

Guillaume Artous-Bouvet

Une lecture de Celan: di-visions de la forme

LORSQUE NOUS EVOQUONS LA QUESTION de la forme, dans le champ de la critique littéraire ou de ce qui s'est appelé récemment, d'un nom ancien mais, sans doute, à nouveaux frais théoriques, la «poétique», une légitimité puissante mais souple paraît guider nos investigations. Légitimité puissante par genèse et par destinée: c'est en effet l'histoire même de la poésie qui s'est constituée, peu ou prou, comme une *histoire des formes du poème*, poème – œuvre – qui se trouve, à son tour, (presque) toujours et (presque) partout, déterminé comme forme – belle forme – figure réglée où la langue trouve esthétiquement à s'incarner. Il est loisible d'affirmer, de ce point de vue, que l'histoire littéraire n'est rien d'autre qu'une histoire des formes.

Légitimité souple pourtant – c'est-à-dire théoriquement mobile – parce que cette histoire des formes poétiques est encore une *histoire*, c'est-à-dire l'aventure d'un changement et d'une rénovation constante; ce que l'historiographie littéraire a nommé «formalisme» n'est rien d'autre, malgré la stabilité d'école que son nom lui confère, que la *discipline de la rénovation formelle*, et son sens poétique est tout entier contenu dans la formule rimbaldienne: «les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles».

Le formalisme, en tant qu'art poétique, peut alors s'identifier à la nécessité de l'invention formelle, nécessité qui risque toujours de conduire la forme à son point d'aporie. C'est cet étrange *punctum* aporétique que ce numéro cherche à thématiser sous le nom d'antiforme. Nous userons de ce concept critique, dans cet article, en un sens peut-être légèrement dérivé; c'est le travail même de Celan qui rend, à nos

yeux, cette dérivation nécessaire. L'antiforme ne sera surtout pas pour nous l'absence de forme, ou la négation de la forme; nous concevrons l'antiforme comme le lieu où la forme entre en débat avec elle-même, où le poème se trouve aux prises avec des puissances non-formelles, excessives, menaçant toujours l'équilibre de ses jeux et de ses tropes. Nous verrons dans cette perspective que le problème de la «forme» ne se situe pas simplement à un niveau grammatical, syntaxique, et tropologique. C'est pourquoi nous pourrions paraître négliger quelque peu le commentaire des inventions et ré-inventions «formelles», au sens classiquement utilisé par la poétique, du texte celanien, pour tâcher de mettre en évidence les *figures* (mot pris cette fois dans un sens inédit, ces figures n'étant pas – pas seulement – tropologiques) dans lesquelles apparaît le plus lisiblement le débat entre forme et antiforme¹. Nous voudrions pouvoir penser la forme, ou plus exactement l'invention formelle, comme le geste même d'une appropriation de l'inappropriable, d'une figuration de l'infigurable.

Avant d'essayer de déchiffrer, dans la poésie celanienne, le mouvement d'une di-vision des formes, peut-être est-il utile de déployer rapidement les enjeux théorico-philosophiques du concept même de *forme*. Ces enjeux ne constituent pas, selon nous, le dehors ou l'autre de la question littéraire; ces enjeux déterminent constamment la manière dont notre désir de savoir s'adresse à la littérature. Il ne nous semble donc pas inutile de répéter, selon sa syntaxe philosophique, la question «qu'est-ce qu'une forme?». En philosophie, la forme d'un objet s'oppose presque toujours à sa matière; cette opposition, d'origine aristotélicienne, continue à valoir pour la moderne phénoménologie husserlienne, qui distingue une hylétique (science de la matière) d'une morphologie (science de la forme). On se souvient d'ailleurs qu'entre-temps, chez Kant, la connaissance se concevait selon d'une part, une *matière* (*Stoff*), constituée des datas purs de la sensation, et selon, d'autre part, une *forme* (*Form*), constituée quant à elle par les lois de la pensée, lois qui sont en mesure d'établir des rapports d'intelligibilité entre lesdits datas sensibles. En somme, la forme est pour ainsi dire toujours et partout déterminée comme l'*eidos*, l'idée – au sens grec – d'un objet, cette structure de perception et d'intellection au travers de laquelle il s'offre aux regards et à la pensée – aux regards *de* la pensée, c'est-à-dire, si *theoria* signifie «vue», à la saisie théorique. De ce point de

¹ Ce parti pris est aussi, on le comprendra, le fait des dimensions modestes de ce travail. Pour la même raison, nous limiterons notre corpus au *Choix de poèmes - réunis par l'auteur* et publié pour la première fois en 1968.

vue, toute *théorie*, dans l'acception grecque de «discipline du regard», est une *théorie de la forme*.

Notons-le, cette dernière formule («théorie de la forme») a traduit en français l'allemand *Gestalttheorie*, point de vue par-phénoménologique qui définit les phénomènes comme des ensembles constituant des unités autonomes, manifestant une solidarité interne, et régis par des lois propres. La forme n'est plus seulement l'évidence d'un contour délimitant l'objet, mais elle constitue une totalité continue qui organise un domaine d'intelligibilité spatiale. Le «structuralisme», quant à lui, introduira l'écart et la différence dans l'unité formelle des *Gestalt*; les objets de la pensée structurale ne sont pas des formes – au sens d'unités objectales de visibilité: ce sont, moins que des formes, des jeux de rapports in-visibles, le rassemblement toujours précaire de faisceaux discontinûment articulés.

Ainsi, jusqu'à cette ultime modification structuraliste, la forme est systématiquement conçue comme *forme vue*, forme du visible. C'est à la lumière de l'idéalité, sous l'empire irréductible de sa clarté, que la forme du phénomène se déploie comme telle. On le sait, c'est Michel Henry qui a, tout au long de son œuvre théorique, questionné ce privilège phénoméno-logique conféré par la philosophie à la forme, comme forme visible de l'apparaître. L'«essence de la manifestation», selon la formule henrienne, est-elle toujours, doit-elle toujours être formelle, phénoménale, figuration visible de l'être en sa venue au monde? Comment comprendre «tout ce que le phénomène grec n'éclaire pas de sa brillance extatique, tout ce dont la tradition n'a su que faire» (Henry 1990: p. 59)? Peut-on penser autrement qu'à partir de la forme l'essence de la phénoménalité? Si, comme le rappelait Jacques Derrida dans «Force et signification», «la philosophie a été déterminée dans son histoire comme réflexion de l'inauguration poétique», si «elle est, pensée à part, le crépuscule des forces, c'est-à-dire le matin ensoleillé où parlent les images, les formes, les phénomènes, matin des idées et des idoles, où le relief des forces devient repos, aplatit sa profondeur dans la lumière et s'étend dans l'horizontalité» (Derrida 1967: p. 47), il faut peut-être réinventer une philosophie, une critique, qui ne soit pas unilatéralement déterminée comme une philosophie ou une critique *des formes*.

Venons-en à Celan. Il nous a paru que sa poésie, en bien des endroits, nous invitait à penser la duplicité de la forme. Qu'est-ce à dire exactement? Le concept de *duplicité* n'intitule pas seulement, ici, le mouvement de duplication d'une unité formelle quelle qu'elle soit. La duplicité de la forme fait précisément signe en direction de l'antiforme; plus précisément, *l'antiforme n'est rien d'autre, chez Celan, que le*

devenir-double de la forme. Devenant «double», la forme n'est pas simplement dupliquée: elle entre en division. Apparaissant dupliquée-divisée, la forme revêt dès lors chez Celan une qualité spectrale; les figurations celaniennes sont à comprendre comme des surgissements fantomatiques, comme de véritables hantises renvoyant sans cesse à l'idée d'une disparition des formes. La Shoah, cet abîme d'historicité aveugle, soustrait à la rationalité narrative historique, n'est-elle pas ainsi récitée par Celan comme *l'instant pur de la dissipation des formes*? Dissipation des formes qui exige, pour qu'en soit fait témoignage, la dislocation de la grammaire de la langue des bourreaux: l'allemand. C'est comme «belle forme», comme hiératique du discours, que la rigueur syntaxique de l'allemand est puissamment sollicitée par la versification celanienne.

Cet article voudrait en premier lieu s'intéresser à quelques-unes de ces figures doubles, œil, bouche ou amande, qui, chez Celan, paraissent témoigner tout à la fois pour la solitude *et* pour la duplicité de la forme; nous verrons que ces «formes» n'apparaissent pas seulement dupliquées, mais aussi divisées, figures devenant proprement dé-figures, conduisant à l'absence de figure. L'absence de forme – ou du moins la mise en crise de la légalité formelle –, c'est aussi la menace constante, assumée génialement par l'hermétisme celanien, de l'absence de sens. Telle absence instruit au cœur des poèmes de Celan la profondeur ployée d'un secret (I). Duplication ou division, c'est toujours vers l'autre, vers un(e) autre (forme), que la mise en répétition de l'unité formelle fait signe: la figure double désigne alors le rapport entre un *je* et un *tu* et constitue le poème comme poème *adressé*. Nous nous intéresserons donc pour conclure à ce devenir qui fait de la forme une «autre» forme – antiforme invisible, autre de la forme ou forme de l'autre tout aussi bien, figure érigée vive à l'horizon comme le destin d'une partance ou d'une disparition, en direction desquelles tout poème se consacre à signifier (II).

Figures doubles

L'œil

Commençons donc par l'apparence. La forme, avons-nous dit minimalement, c'est ce qu'on voit. Il n'y a pas de forme sans l'organisation d'un regard; pas de regard comme tel sans la conjonction complice de deux yeux. Il est à cet égard remarquable que chez Celan – thématiquement – *l'œil* soit le plus souvent solitaire. Cette solitude de l'œil – d'un œil sans pair, sans double qui lui assurerait sa fonction à l'horizon d'un regard – ne participe-t-elle pas immédiatement du risque d'un aveuglement? Une telle solitude ne constitue-t-elle pas à

chaque fois une menace de cécité? C'est du moins l'apparence; tout se passe comme si, chez Celan, la solitude si marquante de tout œil accompagnait la lente agonie des formes. Mais nous verrons que le jeu du simple et du double repose sur une rigueur plus secrète, complexe. C'est par le procès d'une di-vision constante que la forme entre en crise: l'œil seul n'est pas, nous le vérifierons, l'ultime figure de cette divisibilité.

Sollicitons en premier lieu tel poème, issu de *Von Schwelle zu Schwelle* (*De seuil en seuil*), et intitulé *Zwieggestalt* (*Figure double*). On le voit, ce poème n'indique pas de manière manifeste la raison de son titre; il nous faut la retrouver, inexplicite, parmi les détours de sa syntaxe. Il s'agit d'un poème d'adresse, régi par un impératif. Le texte commence ainsi:

*Laß dein Aug in der Kammer sein eine Kerze,
den Blick einen Docht,
laß mich blind genug sein,
ihn zu entzünden.*²

La *figure double* n'appelle, paradoxalement, qu'un seul «œil». Nous l'annonçons, il nous faut interroger les raisons de cette contradiction, et tâcher de mettre au jour quelque chose comme une *logique* – même si le mot ne convient pas – des rapports entre le simple et le double dans le *corpus* celanien. Nous allons voir que le jeu de ces rapports est complexe, retors peut-être: l'œil *seul*, l'œil absent de tout regard, n'est pas *simplement* l'œil simple. L'œil seul se conçoit encore de la duplicité des deux paupières, et de l'ajointement membraneux qui lui permet d'échapper à la lumière et de se fermer comme œil. L'aveuglement de l'œil n'est donc pas, simplement, la conséquence de sa solitude; une division – la division des paupières – intervient encore pour décider de la clôture ultime d'un œil désormais non-voyant. Cette articulation du simple et du double a quelque chose d'une dialectique: nous verrons cependant que le schème d'opposition qui instruit la rêverie des formes, chez Celan, ressortit davantage d'une divisibilité que d'une dialecticité.

Revenons à *Zwieggestalt*. Le lieu de cette scène poétique est une «chambre» (un terme à prendre, sans nul doute aussi, au sens technique), une chambre où se joue, manifestement, quelque destin de

² «Fais que ton œil dans la chambre soit une bougie,/ ton regard une mèche/ fais-moi être assez aveugle/pour l'allumer» (traduction Jean-Pierre Lefebvre, dans Paul Celan, *Choix de poèmes*, Paris: Gallimard 1998. Nous utiliserons systématiquement cette traduction).

(la) lumière. Dans ce décor de *camera obscura*, il s'agit de faire naître la clarté elle-même. Mais cette clarté, cette lumière d'un œil-bougie, ou d'un regard-mèche, ne se confond pas *simplement* avec la possibilité d'une vision; la lumière de ce qui s'allume ici ne donne pas *simplement* lieu à la faculté de voir. Si qui que ce soit, quoi que ce soit regarde, cela ne peut regarder qu'en faisant du poète un aveugle: c'est de l'aveuglement du parlant que proviendra l'ignition, l'embrasement de l'«œil», du «regard» de celui ou de celle à qui il est parlé, et dès lors, peut-être, la possibilité que quelque chose à la faveur de la «chambre» soit *vu*. Tout voir s'origine ainsi dans un non-voir essentiel, toute vision requiert la consommation pure d'un aveuglement.

On se souvient que le rapport entre le voir et le non-voir, entre la voyance et l'aveuglement, apparaissait déjà dans *Die Krüge* (*Les Cruches*), poème issu du recueil *Möhn und Gedachtnis* (*Pavot et mémoire*); les «cruches de Dieu» («*Krüge Gottes*») y trinquent «aux tables longues du temps» («*An den langen Tischen der Zeit*»), «boivent» et «vident les yeux des voyants et les yeux des aveugles» («*trinken die Augen der Sehenden leer und die Augen der/Blinden*»). Les yeux, pluraux ici, sont pour ainsi dire requis à l'exercice d'un certain *vide*, et c'est depuis cette viduité pure que se rencontrent ceux des voyants et ceux des aveugles. Un espace *bu*, une distance désaltérée apparie en quelque sorte la possibilité du voir à son interdiction. Ainsi, chez Celan, et jusque dans sa solitude, l'œil, cet étrange organe voyant-visible, indique toujours une duplicité, comme il se lit dans *Aufs Auge gepfropft* (*Greffé sur l'œil*):

Aufs Auge gepfropft
ist dir das Reis, das den Wäldern den Weg wies:
verschwistert den Blicken,
treibt es die schwarze,
*die Knospe.*³

L'œil ici n'est pas seul; l'œil, cet organe par quoi comme telles les formes vivent, se prolonge d'une greffe, d'une supplémentation blessante, d'un «scion» (*Reis*) indicatif, marquant l'horizon d'un «chemin» (*Weg*). Et c'est cette brindille, ce supplément singulier aveuglant le regard, qui est frère, ou sœur «dans la fratrie des regards (*Blicken*)»; cette brindille confère à l'œil une puissance qui n'est pas seulement de vision et d'orientation dans l'espace, mais aussi de

³ «Sur ton œil est enté/ le scion qui marquait aux forêts le chemin:/ dans la fratrie des regards/ il fait pousser la noire,/ la bouture». (traduction modifiée).

«bourgeoisement», de «poussée» génétique. Par elle, l'œil en vient à croître selon le principe d'une augmentation obscure, dont la vision n'est pas le seul destin. La forme syntaxique ordinaire trouve d'ailleurs ici à se disloquer sur la rigidité libre du vers: l'espacement détermine puissamment le discours du poème.

C'est en s'aveuglant comme solitude pure du regard que l'œil se trouve en mesure de rencontrer ses frères, et parvient à la motilité puissante d'une nature qui grandit, noire. Le regard n'est pas donc pas ici une stricte figure du *double*; le regard est l'élément d'un ensemble fraternel, d'une multitude au creux de laquelle vient à paraître la solitude au sens propre *radicale* d'une noirceur de l'œil, d'une obscure poussée vivante en lui entée. Cette «vie» conférée à l'œil dépend tout entière de sa capacité à la multiplication, à l'entame croissante. Où l'on retrouve le paradoxe de ces yeux celaniens, qui viennent toujours seuls au poème, «dépareillés», mais dont la force est de diviser la lumière elle-même, comme dans cette *Nature morte (Stilleben)*:

*Kerze bei Kerze, Schimmer bei Schimmer, Schein bei Schein.
Und dies hier, darunter: ein Aug,
ungepaart und geschlossen,⁴*

La solitude de l'œil contraste avec la duplication systématique des trois instances photiques, marquée par un schème de répétition lexicale: la bougie, la scintillance, la lueur. Selon la logique que nous avons déjà éprouvée, l'œil se trouve deux fois – mais contradictoirement – nié comme regard: une première fois parce qu'il est *seul* (œil simple) une seconde fois parce qu'il est *clos* (œil double, puisque fait de deux paupières). Cet œil qui ne regarde pas, qui est donc désormais moins qu'un organe – il n'a plus de *fonction* –, cet œil qui, à la différence de toutes les lumières allant *avec*, va seul, «ici en dessous» («*dies hier, darunter*»), cet œil aveuglé doit sans doute nous conduire à la limite de la forme, à son point d'agonie.

Dans cette solitude – apparemment – radicale de l'œil, la forme se met à souffrir; et la souffrance de la forme n'est rien d'autre que sa dislocation, que le mouvement qui la constitue comme irregardable. L'œil apparaît donc, ainsi enraciné dans sa solitude, comme le lieu de division de la lumière – de di-vision de la vision. Par l'œil, la poésie celanienne déploie une véritable agonistique – au sens grec, dynamique – des formes.

⁴ «Bougies avec les bougies, scintillances avec les scintillances, lueurs avec les lueurs./Et ici en dessous, ceci: un œil,/ dépareillé et clos».

Cette disparition, cet amuissement de la forme comme forme (du) visible se lit aussi selon la métaphore d'un passage au silence, d'un devenir-muet. L'œil qui ne voit pas, l'œil aveugle ou aveuglé, c'est aussi l'œil tacite de *Zuversicht* (*Confiance*), poème issu du recueil *Sprachgitter* (*Grille de paroles*):

*Es wird noch ein Aug sein,
ein fremdes, neben
dem unsern: stumm
unter steinernem Lid.*⁵

Paraissent ici deux yeux – deux yeux qui ne font pourtant pas un regard (l'articulation des vers insère à elle seule une distance dans la proximité – *neben* – entre les deux yeux). Il y a d'une part l'œil solitaire et «étranger», et d'autre part il y a l'œil des «deux», l'œil du *nous* poétique, *nous* dont on ne sait trop s'il désigne la pluralité intime d'une seule voix ou la complicité affective d'un duo: l'œil «étranger» est un œil cryptique, masqué par un tissu à la dureté de roche; et cet œil qui, depuis la profondeur de sa crypte, refuse de voir – il n'est rien d'autre qu'une impuissance à la vision – est aussi qualifié de *tacite*, de *muet* (*stumm*). La syntaxe du poème confond d'ailleurs mutité et cécité: l'œil est «muet/ sous une paupière de roche». L'œil, solitaire, est aussi l'œil divisé, l'œil organiquement constitué par la division durcie de la «paupière»; l'œil celanien n'est pas la moitié d'un regard qui chercherait, à la clarté du jour, à déceler des formes. L'œil celanien «est» cette blessure aveugle, cette fente embrasée à partir de laquelle seulement s'envisage la vision. Cette di-vision du regard (le regard qui n'est plus qu'un seul œil), cette di-vision de l'œil lui-même (qui n'est plus que la clôture fêlée des paupières), anticipe et promet la di-vision des formes, c'est-à-dire la mise en rapport vertigineuse de la forme avec son autre – l'antiforme.

La bouche

La bouche peut être dite, chez Celan, l'exact *analogon* figural de l'œil⁶; comme l'œil, constituée par l'ajointement plein de deux paupières, la bouche n'est rien d'autre que la réunion duplice de deux lèvres. De même que l'œil, en sa solitude racinale, se trouve toujours menacé d'aveuglement, la bouche risque, réduite à une seule «lèvre» – ainsi

⁵ «Il y aura encore un œil/ un œil étranger, près/ du nôtre: muet/ sous une paupière de roche» (traduction modifiée).

⁶ Seule sa solitude ordinaire sur un visage l'en différencie.

dans «*Singbarer rest*», «*Reste chantable*» (dans *Atemwende – Renverse du souffle*), de ne plus savoir parler:

– *Entmündigte Lippe, melde,
daß etwas geschieht, noch immer,
unweit von dir.*⁷

Ici prime l'exigence d'un «faire savoir», d'un «donner à savoir» (*melden*), exigence qui vaut au moment même où l'on se trouve privé du pouvoir de parole. C'est précisément lorsque la parole semble interdite, obnubilée par l'ombre de ce qui reste tu («le poème se révèle, écrit Celan dans *Le méridien*, enclin fortement au mutisme»⁸), que nous sommes requis à son exercice, à l'essai de ce qui se trouve nommé ici un «faire savoir»; requis, singulièrement, là même où il n'y a peut-être rien, ou presque rien à savoir, sinon que «quelque chose» (*etwas*) arrive, que quelque chose se passe «toujours, encore», dans la proximité de la lèvre elle-même.

Dès lors, la diction du poème ressortit à un geste de témoignage, en ceci que sa profération se trouve précisément justifiée au moment où elle semble, sinon proprement interdite, du moins stérile, sans contenu. Ainsi ces «voix/ libres de mots» («*wortfreie Stimmen*») qui passent, «formes vides» («*Leerformen*»), dans le poème *La syllabe Schmerz* (*Die Silbe Schmerz*), issu du recueil *La Rose de personne* (*Die Niemandrose*): le poème est une forme vide, une bouche creuse, moins qu'une bouche, une seule lèvre, ou peut-être même cet étrange hiatus qui sait séparer deux lèvres. On le comprend, la dislocation de la forme – dislocation qui commence par une division duplice – est structurellement liée à cette menace du silence, et à cette rareté du dire qui caractérisent la poétique celanienne et déterminent son dict comme testimonial. Qu'on se souvienne des derniers mots de *Aschenglorie* (*Cendres-la-gloire...*): «Nul/ ne témoigne/ pour le témoin».

Telle poétique paraît dès lors s'originer tout entière dans cette parole disparaissante, dans ce silence parlant; dans cette interdiction du dire qui rend singulièrement la parole nécessaire. On ne *doit* témoigner que lorsque le témoignage est interdit, ou pire, lorsqu'il n'y a plus de témoin légitime. Le verbe poétique relève d'un *devoir*: ce devoir de la

⁷ «Lèvre rendue muette, donne à savoir / que quelque chose toujours, encore, arrive, / non loin de toi» (traduction modifiée).

⁸ *Le méridien*, traduction d'André du Bouchet, Paris: Éditions Fata Morgana 1994: p. 31.

parole se fonde sur une éthique qui connaît le silence. Nous citons à l'appui la fin du poème *Stilleben*, dont nous avons déjà fait mention:

*Und dies noch, verschollen im Tauben:
der Mund,
versteint und verbissen in Steine,
angerufen vom Meer,
das sein Eis die Jahre hinanwältzt.*⁹

Ce qui reste à dire, ce qui se trouve encore inscrit au devoir de la parole, c'est l'énigme d'un *ceci* «porté disparu» dans la distance de l'inentendu, du «Sourd» (*Tauben*); ce qui reste à dire vient au devoir d'une «bouche» close sur «des pierres» (*in Steine*), d'une bouche elle-même devenue pierre. Le poème se produit, en tant qu'il organise un rapport violent entre le vers et la syntaxe, comme la dislocation de la parole elle-même: cette dislocation ne trouve à s'assumer pleinement que dans l'écriture, que dans la dimension *inscrite* et *espacée* du dict poétique. Reprenons. La bouche n'est pas un pur organe phonique et linguistique; de même que la poésie celanienne arrache l'œil au fonctionnalisme duel du regard, de même, elle paraît refermer toute bouche sur une absence de voix. En témoignage, depuis sa profondeur hymnique, le tout premier poème de *Sprachgitter* (*Grille de paroles*); nous nous contenterons d'en commenter rapidement les deux dernières strophes: *Stimmen im Innern der Arche*:

*Es sind
nur die Münder
geborgen. Ihr
Sinkenden, hört
auch uns.*¹⁰

Au-delà du déluge: il y a encore des voix. Ultimement, dans l'espace nu d'un monde enfin revenu au silence, elles se trouvent seules prorogées. Par l'anaphore qui en organise, tout au long du poème, le retour, ces figures phoniques, ces «voix», sont faites éminemment revenante, spectrales.

Que disent-elles, selon le texte de cette strophe pénultième? Elles affirment l'exception qui a sauvé, abrité (*geborgen*) les «bouches»

⁹ «Et puis, encore, ceci, porté disparu dans le Sourd:/ la bouche,/ pétrifiée et les crocs refermés sur/ des pierres,/ hélée par la mer/ qui toutes les années roule vers le haut ses glaces».

¹⁰ «Voix dans l'intérieur de l'arche:/ n'ont été/ abritées que les/ bouches. Vous qui sombrez, écoutez-/ nous aussi» (traduction légèrement modifiée).

(*Münder*), et dans cette sauvegarde, sans doute aussi la possibilité même de toute voix; elles demandent à celui qui sombre d'écouter encore. Et pourtant cette demande, ce vœu final une fois pour toute articulé, restera sans réponse. La dernière strophe du poème paraît claire:

*Keine
Stimme – ein
Spätgeräusch, stundenfremd, deinen
Gedanken geschenkt, hier, endlich
herbeigewacht: ein
Fruchtblatt, augengroß, tief
geritzt; es
harzt, will nicht
vernarben.*¹¹

Il n'y a plus de voix, «pas une/ voix». Ce qui résonne encore est un «bruit», un pur acouphène inarticulé. Moins qu'une voix, un écho inespacé, «porté» jusqu'ici pourtant, signe de l'absence de voix, trace, peut-être, d'une parole interdite. Et il s'agit moins pour la fin du poème d'explicitement métaphoriquement ou figuralemment ce «bruit de la fin», en lui attribuant l'évidence d'une «image», d'une «forme» (dans cette perspective, le «bruit» se trouverait comparé à un «pistil», lui-même déterminé par l'adjectif *augengroß* («gros comme un œil»), que d'en compliquer encore l'énigme, d'en approfondir la crypte: l'apparition du pistil est brutale, et procède d'une simple juxtaposition paratactique (seul le signe typographique des deux points rapporte logiquement et grammaticalement le *pistil* au *bruit*). Le destin des formes, dans la poésie celanienne, est un destin de spectres: disparaître, s'amuïr jusqu'au silence, *et*, dans l'instance même de cette disparition, faire retour par la grâce d'une répétition disloquante, déplacée (en témoigne dans ce poème l'usage marqué de l'anaphore); une figure n'est jamais que l'ombre, que la trace d'une autre figure. Le formalisme celanien est une science des fantômes: *la morphologie relève ici d'une véritable spectrologie.*

L'amande

Les *figures* de l'œil et de la bouche nous confrontent à la division de la forme: division du regard (entre voyance et non-voyance), division

¹¹ «Nulle/ voix – un/ bruit tardif, étranger aux heures, offert/ à tes pensées, ici, enfin porté ici/ à force de vigilance: un/ pistil, gros comme un œil, profondément/ fissuré; il/ have de la résine, ne veut pas/ cicatriser» (traduction modifiée).

de la parole (entre voix et absence de voix); les «formes» n'ont de sens pour Celan que dans le rapport différentiel qui les unit à l'antiforme¹². Une troisième et dernière figure retiendra ici notre attention: celle de l'amande (*Mandel*). L'amande est, comme l'œil et la bouche, une forme double, une forme symétriquement divisée. Elle est aussi, plus spécifiquement, une forme *naturelle*, la forme d'un fruit de nature. C'est la puissance de la *physis*, de la naturalité elle-même, que devrait pouvoir contenir et retenir l'amande. «*Was steht in der Mandel?*» («Qu'est-ce qui se tient dans l'amande?»), demande le poème *Mandorle* (*Mandorla*), dans le recueil *Die Niemandrose* (*La Rose de personne*)¹³. Et la réponse résonne ainsi: «*Das Nichts*» («Le néant»). La densité nourricière de l'amande n'a pas de dedans; il n'y a rien dans l'amande. Cette absence pure au cœur de la forme lui confère une force de fascination:

*Und dein Aug – wohin steht dein Auge?
Dein Aug steht der Mandel entgegen.
Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.*¹⁴

Ce face-à-face entre l'œil et l'amande, forme oblatrice du néant, se trouve syntaxiquement repris par la structure questionnante du poème; l'évidence du rien portée au cœur de la plénitude naturelle du fruit est l'occasion d'une enquête, d'une interrogation anxieuse qui fonde la modalité dialogique du poème. La di-vision néantisante de la forme implique la di-vision dialogique de la parole poétique elle-même. Qu'on relise tel poème issu de *Möhn und Gedachtnis* (*Pavot et mémoire*):

*Zähle die Mandeln,
zähle, was bitter war und dich wachhielt,
zähl mich dazu!*¹⁵

¹² Nous nous retenons de faire usage ici du terme de *dialectique*; le procès de *division* qui travaille l'unité formelle de l'œil ou de la bouche ne relève pas seulement d'une logique de mise en rapport des contraires (il faut de l'aveuglement pour voir, il faut du silence pour parler). La di-vision morphologique, chez Celan, est précisément ce qui rend la potentialisation dialectique impossible: chaque terme de l'opposition est lui-même, à chaque fois, divisé pour donner lieu à une nouvelle opposition (le «regard» se di-vise en «yeux», l'«œil» se di-vise en «paupières», la «paupière» se di-vise en «cils»).

¹³ Tout le recueil *Die Niemandrose* peut se lire comme une anti-physis. La Nature (pensée comme physique ou comme théologique) n'est Rien: «Loué sois-tu, Personne./ C'est pour te plaire que nous voulons/ fleurir./ À ton/ encontre», lit-on dans le poème *Psaume* (*Psalm*).

¹⁴ «Et ton œil – vers quoi se tient-il ton œil?/ Ton œil se tient et fait face à l'amande./ Ton œil, c'est au néant qu'il fait face».

Il revient au lecteur de tenir un compte d'amandes amères; l'anaphore impérative promet ici une manière de rengaine mimant la tenue même du compte. La figure double – l'amande pleine-vide – est le lieu d'une dette déterminant la relation d'adresse, et donc de lecture: «*Mache mich bitter./ Zähle mich zu den Mandeln*»¹⁶. Devenant amer, le poète est pris au nombre de ces formes du néant, de ces fruits porteurs d'un vide essentiel; le poème celanien, identiquement, apparaît, contenant sans contenu explicite, comme une forme promise à l'advenue du rien. Lui reste, cependant, la chance de l'adresse et de l'«arrive» (pour emprunter la belle néologie derridienne), la chance d'être, par la grâce d'une lecture, *rendu amer* et décidément compté au nombre des formes duplices du monde.

Forme du même et forme de l'autre

«Le poème est tendu vers un autre, écrit Celan dans *Le méridien*, éprouve la nécessité d'un autre, la nécessité du vis-à-vis. Il le débusque sans trêve, s'articule allant à lui. Toute chose, tout être, comme il chemine vers l'autre, sera figure, pour le poème, de cet autre» (Celan 1994: p. 33). Nous l'avons éprouvé, la duplicité des formes se rencontre à trois niveaux de la poésie celanienne: 1. Au niveau des «thèmes» ou des figures privilégiées de cette poésie (l'œil, la bouche, l'amande); 2. Au niveau de la structure syntaxique et tropologique du texte, qui est tout à la fois régie par une loi de symétrie *et* par une loi de dislocation; 3. Au niveau de la discursivité générale du poème, régulièrement produite comme adressée, dirigée, destinée¹⁷.

Nous voudrions à présent nous intéresser au poème *Grille de paroles* (*Sprachgitter*), issu du recueil du même nom.

(*Wär ich wie du. Würst du wie ich.
Standen wir nicht
unter einem Passat?
Wir sind Fremde*).¹⁸

¹⁵ «Compte les amandes,/ compte ce qui était amer et t'a gardé vigile,/ compte-moi au nombre de cela» (traduction modifiée).

¹⁶ «Rends-moi amer./ Compte-moi au nombre des amandes».

¹⁷ Souvenons-nous ici, entre autres textes, de *Zwiegestalt* (*Figure double*), et du rapport proprement *interloqué* qui s'y disposait entre le poète et l'«autre». C'est seulement à partir de cette duplicité du voir, liée elle-même à la duplicité d'une «relation» de parole, que le tire du poème se comprend.

¹⁸ «(Si j'étais comme toi. Si tu étais comme moi./ N'étions-nous pas/ sous un seul et même alizé?/ Nous sommes étrangers)» (traduction légèrement modifiée).

Ici, une rhétorique de la question enracine l'énonciation dans une pure conditionnalité (conditionnalité qu'accentue encore l'encadrement parenthétique): or, c'est précisément l'identité – ou plus précisément, la commensurabilité, la communauté possibles – des «deux» qui fait l'objet de ce conditionnel. La *tenue* des deux êtres sous l'identité, sous la mêmeté d'un unique «alidé» (*Passat*) ne garantit aucunement leur réciproque familiarité. Dans l'élément d'un commun souffle, une étrangeté puissante continue de régir les rapports de l'un et de l'autre, de l'un à l'autre. Le poème se *tient* précisément sous le vent de cette identification déchirée, divisée, du poète et de son lecteur. Le sens du poème est d'appartenir à ce partage, dans un recours «À l'une et l'autre main» («*Zu beiden Händen*»), selon le titre d'un texte de *Die Niemandrose* (*La Rose de personne*):

Das
Selbe
hat uns
verloren, das
Selbe
hat uns
vergessen, das
Selbe
*hat uns – –*¹⁹

Le poème s'achève ainsi, sur une pure forme typographique – le tiret – équivalent, aussi bien, à une absence totale de forme. Cette «perte» dernière, cette disparition qui proprement *met fin* au poème, est le fait de l'identique, du Même (*Selbe*). L'identité des «deux», c'est leur perte. La parenthèse de *Sprachgitter* («(Si j'étais comme toi. Si tu étais comme moi)») indiquait seulement une nostalgie: la nostalgie d'une communion des deux dans l'élément de l'identique, communion que «*Zu beiden Händen*» dénonce précisément comme perte pure, oubli. La duplicité des formes ne constitue pas une division provisoire attendant d'être résorbée; la duplicité des formes est nécessaire à l'événement du poème.

C'est en effet au moment où le poème n'est plus qu'une seule forme – le tiret – que toute sa puissance formelle s'effondre, et qu'il prend fin. «*Du bist, / wo dein Aug ist*» («Tu es / là où est ton œil»), lit-on dans la seconde strophe du même texte: le destinataire se tient là-bas, dans l'instance endurée de sa propre forme et de son propre regard divisé. La puissance de la forme, chez Celan, s'origine dans l'énigme d'un

¹⁹ «le/ Même/ nous a/ perdus, le/ Même/ nous a/ oubliés, le/ Même/ nous a – –».

lointain, d'une distance. La forme n'est poétique que si elle est forme de l'autre, forme à l'œil de l'autre; le poème n'a de nécessité que dans cette adresse *distante* qui le rapporte à l'autre en disloquant – au sens propre – sa formalité tropologique.

Le poème *Fernen* (*Lointains*), dans *Von Schwelle zu Schwelle* (*De seuil en seuil*), dispose la fable de ce rassemblement des *deux*, rassemblement seulement possible à la faveur des divisions de la forme:

*gemeinsam
laß uns atmen den Schleier,
der uns voreinander verbirgt,
wenn der Abend sich anschickt zu messen,
wie weit es noch ist
von jeder Gestalt, die er annimmt,
zu jeder Gestalt,
die er uns beiden geliehn.*²⁰

L'être-ensemble des *deux* dépend d'une puissance d'inspiration (*atmen*): il faut humer le voile qui sépare chacun de l'autre. Mais cette aspiration du voile ne promet pas à elle seule la rencontre des deux: dégagés, décryptés l'un et l'autre, ceux-là qui se cherchent sont encore constitués – et séparés – par des figures (*Gestalt*). Ces figures marquent une distance à mesurer («*wie weit es noch ist*»): distance entre le décor du soir et les figures des deux, certes; mais aussi, implicitement, distance entre les figures «prêtées» aux deux, et celles qu'ils pourraient, peut-être, posséder en propre mais dont le poème ne parle pas. En somme, la figure n'est autre, au moment même du dé-voilement, de la rencontre dans le soir, que l'indice de la distance perpétuée des lointains; la figure n'est pas – pas seulement – la forme *visible* de l'autre, de celui qu'on cherche à connaître et qui se livrerait précisément sous cette forme: la figure est aussi le masque, la dé-formation, la dé-figure de l'autre, de celui à qui notre désir s'adresse. La figure constitue donc une nouvelle fois, dans *Fernen*, la prorogation in-finie des distances; la forme n'est rien d'autre que la division continuée de la forme, que l'espacement qui, dans toute forme, rend la formation de la forme possible. Cet espacement *donne lieu*, au sens strict, à la forme écrite du poème.

Je me contenterai de citer, pour conclure, un second passage de ce grand texte de prose qu'est *Le méridien*. Celan y répète l'énigme de la duplicité poétique; duplicité, puisque le poème constitue toujours –

²⁰ «ensemble/ respirons le voile,/ qui nous cache l'un à l'autre,/ quand le soir se dispose à mesurer/ tout ce qui sépare encore chacune/ de ses propres figures/ de chacune de celles/ qu'il nous a à tous deux prêtées» (traduction légèrement modifiée).

formellement surtout, peut-être – un absolu singulier, l'unicité d'un pur secret, *et se produit* pourtant, dans cette singularité même, comme l'évidence d'un don, d'un geste d'ouverture inconditionnelle. *La forme simple du poème se trouve donc, à chaque lecture, re-produite comme la duplicité métamorphique qu'elle est toujours aussi à chaque fois.* Je cite: «Même dans cette présence, ici, du poème – le poème tient toujours à cette présence ponctuelle, unique – dans sa proximité immédiate même, elle concède à l'autre une parcelle de sa vérité: le temps de l'autre» (Celan 1994: p. 34-35)²¹.

Guillaume ARTOUS-BOUVET*
(Université Paris VIII - Saint Denis, France)

Bibliographie

- CELAN, P.,
1968. *Choix de poèmes*, Francfort-sur-le-Main: Éditions Suhrkamp Verlag.
1994. *Le méridien*, tr. fr. d'André du Bouchet, Paris: Éditions Fata Morgana, p. 31.
1998. *Choix de poèmes*, tr. fr. Jean-Pierre Lefebvre, Paris: Éditions Gallimard.
- DERRIDA, J., *L'Écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967, p. 47.
- HENRY, M., *Phénoménologie matérielle*, Paris: PUF, 1990, p. 59.

²¹ Il aurait fallu pouvoir évoquer la «figure» temporelle de la date, qui joue un si grand rôle dans la poésie celanienne; une date, comme un poème, est une unicité revenant(e) selon la loi de l'anniversaire.

* Ancien élève de l'ENS-LSH de Lyon, agrégé de lettres modernes, et actuellement en seconde année de doctorat à l'Université Paris 8-Saint-Denis, où il enseigne en tant que moniteur. Ses recherches portent sur les lectures et les usages de la littérature dans les discours philosophiques contemporains (après 1950).