LE FEUILLETON
TIPHAINE **SAMOYAULT**

Une bouteille à la mer

SYLVIE SERPRIX

LA LECTURE DE *LIRE PAUL CELAN*, de Didier Cahen, réveille l'ancienne querelle de l'obscurité et de la clarté en poésie. Si celle-ci a resurgi régulièrement depuis l'Antiquité, elle s'est presque toujours exprimée dans les mêmes termes : *« Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement »* versus *« le mystère dans les lettres »* ; ou, dans les mots du poète de la Renaissance Jacques Peletier du Mans s'en prenant à Pétrarque : *« Le temps n'est plus de ceux qui se délectent des choses obscures, pour prendre occasion de se glorifier de les avoir comprises. »*

Le débat a pris un tour très intense dans la seconde moitié du XXe siècle lorsqu'il a opposé Primo Levi (1919-1987) et Paul Celan (1920-1970) sur la question du témoignage. L'éthique de la communication affirmée par Primo Levi, qui dit vouloir avant tout être sobre et clair, l'a conduit à contester l'obscurité de *Fugue de mort*, de Celan : *« Un texte a d'autant plus de valeur*, écrit-il, *et d'autant plus d'espérance de diffusion et de vie, qu'il est mieux compris et prête moins aux interprétations équivoques. »* A l'inverse, Celan, dans *Toi aussi parle*, oriente le poème vers l'obscurité sensible : *« Dit le vrai/ qui dit l'ombre. »* Le partage n'est pas si simple. Tous les deux connaissent désormais l'opacité fondamentale du réel après Auschwitz. L'un veut sauver la vie en s'efforçant de traduire le plus nettement possible l'expérience des limites ; et il voit dans l'obscurité de l'autre une manière de vivre et d'écrire comme s'il était seul. Le suicide de Celan dans la Seine, en 1970, pense-t-il, est une réponse à l'attirance des gouffres dont témoigne sa poésie. Mais Primo Levi dira plus tard, dans son recueil *A la recherche des racines*, publié en 1987 (Mille et Une Nuits, 1999), l'année même de son propre suicide, qu'il porte en lui *Fugue de mort* comme un *« greffon »*.

LIRE PAUL CELAN, *de Didier Cahen, Tarabuste, 150 p., 14 €.*

La forme de l'entretien adoptée par Didier Cahen pour éclairer l'œuvre de Celan est très ouverte et récuse par elle-même toute mystique de l'obscurité. Poète lui-même, il se place d'emblée sous le signe de la clarté, nécessaire à l'échange et au dialogue. Si Paul Celan a affirmé avec humeur qu'il faisait métier de l'absence de clarté et que, dès lors, il ne servait à rien de le lui reprocher, Didier Cahen reconnaît que, vu le nombre d'études et de commentaires publiés sur le poète, *« s'il n'y avait qu'une obscurité de façade, cela ferait bien longtemps qu'elle aurait été levée »*. Il n'y a dans cette œuvre aucune volonté de faire mystère ou de créer l'énigme. La poésie est obscure parce que la vie est obscure, voilà tout. Et parce que Paul Celan a touché au plus noir de l'existence humaine, ce qu'il a à dire ne passe plus par l'évidence du sens et porte le témoignage d'une langue blessée.

Né à Cernauti en 1920 – à l'époque en Roumanie, aujourd'hui Tchernivtsi, en Ukraine – dans une famille juive germanophone, Celan fait des études de médecine à Tours, puis de lettres en Roumanie à partir de 1939. En 1942, il est interné dans un camp de travail, quand ses parents trouvent la mort dans les camps de concentration de Transnistrie. A partir de 1948, il s'installe définitivement à Paris, comme d'autres exilés d'origine roumaine (Ghérasim Luca, Serge Moscovici, Isac Chiva…), où il vit de la traduction avant d'être nommé lecteur d'allemand à l'Ecole normale supérieure. Il se fait connaître comme poète dans les pays de langue allemande, obtenant le prix Georg-Büchner en 1960, à la remise duquel il prononce un important discours, « Le Méridien », puis en France, où il est beaucoup traduit. Pendant la dernière décennie de son existence, il fait de nombreux séjours en hôpital psychiatrique. Il se suicide en avril 1970.

Didier Cahen porte une attention presque maternelle à cette poésie et à la souffrance dont elle témoigne. Il ne cherche pas à l'expliquer, il l'écoute. Il entend en elle tout ce qui vient du cœur et rend sa poésie audible pour les lecteurs et les lectrices de tous horizons. Il le fait en français, en rappelant l'effort inoubliable du poète pour réinventer la langue allemande après les crimes du nazisme et pour rendre de nouveau possible la poésie. Il le fait en français, car l'œuvre de Paul Celan marque très profondément la poésie française de la seconde moitié du XXe siècle. On n'a cessé de le traduire. En l'espace de quelques années, de 1952 à 1994, il y a eu neuf traductions de *Todesfuge* (*Fugue de mort*) en français, presque toujours par des poètes (André du Bouchet, Jean Daive, Martine Broda, Stéphane Mosès…), comme si prendre la parole en son nom devait passer par la reconnaissance de l'événement du poème, qualifié de *« poème du siècle »* en Allemagne, capable de prendre en charge l'impensable et de le révéler.

> Didier Cahen porte une attention presque maternelle à la poésie de Paul Celan et à la souffrance dont elle témoigne

Paul Celan a repris au poète russe Ossip Mandelstam (1891-1938) l'image du poème jeté comme une bouteille à la mer. Le motif y est réinventé et centre désormais le geste non sur celui qui lance l'objet au gré du vent, le livrant au hasard et à l'inconnaissable, mais sur celui qui le découvre et en devient le destinataire secret, l'ami. Le poème qui témoigne de ce qu'il y a de plus noir dans l'histoire est avant tout un appel à la rencontre, une main tendue. *« Seules les mains vraies écrivent de vrais poèmes. Je ne vois pas de différence de principe entre un poème et une poignée de main »*, écrit Celan dans une lettre à un ami. L'adresse est d'une éblouissante clarté. ■

FIGURES LIBRES
ROGER-POL **DROIT**

Nietzsche flamboie avant de s'éteindre

« J'AI EU VINGT ET UN LOGEMENTS DIFFÉRENTS ces sept derniers hivers à Gênes et à Nice. » Cette fois, le nomade a déniché un petit logis *« exposé au soleil, une nécessité avec la rigueur de l'hiver »*, même à deux pas de la promenade des Anglais. Car il a fort peu d'argent pour parvenir à se chauffer, à se nourrir et à se vêtir. Depuis Bâle, le fidèle Franz Overbeck s'occupe de gérer sa modeste pension, et de lui avancer, de temps à autre, quelques pfennigs. En 1887, Nietzsche n'est pas vieux, 43 ans, mais physiquement usé, et infiniment seul. Malgré tout, une surexcitation inouïe s'empare peu à peu de tout son être, qui finira par l'emporter.

CORRESPONDANCE. TOME VI. JANVIER 1887-JANVIER 1889 *(Briefwechsel), de Friedrich Nietzsche, édité par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand et annoté par Jean Lacoste, Gallimard, 640 p., 44 €.*

Ses derniers mois d'écriture, avant l'effondrement dans le délire et l'ultime mutisme, sont d'une effervescence sans pareille.

Après *Généalogie de la morale*, publié en 1887, se succèdent, sur un rythme effréné, *Le Cas Wagner*, *Crépuscule des idoles*, *Nietzsche contre Wagner*, avant qu'il n'achève *L'Antéchrist* et *Ecce Homo*, qui paraîtront à titre posthume. Qui donc a forgé, en si peu de temps, pareille succession de chefs-d'œuvre ? Entre flamboiement et emballement, cette accélération demeure sans équivalent.

Le sixième et dernier volume de la correspondance du philosophe permet de découvrir l'arrière du décor. Plutôt que fièvre, exaltation et sommets, dominent les obsessions du quotidien. Car Nietzsche ne peut vivre et penser que sous des conditions subtiles de température et de pression. Ses missives parlent surabondamment de la qualité de l'air, de la force des vents, des variations de la lumière – et de leurs conséquences sur *« les nerfs »*. Elles insistent aussi sur les régimes alimentaires, leurs changements, leurs effets sur la pensée.

Mais sans doute le thème de l'absolue solitude est-il le plus présent. *« Le vide autour de moi est immense »*, écrit Nietzsche. Il revient sans cesse sur cet isolement à la fois choisi et subi, tantôt revendiqué, volontairement construit et entretenu, tantôt éprouvé douloureusement. *« Pendant ces quinze ans, personne ne m'a "découvert", personne n'a eu besoin de moi, personne ne m'a aimé »*, confie-t-il, en février 1887, à Overbeck.

Cet éloignement explique le petit nombre de ses correspondants, principalement le correcteur de ses textes, le musicien Heinrich Köselitz, qui vit à Venise, ses éditeurs, sa mère, de rares condisciples, comme l'indianiste Paul Deussen, et un nombre infime de premiers lecteurs, comme Hippolyte Taine, ou le Danois Georg Brandes, qui commence à donner, en 1888, des conférences à propos d'*Ainsi parlait Zarathoustra*.

A la fin de cette année-là, quand Nietzsche rejoint Turin, la machine à fulgurances, qui tournait en surrégime depuis longtemps, s'emballe. Nietzsche exulte, ne se tient plus de joie, se sent aérien, divin. *« Encore quelques années et la terre tremblera d'un coup de tonnerre monstrueux »*, annonce-t-il à Deussen, le 26 novembre. Dans la même lettre, il déclare vouloir faire traduire *Ainsi parlait Zarathoustra* en sept langues *« avec un premier tirage d'environ un million d'exemplaires »*, car bientôt ce livre *« sera lu comme la Bible »*. Le 3 janvier 1889, dans la rue Carlo-Alberto, le visionnaire s'effondre en enlaçant un cheval battu. Dans un des ultimes billets, il déclare à Cosima Wagner : *« C'est un préjugé que je sois un être humain. »* Ainsi se tut Friedrich Nietzsche, qui parlait comme un dieu. ■

LES YEUX DANS LES POCHES
FRANÇOIS **ANGELIER**

ENTRE LES XVIIIe ET XXe SIÈCLES, de la naissance du roman gothique et du surgissement du romantisme allemand jusqu'au cinéma expressionniste germanique et aux films des studios Hammer dans les années 1950, l'Europe fantastique écrit en anglo-américain, parfois en français, et cauchemarde en allemand. C'est en tout cas ce que l'on a l'habitude de croire. Mais, en matière de peur, comme chacun sait, les habitudes n'existent pas. D'où l'intérêt d'aller quêter ailleurs le frisson nouveau, notamment en Espagne, avec ces *Légendes espagnoles et contes orientaux*, méconnus en France, de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870).

Fils et neveu hérétique de peintres « costumbristes » sévillans, un courant qui privilégie la couleur locale réaliste et le romantisme folklorique, un temps fonctionnaire – il est congédié pour avoir lu et dessiné pendant ses heures de travail –, directeur d'une ambitieuse *Histoire des temples d'Espagne*, Bécquer reste surtout fameux pour ses poèmes et ses vingt-deux *Légendes* visionnaires publiées dans une revue, puis en volumes entre 1858 et 1865. Les titres chantent d'eux-mêmes : « La Croix du diable » (1860), « Le Mont aux esprits » (1861), « Le Christ à la tête de mort » (1862), « Le Gnome » (1863). Queue de comète du romantisme noir, Bécquer table sur un univers nocturne, macabre, agreste et sacrilège, où dansent les armures enchantées et se dressent des calvaires de fer, apparaissent des templiers fantômes ou des esprits de la montagne. Sans oublier des sorties nocturnes dans un Tolède piranésien que redécouvrira Maurice Barrès (*Greco ou le Secret de Tolède*, 1911). Un classique romantique espagnol à marquer d'une pierre noire.

PARU POSTHUME, *La Ville de vapeur*, recueil de onze nouvelles alors inédites de Carlos Ruiz Zafon (1964-2020), s'offre comme la quintessence d'un imaginaire et l'élixir littéraire du créateur de la tétralogie *Le Cimetière des livres oubliés* (2001-2016). Ouvert par l'émouvante histoire d'amour de deux enfants que sépare la hiérarchie sociale, mais que rapproche la puissance magique du conte, clos par l'*« avalanche écrasante de gros nuages cramoisis »* d'une *« apocalypse en deux minutes »*, l'ensemble mêle réalisme social, horreur gothique d'une noirceur angoissante et érudition fantastique.

Un cocktail qui connaît ses crêtes dans deux récits : « Une demoiselle de Barcelone », que son père photographe transforme en pur mannequin à fantasmes, apte à assouvir les nostalgies et les manques d'une clientèle maniaque, et « Rose de feu », où se débat un architecte fuyant Constantinople, riche des plans d'un labyrinthe mystique. Mais rien ne serait possible sans le chaudron de pierre dans lequel mijote et cogite cet univers de spectres de velours et de fantômes glacés : Barcelone. Une cité dont Zafon fait une *« falaise de basiliques et de tunnels attrapés dans une brume perpétuelle d'où émerg*[e] *une grande tour aux angles de cathédrale, aiguille gothique, gargouilles et rosaces »*.

ÉPOUSE DE CE CLASSIQUE DU *DETECTIVE NOVEL* que fut Ross Macdonald, Edgar spécial (l'Oscar du roman policier) pour l'ensemble de son œuvre en 1983, l'Américano-Canadienne Margaret Millar (1915-1994) fut longtemps *la camerera mayor* du polar américain. En témoigne *Le Territoire des monstres* (1988), où elle opère, autour de la disparition d'un propriétaire terrien américain, un garrottage narratif étouffant. Un chef-d'œuvre de maîtrise et de progression dramatique. ■

► ***Légendes espagnoles et contes orientaux*** *(Leyendas)*, ***de Gustavo Adolfo Bécquer,*** *édité et traduit de l'espagnol par Annick Le Scoëzec-Masson, Classiques Garnier, « Textes du monde », 317 p., 13 €.*

► ***La Ville de vapeur*** *(La ciudad de vapor)*, ***de Carlos Ruiz Zafon,*** *traduit de l'espagnol par Marie Vila Casas, Babel, 192 p., 7,90 €.*

► ***Le Territoire des monstres*** *(Beyond This Point Are Monsters)*, ***de Margaret Millar,*** *traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Patrick Manchette, Le Masque, « Le Poche », 288 p., 8,50 €.*

PHOTOS BÉNÉDICTE ROSCOTSEUIL, ANNE OVARD, BRUNO LEVY