

## *DIE GESPRÄCHE, TAGGRAU*

DE LA POÉSIE ET DE LA PEINTURE  
CHEZ PAUL ET GISÈLE CELAN

Filippo FIMIANI

le gris qui n'est pas gris  
qui n'est pas rien qui ne me suffit

A. ZANZOTTO *Le Galatée au bois* (1978), trad. fr. de Ph. Di Meo

Il y a du poème. Ça arrive. Comment – la prise de parole du poète ? L'événement aléatoire de la parole dit aussi l'institution fragile du moi, car « nous ne possédons pas notre moi, il nous vient du dehors, porté par le vent <sup>1</sup> », peut-être par ce que Ezra Pound <sup>2</sup> aurait appelé « *the eternal moods of the bleak wind* » de l'Antiquité. Dire cela à soi-même comme à un autre, se tutoyer et dire finalement sa voix tourbillonnée par un souffle sidéral, par le *Strahlenwind* du langage : « Au gré du vent qui te repousse/la neige se roule autour du mot <sup>3</sup>. »

*A breath thou art* donc, une voix sans couleurs, et pourtant fort loin d'une autre voix, elle aussi décolorée mais opaque et double. Car, si l'on ose une typologie hypothétique, il y a bien deux voix sans grain ni auto-affection : d'un côté la voix du poète et du juif Paul Celan, et de l'autre côté, la voix du héros et du grec Ulysse, dont le plaisir de parler est aussi l'instauration fictive du savoir et de la réflexion, apparemment émancipé de l'*actio* rhétorique, voire de l'éloquence silencieuse des gestes et de la variation des couleurs de la diction. La « grande voix » sorti de sa

poitrine, Ulysse <sup>4</sup> est immobile, le regard oblique et méditatif vers la terre, il fait faux-semblant de « ne savoir que dire », il est comme « un homme qui bourde boude [...] ou a perdu son esprit », qui s'interdit l'interaction visuelle vis-à-vis des autres, et pourtant il dit des « mots tombant pareils aux flocons de neige » qui, à la fois légers et lourds comme des cristaux de langage au cœur de glace, sont impalpables et fragiles dans l'air, mais denses et infrangibles dès qu'ils arrivent à destination, quand ils recouvrent tout avec un manteau qui en change complètement les formes, qui les cache et les emprisonne tous ensemble, comme un suaire définitif sur les événements, une crypte langagière, voire bavarde. Tout autre l'acte phonatoire du poète dont nous parle Bonnefoy <sup>5</sup>, car il est, en fait, l'« ici » habité par l'« ailleurs », c'est l'organe de l'échange respiratoire de la vie et de la mort, le lieu charnel où nous touchons physiquement et mortellement à l'horizon qui nous dépasse : « Et quand soudain le là-bas nous manque parce qu'ici c'est la neige, la brusque et pleine neige avec du vent pour en remuer la lumière, voici enfin que l'horizon est avec nous, nous le touchons, nous le traversons et le retraversons à l'aveuglette, nous en buvons l'air frais, c'est le bonheur de la neige. »

Mais quoi – si, dans les infinies crevasses et fissures qui blessent la surface de porcelaine de la neige, si proche de la surface de cuivre gravée et entamée par l'artiste visuel, il n'y a rien à voir, rien à dire, il n'y a aucun secret ni promesse de bonheur? Quoi – en bas, dans les mille « failles du mourir » dans lesquelles tombent et retombent, « aveugles au monde <sup>6</sup> », l'œil et la parole du poète? Horizontalité sans horizon ni profondeur, le non-paysage qui affecte les mots de Celan et les gravures de Gisèle, c'est un *apeiron* blanc et absolu, fait de « dunes-faucilles, innombrables <sup>7</sup> ». C'est la répétition continue du même qui dépasse toute numération et nomination (au nom d'un sublime arithmétique?) : « Il y a du calcaire et de la craie/et des silex./De la neige. Et encore du blanc <sup>8</sup>. »

C'est la « neige des choses tuées <sup>9</sup> » et soustraites à la vue, des choses « vides d'écrit <sup>10</sup> », du « non-écrit, durci/en langue <sup>11</sup> ». Ces non-écritures sont presque signes « noirs/comme la blessure de souvenir <sup>12</sup> »; et, en dépit des couleurs des gouaches et de la peinture à huile, nous nous rappelons l'éloge que Gisèle fait de l'« infini qui va du noir au blanc <sup>13</sup> ». Au nom, donc, d'une graphie cruellement précise et sans repentirs, il s'agit, pour Paul et Gisèle, des signes noirs constamment et perpétuellement « teints par la pensée », qui pourtant n'arrivent jamais à être lisibles. Si pour Benjamin la tâche de l'historien c'est *lire ce qui n'a été jamais écrit*, Celan affiche lui aussi « l'illisibilité de ce/monde-ci <sup>14</sup> ». Il montre, presque de façon ostentatoire, la blancheur de la neige, des cendres et des os, des pierres, de ce qui précède ou succède aux pages et aux couleurs de l'histoire. Dans le but, déjà perdu, d'établir son propre paysage de deuil, le poète est « chargé des signaux » et

« collecteur de signaux <sup>15</sup> », rhabdomancien qui s'efforce de comprendre « la lisible messagère-caillot », l'« Enneigée », la « Terreuse », la morte qu'« il faut déchiffrer », encore et toujours <sup>16</sup>.

La monotonie sans horizon de la neige annule tout repère, ne permet aucune reconstruction, même hypothétique, aucune carte ou fouille. Ni projection et coloration émotive, car le blanc-gris de la pâte de poudre et cendre endurcie en neige est, chez Celan, la qualité sans qualité d'un matériel réfractaire à toute imagination poétique ou rêverie, d'un élément ni naturel ou archétypique, ni historique ou anthropologique <sup>17</sup>. Il y a de la neige, pas du sens, surtout pas de symbole <sup>18</sup>.

1. La neige, dit Blanchot, c'est un lieu « qui a un nom, qui n'en a pas », et sa couleur c'est « le blanc qui est au fond de ce qui est sans fond ». L'illimité blanc, l'illimité du blanc, c'est un espace non orienté, infernal, ce n'est ni la nature ni l'histoire, ni l'histoire devenue nature, mais comme Celan le dit avec Benjamin, et comme le dira d'après eux Zanzotto, *préhistoire* <sup>19</sup>. *Vorzeitlich* : ce qui est préhistorique et irrémédiable ne cessera de hanter, de pointer Celan dans les rues de Paris, lieux clairsemés d'une flânerie finalement dépourvue de toute fascination pour la modernité – comme était encore chez le moi hanté des surréalistes – et pourtant encore lieux porte-empreintes d'une mémoire archaïque dispersée, encore archives sensibles d'inscriptions ensemencées d'un immémorial qui n'appartient à personne et qui attend néanmoins d'être réactivé <sup>20</sup>. Celan parle aussi de *pré-scripture* <sup>21</sup>, à entendre peut-être comme une archi-écriture non humaine, biologique ou minérale, comme les fissurations et les entailles mises en œuvre par Gisèle, qui marquent comme des filets et des filaments ses compositions et nous font rêver aux biopsies, aux examens histologiques et aux agrandissements microscopiques de matériaux inorganiques <sup>22</sup>. Nous songeons donc à une écriture naturelle et originaire, nous rêvons d'une inscription illisible, à une fissuration de crevasses, comme les fentes, *ta diechonta*, dans le pain ou dans les figues mûres qui fascinent par exemple Marc Aurèle mais aussi Thomas Mann – qui cite sans le dire les *Souvenirs* (III, 2) dans *La Montagne Magique*, relue par Celan pendant l'année 1966, à l'occasion d'une hospitalisation. Nous voici face au double visage du travail du deuil et de la contemplation esthétique, de la monumentalité et de l'informe biologique, du décor et du dégoût. Laissons-nous aller revoir les corrosions optiques mises en œuvre par Gisèle, qui renversent les rapports entre ombre et lumière, figures et espaces, et qui nous rappellent les solarisations d'Uzac <sup>23</sup>. Nous faisons face à la révocation de la condition – à la fois perceptive et linguistique – de lisibilité, du désœuvrement du rapport entre signe, remémoration et deuil.

2. Selon la métaphore partagée par Freud, Benjamin et, parmi d'autres, Seamus Heaney, le poète est peut-être géologue, cartographe ou archéologue, engagé à redessiner le paysage enseveli et oublié, « la carte géographique pour enfants » de ses origines, dont nous parle *Le Méridien*. Ou bien il est occupé à déchiffrer la généalogie d'une « héraldique de cicatrices »<sup>24</sup>. Mais son regard est, au fond, sans objet. Son œil, peut-être en train de lire<sup>25</sup>, il se pose avant tout sur la réalité graphique de ce que la main est en train de tracer, s'approche, presbyte et infantile, des signes de ce qu'il est en train d'écrire, il touche enfin le matériau même du graphique, appuie son bulbe à la grille de la lettre des paroles dont nous lisons déjà dans *Grille de parole* : « Rond d'œil entre les barreaux./Paupière, animal cilié,/rame vers le haut,/libère ton regard./Iris, nageuse, sans rêve et triste,/le ciel, gris-coeur, doit être proche »<sup>26</sup>. »

La chose désignée et connotée disparue, le référent enseveli, le sujet est reconduit à l'être factuel du texte, à la matérialité de la trace d'écriture – ou de peinture, finalement surface tissée de bandes horizontales – comme les lattes des wagons pour la déportation – enfermées sur des yeux blessés et aveugles, par exemple dans *Bordi gris* de Antoni Tápies, justement de 1956<sup>27</sup>. La syntaxe et la lettre, finalement le signe graphique lui-même, sont le lieu matériel, objectal et perceptif d'une *régression posthume* et jamais définitive du paysage – visuel, et linguistique aussi – aux éléments lexicaux et morphologiques minimaux, aux traits résiduels et indispensables où le sujet de regard et de parole n'arrive presque plus à trouver identité, ni position. Un poème inédit de décembre 1968 dit très bien cet enjeu de la lettre : *Die windigen Isoglossen, semiotisch/entfärbt und verfärbt;/Syntagmen, Syntagmen;/ein Wander-Code, auf Fixstern-Achsen;/eine Wegweiserkette, wundenbeflügelt*. « Les isoglosses venteuses, sémiotiquement/décolorées et trans-colorées;/syntagmes, syntagmes;/un code nomade/sur des axes d'étoiles fixes; une chaîne marque-chemin, ailée de blessures. » Pastiche du jargon de Heidegger mis à part (notamment le terme allemand *Wegmarken*, auquel s'oppose le nomadisme juif), il est frappant de retrouver chez Gisèle<sup>28</sup> précisément des tourbillons visuels de signes noirs (Celan parle aussi de *Silbenflug*, de « vol de syllabes ») – noirs comme des corbeaux : peut être hommage à Van Gogh<sup>29</sup>, ou ré-écriture de motifs apocalyptiques<sup>30</sup>, ou re-figuration graphique de l'être juif et du patronyme même du juif, peut-être en mémoire de Kafka (on sait que *kavka* veut dire en tchèque corbeau et corneille), ou d'une métaphore de Nietzsche<sup>31</sup>.

3. En mémoire du Psaume CXXXVII et de sa citation au début du *Romanzero* (v. 1-4) de Heine (auquel il avait rendu hommage en juin 1960 avec Nelly Sachs), Celan aurait peut-être inscrit cette invocation : « Que ma langue reste collée à

mon palais, si jamais je t'oublie – Jérusalem<sup>32</sup>. » La bouche, organe et métaphore de l'expérience et de la diction poétique, n'est pas le lieu d'une articulation entre le dedans et le dehors, entre cœur et discours, comme pour Ulysse et Socrate, mais d'une survie qui ne permet ni l'intériorisation ni la mémoire ou la nostalgie. Comment assumer et assimiler un repas de neige<sup>33</sup>? Comment en faire une nourriture pour l'âme? Comment faire autour de ce repas de neige un foyer, une maison, une communauté? Comment transformer en souvenir l'évanescence jamais définitive d'un corps dans l'espace du dehors? Sur quoi se jeter si un corps n'arrive pas à s'aliéner dans le corps étranger, culturel, un monument ou un signe funéraire, mais s'il est comme crypté dans un élément qui n'appartient à personne? La neige, élément ni naturel ou archétypique, ni historique ou anthropologique, est réfractaire à la *physis* et à l'historicité : pâte de poudre et cendre endurcie, elle est complètement étrangère à tout milieu familial et à toute forme de vie. Comment articuler dans la bouche l'indicible?

Comme l'a dit Peter Burke, les vainqueurs oublient – mais pas les vaincus. Et Celan ne se limite pas à donner la parole aux oubliés, aux soumis – cette parole encore dialectique bien que posthume, vitale bien que livrée en fin de vie et affamée. Pas seulement dans *Le Méridien*, la *Gegenwort*, la *Gegenschrift*, le *Gegenüber*, le *entgegen* de la contre-parole poétique<sup>34</sup> du juif Celan, n'est pas alors la parole réactive dont parle Adorno dans *Kohldempfung*:

Le langage prolétarien est dicté par la faim. Le pauvre mâche les mots pour tromper sa faim. C'est de leur esprit objectif qu'il attend la nourriture substantielle que lui refuse la société; lui qui n'a rien à se mettre sous les dents se remplit la bouche de mots. C'est sa manière à lui de prendre sa revanche sur le langage. Il outrage le corps du langage qu'on lui interdit d'aimer, répétant avec une force impuissante l'outrage qui lui fut infligé à lui-même<sup>35</sup>.

La répétition de la parole de Celan est toute autre. Chez lui, répéter c'est aussi paraphraser et parodier – et la contre-parole, la *Gegenwort*, est le lieu lexical et syntaxique, voire graphique et littéral, d'un combat contre une tradition vivante devenue un déjà dit stérile, réfractaire et dur à tout greffage langagier comme la croûte gelée de la neige. Mais, alors, comment se mettre à l'écoute de cette diction presque aphasique : « *Tiefim Schnee, / Iefimnee, / I-i-e* »? Et comment n'y entendre la répétition parodique du *J-a J-a* de l'âne gris du Zarathoustra de Nietzsche, qui braie son faux-oui à l'absence de Dieu?

Du « pain à mâcher avec des dents d'écriture<sup>36</sup> », nous savourons l'aigre blasphème, et nous savons ainsi l'exclusion de toute possibilité d'alliance et de communion. Depuis Auschwitz, comment séparer la nourriture eucharistique de l'« *in ore meo sicut mel dulce* » de l'Apocalypse<sup>37</sup>? Comment briser le spirituel

*cibus interior*, à même de transformer l'être même de qui on le reçoit et l'absorbe en soi? *Gustate et videte quondam suavis est Dominus*, dit le *Psaume XXXIII*, 9. La nourriture de neige de Celan, c'est le contraire de la manne que Dieu a donnée au peuple élu, elle est apocalyptique, à venir, toujours suspendue – comme les nuages de poussière de neige, inhumaine *origine future* de l'homme réduit au non-homme, finalement aux antipodes de la poussière de la *Genèse*<sup>38</sup> et peut-être de la « nourriture de nuages » de Benjamin, évoquée en Russie en 1930.

*Antidote* à tout médicament messianique et théo-politique, le pain glacé de Celan est ainsi une *anti-nourriture* terrestre. Un « morceau/de poésie non ensevelie/a trouvé la langue et la dent<sup>39</sup> ». La poésie – affaire de « signes-morsures » (Zanzotto) au mutisme, de sanglots en gloses, de feux et de toux, de syncopes et de spasmes de la phonation. Relisons ces mots du poète italien, si proche de Celan : « Danse orale, danse/de la musculation de toute la bouche/comme celle qui entonne, donne son tempo à la phonétique poétique./compensations, prélèvements et doser,/mille languettes et a-langues, a-lèvres,/argent, neige, rien, et même moins que rien/ou, encore, neige et puis a-neige, a-rien. » On doit entendre par là les bouches et les dents, si obsessionnels chez Celan, ainsi que les « morsures d'agglomérations glaciales » remarquées très justement par Zanzotto et mises en relation avec un mot-clef de la tradition spéculative et littéraire, de Vico à Dante, de Poliziano à Leopardi, « silva », « sylve », forêt, c'est-à-dire *hyle* dans les traductions du *Timée* de Platon depuis Calcidius, au sens ontologique donc de matière informe et, selon Quintilien, du processus pulsionnel de l'écriture même<sup>40</sup>. Je me limite à citer une lettre non envoyée à René Char à l'occasion de la mort de Camus : « Le temps s'acharne contre ceux qui osent être humains – c'est le temps de l'anti-humain. Vivants, nous sommes morts, nous aussi. Il n'y a pas de ciel de Provence; il y a la terre, béante, et sans hospitalité; il n'y a qu'elle. Point de consolation, point de mots. La pensée – c'est une affaire de dents. » Cette lettre, du 6 janvier 1960, mériterait bien d'autres commentaires, au-delà de toute lecture thématique ou stylistique; je me limite à rappeler, parmi bien d'autres, la « bouche de la pensée » d'Augustin, à la fois gardienne et oublieuse des saveurs des souvenirs<sup>41</sup>. Chez Celan, les répétitions et les manducations poétiques affectent l'*identité* et l'*originalité* de celui qui parle par une substitution fondamentale – quelque chose comme une dé-subjectivisation plurielle du sujet de l'énonciation, peut-être quelque chose comme une traduction dans sa propre langue d'une langue autre devenue une langue morte, comme une répétition par intermédiaire d'une parole qui n'a plus d'organe pour l'articuler en première personne, comme une reprise par autrui de la langue de l'autre finalement disparu<sup>42</sup>.

4. Justement à propos de la *substitution* comme tâche et geste premier de la morale avant toute ontologie, Lévinas reprend un conte célèbre de Tolstoï, qui se passe, lui aussi, dans un paysage de neige. Ayant quitté son foyer, tourné les épaules à la chaleur de la cheminée et de sa robe de chambre, le riche marchand Brechunov s'aventure dans la nature sauvage, mais, dans sa luxueuse fourrure, il exerce toujours ses prérogatives historiques, à jamais arrogant et violent avec son valet Nikita. Pourtant, à l'arrivée d'une tourmente, cet homme patriarcal et autoritaire s'étend sur le corps mourant d'un *autre homme*, devient une seule chose avec lui, se fond en lui, se substitue à lui. Brechunov devient en fait le masque mortuaire de Nikita; mieux : le calque de l'autre à la place de lui-même, car il devient l'*imago* de la substitution du « pour-lui » par le « pour-l'autre », il réalise au fond la *mimesis* paradoxale et monumentale de la dépouille cadavérique qui, comme l'ont montré Heidegger et Blanchot justement à partir de l'image funéraire romaine, représente elle-même et rien d'autre – il serait donc mieux de dire qu'elle se *présente*, au sens de la *Vorstellung*, de la figurabilité sémiotique matérielle, en opposition à la *Darstellung*, à la représentation, au sens de la figuration mimétique illusionniste <sup>43</sup>.

Or, pour le juif Celan, cette relation magique et païenne entre substitution et image, cette imitation opacifiée par contact, est justement impossible : il n'y a personne à même de s'étaler sur Nikita. Sans objet, le poète peut seulement « sur les inconsistances/s'appuyer <sup>44</sup> », le souffle de sa parole peut seulement s'ajuster « au masque <sup>45</sup> » de vent sidéré en pierre, à l'envers de ce qui lui a donné naissance : *mit Fühl-worten*, avec des « mots-tact », le regard aveugle du poète peut seulement toucher à ce que Rilke <sup>46</sup> avait appelé le « masque » ou la « forme creuse » du visage, le « visage du dedans » ou la « tête grise », *grauer Kopf*, c'est-à-dire à ce qui est, finalement, l'image-matrice des morts à jamais perdus. La ressemblance absolue, matérielle, de l'image-index, l'identité par contact de la parole-calque, de ce que Gadamer <sup>47</sup> aurait peut-être appelé *menschengestaltiger Schnee*, se moule donc sur un corps absent, sur un modèle fait de presque rien (vent, fumée, poussière, cendre, neige...), se fait elle-même un masque de personne, une *imago* d'absence et un index-trace sans identité.

5. Fumée, poussière, cendre : *indices* dépourvus de leur cause, témoignages muets, images malgré tout, mais sans aucune ressemblance <sup>48</sup> – mais de quoi? Éléments d'*attention* et non pas d'*attraction*, car il n'y a pas de rêverie esthétique, ils sont résidus de matière aniconique et achromatique, traces minimales d'une *disparition durable et*, dirait-on, *durative*. Certes, sous le signe mélancolique de Saturne, la poésie s'attarde à un deuil désœuvré et impossible, perpétue une interprétation

moléculaire et interminable qui est aussi une incorporation secrète et continue – malgré l'affirmation du poète : « La mort/dont tu me restais redevable, je/la porte/à terme<sup>49</sup>. » Mais, chez Celan, la *poiesis*, ce n'est pas le lieu d'une combustion glorieuse ou sacrificielle de la figure – même si on y songe comme *Bildung*, comme forme vivante –, ce n'est pas non plus une genèse persistante, une sorte de braise, du figural – même si on y songe comme *Gestaltung*, comme formation. Elle est plutôt le lieu d'une *kenosis*, d'une destruction de la possibilité même de la vision et de la diction. Le poiétique, ce n'est pas non plus le lieu du morphologique naturel en tant que source archétypique et originaire, païenne et ancestrale – comme le gris cosmogonique du *bildnerische Denken* de Paul Klee, objet d'une *unendliche Naturgeschichte*; on songerait plutôt à la couleur résiduelle, presque minimale, de l'« immense toile grise, vide et nue », mise en fiction par Hoffmann au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et surtout au « voir tout en gris » de Giacometti<sup>50</sup>. Le poiétique, finalement, ce n'est pas non plus le lieu d'une métamorphose historique comme « le long texte hiéroglyphique, laborieux à déchiffrer, du passé de la morale humaine » de la généalogie de Nietzsche<sup>51</sup> – le gris de la valeur et du sens que « l'on peut établir [et] qui a vraiment existé », objet d'une interminable interprétation –.

La couleur de la vérité de la poésie est donc *das Grau*, le « rien gris et opaque » dont parlent Primo Levi et Imra Kertész. C'est en 1958 que Celan dit que la couleur de la vraie poésie c'est le *gris* : *das graue Wort*. Le blanc-gris de la neige et de la cendre, lit-on dans un poème inédit de 1968, est *die Schlawfarbe So*, la « couleur-sommeil au nom Ainsi », et cela, me semble-t-il, nous parle magnifiquement de la couleur-non-couleur éblouissante du visuel, car cela nous parle justement, par une sorte de nominalisation du déictique, de l'être-là de l'informe, de l'appel du regard à une attention de ce qui est sans intention et dépasse toute imagination et figuration, car en deçà de toute perception et de toute nomination – si l'on veut à l'opposé du corps blanc et en métamorphose des nuages de Léonard. Appel au lieu sans lieu, au dehors sans dedans, au lieu sans géographie ni utopie, à l'espace a-topique des camps que Marguerite Duras, après la lecture de *La Nuit* de Élie Wiesel, nommera notamment « le rectangle blanc de la mort ». Appel au lieu de la destruction de l'espace même du politique et du vivant, appel à l'espace carré et illocalisable de la dé-territorialisation par ségrégation du bio-politique, et pourtant appel à l'avoir-lieu même de la parole sans parole, de l'attestation de la poésie : j'ose citer, encore une fois, Zanzotto : « Siège de la grisaille – déjà lieu, / clôture vague du superflu – Mais le lumignon d'un vers ne t'a pas lésiné<sup>52</sup>. » Appel au juste idiome du visuel que ressasse sans cesse Paul Celan en calquant – particulièrement dans *Atemkristall* – le lexique technique de Gisèle, idiome que le poète re- façonne encore en traduisant mot-à-mot ses poèmes pour sa femme artiste :



par exemple *Aschenkelle*, qui devient « louche de cendres » et nous fait signe ainsi à la palette décolorée d'une peinture en gris, réduite aux teintes a-chromatiques et aux ombres du dessin ou de la gravure<sup>53</sup>.

Si la *grisaille* de Warburg était support chromatique à la *survie de l'ancien*, sur le blanc-gris de Paul et de Gisèle on retrouve assez vaguement les restes visibles et les déchets chantables du temps et de la mémoire – à la limite, la silhouette, à la fois singulière et codifiée, du poète et du juif<sup>54</sup>, ou bien, d'après le titre d'un poème inédit de 1948, son *Portrait d'ombre*. Ombre dessinée et délimitée, qui a pourtant perdu toute monumentalité ou symbolique projective et légendaire, car elle n'est plus un *portrait du poète en Juif Errant*, dont on reconnaît par terre le profil, trait d'union prophétique entre passé et futur, ainsi qu'auto-représentation de l'artiste, de Courbet à Van Gogh et Bacon<sup>55</sup>. L'ombre dont nous parle Celan est, en revanche, tout à fait dégradée et sécularisée, car elle est justement ombre *de profil*, ainsi que les photos judiciaires pour l'identification policière. Mais le profil a aussi une autre signification, à la fois iconographique et iconologique, car il affirme la négation de toute vision *frontale*, c'est-à-dire de tout dialogue avec Dieu, qu'il soit invocation, prière, plainte ou juron, et il prouve ainsi l'impossibilité de toute image ou icône du Saint et même du Sacré.

Chez Celan, il n'y a donc ni anachronisme ni retour, *Wiederbeleben*. On peut penser à ce que Thomas Mann, observateur attentif de survie de l'antique dans la modernité, a écrit sur un paysage de neige où se perd le regard de Hans Castorp, protagoniste de *La Montagne Magique*. Remarquons que Paul Celan relit plusieurs fois le roman de Mann, notamment le chapitre intitulé « *Schnee* », « neige ». Un poème de *Fadensonnen*, écrit dès cette relecture, établit d'une manière définitive la distance critique par rapport au roman de Mann et précisément à une iconographie inspirée du sublime : *Es sind zuviel/zielwütige Kräfte/auch in dieser/scheinbar durchsterten/Hochluft*. « Il y a trop/de forces sans patience/aussi dans cet/air apparemment étoilé/des hauteurs<sup>56</sup>. » Chez Celan, « la nuit/n'a nul besoin d'étoiles<sup>57</sup> » – ni permet aucune rêverie ni mémoire à venir, comme c'était pour Baudelaire<sup>58</sup>. C'est la nuit du désastre, peut-être la nuit « séparée de l'étoile » dont parlera Blanchot. Mais il y a plus. En fait, dans le « rien ouaté » de l'étendue neigeuse où Hans Castorp s'égare comme Brechunov, Mann pouvait encore montrer l'apparition plastique de l'idéal classique, pour en faire, même si c'est avec ironie, le lieu d'une transfiguration : « le rien blanc et tourbillonnant » de la neige *redevient* ainsi la calme et tranquille mer méridionale de la Grèce ou de l'Italie rêvées par Winckelmann, il revient à l'azur clair et plastique d'une renaissance anadyomène des belles formes classiques. Le temporaire non-lieu de l'égarement du héros de Mann est un *topos* littéraire d'une iconographie classique

- 27 Coll. T. Slick, San Antonio, Texas. Gisèle titra précisément une gravure de 1957 *Spuren* (*Traces*), et une autre, de 1964, *Statt einer Inschrift* (*Au lieu d'une inscription*). Cf. *C II* fig. 54 et 66.
- 28 Cf. G. CELAN-LESTRANGE, *Les filets encore* (*Die Netze wieder*), 1963, *Âmes* (*Seelen*), 1963, *Les filets se formant* (*Zusammenschlagende Flut*), juillet 1967 (gravure intitulée initialement *Départ*), et *Schwarzmaut*, mars 1969, 11<sup>e</sup> gravure, respectivement *C II* fig. 61, 63, 80, et 85k.
- 29 Auquel Paul Celan consacre au moins deux poèmes : « Sous un tableau », *GP* 21, et « D'avoir vu les merles », *RS* 108.
- 30 Notamment *Is* 34, 11 ; *Lc* 12, 24 ; *Gen* 1, 12.
- 31 « Les corneilles – lit-on dans *L'esprit libre* – grésillent/elles s'envolent frémissant vers la ville :/bientôt, il neigera –/bien pour celui qui encore aura – une patrie. »
- 32 Traduction d'Olivier Cadiot et Marc Sevin.
- 33 *Du Farst*, in *RS* 9.
- 34 Cf. « Schieferaugige », *RS* 115 ; « Mit Den Sackgassen », *PN* 17 ; « Psalm », *RP* 39. Sur cela, on lira avec profit V. VITIELLO, « Paul Celan. *Gegenwort* : parola contro – parola dell'incontro » (1993), dans son *Non dividere il sì dal no. Tra filosofia e letteratura*, Bari-Roma, Laterza, 1996, p. 99-116.
- 35 T. W. ADORNO, *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, 1980, p. 112-3, tr. fr. par E. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Postface de M. Abensour, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Payot et Rivages, Paris 1983, p. 98.
- 36 « Mit Den Sackgassen », *PN* 17, mais je cite la traduction de Blanchot.
- 37 *Ez.*, 3, 1-3.
- 38 *Gen.*, 3, 19.
- 39 « Landschaft », *RS* 61.
- 40 Cf. *Inst.* X, 3, 17.
- 41 Voir notamment *Io.* 4, 13, ou 10, 8, et Augustin *Conf.* X, 14, 21-2, mais aussi *De Civ. Dei* XX, 30, 21.
- 42 À remarquer que Celan, ce jour-là, fait traduire par les élèves de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm « La mer au plus près. Journal de bord », dernier essai du recueil de Camus, *L'Été*, de 1954. Cf. *C I* 112 et *II* 130.
- 43 Sur ces deux niveaux, à la fois phénoménologiques, sémiologiques et psychanalytiques, on relira les travaux indépensables de Louis Marin sur l'opacité.
- 44 P. CELAN, *Zeigehöft* (1976) (*Enclous du temps*) (désormais *ET*), trad. par M. Broda, Paris, Clivages, 1985, « An Die Haltlosigkeiten », sans indication de page.
- 45 « Aus Verlorne », *CL* 35. Sur le rapport *imago*/parole/vision, on relira P. FÉDIDA, « Le souffle indistinct de l'image » (1993), *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995, p. 187-220, ainsi que le commentaire de G. DIDI-HUBERMAN, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, 2004, p. 56-60.
- 46 R. M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1904-1910), trad. de M. Betz in *Œuvres I. Proses*, éd. De Man, Paris, Seuil, 1966, p. 551. Sur ce point, notamment à propos de l'*Aïdos* kuné de Persée et des commentaires de J. H. CROON et J.-P. VERNANT, j'ose renvoyer à mon « Portrait of the artist as an old dog. Of Rilke, Cézanne and the animalisation of painting ». *RES. Anthropology and Aesthetics*, 44, 2003, p. 111-121.

- 47 Cf. H. G. GADAMER, *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge, Atemkristall*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1986, à propos du dernier poème du cycle.
- 48 J'emploie ici la notion de *signe-index* opposé à l'*icône* et au *symbole*, au sens donc de Ch. S. Pierce. Sur la question de la représentation des camps, on lira G. DIDI-HUBERMAN *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- 49 « Abladenbeladen », *CL 29. Den Tod, /den du mir schuldig bliebst ich/trag ihn/aus*, « La mort/dont tu m'es resté(e) redevable, je/la porte/jusqu'à sa maturité ». Sur l'ambivalence de la traduction française donnée par Paul à Gisèle (*CI 619-620*), B. WIDEMANN, « Descifrarlos a mi manera... », *Desde el puente de los años. Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange*, cit., p. 56-57.
- 50 On pourra lire l'éloge du gris que Giacometti fait à G. Jedlicka en 1961 dans H. N. ABRAMS, *Giacometti*, New York, 1971, p. 225. En 1965, à propos des « Giacometti-men » admirés à la fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence, Celan écrira à Gisèle : « c'est l'enfer, peut-être non [mais] c'est très vrai ». On relira le récit de HOFFMANN, *La cour d'Artus* (1816) traduit par Loève-Weimars dans les *Contes fantastiques II*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, p. 264-265.
- 51 Notamment dans la Préface à la *Généalogie de la Morale*.
- 52 A. ZANOTTO *Météo* (1996), trad. fr. par Ph. Di Meo, Paris, éd. Maurice Nadeau, 2000, p. 73-75.
- 53 « Mit Der Aschenkelle Geschöpft », *CI 615-7*.
- 54 « Singbaren Rest », *RS 34*.
- 55 Je songe aux tableaux suivants : *Bonjour M. Courbet!*, 1854, Montpellier, Musée Fabre; *L'artiste-peintre sur la rue de Tarascone*, 1888, Magdeburg, Kaiser Friedrich Museum, détruit; *Étude pour un portrait de Van Gogh II*, 1957, coll. privée.
- 56 Notamment *Die Herzschriftgekrümelte (Émiété par l'écriture du cœur)*, que je cite de *Gesammelte Werke*, hrgs. v. Beda Alleman und S. Reichert, Suhrkamp, 1983, Bd. II, p. 174-175.
- 57 « Engführung », *GP 93*.
- 58 Notamment dans « Obsession », poème *Des Fleurs du mal* : « Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles/dont la lumière parle un langage connu!/car je cherche le vide, le noir, et le nul/mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles/où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,/des êtres disparus aux regards familiers. »
- 59 Je cite la traduction française de G. A. Goldschmidt chez Gallimard, 1987, p. 79.
- 60 « Chymisch », *RP 45*.
- 61 « Mandorla », *RP 73*.
- 62 Je pense au projet d'architecture pour un « Parc de la mémoire » (1998) de Burger et Tischer concernant le camp de Ravensbrück : le terrain recouvert de poudre métallique noire – à la Kiefer –, au lieu du camp, un champ fleuri en monochrome bleu – à la Klein – devrait symboliser d'une manière éphémère la mémoire des victimes. Cf. *Casabella*, 678, mai 2000.
- 63 Toutes les citations sont tirées de *RP* : « Die Schleuse », 33, « Le Menhir », 97, et « Wohin mir », 119.
- 64 « Unter Ein Bild », *GP 21*.



1.



2.



3.



4.

- 1.- GISELE CELAN-LESTRANGE, Les filets encore (Die Netze wieder), 1963, (25x15), reproduite dans P. Celan et G. Celan-Lestrangle Correspondance (1951-1970) I-II, éd. par B. Badiou avec le concours d'E. Celan, Paris, Seuil, 2001, fig. 61. Cf. note 7.
- 2.- GISELE CELAN-LESTRANGE, Les dunes toutes proches (Dünennähe), 1963, (15x20), reproduite dans C II, fig. 62. Cf. note 7.
- 3.- G. CELAN-LESTRANGE, Propos d'une île (Inselrede), février 1968, (30x20), reproduite dans C II fig. 84. Cf. note 22.
- 4.- G. CELAN-LESTRANGE, Schwarzmaut, mars 1969, (26x7), 12 gravure d'une série de quinze gravures accompagnant le cycle de quatorze poèmes de Paul Celan, reproduite dans C II fig. 85.1 (attention : lettre « elle »), Cf. note 22.



5.



7.



6.



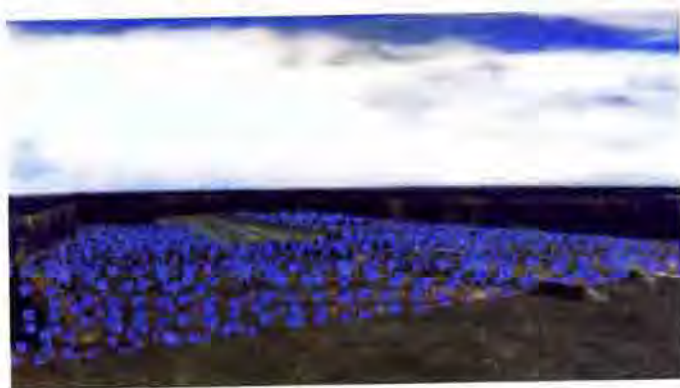
8.

- 5.- G. CELAN-LESTRANGE, *Le long d'un vide* (Einer Leete entlang), avril 1965, (29x31), reproduite dans C. II fig. 73. Cf. note 23.
- 6.- G. CELAN-LESTRANGE, *Schwarzmaut*, mars 1969, (29x31), 9<sup>e</sup> gravure d'une série de quinze gravures accompagnant le cycle de quatorze poèmes de Paul Celan, reproduite dans C. II fig. 85i. Cf. note 26.
- 7.- G. CELAN-LESTRANGE, *Spuren* (Traces), 1957, (30x38), reproduite dans C. II fig. 54. Cf. note 27.
- 8.- G. CELAN-LESTRANGE, *Statt einer Inschrift* (Au lieu d'une inscription), 1964. (16x12), reproduite dans C. II fig. 66. Cf. note 27.



*Anselm KIEFER, Moltaruli, 1989,  
(170x240x25), coll. privée.*

*Vincent van Gogh  
Champ de blés  
aux  
corbeaux, 1890,  
(103x50,5),  
Vincent van  
Gogh Museum,  
Amsterdam.*



*BERGERET TSAIDER,  
Parc de la mémoire,  
(1998) concernant le  
camp de Ravensbrück.*