être « ce qui se tenait à tes côtés » et en même temps ce qui se tenait « sur chacune des rives » ? La réponse ne peut être que le martin-pêcheur : il se tenait à tes côtés (dans le « chemin aux orties ») et sur chacune des deux rives parce que les deux rives désignent le point de départ et le point d'arrivée du martin-pêcheur, rives qui se confondent tant le plongeon est fulgurant. Les deux rives sont ainsi moins des lieux (dans l'air, dans l'eau) que la façon dont elles se manifestent : la vibration de l'air (« la seconde vibre ») et le bruit dans l'eau (« pas une voix – un bruit tardif »). Ce bruit est « tardif, étranger aux heures, offert à tes pensées » parce que résonant longtemps après l'impact du plongeon et renvoyant au hors temps des pensées qui dans le poème s'associent à lui. Enfin le « bruit tardif » devient une « feuille-fruit, de la taille d'un œil, profondément entaillée [qui] suinte [et] ne veut pas cicatriser » parce que ce qui reste du plongeon est la trace qu'il a laissée dans l'eau, trace qui perdure tout comme la blessure inguérissable dont témoigne le poème. Autrement dit le premier énoncé dit l'*instant* que le second explicite, instant dont *Stimmen* tout entier est la résonance.

◆ *larmes*

Ne reste qu'un énoncé dont on conviendra de la singularité : nombre et brièveté des phrases, insistance et focalisation sur un terme présent dans chacune d'elles ; appelons-le compassionnel et désignons-le par *f*.

Die Tränen.
Die Tränen im Bruderaug.
Eine blieb hängen, wuchs.
Wir wohnen darin.

*Les larmes.
Les larmes dans l'œil frère.
L'une, encore pendue, grossissait.
Nous y habitons.*

²⁰ Paul CELAN, « Dialogue dans la montagne », *Paul Celan. Le Méridien et autres proses*, traduction de Jean Launay, Paris, Seuil, 2002, p. 35, 1^o éd., *Die neue Rundschau*, Berlin, 1960.

Habitué qu'il est à regrouper dans quelque figure le fruit de ses investigations, le musicien analyste a ici du mal à renoncer à faire subir l'épreuve sacrilège aux énoncés de *Stimmen*. Puisse ce *mea-culpa* lui valoir absolution !

[Figure 2 ci-contre (arche)]

Cette figure récapitule l'ensemble ordonné des énoncés. Les huit parties du poème sont en chiffres romains. Les lettres a, b, c, d, e et f, correspondant aux six formes d'énoncés, sont suivies de la ponctuation qui les affecte, et les encadrés en pointillés dessinent les phrases complètes. La numérotation des voix exprime le mouvement des deux ensembles qui les regroupent et les lettres X et Y de la colonne de droite matérialisent ces deux ensembles. Enfin les espacements des parties (les astérisques) et des énoncés (les blancs) sont respectés.

◆ *arche*

La place et la fonction centrales de la quatrième partie sautent aux yeux ; désignons-la maintenant par C (colonne de gauche). Immédiatement située après l'axe de symétrie, elle est la seule à comporter deux voix à l'exclusion de tout autre énoncé. Plus stratégiquement, le face-à-face des deux voix qui le constitue organise une double mise en abyme : face-à-face des cœurs, du « vieux bois » et du « bois vert » que « [l']échange des anneaux » perpétue à l'infini ; et face-à-face de chacun des énoncés *b, c, d, e*, face-à-face que les extrémités de *Stimmen* ne limitent ni dans l'espace ni dans le temps : « le vert / du plan d'eau », initial, est ouvert sur le monde (auquel la troisième partie s'adresse explicitement) et « la feuille-fruit », finale, « ne veut pas / cicatriser ».

Les couleurs de la figure permettent de visualiser immédiatement ces face-à-face : bleu clair des troisième et cinquième parties, bleu foncé des deuxième et septième, l'un et l'autre s'associant pour former B et B' dans la colonne de gauche ; jaune des première et huitième parties formant A et A' toujours dans la colonne de gauche.

	types d'énoncés	a-voix		c-symétriques		e-axiomatiques	
				b-binaires	d-dialogiques	f-compassionnel	
A	I. a. b : c.	a ₁ .	b :	c.			
B	II. a : d. e.	a ₂ :		d.	e.		
	III. a. d : b.	a ₃ .		b.	d :		
C	IV. a. a.	a ₃ .	a ₂ .				
B'	V. a. d : b.	a ₁ .		b.	d :		
	VI. a : f... d.	a ₄ :			d.	f...	
	VII. a : e. d.	a ₅ :			e.	d.	
A'	VIII. a - c ; ; .	a ₆ -		c ; ; .			
							X
							Y

Les exceptions s'expliquent d'elles-mêmes. La huitième partie, contrairement à la première, ne comporte pas de *b* car les énoncés binaires disent eux-mêmes qu'ils s'achèvent dans la cinquième (« l'étai se referme »). Par ailleurs, dans la sixième partie, l'énoncé compassionnel, en rose, unique en son genre, ne peut avoir de pendant ; faisant toutefois face à l'« œil frère » dont il « habite » / « les larmes », il fait face au face-à-face des cœurs au cœur de *Stimmen* – autre mise en abyme, transversale cette fois.

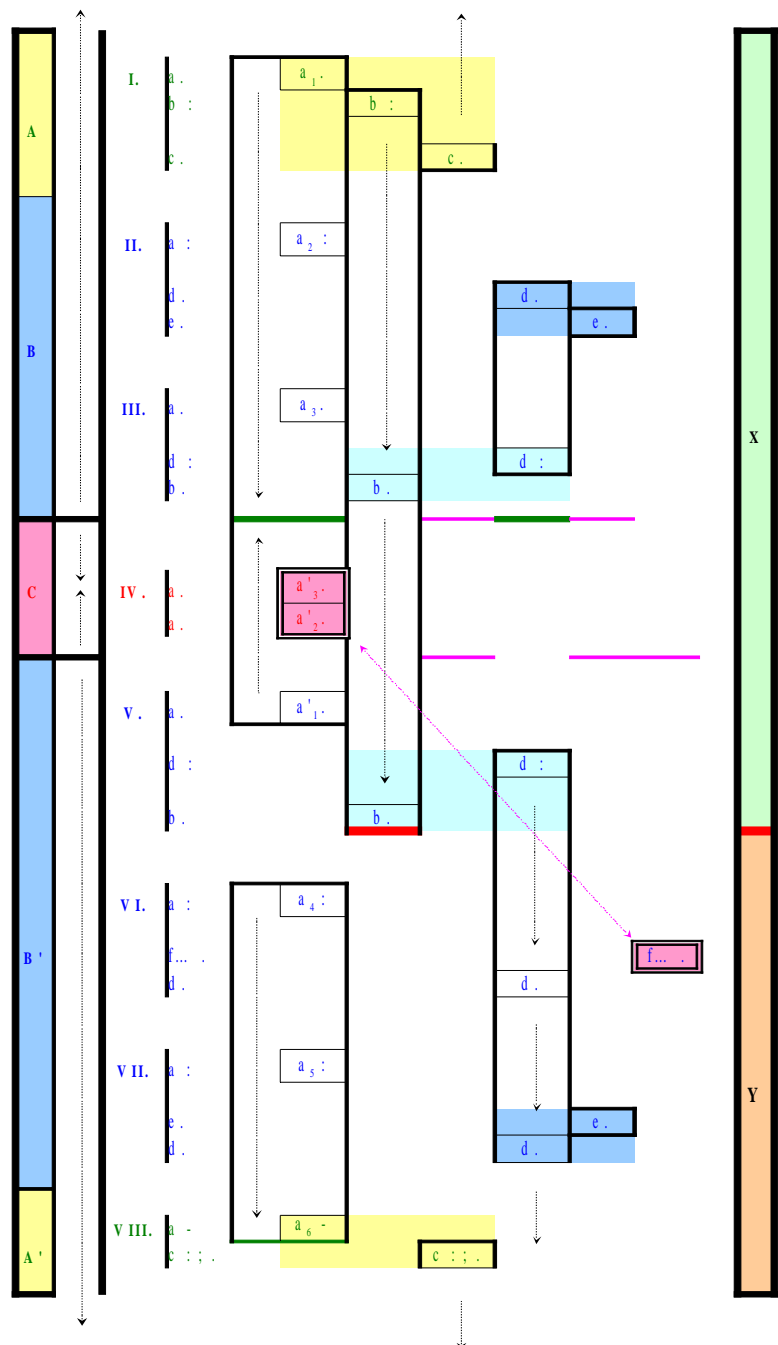
Stimmen présente donc une forme en arche, clairement visualisable dans la colonne de gauche ; forme en arche qui organise le face-à-face des énoncés, la mise en abyme du poème.

◆ *champ de tensions*

Mouvements centripète et centrifuge des voix du premier ensemble pointant l'abîme puis l'exprimant. Mouvement univoque du martin-pêcheur accompagnant le mouvement centripète des voix et constituant avec lui le partage X/Y. Exhortations grandissantes dans B' faisant face à celles de B de l'autre côté de l'axe. Face-à-face des énoncés symétriques respectivement ouverts sur l'espace et sur le temps. Face-à-face lucide des axiomes de part et d'autre de C. Face-à-face du « cœur de ta mère » et de « l'œil frère » disposé par le partage X/Y. Mise en abyme de C entraînant celle de tous les face-à-face.

[Figure 3 ci-contre (champ de tensions)]

Tous mouvements platement représentés par des flèches dans cette nouvelle figure, mais des flèches qu'il faut imaginer comme autant de poussées tectoniques. C'est dire si *Stimmen* est sous tensions, *est* un champ de tensions. Mais ces tensions conditionnent le poème : ce sont elles qui font *tenir ensemble* les énoncés. *Stimmen* n'est *Stimmen* que d'être pressé par les mâchoires de l'étai des premières voix, que d'être traversé



par le mouvement du martin-pêcheur, que d'être happé par les exhortations, que d'être pétrifié par les axiomes et les larmes.

◆ *abîme*

Quant aux blancs et astérisques, ils ne sauraient relâcher cette tension, loin s'en faut. Maurice Blanchot a justement dit des silences celaniens qu'ils

« ne sont pas des pauses ou des intervalles permettant la respiration de la lecture, mais appartiennent à la même rigueur, celle qui n'autorise que peu de relâchement, une rigueur non verbale qui ne serait pas destinée à porter sens, comme si le vide était moins un manque qu'une saturation, un vide saturé de vide²¹ ».

Le vide comme saturation. On dira que les blancs sont ici autant d'échos, rigoureux et tendus, de celui que marque l'astérisque séparant les troisième et quatrième parties : l'abîme au cœur de l'étau des voix du dévoilement et du repli – abîme d'où procèdent *Stimmen* et l'Œuvre entière de Celan.

◆ *promontoires*

Quelques mots doivent être pris à la lettre : s'ils tirent bien leur sens du champ de tensions où ils s'inscrivent, en tant que mots ils disent aussi ce qu'*est* le poème, ils nomment l'agencement verbal qu'il *est*. Toujours situés en fin de vers, ces mots dominent le poème comme autant de promontoires un relief.

[Figure 4, page suivante (promontoires)]

Arche n'est pas seulement le Temple détruit de Jérusalem, il est aussi la forme en arche qu'*est* *Stimmen* et qui dispose les face-à-face, la forme en arche centrée sur C comme une voûte sur une croisée d'ogives : « *Wolbe dich* », « voûte-toi » dit précisément au monde la première exhortation, au centre de X, quand les « Voix dans l'intérieur de l'*Arche* » pointent au contraire, au centre de Y, le monde incertain qu'*est* Y. La quatrième partie C – celle des voix non séparées du repli « au cœur de ta mère » et « du fût des gibets » où « vieux bois et bois vert / échangent, échangent les anneaux » – est en réalité la clef de voûte de ce que désigne le nom Paul Celan – homme et œuvre confondus. Enfin *Arche* est ce qui relie les rives, les rives de la première partie. *Arche* dit donc encore ce qu'*est* le poème en tant qu'il relie le plongeon du martin-pêcheur et les pensées et souvenirs du poète.

Herz, en sa double occurrence, dit le face-à-face des cœurs et dit aussi le cœur de *Stimmen* qu'*est* la quatrième partie, le cœur de l'arche qu'*est* C.

Treten die Klammern zusammen dit la fin du mouvement du martin-pêcheur, marque le partage X/Y, c'est-à-dire l'avant et l'après de cette fin, et dit également les parenthèses (*Klammern*) de (*herz-*) qui en sont la conséquence.

Enfin *Stränge* : les « cordes auxquelles tu pends la cloche » renvoient à « l'œil frère » où reste suspendue « une [larme] », mais disent aussi le tressage d'énoncés qu'*est* *Stimmen*.

◆ *partage des eaux*

Quant à *Ufer*, les « rives » qui encadrent le plongeon du martin-pêcheur et dont le franchissement marque le passage en « un autre tableau », elles disent aussi les deux tableaux que disjoint le partage X/Y : « le plan d'eau », élément liquide de X, et – passée la « glaireuse rigole » – « les larmes », élément liquide de Y. On dira que X/Y est la ligne de partage des eaux de *Stimmen*.

²¹ Maurice BLANCHOT, *Le Dernier à parler*, Montpellier, fata morgana, 1984, p. 11.

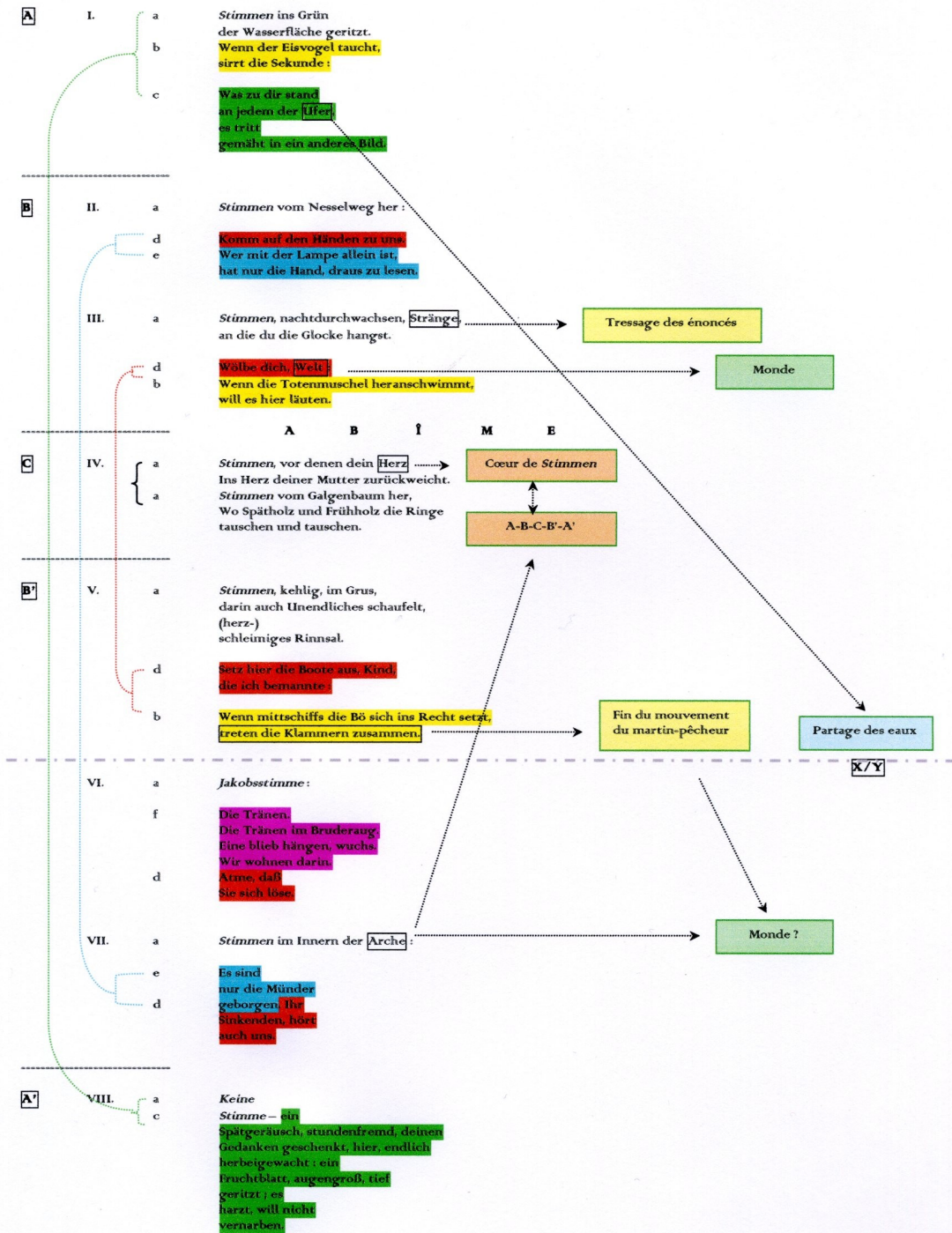


Figure 4

Neuf voix, un martin-pêcheur, cinq exhortations, deux axiomes, un instant, des larmes – tel est le visage multiple du paysage verbal de *Stimmen* ; une arche, un abîme, quatre promontoires, une ligne de partage des eaux – tel est le champ de tensions qui en organise la géographie.

Lire *Stimmen* c'est traverser ce paysage. Mais que veut dire traverser ce paysage ? On pourrait reprendre mots après mots, vers après vers, voix après voix chacune des huit parties du poème et dire quelque chose comme : « les premières voix sont celles qui surgissent de la vision des entailles dans le vert du plan d'eau, car la rapidité du plongeon du martin-pêcheur a confondu en un instant l'envol vibrant et la trace laissée à la surface de l'eau ; en cet instant l'oiseau est entré dans un autre tableau comme le *tu* du poème que cette disparition sous l'eau a fait entrer dans un autre registre, celui des souvenirs et des pensées ; les voix du chemin aux orties interpellent alors ce *tu* : voyant le ciel en abîme et n'ayant que sa lampe il doit écrire le poème pour témoigner des pensées qui l'assaillent mais aussi pour se rencontrer lui-même en lisant ce qu'il y écrit etc... ».

Ce genre de paraphrase n'est pas sans inconvénient : s'il ne fait à certains égards que reprendre des commentaires faits ici à titres divers, la rhétorique de l'enchaînement qui en est la règle a pour effet de gommer la configuration des énoncés, de lisser les aspérités, de combler les blancs et les non-dits, toutes choses qu'a expressément inscrites Celan dans le corps du texte, qui le constituent et qu'il s'agit justement de comprendre. Laissant donc *Stimmen* à sa configuration géographique constitutive et m'efforçant plutôt de l'accueillir à la lumière de la conception celanienne du poème, je dirai pour conclure que *le lire*, traverser le paysage textuel qu'il *est*, c'est aller à la *rencontre* de ce qui s'y *expose* et ce en un triple sens.

◆ *fugue*

Stimmen est d'abord une exposition des voix au sens musical, au sens de l'exposition d'une fugue : les voix entrent successivement, pour former le tissu polyphonique. À l'instar du thème dans une fugue, qui se scinde en un sujet et un contre-sujet, les huit parties de *Stimmen* se composent d'un énoncé se nommant lui-même *voix* – le sujet – et d'un ou deux autres énoncés formant le contre-sujet. Les parties débutent invariablement par des voix, des sujets donc, alors que les contre-sujets sont formés par des combinaisons variables d'autres énoncés, qui forment un savant agencement à l'échelle du poème complet. Comme dans une composition musicale, le sens dépend moins alors des énoncés eux-mêmes que de leur rapport, c'est-à-dire de leur fonction les uns par rapport aux autres. Ces rapports s'effectuent : au niveau local, en fonction de leur contenu, et au niveau global, en fonction de leur forme. Le sens de *Stimmen* dépend ainsi : d'une part, dans chaque partie, de la fonction d'explicitation réciproque des énoncés conjoints ou proches, fonction soulignée par l'usage quasi-systématique du double point ; et d'autre part, dans l'ensemble du poème, de la fonction de mise en résonance des énoncés disjoints ou lointains, fonction rendue possible par la récurrence des formes grammaticales. Qu'il y ait une possibilité de mise en résonance des énoncés indépendamment de leur contenu sémantique, ce qui est le propre de la musique pour la simple raison qu'elle ne signifie rien, et que cette possibilité permette d'échapper à la logique d'enchaînement prescrite par le langage, voilà qui en soi suffit à motiver l'intérêt de Celan pour les modes d'agencement musicaux, en l'occurrence pour celui qui régit l'exposition d'une fugue.

Reste que ce mode d'agencement musical opère dans un tissu verbal. Il importe donc de comprendre verbalement ce mode d'agencement musical, c'est-à-dire de replacer le thème de la fugue – sujet et contre-sujet – dans la réalité verbale du poème : dans ce qu'il dit. Cela ne va pas sans un changement de perspective. *Stimmen* est ainsi l'exposition d'un sujet – l'événement à propos duquel est écrit le poème, soit le plongeon du martin-pêcheur –, et d'un contre-sujet – ce que provoque cet événement, soit l'ensemble des énoncés autres que ceux du martin-pêcheur, ensemble se présentant comme un tressage de souvenirs personnels et de pensées graves. Notons d'ailleurs que l'association du plongeon du martin-pêcheur et des souvenirs et pensées est déjà inscrite dans la forme binaire des énoncés du martin-pêcheur. Cette interprétation verbale de cet agencement musical s'accorde avec la pratique celanienne d'écrire des poèmes à partir de ce qu'il y a, de ce qui arrive, mais aussi avec la signification littérale de la fugue : de départ, de dérive.

◆ grille

Stimmen est ensuite une exposition au sens d'une introduction : les pensées et les souvenirs déclenchés par le martin-pêcheur sont autant de voix et de registres dont les poèmes du recueil se font l'écho. Ce serait un travail considérable et ici hors de propos que de traverser *Sprachgitter* au fil de ces voix et registres. Signalons simplement à titre d'exemples : en écho aux voix de *Stimmen* celles de *Windgerecht*²² (*Ajustées au vent*) :

Stimmen, vor denen dein Herz
ins Herz deiner Mutter zurückweicht.

Voix, face auxquelles ton cœur
se replie au cœur de ta mère.

*

Die Stimmen :
windgerecht, herznah,
brandbestattet.

Les voix :
ajustées au vent, proches du cœur,
incinérées.

ou celle de *Ein Auge, offen*²³ (*Un œil, ouvert*) :

Keine
Stimme
[...] ein
Fruchtblatt, augengroß, tief
Geritzt ;

Pas une
voix
[...] une
feuille-fruit, de la taille d'un œil, profondément
entaillée ;

*

Niemandes Stimme, wieder.

Voix de personne, à nouveau.

Schmerzende Augapfelftiefe :

Profondeur douloureuse de la prune :

Quant au rapport de *Stimmen* et *Engführung*, les poèmes se référant aux deux extrémités de la fugue que sont l'exposition et la strette, il est structurellement marqué par les astérisques qui séparent les neuf parties d'*Engführung*, parties faisant écho aux neuf voix de *Stimmen*. *Sprachgitter* a été l'occasion d'un cheminement permettant à la situation initiale d'évoluer. En témoigne par exemple l'écho de la huitième voix de *Stimmen* dans des vers de la huitième partie d'*Engführung*²⁴ :

²² Paul CELAN, *Grille de parole*, op. cit., p. 44-45.

²³ *Ibid.*, p. 74-75.

²⁴ *Ibid.*, p. 102-103.

Stimmen im Innern der Arche :

Voix dans l'intérieur de l'Arche :

*

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts is verloren.

Ainsi
il y a encore des temples. Une
étoile
a sans doute encore de la lumière.
Rien,
rien n'est perdu.

Mais cette résonance de *Stimmen* dans *Sprachgitter* est plus encore dite par le titre *Sprachgitter* lui-même. *Sprachgitter* est également le titre d'un poème du recueil²⁵, où le terme peut notamment être interprété comme la grille d'un parloir de couvent²⁶. Toutefois, en tant que titre du recueil, *Sprachgitter* fait entendre une résonance supplémentaire, que ne fait qu'amplifier l'analyse de *Stimmen*. Une esquisse du recueil montre d'ailleurs que Celan avait initialement placé *Stimmen* immédiatement avant le poème *Sprachgitter*²⁷.

Placé en tête du recueil, *Stimmen* peut en réalité se comprendre comme la grille de parole du recueil – grille de parole au sens de grille de lecture, comme on l'a illustré plus haut – mais aussi au sens de grille de langage en référence à la structure grammaticale du poème.

Deux textes de Jakobson sur le parallélisme grammatical dans la poésie peuvent être éclairants²⁸. Celan ne pouvait certes les avoir lus à l'époque de *Sprachgitter* puisqu'ils sont postérieurs au recueil. Toutefois ces textes font référence aux travaux d'Hopkins sur la poésie hébraïque que Celan connaissait probablement. Jakobson y détaille la savante structure d'un célèbre chant de bataille hussite²⁹ du xv^e siècle, structure qui présente des caractéristiques étonnamment similaires à celles que fait apparaître le tableau des énoncés de *Stimmen*. Sans entrer dans le détail, ce qui frappe immédiatement dans la représentation de cette structure, c'est sa forme en grille, en grille de langage³⁰.

De la même façon que Jakobson réfléchit ce chant hussite dans le rapprochement établi par Panofsky entre l'art gothique et la scolastique médiévale, on pourrait fort bien réfléchir la structure de *Stimmen* dans ce qui rapproche certains procédés de composition musicale contemporains de la dialectique structurale. Cela permettrait notamment de comprendre le paradoxe déjà relevé de la référence celanienne à la fugue, une manière d'écrire du dernier baroque, alors que l'agencement verbal évoque plutôt le constructivisme post-sériel.

Bien entendu, une grille formelle ne se justifie que pour autant qu'elle se confond avec le contenu qu'elle véhicule, ce qui semble être le cas de ce chant hussite que les érudits de cette période élèvent au rang de « monument de courroux révolutionnaire ». Laissons là l'aspect guerrier – encore que l'entreprise de Celan puisse se comprendre comme un combat radical mené dans la

²⁵ *Ibid.*, p. 40-41.

²⁶ Jean BOLLACK, « Le ballet des signes », *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 242-265, communication au Colloque « Paul Celan » de Cerisy (1984), initialement publiée dans : Martine Broda éd., *Contre-jour, Etudes sur Paul Celan*, Paris, Editions du Cerf, 1986.

²⁷ Paul CELAN, *Paul Celan, Sprachgitter : Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, Tübingen Ausgabe, Suhrkamp Verlag, 1996, p. 134.

²⁸ Roman JAKOBSON, « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie », « Le parallélisme grammatical et ses aspects russes », *Questions de poésie*, Paris, Seuil, 1973, p. 219-233 et 234-279, textes écrits respectivement en 1961 et 1966.

²⁹ Jan Hus était un théologien de Bohême ; précurseur de la Réforme, il fut brûlé par l'Inquisition.

³⁰ Roman JAKOBSON, *Questions de poésie*, op. cit., p. 230.

langue³¹ – et efforçons-nous donc de comprendre la grille de parole de *Stimmen* à l'aune de ce qu'est *Stimmen*, forme et contenu confondus. Voilà qui nous mène au seuil du troisième sens de cette exposition des voix.

◆ *voi(e)x*

Stimmen est une exposition au sens de l'aphorisme de Celan :

La poésie ne s'impose plus, elle
s'expose³².

La typographie témoigne explicitement de cette conjonction de la forme et du contenu dont il vient d'être question : par l'enjambement la poésie dit poétiquement qu'elle s'expose, et montre comment elle le fait en s'exposant à l'extrémité de son dire. De même les énoncés de *Stimmen* s'exposent individuellement aux enjambements et blancs qui les délimitent, et les uns par rapport aux autres comme les éléments d'un dialogue seulement possible.

(Du
fragst ja, ich
sags dir)

(Tu
interrogés, c'est vrai, et moi
je réponds)

dit le poème *Aber*³³ (*Mais*) ; et plus loin :

Aber : mein Herz
Ging durch die Pause, es wünscht dir
das Aug, bildnah und zeitstark,
das mich verformt – :

Mais : mon cœur
a traversé la pause, il te souhaite
l'œil, proche de l'image et fort comme le temps,
qui me déforme – :

En outre, dans *Stimmen*, ce qui s'expose, ce sont des voix. Et la voix, c'est ce qui porte la parole. C'est pourquoi aucun autre poème de Celan, peut-être, ne demande plus que *Stimmen* à être entendu autant que lu. Or c'est précisément dans la lecture de celui-ci que la parole de Celan défaille en « oubliant » la cinquième partie comme on l'a entendu. Que l'oubli ait été volontaire ou non importe peu. Celan avait été très irrité par le papier d'un critique berlinois parlant à propos d'*Engführung* « d'exercices contrapunctiques sur du papier à musique »³⁴. Critique à laquelle il répondit implicitement dans sa lettre à Hans Bender :

« Certes, il existe des exercices – au sens spirituel, cher Hans Bender ! [...] Des poèmes, ce sont aussi des présents – des présents destinés aux attentifs. Des présents porteurs de destin. »³⁵

Propos qui, une fois encore, renvoient à ceux du *Méridien* tenus quelques mois plus tard. Celan y commente l'absurde « Vive le roi » de Lucile après le passage à la guillotine de Camille Desmoulins et de ses compagnons dans *La mort de Danton* de Büchner. Prononçant à son tour une « contre-parole “à la Lucile” », comme il l'appelle, Celan dit :

³¹ C'est notamment le point de vue amplement développé par Jean BOLLACK, cf. *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, op. cit. et *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

³² Aphorisme en français de 1969 : cf. *Le Méridien et autres proses*, op. cit., p. 51 et document n°12 du dossier iconographique. La typographie du manuscrit, curieusement, n'est pas reprise dans l'édition française.

³³ Paul CELAN, *Paul Celan*. *Le Méridien et autres proses*, op. cit., p. 66-67.

³⁴ Paul CELAN, Gisèle CELAN-LESTRANGE, *Correspondance*, volume II, *Commentaires et illustrations*, éditée et commentée par Bertrand Badiou, Paris, Seuil, 2001, p. 520, lettres écrites entre 1951 et 1970.

³⁵ Paul CELAN, « Lettre à Hans Bender », *Paul Celan*. *Le Méridien et autres proses*, op. cit., p. 44.

« Elargir l'art ?

Non. Va plutôt avec l'art dans l'étroit chemin qui est le plus proprement tien. Et dégage-toi. »³⁶

Le chemin étroit, la conduite étroite, n'est-ce pas le sens littéral de *Engführung* ? Et l'art n'est-il pas ici celui de la fugue, celui que déploient *Stimmen* et *Engführung* ? Quant à l'oubli de la cinquième partie, ne ruine-t-il pas ledit art de la fugue, le bel agencement en arche des énoncés, la savante grille de langage ?

« Peut-être la poésie comme l'art, dit encore Celan, va-t-elle, avec un Je qui s'est oublié, vers ce domaine étrange et étranger, et là – mais où ? en quel lieu ? avec quoi ? comme quoi ? – se dégage ? Alors l'art serait le chemin que la poésie aurait à mettre derrière elle – ni moins, ni plus. »³⁷

Comment ne pas entendre ici l'explicitation de l'oubli, volontaire ou non, de la cinquième partie de *Stimmen* ? L'art, le grand art dont témoigne *Stimmen* de manière éclatante, le grand art poétique dont Celan connaissait mieux que quiconque les immenses ressources, n'a en effet d'autre raison d'être, d'autre espérance que celle de faire entendre une autre voi(e)x : celle qui, se dégageant de l'art, du grand art précisément, et ne s'imposant plus – s'expose : comme « poésie », comme « majesté du présent, témoignage de la présence de l'humain, la majesté de l'absurde »³⁸.

Écoutons une fois encore *Stimmen*, lu par Celan ; allons une fois encore à la rencontre de ces voix, de cette autre voi(e)x – qui s'expose.

³⁶ Paul CELAN, « Le Méridien », *Paul Celan. Le Méridien et autres proses, op. cit.*, p. 80.

³⁷ *Ibid.*, p. 69-70.

³⁸ *Ibid.*, p. 64.

STIMMEN	VOIX
<p><i>Stimmen</i> ins Grün der Wasserfläche geritzt. Wenn der Eisvogel taucht, sirrt die Sekunde :</p>	<p><i>Voix</i>, dans le vert du plan d'eau entaillées. Quand le martin-pêcheur plonge, la seconde vibre :</p>
<p>Was zu dir stand an jedem der Ufer, es tritt gemäht in ein anderes Bild</p>	<p>ce qui se tenait à tes côtés sur chacune des rives avance, fauché en un autre tableau.</p>
*	*
<p><i>Stimmen</i> vom Nesselweg her :</p> <p>Komm auf den Händen zu uns. Wer mit der Lampe allein ist, hat nur die Hand, draus zu lesen.</p>	<p><i>Voix</i> venues du chemin aux orties :</p> <p>Viens à nous sur les mains. Qui est seul avec la lampe Pour y lire, n'a que sa main.</p>
*	*
<p><i>Stimmen</i>, nachtdurchwachsen, Stränge, an die du die Glocke hangst.</p>	<p><i>Voix</i>, filetées de nuit, cordes auxquelles tu pends la cloche.</p>
<p>Wölbe dich, Welt : Wenn die Totenmuschel heranschwimmt, will es hier läuten.</p>	<p>Vousse-toi, monde : quand la coquille des morts arrive à la nage, ici le glas va sonner.</p>
*	*
<p><i>Stimmen</i>, vor denen dein Herz ins Herz deiner Mutter zurückweicht. <i>Stimmen</i> vom Galgenbaum her, Wo Spätholz und Frühholz die Ringe tauschen und tauschen.</p>	<p><i>Voix</i>, face auxquelles ton cœur se replie au cœur de ta mère. <i>Voix</i> venues du fût des gibets où vieux bois et bois vert échangent, échangent les anneaux.</p>
*	*
<p><i>Stimmen</i>, kehlig, im Grus, darin auch Unendliches schaufelt, (herz-) schleimiges Rinnsal.</p>	<p><i>Voix</i>, de gorge, dans le poussier où même de l'infini manie la pelle, (- du cœur) glaireuse rigole.</p>
<p>Setz hier die Boote aus, Kind, die ich bemannte :</p>	<p>Risque ici les bateaux, enfant, que j'ai armés :</p>
<p>Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt, treten die Klammern zusammen.</p>	<p>quand la bourrasque s'impose au milieu du navire, l'étau se referme.</p>
*	*

<p><i>Jakobsstimme</i> :</p> <p>Die Tränen. Die Tränen im Bruderaug. Eine blieb hängen, wuchs. Wir wohnen darin. Atme, daß Sie sich löse.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p><i>Stimmen</i> im Innern der Arche :</p> <p>Es sind nur die Münder geborgen. Ihr Sinkenden, hört auch uns.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p><i>Keine Stimme</i> – ein Spätgeräusch, stundenfremd, deinen Gedanken geschenkt, hier, endlich herbeigewacht : ein Fruchtblatt, augengroß, tief geritzt ; es harzt, will nicht vernarben.</p> <p>Paul Celan</p> <p><i>Reproduit avec l'autorisation de Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main.</i></p>	<p><i>Voix de Jacob</i> :</p> <p>Les larmes. Les larmes dans l'œil frère. L'une, encore pendue, grossissait. Nous y habitons. Respire, qu'elle se détache.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p><i>Voix</i> à l'intérieur de l'arche :</p> <p>Les bouches seules, sont à l'abri. Vous qui sombrez, entendez-nous aussi.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p><i>Pas une voix</i> – un bruit tardif, étranger aux heures, offert à tes pensées, ici, enfin, ici éveillé : une feuille-fruit, de la taille d'un œil, profondément entaillée ; elle suinte, ne veut pas cicatriser.</p> <p>Traduction : Martine Broda</p>
---	--