Mots et images

Constructions visuelles dadaïstes et surréalistes dans les poèmes de
jeunesse de Paul Celan

*Wörter und Bilder. Visuelle Metaphern des Dadaismus und Surrealismus in Paul
Celans rumänischsprachigen Gedichten der Bukarester Zeit*

*Words and images. Dadaist and surrealist visuality in Paul Celan's prose poems
during the Bucharest period*

Raluca Dimian-Herghelighiu

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/4617>

DOI : 10.4000/germanica.4617

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 juillet 2018

Pagination : 97-110

ISBN : 9782913857414

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Raluca Dimian-Herghelighiu, « Mots et images », *Germanica* [En ligne], 62 | 2018, mis en ligne le 31 juillet 2020, consulté le 14 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/4617> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.4617>

Mots et images.

Constructions visuelles dadaïstes et surréalistes dans les poèmes de jeunesse de Paul Celan

Raluca DIMIAN-HERGHELIU
Université « Stefan cel Mare » de Suceava

Liens et échanges : l'acte d'écriture chez Paul Celan et ses modèles visuels

Préciser les rapports de Paul Celan au langage photographique semble être bien plus difficile que de définir son lyrisme par rapport à l'art graphique ou à la peinture.

Au milieu des années 1960, Paul Celan choisissait de plus en plus souvent de définir son acte d'écriture en utilisant des termes empruntés à l'art du dessin et à la gravure. Dans une lettre adressée à Hugo Huppert, le 26 décembre 1966, il affirmait :

Je ne fais plus non plus de musique comme à l'époque de *Fugue de mort*, si souvent invoquée, qui est presque exténuée de lecture. À présent, je distingue strictement entre lyrisme et art musical. Le dessin m'est plus proche, mais j'utilise plus d'ombres que Gisèle, j'ombrage intentionnellement certains contours, pour la vérité de la nuance, conformément à mon réalisme psychologique¹.

1. — « Auch musiziere ich nicht mehr, wie zur Zeit der vielbeschworenen *Todesfuge*, die nachgerade schon lesebuchreif gedroschen ist. Jetzt scheide ich streng zwischen Lyrik und Tonkunst. Das Zeichnerische liegt mir näher, nur schattiere ich mehr als Gisèle, ich verschatte absichtlich manche Kontur, um der Wahrheit der Nuance

Ce remplacement métaphorique du langage lyrique par celui de la graphique n'est pas le premier cas de ce genre dans la correspondance de Celan. La lettre à Hugo Huppert confirme la collaboration entre le langage de la graphique et celui de la poésie, favorisée depuis longtemps par la relation de Paul Celan avec sa femme, Gisèle Celan-Lestrange, une dessinatrice parisienne reconnue. Dans une lettre adressée à celle-ci, une année plus tôt, il confirmait la naissance du volume de poèmes *Atemkristall* à partir de ses gravures : « J'ai vu naître vos gravures à côté de mes poèmes, et vous savez bien que *Atemkristall*, qui, encore, m'a ouvert des chemins vers la Poésie, est né de vos gravures »². D'ailleurs, ce penchant pour la transcription du langage graphique en langage poétique avait été presque une constante dans la création de Celan : avant le dessin de Gisèle Celan-Lestrange, son intérêt s'était porté sur la transcription en langage poétique du dessin et de la peinture surréaliste (voir *Edgar Jené und der Traum vom Traume*)³, de même que des œuvres de plusieurs classiques de l'histoire de l'art, tels que Rembrandt, Géricault et van Gogh⁴. La capacité propre à Celan de transposer les langages visuels en langages poétiques, apparentée à ses dons de traducteur et peut-être pas assez explorée jusqu'à présent, ne saurait être dissociée du caractère profondément visuel de son lyrisme⁵. Si les interférences entre le langage du dessin /de la peinture et le langage littéraire sont assez évidentes dans sa période parisienne et viennoise, le manque d'informa-

willen, getreu meinem Seelenrealismus. » D'après Hugo Huppert, « Spirituell : Ein Gespräch mit Paul Celan », in : Werner Hamacher/Winfried Menninghaus (dir.), *Paul Celan*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1988, p. 320-321.

2. — Dans une lettre à Otto Pöggeler, la femme du poète allait éclaircir ce développement de la poésie à partir de l'image : « Je vous envoie ci-joint la liste des titres donnés par mon mari – en allemand et en français – à mes gravures ». Après avoir regardé les 114 gravures de sa femme, Celan trouva les mots par lesquels l'image graphique entra en correspondance avec l'image poétique. Gisèle de Lestrange avoue que Celan se laissa inspirer plus tard par les titres qu'il avait donnés aux gravures, les retravaillant dans des poèmes. On trouvera plus de renseignements sur la naissance de *Atemkristall* à partir des gravures de Gisèle de Lestrange dans l'étude d'Otto Pöggeler, « Schwarzmaut. Bildende Kunst in der Lyrik Paul Celans », in : O. P., *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel bis Heidegger, Philosophische Rundschau*, Nr. 1,2/1988, vol. 35, p. 141-143.

3. — Paul Celan, *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, Wien, Agathon Verlag, 1948.

4. — Voir Werner Wögerbauer, « Drei Skizzen zu Bildgedichten Paul Celans », in : Hans-Michael Speier (Hrsg.), *Celan-Jahrbuch*, n°7 (1997-1998), p. 165-175.

5. — Dans son ouvrage *Traumadeutung* (Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 2002), Ulrich Baer évoque toutes les grandes figures qui ont consacré Paul Celan dans la critique littéraire : George Steiner soutient que le lyrisme de Paul Celan « devrait compter parmi les plus grands lyrismes de la littérature universelle, parce qu'il a élargi le périmètre de validité du lyrisme universel ». (George Steiner, « Songs from a torn Tongue », *Times Literary Supplement*, 28/9/1984, p. 1094, mais aussi *A terrible Exactness*, *Times Literary Supplement*).

tions concernant sa période bucarestoise et cernowitzienne laisse peu de possibilités d'interprétation concernant les possibles influences des arts visuels sur son lyrisme. Pourtant, une lecture visuelle des poèmes en prose de langue roumaine de la période bucarestoise de Paul Celan permettrait de dévoiler des influences de l'imaginaire photographique surréaliste qui a beaucoup circulé en Europe et dans l'espace culturel roumain des années 1930 et 1940. Pour mieux comprendre ces nuances de la visualité métaphorique dadaïste, présentes dans les poèmes de Celan des années 1940, nous nous permettrons d'abord d'esquisser une courte présentation de leur forme et de leur contenu, en rapport avec les expériences de la visualité artistique que fit l'auteur dans la période des années passées à Bucarest. Nous nous proposons ensuite de détailler le contexte culturel européen dans lequel fut possible la coopération entre les cercles surréalistes parisiens, dont faisaient partie des juifs allemands émigrés de la Roumanie, tels que Tristan Tzara et Benjamin Fondane, et les surréalistes bucarestois.

Les poèmes en prose de langue roumaine de la période bucarestoise

Plusieurs chercheurs s'accordent pour conclure à l'importance des poèmes en prose de langue roumaine de Celan : plus ou moins ouvertement, ils associent ces poèmes à une étape de renouvellement et de restructuration de son expression poétique. Cette étape de son évolution correspond, du point de vue historique et biographique, aux premières années de l'après-guerre, qui ont marqué un tournant décisif dans le développement de la visualité métaphorique de son lyrisme. Ce changement significatif fut interprété par Israël Chalfen comme une conséquence de l'expérience que le poète fit de l'Holocauste⁶. Sans forcément réfuter la thèse d'Israël Chalfen, Barbara Wiedemann le mit plutôt en relation avec le développement de la personnalité de Celan à travers ses contacts avec les surréalistes bucarestois, mentionnant toutefois le besoin qu'il avait dû ressentir de renouer avec son expérience du dadaïsme et du surréalisme français des années 1930⁷, période où il avait fait ses études de médecine à Tours.

6. — Israël Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Leipzig, Insel Verlag, 1979.

7. — Voir Barbara Wiedemann-Wolf (*Antschel Paul-Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Tübingen, Niemeyer, 1985, p. 92) : « [...] im Gegensatz zum Werk mancher anderer Bukowiner Autoren sind in Celans Bukarester Gedichten, in Form und Bildlichkeit, doch deutliche Veränderungen gegenüber den früheren spürbar. Es ist dies auch im Zusammenhang zu sehen mit einer literarischen Neuorientierung des jungen Autors, die bereits in der Schlußphase der Bukowiner Schaffenszeit beginnt, vielleicht auch einer Reaktivierung von Interessen aus der Zeit des Frankreich-Aufenthaltes, für die er erst in Bukarest adäquate – im wesentlichen rumänischsprachige – Gesprächspartner

Éditrice d'un recueil de ses poèmes de jeunesse et auteure d'une minutieuse étude critique sur le lyrisme de sa période bucarestoise⁸, Barbara Wiedemann rapporte les poèmes en prose de langue roumaine de Celan à son œuvre entière, affirmant leur unicité, leur caractère « météorique » :

Ce sont des textes inédits, ces neuf courts textes en prose qui nous sont restés de Celan depuis la période bucarestoise. Leur forme est aussi inédite : ce sont les premiers essais littéraires en prose de Celan, après une œuvre lyrique antérieure assez vaste. Celan n'allait plus jamais écrire une telle prose ; aucun des rares textes en prose qui suivirent – dont les plus importants furent *Edgar Jene und der Traum vom Traume*, *Gegenlicht* et *Gespräch im Gebirg* – ni de ses discours ne leur sont comparables⁹.

Plus que de simples exercices, des jeux menés dans le but de mettre en accord l'expression dans une langue étrangère et l'intention de reconstituer le tableau de la culture de cette langue, contemporaine à l'auteur¹⁰, les poèmes en prose de la période bucarestoise de Paul Celan,

finden konnte. » Mais Petre Solomon (*Paul Celan, l'adolescence d'un adieu : essai*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1990) écrit aussi : « Pendant sa période bucarestoise, Celan – qui avait découvert le surréalisme bien avant, peut-être en 1938, lorsqu'il étudiait la médecine à Tours – s'expose de manière décisive à l'influence de ce principe poétique de base des surréalistes. Il y avait alors à Bucarest un groupe très actif de poètes surréalistes, catalogués comme "nouvelle vague" d'un mouvement qui s'était fait remarquer dès la période d'entre les deux guerres, mais avec moins de rigueur. » (p. 86)

8. — Barbara Wiedemann, « Meteoriten. Zu Paul Celans Bukarester Prosa », in : Hans-Michael Speier (Hrsg.), *Celan-Jahrbuch*, n°3 (1989), p. 99-120.

9. — *Ibid.*, p. 99-100 : « Es sind ungewöhnliche Texte, die neun kurzen Prosatexte, die uns aus Paul Celans Bukarester Zeit überliefert sind. Ungewöhnlich ist ihre Form: es sind die ersten literarischen Prosaversuche Celans überhaupt nach einem bereits recht umfangreichen lyrischen Werk. Eine derartige Prosa wird Celan nie wieder schreiben, keine seiner wenigen späteren Prosaformen – im wesentlichen *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, *Gegenlicht* und *Gespräch im Gebirg*, sowie die Reden – sind vergleichbar. »

10. — Bertrand Badiou considère les poèmes en prose de langue roumaine de Paul Celan comme de très fins exercices poétiques de langue roumaine, comparables à ses écrits de langue française ou russe. Barbara Wiedemann-Wolf part de la même idée (dans *Antschel Paul-Paul Celan, op. cit.*, p. 121, elle écrit : « die in Rumänien entstandenen Prosatexte [...] wirken, in unterschiedlichem Maße, wie "Fingerübungen", wie "Etüden", mit denen sich der junge Autor – der im Freiraum formaler Traditionslosigkeit – in die neuen Techniken einarbeitet, sich auf sie einlässt, sie sich aneignet. »), mais arrive, cinq ans plus tard, après une évaluation plus attentive des cas d'insertion du nom de l'auteur dans les textes des poèmes en prose de langue roumaine de la période bucarestoise et du soin apporté par l'auteur à leur forme, à la conclusion qu'ils trahiraient des intentions d'emploi du roumain plus qu'en tant que « langue de passage ». Voir Barbara Wiedemann, « Meteoriten. Zu Paul Celans Bukarester Prosa », art. cit. Petre Solomon avait, d'ailleurs, soutenu la même idée dans sa courte biographie de Celan dans la période bucarestoise (*Paul Celan, l'adolescence d'un adieu*), tout en revendiquant l'unicité de ces poèmes et

dont le genre est significativement lié à l'emploi de la langue roumaine¹¹, reflètent largement les moyens d'expression des avant-gardes roumaines de l'immédiat après-guerre. De *Fara balustrada* (*Sans balustrade*) à *Partizan al absolutismului erotic* (*Partisan de l'absolutisme érotique*), ces poèmes abondent en images et en corrélations visuelles de provenance surréaliste : la descente sur un escalier au bout duquel se trouvent les cheveux d'une femme assassinée par le moi lyrique (*Fara balustrada*), les yeux de la bien-aimée, autour desquels il dessine des cernes oranges, se transforment en cendres (*Erau nopti, C'étaient des nuits*), l'image des scaphandriers, parmi lesquels le sujet lyrique se définit en tant que « mégalomane réticent » (*Partizan al absolutismului erotic, Partisan de l'absolutisme érotique*). Tout aussi significatif est le fait que l'auteur préserve sa visibilité à l'intérieur de ses textes par des renvois symboliques à lui-même ou, dans un cas bien précis, par la mention (première et singulière, d'ailleurs) de son nom d'auteur, Paul Celan, anagramme de son nom naturel, Paul Antschel : relevant de la pratique surréaliste des calembours¹² et répondant au choix de l'expression de la subjectivité, cette mention du nom d'auteur de Paul Celan reste entourée de constructions poétiques fortement empreintes de la visualité surréaliste (*Partizan al absolutismului erotic, Partisan de l'absolutisme érotique*). À part cela, le nom d'auteur de Paul Celan reste impliqué, de manière symbolique, dans le poème *Poate ca intr-o zi* (*Peut-être qu'un jour*) par la référence au *Requiem* et, indirectement, à la personnalité de Tommaso da Celano¹³. Ces premières mentions du nom de l'auteur dans les textes des poèmes en prose de la période bucarestoise nécessitent plus d'attention, rendant souhaitable une lecture plus appliquée des marques de leur visualité lyrique, qui s'y associent symboliquement. La construction visuelle qui s'affirme autour de ces mentions du nom de

leur supériorité par rapport aux écrits de Celan dans d'autres langues.

11. — Voir Barbara Wiedemann, art. cit., p. 117 : « Dann kommt die Tatsache, dass Celan das Genre eng mit dem Rumänischen verbindet: mit nur einer Ausnahme sind sie in der Sprache geschrieben, in der sich ein Großteil des Alltags für den russisch-rumänischen Übersetzer abspielte. »

12. — Sur la pratique des calembours dans les cercles des surréalistes roumains dont fit partie Paul Celan et sur l'influence de cette pratique sur le raffinement de ses techniques poétiques, mais surtout sur la décision de faire une anagramme de son nom propre, voir Petre Solomon, *Paul Celan, l'adolescence d'un adieu*, op. cit.

13. — Voir Barbara Wiedemann-Wolf, *Antschel Paul – Paul Celan*, op. cit., p. 110 : « „poate ca intr-o zi voi stirni cu degetele rasfirate in evantai boarea usor sarata a requiemului pentru victimele primei repetitii a Sfirsitului.” Zwei zusammengehörende Elemente werden hier hervorgehoben: „requiem” durch die lateinische Schreibung (rumänisch wäre *reviem* geschrieben; im übrigen ist es als katholisches Wort im orthodoxen Rumänien eher ungebräuchlich) und *Sfirst* durch die Großschreibung. Der Teil nun des lateinischen *Requiem*s, der vom Ende “nämlich vom” Jüngsten Gericht handelt, ist das “Dies irae” des Tommaso da Celano. Neben ihn also stellt sich Paul Celan. »

l'auteur dans les textes en prose de la période bucarestoise est caractéristique de sa position envers les *topoi* de la culture surréaliste française et roumaine d'après la guerre.

Dans un chapitre consacré aux constantes et changements de l'image poétique dans le lyrisme de Paul Celan¹⁴, Barbara Wiedemann situe la visualité des poèmes en prose de la période bucarestoise de Celan à proximité de l'expression surréaliste roumaine des années 1940. Elle attribue la forme en prose de ces poèmes à la pratique de la conversation littéraire, souligne les rapports visuels qui se tissent entre le lyrisme de Celan et les écrits du groupe surréaliste roumain Gherasim Luca/ Dolfi Trost¹⁵, signalant sur ce point les rémanences dadaïstes de leurs écrits, soumet à la discussion le besoin présumé du poète de renouer avec le surréalisme et le dadaïsme français, avec lesquels il prit contact lors de ses études de médecine à Tours en 1936 et avec les écrivains roumains mentionnés (Gherasim Luca, Dolfi Trost, Paul Paun, Gellu Naum). L'identification, mais aussi la distance ironique manifestée par Celan à l'égard du surréalisme sont mises en évidence par Barbara Wiedemann, même si l'exégète allemande ne formule aucune interprétation à l'égard de cette ambivalence bien observée. Cette omission s'associe à une autre : l'excellente analyse que Wiedemann fait de la visualité artistique de provenance dadaïste et surréaliste chez Paul Celan exclut deux éléments éventuels : les métaphores inspirées par les collages photographiques (Théodore Fränkel : *La mort du pape au pays du patinage*, 1922) et le pastiche littéraire des collages dadaïstes combinant images photographiques et textes d'après le modèle de Tristan Tzara (*La photographie à l'envers*, 1922). Pour mieux rendre compte de chacun, jetons un premier regard sur la visualité photographique et surtout sur le côté métaphorique impliqué par les collages photographiques publiés lors des premières décennies du vingtième siècle en Europe.

14. — *Das poetische Bild – Konstanten und Veränderungen*, inclus dans le volume *Antschel Paul-Paul Celan. Studien zum Frühwerk* (Tübingen, Niemeyer, 1985), complété par l'article scientifique « Meteoriten. Zu Paul Celans Bukarester Prosa » (in : *Celan-Jahrbuch* 3 (1989), éd. par Hans-Michael Speier, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1990, p. 99-120).

15. — « Am deutlichsten betreibt die Gruppe Luca/Trost Sprachzerstörung und -verwirrung. Vor allem Lucas lyrische Texte nähern sich, aus Wortkörperassoziationen entwickelt, dem Dada (besonders die lyrischen Teile von *Le secret du vide et du plein*, das Gedicht *Niciodata destul*, das Gedicht "Passionnément" in *Amphitrite*). Aber auch die Prosatexte dieser Gruppe sind gerade durch unklare Beziehungen fragmentarische Syntax, verblöse Wortkonfrontationen gekennzeichnet. Es ist dies ein Hauptangriffs- und Kritikpunkt durch die Konkurrenzgruppe. Obgleich auch Naum die Verwirrung der Sprache positiv sieht (und Bilder wie das des Wirbelsturms in diesem Zusammenhang verwendet), sieht er dies nur als ersten Schritt: der Destruktion muss Konstruktion folgen, magische Verbindungen werden hergestellt. » (*Ibid.*, p. 117).

Les collages au temps des avant-gardes

Les jeux d'images et les collages figuraient parmi les moyens d'expression visant les pratiques métaphoriques les plus appréciées des courants d'avant-garde du début du ^{XX}^e siècle en Europe : le cubisme s'orientait vers la chronophotographie de Muybridge, préférant l'art photographique pour la possibilité qu'il offre d'exprimer la simultanéité temporelle ; le futurisme montra l'intérêt de superposer les images photographiques pour aboutir à une métaphorique visuelle du portrait ; c'est toujours dans le futurisme que furent pratiquées les photographies des objets ou des segments d'espace en mouvement (voir l'aérophotographie dans le manifeste de l'Italien Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo Futurista*). Le dadaïsme préférait les collages de photographies ou bien les collages faits de textes et d'images photographiques exprimant une attitude ironique face aux éléments relevant de la tradition.

Liés au nom et à la personnalité de l'un des plus importants représentants des avant-gardes européennes et des médiateurs culturels entre la France et la Roumanie, Tristan Tzara, les collages photographiques des dadaïstes français doivent avoir intéressé le jeune Celan, à la recherche des marques identitaires de la Roumanie d'entre les deux guerres qu'il aurait pu introduire dans ses poèmes en prose de langue roumaine. Les artistes juifs originaires de Roumanie, tels que Tristan Tzara, initiateur du dadaïsme et fondateur du *Cabaret Voltaire* de Zurich, de son vrai nom Samuel Rosenstock, ou l'auteur des ciné-poèmes parisiens, Benjamin Fondane, de son vrai nom Benjamin Wechsler, y jouèrent souvent un rôle de premier ordre.

Au moins deux des plus célèbres collages photographiques surréalistes publiés autour des années 1930 mirent au premier plan le nom ou la personnalité de Tristan Tzara :

L'œuvre de l'artiste italien V. Paladini intitulée *Hommage au dadaïsme* (1932) était un collage composé de différents éléments, dont le texte était le plus important. Le mot DADA paraissait deux fois dans l'image : une fois composé de majuscules et une fois composé de minuscules, à côté de nombreux éléments dadaïstes, dont le plus important reste la présentation fragmentaire des images et du texte. L'image d'une femme occupant la moitié supérieure de la page était le résultat d'un découpage de journal. Le collage de textes supposait l'apposition de deux citations poétiques, dont la première provenait du poème dadaïste de langue française *La deuxième aventure céleste de M. Antipyrine*, de Tristan Tzara, (« Monsieur Absorption/ Madame Interruption/ Monsieur Saturne/ Oreille/ Monsieur Antipyrine/ Le Cerveau Désintéressé »), la seconde représentant une manifestation futuriste d'expression italienne (« Vento, vento, in tutto il creatio/ lo velto al borghese/ astrideremo un incendio mondeso/ e lo spageremo nel sangue/ Dio et benedica o ! »). Le contenu des deux textes, tout

aussi bien que la technique des découpages photographiques, suggère les traits communs aux deux courants : comme le courant futuriste, le mouvement dadaïste se situait à la confluence entre les arts, réunissant des artistes plastiques tout aussi bien que des écrivains et incluant la photographie comme moyen d'expression artistique.

Un autre collage, réalisé par Max Ernst en collaboration avec Hans Arp et avec Tzara, représentait une carte postale dédiée à Paul Éluard combinant texte, photographie et graphique et contenant une nouvelle référence à Tzara¹⁶.

Cette reprise répétée du nom de Tzara dans les collages dadaïstes des années 1930 ne faisait que prêter un autre sens à la relation entre la métaphore visuelle photographique et l'expression linguistique ou littéraire, que celui-ci avait reproduite lors de la publication de sa célèbre introduction à l'album de photographie de Man Ray de 1922, *Les champs délicieux*, intitulée *La photographie à l'envers*. Défendre le potentiel artistique de la photographie, en préciser la position à l'intérieur de la célèbre dichotomie technique-esthétique du XIX^e et XX^e siècles, ne constituaient pour Tzara, dans le texte de *La photographie à l'envers*, qu'une première étape, dans la mesure où l'auteur allait plus loin dans son intention de lancer, à maints endroits, par les moyens du pastiche, des associations d'images à valeur métaphorique, fortement imprégnés de surréalisme. Les premières phrases du texte *La photographie à l'envers* de Tzara contiennent des descriptions empreintes d'une visualité sectionnée, une mise en abyme ironique de l'objet de son propre discours : « Une ellipse tourne autour de la perdrix, est-ce un étui de cigarettes ? Le photographe tourne la broche des pensées au crépitement de lune mal graissée¹⁷. » Cette succession d'associations visuelles, apparemment absurde et choquante, de la première partie du discours de Tristan Tzara sur la photographie représente un pastiche littéraire des collages photographiques dadaïstes ayant pour fonction de créer un effet de distance ironique face au mythe classique de la photographie, un persiflage de la réalité photographique en style dadaïste¹⁸.

16. — Voir Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentwicklung*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1987.

17. — Tristan Tzara, *La photographie à l'envers* (*Les Feuilles libres* n°30, décembre 1922-janvier 1923) ; *Die Photographie von der Kehrseite* (traduction par Walter Benjamin), *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung*, juillet 1924, p. 30 : « Eine Ellipse kreist um ein Rebhuhn, soll da ein Zigarettenetui sein? Der Fotograf dreht den Spieß seiner Gedanken beim Knattern des schlecht geölten Mondes. »

18. — Voir Raluca Hergheligiu/Oana Petrovici, « Literature and Photography in Romanian and European Avant-Garde: Cultural Transfers (1914-1930) », *International Journal of Arts and Sciences*, vol. 4, n°24/2011, p. 397-404.

Cette particularité stylistique ne doit pas avoir laissé indifférent le jeune Celan, fort sensible aux descriptions visuelles à valeur métaphorique, qui doit avoir connu le texte de Tzara dans sa version française, parue en tant que préface à l'album de photographie de Man Ray de 1922, ainsi que dans la version allemande, résultat de la traduction que Walter Benjamin avait publiée dans la revue *G : Zeitschrift für elementare Gestaltung*, en juillet 1924¹⁹. Deux ans plus tard, une autre version allemande du texte paraissait dans le dixième numéro de la revue allemande *Das Kunstblatt*, portant la signature du traducteur Will Grohmann²⁰. En dépit de son manque de structuration théorique et de son caractère programmatique²¹, ce texte de Tzara avait acquis une notoriété certaine à l'époque, servant notamment de point de départ au texte encore plus célèbre de Salvador Dali, publié cinq ans plus tard dans le dix-huitième numéro de la revue *L'ami des arts* sous le titre *La photographie, pure création de l'esprit*²².

Cette notoriété internationale de Tristan Tzara joua un rôle important dans le processus de sa réception au sein des cercles avant-gardistes roumains de l'époque. La fréquence des mentions de son nom dans la correspondance de Paul Celan, mais surtout dans ses citations et aphorismes, montre que pour lui, comme pour la plupart des intellectuels roumains de l'époque, Tzara restait un exemple de reconnaissance internationale. Dans le seul poème en prose de langue allemande, resté fragmentaire et publié à titre posthume, Paul Celan s'approcha beaucoup du type de description paradoxale en style surréaliste pratiquée par Tristan Tzara dans *La photographie à l'envers* :

Geräuschlos hüpfte ein Griffel über die schwärzliche Erde, hält innen Umschau, nimmt niemanden wahr, setzt die Wanderung fort, schreibt. Ist hier ein Baum? Er kann erklommen werden. Es dunkelt schon, aber stört es ihn denn, nun, da er schon oben ist, in der Verzweigung, sein Werk zu verrichten, sein Tag- oder Nachtwerk. Sein Nachtwerk eher, auch wenn die Zeichen, die er malt, weiss sind, weiss, doch kaum merkbar, doch rätselhaft. Welch ein Sturz! Nun ist er entzweigesprungen, ein leises Knirschen hat die Stelle zerrissen, irgend jemand konnte sich besinnen, an jene Stelle eilen, wo es fiel, ihm Einhalt gebieten. Aber niemand ist da...²³

19. — Tristan Tzara, *Die Photographie von der Kehrseite*, op. cit.

20. — Tristan Tzara, *Die Photographie von der Kehrseite* (traduction par Will Grohmann), in : *Das Kunstblatt*, n°10 (1926), p. 227-231.

21. — Voir Wolfgang Kemp, *Theorie der Photographie II 1912-1945*, Schirmer/Mosel, 1979, p. 93.

22. — Salvador Dali, « La photographie, pure création de l'esprit », *L'ami des arts*, 18, 1927, p. 90-91, reprise dans la version allemande in : *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie, Gesammelte Schriften*, München, Rogner & Bernhard, 1974, p. 26-28 (traduction allemande par T. D. Stegmann).

23. — « Sans faire de bruit, un stylo saute sur la terre noire, regarde autour de

Envisagée dans le contexte de la réception globale de Tristan Tzara en Roumanie et tenant compte de la motivation visible que doit avoir eue Celan de refléter, dans ses textes en prose de la période bucarestoise, ce qu'il y avait de plus spécifique dans l'image de la Roumanie à l'étranger, mais aussi de la célébrité du texte signé par Tzara, l'étonnante ressemblance entre celui-ci et le texte mentionné de Celan rend la supposition concernant sa familiarité avec *La photographie à l'envers* presque incontestable. Même si le caractère fragmentaire de la visualité des deux textes, leur composante synthétique en style surréaliste nous font penser davantage à une imitation de style qu'à un transfert d'intérêt thématique²⁴, les modulations techniques de la description photographique de Tzara se retrouvent aussi dans le texte de Celan.

Imaginaire dadaïste dans le poème Partisan de l'absolutisme érotique de Paul Celan

Le rapprochement de cette forme de transcription en langage poétique des compositions d'images en style dadaïste et surréaliste ne fut pas un fait singulier dans les textes de Celan. Toute analyse de la visualité métaphorique de ses poèmes en prose de la période bucarestoise

lui, ne perçoit personne, continue le voyage, écrit. Y-a-t-il un arbre ici ? Il peut être escaladé. Le soir est venu, mais il le gêne alors, comme il est en haut, dans le branchage, en train de bien continuer son œuvre, son œuvre de jour de nuit. Plutôt son œuvre de nuit, même si les signes qu'il peint sont blancs. Ils sont blancs mais pourtant à peine perceptibles, pourtant mystérieux. Quel écroulement ! Maintenant il s'est cassé en deux, tout en sautant, un son léger a détruit la place, quelqu'un pouvait penser, se précipiter vers l'endroit dans lequel il est tombé, lui offrir du soutien. Mais il n'y a personne là-bas. » (notre traduction)

Paul Celan, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Sechster Band, *Das Frühwerk*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Taschenbuch, 2000, p. 191. Les poèmes en prose de Paul Celan de la période bucarestoise n'ont pas de titres. L'éditeur les intitula d'après les premiers mots des premiers vers. Dans ce cas : *Geräuschlos hüpfte ein Griffel*. Voir le texte de Tzara, que nous avons déjà cité au début de notre étude : « Eine Ellipse kreist um ein Rebhuhn, soll da ein Zigarettentui sein? Der Fotograf dreht den Spieß seiner Gedanken beim Knattern des schlecht geölten Mondes. »

24. — L'hypothèse selon laquelle l'orientation de Celan vers le texte de Tzara n'était pas due à un intérêt pour la photographie, mais surtout à un intérêt pour l'auteur Tzara et sa pratique de l'écriture surréaliste, lui servant à rendre visible l'un des plus célèbres modèles culturels roumains tout en exprimant, en même temps, sa propre attitude ambivalente à l'égard des principes de la représentation artistique surréaliste par les effets comiques de l'imitation, est confirmée par la place subalterne qu'occupait la photographie dans la liste des intérêts de Celan : 1) jamais la photographie ne fut un modèle pour son écriture (idée qui m'est venue lors d'une discussion avec Bertrand Badiou à l'ENS, Paris, en juillet 2012) ; 2) l'emploi assez rare de termes tels que « photogène » ou « photogénique » dans les textes de sa correspondance ou dans ses aphorismes posthumes présente plutôt des connotations péjoratives ou ironiques ; 3) le cercle de ses amis et collaborateurs de Bucarest et plus tard de Paris ne contient jamais, d'après nos connaissances, le moindre photographe.

toise montre qu'il puisait beaucoup dans l'imaginaire symbolique des mouvements avant-gardistes. Fondé par des artistes européens originaires de Roumanie, tels que Tristan Tzara et Marcel Iancu, le dadaïsme cachait quelques traits spécifiques à la culture populaire roumaine, tels que l'association insolite entre l'humour et l'absurde²⁵. Beaucoup de créations dadaïstes ont constitué des points de départ pour les poèmes en prose de la période bucarestoise de Celan²⁶. L'une des plus importantes, ayant pour effet une critique de l'orientation traditionnaliste, est le célèbre collage photographique réalisé par le dadaïste parisien Théodore Fränkel et publié en 1920, portant le titre *La mort du pape au pays du patinage*. Dans ce collage/montage, l'auteur combinait, à l'aide de différents fragments de journaux, la photographie d'un cortège d'enterrement dont les participants étaient vêtus de noir et chaussés de patins, avec un titre d'article de journal portant sur la mort du pape. Pour accroître encore le paradoxe, un autre texte provenant d'un découpage de réclame était inséré en diagonale : « Pas de séduction, pas de sourire, pas de jolies dents ». Celui-ci se présente comme un contrepoint cynique au contenu de la photographie et de son titre. Comme la plupart des créations dadaïstes, le collage de Théodore Fränkel est un persiflage à l'adresse des valeurs traditionnelles, symbolisées par la cérémonie de l'enterrement du pape. L'élément-cadre – et, en même temps, le moyen par lequel l'auteur aboutit au persiflage – reste le motif central de la patinoire, représentant la mise en abyme ironique du concept de tradition (symbolisée par le pape).

Doué de la même fonction d'élément-cadre, favorisant la critique ironique des éléments traditionnels, ce motif de la patinoire reparaît dans un poème en prose de référence de la période bucarestoise de Paul Celan, *Partizan al absolutismului erotic* (*Partisan de l'absolutisme érotique*). La signification attribuée dans ce poème au motif de la patinoire, analogue à la signification privilégiée par Fränkel dans son collage photographique de 1920, est approfondie par la corrélation avec les motifs liés à l'identité de l'auteur, présents dans le poème et qui, par référence, le consacrent comme texte-clé de la période bucarestoise. Ces éléments identitaires mentionnés sont liés – comme le note Barbara Wiedemann – à l'inauguration du pseudonyme littéraire de l'auteur, Paul Celan, anagramme de son nom de naissance, Paul Antschel. Cette toute première référence au nom de l'auteur, Paul Celan, regroupe autour de soi, dans le texte, une riche suite de représentations visuelles de provenances dadaïstes et surréalistes, qui se trouvent toutefois en relation directe avec la mention de la tradition poétique (cachée derrière la méta-

25. — Sur les points communs entre le dadaïsme et la culture populaire roumaine, voir Raluca Hergheligiu/ Oana Petrovici, « Literature and Photography... », *op. cit.*

26. — Voir à ce sujet Barbara Wiedemann-Wolf, *Antschel Paul-Paul Celan*, *op. cit.*

phore des « membres [...] de la Conspiration Poétique Universelle »). L'image du lac entouré de l'immense forêt des membres acéphales de la Conspiration Poétique Universelle, sur lequel le moi lyrique patine à une heure très tardive²⁷ a en soi la valeur d'un chiffre symbolisant la position ambivalente du poète à l'égard de la dichotomie tradition/nouveauté :

Partisan de l'absolutisme érotique, mégalomane réticent même parmi les scaphandriers, messenger, toutefois, du halo Paul Celan, je n'évoque les physionomies pétrifiantes du naufrage aérien que tous les dix ans (et même plus rarement) et je ne patine qu'à une heure très tardive sur un lac encadré par l'immense forêt des membres acéphales de la Conspiration Poétique Universelle. Il est facile de comprendre qu'ici on ne pénètre pas avec les flèches du feu visible. Un immense rideau d'améthyste dissimule, à la lisière du monde, l'existence d'une végétation anthropomorphe, au-delà de laquelle j'esquisse, lunaire, une danse pour m'étonner moi-même. Jusqu'à maintenant je n'ai pas réussi et, les yeux déplacés vers les tempes, je me regarde de profil, en attendant le printemps²⁸.

À la différence de Théodore Fränkel, pour qui le motif de la patinoire introduit, par l'association insolite avec l'idée d'un enterrement du pape, un persiflage à l'adresse de l'idée générique de tradition, Celan conserve une position ambivalente à cet égard. Dans la représentation métaphorique qu'introduit son poème en prose, l'emploi du motif de la patinoire subit une transformation conforme aux normes du processus de la réception productive, le mettant sur la piste d'une représentation symbolique de soi en tant que poète, par rapport à la poésie de tous les temps, à l'intérieur et avec les moyens d'expression d'un surréalisme d'emprunt, exprimant l'espace culturel dans lequel il se retrouvait.

La possible présence du dadaïste Théodore Fränkel dans le poème en prose de Celan n'est certainement pas un élément fortuit : elle peut avoir correspondu à l'intention de Celan de combiner, dans ses poèmes en prose de la période bucarestois, des éléments définitoires du dadaïsme

27. — « Partizan al absolutismului erotic, megaloman reticent chiar si intre scafandri, mesager, totodata, al halo-ului Paul Celan, nu evoc petrifiantele fizionomii ale naufragiului aerian decit la intervale de un deceniu (sau mai mult) si nu patinez decit la o ora foarte tirzie, pe un lac strajuit de uriasa padure a membrilor acefali ai Conspiratiei Poetice Universale. E lesne de inteles ca pe-aici nu patrunki cu sagetile focului vizibil. O imensa perdea de ametist disimuleaza, la liziera dinspre lume, existenta acestei vegetatii antropomorfe, dincolo de care incerc, selenic, un dans care sa ma uimeasca. Nu am reusit pina acum si, cu ochii mutati la timpla, ma privesc din profil, asteptind primavara. » (version roumaine, in : Paul Celan, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Sechster Band, *Das Frühwerk*, op. cit., p. 195).

28. — Traduction en langue française par Sébastien Reichmann, *Arapoetica*, n°2/19 juin 2001.

et du surréalisme ayant trait à la culture roumaine dans ses rapports avec les autres cultures européennes et surtout à la France : sur la scène des interactions culturelles franco-roumaines du début des années 1920, Théodore Fränkel joua un rôle important comme collaborateur de Tristan Tzara aux manifestations dada organisées à Paris avec le concours de Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Francis Picabia et Philippe Soupault. La visibilité de sa collaboration avec Tzara dans le cadre des cercles parisiens d'avant-garde fut accrue par son apparition, le 10 juin 1921, dans *La première aventure céleste de M. Antipyrine* et *Le cœur à gaz* de Tristan Tzara, spectacles dadaïstes organisés dans le Studio des Champs-Élysées à Paris. Sa familiarité avec les cercles des artistes roumains de Paris fut encore renforcée par l'alliance avec la très belle et très douée comédienne de famille juive roumaine, Bianca Maklès (pseudonyme : Lucienne Morand), dont la sœur cadette, Sylvia, allait devenir l'épouse de Georges Bataille, puis de Jacques Lacan.

Sa notoriété en tant que représentant du dadaïsme et du surréalisme à Paris, mais aussi ses multiples affiliations aux cercles des artistes roumains, firent que le nom et l'œuvre de Théodore Fränkel circulèrent assez vite au sein des échanges culturels franco-roumains des années 1920. Le contact du jeune Celan avec le nom de Théodore Fränkel et la découverte de son œuvre dadaïste, d'ailleurs fort célèbre à l'époque, peuvent avoir eu lieu au début de ses études de médecine à Tours, période qui a toutefois marqué son affinité avec les courants dadaïste et surréaliste, mais aussi en Roumanie, lors des premières années d'après-guerre, passées à Bucarest. Le caractère intermédiaire du texte de Celan, ainsi affirmé, reflète, en même temps, les échanges culturels franco-roumains, à la lumière desquels se sont définies les collaborations entre les cercles dadaïstes et surréalistes de l'époque.

Conclusions

Ni le recueil des extraits de textes de la bibliothèque de Celan publiés sous le titre de la collection générique *Bibliothèque philosophique* ni la collection des ouvrages de la bibliothèque de Celan de Marbach ne contiennent le texte de Tzara, *La photographie à l'envers*, ou le collage de Théodore Fränkel, *La mort du pape au pays du patinage*. Mais le recueil de textes mentionné, ainsi que la collection des livres de Marbach, sont constitués à partir de la bibliothèque personnelle du poète dans son appartement parisien ; il est presque impossible de concevoir le fait que cette bibliothèque aurait pu contenir tous les types de textes auxquels Celan aurait pu avoir accès dans les années 1940, donc avant de quitter la Roumanie pour s'installer – pour peu de temps – à Vienne. Le caractère insolite que présentent les poèmes en prose de la période bucarestoise de Paul Celan, souhaitant valoriser et rendre visibles, à tour de rôle, un

grand nombre d'éléments propres à la culture roumaine dans l'Europe des années 1930 et 1940, impose, logiquement, l'existence de sources ou de modèles tout aussi singuliers, qui auraient pu correspondre le mieux à cette fin. Malheureusement, le déficit d'informations biographiques sur la période bucarestoise de Paul Celan ne permet pas d'élaborer une réflexion plus concrète sur les possibles sources et points de départ de son entreprise poétique (les textes en prose en langue roumaine ou allemande de sa période bucarestoise). Les marques de l'intertextualité dadaïste et surréaliste des poèmes en prose en langue roumaine de Paul Celan, constatées aussi par Barbara Wiedemann, requièrent une analyse attentive et apte à déconstruire les limites d'un trajet interculturel que l'auteur a parcouru à travers son expérience roumaine.

La visibilité que nous envisageons comme possible, à l'intérieur des poèmes en prose en langue roumaine de la période bucarestoise de Paul Celan, de Tristan Tzara et Théodore Fränkel, deux figures de référence pour les échanges culturels franco-roumains des années 1920 et 1930, n'est pas le fruit du hasard. Les interprétations que firent Petre Solomon et Barbara Wiedemann de ces poèmes, considérés comme des constructions symboliques, véhiculant des motifs et surtout des images inspirés par le surréalisme roumain des années 1930 et 1940 – le cercle des artistes bucarestois regroupés autour de Gherasim Luca et de Dolfi Trost y tenait une place importante²⁹ –, trouvent leur parfaite illustration dans leur inscription au sein d'une perspective plus ample, apte à figurer l'intention qui a généré la naissance de ces poèmes : réaliser un sténogramme complexe de l'expérience roumaine des années 1930 et 1940, surprise dans ses valences représentatives. L'accord entre la forme, le contenu et la langue dans laquelle sont rédigés les poèmes en prose en langue roumaine et allemande de Celan reflète fidèlement cette intention. La présence au niveau textuel des motifs visuels dont le possible rôle est de renvoyer à Tristan Tzara et à Théodore Fränkel est, dans ce contexte, parfaitement justifiable.

29. — Le prolongement de l'influence des « premières vagues dadaïstes et surréalistes », auxquelles appartenaient Tzara et Fränkel, chez les surréalistes roumains des années 1930 et 1940, est mentionné par le critique roumain Paul Cernat dans son ouvrage dédié à l'avant-garde roumaine et au complexe de la périphérie (*Avangarda romaneasca si complexul periferiei : Primul val*, București, Cartea Romaneasca, 2007), pouvant aussi être déduit des notes et lettres de la période bucarestoise de Paul Celan, où le nom de Tristan Tzara apparaît très souvent (voir *Mikrolithen sind's Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2005, et la correspondance de Paul Celan avec P. Solomon, contenue dans le volume de Petre Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea romaneasca*, Bucuresti, Editura Art, 2008).