Paul Celan ou les affres de la modernité

Paul Celan oder die Qualen der Moderne

Paul Celan or the Throes of Modernity

Clément Fradin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/3424>

DOI : 10.4000/germanica.3424

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2016

Pagination : 83-98

ISBN : 9782913857384

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Clément Fradin, « Paul Celan ou les affres de la modernité », *Germanica* [En ligne], 59 | 2016, mis en ligne le 30 décembre 2018, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/3424> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.3424>

Paul Celan ou les affres de la modernité

Clément FRADIN
Université de Nantes

Celan et la « modernité littéraire »

Pour qui se pose la question de la « modernité » de l'œuvre celanienne, il est d'abord frappant de constater que la critique universitaire de Paul Celan (1920-1970) n'a, à de rares exceptions près, pas cherché à inclure dans le cadre plus général de la réflexion sur la modernité littéraire, particulièrement poétique, l'objet si spécifique que constitue l'ensemble des poèmes, proses et écrits poétologiques de ce poète de langue allemande, juif, né en Bucovine, une « ancienne province de la monarchie habsbourgeoise »¹, et mort à Paris où il avait acquis la nationalité française². Cependant, disons-le ici d'emblée, la notion de modernité

1. — D'après la formule désormais célèbre de Celan dans Paul Celan, « Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen. », in : Beda Allemann, Stefan Reichert (éds.), *Paul Celan Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Band III, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2000, p. 185-186. Édition citée par la suite avec le sigle GW.

2. — Cette trajectoire biographique rapidement esquissée joue un rôle non négligeable dans le problème qui nous occupe, la poésie de Celan ayant souvent été renvoyée à ses « origines » ou à son lieu de vie. Ainsi, sur la question particulière du « parisianisme poétique de Paul Celan » voir Werner Wögerbauer, « L'apprenti sorcier. À propos d'un poème de Paul Celan », *Revue germanique internationale* [en ligne], 4/1995, mis en ligne le 6 juillet 2011, consulté le 10 septembre 2016.

elle-même pose problème : le renvoi ou l'assignation non critiques, c'est-à-dire le plus souvent non argumentés, aux notions de « modernité » française, « Moderne » allemande ou de « modernism » anglaise sont très fréquents dans les ouvrages et articles qui ont été consacrés à Celan depuis les années 1970 – ensemble critique qu'on ne peut, du reste, espérer recenser complètement, tant la littérature secondaire est foisonnante. Rares, toutefois, sont les auteurs qui cherchent à distinguer l'espèce particulière de modernité que peuvent constituer la poésie et la poétique celanienne de la conceptualisation vague qu'on peut attribuer au « moderne » ou à la « modernité » en tant qu'équivalents de « récents », « originaux », etc.

Rémy Colombat³ aura sans doute le mieux tenté de cerner ce problème du rapport de Celan à la modernité⁴, en commençant par l'affrontement de Paul Celan à la modernité poétique française, particulièrement celle des « symbolistes français »⁵. Ainsi, dans un article

3. — En réalité, Rémy Colombat trace, à travers la série d'articles qu'il consacre à Celan entre 2000 et 2008, un bilan des débats qui ont agité les acteurs de la philologie celanienne des années 1990 jusqu'au milieu des années 2000. Schématiquement, et même si ce sujet mériterait un traitement spécifique, on peut dire que cette période est marquée par l'opposition de plusieurs courants, structurés notamment autour des traditions nationales française et allemande, mais aussi des options philosophico-théoriques, particulièrement heideggeriennes et adorniennes, ainsi que gadamériennes. L'effort de clarification mené par Jean Bollack et Werner Wögerbauer au milieu des années 1990 semble constituer la colonne vertébrale des analyses de Rémy Colombat.

4. — Du reste, un travail essentiel pour la réflexion définitionnelle sur la « modernité poétique » dans les coordonnées de l'après-guerre allemand a été publié par Rémy Colombat dans un volume sous sa direction ayant trait spécifiquement à l'œuvre de Trakl. Ce travail ouvre en effet la voie à une définition particulière de la « modernité » possible d'un auteur – *ex negativo*, pour ainsi dire, par rapport à une figure comme celle de Trakl qui reste, lui, dans le lyrisme propre à l'expressionnisme, tel que défini par Colombat qui finit son article en ouvrant la voie à une lecture de Celan « moderne » : « La position poétologique de Trakl apparaît ici clairement : la solution "moderne", la voie post-nietzschéenne de la rupture radicale et de la métaphysique de l'art, lui est fermée ; de même que celle du sarcasme, de l'intellectualité et de ce refus du lyrisme que lui opposera, par exemple, le jeune Celan lorsqu'il répondra à Grodek par le poème *Schöner Oktober* » (p. 32). Cf. Rémy Colombat, « Georg Trakl est-il un poète moderne ? », in Rémy Colombat (dir.), « Georg Trakl, Nouvelles recherches », *Austriaca* n°65-66/2008, p. 15-32.

5. — Voir l'extension qu'il donne à ces termes dans Rémy Colombat, « Französische Symbolisten », in : Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (éds.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, 2008, p. 341-344, particulièrement p. 341 : « Dabei ist der Symbolismus wohl nicht im engeren Sinne als literarhistorische Kategorie oder literaturhistorisches Konzept zu verstehen, sondern als umfassender Begriff für jene Tendenzen der poetischen Innovation, die die Sprachlichkeit des Gedichts und die Autonomie der Sprache immer entschiedener hervorhoben. » (« Le symbolisme n'est pas à comprendre ici au sens étroit de la catégorie ou du concept de l'histoire littéraire mais comme une notion générale qui comprend ces développements de l'innovation poétique qui mettent toujours plus en avant la dimension langagière du poème

qu'il consacre en 2000 à la traduction de la *Jeune Parque* de Valéry par Celan⁶, conclut-il, après d'autres⁷, à l'altérité et à l'opposition fondamentales des positions des deux poètes, non sans avoir auparavant souligné ce que la rencontre avec Valéry peut avoir d'ambivalent et de fructueux⁸ : le traducteur Celan, qui a certes « trouvé dans [l'œuvre de Valéry] des formules poétiques et poétologiques fascinantes »⁹, ne peut rejoindre – ou seulement au prix de malentendus¹⁰ – l'auteur de la *Jeune Parque* : « Qu'y a-t-il alors de moins humain que cette poésie “pure”, aux antipodes de Celan ? »¹¹.

Avec Rémy Colombat, on est donc, dès le départ de la réflexion sur les rapports de Celan avec la modernité, dans une opposition éthico-esthétique de la part de l'auteur de la canonique *Todesfuge*. Il est aux « antipodes » de la poétique initiée (incarnée ?) par la triade – française, trop française – Rimbaud-Valéry-Mallarmé¹², ce dernier valant sans doute comme point central de fixation pour l'attention critique puisqu'il apparaît cité lors d'un passage essentiel du discours du *Méridien*¹³, au moment précis où s'enclenche la réflexion sur l'opposition structurante *Kunst/Dichtung* (art/poésie) :

et l'autonomie de la langue. ») (Nous traduisons) Et, plus loin, *ibid.*, p. 341 : « Unter den 15 französischsprachigen Autoren, die C[elan] ins Deutsche übertrug [...], dürfen Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé und Paul Valéry zu den eigentlichen “Symbolisten” gerechnet werden ; sie sind es auch, die C[elan] in den Jahren 1957-1960 zur poetologischen Auseinandersetzung entscheidend anregten. » (« Parmi les quinze auteurs de langue française que Celan a traduits en allemand [...], Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé et Paul Valéry peuvent être compris comme les “symbolistes” à proprement parler ; ce sont également ces auteurs qui ont motivé de manière décisive C[elan], dans les années 1957-1960, à une discussion poétologique serrée. ») (Nous traduisons). Édition citée par la suite avec le sigle *Celan-Hb*.

6. — Rémy Colombat, « La *Jeune Parque* de Paul Celan », in : Rémy Colombat, Jean-Pierre Lefebvre, Jean-Marie Valentin (dir.), *Paul Celan. Poésie et poétique*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 133-152. Pour l'édition bilingue de la traduction, voir *GW*, Band IV, p. 114-163.

7. — Cf. Bernhard Böschstein, « Paul Celan und die französische Dichtung », in : Id., *Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan, Wirkung und Vergleich*, Frankfurt/M., Insel, 1977, p. 307-330.

8. — Rémy Colombat, « La *Jeune Parque*... », *op. cit.*, p. 149 : « L'intérêt de *La jeune Parque* aux yeux de Celan est donc sans doute de traiter, sur un mode artistique exemplaire, des données existentielles et poétologiques primordiales que sa propre langue poétique, cependant, ne pouvait intégrer sans les repenser de façon radicale. »

9. — *Ibid.*, p. 152.

10. — *Ibid.*, p. 149 : « L'ambivalence de ce rapport s'exprime tout particulièrement dans un malentendu persistant sur la formule valéryenne du “langage à l'état naissant” [...] »

11. — *Ibid.*, p. 152.

12. — Cf. Rémy Colombat, « Französische Symbolisten », *op. cit.*, p. 342-343.

13. — Paul Celan, « Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960. » in : *GW*, Band III, p. 187-202.

[...] Pouvons-nous, comme il est aujourd'hui courant de le faire, partir de l'art comme d'une chose donnée et à présupposer absolument, pouvons-nous, pour le dire très concrètement, avant tout – disons – pouvons-nous penser Mallarmé jusqu'au bout ?¹⁴

Rémy Colombat, qui commente ce passage en le rapprochant de celui, plus tardif dans le discours du *Méridien*, où Celan rejette « le poème absolu »¹⁵, écrit en 2008 :

En renvoyant à Mallarmé avec une question [...] et en rejetant de manière ambivalente le « poème absolu » [...], le *Méridien* pose, on ne peut s'y tromper, cette réflexion [poétologique] dans l'espace de tension des discussions autour de la « poésie moderne »¹⁶.

Le *Méridien* semble donc conclure au rejet de deux des paramètres de la « poésie moderne »¹⁷ : l'héritage mallarméen et la tentation du poème absolu de Benn¹⁸ – choses liées entre elles, du reste. Dans un article de 2003 c'est ce dernier aspect du « poème absolu » qui sera au centre de l'attention de Rémy Colombat¹⁹. Benn, en important sa lecture des symbolistes français dans le débat poétologique allemand des années 1950-1960 forme avec son contre-point théorique Adorno les « points cardinaux »²⁰ du débat dans lequel la modernité celanienne sera placée d'emblée, non sans risque : après avoir montré les différentes

14. — Nous traduisons. *Ibid.*, p. 193. « [...] Dürfen wir, wie es jetzt vielerorts geschieht, von der Kunst als von einem Vorgegebenen und unbedingt Vorauszusetzenden ausgehen, sollen wir, um es ganz konkret auszudrücken, vor allem – sagen wir – Mallarmé zu Ende denken ? »

15. — *Ibid.*, p. 199 : « Das absolute Gedicht – nein, das gibt es gewiß nicht, das kann es nicht geben ! »

16. — Nous traduisons. Rémy Colombat, « Französische Symbolisten », *op. cit.*, p. 341. « Mit seinem fragenden Hinweis auf Mallarmé [...] und seiner ambivalenten Zurückweisung des “absoluten Gedichts” [...] stellt *Der Meridian* diese [poetologische] Reflexion unmissverständlich ins Spannungsfeld der Diskussion um die “moderne Dichtung” ».

17. — Une note des manuscrits préparatoires au *Méridien* explicite d'ailleurs cela en opposant la modernité à « l'aujourd'hui » : « Ich spreche [...] nicht von ‘moderner Lyrik’, ich spreche vom Gedichte *heute* ». Cf. Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, Bernhard Böschstein, Heino Schmulz (éds.), Frankfurt/M., Suhrkamp, 1999, p. 151.

18. — Sur ce point, cf. Leonard Olschner, « Gottfried Benn », in : *Celan-Hb.*, p. 312-314.

19. — Rémy Colombat, « La question du “poème absolu”. Remarques sur la position poétologique de Paul Celan », in : Michel Grimberg, Marie-Thérèse Mourey, Elisabeth Rothmund, Wolfgang Sabler, Anne-Marie Saint-Gille, Marielle Silhouette (éds.) *Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets*. Paris, PUPS, 2003, p. 85-104.

20. — *Ibid.*, p. 88.

étapes de la formulation par Celan des éléments fondamentaux pour son œuvre – formulation qui se fait par oppositions successives, à Benn et Mallarmé (c'est le *Méridien*), à Valéry (c'est la traduction de *La jeune Parque*) et finalement à Adorno (c'est *Gespräch im Gebirg*²¹) – Rémy Colombat conclut le début de son exposé sur le paradoxe de l'opposition entre intention théorique et pratique d'écriture :

Mesurée à l'horizon théorique des années cinquante et soixante, la poésie de Celan apparaît ainsi comme un résumé paradoxal de la modernité : une écriture de l'écart total qui refuse l'absolu esthétique, une langue « auto-réflexive » qui n'exclut pas la référence, une « individuation radicale » qui revendique le dialogue. Mais cette logique syncrétique, qui explique en partie le désarroi des interprètes, n'est pas celle du « poème » celanien, tout entier tendu vers l'opposition et la rupture²².

En résumé, si Celan a bien eu à lutter contre la *moderne Lyrik* (poésie moderne – mais au sens lyrique, donc, à l'opposé de la *Dichtung* qu'il promeut) comme attribut pour son œuvre c'est bien sans doute, comme le rappelle Rémy Colombat, parce que ce terme balisait un terrain miné – par les approximations et les faux-procès, voudrait-on ajouter – de la critique contemporaine :

La réception de son œuvre dans les années 1950 et 1960 lui a donné, à côté de Benn, le statut d'un grand héritier du symbolisme et la loi intrinsèque, liée à l'histoire, de son « poème » [a été] méconnue du fait des présupposés symbolistes ou « modernes » bien trop évidents de sa conception de la langue²³.

Toutefois, le renvoi au symbolisme n'est pas l'unique assignation en héritage qu'eut à subir Celan, nous allons le voir²⁴. Il reste néanmoins certain, avec Rémy Colombat, que le travail spécifique – sur la langue (allemande), l'histoire, universelle et littéraire, mais aussi, entre autres, sur le jeu pronominal et le dialogisme, le rythme, les motifs, etc. – à l'œuvre dans la poésie celanienne n'a guère été perçu de son vivant pour ce qu'il était. Ainsi, une étude des recensions journalistiques mettant

21. — *GW*, Band III, p. 169-173.

22. — Rémy Colombat, « La question... », *op. cit.*, p. 88.

23. — Nous traduisons. Rémy Colombat, « Französische Symbolisten », *op. cit.*, p. 341. « Die Rezeption seines Werkes in den 1950er und 1960er Jahren [sprach] ihm neben Benn den Status eines großen Symbolismus-Erben [zu] und [...] die geschichtsbezogene Eigengesetzlichkeit seines "Gedichts" [wurde] über den allzu sichtbaren symbolistischen, bzw. "modernen" Voraussetzungen seiner Sprachkonzeption [verkannt]. »

24. — Du reste, tout rapprochement avec le symbolisme n'est pas systématiquement à exclure dans le cas des poèmes de Celan, comme le remarque Werner Wögerbauer, « L'apprenti... » *op. cit.*, p. 163.

en perspective les réceptions de deux livres de poésie publiés du vivant de Celan, le premier et l'avant-dernier – donc aux extrémités de sa vie d'auteur – *Mohn und Gedächtnis* (1952) et *Atemwende* (1967), peut nous renseigner, en complétant les exposés de Rémy Colombat, sur la perception la plus immédiate (mais pas la moins problématique) de la « modernité » poétique de Celan par ses contemporains, nous amenant par-là à poser plusieurs questions centrales dans ce cadre d'analyse : celle de la réalité mais aussi celle de la référentialité – aspects clivants dans l'histoire des études celaniennes.

*Celan face au tribunal de ses contemporains*²⁵

Il existe certainement plusieurs limites à la méthode d'enquête envisagée, depuis la constitution des sources, dont on doit supposer le caractère complet, jusqu'aux biais divers de l'écriture propre aux pages littéraires des journaux où l'intention polémique n'est pas à exclure comme outil rhétorique, la formule outrancière pouvant tenir lieu d'analyse plus détaillée. Pour rendre justice de leurs appréciations de la poésie celanienne, il faudrait également pouvoir rentrer dans le détail de toutes les positions des différents auteurs dans le champ littéraire et journalistique, avec leurs spécificités biographiques (notamment leurs liens personnels avec Celan – ou ses adversaires dans le champ), et celles des différents organes de presse publiant des articles sur Celan (sur un axe conservateur/progressiste, par exemple). Néanmoins, la remarque de Barbara Wiedemann qui ouvre le court chapitre sur les recensions contemporaines de l'œuvre de Celan dans le *Celan-Handbuch* rappelle bien l'utilité de la chose, et cela pour deux raisons :

L'analyse des recensions parues du vivant de C[elan] peut être intéressante à deux titres, pour l'œuvre et l'homme : d'une part, C[elan] a lui-même sans cesse réagi par des poèmes et d'autres textes à ce genre de déclarations dans la presse, d'autre part, seule une approche lucide de la réception contemporaine peut empêcher de sous-estimer, ou de sur-estimer, le jugement de C[elan]²⁶.

25. — Je remercie ici Éric Celan et Bertrand Badiou pour m'avoir laissé consulter le fonds d'archives parisien, inédit, qui contient notamment l'intégralité des recensions journalistiques envoyées à Celan par le service de presse de ses éditeurs.

26. — Nous traduisons. Barbara Wiedemann, « Zeitgenössische Rezensionen », in : *Celan-Hb*, p. 23-27. « Die Analyse der zu C[elan]s Lebzeiten erschienenen Rezensionen ist aus zwei Gründen für Werk und Person fruchtbar : Einmal hat C[elan] immer wieder selbst mit Gedichten und anderen Texten [...] auf derartige Presseäußerungen reagiert, zum andern kann nur eine nüchterne Sicht auf die zeitgenössische Rezeption verhindern, dass C[elan]s eigene Beurteilung unter- oder überschätzt wird ». Un article antérieur, paru en 2004, traite de la même question, sous le même angle et de manière moins synthétique : Barbara Wiedemann, « Das Werk und seine Rezeption », in : Barbara Wiedemann (éd.), *Paul Celan, Todesfuge und andere Gedichte. Text und Kommentar*, Frankfurt/M.,

En plus de l'intérêt pour « l'œuvre et l'homme » qu'avance Wiedemann, on peut cependant légitimement ajouter un intérêt en termes d'histoire littéraire puisqu'on observe dans les textes rassemblés, très divers²⁷, la constitution de schèmes d'entendement qui ont en réalité durablement marqué la philologie celanienne.

En nous appuyant sur quelques-uns des exemples les plus frappants, nous pouvons constater plusieurs thèmes – ou schèmes – récurrents dans la réception de *Mohn und Gedächtnis*. Ainsi, le renvoi le plus fréquent concerne-t-il l'aspect « surréaliste » de la poésie celanienne. Un bon exemple se trouve dans l'article d'Otto Basil, connaissance viennoise de Celan, paru en page 9, le 20 novembre 1953, de *Der Standpunkt* (Meran). On y lit, au fil des quatre paragraphes, un concentré de ce qu'on trouvera relayé ici et là et dont le titre de l'article donne un aperçu « Heimatloser Surrealist » (« surréaliste apatride »); après avoir rappelé les étapes de la trajectoire de Celan qui l'ont mené à Paris, taisant ses origines juives, il demande : « Zu welcher Nation, zu welcher Literatur soll man Celan zählen ? » (« À quelle nation, à quelle littérature doit-on rattacher Celan ? ») et après avoir dit qu'il n'avait pas d'« appartenance nationale ou littéraire » spécifique (comme Kafka), il déclare : « Celan ist – ohne das übliche französische Vorbild – ein hochbegabter, ja begnadeter Surrealist [...] » (« Celan est – sans le modèle habituel français – un surréaliste particulièrement doué, exceptionnellement talentueux même [...] »), s'empressant immédiatement de corriger le trait : « [...], wobei dieses Wort in einem sehr weiträumigen Sinne und keineswegs schulmässig zu verstehen ist. » (« [...], mais ce terme doit être compris dans un sens très large et pas du tout scolairement²⁸ »)

Suhrkamp, 2004, p. 62-111. Il semble toutefois qu'elle n'ait pas eu à l'époque accès à certains des textes des archives parisiennes (qui n'avaient pas alors été retrouvées).

27. — Pour ce qui est de *Mohn und Gedächtnis*, le dossier de presse du fonds parisien recouvre une petite cinquantaine d'articles, coupures de presse et retranscriptions de textes radiophoniques, avec très peu d'annotations de la main de Celan ; les pays de parution sont ceux de l'ère germanophone : Suisse, Allemagne (RFA) et Autriche. La période couverte va de 1952 à 1955, c'est-à-dire de la première lecture publique de poèmes en Allemagne, avant la parution de *Mohn*, jusqu'à la parution du second livre, *Von Schwelle zu Schwelle*. La croissance du nombre d'articles après 1954 tient au succès grandissant de l'œuvre, dont il fait un second tirage en 1954, chose rare pour une œuvre de poésie. Pour *Atemwende*, premier livre de Celan paru chez Suhrkamp, le dossier parisien, composé d'originaux et de copies, se compose d'une vingtaine d'articles, sans notes manuscrites, allant de 1967 à 1968, de longueur plus grande que ceux pour *Mohn*, illustrés pour la plupart de photographies de Celan. Ils sont issus des grands journaux ouest-allemands, mais aussi suisses et autrichiens, avec deux exception, une recension parue en Israël dans un journal de la diaspora bucovinienne, *Die Stimme* (n°219, XXIV^e année, avril 1968) et celle intitulée « Poems, noems » dans *The Times Literary Supplement* du 7 décembre 1967.

28. — Nous traduisons les propos d'Otto Basil.

À la lecture des coupures de presse de ces années, il apparaît comme évident que le « surréalisme » dont on peint très fréquemment Celan à l'époque est une notion vague, éloignée de l'enclos historique qui la circonscrit à la France d'avant-guerre et à ses suites d'après-guerre viennoises et parisiennes, mais aussi bucarestoises. Car la géographie celanienne, qui relie effectivement ces trois villes, donne le lien « environnemental » entre surréalisme et poésie. Cela se lit très bien dans l'article de Karl Krolow, « Zwei neue Lyriker. Zu Gedichtbänden von Paul Celan und Walter Höllerer » (*Die Neue Zeitung*, 21/22 mars 1953, n°68, page inconnue)²⁹ : « Celan a été presque exclusivement influencé par son environnement littéraire : par le surréalisme poétique de la ville dans laquelle il vit. [...] Le surréalisme ne lui est pas assigné “de l'extérieur”. Il a vécu dans son climat. »³⁰

La figure du « méridien » est peut-être une forme de réponse, à distance, à ces lectures « poético-géographiques ». Quoi qu'il en soit, dès 1954, Celan rejette cette assignation en surréalisme, qu'il comprend immédiatement comme liée à son lieu de résidence, Paris, mais il reconnaît des « traits surréalistes » à certains de ses « vers » : ainsi, suite à un entretien accordé par Celan au *Bayerischer Rundfunk* et diffusé le 8 avril 1954, le journaliste rapporte-t-il : « Il [Celan] ne veut pas non plus être surréaliste, les vers aux accents surréalistes n'ont pas du tout été écrits à Paris, dit-il, mais bien plus tôt. » Et Celan de donner une autre piste, celle des contes : « Sa poésie vit du voisinage du conte, il ne veut que suggérer, jamais dévoiler. »³¹ Plus tard, en 1959, Celan mettra les derniers mots sur son rapport personnel et poétique au surréalisme, alors même qu'il n'est presque plus fait mention de cette source pour sa poésie dans les recensions de cette période. C'est à l'occasion de l'ébauche d'un discours sur « l'obscurité du poétique » qu'il note :

Dans le surréalisme il y avait tout et n'importe quoi. Mais dans ce « tout et n'importe quoi » il y avait aussi, à côté du psychogramme, qu'on peut évidemment attaquer, cette pensée centrale : Les jeux ne sont pas

29. — Cf. également le dernier paragraphe de l'article de Paul Schallück, « Schwarze Milch der Frühe », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25 avril 1953 mais aussi l'article « Junge Lyrik » (auteur inconnu), paru dans la *Stuttgarter Zeitung* le 6 juin 1953 : « Wie sehr der geographische Ort eines Dichters für sein Werk Bedeutung gewinnen kann, beweist die Verskunst Paul Celans. [...] Ein solcher – deutsch-französischer Surrealismus – kann freilich... ».

30. — Nous traduisons « Celan ist nahezu ausschließlich von seiner literarischen Umwelt beeinflusst worden : vom dichterischen Surrealismus der Stadt, in der er lebt. [...] Der Surrealismus ist Celan nicht “von außen” angetragen. Er lebte in seinem Klima. »

31. — « Seine Dichtung lebe aus den Bezirken des Märchens, er wolle nur andeuten, nie enthüllen ». Document du fonds parisien.

encore faits³² – une pensée qui accompagne toute intention réellement poétique.

Depuis : les cartes sont, sans avoir été mélangées, distribuées ; sur aucune de ces cartes on ne peut voir l'image de ce que pourrait penser le poète³³.

Ce n'est donc pas premièrement au symbolisme français (ou aux symbolistes français) qu'on renvoie Celan, mais bien plutôt (et cela Rémy Colombat ne l'analyse guère) au surréalisme – phénomène bien « français », du reste, auquel Celan paie dans ce commentaire un tribut qui n'est pas anodin : peu de temps avant le *Méridien*, où Celan, on l'a vu, prend position dans les débats de l'époque sur la « modernité » poétique et littéraire, il s'agit là d'une mise au point sur les premiers pas de sa carrière – et de sa réception. Le « tout et n'importe quoi » (*mancherlei*) qu'il semble reprocher au surréalisme n'empêchait pas ce dernier de proposer une forme d'ouverture des possibles et de suspension hors du temps commun – « les jeux ne sont pas encore faits » – précisément ce que la césure historique (« Seither: ... ») a rendu impossible en tant que tel mais qui existe peut-être encore sous une forme analogue, au moins rhétoriquement (*Verteilung der Karten* vs *Mischen der Karten*).

En réalité, pour ses premiers lecteurs, *Mohn und Gedächtnis* n'est donc pas du tout une œuvre « moderne » mais un objet mixte, baroque – « surréaliste » en ce sens, aussi, comme en témoignent certaines critiques journalistiques où on renvoie la *Todesfuge* à la tradition surréaliste de la sortie du réel³⁴, un poème de la mémoire des morts qui énonce clairement les responsabilités allemandes dans la tragédie... Le fait que le livre ait été refusé par Rowohlt, avec, entre autres raisons avancées par le lecteur Wolfgang Weyrauch, la proximité avec le surréalisme « français », souligne la prégnance de ces schèmes dans les milieux éditoriaux de l'époque et marque la manière dont ont été reçus ces premiers poèmes celaniens par toute une partie du champ littéraire de l'époque³⁵.

32. — En français dans le texte.

33. — Nous traduisons. « Im Surrealismus war mancherlei. Aber in diesem Mancherlei war auch, neben dem gewiß anfechtbaren Psychogramm, dieser – zentrale – Gedanke: Les jeux ne sont pas encore faits – ein jede echte dichterische Intention begleitender Gedanke. Seither: die Karten sind, ohne gemischt worden zu sein, verteilt; auf keiner dieser Karten ist ein Abbild dessen zu sehn, was der Dichter meinen könnte. » Paul Celan, « *Mikrolithen sinds, Steinchen* ». *Die Prosa aus dem Nachlaß*, édition et commentaire par Barbara Wiedemann et Bertrand Badiou, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2005, p. 150.

34. — Cf. Helmuth de Haas, « Eine unüberhörbare Stimme », *Rheinische Post*, 27 mars 1954 : « Celan hat surrealistische Züge, das ist gewiß, da [*sic*] ist in der "Todesfuge" der Abhub alles Gegenständlichen, der saugende Rythmus, die romantisierende Metapher, die lyrische Alchemie... ».

35. — Cf. Paul Celan – Heinrich Böll, Paul Schallück, Rolf Schroers, *Paul Celan. Briefwechsel mit den rheinischen Freunden*, édition et commentaire par Barbara

Cela se traduit également par une série de tentatives définitionnelles qui toutes tendent à ramener les poèmes soit du côté épigonal (Trakl, Benn, Rilke, le Parnasse français sont ainsi cités, entre autres...), soit du côté de l'obscurité, de l'absence de « sens » de l'énoncé poétique celanien. Citons, longuement, Heinz Piontek dans *Welt und Wort*, juin 1953 :

[...] Sa poésie [de Celan] est poésie pure, montage magique, comparable aux tableaux de Marc Chagall. Elle a de l'email français et la splendeur des Balkans, le caractère suggestif de la chanson et les modulations de la mélancolie. Elle vit complètement par la métaphore, l'image et l'incarnation – : la réalité est transposée dans les caractères secrets de la poésie !

Les productions de ce jeune poète sont de l'artistique au sens de Benn. Là où le don le prévoit et le veut, des lignes d'une beauté sublime émergent : [...]. Mais là où le caractère joueur et arbitraire prend le dessus, là où deux douzaines de syllabes charmeuses sont ordonnées dans des arrangements scintillants, cette artistique nous semble douteuse. Ce volume contient vingt poèmes de trop. Pour la prochaine collection de vers de Paul Celan nous ne souhaitons que des pièces où il a quelque chose à dire qui brûle vraiment sous ses ongles – mais pas ses études et ses exercices de doigté³⁶.

Tous les éléments « français » (et donc épigonaux, comme l'est également le renvoi à Benn et à son « Artistik ») convoqués dans la description des poèmes par Piontek (la « poésie pure », la « suggestivité » de la « chanson », l'alexandrin – qu'on entend résonner dans les « deux douzaines » –, les « arrangements », etc.) se rejoignent dans « les caractères secrets de la poésie » celanienne où la « réalité » est « transposée ». Fuite hors du monde et absence de clarté sont le pendant

Wiedemann, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2011, p. 20 et le commentaire p. 476. Un autre moment essentiel pour la compréhension de la réception des poèmes en Allemagne est la lecture à Niendorf en 1952, devant la Gruppe 47, cf. Theo Buck, « Paul Celan und die Gruppe 47 », in : Hans-Michael Speier (éd.), *Celan-Jahrbuch*, 7, Heidelberg, Winter, p. 65-86.

36. — Nous traduisons. « Seine [Celan] Lyrik ist poésie pure, zaubrische Montage, den Bildern Marc Chagalls vergleichbar. Sie hat französischen Schmelz und die Pracht des Balkans, die Suggestivität des Chansons und die Modulationen der Schwermut. Sie lebt ganz aus der Metapher, aus Bild und Inbild – : die Wirklichkeit wird in die Geheimschrift der Poesie transponiert ! Das Produzieren dieses jungen Dichters ist Artistik im Sinne Benns. Dort, wo die Begabung es plant und steuert, entstehen Zeilen von berückender Schönheit : [...]. Wo aber das Unverbindlich-Spielerische die Oberhand gewinnt, wo zwei Dutzend reizgeladene Vokabeln zu glitzernden Arrangements angeordnet werden, scheint uns die Artistik bedenklich. Dieser Band enthält zwanzig Gedichte zu viel. Wir wünschen uns für die nächste Vers-Sammlung Paul Celans nur solche Stücke, in denen er etwas zu sagen hat, was ihm wirklich unter den Nägeln brennt – nicht aber seine Etuden und Fingerübungen. »

des héritages français qui pèsent sur Celan – le nom de Chagall n'étant peut-être là que pour dire à mots couverts la judéité. Pour célèbre qu'elle soit, *Mohn und Gedächtnis* est si peu une œuvre moderne pour ses contemporains que Hans-Magnus Enzensberger, dans le poème « Goldener Schnittmusterbogen zur poetischen Wiederaufrüstung » du recueil *Verteidigung der Wölfe* (1957) en tirera cinq ans après sa parution un « Mohn und Metaphysik »³⁷ où perce toute la charge du nouvel entrant dans le monde littéraire cherchant à se distinguer du grand ancien – Celan n'est pas, ou n'est plus moderne, pour ainsi dire. En remplaçant la « mémoire » par la « métaphysique », le ton ironique et fortement irrévérencieux d'Enzensberger laisse en effet entendre une vieillesse du vers celanien pour les plus jeunes auteurs, la « mémoire » celanienne, forcément liée à la césure de la catastrophe juive et à l'irruption du nazisme dans la culture, l'histoire et la langue allemandes, ne serait qu'une autre forme de la « métaphysique » dont le monde moderne n'aurait que faire³⁸.

Quinze ans plus tard, la parution d'*Atemwende* se fait sous des auspices légèrement différents mais, sur le fond, identiques – il y a une grande continuité dans les lectures de Celan entre 1952 et 1967. Wiedemann écrit :

Les recensions de *Renverse du souffle* disent bien, de par leur volume et les photos, l'importance que C[elan] a atteinte entre-temps, et cela dans toute l'Allemagne [...]. On donna comme idéal de C[elan] le poème « absolu » en renvoyant au discours du Prix Büchner [...]; aucun critique, ou presque, n'a reconnu le rapport au monde d'un poème comme Frihed [...]³⁹.

37. — Cf. Werner Wögerbauer, « L'engagement de Paul Celan », in : Rémy Colombat, Jean-Pierre Lefebvre, Jean-Marie Valentin (dir.), *Paul Celan. Poésie et poétique*, op. cit., p. 249.

38. — La position générale de Celan dans le champ littéraire allemand est tout à fait particulière : en situation d'exterritorialité – voire de minorité, religieuse ou linguistique (on lui reprochera certaines imperfections d'élocution), il est paradoxalement très intégré, très tôt, grâce au succès de *Mohn und Gedächtnis* (cf. supra), si bien qu'avec Bourdieu, on pourrait parler à son propos d'avant-garde consacrée, mais d'un genre particulier : il accède rapidement à une grande notoriété, comme en témoignent ses très nombreuses et très courues lectures publiques en Allemagne mais encore ses changements d'éditeurs pour arriver chez Suhrkamp (éditeur de pointe). Une sorte de canonisation *ante mortem*, donc, dont la *Todesfuge* est un emblème paradoxal : c'est par elle qu'arrive le succès et la renommée et c'est pourtant elle qui est aussi l'objet de tous les contre-sens sur sa valeur « historique » ou son rapport à la « réalité » qu'elle convoque.

39. — Nous traduisons. « Die Rezensionen zu *Atemwende* sprechen durch Umfang und Fotos für die Bedeutung, die C[elan] inzwischen erlangt hat, und dies in Gesamtdeutschland [...]. Die Mehrzahl der Rezensenten beschrieb die Gedichte als vorwiegend dunkel [...]. Als C[elans] Ideal wurde, mit Hinweis auf die Büchnerpreisrede, das "absolute" Gedicht vorgestellt [...]; kaum ein Rezensent erkannte die Welthaltigkeit

Au renvoi vers le surréalisme, dont Celan ne serait finalement qu'un épigone, succède, quinze ans après *Mohn und Gedächtnis*, le renvoi vers une autre forme de renoncement supposé au « réel » ou à la « réalité », fondé sur des allusions permanentes aux discours de Brême ou de Darmstadt mais aussi à la question du « poème "absolu" », voire à la religiosité dont serait emprunte la poésie de Celan⁴⁰. Rudolf Hartung donnera une version extrême de l'état de la perception d'*Atemwende* dans un article, paru le 24 novembre 1967 dans la *Zeit*, en page 6, au titre révélateur : « Die Welt, in der nur einer lebt » (« Le monde où ne vit qu'une seule personne »). On lit ainsi :

C'est ainsi qu'un certain nombre de poèmes ou de vers de ce volume donnent l'impression que toute l'énergie de l'auteur s'est retirée du monde pour se reporter complètement sur son propre intérieur [...] ; des documents d'un dangereux isolement [...] – comme si le poète s'était complètement retiré dans un domaine sans chemin, au-delà du monde des humains.

Il y a certainement un lien entre cet isolement, qui n'est pas loin de l'hybris, et la faiblesse des chances de réussite pour ce long poème. [...] « cristaux de souffle » [...], qui existent pour eux-mêmes et ne peuvent plus être intégrés dans un ensemble plus large parce qu'il n'y a plus de tel ensemble ou parce qu'il est trop faible⁴¹.

Le verdict de « l'isolement », des poèmes et du poète, hors de tout « contexte » est en fait intimement lié au constat d'échec que font les

eines Gedichts wie *Frihed* [...]. »

Barbara Wiedemann, « Zeitgenössische... », *op. cit.*, p. 24.

40. — Notons malgré tout l'exception de la recension de Horst Laube dans la *Neue Rheinische Zeitung* du 29 octobre 1967 où Celan est encore renvoyé à l'expressionnisme et au surréalisme. Sur la question du poème absolu, cf. Peter Horst Neumann, « Atemwende. Pauls Celans neue Gedichte », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10 octobre 1967 – une recension par ailleurs très sensible aux thèmes celaniens. Pour ce qui est de la religiosité supposée, cf. « Poems... », *op. cit.*, mais aussi Erich Lortz, « Paul Celan. Atemwende », *Universitas*, 11/1967 où Celan est affilié à la tradition mystique. À l'inverse, la recension d'Anneliese Odry dans la *Rheinische Merkur* du 10 novembre 1967 est sans doute la seule à renvoyer à la compréhension de l'histoire par Celan, dans laquelle *Atemwende* vient s'intégrer, même si elle insiste fortement sur l'« esthétique » des poèmes.

41. — Nous traduisons. « So machen nicht wenige Gedichte oder Verse dieses Bandes den Eindruck, als sei alle Energie des Autors aus der Welt zurückgenommen und ganz dem eigenen Inneren zugewendet [...] ; Dokumente einer gefährlichen Isolation [...] – als hätte sich der Dichter jenseits der Menschenwelt im Weglosen verstiegen.

Es dürfte mit dieser Isolation, der auch Hybris nicht fremd ist, zusammenhängen, daß die Chancen des Gelingens für das längere Gedicht kleiner sind. [...] "Atemkristalle" [...], die für sich existieren und nicht mehr einem umgreifenden Zusammenhang integriert werden können, weil es einen solchen Zusammenhang nicht mehr gibt oder weil er zu schwach ist. »

divers critiques et qui remonte on l'a vu, à la réception de *Mohn und Gedächtnis* : Celan ne peut qu'échouer puisqu'il est inclassable, qu'il n'a pas d'école ni de disciple, qu'il rejette les affiliations, et surtout parce qu'il refuse la réalité.

Car c'est toujours la question de la réalité prétendument absente des poèmes qui fait la liaison entre les critiques contemporains de Celan, et ce depuis le début. Une question en fait immédiatement liée à celle de la place des références, c'est-à-dire du monde extérieur, dans les poèmes.

Modernité vs actualité : réalité et référentialité chez Paul Celan

Il est intéressant de constater que le débat sur la place de la réalité dans les poèmes est également initié (relancé ?) en 1967 par le lecteur de Celan chez Suhrkamp, Klaus Reichert, à propos d'un texte de présentation pour le volume *Atemwende*⁴² : opposant *Innenwelt* et *Außenwelt* (monde intérieur et monde extérieur), Reichert écrit ainsi dans l'ébauche qu'il adresse à Celan : « Die externe Realität wird fortschreitend zu einer inneren. » (« La réalité extérieure devient progressivement une réalité intérieure. ») et, plus loin : « In dem Maße wie die externe Realität schrumpft, dehnt sich die innere aus : [...] » (« Au fur et à mesure que la réalité extérieure se réduit, la réalité intérieure s'étend : [...] »), ce qui appelle nombre de corrections furieuses de la main de Celan⁴³ qui notera dans la foulée plusieurs remarques qui peuvent nous éclairer :

Je n'écris pas non plus pour les morts mais pour les vivants – toutefois
pour ceux qui savent qu'il y a aussi les morts
couple de contraire monde intérieur monde extérieur
Le mutisme et l'épouvante y sont – dans l'existence – compris, ils
ne la constituent pas
Pas un artiste
le mot renverse du souffle – dans le Méridien – un discours contre
l'artistique et pour l'humain
ces vers ne s'arrêtent pas devant la division de la réalité en une
extérieure et une intérieure
s'écrit depuis son humus existentiel⁴⁴

42. — Je remercie Klaus Reichert de m'avoir laissé accéder aux lettres de sa correspondance avec Celan conservées au Deutsches Literaturarchiv de Marbach-am-Neckar sous la cotation D.90.1.3040. Sur le *Klappentext*, cf. Barbara Wiedemann, *Mikrolithen...*, *op. cit.*, p. 122 et le commentaire p. 598-603.

43. — D.90.1.3040/2, reproduit partiellement dans *Ibid.*, p. 133.

44. — Nous traduisons. « Ich schreibe auch nicht für die Toten, sondern für die Lebenden – freilich für jene, die wissen, daß es auch die Toten gibt / Gegensatzpaar äußere und innere Welt / Sprachlosigkeit und Grauen sind darin – in der Existenz – enthalten, sie machen sie nicht aus / Kein Artist/das Wort Atemwende – im Meridian – einer

Réactions auxquelles vient s'ajouter la note suivante, sur l'exemplaire de mai 1967 de la revue *Der Monat*⁴⁵, directement liée à la discussion avec Reichert : « Und gerade in diesem Gedichtband ist viel äußeres [sic] registriert, in seiner Sinnvollkommenheit. » (« Et en particulier dans ce volume de poème y est enregistré beaucoup d'extérieur, dans la perfection de son sens. »)

On retrouve alors, liés ensemble, le projet exposé dans le *Méridien*, que le titre *Atemwende* rappelle, c'est-à-dire le rejet de « l'artistique » à la Benn, et deux paramètres poétologiques essentiels : l'ancrage dans l'existence, et donc la vie (l'écriture se fait pour les « vivants »...), et la « réalité », qui ne distingue pas entre « l'extérieur » et « l'intérieur ». On pouvait supposer qu'il ne s'agissait là que d'une défense de la part de Celan, sous le feu des critiques, et il ne faudrait peut-être pas y donner plus d'importance, si la philologie celanienne n'avait pas mis au jour depuis une quinzaine d'années, la place grandissante prise par les références extérieures, particulièrement dans *Atemwende* (« en particulier dans ce livre de poésie », écrit Celan), mais aussi dans les livres précédents, *Die Niemandrose* (1963) notamment, et suivants – citations cachées, emprunts de mots, paraphrases, etc. mais aussi événements de la vie privée du poète. Que Celan ne souhaite pas livrer ses secrets de fabrication ne l'empêche donc pas d'écrire à son lecteur :

‘Réalité extérieure qui se réduit, réalité intérieure qui augmente’ : non, ‘Renverse du souffle [sic] n’est pas un ‘chemin vers l’intérieur’, l’extérieur et l’intérieur, ici, sont entremêlés, abolis et conservés dans l’unique réalité langagière du poème⁴⁶.

Si on accepte que « l'extériorité » dont il est ici question, ce sont les références extérieures – lectures diverses, événements privés, etc. – le poème et sa « réalité langagière » sont alors le réceptacle de la rencontre entre ce système référentiel « extérieur » et la langue celanienne, l'idiome « intérieur ». Dans un entretien avec Hugo Huppert, il évoquera, face à la « poésie concrète » qui domine dans le discours de l'époque, son *Seelenrealismus* (réalisme de l'âme)⁴⁷ – une manière de

Rede gegen die Artistik und für den Menschen / vor der Zweiteilung der Wirklichkeit in eine äußere und innere machen diese Verse keineswegs halt / schreibt sich her von ihrem existentiellen Mutterboden. » *Ibid.*, p. 94.

45. — BPC : X399.

46. — Nous traduisons. « Schrumpfende Äussere, zunehmende innere Realität” : nein, “Atemwende [sic] ist kein ‘Weg nach Innen’, Aussen und Innen sind hier verstrebt, aufgehoben in der einen Sprachwirklichkeit des Gedichts » D.90.1.3040

47. — Hugo Huppert, « ‚Spirituell‘. Ein Gespräch mit Paul Celan. » in : Werner Hamacher, Winfried Menninghaus (éds.), *Paul Celan*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1988, p. 321.

reprendre les deux éléments, l'extérieur et l'intérieur, dans une notion conciliatrice et ambivalente.

Cela concorde avec la notion « d'actualité » que Celan semble opposer, dans les matériaux préparatoires du *Méridien*, à la « modernité » quand il corrige « Akut des Modernen » par « Akut des Heutigen », relançant sa critique de cette « épithète » « hypertrophisant » : « das hypertrophierende Beiwort : moderne Lyrik ». Le 6 août 1968, il écrit ainsi à sa femme, de retour de Vaduz où il a vu une exposition d'art moderne et fait une lecture : « L'exposition a été plutôt composite, un peu "pop" dirai-je, différente de ce que je fais. Mais ces choses-là se font, et j'aurai, dans mes poèmes, à en tenir compte, comme de toute actualité⁴⁸ ».

Il y aurait donc une forme d'anti-modernité celanienne si on comprend celle-ci comme le critère esthétique et la pierre de touche (rhétorique, mais pas seulement) de la critique littéraire de son temps. Celan se méfiait de tous les termes en vogue : la « modernité » passera elle aussi au crible de son entreprise analytique et refondatrice. On passe alors, dans l'analyse de la modernité celanienne, d'un problème définitionnel insoluble à une événementielle sortie par le haut, à travers la réfutation des analyses « déréalisantes » de la poésie de Celan par un terme, forgé par Celan lui-même mais applicable par la critique philologique : si « actualité » des poèmes il y a, celle-ci se lit particulièrement dans le lien qu'on peut établir *a posteriori* entre le système référentiel externe et la logique interne de composition.

Conclusion : le trajet vers la réflexivité

Une fois exposée la thèse du rapport particulier à la réalité qu'entretient sa poésie dans le recours à l'actualité, on peut avancer que le stade le plus extrême du trajet spécifique dans la modernité que propose Celan à ses lecteurs peut se trouver dans la dimension réflexive de son œuvre qui combine la prise en compte du discours sur cette dernière comme élément possible de la poésie et autotélisme, idiomatisme de la langue. Deux poèmes posthumes de janvier 1969 posent ainsi la question – dans le poème – de l'analyse de la poésie celanienne par la critique sérieuse.

Le premier, daté du 15 janvier, renvoie le questionnement sur les poèmes au poème lui-même :

Mein abgefragtes Gedicht
verdeutlicht die Helle,
wir schlucken die Schreckmünzen, alle,

48. — Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange (1951-1970), *Correspondance, avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Éric*, éditée et commentée par Bertrand Badiou avec le concours d'Éric Celan, Paris, Seuil, 2001, vol. 1, lettre 608, p. 469.

wir nimmermehr Satten,
den Pflanzenpollen
die Mehrfachgeburten-
Stäubchen⁴⁹

Sans entrer dans le détail d'une interprétation, la lettre du poème semble claire : c'est le « poème questionné », en question, qui « précise la clarté » de lui-même, pour lui-même. Dans les étapes du dossier génétique, on trouve : « wenn du die Schreckmünze | einwirfst, | kommt mein Kranial- | index hervorgetanzt », allusion sans doute à la tentative de Peter-Horst Neumann de créer une *Wort-Konkordanz* pour les poèmes celaniens⁵⁰ qui mobilise ici l'imagerie mécanique. Plus tard, dans un poème inachevé, en date des 27 et 28 janvier 1969, ce renvoi au travail de Neumann sera encore plus explicite⁵¹ : « die hintergangene Wahrheit | meiner Gedichte » est une allusion directe à la lecture de la *Wort-Konkordanz* qui propose de mettre en place un système de renvois à des passages parallèles dans l'œuvre de Celan⁵² ; cela deviendra au fur et à mesure des étapes d'écriture : « Kein einziges hinter- | gangnes Gedicht » puis « Spät gewinnt dich | dein Gedicht », comme une forme de circularité toujours plus grande, d'autotélisme conquérant revendicatif (« gewinnt ») qui finalement semble l'emporter sur la référence extérieure, analysante et décomposante qui reste pourtant toujours présente en arrière-plan.

Si bien qu'on pourrait conclure en soulignant le paradoxe suivant : ce sont précisément les éléments les plus radicalement « modernes » de l'œuvre celanienne – la référentialité très forte par exemple – qui ont conduit à une forme d'incompréhension dont les motifs sont multiples. L'encodage que Celan fait subir, au sein même de son écriture, à tout ce qui peut s'y rapporter, renforce alors son caractère profondément centripète : en agrégeant dans son idiome jusqu'au discours critique à son propos, il semble affirmer la supériorité de l'œuvre sur le commentaire, celle-ci épuisant celui-là. Mais ce serait méconnaître que Celan a pu encourager – voire saluer – des études sur son œuvre, la laissant vivre son destin « moderne » tout en s'efforçant de l'ancrer dans son actualité la plus radicale.

49. — Paul Celan, *Historisch-Kritische Ausgabe*, édition et commentaire par Hans Kruschwitz et Thomas Schneider, vol. 14, p. 383. Édition citée par la suite avec le sigle HKA.

50. — Peter-Horst Neumann, *Wort-Konkordanz zur Lyrik Paul Celans*, München, Fink, 101 p. Celan en possède un exemplaire dans sa bibliothèque, annoté légèrement : BPC: P094.

51. — « Das Fluren-Glück »

52. — Voir les notes laissées par Celan sur ce livre dans Barbara Wiedemann, *Mikrolithen...*, op. cit., p. 96.