

## Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Paul Celan<sup>1</sup>

Alexis Nuselovici (Nouss), School of European Studies, Cardiff University

### Comment se souvenir de ce qui n'a pas eu (de) lieu ?

La mémoire, en effet, est aussi affaire spatiale. Le temps est sa grammaire, mais son lexique est d'espace. Or Auschwitz n'a pas eu lieu. Auschwitz est *aus*. Pas eu lieu car en dehors du réel, en dehors du langage, du réel tel que saisi par le langage. Un trou noir, un désastre. Et pas eu de lieu, tant les limites du monde concentrationnaire l'enferment dans une anormalité territoriale<sup>2</sup>.

Une mémoire de la guerre est déjà en soi problématique, comme pour tout événement traumatique. Devra-t-elle admettre l'amnésie pour ce qui est des camps, la ténèbre si noire qu'elle ne saurait être recueillie dans les catégories habituelles de la perception et de l'entendement ? Dans le chapitre consacré au suicide de Primo Levi, Jorge Semprun raconte l'angoisse et le risque d'une telle mémoire :

Si l'écriture arrachait Primo Levi au passé, si elle apaisait sa mémoire (« Paradoxalement, a-t-il écrit, mon bagage de souvenirs atroces devenait une richesse, une semence : il me semblait, en écrivant, croître comme une plante »), elle me replongeait moi-même dans la mort, m'y submergeait. J'étouffais dans l'air irrespirable de mes brouillons, chaque ligne écrite m'enfonçait la tête sous l'eau, comme si j'étais à nouveau dans la baignoire de la villa de la Gestapo, à Auxerre. Je me débattais pour survivre. J'échouais dans ma tentative de dire la mort pour la réduire au silence : si j'avais poursuivi, c'est la mort, vraisemblablement, qui m'aurait rendu muet<sup>3</sup>.

Semprun repassera cependant les rives du Styx, et les feuillets d'abord intitulés « L'écriture ou la mort » deviendront *L'Écriture ou la vie*. Il n'est pas vain qu'un des épisodes centraux raconte son lien à Maurice Halbwachs, théoricien de la mémoire collective, et la mort de ce dernier. Primo Levi, au demeurant, n'ignorait pas le problème<sup>4</sup> et, quant au lien entre mémoire et écriture, affirmait que « les marques de l'offense resteraient en nous pour toujours, dans le souvenir de ceux qui y avaient assisté, dans les lieux où cela s'était produit et dans les récits que nous en ferions<sup>5</sup> ».

Si ce questionnement se justifie évidemment à la lecture des auteurs ayant élaboré leur œuvre sur une expérience vécue, il n'en touche pas moins le parcours de Paul Celan. Non tant un témoignage sur l'événement qu'un témoignage sur la possibilité et la nature du

---

<sup>1</sup> Ce texte, dont existe une version antérieure différente, s'intègre dans un travail plus général sur l'œuvre de Paul Celan qui a fourni la matière d'un ouvrage à paraître.

<sup>2</sup> Voir David Rousset, *L'Univers concentrationnaire* [1946], rééd., Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel » ; Robert Antelme, *L'Espèce humaine* [1947], rééd., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997 ; Giorgio Agamben, *Homo sacer*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1998.

<sup>3</sup> Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Beaux papiers », 1994, p. 259.

<sup>4</sup> Sur la question complexe de la mémoire dans l'œuvre de Primo Levi, voir ses divers entretiens publiés, ainsi que Guiseppina Santagostino (dir.), *Shoah, Mémoire et Écriture. Primo Levi et le dialogue des savoirs*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; voir aussi la biographie de Myriam Anissimov, *Primo Levi ou la tragédie d'un optimiste*, rééd., Paris, Le Livre de poche, 1998.

<sup>5</sup> Primo Levi, *La Trêve* [1966], trad. de l'italien par Emmanuelle Joly, rééd., Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 2002, p. 11.

témoignage. D'où l'importance de son écriture et son exemplarité aujourd'hui<sup>6</sup>. Il n'a pas vécu l'horreur concentrationnaire et a néanmoins choisi d'en faire l'horizon de sa parole, répondant non à la question « Comment en parler ? » – il n'y était pas – mais à : « Comment parler aujourd'hui, après “ce qui s'est passé”<sup>7</sup> ? », ce qui s'est passé et qui a ébranlé à la fois la possibilité d'en parler et, plus généralement, l'ancienne modalité du parler, puisqu'ont été détruits les fondements d'un langage compris comme capacité à dire (tout) le réel. D'où, *de facto*, la convergence des deux interrogations : répondre à « Comment parler aujourd'hui ? » est une manière d'« en parler ».

## Vie et mort d'un poète

Paul Celan est l'une des grandes voix poétiques du siècle, le plus grand poète de langue allemande depuis Hölderlin ou Rilke, proclame-t-on souvent. Mais l'énoncé, outre qu'il a désormais statut de lieu commun, s'avère peu signifiant puisqu'il ignore l'effet de césure, de syncope, de rupture temporelle occasionné par la Shoah – une déchirure dans et de l'histoire – au profit d'une factice continuité de la tradition littéraire qui échapperait, elle, aux bouleversements de l'histoire. Pour ne pas succomber à ce que Henri Meschonnic a baptisé « l'effet Celan », le passage de Celan à « Celan<sup>8</sup> » qui autorise à ne pas tirer les conséquences de sa poétique, en procédant par sacralisation et poétisation, idéologisation et mythologisation, il est impérieux de fonder dans l'histoire la lecture de l'œuvre. À cet égard, on notera qu'initialement, ce fut surtout la critique nord-américaine qui insista sur le contexte historique de la poésie celanienne alors que les commentateurs européens avaient tendance à placer sa lecture dans le cadre de l'histoire littéraire ou du questionnement philosophique. La situation a changé, en partie grâce à une évolution générale de la sensibilité sociale et intellectuelle quant à la Shoah.

Il demeure qu'un tel positionnement herméneutique déhistoricisant apparaît une regrettable stratégie d'esquive, alors même que Celan, dès les années cinquante et jusqu'à la fin, souffrit, jusqu'au dérèglement mental, des atteintes à la mémoire du cauchemar et de la persistance ou résurgence des discours antisémites<sup>9</sup>.

Paul Celan, Paul Antschel<sup>10</sup> de son nom patronymique, est né à Czernowitz, en Bucovine, province orientale de la Roumanie, en 1920. Après une scolarité effectuée dans un établissement allemand, une école juive puis un lycée roumain, il entreprend des études de médecine à Tours en 1938 mais doit retourner à Czernowitz en 1939 à cause de la guerre. Il commence alors des études de langues romanes suivies d'études de russe en 1940 alors que la ville est sous contrôle soviétique. Les nazis y pénètrent en 1941, suivis des troupes roumaines ; un ghetto est constitué. En 1942, ses parents sont déportés en Transnistrie et il est envoyé dans des camps de travail en Moldavie. Il retourne à Czernowitz en 1944, reprend des études d'anglais, compose ses deux premiers recueils de poèmes. Il s'installe à partir de 1945 à Bucarest où il travaille pour une maison d'édition comme lecteur et traducteur, du russe au

---

<sup>6</sup> Aujourd'hui : alors que la distance temporelle qui nous sépare et nous éloigne de l'événement se mesure en termes de générations, que les témoins directs disparaissent et que se constatent les effets d'un négationnisme rampant (sous sa forme *hard*, le révisionnisme, ou *soft*, la lassitude plus ou moins avouée quant à la persistance du rappel de la Shoah).

<sup>7</sup> « *Was geschah* », l'expression qu'employait Celan.

<sup>8</sup> Henri Meschonnic, *La Rime et la Vie*, Lagrasse, Verdier, 1990, p. 170.

<sup>9</sup> Non sans raison. Il s'en vit la victime à plusieurs occasions, notamment lors de l'accusation de plagiat accompagnant la campagne de diffamation menée par la veuve du poète Ivan Goll qu'il avait traduit mais aussi lors de la parution, dans la presse germanophone, de divers articles ou compte rendus sur ses recueils. Son lien avec Nelly Sachs se nourrissait en partie de ce sentiment de stigmatisation, voire de persécution.

<sup>10</sup> L'orthographe la plus commune parmi différentes proposées.

roumain. En 1947, sous le nom de Paul Celan, il publie des poèmes dans une revue et paraît la traduction roumaine de « Fugue de mort ». En décembre, il quitte la Roumanie pour Vienne où, en 1948, sont publiés en revue ses poèmes puis *Der Sand aus den Urnen*, son premier recueil dont il interdiera la diffusion en raison de nombreuses fautes d'impression dénaturant le texte. Il gagne Paris en juillet 1948 où il résidera jusqu'à la fin de sa vie. Après des études d'allemand et de linguistique, il obtient une licence ès Lettres en 1950 et épouse Gisèle de Lestrangé en 1952 ; en 1955 naît leur fils et il est naturalisé français. Il devient lecteur d'allemand à l'École normale supérieure à partir de 1959. De 1952 à 1968, il publie huit recueils, dont deux insérant des gravures de son épouse, qui seront suivis de trois parutions posthumes. Son œuvre connaît rapidement la notoriété et il reçoit divers prix, dont le Prix de littérature de la Ville de Brême et le Prix Büchner. Il mène également une intense activité de traducteur, de sept langues vers l'allemand : œuvres entières ou textes isolés, en majeure partie de la poésie, du XVI<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècles, ses traductions emplissent deux des cinq tomes de ses *Œuvres complètes* ; un des plus grands poètes du siècle, il en est sans doute aussi l'un des plus grands traducteurs et le lien est signifiant. Il voyage fréquemment en Allemagne pour donner des lectures publiques de ses poèmes, mais entre 1962 et 1969, de graves difficultés psychiques l'amènent à séjourner à plusieurs reprises en institution psychiatrique. Il se rend pour deux semaines en Israël en automne 1969, six mois avant de se donner la mort en avril 1970.

### Une poétique de la mémoire

Dans l'œuvre poétique de Celan, le recueil inaugural, *Pavot et Mémoire* [*Möhn und Gedächtnis*], intègre en son titre la problématique mémorielle et celui du dernier, *Enclos du temps* [*Zeitgehöft*] passerait aisément pour un synonyme de mémoire. La poésie de Celan comme un *epos* de la mémoire, la poésie comme anamnèse<sup>11</sup>. Une œuvre ni mémorielle, ni mémoriale, au sens qu'elle ne recueille pas une mémoire individuelle ou collective préconstituée mais une œuvre qui opère un travail de mémoire, qui se donne à la constitution d'une mémoire, entreprise dont la responsabilité incombe autant au poète qu'au lecteur, chacun en tant que sujet. Pas un *kaddish*, qui s'entonne au sein d'un *minian*, quorum rituel, mais un *yizkor*, qui se prononce individuellement<sup>12</sup> :

Auprès  
d'une multitude d'idoles  
j'ai perdu un mot, qui me cherchait :  
*Kaddisch*.

À travers  
l'écluse j'ai dû passer,  
pour sauver le mot,  
le replonger au flot salé,  
le sortir, le faire franchir :  
*Yizkor*.  
(*Rose*, p. 33<sup>13</sup>.)

Les morts n'ont pas de sépultures sinon aériennes, pas de cadavres, sinon brûlés (*Rose*, p. 153). Dépouillés de leur dépouille, comment recueillir leur souvenir ? Dans une

---

<sup>11</sup> Les deux grands discours poétologiques de Brême et de Darmstadt développent cette considération.

<sup>12</sup> Les deux termes désignent des prières à la mémoire des morts dans le rituel juif.

<sup>13</sup> Pour les références bibliographiques des recueils de Celan, voir la liste en fin d'article.

temporalité qui ne sacrifie plus à une linéarité assurant la transmission, le passé se constitue avec le présent, ensemble, ce qui peut s'appeler anamnèse, et qui est peut-être ce que Celan appelait « Anabase » :

[...] montée et retour  
dans l'avenir clair-cœur.  
[...]  
Du visible, de l'audible, le  
mot-tente  
qui se libère :

Ensemble.  
(*Rose*, p. 91.)

Mémoire à construire comme une maison, autour de ce qui se refuse au souvenir, une maison de l'oubli<sup>14</sup>. Ce qu'on appellera une poétique de la mémoire dont l'abord échappe à la simple thématization et dont la fonction refuse le déterminisme.

Poétique de la mémoire s'entend ainsi en deux sens. Une mise en œuvre de la mémoire, d'abord, dans une acception objective : réaliser ce qui n'existe pas auparavant, créer une mémoire. Puis la compréhension de cette mémoire comme n'existant que sous la forme d'un *poïen*, d'un faire, d'un agir permanent, et non comme un répertoire ou un catalogue, ensembles statiques. Ce qui, à ce double titre, implique qu'une poétique de la mémoire sera à l'opposé de la fabrication d'une mémoire officielle, telles ces mémoires constituées qui ont servi aux nations européennes, vaincues ou victorieuses, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et qui leur servent encore.

### « Pavot et mémoire »

Le syntagme « Pavot et mémoire » apparaît dans le poème appelant un temps nouveau, « Corona » :

[...] nous nous disons des choses sombres,  
nous nous aimons comme pavot et mémoire [...].  
(*Pavot*, p. 79.)

Or, la trame thématique du poème porte sur le temps, infléchissant la question de la mémoire dans ce sens. La problématique parcourt en fait l'ensemble du recueil éponyme *Pavot et Mémoire*, le premier de l'œuvre poétique : en sa genèse, dans l'entreprise de récréation langagière, afin qu'une parole puisse retrouver une humanité, il est impératif de refaçonner une temporalité, puisque l'être de l'humain trouve sa demeure dans le temps autant que dans le langage.

Plus qu'une opposition entre les deux termes, la conjonction et le lexique amoureux semblent suggérer dans « Corona » une identification entre pavot et mémoire. La faculté mnémonique étant muette, inactivée, le pavot – que des lectures plus directes, retenant sa faculté hallucinogène, voient comme le symbole de l'imagination poétique – ne symbolise plus l'amnésie mais la mémoire, la mémoire de l'amnésie, ce qui ne devrait pas mais qui ne peut qu'être oublié, ce qui à la fois suscite l'écriture et qui est rappelé par elle :

---

<sup>14</sup> Voir *infra*.

Mais toi, l'endormie, toujours  
véridique à chacun  
des pauses :  
à quel prix  
de séparé d'union  
le prépares-tu de nouveau pour le départ : le lit  
mémoire !  
(*Die Niemandrose, GW I, p. 265.*)

Face à la césure de l'histoire, le « redépart » mémoriel ne prouve pas la reprise chronologique, le réveil du temps, il en crée un autre en montrant l'invalidité du premier.

Les commentateurs, s'ils le reconnaissent, incluent généralement le presque oxymorique syntagme « Pavot et mémoire » dans la logique du paradoxe et de la non-identité constamment présente dans l'œuvre et que proclame le vers : « Ne sépare pas le oui du non » (*Seuil*, p. 105). Le monde qui succède à l'ère des camps, fondée sur le principe de l'exclusion radicale, jusqu'à l'élimination, en est encore hanté et le langage à naître doit le contrer. La fonction unificatrice et communicatrice de l'ancien correspondait à un ordre du monde où unité et communication avaient un sens, perdu désormais. Cependant, plutôt que de succomber à un silence qui avouerait sa complicité avec les maîtres de la mort, la poétique celanienne se met en quête d'un langage intégrant le principe de séparation ou de division pour le positiver en lui accordant une charge critique. Les jeux langagiers (paronomase, métathèse, oxymoron, dislocation syntaxique, etc.), loin d'un ludisme esthétisant, sont ontologiquement signifiants. L'instabilité de l'énoncé poétique reflète l'instabilité du réel, la langue écartelée donne à voir un réel morcelé. Le monde a été disloqué par la conflagration de la Shoah et le poème en enregistre encore les secousses sismiques, thématiquement illustrées par l'aspect souvent volcanique du paysage celanien dans les derniers recueils<sup>15</sup>. Le principe de division invite le lecteur à réagir devant le rapprochement qu'il crée entre les éléments ainsi réunis.

Le syntagme « Pavot et mémoire » ne peut donc simplement être lu dans l'éclairage d'un principe de non-contradiction. Avancer, par exemple, que la poésie celanienne est tissée de mémoire et d'oubli, celui-ci conscient ou involontaire, naturel ou thérapeutique, la vertu narcotique du pavot oblitérant le traumatisme mémoriel et le complexe culpabilisateur du survivant. Outre la banalité de l'analyse et la réduction dommageable du poétique au biographique<sup>16</sup>, l'entreprise celanienne revêt une autre dimension. Les deux termes ne se situent pas seulement dans une tension contradictoire qu'il serait nécessaire d'apaiser par une formule paradoxale car ils s'unissent de plus complexe manière.

Si une espèce de pavot est certes réputée pour sa nature opiacée, la plante n'en connaît pas moins des utilisations alimentaires plus innocentes. La pâtisserie d'Europe centrale et de l'Est est friande de ce pavot-là comme elle l'est des graines de sésame sur les gâteaux ou le pain. Le rapport entre pavot et mémoire – l'ordre de succession des termes est signifiant – n'est plus de simple opposition, il suggère une équation ou du moins une alliance. À la mémoire traumatique ou traumatisée s'attache un parfum de douceur enfantine qui la rend, toute blessante qu'elle soit, fondatrice.

---

<sup>15</sup> On ne peut le constater sans frémir à la pensée que le traitement par électrochocs que Celan subit à plusieurs reprises se nomme sismothérapie.

<sup>16</sup> De surcroît, si l'on veut néanmoins se rapporter au biographique, de nombreux témoignages rapportent que Celan n'oubliait rien, ne pouvait rien oublier, des événements liés à la guerre et à la Shoah ni des sinistres épisodes ultérieurs. Cette incapacité exerça une influence certaine sur les troubles psychiques qu'il traversa.

Mon œil descend au ventre de la bien-aimée :  
[...]  
nous nous aimons comme pavot et mémoire  
[...].  
(*Pavot*, p. 79. Traduction modifiée par l'auteur.)

L'analogie avec la relation amoureuse montre assez que le lien n'est pas d'antagonisme et que le sommeil, associé au rêve, n'est pas l'endormissement. La mémoire comme pavot, où le pavot n'est pas seulement hallucinogène et facteur d'illusions mais ouvre à un autre type de perception et d'intellection. Il modifie le travail mémoriel dans le sens d'un voilement/dévoilement onirique. *Gedächtnis* vient du passé du verbe *gedenken*, formé à partir de *denken*, penser. Un mode mnésique conscient donc, actif, qui ne pourrait fonctionner sans l'apport d'un second où la vertu calmante du pavot agirait pour ralentir une éclosion afin d'assurer un nécessaire mûrissement.

*Pavot et Mémoire* raconte aussi le travail d'anamnèse, le parcours de « pavot » à « mémoire » qui amena Celan de la douleur si intense qu'elle commande le silence – refoulement, au plan personnel, et, au-delà, constat d'une impuissance du langage à traduire l'abîme – à la possibilité d'une écriture qui se fait mémorielle. John Felstiner<sup>17</sup> remarque que les poèmes du recueil reflètent l'itinéraire de Celan, composés entre 1944 et 1952 de Czernowitz à Paris en passant par Bucarest et Vienne, alors que le recueil suivant, *De seuil en seuil*, paru en 1955, reprend les poèmes écrits à Paris. Le cheminement retrace autant l'atteinte d'une destination spatiale, lieu de refuge qui ne sera pas de repos, qu'il révèle un trajet mental. Non certes vers la réconciliation (la vie de Celan prouva que cette voie était close), mais vers la conviction qu'il existe, en dépit des épreuves et du désespoir, encore un combat à mener et le choix de ce qu'il sera. Un recueil d'apprentissage, comme il est des romans, pour trouver et maîtriser une poétique apte à rendre le non-dicible. Le but est double, apprendre la survie pour le poète et se donner un langage en guise de monde. Entreprise menée selon un mode qui restera permanent tout au long de l'œuvre : le poème dit comment il pourrait ne pas s'écrire, comment il peut s'écrire et comment il est encore possible d'écrire, seuils incertains d'une poétique. Impossible d'écrire, impossible de ne pas écrire, disait déjà Kafka. Impossible de se souvenir, impossible de ne pas se souvenir. Se souvenir, alors et au minimum, de l'impossibilité de se souvenir.

### « La maison de l'oubli »

« D'un vert moisi, c'est la maison de l'oubli », dit le premier vers du poème « Le sable des urnes » qui donne son titre au recueil de 1948 et au premier cycle de celui de 1952. « *Der Sand aus den Urnen* », « Le sable des urnes » au sens de : « le sable qui vient des urnes ». Or, dans les urnes, il y a des cendres, pas du sable. Le sable ressemble aux cendres, la différence étant qu'on ne peut saisir des cendres ; marques ou traces de la disparition, si on veut les saisir, elles disparaissent à leur tour. Alors que le sable, aussi fin, aussi fuyant soit-il, ne s'efface pas. La poésie devenant mémoire, c'est transformer les cendres en sable.

D'un vert moisi, c'est la maison de l'oubli.  
Devant chaque porte jetée au vent bleuit ton troubadour décapité.  
Pour toi il bat son tambour de mousse et de toison [*Schamhaar*<sup>18</sup>] amère ;  
de son orteil purulent il peint ton sourcil sur le sable.  
Il le dessine plus long qu'il ne fut, et le rouge de tes lèvres.

<sup>17</sup> John Felstiner, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 82.

<sup>18</sup> *Schamhaar* : la toison pubienne.



Tu remplis les urnes ici et tu nourris ton cœur.  
(*Pavot*, p. 37.)

L'oubli n'est pas un espace vacant, un trou vide, il pèse et il enferme, sa protection est néfaste qui amène la putréfaction ou la corrosion. Il importe d'en trouver le chemin, afin de préserver ou sauver ce qu'il cache. Travail et responsabilité du poète, *der Spielman*, le troubadour. Son corps en décomposition, il dessine encore, l'enjeu étant trop important pour abandonner. Il n'a pas de tête, donc plus de langage, ou un langage invalidé, et pourtant il se fait entendre, par un rythme comme un battement de cœur, rythme de vie naissant à l'endroit où la vie prend naissance et que signale la toison.

Il n'a pas de tête et pourtant il peint car l'expression poétique excède les systèmes signifiants qui l'étayent, elle signifie ce que le sens ne peut dire et exprime une réalité plus réelle que l'existence, puisque le sens de celle-ci a sombré dans la disparition. La ressemblance n'est donc pas de mise. Le sourcil est là, cependant, et la lèvre. Œil et bouche : l'image et la voix des disparus. Sont-elles dans les urnes qu'elles se transforment en sable, en écriture, et nourrissent « ton cœur », celui qui écrit comme celui qui reçoit le poème ? Le « tu » est utilisé pour la victime et pour ceux qui deviennent porteurs du souvenir des disparus. « Ici », c'est-à-dire maintenant, le travail de mémoire par le travail d'écriture. Levinas a montré comment le langage, ouvrant à l'altérité, ouvre à la diachronie, c'est-à-dire au temps. Celan nous montre qu'il ouvre aussi à la mémoire.

Lorsque la poésie s'élève contre l'oubli, lorsque le poème se souvient, il ne se souvient pas des disparus, mais *à la place* des disparus, aux sens propre et figuré : il se substitue à eux et s'écrit du lieu de la disparition ou, plutôt, crée ce lieu. Il devient le souvenir par ailleurs impossible ou absent ; il ne parle pas des disparus, il parle *pour* les disparus, en leur nom. Il porte leurs noms, encore une fois aux deux sens : il véhicule les noms et il les incarne.

C'est en ce sens qu'anamnèse peut qualifier ce qui est en jeu et la nature du processus. La mémoire ne va pas de soi quant à un tel objet, ne va plus de soi quant à une telle histoire. Elle n'est plus une faculté naturelle mais une attitude morale, un courage, un travail. L'anamnèse ne cherche pas tant à provoquer ou restaurer le souvenir qu'à effacer l'effacement, oublier l'oubli. Elle insiste sur le geste qui dissipe le sable ou la cendre plus que sur le visage qui en apparaîtrait. Rien ne garantit l'apparition, car ce qui doit apparaître est une disparition, le visage d'un disparu, un visage absent.

### Trouver l'oubli

« *Pas une / voix – un / bruit tardif [...] : / une feuille-fruit [...] ne veut pas / cicatriser* », (*Grille*, p. 13) conclut le poème « Voix ». La poétique celanienne ne dérogera jamais à la soumission à ce qui ne peut pas s'engloutir dans l'irreprésentable de l'oubli :

PARTI DANS LA NUIT, secourable,  
une feuille perméable  
à l'étoile  
en guise de bouche [...]  
(*Contrainte*, p. 21.)

La poésie se doit et se donne à un dire dont l'obscurité rayonne comme une lumière intense. Soumission que Celan nomme par le terme utilisé par Freud pour son lexique de la compulsion : *Contrainte de lumière* [*Lichtzwang*]. Précisément ce que l'Occident, dans sa quête d'un savoir positif sans part obscure, ne supporte pas : l'impossibilité de la réconciliation, la force d'assumer l'impuissance à trouver enfin – car il n'y a pas de fin – un

sol, la nécessité d'un exode permanent. Ce que Heidegger n'aura pas non plus accepté et qu'il aura travesti dans la restauration d'une écoute authentique à laquelle s'oppose l'écoute freudienne, attentive surtout à ce qui échappe à l'attention et à la douleur qui s'y abrite, à ce qui ne se rattrape que dans l'après :

LENDEMAIN RÉTIF

je me mords en toi, je me tais contre toi,

[...] pâteusement  
s'égouttent les sons d'éternité,  
où passe en coassant  
l'hier  
d'aujourd'hui [...]  
(*Contrainte*, p. 165.)

L'angoisse suscitée par une telle dénégation est terrible, si terrible que seule la terreur l'exprimera, jusqu'à l'extermination qui cherche à faire oublier qu'il y a de l'oublié et, troisième degré, l'obsession d'effacer toutes les traces, faire oublier la tentative d'oublier l'oublié. Agitation sinistrement vaine car elle renforce les traits de l'oublié. « La *Vernichtung*, écrit Lyotard, nom nazi de l'anéantissement, n'est pas toute différente de la forclusion, la *Verleugnung*. La différence tient à ce "détail" : des millions d'assassinats administrés<sup>19</sup>. » Chez Celan, ce néant reçoit un nom, permettant de l'interpeller : *Niemand*, personne.

La poésie de Celan, dans son rapport à la pensée de Heidegger, ne l'illustre pas, comme le voudraient souvent les heideggeriens français lisant Celan, mais traduit ce qu'elle n'a su penser. Et au-delà, car dans ce manque à penser se tient l'exercice même de la pensée qui n'est pensée que de penser ce qui l'excède ou lui arrive. Un reste qui ne se laisse oublier, obligeant l'Occident à l'effacer, l'exterminer, mais l'augmentant ce faisant. Tâche infinie dont l'inaccomplissement sous-tend le thème de l'inachèvement propre à l'art moderne. Et puisque la mort (naturelle) lèverait l'obligation de cet inachèvement, en en marquant une fin possible, un suicide l'accomplit :

LÀ OÙ J'AI trouvé l'oubli en toi,  
tu es devenue pensée,

[...] tu  
ne reviens pas  
à  
toi.  
(*Contrainte*, p. 49.)

« Trouver l'oubli », au sens de « trouver qu'il y a de l'oubli » et non au sens d'« oublier ». Définition de l'anamnèse, débordant le lexique analytique pour qualifier la véritable tâche de la mémoire, orientée non plus vers le passé, mais saisie dans l'attention d'un à-venir qui délivrera ce qui s'est effectué dans l'antériorité, d'un après-coup qui révélera qu'a eu lieu quelque chose qui condamne ou destine au non-lieu, vigilance incarnée dans la mémoire de l'oublié prise en charge par le peuple exclu : « Et cet "en avant", précise Lyotard, consiste dans l'interminable anamnèse d'un "en arrière", ce trop tard en le déchiffrement d'un trop tôt, selon la loi exorbitante de l'écoute de l'inaudible<sup>20</sup>. » Trop tôt et

<sup>19</sup> Jean-François Lyotard, *Heidegger et les Juifs*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1988, p. 57.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 45.



trop tard, les deux coups du destin mémoriel dont Celan recueille l'écho en un poème semblant jouer avec les signifiants freudiens de l'inconscient :

PRESCIENCE [*VORGEWUSST*] saigne  
deux fois derrière le rideau,

connivence [*Mitgewußt*]  
perle  
(*Contrainte*, p. 45.)

L'anamnèse est le dévoilement de l'oubli en tant qu'oublié, qu'il y a de l'oublié et de l'oubliable. La poétique celanienne y trouve la règle de son évolution. Si la lecture commune les considère comme de plus en plus envahis par l'obscur ou l'indéchiffrable, les derniers recueils, en leur raréfaction scripturaire, égrènent, au contraire, l'affirmation de l'inoubliable oublié, qui est la mémoire de l'absence.

### Un effort de mémoire

De l'oublié harponna  
du bientôt-oublié [...]  
(*Rose*, p. 133.)

Certains glissements discursifs opèrent dont rend compte l'usage de certains termes. Face aux apories de la mémoire qu'interroge précisément la poésie celanienne, on martèle l'exigence d'un « devoir de mémoire » avec une tranquille certitude depuis quelque temps. Tel quel, il s'agit d'un principe moral qui ne s'attarde pas aux modalités ou aux procédures de sa faculté. Il s'adresse aux survivants, témoins directs, avant de s'étendre à leurs contemporains, édictant une double prescription, la nécessaire transmission d'une expérience dans un monde trop prompt à l'ignorer, par égoïsme, lâcheté ou dénégation, et l'impératif personnel de ne pas laisser les protections psychiques étouffer une vérité modelée d'insupportable. Avec le savoir conscient que cette double obligation risque de se poser en obstacle à la normalisation, d'un côté comme de l'autre : pour l'individu porteur de la mémoire comme pour la société qui en reçoit la déposition, d'où son énonciation en devoir. Cependant, cet exercice mémoriel soulève de telles difficultés qu'il devient malaisé de l'ériger en devoir car il n'est aucunement assuré qu'il soit possible d'y répondre. D'une part parce que pour le témoin, cette mémoire, vu son objet, sera infidèle et qu'elle recèle un danger traumatique. D'autre part parce que ce devoir, légitime en tant que règle éthique personnelle, change de sens lorsqu'il est édicté au plan collectif, comme un dogme. Il devient une injonction, idéologiquement soutenue et motivée, détachée de l'expérience qui la suscite, que la société s'adresse à elle-même, incluant tous ses membres, une morale à laquelle tous doivent répondre, comme si nul problème particulier ne s'attachait plus à cette mémoire et qu'elle pouvait naturellement devenir un pan de mémoire collective.

Or, elle est problématique. Elle demande une tension, une attention, dont Dionys Mascolo<sup>21</sup> parlera comme d'un « effort » dans le commentaire accompagnant une lettre de son ami Robert Antelme reçue en juin 1945, c'est-à-dire entre sa sortie du camp et l'écriture de *L'Espèce humaine*. Effort au sens de l'énergie supplémentaire, mobilisée par la faculté mnésique, nécessaire à vaincre le traumatisme ou le refoulement, nécessaire à restaurer, plus que des souvenirs, un état passé, une condition antérieure ; effort dont l'intensité se mesure à

---

<sup>21</sup> Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme* [1987], rééd., Paris, Maurice Nadeau, 1998.

l'onde de choc ébranlant celui qui reçoit cette parole. Mais aussi et surtout au sens d'un effort *de* la mémoire, d'un travail de la mémoire en elle-même et contre elle-même, similaire à l'acception du lexique mécanique où « effort » désigne la résistance d'un élément à la pression de forces extérieures. La mémoire résiste à livrer son contenu ; elle n'est pas un catalogue ou un trésor mais ressemble, selon Walter Benjamin, au sol sur lequel s'active l'archéologue :

La langue explicite ce fait : que la mémoire n'est pas un instrument qui servirait à la reconnaissance du passé, mais qu'elle en est plutôt le médium. Elle est le médium du vécu, comme le sol est le médium dans lequel les villes antiques gisent ensevelies. Celui qui se rapproche de son propre passé enseveli doit se comporter comme un homme qui fait des fouilles. [...] Et il se leurre complètement, celui qui se contente de l'inventaire des ses découvertes sans être capable d'indiquer dans le sol actuel le lieu et la place où est conservé l'ancien. Car les véritables souvenirs ne doivent pas tant rendre compte du passé que décrire précisément le lieu où le chercheur en prit possession<sup>22</sup>.

Une terre à labourer où la moisson n'est jamais sûre. On peut dès lors répéter le terme de « travail » au sens psychanalytique, avec ce que la notion implique d'élaboration, de transformation, d'interprétation, de reconstruction, de traduction. En rappelant que ce travail n'est pas une sinécure, il ne l'est ni dans le lexique freudien, ni dans l'étymologie, puisque « travail » vient d'un mot de bas-latin désignant un instrument de torture.

Une œuvre de Joseph Kosuth reproduisant le texte précité de Benjamin ouvrait une exposition présentée en 1998 à La Villette dans le cadre de manifestations parisiennes organisées sous le titre « 1914-1988. Le travail de mémoire ». Le glissement discursif de « devoir » à « travail » introduit un questionnement sur les modalités de la faculté mémorielle. Au siècle des grandes guerres et des génocides, la mémoire ne peut plus s'exercer automatiquement, comme une fonction humaine naturelle. Elle ne peut plus simplement enregistrer l'événement, simplement doubler l'histoire sur un mode plus subjectif, plus affectif ; son matériau exige d'elle qu'elle acquière un rôle nouveau et demande une redéfinition. Une autre exposition de documents et œuvres plastiques, précisément intitulée « Devoir de mémoire », traitait des affrontements et conflits guerriers majeurs du XX<sup>e</sup> siècle, de la Grande Guerre à la Bosnie, en passant par Auschwitz et Hiroshima. Le contenu même de l'exposition montrait l'impossibilité de généraliser la notion, d'atteindre l'abstraction qui permettrait de parler de « devoir ». Chaque phénomène est particulier, particulière chaque mémoire, particulier chaque devoir. Verdun n'est pas Auschwitz, le goulag n'est pas la Shoah, la Tchétchénie n'est pas l'Algérie, le Cambodge n'est pas le Rwanda. Ni hiérarchie, ni comparaison. Ce qui est ici en question ne souffre pas les rationalisations réductrices ni les relativisations banalisatrices. Une éthique de la pensée joue du paradoxe : l'unicité de la Shoah sert à montrer que chaque génocide est unique. En 1967, Celan écrivit un poème intitulé « À un frère en Asie » (*Contrainte*, p. 59).

## **L'immémorial**

La référence de Walter Benjamin au langage suggère encore une autre approche, la mémoire comme un dire, en conservant à ce terme toute la richesse de ses variations harmoniques chez Levinas, notamment son lien aux dimensions temporelle et mémorielle.

---

<sup>22</sup> « Denkbilder », *Gesammelte Schriften* 4 (1) p. 400-401 ; cité dans et traduit par Catherine Perret, dans *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992, p. 76.

L'immémorial n'est pas l'effet d'une faiblesse de mémoire, d'une incapacité de franchir les grands intervalles de temps, de ressusciter de trop profonds passés. C'est l'impossibilité pour la dispersion du temps de se rassembler en présent – la diachronie insurmontable du temps, un au-delà du Dit. [...] Il s'agirait d'une signification dont le signifié n'est pas un « quelque chose », identifié dans le thème du Dit, « ceci en tant que cela », éclairé dans le temps mémorable de l'essence. [...] Si le Dire n'est pas que le corrélatif d'un Dit, si sa signifiante ne s'absorbe pas dans la signification dite, ne peut-on pas trouver dans cet au-delà – ou cet en deçà – du Dire disant l'être, la signifiante de la diachronie<sup>23</sup> ?

Le dire de la mémoire viserait l'immémorial, ce que la mémoire dite ne peut convoquer et rassembler au présent, ne peut signifier en s'appuyant sur une permanence et une continuité. Un temps déporté. La mémoire de la Shoah sera la conjuration d'un immémorial, elle sera un dire, elle sera poésie :

PIERRE CONTESTÉE

Gris-vert, renvoyée  
Dans l'étroit.

Des lunes de braise revendues  
Illuminent  
Le bout de monde :

ainsi ceci tu l'étais  
aussi.

Dans les trous de la mémoire  
se tiennent les bougies autoritaires  
et parlent à la force.  
(*Eingedunkelt*, *GW* III, p. 147.)

Un dire de la mémoire implique aussi que la mémoire fonctionne comme un dire, en tant que mode de manifestation, et non d'expression, du langage. Plus encore, qu'elle s'offre comme une forme d'écriture quand les genres traditionnels sont inutilisables et déconsidérés pour raison d'historicité et d'éthique. Si la mémoire ne fonctionne pas à partir d'images mais de traces, il s'agit ici non pas de retrouver la trace comme médiation mais de la façonner ; produire déjà la trace<sup>24</sup> et non le signe qui laissera une trace (s'annonce ici le motif celanien du méridien qui ne commence et ne finit nulle part). Une trace mémorielle perd l'individualité du souvenir et sert l'anonymat de l'immémorial. Les sujets ne peuvent alors qu'être qu'ensemble, trouver leur être qu'en étant ensemble « [puisque] la nuit et l'heure / nomment ainsi sur les seuils / ceux qui entrent, ceux qui sortent [...] » (*Seuil*, p. 19). Sur un seuil, un pas ne sera jamais qu'une trace :

Mais la pierre qui allait au vent près de nous  
Roule sur la mer  
Et dans la trace qu'elle laisse,  
Fraie le rêve vivant.  
(*Id.* Traduction modifiée par l'auteur.)

---

<sup>23</sup> Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, rééd., Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio-Essais », 1990, p. 66-67.

<sup>24</sup> *Todesfuge*, « Fugue de mort » : titre du célèbre poème de Celan, mais en allemand *Fuge* signifie également sillon.

Écrire en même temps aujourd'hui et au jour d'hier, non pas recréer le passé mais le créer. Car le sujet eût-il fait l'expérience de l'abîme que la transmission en aurait, de toute façon, été impossible. Un dire parce que cette mémoire ne se veut pas de l'ordre d'une (trans)mission à effectuer empiriquement, cette horreur-là étant inattestable et irrecevable ; plus radicalement, parce qu'elle participe à l'impérieuse redéfinition des catégories du réel et du temps dont témoigne la poésie celanienne :

La sonde du lendemain, dorée,  
s'attache à ton  
pas  
lié  
au serment, lié  
à la fouille, lié  
à l'écriture  
ton pas.  
(*Atemwende*, *GW II*, p. 25.)

Écrire comme c'eût été d'écrire là-bas, trouver la langue qui aurait été celle des camps, celle de la condition inhumaine des camps, et qui dira l'impossibilité d'avoir écrit là-bas. Aller-retourner là-bas où on n'est jamais allé :

PORTÉ  
sur le terrain  
avec la trace qui ne ment pas :

Herbe, écrite-séparée.  
Les pierres, blanches,  
avec l'ombre des épis:  
Ne lis plus — regarde!  
Ne regarde plus — va!

Va, ton heure  
n'a pas de sœurs, tu es —  
es de retour.  
(*Grille*, p. 93. Traduction modifiée par l'auteur.)

Mécanisme mémoriel singulier qui correspond à la singulière historicité qui le fonde. Mémoire ni volontaire, ni involontaire, mais relevant d'une hantise, d'un passé spectral appartenant tout autant au présent ; un passé survenant parce que revenant (autre nom du fantôme), événementialité posthume qui oblige l'héritier à entièrement l'assumer :

Mais en toi, de  
naissance,  
écuma l'autre source,  
au noir  
rayon mémoire  
tu grimpas vers le jour.  
(*Atemwende*, *GW II*, p. 27.)

Mémoire sans souvenirs en somme. Tout comme le langage, une faculté à réapprendre car plus rien, même la mort, n'est naturel. Les deux sont liés ; s'il y a un mot à sauver, c'est celui qui dit « mémoire » : « *Yizkor* » (*Rose*, p. 33). L'anamnèse est ce qui permet à

aujourd'hui de recouvrer l'hier, mais non moins à l'aujourd'hui de découvrir le demain.  
Notre dette et notre héritage :

Derrière,  
Creusée dans le mur, la marche  
Où le souvenir est accroupi.

Ici  
se distille,  
Avec le don des nuits,  
Une voix  
Dans laquelle tu puises à boire.  
(Grille, p. 27.)

### La blessure

Après Auschwitz, la mémoire juive est mutilée. Car « les anges sont morts et aveugle le Seigneur dans la contrée d'Accra [...] » (*Pavot*, p. 11). La poésie celanienne, de même qu'elle ne renonce pas à la langue allemande, persiste néanmoins à accueillir les figures de cette mémoire. Dans le récit biblique, Jacob boîte après son combat avec l'ange. Dans le récit celanien, le pied ailé de l'ange est blessé, moins juif que gréco-romain :

[...] quelque chose

[...]

rôle dans le lieu orphelin,  
[...]  
l'aile  
de l'ange, lourde d'invisible, à  
son pied blessé  
[...]  
(Rose, p. 129.)

La dolence du travail mémoriel trouve son expression dans le motif de la blessure. Un poème d'*Atemwende* conjoint les « rapides de la mélancolie » au « miroir poli des blessures » (*GW* II, p. 16) et un autre fait du stigmaté ou de la cicatrice – « tache de blessure » en allemand, *Wundenmal* – le référent de la signification même de la poétique celanienne : « SE TENIR, à l'ombre / du stigmaté dans l'air » (*Ibid.*, p. 23).

La santé est de veiller à ce que la blessure ne se referme pas. Elle ne doit pas guérir et que le silence la recouvre serait défaite ou trahison. Il faut trouver les mots, quoique articulés différemment par un défaut de prononciation ou un accent étranger, troubles et trous du langage que reproduisent les déformations de l'écriture poétique. Langue de la blessure que dira la blessure de la langue, langue juive. Jacob boîte, Moïse bégaie. Mais ces atteintes à l'intégrité physique ne sont pas similaires à la blessure christique rédemptrice qui signale un temps advenu, elles sont indices d'une imperfection et d'un inachèvement qui donnent la mesure de la responsabilité humaine. Jacob boîte, Moïse bégaie.

Dans la poésie celanienne, la blessure symbolise l'expérience de la disparition : le compte<sup>25</sup> de ceux qui sont innombrables, la concrétude d'une abstraction, le chiffre (aux deux

---

<sup>25</sup> « Compte-moi parmi les amandes. » (*Pavot*, p. 157) ; « Et des nombres étaient / tissés dans / l'innombrable. » (*Rose*, p.133).

sens) de l'innombrable, similaire à la mémoire de l'oublié. Aporie que le philosophe Jean Améry, rescapé des camps, se suicidant en 1978, nommait « l'insurmontable à surmonter ». Il utilise la métaphore de la blessure pour justifier l'assise éthique du ressentiment, attitude trop aisément condamnée dans une perspective moralisatrice ou psychologisante qui l'identifie à une basse volonté individuelle de vengeance. La pression collective, pour préparer l'avenir, gère et digère le passé en l'oubliant, parce que le passé serait advenu et que « le temps renferme les blessures » :

Celui qui pardonne par paresse et à bon compte se rallie docilement à un sens du temps social et biologique, que l'on qualifie aussi de « naturel ». La conscience naturelle du temps est en effet enracinée dans le processus physiologique de la guérison de la blessure et est passée dans la représentation sociale de la réalité. Elle a de ce fait un caractère non seulement extra-moral mais aussi *antimoral*. C'est le droit et le privilège de l'homme qu'il ne doive pas se déclarer en accord avec tout événement naturel, et donc aussi avec toute croissance biologique du temps. [...] La puissance morale de résistance renferme la protestation, la révolte contre le réel qui n'est raisonnable qu'aussi longtemps qu'il est moral. L'homme moral exige que le temps soit aboli [...]<sup>26</sup>.

La mémoire en acquiert une autre fonction. Elle saigne comme une plaie ouverte, son exercice est de laisser la plaie ouverte :

NOIRS  
comme blessure de mémoire,  
les yeux cherchent, jusqu'à toi cherchent  
dans le pays de la Couronne  
que les morsures du cœur éclairent,  
qui est toujours notre lit :

par ce puits, tu dois venir —  
tu viens.  
[...]  
(*Strette*, p. 89)

## L'imprescriptible

La plaie demeurant ouverte, la blessure non refermée peut aussi métaphoriser une notion, à la fois morale et juridique, cruciale quant à notre horizon historique : l'imprescriptible. Face à ceux qui n'y voyaient qu'un point de droit international, il revint à Vladimir Jankélévitch d'en dégager l'importance et les fondements philosophiques, en une démarche naturelle pour celui qui, comme Levinas, établissait l'éthique comme philosophie première<sup>27</sup>. Son analyse prend toute sa pertinence en regard du débat né au lendemain de la Seconde Guerre mondiale sur le principe juridique des crimes contre l'humanité et leurs sanctions. De son vivant et dès les années d'après-guerre, Celan conserva une vigilance aigüe, vectrice de crainte et d'angoisse, à l'égard de toute manifestation d'antisémitisme ou de résurgence d'idéologie nazie en Allemagne et Autriche. Cette attitude, qui lui valut incompréhensions et accusations de paranoïa, résonne avec la décision de Jankélévitch prise après la guerre – et s'attirant des réactions similaires, quoique plus modérées – d'exclure sans exception de son champ réflexif

<sup>26</sup> Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995, p. 125.

<sup>27</sup> Emmanuel Levinas insista sur cette dimension dans l'hommage qu'il lui rendit (recueilli dans *Hors sujet*, Le Livre de poche, coll. « Biblio-Essais », 1997, p. 115-121).



la culture allemande, penseurs et musiciens, ainsi que son refus radical d'un pardon possible face au crime nazi. Pour le poète comme pour le philosophe, ne pas tourner la page dans un monde si prompt à passer au chapitre suivant ne relevait pas du seul biographique mais revêtait l'allure d'un engagement ethico-politique :

[...] et l'armée des bâtons  
de pèlerin  
resterait en silence, résisterait à l'heure.  
(*Contrainte*, p. 133.)

L'imprescriptible pour Jankélévitch s'imposait comme un impératif catégorique face à l'horreur de l'extermination, tandis que le crime perpétré par les nazis appelait un examen philosophique. Touchant à la nature métaphysique de l'espèce humaine, à l'humanité, il brise l'unité du genre humain et sape le fondement même du pardon :

Lorsqu'un acte nie l'essence de l'homme en tant qu'homme, la prescription qui tendrait à l'absoudre au nom de la morale contredit elle-même la morale. N'est-il pas contradictoire et même absurde d'invoquer ici le pardon ? Oublier ce crime gigantesque contre l'humanité serait un nouveau crime contre le genre humain<sup>28</sup>.

L'imprescriptible se décline aussi comme un travail mémoriel et l'analyse de Jankélévitch se départit de la contingence historique pour rejoindre le fil conducteur de toute sa vie réflexive. À la différence du présent et du futur, données immédiates de la conscience moderne, « le passé ne se défend pas tout seul<sup>29</sup> ». Ceux qui y ont péri sans sépulture ont besoin de nous pour ne pas disparaître à nouveau – comme nous avons besoin de leur existence pour, généalogiquement, fonder la nôtre. Nous devons témoigner de leur vie autant que de leur mort ; et celle-ci témoigne pour nous, en gage d'une appartenance.

Le crime nazi prit place dans un hors-lieu et dans un hors-temps que l'imprescriptible circonscrit. En effet, l'un des principaux arguments de Jankélévitch quant à l'impossibilité du pardon touche à la néfaste analogie des fonctionnements de la conscience humaine, individuelle ou partagée, avec le phénomène de la temporalité naturelle, de la thérapie temporelle. En un raisonnement similaire à celui de Jean Améry, il consacre le premier des trois chapitres de son ouvrage *Le Pardon* aux faussetés de « l'usure temporelle » et dénonce la méprise ou la lâcheté qui consistent à « laisser faire le temps », le laisser faire son travail d'effacement, lui donner le dernier mot, lui donner raison et, par là-même, se donner raison :

Le temps qui érode les chaînes de montagnes et arrondit les galets sur la plage, le temps qui nivelle toute aspérité et console toute peine, le temps lénifiant et cicatrisant n'est-il pas la carrière de l'usure ? [...] Il est l'infaillible consolateur et l'irrésistible pacificateur<sup>30</sup>.

Lui confier la gestion du passé serait erroné car en lui-même le temps ne revêt aucune dimension morale. « *Es ist Zeit, daß es Zeit wird* » (« Il est temps qu'il soit temps<sup>31</sup> ») ne pourra être exigé que d'une conscience qui lui est extérieure ou plutôt que d'une conscience qui s'érige en extériorité. Jankélévitch, dans sa critique du modèle biologique, va multiplier les métaphores de la guérison, de la cicatrisation et autres figures thérapeutiques. Impossible

---

<sup>28</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'Imprescriptible* [1971], rééd., Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1996, p. 25.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 59. Voir aussi *id.*, *Le Pardon*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967, p. 72-75.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>31</sup> Le vers du poème « Corona » peut se lire comme : « Il est temps que le temps de la mémoire advienne. »

de « ratifier la naturalité de la désaffection<sup>32</sup> » car d'une part, la fonction de la morale est de s'opposer à la nature, et d'autre part, le crime nazi s'attaquant aux valeurs métaphysiques de l'humanité, il se situe hors-temps. Preuve en est de la neutralité éthique de la nature, valable pour tout phénomène mais accentuée sur fond de barbarie : « Chaque année les arbres fleurissent à Auschwitz comme ils fleurissent partout, et l'herbe n'est pas dégoûtée de pousser dans ces lieux d'inexprimable horreur [...]»<sup>33</sup>. » En écho à tous les témoignages de déportés exprimant leur désarroi au passage des saisons, Celan écrit : « J'ENTENDS, LA HACHE A FLEURI, / j'entends, le lieu n'est pas nommable, [...] » (*Part*, p. 10).

Cette écoute-là s'appelle mémoire. Le lieu n'est pas nommable, sauf à lui consacrer une poétique de la mémoire.

© Centre Alberto Benveniste, mai 2009

---

<sup>32</sup> V. Jankélévitch, *Le Pardon*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

## Références bibliographiques des recueils de Paul Celan

- GW* : *Gesammelte Werke in fünf Bänden* [*Œuvres complètes en cinq tomes*], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983.
- Contrainte* : *Contrainte de lumière* [*Lichtzwang*], trad. de l'allemand par Bertrand Badiou et Jean-Claude Rambach, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1989.
- Grille* : *Grille de parole* [*Sprachgitter*], trad. de l'allemand par Martine Broda, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1993.
- Part* : « Part de neige » [*Schneepart*], trad. de l'allemand par Fabrice Gravereaux, Hans-Michael Speier et Rosella Benusiglio-Sella, *Po&sie* (21), 1981.
- Pavot* : *Pavot et Mémoire* [*Mohn und Gedächtnis*], trad. de l'allemand par Valérie Briet, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1987.
- Rose* : *La Rose de personne* [*Die Niemandrose*], trad. de l'allemand par Martine Broda, Paris, Le Nouveau Commerce, 1979.
- Seuil* : *De seuil en seuil* [*Von Schwelle zu Schwelle*], trad. de l'allemand par Valérie Briet, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1991.
- Strette* : *Strette* [*Engführung*], Paris, Mercure de France, coll. « Poésie », 1971.