

---

## *Le méridien de la modernité: entre Rilke et Celan*

Si l'on en croit le témoignage de Hermann Lenz, Paul Celan « agissait comme quelqu'un qui ne croyait pas en la Terre ». Là se résume la cause même (dans tous les sens du mot) de sa vie et de sa poésie.

Ne plus croire en la Terre, ne plus pouvoir croire en la Terre, — il nous faudrait prendre cette formule surprenante absolument au sérieux, voire à la lettre parce que cela éclaire non seulement le destin ou la position tragique de sa poétique et de son itinéraire mais aussi le destin ou le fond d'abîme de toute la civilisation de l'humanité de notre époque. C'est que, — ce sera la thèse que je voudrais avancer ici aujourd'hui —, la modernité a touché à la Terre et du fait même elle se trouve obligée de tourner, de se tourner, de faire un virage décisif et dangereux. Et je me hâte d'y ajouter que cela signifie également que la modernité nous apparaît décidément comme impossible à dépasser, impossible à traverser telle quelle. D'où la question de savoir quelle serait désormais le monde fondamental de la production, ou plus exactement la condition foncière de la culture, à savoir de la *poiesis*. D'autant plus que la Terre, quelle que soit la définition qu'on lui donne, est avant tout le fond même, illimité et inconditionné de toute production terrestre. Toute œuvre, quelle qu'elle soit, n'était possible qu'à partir de la Terre, qu'en s'y enracinant comme un arbre ou comme arbre. Dans ce contexte l'arbre indique, plus qu'une métaphore, le mode de constitution ou de genèse de tout un cosmos de notre sphère. Par conséquent, quand on a touché à la Terre, on a touché aussi à l'arbre; on l'a abattu déraciné et renversé. C'est ce destin de l'arbre, marquant le tournant de la modernité, que je vais esquisser ici rapidement.

## I.

Donc, un arbre. D'abord un arbre qui aurait été l'origine même de la *poiesis* d'une poésie, ou plus précisément qui aurait ouvert à un poète une origine mystérieuse de la poésie. Plus concrètement un olivier qui, en 1911 dans un jardin du château de Duino, a transmis à Rilke une vibration aussi merveilleuse qu'effrayante provenant d'une source obscure. Surpris par une sensation et un frisson, Rilke avait l'impression d'« avoir traversé la nature pour en sortir de l'autre côté ».

Mais non encore articulée, cette vibration pré-verbale toute seule ne suffisait pas pour déclencher la poésie. On le sait, il fallait au poète un autre événement légendaire d'inspiration, de souffle très précisément, pour que s'écoute la poésie qu'on connaît sous le nom *Élégies de Duino* (ou *Élégies duinésiennes* d'après Jean-Yves Masson). À la mi-janvier de l'année suivante, le poète marchait sur le parapet d'un château dressé à 200m au-dessus de la mer, absorbé dans sa préoccupation pour des affaires personnelles, lorsqu'il crut entendre parmi les rugissements du vent et des vagues une voix lui dicter la phrase: *Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?* (Qui donc, si je criais, parmi les hiérarchies des anges, m'entendrait?)—la première phrase des *Élégies*. Rilke la nota dans un cahier en se demandant à voix haute ce que ce serait, ce qui surviendrait.

Ce que je voudrais retenir de ces deux événements est ceci, que la poésie est née, non pas d'un quelconque intérieur du poète mais justement à partir de l'extérieur, d'une ouverture d'entre la Terre et le Ciel, provenant de la Terre et articulée avec le Ciel, donc médiatisée par un arbre et des vents. Cela est important d'autant plus qu'à travers toute l'œuvre il s'agit bien de la destination même de la poésie.

D'où? et jusqu'où? De qui? et à qui? En passant par quoi et par qui?—toutes ces questions, la poésie elle-même les pose et essaie d'y répondre. Par exemple, qui donc dit: *Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?* (Qui donc, si je criais, parmi les hiérarchies des anges, m'entendrait?) De toute évidence ce n'est pas le poète. Parce que le poète n'est cité, appelé que dans la 23ème ligne seulement en tant que deuxième personne à qui s'adresse la poésie et dont elle dit d'ailleurs qu'il ignore tout: *Weißt du's noch nicht? Wirf aus den Armen die Leere zu den Räumen*

*hinzu, die wir atmen;* (Cela, l'ignores-tu donc encore? Rejette de tes bras le vide vers les espaces que nous respirons.) Et un peu plus loin: *Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl.* (Sans doute, les printemps avaient besoin de toi.)

*Brauchten*— ce mot arrête notre attention parce qu'il constitue un des mots-clés autour desquels se tisse cette première *Élégie*; déjà tout au début on lit ceci: *Ach, wen vermögen wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht...* (Ah, de qui est-il en notre pouvoir d'avoir besoin ? Des anges, non, des hommes, non, et les animaux, si avisés, remarquent bien que nous ne sommes pas des êtres sûrs, qui se sentiraient chez eux.)

Faute de temps, on ne peut entrer dans les détails de l'argumentation, mais on peut dire que cette poésie tourne autour de la vocation, de la tâche, de la mission, bref de l'« *Auftrag* » (mot difficile à traduire en français) de la poésie. En fait, non seulement les printemps mais aussi une vague ou un violon qu'on entend sous une fenêtre entrouverte, « tout cela était une mission à accomplir » (*Das alles war Auftrag*). La Terre ou le Ciel, mais surtout la Terre, ont besoin de quelqu'un, un être qui ne serait ni ange ni homme pour lui imposer ou confier une mission. La Terre veut employer un être qui n'est rien d'autre que le poète pour que sa vibration ou les rugissements se traduisent en paroles, en poésie.

La Terre dicte sa vibration au poète, en le convoquant, lequel contient et maintient dans son cœur un espace vide qui commence à son tour à vibrer pour rendre la parole au printemps, au vent, aux vagues et aux arbres. Le poète, à la différence des autres, se doit de frayer ainsi un passage entre l'intérieur et l'extérieur pour envoyer la parole vers les êtres « terribles » que sont les anges. Il est donc absolument nécessaire pour lui, le poète, de se rappeler au commencement de la poésie cette mission, *dem Auftrag*, (*Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl.* (Sans doute, les printemps avaient besoin de toi)—cependant ce mystérieux énonciateur de la poésie condamne en interrogeant sévèrement: *Aber bewältigtest du's?* (Mais en es-tu à bout?)

Là est l'enjeu de la poésie dite: *Élégies duinésiennes*. C'est qu'à travers tout le texte il s'agit de répondre à cet appel à la poésie, appel provenant mystérieusement de la Terre par le biais d'un arbre ou des vents. Et c'est seulement à la fin de la neuvième *Élégie* que, ayant traversé la plupart de son itinéraire, le poète se décide enfin à répondre à l'appel, à assumer la

tâche, désormais sienne.

*Erde, ist es nicht dies, was Du willst : unsichtbar  
in uns erstehn ? — Ist es Dein Traum nicht,  
einmal unsichtbar zu sein ? — Erde! unsichtbar !  
Was, wenn Verwandlung nicht, ist Dein drängender Auftrag ?  
Erde, Du liebe, ich will. Oh glaub, es bedürfte  
nicht Deiner Frühlinge mehr, mich Dir zu gewinnen — einer,  
ach, ein einsger ist schon dem Blute zu viel.*

Voilà enfin la voix vive du poète résolu à assumer la mission confiée, imposée par la Terre. Et cette fois-ci, c'est le poète qui appelle la Terre pour lui déclarer qu'il veut (*Ich will*). Pour l'interprétation que j'essaie de proposer ici, toute l'Élégie semble se résumer dans cet énoncé purement *performatif*, simple déclaratif de la décision, de la volonté devant l'amour mystérieux de la Terre (*Du liebe*). Le poète dit : je veux; je veux assumer la tâche de la poésie, répondre à l'appel de la Terre, m'engager à cette décision qui vient de loin. Il se dit: moi, maintenant poète. Et s'il en est ainsi, un seul printemps suffirait déjà amplement.

*Ich will*—mais il serait erroné d'interpréter cet énoncé, à partir de là, comme une simple expression de la décision d'écrire. Encore faudrait-il voir ce à quoi s'adresse cette résolution. Parce que le texte qu'on vient de citer enchaîne tout de suite sur ces lignes:

*Namenlos bin ich zu Dir entschlossen, von weit hier.  
Immer warst du im Recht, und dein heiliger Einfall  
ist der vertrauliche Tod.*

*Der vertrauliche Tod* (la mort familière)—en fait, il se résout à « la mort familière ». Assumer la tâche de la poésie, c'est s'engager à la mort puisque c'est justement dans cette mort que la Terre devient *invisible*.

Pour bien comprendre tout cela, il aurait fallu faire un grand détour sur une autre vocation de la poésie provenant cette fois non pas du Monde, mais des autres, d'absolument autres qui sont les morts, en particulier les jeunes morts. (Un autre problème de *brauchen*.) Et je suis obligé de dire, en me hâtant, ceci que dans les Élégies en question on voit

se superposer l'une sur l'autre, s'infiltrer l'une dans l'autre deux problématiques des origines de la poésie, à savoir celle de la Terre et celle des morts pour finir par ne plus faire qu'un. C'est donc dans cet endroit-là, tout à la fin de la neuvième Élégie que se voit accomplir, définir la mission du poète dans son double sens, dans son plein sens.

Et à ce moment précis il arriverait un événement obscur, indicible, marqué seulement par le vide d'une ligne. Puisque la neuvième Élégie se conclut par trois lignes, précédées par un blanc d'une ligne, qui résonne comme un soupir du poète trahissant une grande surprise:

*Siehe, ich lebe. Woraus ? Weder Kindheit noch Zukunft  
werden weniger... Überzähliges Dasein  
entspringt mir im Herzen.*

Vous voyez, le poète s'étonne du fait qu'il est encore vivant. Tout en étant une fois mort, il est en vie, et tous les temps de son *Dasein* rejailissent dans son cœur. Comme Orphée qui, en tant que poète, s'était résolu au règne des morts. D'un olivier à Orphée—ce serait donc le parcours des *Élégies duinésiennes*.

Et comme on le sait, Rilke a écrit dans une stricte simultanéité les *Élégies duinésiennes* et les *Sonnets à Orphée* qui s'ouvrent par ce premier vers qui est: (*Là s'élevait un arbre, ah, un pur dépassement !*)—Le travail de poésie, qui vise justement à un pur dépassement, se trouve là aussi confié à l'arbre qui relie intimement la mort et La Terre.

## II.

Nous venons de repérer ainsi chez Rilke un arbre, un olivier résumant en quelque sorte la condition primordiale de la *poiesis* originaire de la Terre. Maintenant nous allons voir, dans ce deuxième volet de l'exposé, comment cette Terre fertile est devenue impossible, et cela, cette fois aussi par le biais d'un arbre, ou plus exactement d'un arbre impossible. C'est que le destin de l'arbre semble avoir complètement changé entre Rilke et Celan, de telle manière que, chez ce dernier, plus aucun arbre ne se présente et que là apparaît la Terre dans sa tragique nudité sinistre où ne

poussent que quelques herbes dont les martagons, les campanules. Aucun arbre sauf les cyprès dans sa dernière époque (mais cela en tant que fibres de lumière dans le contexte de Van Gogh) et les peupliers dans sa première époque qui semblent marquer, si j'ose dire, une sorte de scène primitive de sa poésie. Et c'est justement sur ces arbres que porte notre interrogation d'aujourd'hui.

Par exemple dans son premier recueil *Mohn und Gedächtnis* (Pavot, et mémoire) paru en 1952 il y a un très court poème intitulé « Landschaft » (paysage) :

*Ihr hohen Pappeln—Menschen dieser Erde!  
Ihr schwarzen Teiche Glücks—ihr spiegelte sie zu Tode!  
Ich sah Dich, Schwester, steh in diesem Glanze.  
(Vous, grands peupliers—hommes de cette Terre!  
Vous étangs noirs de bonheur—vous les reflétez jusqu'à la mort!  
Je t'ai vue, ma Sœur, se dresser dans cet éclat.)*

L'arbre, la Terre, l'eau, la mort, l'éclat, la sœur comme un double— tous les éléments sont déjà là, rassemblés et organisés autour d'un seul événement: *ich sah Dich*, dont il faut absolument remarquer que cet énoncé n'est pas de l'ordre simplement descriptif mais que l'énonciation de cet énoncé elle-même fait ici événement. En quelque sorte, ce qui arrive dans ce poème, c'est ce « *ich sah Dich* »; « *ich sah Dich* » arrive en tant que parole, en tant qu'énonciation, mais aussi en tant qu'événement tel quel. C'est l'anachronisme radical de la poésie qui sous-tend toute la poésie de Celan surtout dans sa première époque. C'est-à-dire qu'il n'écrit pas parce qu'il a vu mais qu'il écrit pour qu'il ait vu.

En effet, cet idiome et cette structure de l'anachronisme revient sans cesse dans ses poèmes. En voici un autre qui est placé au commencement de son deuxième recueil *Von Schwelle zu Schwelle* (de seuil en seuil) en 1955.

*Ich hörte sagen, es sei  
im Wasser ein Stein und ein Kreis  
und über dem Wasser ein Wort,  
das den Kreis um den Stein legt.*

*Ich sah meine Pappel hinabgehen zum Wasser,  
ich sah, wie ihr Arm hinuntergriff in die Tiefe,  
ich sah ihre Wurzeln gen Himmel um Nacht flehn.  
Ich eilt ihr nicht nach,*

*ich las nur vom Boden auf jene Krume,  
die deines Auges Gestalt hat und Adel,  
ich nahm dir die Kette der Sprüche vom Hals  
und säumte mit ihr den Tisch, wo die Krume nun lag.*

*Und sah meine Pappel nicht mehr.*

Ce poème partage, —cela saute aux yeux—, quelques traits principaux avec le poème « Landschaft »; le premier en présenterait une forme plus développée, raffinée et accomplie: mise en peupliers des hommes plutôt qu'anthropomorphisme des peupliers, énonciation-événement de « *ich sah* » et apparition de la deuxième personne, apparition de l'œil et de l'anneau qui n'est rien d'autre que la parole poétique elle-même etc... mais seulement ici, le contraste de la Terre et de l'Eau se trouve accentué et le destin de cet arbre dit « *meine Pappel* » se voit tracé d'une façon décisive puisque comme cela est dit à la fin, l'énonciateur en vient à ne plus voir son peuplier.

Ici aussi, faute de temps, sans pouvoir entrer dans un commentaire détaillé de ce poème, je me contenterai juste d'en relever quelques caractéristiques concernant la structure générale du texte. On se rend compte tout de suite que ce poème est appuyé sur un effet de contraste entre deux topologies parallèles décrites chacune par la première et la troisième strophe. Dans la première, introduite par « *Ich hörte* », il s'agit de la topologie suivant laquelle les mots au-dessus de l'eau laissent (legen) un anneau autour de la pierre dans l'eau. Et dans la troisième, l'autre topologie suivant laquelle « *je* » pose un anneau de chaîne de mots autour de la mie de pain qui gît (liegen) sur la table.

D'autre part, emboîté dans cette analogie topologique tournant autour de l'acte *legen-liegen* et de la structure de l'imaginaire de l'image et du mot, il y a, dans la deuxième et la dernière strophes, un autre contraste concernant le peuplier: « *ich sah* » et « *ich sah nicht mehr* ».

Mais quel est donc l'événement qui advient à ce peuplier? Et pourquoi est-il dit que « je » ne le vois plus?

Il va de soi que ce peuplier—meine *Pappel*— fonctionne sous la plume de Celan comme un « schibboleth » tel que Jacques Derrida l'a analysé et commenté dans son *Schibboleth pour Paul Celan*, à savoir comme un mot qui passe et surpasse les frontières de langues. C'est qu'en écrivant *Pappel*, il fait signe en même temps à son origine latine « populus » qui signifie aussi « peuple » ou « race ».

Et ce peuplier, il le voyait descendre dans l'eau, les bras poussés en avant comme s'accrochant aux profondeurs, et il en voyait sa racine supplier le Ciel de la nuit. Une étrange scène, sinistre comme un cauchemar, complètement déplacée et *unheimlich* à juste titre. L'arbre est ici non seulement déraciné mais aussi totalement renversé. Les bras dans l'eau, la racine dans l'air, convoitant réciproquement l'eau et la nuit. On voit clairement que c'est la Terre qui a failli là, perdue définitivement.

Les peupliers—hommes de cette Terre—se trouvent privés de la Terre arrachés à la Terre à laquelle ils appartenaient. Mais pourquoi et comment cela est-il arrivé?

La troisième strophe dit: il n'a pas poursuivi son peuplier descendant dans l'eau. Il reste donc sur cette Terre perdue et impossible pour y ramasser une mie de pain. Il n'a pas poursuivi son peuple pour ramasser des restes et pour rester en tant que reste, survivant. Mais pourquoi une mie de pain? Eh bien, parce que c'est le reste rejeté sur la Terre de ce qui a été brûlé dans la fournaise, dans le four crématoire.

Et là où nous en sommes, nous comprenons enfin pourquoi les peupliers tendaient leurs bras dans l'eau: brûlés, ils cherchaient justement l'eau. Dans le poème « Landschaft », l'étang plein de l'eau de la mort s'appelait étrangement « votre étang noir de bonheur » et nous comprenons enfin pourquoi il en est ainsi. Parce que l'eau était une mort désirable. Elle était la promesse de la mort. Et nous comprenons avec Paul Celan enfin ceci qu'il y a pire que la mort, plus cruel et plus terrifiant que la mort. Il est arrivé à « meine Pappel » le désastre du feu qui a consumé la mort et fait perdre la Terre qui nous promettait « la mort familière » en ensevelissant, en embrassant les morts.

Ainsi la mission de la poésie pour Celan se définit ainsi: rendre la mort aux morts, leur rendre l'événement même de la mort, leur rendre la date

et le temps de la mort, ou encore leur donner un anneau de lumière, les faire gésir sur la Terre et ne plus les voir.

### III.

Voilà donc un abîme désastreux causé par le feu que j'ai essayé de retracer entre deux *poiesis* authentiques de Rilke et de Celan. Entre ces deux poètes, la Terre a été brûlée. Le destin irrémédiable y a touché. Comme toutes les poésies authentiques, chez l'un comme chez l'autre, la poésie va se déterminer comme une mission concernant la Terre et les morts, néanmoins chez Celan l'œuvre ne peut plus se reconnaître dans l'image de l'arbre comme chez Rilke. L'arbre—ce pur dépassement—n'est plus possible. L'arbre est brûlé, déraciné et renversé. Ce n'est plus que la poésie de reste, de survie. Et dans ces conditions, la mission difficile de la poésie ne consiste plus à accomplir cet *Auftrag* confié par la Terre, mais à restituer, par le langage poétique, la Terre, à rendre la Terre aux morts en rendant possible en même temps la mort elle-même ne serait-ce qu'en la réinventant. L'évidence de la Terre n'est plus évidente. L'évidence de la mort n'est plus évidente non plus. Nous sommes en train d'entrer dans une époque où il nous faudrait inventer la Terre aussi bien que le corps pour vivre et inventer la mort même pour mourir. Et cela vient non pas d'une traversée ou d'un dépassement d'une limite, mais au contraire de l'impossibilité même de la traversée ou du dépassement. On a touché à la limite. Et on le sait bien, la limite c'est l'endroit où aucun dépassement de l'au-delà n'est plus possible. La modernité a touché à sa limite; et elle devrait tourner là.