

Jean Daive

Paul Celan

les jours et les nuits

suivi de

SUGGESTIONS
par Werner Hamacher

traduit de l'allemand
par Michèle Cohen-Halimi

NOUS
MMXVI



Intime

JEAN DAIVE : Bernard Böschenstein, vous avez connu Paul Celan, intimement sur le plan intellectuel et parfois sur le plan de la vie de tous les jours, puisqu'il a séjourné dans votre appartement de Genève, où vous l'aviez invité à l'occasion d'une lecture publique à l'Université. Comment avez-vous été amené à le rencontrer ?

BERNARD BÖSCHENSTEIN : Je dois la rencontre à Peter Szondi qui pourtant ne l'a connu que quelques jours avant moi et quelques jours avant Jean Bollack. Tous les trois nous avons connu Paul Celan la même semaine, en avril 1959. J'ai été reçu chez lui, rue de Longchamp et nous avons discuté entre autres et surtout de Hölderlin. J'ai trouvé plus tard, parmi ses livres, la petite édition de Stuttgart et la date de ma visite à Paris non loin de la citation de l'hymne « Le Rhin » qu'il a reprise dans « Tübingen, Janvier », en janvier 1961.

Pendant que j'étais chez Paul Celan, le facteur a apporté les premiers exemplaires de *Sprachgitter* [*Grille de parole*], et donc j'ai reçu le premier exemplaire avec une dédicace. Comme je rentrais d'Écosse, il m'a tout de suite interrogé sur les genêts en Écosse, qui ont inspiré le début de ce poème. Les plantes jouaient toujours un rôle dans nos rencontres. Par exemple, à Göttingen, où je lui ai fait

voir le jardin botanique créé par le poète Albrecht von Haller, tout de suite il m'a conduit vers les fleurs des Balkans et on a retrouvé la centaurée qui joue un rôle dans sa poésie.

J. D. : Qu'est-ce qui a tendu le fil de votre amitié, jusqu'à la fin ? Quels étaient chez lui et chez vous les centres d'intérêt, les sujets d'échange ?

B. B. : Il y était beaucoup question des traductions de la grande poésie française en allemand, pas seulement de la traduction du français vers l'allemand, mais aussi de Shakespeare. Il avait toujours des noms de traducteurs qui ne m'étaient pas connus, par exemple pour Saint-John Perse, il disait : non, ce n'est pas Friedhelm Kemp que j'estime, c'est Leonharda von Gescher que je ne connaissais pas. Et pour Shakespeare, il disait que ce n'était pas Stefan George, c'était Regis pour moi le traducteur valable. Quand nous avons fait avec Jean Bollack et sa femme l'*Anthologie de Baudelaire à Saint-John Perse* qui a paru en 1962, nous lui avons souvent demandé conseil. Je me souviens qu'une fois, il a trouvé un verbe rare, *firren*, pour une expression baudelairienne.

Nous avons donc beaucoup parlé de traduction, et il m'a aussi initié à des textes qu'il venait de découvrir, comme Henri Michaux, un texte en vers libres très impressionnant, « Vers la Complétude », qui n'existait qu'en une petite plaquette qu'il m'a lu et que je lui ai demandé de traduire, il disait que le poème était trop difficile. Nous parlions également des traductions commencées et qu'il a abandonnées. Par exemple « La Chanson du mal aimé ». Il a fait trois versions des trois premières strophes et là aussi il a trouvé que le poème était trop difficile. D'ailleurs en me promenant dans sa bibliothèque et en regardant

les volumes que les poètes amis, comme Char et Michaux et d'autres lui ont offerts, Bonnefoy entre autres, j'ai constaté que Celan avait écrit au crayon la traduction de quelques vers seulement d'un poème de plusieurs strophes. Si c'était un poème en six ou huit strophes, il avait traduit, peut-être, six ou huit vers seulement, de sorte qu'il sera fort difficile de publier ces premières lectures. Nous avons beaucoup parlé, naturellement, de Hölderlin, mais nous avons aussi parlé d'autres poètes et poèmes qui m'étaient importants et qui l'ont impressionné. Par exemple, un cycle de la poétesse westphalienne Annette von Droste-Hülshoff, « Ein Sommertagstraum », « Rêve d'un jour d'été ». Là il est question de quelqu'un qui a reçu pour son anniversaire des cadeaux originaux, par exemple des pierres rares ou des monnaies anciennes. Ce poème l'a beaucoup impressionné et je le lui ai lu en 1963, et une année après il m'a demandé de lui relire le même texte. Annette von Droste-Hülshoff l'impressionnait, parce que la densité et la dureté de ses vers et son côté très géologique lui convenaient beaucoup dans la période tardive de sa création. Mais il y avait un poète baroque qu'il aimait, c'était Quirinus Kuhlmann, avec ses jeux de mots qui allaient très loin. Celui-là a traduit Saint-Jean de la Croix et Celan m'a demandé de lui faire connaître des poèmes antérieurs que personne n'avait encore lus puisqu'ils venaient de paraître dans une édition réalisée par des étudiants de Heidelberg. De toute façon, quand il a habité chez moi, il consultait surtout la partie baroque de ma bibliothèque, un domaine qui l'attirait, et qu'il ne connaissait pas à fond.

Donc la poésie, donc les traductions étaient au centre de nos conversations, pas seulement. Trois fois, j'ai organisé des lectures, une fois à Göttingen, devant un immense public, une fois à Genève, et c'était une des premières fois, je crois, qu'il avait lu dans un lieu francophone, et finalement avant sa mort, à Stuttgart. Là il avait

choisi *Lichtzwang* [*Contrainte de lumière*] qui n'était pas encore connu, pas encore édité, et le public n'était pas comme d'habitude fait d'étudiants, ce qu'il aimait beaucoup, mais de gens plus âgés, parce que la date tombait pendant les vacances universitaires, ce qui ne lui plaisait pas. Il pensait à juste titre que parmi ces gens il y avait aussi d'anciens nazis. Il y avait une certaine violence dans sa lecture, un côté hostile face au public qui n'a pas compris ses textes.

J. D. : Quand vous le rencontrez pour la première fois, où en êtes-vous de la connaissance de Paul Celan et qu'est-ce qui vous pousse à le rencontrer ?

B. B. : Je connaissais Paul Celan par les deux volumes précédents *Mohn und Gedächtnis* (1952), *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), mais je dois dire que je ne l'avais pas encore approfondi. Au fond Peter Szondi, qui avait davantage fréquenté son œuvre, était sûr que cette rencontre serait importante pour moi et il m'a beaucoup encouragé à le voir. C'est vrai que j'ai découvert Celan surtout après la première rencontre, et comme cette première rencontre était liée à la sortie de *Grille de parole*, c'est cette poésie de 1959, ensuite *La Rose de personne* de 1963, et *Atemwende* [*Renverse du souffle*] de 1967, qui ont été au centre de mes contacts avec sa poésie.

Il m'a dit souvent : « Lisez *Le Méridien*, ce que j'ai à dire sur la poésie se trouve là, là surtout. » Quand Gisèle m'a demandé après sa mort de publier les matériaux du *Méridien* et que j'ai vu la richesse de la moisson — il y a un millier de fragments — j'étais effrayé, tellement je trouvais cette tâche difficile et l'ordre de ces matériaux n'était pas toujours sûr. J'ai consacré beaucoup d'années à ce travail. J'ai commencé sérieusement en 1988 et le livre est sorti en 1999.

J. D. : *Le Méridien* est tout d'abord un titre et un texte, et un texte compliqué, à plusieurs niveaux de lecture parce qu'il raconte plusieurs histoires tout en ayant les accents d'un manifeste et tout en étant un hommage à Georg Büchner, figure, disons-le, de second plan pour beaucoup dans la littérature allemande, sauf aux yeux de quelques-uns.

B. B. : Je pense que maintenant on a réhabilité la grandeur de Büchner, qui était méconnu, souvent à l'ombre de Heine, son contemporain. Celan, je ne l'ai jamais entendu dire quelque chose de critique ou de négatif sur Büchner. Je trouve que ce qu'il tire des œuvres principales de Büchner est chaque fois central, pas seulement pour Büchner, mais aussi pour lui-même. Il a évidemment fait des découvertes intéressantes, par exemple le rôle de Lucile Desmoulins à la fin de *La Mort de Danton*, quand elle-même se livre au bourreau : en effet, elle regarde l'eau qui continue à couler, et elle dit : « rien ne s'arrête ». Elle voit que l'homme est impuissant face au destin, face à l'histoire, face à la mort. Büchner a donné ici un texte que Celan a repris dans un de ses poèmes.

J. D. : Lucile est prête à dire « Vive le roi », d'ailleurs elle crie « Vive le roi ». Elle est prête à tout. Elle peut tout, elle peut même trahir ou assurer le ressort de la trahison. Pour ma part je pense qu'elle est la figure d'Ingeborg Bachmann comme je le démontre dans une étude, « Se tuer à deux » (voir *infra*, p. 77).

B. B. : Elle dit cela pour qu'elle puisse partager la mort avec son mari. Mais l'audace de Celan est de dire que ce « Vive le roi » est la

poésie dans son statut absurde. Ce qui a naturellement étonné tout le monde. Là il est question de la césure, notion chère à Hölderlin dans les explications d'*Antigone* et d'*Œdipe*, mais chère aussi à Celan lui-même, surtout dans son second poème sur Hölderlin, qui paraît dans *Zeitgehöft*.

J. D. : Revenons, Bernard Böschstein, au *Méridien* que vous connaissez pour l'avoir publié. Vous m'avez dit que *Le Méridien* avait un certain nombre de versions et que ce n'est que la veille du discours qu'il a réécrit pour lui-même et en lui-même ce texte extrêmement vite, reprenant à peu près toutes les versions, toutes les étapes d'une pensée. Comment est-ce que vous comprenez cela, ce balbutiement, ce tâtonnement, cette progression extrêmement lente d'une pensée qui ne parvient pas à saisir le vrai sens du *Méridien* ?

B. B. : Celan m'a dit quand il est venu à Stuttgart : « Je vous prie de ne pas attendre de moi un discours comme je l'ai donné à Darmstadt en 1960. Ce n'est pas ce qui me convient le mieux, j'aimerais uniquement lire, et ce sera André du Bouchet qui, lui, fera un discours. » Ce qui est intéressant, c'est qu'au moment où Celan a appris la nouvelle du prix Büchner — à peu près à la mi-mai 1960 — il a tout de suite couvert une page de quelques annotations qui sont restées au centre de ce qu'il aura à dire. Dans ces annotations je trouve par exemple le passage de *Lenz* qui dit qu'il aurait bien aimé marcher sur la tête, mais je trouve des passages parallèles, lorsqu'il est question d'un discours de Hofmannsthal, « Le poète et son époque », où il est question de saint Alexis caché sous l'escalier, la position du poète invisible, inconnu du monde des humains. Il est question aussi de Baudelaire, de ce célèbre passage que Hofmannsthal lui a transmis,

de « la pointe acérée de l'Infini », ce passage qu'il a repris dans un de ses poèmes, et qui exprimait une intervention fondamentale, venant du haut et tranchant l'air, tranchant la personne, tranchant l'existence et commandant d'une certaine manière la césure. Ce que je veux dire, c'est qu'il y avait d'abord des préoccupations purement celaniennes. La partie de ce discours qu'il a faite en toute rapidité, ce sont tous les passages du début où il cite abondamment *La Mort de Danton* ainsi que *Léonce et Léna* et c'est là où il se rapproche alors des autres aspects de Büchner. Ce qui est important, c'est que tout au long de la création de ce texte, il a repensé à un discours qu'il avait esquissé, et qu'il n'avait pas tenu, à Wuppertal, l'année précédente, sur l'obscurité de la poésie. Il y a des passages qu'il a écartés, qui sont en rapport avec la grande balance d'un jugement final qui exprime le destin de l'humanité voué à la mort.

Nous avons des passages où il dit par exemple que la syntaxe à notre époque est plus rapide parce que nous n'avons plus beaucoup de temps pour respirer, mais il y a d'autres passages, comme *Atemwende*, où j'ai l'impression, en y réfléchissant de nouveau, qu'il s'agit là, peut-être, de l'essai de revivre d'une certaine manière la mort qu'a subie sa mère : c'est le moment extrême à partir duquel tout change, et nous avons chez Celan cette idée d'une conversion, d'une métanoïa fondamentale qui doit être amenée par la grande poésie. Pourquoi ? La poésie est là, ce moment est très proche de sa notion de « l'involution », qui doit se retourner vers l'intérieur, vers une origine qui chez lui est évidemment le rapport étroit aux morts, à partir duquel tout se rétrécit, et ce n'est pas le mouvement de Louis-Sébastien Mercier qui va vers l'extérieur, c'est l'inverse. Il le dit toujours, il le dit dans « Tübingen, Janvier », où le poète devient enfant, devient bègue, devient syllabique. C'est très important pour lui, le langage syllabique,

c'est une manière de décomposition qui lui permet de refaire à partir de zéro une langue qui est d'abord une langue faite d'intervalles, faite de pauses, faite de césures, faite de silences.

J. D. : Vous dites qu'il y a l'enfant, il y a aussi sur fond de poème la présence de Hölderlin, cet homme qui vient, qui n'est autre que le patriarche. Il y a plusieurs figures fondamentales pour essayer de délimiter, de circonscrire le bégaiement.

B. B. : Tout à fait. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'à travers ce bégaiement on retrouve aussi des bribes de moments importants de la poésie de Hölderlin, par exemple « Wozu Dichter in dürftiger Zeit? », « Pourquoi des poètes dans un temps de dénuement? », et cela apparaît uniquement à travers la rupture syllabique.

J. D. : Vous venez d'employer un mot très important qui est le « retour », il y a le mot retour et aussi le retournement. Est-ce qu'il ne s'entoure pas de femmes, entre autres, à qui il le demande, justement, ce retournement. Je pense à Ingeborg Bachmann dont la correspondance vient de paraître, à un moment donné Ingeborg Bachmann dit à Gisèle Celan : « ... dans sa dernière lettre il me demande quelque chose d'impossible », et j'aimerais bien que vous me disiez cet impossible? Est-ce une façon de vouloir enjuiver une femme pour la gagner?

B. B. : C'est très curieux, dans cette correspondance je constate que, au début, il est vraiment dans le domaine de la poésie celui qui dirige, celui qui conduit, et ce n'est que petit à petit qu'il découvre qu'il a devant lui une partenaire qui, elle aussi, est capable d'écrire

de la grande poésie. Les « Lieder auf der Flucht », les chants écrits pendant la fuite l'ont certainement impressionné, et le moment est venu où il s'exprime dans sa propre poésie, où il lui reconnaît une sorte d'égalité, où ils deviennent vraiment des partenaires, et chacun a dit à l'autre : « je n'ai aimé que toi-même, véritablement et profondément », mais ils ont su aussi, tous les deux, qu'ils ne pouvaient pas vivre ensemble. Je pense que la condition de poète était incompatible avec une vie à deux, ce qu'on voit chaque fois qu'ils se retrouvent, ils sont obligés ensuite de se séparer à nouveau. Mais elle, dans *Malina*, a dit qu'il était sa vie et ce sont les spécialistes de Bachmann qui ont les premiers découvert cette piste qui a conduit à toutes ces révélations qui se sont faites depuis.

J. D. : Je viens d'employer le mot d'« enjuiver ». Est-ce qu'il lui fait la leçon ? Est-ce qu'il veut la gagner à l'idéal juif ou à l'être juif qu'elle n'est pas ? Qu'est-ce que cette demande de la part de Paul Celan, cette demande impossible qu'elle ne peut assumer ?

B. B. : Nous avons dans *Le Méridien* plusieurs fois ce terme *verjuden*, enjuiver, qui est au fond un terme que les antisémites ont utilisé et que lui utilise naturellement dans un tout autre sens. Nous avons dans les textes qu'il a écrits concernant Auschwitz toujours cette idée du rapport avec le juif dans ses différents aspects, parce qu'il y a la très belle juive et il y a les horribles juifs, et ils sont tous également présents dans la pensée de sa mémoire qui traverse une série de silences tout à fait stricts, presque ritualisés. Ces textes où il dit comment évoquer cela, il dit alors : la seule chose est d'évoquer le moment où on y avait pensé, on se souvient d'un moment antérieur qui était un moment de silence, et c'est seulement en allant en arrière

qu'on peut ensuite verbaliser, c'est-à-dire que le travail de la mémoire n'est jamais immédiat, il doit être médiatisé par une série de silences successifs.

J. D. : Vous pensez que cette correspondance montre à quel point la langue de l'autre, c'est-à-dire la langue d'Ingeborg Bachmann doit être autre, et que cette qualité autre, c'est Paul Celan qui la lui apporte ?

B. B. : Je pense que Paul Celan lui a donné une mesure de la poésie et les poèmes dans lesquels il évoque cet amour lui ont certainement parlé d'une manière très forte. On le ressent aussi dans les cours de poésie qu'elle a donnés à Francfort, où elle cite surtout les poèmes qui lui ont été adressés, et ce sont parmi les plus intenses qu'on lit dans le volume *Pavot et mémoire*.

J. D. : Vous pensez que cette correspondance exprime une forme de cauchemar pour Paul Celan ? Une sorte de torture permanente ?

B. B. : Je crois que pour les deux la douleur était très grande, d'être si intimement liés et de se savoir si définitivement séparés, en même temps...

J. D. : ... condamnés...

B. B. : ... mais je pense qu'ils ont aussi su que la poésie ne s'acquiert qu'au prix d'un pareil sacrifice, et j'imagine que les liens qu'ils ont eus avec les personnes avec lesquelles ils vivaient étaient toujours traversés par la différence de cette relation unique que rien n'égalait.

J. D. : Il y a donc une œuvre poétique et parallèlement à cette œuvre poétique une autre œuvre qui doit son existence grâce aux traductions, grâce à un face à face avec des langues autres : le français (Rimbaud, Valéry, Apollinaire), le russe (Mandelstam), l'italien (Ungaretti). La première question est la suivante : que pensez-vous d'un homme qui vit, parallèlement à la poésie, une autre œuvre qu'il est en train d'élaborer, ensuite seconde question : est-ce que vous ne pensez pas qu'il cherche à travers Mandelstam, Tsvétaïéva, quelque chose de la proximité d'un frère ou d'une sœur, ce qu'il ne peut pas trouver chez des contemporains par exemple ?

B. B. : La liaison avec Mandelstam est la plus étroite et c'est tout à fait conséquent qu'il lui ait dédié *La Rose de personne* et qu'il ait adressé quelques poèmes directement à Mandelstam. Mandelstam, d'origine juive, qui avait aussi un destin le conduisant vers la mort et qui, je dirais dans l'avant-scène de cette mort, s'est exprimé en poésie dans les *Cahiers de Voronej*. Mandelstam était pour lui la figure fraternelle la plus proche, et c'est pourquoi aussi ce lien avec la poésie russe, avec Blok et puis...

J. D. : ... Essénine...

B. B. : ... avec Essénine, mais aussi avec Tsvétaïéva, qu'il aurait voulu traduire d'ailleurs, reste centrale jusqu'à la fin. Que signifie cet accompagnement par la poésie en d'autres langues ? D'abord, il faut bien dire que l'allemand qui était la langue de sa mère, qui était la langue de Czernowitz où il est né, n'était pourtant plus totalement en accord avec la possibilité de faire sa vie, puisqu'il n'a jamais voulu

vivre en Allemagne. Il a dit au moment du Prix Büchner qu'il faut qu'on accentue l'importance de son œuvre de traducteur. Dans un premier temps, il disait qu'il y avait « Le Bateau ivre » de Rimbaud, « La Jeune Parque » de Valéry, le poème d'Alexandre Blok « Les Douze » et les œuvres de Mandelstam qui comptaient le plus dans son œuvre de traducteur. Plus tard sont venus Michaux et du Bouchet. Je dirais ceci : il a continué une grande tradition — George avec Baudelaire, Shakespeare, Dante, Rilke, surtout avec Valéry et aussi Louise Labé, Michel-Ange — ces deux grands poètes de la génération précédente avaient fait la même chose, leur œuvre de traducteur est centrale. Alors qu'est-ce que cela signifie ? À partir de 1890 la littérature allemande s'ouvre à l'Europe beaucoup plus que ce n'était le cas pendant le dix-neuvième siècle, qui avait tendance à se replier vers l'Allemagne en tant que telle. Goethe avait déjà la notion de la littérature mondiale, mais cette notion s'était perdue. Elle a été regagnée d'une autre manière grâce à l'accueil que l'Allemagne a fait aux symbolistes français et à la poésie anglaise de la même période. Il faut bien dire que ce que George et Rilke ont initié, Celan l'a continué, c'est-à-dire ces perspectives beaucoup plus vastes par rapport à une tradition purement allemande.

Qu'est-ce que cela signifie ? Dans le cas du « Bateau ivre », Celan a été très libre dans la transposition. Beaucoup de personnes avaient déjà traduit « Le Bateau ivre » médiocrement. Lui, par l'inventivité, est allé beaucoup plus loin. Dans le cas de Valéry, c'était une lutte contre une présence contraire à la sienne. Le côté néo-classique de Valéry était en désaccord avec sa propre poétique, alors il a renversé et inversé Valéry. Il l'a traduit d'une manière plus rude, plus intermittente. C'est très important de voir que Celan dans la dernière période de sa création, avec Michaux, avec du Bouchet, se

rapprochait d'une poésie plus près de la prose, ce qui lui permettait de traduire plus littéralement, de traduire plus fidèlement, de moins inventer comme il le faisait avant, surtout dans les positions de la rime. Il y a une certaine unité de la méthode de traduire, en ce qui concernait Michaux et du Bouchet. Ces traductions-là sont aussi une découverte pour l'Allemagne, car ni l'un ni l'autre n'étaient connus en langue allemande, ce qui n'est pas le cas des poètes précédents qu'on avait déjà traduit mais différemment. Je trouve important que Celan ait renoncé au côté subjectif, inventif, pour se plier, avec beaucoup de rigueur, à la mélodie originale de ces auteurs plus récents, et qui, par bien des côtés, étaient différents de sa propre poésie, parce que lui-même n'est jamais allé si loin du côté de la prose. Il n'a jamais cessé de faire des vers, contrairement à l'un et à l'autre. Alors pourquoi avait-il besoin de cette autre poésie ? Je crois que c'était aussi la conquête de domaines qu'il voulait introduire dans sa poésie. Avec Michaux par exemple, il y a une très grande audace de l'introduction de domaines qui jusqu'ici n'étaient pas considérés comme poétiques. Et je remarque cette même évolution dans ses derniers volumes.

J. D. : À la fin de la vie de Paul Celan, il y a Ungaretti et Shakespeare. Shakespeare qu'il traduit. William Shakespeare qu'il lit très jeune, dans un camp de travail, en Roumanie. Donc, c'est un projet qui est très ancien, qui a un sens assez fondamental.

B. B. : Presque une constante, cette présence de Shakespeare, qu'il considérait, paraît-il, comme le plus grand de tous les poètes. Nous avons même en partie une traduction en vers de *Antoine et Cléopâtre* dans ses papiers, et Peter Szondi, dans une étude sur une traduction d'un sonnet de Shakespeare, a découvert que Celan,

traducteur de ces *Sonnets*, pouvait même exprimer dans sa traduction l'acte même de la traduction. George avait déjà traduit les *Sonnets* de Shakespeare, mais Celan n'a pas tellement goûté cette traduction. Je pense qu'il la trouvait un peu trop monumentale et peut-être trop proche de la diction de ce poète autoritaire.

J. D. : Paul Celan est quelqu'un qui aimait par exemple un feu de bois pour réfléchir à voix haute, penser à voix haute. C'est quelqu'un qui aimait beaucoup la conversation et je me demande si la promenade ne faisait pas partie de cette initiation à la pensée. C'est-à-dire qu'assez vite dans la naissance d'une amitié, il entraînait l'autre dans l'aventure d'une promenade, d'un trottoir, sous les marronniers. C'est un peu comme si un monde de l'enfance ou un monde de l'adolescence se recréait soudain pour offrir un tapis à la pensée.

B. B. : J'ai connu avec lui la situation d'une promenade le long du Rhône, à Genève. Il me disait qu'il aimait beaucoup mieux les rochers de ces rives du Rhône que les rives rayonnantes où il y avait les villas des gens aisés au bord du lac. Il y a cette célèbre promenade dans la montagne en Engadine où deux juifs s'entretiennent et tous les deux disent : « La terre qui nous entoure ici, elle n'est pas pour nous. Une langue sans moi et sans toi. » Nous avons là aussi beaucoup d'ironie face à une tradition qui s'inspire du yiddish et qui est traitée avec un regard à la fois très précis, mais aussi distant. On nous a dit qu'il pensait à une rencontre avec Adorno qui n'a pas eu lieu, Adorno qui était pour lui quelqu'un qui l'attirait, l'intéressait, mais il avait aussi beaucoup de réserve envers lui, comme on le voit dans les notes qu'on a découvertes à ce sujet.

J. D. : Il faut rappeler ce qu'a dit ou ce qu'aurait dit Adorno : après Auschwitz, la poésie est impossible.

B. B. : Plus tard Adorno a corrigé ce dicton.

J. D. : Sous la pression de Paul Celan...

B. B. : ... et Szondi disait aussi : sauf si la poésie se fondait sur Auschwitz, alors elle était de nouveau possible. C'était la *conditio sine qua non*.

J. D. : La promenade est omniprésente chez Paul Celan. Abordons ensemble l'une des dernières grandes promenades, celle qui a fait couler beaucoup d'encre, avec Heidegger. Quelle est votre version à la fois de cette rencontre, de cette volonté de rencontre — et je pense savoir qu'elle n'a pas été difficile à mettre en place, qu'il y a eu tout un concours de circonstances favorables.

B. B. : Je peux dire ceci : en 1959, j'ai été invité par Heidegger pour l'aider dans sa dernière conférence sur Hölderlin à Munich, prévue pour le mois de juin 1959, et pendant ce séjour Heidegger m'a fait entendre le disque que l'éditeur Neske avait consacré à huit poètes contemporains dont Celan. Et Heidegger m'a uniquement fait entendre la voix de Celan. J'ai raconté cela à Celan il était très impressionné. Quand j'ouvre *La bibliothèque philosophique*, que deux jeunes chercheurs qui ont travaillé à l'Unité de Recherche Paul Celan, à l'École Normale Supérieure, ont établi comme une sorte d'inventaire des annotations, Heidegger tient la part du lion, c'est de loin le plus grand morceau dans ce grand volume. Il y a donc eu une étude

très sérieuse de Heidegger par Celan. Lorsque Heidegger m'avait envoyé ses poèmes *Der Feldweg* (*Chemin de campagne*), qui étaient une succession de textes poétisants, je trouvais que Heidegger n'avait pas le don de changer de registre, mais Celan a défendu ce texte en faveur de Heidegger contre mes critiques. Je pense que Heidegger était important pour Celan parce qu'il accordait à la poésie un statut si élevé, finalement un statut prioritaire, même par rapport à la philosophie. Et le fait que les poètes qui étaient les plus importants pour Heidegger, comme Hölderlin, mais aussi Rilke, mais aussi Trakl, même George, étaient des poètes importants pour Celan lui-même. Donc il y avait une sorte de concordance. Il est vrai que Celan n'a jamais oublié ce que Heidegger a commis dans les deux premières années du nazisme. Il était, je trouve, assez clément, parce que dans la correspondance que nous avons maintenant entre Celan et Ingeborg Bachmann la question leur est posée de participer à un volume de mélanges pour les soixante-dix ans de Heidegger, en 1959. Et tous les deux ne disent pas tout simplement non, ils sont hésitants. Ils seraient même plutôt d'accord de participer si l'éditeur Neske n'avait pas, de manière autoritaire, mis leur nom parmi ceux des contributeurs avant même de leur poser la question. C'est là qu'ils se sont fâchés, ce que tout le monde comprend. Mais ils n'ont pas dit tout de suite : « Nous ne voulons pas. » Ce qui est étonnant. Il y avait malgré tout un certain respect, une certaine responsabilité.

J. D. : Pourquoi un tel chemin vers Heidegger, pour lui demander quoi ?

B. B. : Il a dit à plusieurs reprises qu'il a attendu de Heidegger qu'il s'excuse de ses méfaits. Celan était venu, disait-il, dans un esprit

plutôt conciliateur, mais il voulait lui demander des comptes, et ça n'a pas fonctionné. Heidegger ne s'est pas ouvert de ce côté-là. Heidegger a déçu Celan. Celan attendait une sorte de confession qui n'a pas eu lieu. Il le dit d'ailleurs dans la dédicace, dans les paroles qu'il écrit, dans le livre d'hôtes, qu'il attendait une parole et cette parole n'est pas venue. Plus tard, il y a aussi des paroles de condamnation de Heidegger qui, disait-il, n'avait pas bien utilisé le rôle souverain qu'il occupait dans ces années-là, en tant que maître de la pensée. Nous avons donc des textes laudatifs et des textes critiques de la part de Celan.

J. D. : Il y a un poème que j'aime beaucoup et que j'ai traduit d'ailleurs aux côtés de Paul Celan, qui s'appelle « Anabase ». Et je le revois encore très jubilatoire, parce que ce poème repose beaucoup sur tout un système de syllabes, et je vais vous demander : que veut dire ce retour ? Qu'est-ce qui pousse Paul Celan à revoir, à s'introduire à l'intérieur de *l'Anabase* ?

B. B. : Je pense que ce poème est un des plus importants qui soit, parce que c'est vraiment la poétique de la syllabe. Il le dit d'ailleurs déjà dans la deuxième strophe où il est question des « môles de syllabes », et où il est question ensuite de l'espaler de ces « bouées-chagrin », c'est très important, surtout aussi ces « reflets du souffle » qui bondissent « accomplis comme des secondes », ces « vibrations de la cloche lumineuse ». Pourquoi ? Parce que nous avons ici cette langue morcelée qui est en même temps une langue sonore et une langue luisante. Nous avons donc le concours du visuel, de ce qui est ouvert à l'ouïe et de ce qui est linguistiquement découpé. Alors dans ces syllabes de la messe de Mozart *Exsultate, jubilate*, où nous avons le « dum-, dun-, un-, unde suspirat cor », nous avons au fond l'un et

l'autre. Nous avons la musique de la douleur, la musique du rôle, et nous avons en même temps la composition musicale qui se fait à partir de ces découpages, alors que le visible et l'audible deviennent ensemble ce qui crée ce qu'il appelle le mot de « tente », le mot qui dit « ensemble ». C'est très important, parce que nous réalisons que cette « tente » veut dire que l'humanité n'est pas fixée, ancrée dans des lieux d'habitation historique, mais elle est en mouvement. L'humanité est celle qui habite sous les tentes. C'est la caravane mouvante et cela, ensemble. C'est une utopie, c'est quelque chose vers quoi tend le poème celanien. Il veut atteindre les nouveaux lecteurs de l'avenir, qu'il veut unir à partir de cette langue qui d'abord a été l'expression de la séparation. Le tout a lieu dans une mer qui est lointaine, non navigable. La mer est tellement importante dans les cycles de Bretagne. C'est une continuité, et aussi dans les traductions, pas seulement « Le Bateau ivre », il y a aussi les textes marins de Supervielle par exemple et de Mandelstam, avec la Mer Noire. Alors je trouve qu'il est essentiel d'établir le parallèle entre la navigation et la poésie, car il s'agit d'aller dans un territoire qui n'est pas encore décrit, fixé, orienté mais qui doit d'abord être exploré.

J. D. : Vous ne trouvez pas que les titres — essentiels — sont là pour mesurer une utopie ? Et je pense entre autres au titre *Le Méridien*. Qu'est-ce qu'il veut dire ? Est-ce qu'il n'est pas une forme de mesure ?

B. B. : *Le Méridien*, au sens strict du terme, est ce cercle qui réunit trois lieux de naissance : celui de Lenz, celui de Karl Emil Franzos, premier éditeur sérieux du *Woyzeck* de Büchner, et le sien qui est Czernowitz. C'est la clôture du discours. *Le Méridien* est aussi la

possibilité d'unir ce qui est d'abord lointain et séparé. C'est l'idée qui a permis au discours de trouver sa fin. Ce discours qui s'ouvrait vers quelque chose d'indicible a finalement, dans cette formule, permis le rapprochement dans le temps, dans l'histoire et dans le destin. Le destin de Lenz qu'on a retrouvé mort dans les rues de Moscou, pour Celan, est une image absolument symbolique.

J. D. : Et l'affaire Claire Goll ? Comment comprenez-vous la chute morale, physique, mentale de Paul Celan lui-même à cause de cette infamie ? C'est-à-dire qu'il est coupable aux yeux de Claire Goll d'avoir volé, copié, prélevé des vers d'Yvan Goll. Comment comprenez-vous cet homme qui mendie des pétitions, qui mendie un acquittement même symbolique, alors qu'il sait qu'il est innocent ?

B. B. : Je crois que Celan sentait derrière Claire Goll toute une cohorte de personnes qui complotaient contre lui. Claire Goll n'était pas seule. Elle était comme à la tête d'une armée de fraudeurs et de plus en plus, il avait le sentiment d'être persécuté. Évidemment Peter Szondi avait démontré que c'était l'inverse, que Yvan Goll à la fin de sa vie était influencé par Celan et que la proximité allait dans le sens contraire. Mais l'attaque de Claire Goll était tellement préméditée, tellement insidieuse et insistante. Elle a continué, et chaque coup était plus meurtrier que le précédent. Je crois qu'il a senti une hostilité sournoise — qu'il avait devinée auparavant — prendre corps dans cette personne. Un pressentiment se concrétisait, ce qu'il avait toujours cru sentir dans l'atmosphère qui l'entourait.

J. D. : Vous m'avez montré chez vous un projet d'acte d'adoption de la part des Goll à l'égard de Paul Celan. Comment cet acte

peut-il exister, se justifie-t-il quand on sait tout le travail de Claire Goll contre Paul Celan ?

B. B. : Yvan Goll était à l'origine de cette idée de l'adoption et on avait dit à Paul qu'on allait l'adopter. Je pense qu'au moment où Yvan Goll est mort, Claire Goll était sûre qu'elle ferait tout pour contrer cette idée. Il y avait certainement là une très grande différence entre les deux. Mais au fond l'irritation a commencé avec la traduction des trois recueils que Celan avait promis de traduire après la mort de Goll. Claire Goll s'est introduite et a tout changé, a tout rejeté et elle disait que Celan avait changé d'attitude au moment même où on lui avait dit qu'on voulait l'adopter. Je pense que la sympathie et la proximité émanaient d'Yvan et non pas d'elle. Mais on peut se demander pourquoi l'immense disproportion de cette situation. Tout le monde disait à Paul Celan : mais c'est une personne malfamée, une personne que tout le monde méprise, pourquoi lui accorder une telle importance ? Et lui n'aimait pas qu'on minimise ce cas. Adorno m'en a parlé. Des jours entiers Celan voulait qu'il s'occupe de l'affaire Goll et à moi-même aussi il a dit : « Vous en savez vraiment très peu ». Et c'était un reproche. Il trouvait que j'aurais dû m'introduire dans cette affaire que je ne voulais naturellement pas connaître de près.

J. D. : Mais pourquoi se laisse-t-il envahir par cette affaire ? Un homme normal dirait : « Bon je n'y pense plus. Je passe à autre chose. »

B. B. : Il faut dire qu'il était dans un état déjà très affecté. Il y avait sa maladie qui progressait déjà fortement. Et Claire Goll représentait le monde hostile dans son ensemble, sous sa forme la plus

directement agressive. Ce qui est d'autant plus terrible qu'elle était juive.

J. D. : J'ai vu un dimanche après-midi Paul Celan sous la neige. C'était un hiver devant le Louvre à hauteur du pont. Je l'ai vu introduire son index dans la bouche, puis l'en sortir comme pour chercher la direction du vent ou une direction, et je pense que le thème de la direction est fondamental dans l'œuvre de Paul Celan...

B. B. : ... toujours.

J. D. : Comment est-ce que vous pourriez approcher tous les recueils ou livres de Paul Celan, du premier au dernier, quand je pourrais vous dire ceci : le premier part du sud, part du monde végétal propre au sud, et le dernier va en direction du nord, c'est-à-dire en direction d'une langue qui n'est plus vraiment l'allemand, mais qui a des résonances proches du flamand, très proches du néerlandais, enfin très proches du yiddish, comme s'il voulait introduire ces sonorités-là dans sa langue ? Je prends l'exemple du mot *treckschutzenzeit* (*Strette et autres poèmes*, p. 116) qu'il m'a commenté au moment où je devais le traduire.

B. B. : Moi, je dirais ceci : en allemand nous avons le mot « Sinn », le mot sens, qui signifie dans un premier temps surtout la direction, or la conférence que Paul Celan a faite en 1960 à la radio sur Mandelstam parle toujours de l'action du temps et de l'ouverture du poème au temps. Il s'agit peut-être de la Révolution russe, il s'agit peut-être aussi d'une manière beaucoup plus générale de la temporalité. Les matériaux du *Méridien* me font dire cela. Paul Celan a vu la

poésie toujours en rapport avec le temps. Il y a toujours un élément éminemment temporel dans le déroulement de ses poèmes, par exemple, « Matière de Bretagne » est un très bel exemple. Je pense que cette ouverture au temps s'explique de diverses façons. Le seul fait qu'il ait tous les jours acheté tous les journaux pour s'informer de la situation politique me donne raison et ces journaux ont influencé sa poésie comme on le sait maintenant, font partie aussi de cette ouverture au temps. C'est vrai que la poésie allemande à partir de 1750 a connu la poétique de la temporalité beaucoup plus que par exemple le français, qui était beaucoup plus longtemps figé par une syntaxe archaïsante. L'allemand a connu un dynamisme très fort au contact par exemple de Pindare qui a révolutionné déjà la poésie de Klopstock et de Goethe, et plus encore, celle de Hölderlin. Alors Celan s'inscrit dans cette lignée des poètes du temps qui sont, je trouve, l'essentiel de ce que l'Allemagne a donné à la poésie mondiale. Dans le cas de Hölderlin, ce sont les fleuves, le Rhin, le Danube, aussi le Neckar, aussi le Main, qui thématisent les poèmes, et chez Celan nous avons ces très grands poèmes à la fin de *La Rose de personne* où nous avons cette présence du temps comme je la trouve nulle part ailleurs, ni avant ni après. Je pense à ce très beau poème où il est question aussi du voyage à travers la Seine, à travers le Rhin, et où il est question du Pont Mirabeau, ce voyage où l'est et l'ouest se rejoignent. C'est là que sa poésie d'ailleurs utilise la même dynamique du vers libre que nous avons eue dans les grands modèles que je viens de citer, poésie d'ailleurs avec l'exergue de Marina Tsvétaïéva pour ce qui est du poème : « Et avec le livre de Tarussa ».

J. D. : L'exergue dit : « tous les poètes sont juifs » mais littéralement dans le sens de youpins...

Table

7	Intime
33	L'espace d'un jeu
57	Le Méridien de Czernowitz
69	Les vitrines de Martin Flinker
77	Se tuer à deux
99	La question du triangle
119	Ghérasim Luca
127	Rimbaud et « Le Bateau ivre »
145	Coups à la porte
149	Mai 68
151	Suggestions par Werner Hamacher