



Gisèle Vanhese

Sous le signe d'Ulysse. L'errance dans l'écriture chez Benjamin Fondane et chez Paul Celan

« Mythe littérisé », mythe littéraire ou allusion mythique¹, Ulysse traverse l'imaginaire du XX^e et du XXI^e siècle, qui l'inscrit dans un champ symbolique plus vaste associant l'errance, la traversée, l'exil et la quête initiatique. Si Michel Maffesoli a tracé, dans *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, les principaux traits de ce paradigme symbolique, c'est à Michel de Certeau que nous reprendrons aujourd'hui les catégories heuristiques pour éclairer les mutations de ce voyage destinal. A notre époque, le personnage homérique s'inscrit en fait dans une nouvelle vision de l'espace, caractérisée par la fragmentation et la dispersion.

Pour Baudelaire, le voyage archétypal – qui coïncide avec le dernier voyage – se présentait encore comme un moyen de briser le cercle où s'enferme le « moi », prisonnier du spleen fatal et destructeur. Cette « pensée du cercle » reposait, comme l'a montré Georges Poulet, sur l'idée d'un Centre, autour duquel s'organisait l'univers. Avec Rimbaud, le monde apparaît comme décentré.

Michel de Certeau fait remonter au XVII^e siècle l'effondrement de la conception « sacramentelle » de l'espace selon laquelle tout sujet et tout objet possédaient une place précise dans l'harmonie de

l'univers. Dès la prise de conscience que le dieu est « caché », les mystiques vont se mettre à la recherche de l'Absent, non seulement à travers l'espace dialogique du discours et de la prière, mais aussi à travers l'exploration du monde réel. Ils vont léguer la figure du nomade et la structure de l'errance comme emblèmes de notre modernité. On comprend pourquoi le personnage mythique d'Ulysse – mais un Ulysse qui n'aurait pas abordé à Ithaque – fascine toute une partie de la littérature de notre temps.

Benjamin Fondane ou la traversée des signes

Fondane reprend au noyau archétypal de l'*Odyssée*, pour les intégrer à son mythe personnel, les deux postulations du personnage² qui lui assurent son dynamisme et sa vitalité: l'élan centrifuge du voyage et le repli centripète sur le foyer intime. Dès *Priveliști*, on reconnaît la première hypostase de la figure homérique: le héros fasciné par l'aventure, hanté par le désir de connaître de nouvelles terres, d'outrepasser les colonnes d'Hercule du savoir et dont la soif insatiable sera, dans la poésie écrite en français, l'image emblématique.

Ulysse devient l'explorateur de l'abysse habité par les Sirènes. Il « entre,



selon Maurice Blanchot, en rapport avec la force des éléments et la voix du gouffre »³, un gouffre qui ne cesse de hanter Fondane. Comme l'affirme Piero Boitani, à la différence du périple circulaire du poème homérique, « l'itinéraire de Fondane ressemble au contraire à une ligne droite dirigée vers le gouffre »⁴. Dans des poèmes roumains composés en 1914⁵ *Ulisse, Sirenele, Galera lui Ulisse*, le chant des sirènes est à la fois extase et perdition: « E-otravă, dăcă-l sorbi... dar e și miere » (*Sirenele*) (Poison si tu le bois... mais aussi miel). Chant redoutable déployant une stratégie séductrice qui mène l'homme vers la mort. A l'opposé du chant d'Orphée, le chant des sirènes figure les périls d'une écriture refermée sur sa propre visée esthétique, idéal vers lequel tendait la poétique du Symbolisme, qui a influencé les premiers écrits de Fondane. C'est contre le caractère fallacieux du signifiant que Fondane accueillera dans son oeuvre la dissonance, l'éphémère, l'appel d'Autrui. Dans les recueils de la maturité, composés en français, Ulysse lié au mât de son navire n'incarne plus le poète en proie aux tourments extatiques de la création artistique: la figure ulyssienne coïncide ici avec celle de l'émigrant, où il condense toute la douleur de notre finitude.

L'impossible Ithaque

A l'exaltation de l'aventure succède bientôt la recherche d'une halte et d'un port, mouvement circulaire où Ulysse apparaît sous sa deuxième hypostase: il est aussi l'homme du *nostos*. « Heureux le voyageur retour de son périple »⁶: au bout du voyage surgit, sur le mode nostalgique du « dor », le désir du pays natal, « terre lointaine trempée par les étoiles » (*MF*, p. 229). Retour vers la mémoire et vers l'enracinement terrestre

dans plusieurs textes évoquant la vie dans les villages ou les petites villes moldaves.

Mais paradoxalement l'exode se présente comme le retour impossible à Ithaque, nouvelle terre promise. Comme chez Apollinaire, Larbaud, Cendrars, l'émigrant et l'exilé deviennent, dans l'*Ulysse* de Fondane, le symbole même de la condition humaine dans le monde moderne après la disparition de Dieu. « Homo viator », passager éphémère sur cette terre. On retrouve dans le cycle *Radiographies* du recueil *Titanic* et dans plusieurs textes d'*Au temps du poème* le paysage naturel et humain des *Priveliști*, mais obsédé cette fois par le désespoir et la douleur. L'eau à travers les multiples épiphanies de la mer, du fleuve, des larmes et du sang est « l'élément mélancolisant »⁷ par excellence qui domine le recueil *L'Exode*, où Fondane reprend et développe la citation biblique « *Super flumina Babylonis sedimus et flevimus* ».

Titanic ou la Barque des Morts

Bien que Fondane ait vu dans la route de l'Exode le symbole absolu de l'errance migratoire, le périple du voyageur emprunte le plus souvent la voie de l'eau mortelle. La poétique de l'eau s'oppose à la rêverie sur le tellurique qui caractérisait le recueil *Priveliști*. Il s'agit ici d'une eau active, d'un élément héraclitéen qui emporte l'homme. Fondane, dans son errance, retrouve le mythe ancestral de la navigation mortelle, de la mort considérée comme traversée. « La Mort ne fut-elle pas le premier Navigateur? » se demande Bachelard. « Tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau »⁸. La Mort désigne le véritable départ, mais chaque départ – et Fondane l'a pressenti dans la *VIe Chanson des Cîntece simple* dont se sou-



viendra Celan: « Şi va veni o seară cînd voi pleca de-aici » (« Un soir viendra où je partirai d'ici ») – a partie liée avec la mort.

L'eau se charge de douleur. Son devenir nocturne s'ouvre sur un horizon funèbre. Le voyage coïncide avec le dernier départ: « Mourir, c'est vraiment partir – écrit Bachelard – et l'on ne part bien, courageusement, nettement, qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve. Tous les fleuves rejoignent le Fleuve des morts »⁹. Et lorsque le voyageur se souvient, c'est à la rencontre d'Ombres qu'il s'avance.

La poésie devient, chez Fondane, le « Mal des fantômes », recreation fantasmagorique du pays et des êtres perdus. On retrouvera, chez Celan, ce même mouvement vers une Ithaque mémorielle, rendue plus tragique encore par la disparition de sa famille et, plus en général, par les morts du génocide juif, où le destin a assigné à Fondane lui-même une place inéluctable.

Le *Titanic* est assimilé, dans cette perspective, à la Barque des morts qui transporte ses passagers non plus vers l'Amérique, mais vers l'Invisible. L'eau devient la frontière de l'Au-delà, l'espace qui donne accès au monde de la létalité. Ulysse coïncide alors, affirme Jean Libis, avec ce « nautonnier, insaisissable, qui obsède la culture occidentale »¹⁰. Fondane retrouve, par ailleurs, le sens premier du terme *hébreu* (*ivri*) qui, selon André Néher, se réfère à une expérience de passage et qui se somme ainsi à la signification profonde du mythe homérique¹¹.

Chez Fondane, Ulysse va en fait coïncider avec le Juif errant, équation spirituelle que propose le vers: « Juif, naturellement, tu étais juif, Ulysse » (*MF*, p. 93). « Le Juif Errant – observe Jean Brun dans *Les vagabonds de l'Occident* – est ainsi l'image même de l'homme qui, sur l'horizontalité du monde, ne trouve jamais que l'ombre de ce qu'il cherche. A chaque instant il fait l'épreuve de l'Incommensu-

nable, l'épreuve qu'il n'y a pas ici-bas de port possible. Il est celui en qui s'incarne, de façon privilégiée, cet être de la *diaspora* perpétuelle que l'homme ne cesse d'être »¹².

L'esthétique ulyssienne

Chez Fondane, le mythe ulyssien va devenir un nouveau paradigme spirituel et esthétique qu'il développe dans son essai *Baudelaire ou l'expérience du gouffre*. Préfigurant la réflexion de Maurice Blanchot, il nous offre un des apports les plus originaux pour la recreation du mythe à l'époque moderne. Fondane établit en effet un parallélisme entre la condition poétique et l'errance ulyssienne, qu'il assimile à la « condition diasporique ». Pour Max Bilen, « les épreuves de la condition diasporique peuvent paraître similaires à la mise en condition particulière à l'écriture: étrangeté, marginalité, affirmation de la différence, déperdition de soi, errance, malaise, séparation »¹³.

Les divers mythèmes de l'archétype homérique deviennent, dans la relecture fondanienne, un métalangage visant à expliciter l'expérience poétique. « Autour de la figure d'Ulysse – observe avec perspicacité Monique Jutrin – se cristallise un art poétique. L'esthétique d'Ulysse combine l'esthétique du 'risque poétique' avec celle du 'métier acquis'. Elle comporte deux 'pôles' entre lesquels le navigateur semble devoir louvoyer »¹⁴. Esthétique bipolaire typique de la pensée fondanienne.

Ithaque apparaît comme le point d'aboutissement d'une quête poétique que le créateur, nouvel Ulysse, veut différer continuellement, « reculant – écrit Fondane – de jour en jour cette rentrée à Ithaque qui mettra fin, une fois pour toutes, à la recherche de la trouvaille. Car la trouvaille



26

est, par elle-même, une limite; elle est la frontière d'un univers voulu, qui se sait et se veut 'littéraire'. Par le procédé de la métaphore filée, Fondane assimile les « cordes » et la « cire » utilisés par le héros, pour se soustraire à la séduction du chant sirénique, aux « contraintes de la forme, [aux] entraves de l'esthétique classique »: « Tout voyage vers l'inconnu suppose la précaution prise d'une bonne quantité de cordes et d'une ample provision de cire pour le cas où, qui sait, on viendrait vraiment à rencontrer cet inconnu »¹⁵.

Le naufrage devient alors l'une des figurations de la part maudite de la création littéraire. Pour définir le rôle des poètes de sa génération, appartenant au Surréalisme – mouvement qui l'a fasciné, mais qu'il soumet à une critique sévère – il déclare:

Nous sommes venus pour accélérer la contradiction qui ronge le siècle. Nous sommes son cancer. Si à d'autres époques ce fut par la poésie qu'on prit conscience de la force vive d'un temps, c'est par la poésie que l'aujourd'hui est amené à considérer en face sa déraison. Ce n'est plus le phare en mer désignant le port en chocolat, le refuge en papier peint, c'est le cri S.O.S. du naufrage pur¹⁶.

Benjamin Fondane a perçu, avant d'autres, que l'essence de la modernité poétique réside, comme l'a bien montré Jean-Pierre Richard, dans la recherche du sens à travers l'épreuve. Son affirmation – « C'est parce qu'elle court un danger et parce qu'elle risque de s'y briser, que la poésie est autre chose qu'une technique ou un métier, ou une 'occupation' »¹⁷ – ainsi que son intuition « ulyssienne » de l'errance, de la traversée et du naufrage comme métaphores de l'expérience poétique, rejoignent les observations les plus pénétrantes des critiques

contemporains.

Paul Celan et le Méridien d'Ulysse

Même si, à la différence de Fondane, les références explicites au mythe d'Ulysse sont rares chez Paul Celan¹⁸, on reconnaît dans son oeuvre la plupart des myèmes composant le récit de l'*Odyssée*, soumis cependant à de profondes mutations. C'est ainsi que les motifs de l'Arc et de la flèche auxquels sont souvent assimilés, chez Celan, l'acte créateur et l'écriture, sont repris à la fois comme myème ulyssien et comme attribut zodiacal du Sagittaire, constellation du poète. A la différence de l'*Iliade*, dominée tout entière par le régime diurne, le mythe d'Ulysse – appartenant au régime nocturne – est un mythe connecteur qui relie les pays, les êtres (en particulier les femmes), les différents âges, les divers règnes du visible et de l'invisible.

Il est, pour nous, en quelque sorte homologue au Méridien, concept si important dans la poétique celanienne. Cette figure cardinale du *Discours* pour le prix Büchner unit, chez Celan, non seulement des terres distantes, emblématisées métonymiquement dans les « Seuils » du recueil de 1955, mais aussi le passé et le présent, le Je et le Tu, la mémoire et l'oubli, notre monde et le monde des disparus. Elle marque aussi de son empreinte, selon nous, l'écriture celanienne, écriture traversière qui accueille dans son espace les mots migrants d'autres langues.

L'eau mortelle

Comme le Méridien, le mythe ulyssien est une invitation au voyage, une invitation à l'errance. La navigation va polariser, chez Celan, un symbolisme centré sur le complexe de l'eau mortelle. L'eau,



cette « grande épiphanie de la Mort »¹⁹ affirme Gilbert Durand. Le thème des noyés et de la noyade traversera tous les recueils de Celan, comme en témoignent « Inselhin » (« Vers les îles ») et le lugubre « Kenotaph » de *Von Schwelle zu Schwelle* (*De seuil en seuil*) qui semble plutôt une épitaphe, prémonition ou préparation du geste irrémédiable. Associé aux images du vaisseau-fantôme et de la barque des morts, le noyé en mer représente, pour l'imaginaire universel, l'être du voyage sans fin.

Pour Héraclite, l'anéantissement aqueux indique l'étape ultime de la « voie descendante ». L'eau est bien un destin, selon les termes de Bachelard, qui a consacré à cet élément une étude célèbre, basée sur le complexe d'Ophélie. Elle symbolise – écrit le philosophe – « la pensée de notre dernier voyage et de notre dissolution finale. Disparaître dans l'eau profonde ou disparaître dans un horizon lointain, s'associer à la profondeur ou à l'infinité, tel est le destin humain qui prend son image dans le destin des eaux »²⁰.

Bachelard a montré comment un des quatre éléments domine toujours notre imaginaire et a analysé ce qu'il appelle « la loi des quatre patries de la Mort »²¹. L'attirance fatale pour l'eau est provoquée par une rêverie de dissolution, de réintégration dans l'ordre cosmique qui cache sans doute aussi un désir de renaissance. C'est pourquoi la mort par l'eau est à la fois « redoutée, en tant qu'elle crée un maléfice spécifique, et désirée, en tant qu'elle implique une persistance paradoxale »²². Le suicide du poète ne manque pas de jeter, rétrospectivement, une lumière tragique sur la constellation thématique de l'eau létale qui coïncidait déjà, ne l'oublions pas, avec la Mer ténébreuse dans *Edgar Jené et le rêve du rêve*. Parlant de « Und mit dem Buch aus Tarussa » (« Et avec le livre de Tarussa », *Die Niemandrose, La rose de personne*), Martine Broda reconnaît : « Une strophe, au

centre, fait frissonner [...]. On sait que huit ans environ après avoir écrit ces vers, Celan s'est jeté dans la Seine, probablement du haut du pont Mirabeau »²³. Pont Mirabeau d'Apollinaire dont Celan avait traduit *Les Colchiques*, qu'il reliait souterrainement à la mythique Colchide. Elle englobait, pour lui, non seulement la patrie de Mandelstam, son double fraternel, mais aussi la Roumanie perdue, la Roumanie inoubliée.

Ithaque mémorielle

Il a fallu, écrit Giuseppe Bevilacqua, que le poète traverse la mort et la tragédie du génocide pour retrouver le seuil de la première existence, « l'Ithaque qu'a engloutie la marée de l'histoire »²⁴. Le critique parlera aussi des « bouleversantes réévocations fantastiques tardives »²⁵ de la patrie lointaine, sans toutefois les repérer et les analyser. Loin de disparaître, le pays natal va en effet resurgir – de manière fantasmagique – dans son oeuvre depuis le premier recueil *Mohn und Gedächtnis* (*Pavot et Mémoire*) jusqu'aux derniers volumes publiés posthumes. Le retour vers la patrie, désormais recréée sur le mode exilique de la mémoire, le *Heimkehr*, prend la forme du *nostos* ulyssien. Ce n'est pas un hasard si « Ich hörte sagen » (« On m'a dit »), le premier poème du recueil *Von Schwelle zu Schwelle*, transforme la patrie inoubliée en île archétypale, que la parole de poésie tente de recréer. Lieu spectral dont les textes gardent les traces comme en un palimpseste.

Nous avons déjà étudié, dans des essais précédents, comment les vestiges de l'Ithaque mémorielle roumaine se sont disséminés à travers toute la poésie célanienne. Citons les références à l'*urus*, animal fantastique associé au réseau thématique stellaire, en particulier dans « Coagula »



(*AW*), un poème lié, avec « Solve » (*AW*), à l'alchimie pour indiquer le double mouvement de dissolution de l'identité et de recentrement autour d'un noyau existentiel irréductible. Le motif de l'*urus* est relié à la thématique bucovinienne et fonctionne en quelque sorte comme une synecdoque, la *pars pro toto*, le tout étant ici l'enfance, la mère, le pays natal. Il nous a permis d'éclairer d'autres poèmes qui, sans lui, resteraient incompréhensibles, comme « Entwurf einer Landschaft » (« Esquisse d'un paysage ») du recueil *Sprachgitter (Grille de parole)* ou le poème « Le Périgord » composé en 1964, durant un séjour en Dordogne. Par le même mouvement d'anamnèse qui caractérisait « Entwurf einer Landschaft », l'évocation de l'animal légendaire ranime, dans l'exil, le souvenir de la famille et de l'enfance en Bucovine. Le titre du poème – « Le Périgord » – ne renvoie-t-il pas, par une figure étymologique, à « cœur » toujours associé métonymiquement, chez Celan, à la mémoire? Constellation sémantique qui passe d'un texte à l'autre, « cercle » qui s'identifiera au « Méridien » final.

Bien d'autres références précises à la terre natale se profilent en effet à l'horizon du discours du *Méridien*, comme la référence à Karl Emil Franzos, un poète bucovinien de langue allemande, contemporain d'Eminescu. Rappelons encore que dans une lettre datée du 23 novembre 1967, Celan attire l'attention de Petre Solomon sur les références à la réalité roumaine dans *Atemwende (Tournant du souffle)*. Il affirme que « Aschenglorie » (« Gloire de cendre ») « c'est quelque chose comme l'anamnèse de Mangalia »²⁶. L'anagramme de ce mot magique, qui ouvre en quelque sorte les grandes écluses mémorielles des étés de la jeunesse, reviendra à la fin de « Warum aus dem Ungeschöpften » (« Pourquoi de l'incréé ») dans l'avant-dernier recueil *Schneepart (Part de neige)* publié posthume. Que

dire aussi de la référence constante, traversant tous les recueils, au puits (« Brunnen ») indice-thème du paysage bucovinien, de l'allusion à cette « pierre-icône » (« Stein-Ikone ») qui clôt un autre poème de *Schneepart* (« Ungewaschen, unbemalt », « Non lavé, non grisé »), recueil qui a une sorte de valeur testamentaire, et à « la bougie de la faim à la bouche » de « Von Ungeträumtem geätzt » (« Par l'irrévé rongé ») dans *Atemwende?* Le philosophe Hans-Georg Gadamer a, par ailleurs, analysé cette dernière image et montré combien est capitale, pour l'interprétation célanienne, l'élucidation des référents roumains.

L'errance initiatique

Les mythèmes de l'*Odyssée* s'articulent selon un régime d'intégration et de fusion qui privilégie, selon Gilbert Durand, des schèmes spécifiques comme la Descente. Ulysse, écrit Piero Boitani, « visite, vivant, le monde des morts et, mortel, refuse l'immortalité »²⁷. La descente dans l'Hadès, où Ulysse retrouve sa mère parmi les ombres, représente l'instant le plus bouleversant de ce parcours. C'est ce même voyage abyssal que Jean Bollack décèle dans le titre et dans le poème « Todtnauberg », consacré à la visite de Celan à Heidegger: « La montagne (-berg) garde, elle produit et cache, protège et conserve le 'pré aux morts' d'une descente aux Enfers (*Todtnau, Totenau*), le lieu d'un destin incontournable, celui d'une catabase moderne »²⁸.

De son côté, Henri Meschonnic reconnaît que chez Celan le silence « fait partie du langage, il ne va pas vers la mort, il en vient »²⁹. Toute la poésie célanienne est elle aussi une catabase initiatique pour rejoindre la mère dans le royaume des morts, qui surgit ici comme un désert glacé. Dominé par une rêverie élémentaire sur la Neige (ou sur le substitut euphémique du



Blanc) culminant dans le recueil posthume *Schneepart*, il coïncide avec la plaine enneigée de l'Ukraine, lieu de la sépulture maternelle, qui s'est transmutée en symbole absolu du deuil et de la mort. C'est ainsi que « Le langage, chez Celan, écrit Meschonnic, est devenu le culte des morts, et il y a inscrit sa mort »³⁰. Les mots doivent passer eux aussi par une *nigredo*, une *nekuia* de la parole poétique – ces « mille ténèbres »³¹ dont parle le *Discours de Brême* – pour réapparaître au jour purifiés comme « cristal ».

L'errance dans le désert, « métaphore du nomadisme, affirme Michel Maffesoli, favorise le cheminement vers l'autre, puis vers le grand Autre »³². Le Tout Autre, qui chez Celan est absent et qu'il nommera « Personne ». « Personne », autre mytheme ulyssien qui a polarisé, pour la modernité, une métaphysique et une esthétique. Chez Paul Celan, il apparaît³³ dans le titre du recueil *Die Niemandrose (La rose de personne)* et dans « Psalm » du même volume, où *Personne* désigne le dieu caché de la théologie négative, celui auquel est offert la « rose ». Anonymat de Dieu qui exhibe la dislocation du religieux. Mais en décidant de nommer « Personne » le destinataire de la fin d'un monde, Celan pose, tout en la niant, la présence de cet interlocuteur. Comme l'observe Philippe Lacoue-Labarthe, cette prière

paraît s'annuler en tant qu'adresse parce qu'elle annule son destinataire en le posant, c'est-à-dire en le nommant – Personne [...]. La nomination paradoxale de son destinataire, autrement dit, la rend à la fois possible (formellement) et impossible. [...] Le paradoxe ici rencontré est le même paradoxe qui fait, sans relâche, toute la tension de la poésie (de la pensée) de Celan³⁴.

Et nous voyons ici clairement comment Celan a déplacé le mytheme du

récit homérique *Personne* et son jeu sur le signifiant, pour le transposer sur le plan métaphysique, exemple le plus radical de la transmutation que le poète a fait subir à la thématique ulyssienne. Il l'a inscrit dans sa théodicée personnelle, point culminant de sa vision éthique et esthétique de la parole poétique: à l'absence de transcendance répondra une poétique de la rencontre.

Les poèmes sont en chemin

« Le langage, constate Henri Meschonnic, se mêle à l'eau et par là se fait ce lien entre l'écriture, le corps, la mort »³⁵. Dans *Le Méridien*, Celan recourt en effet au langage métaphorique maritime pour éclairer la problématique de l'art et de l'oeuvre: « lorsque j'essayais de tenir le cap sur cette probable terre ferme au loin »³⁶. Il y a, chez Celan, un échange constant entre les isotopies de la mer et de la création poétique. Les paradigmes permutent leurs propriétés pour opérer une translation du sens selon la loi de l'image surréaliste: nager ou ramer vs. écrire. La nage concrétise l'effort même de l'écriture et réactualise le complexe de Swinburne, où Bachelard relève de nombreux éléments masochistes. Le poète est pris « dans la houle de migrantes paroles » (« in der Dünung wandernder Worte », in « Sprich auch du », « Parle toi aussi », *VSS*). Il doit passer à la nage « dans la clepsydre » (« In Prag », « À Prague », *AW*) ou, au contraire, c'est le mot qui doit traverser, en nageant, le tracé des images de sang (« Helligkeitshunger », « Faim de clarté », *AW*). Et dans cette traversée, le poète rencontre de nombreux périls, en tout premier lieu le chant des sirènes qui se confond ici avec la menace de Méduse.

Refusant la *mimesis* comme photographie de la réalité, vers laquelle l'art tend bien souvent, il affirme que la parole de



Méduse est celle qui fige la vérité de la présence: « Ce serait donc cela le chemin au bout duquel il y a tête de Méduse et automates! »³⁷. Le motif de l'automate est lié à la fois à celui du bonimenteur ou bateleur de foire et à celui du singe (« L'art apparaît ici sous la figure d'un singe »³⁸). Il est certainement étonnant de retrouver le motif du bonimenteur et du singe associé à Ulysse dans « Die Gauklertrommel » (« Le tambour de bateleur », *AW*).

Celan active ici le mytheme se référant à l'astuce et au don oratoire du héros grec. Analysant le vocable *dolos*, Denis Kohler reconnaît qu'« il est, chez Homère, partiellement neutre, ou plutôt bivalent: 'astuce, trouvaille', il peut devenir le dol, la tromperie »³⁹. C'est cette même trouvaille, notons-le, que Benjamin Fondane refuse, même si c'est de manière ambiguë, dans sa poétique ulysienne. Cette oscillation significative, créant toute la tension d'un Ulysse double, caractérise aussi les deux « postulations » esthétiques évoquées dans *Le Méridien*: un art mimétique, que Celan condamne, et un art où les mots redevennent des noms (propres) ayant visage, art que nous nommerons métonymique⁴⁰.

Le caractère énigmatique⁴¹ de l'écriture célanienne dérive en fait en grande partie de l'utilisation systématique de métonymies et de synecdoques. Figures « méridiennes » connectrices, elles renvoient toujours à une globalité virtuelle où elles apparaissent comme des fragments reliés par contiguïté, comme par ailleurs les dates inscrites dans certains poèmes ainsi que le relève Jacques Derrida⁴². Pour Paul Celan, cette globalité, d'où chaque image est issue et qui aimante tous les signifiés, coïncide exemplairement avec celle d'un cercle archétypal: le Méridien, thème qu'Andrei Corbea a analysé en profondeur dans son ouvrage *Paul Celan și « meridianul » său*⁴³. La même expression est reprise en 1962,

dans une lettre à Petre Solomon où il annonce qu'il va recommencer à lui écrire en roumain. Il lui demande aussi de dire à Sperber « que je me trouve, avec mon méridien – parent du tien, Petrică – exactement là d'où je suis parti »⁴⁴.

Les vers situés à la fin du poème « Es wird etwas sein, später » (« Il y aura quelque chose, plus tard ») du dernier recueil posthume *Zeitgehöft (Enclos du temps)* condensent en quelque sorte à jamais cette hantise. A travers les années d'exil, à travers l'enfer de la folie, persistera au cœur de la poésie célanienne cet « unique cercle » désignant à la fois le Méridien originaire et l'Ithaque de la mémoire:

Aus dem zerscherbten
Wahn
steh ich auf
und seh meiner Hand zu,
wie sie den einen
einzigem
Kreis zieht⁴⁵.

Deux errants dans l'écriture

L'affirmation d'Yves Bonnefoy – « poésie et voyage sont d'une même substance »⁴⁶ – souligne l'homologie souterraine que le XX^e siècle a tracée entre le nomadisme dans l'écriture et le nomadisme dans l'espace. C'est surtout à partir du XIX^e siècle que le romantisme associe la quête poétique au voyage. Voyage qui deviendra de plus en plus un voyage initiatique, à la poursuite d'un terre promise à nos faims et à nos soifs ou une quête du dieu absent comme chez Fondane et Celan: « Un manquant fait écrire – reconnaît Michel de Certeau. Il ne cesse de s'écrire en voyages »⁴⁷.

Et c'est la même eau brûlée de l'invisible qui hante *Le Méridien* de Celan



comme la *Préface* que Fondane rédigea, en 1942 dans l'urgence, pour son dernier livre: « un bateau m'attend quelque part »⁴⁸. Sans doute cet ultime navire est-il le poème dont il est « le pilote » (*M.F.*, p. 366), navire-fantôme d'une pérégrination infinie, qui coïncide avec la bouteille à la mer de Vigny ou avec celle que Paul Celan jette dans la houle pour être recueillie un jour sur une terre, « sur la plage du coeur peut-être »⁴⁹. Par cette métaphore, le destinataire inconnu devient paradoxalement la « nova terra » que cherchait l'Ulysse dantesque. Les poèmes « sont en chemin: ils font route vers quelque chose » et ce quelque chose est un « toi invocable »⁵⁰, affirme Celan dans le *Discours de Brême*.

La poésie apparaît chez Fondane et chez Celan comme une expérience abyssale, comme l'affrontement d'un danger conformément à l'étymologie du vocable qu'a analysée Roger Munier. Ce critique constate en effet qu'« *Expérience* vient du latin *experiri*, éprouver. Le radical est *periri*, que l'on retrouve dans *periculum*, péril, danger. La racine indo-européenne est PER à laquelle se rattachent l'idée de *traversée* et, secondairement, celle d'*épreuve* [...]. L'idée d'expérience comme traversée se sépare mal, au niveau étymologique et sémantique, de celle de risque. L'*expérience* est au départ, et fondamentalement sans doute, une mise en danger »⁵¹. Le poème en tant que traversée se révèle ainsi, chez Fondane et chez Celan, comme une ultime mutation de la périlleuse navigation homérique.

A cette esthétique ulyssienne qui hante la genèse du poème correspondra une lecture nomade que Michel de Certeau a bien mise en évidence dans *L'invention du quotidien*. Oui, les poèmes sont voyageurs, certes aussi dans le perpétuel cheminement de la lecture, qui est toujours l'avenir de l'oeuvre: « les lecteurs sont des voyageurs; ils circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont

pas écrits, ravissant les biens d'Égypte pour en jouir »⁵².

Notes

¹ Pour les distinctions théoriques entre ces trois types de relecture, se référer à Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992 et à André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

² Consulter Piero Boitani, qui propose une mise au point fondamentale en ce qui concerne l'utilisation du mythe d'Ulysse dans la littérature occidentale: *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito* (Bologne, Il Mulino, 1992); *Sulle orme di Ulisse* (Bologne, Il Mulino, 1998). Au sujet de l'importance du thème de l'errance dans la littérature moderne, on lira avec profit l'étude de Gianfranco Rubino, *Introduzione*, in Gianfranco Rubino (ed.), *Figure dell'erranza*, Rome, Bulzoni Ed., 1991, pp. 7-23 et la mise au point de Jean Burgos réalisée à partir d'une lecture de l'imaginaire (*Le droit à l'errance*, in *Figure dell'erranza*, *op. cit.*, pp. 25-32).

³ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 15.

⁴ Piero Boitani, « Ulysse e l'esodo: Fondane dopo il naufragio », in Monique Jutrin et Gisèle Vanhese (ed.), *Une poétique du gouffre. Sur « Baudelaire et l'expérience du gouffre » de Benjamin Fondane*, Soveria Mannelli, Rubbettino Ed., 2003, p. 221.

⁵ Nous renvoyons, pour les poèmes roumains et pour la chronologie, à la précieuse édition qu'a établie Mircea Martin: Benjamin Fundoianu, *Poezii*, Bucarest, Ed. Minerva, 1979.



⁶ Benjamin Fondane, *Le mal des fantômes*, précédé de *Paysages*, Paris, Éd. Paris-Méditerranée, 1996, p. 330 (MF). Les citations seront désormais directement suivies de la page.

⁷ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1979, p. 123

⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, resp. p. 100 et p. 103.

⁹ *Op. cit.*, p. 102.

¹⁰ Jean Libis, *L'eau et la mort*, Figures Libres, Dijon, EUD, 1993, p. 114.

¹¹ Cité par Max Bilen, *Le sujet de l'écriture*, Paris, Éd. Greco, 1989, p. 89.

¹² Jean Brun, *Les vagabonds de l'Occident*, Paris, Éd. Desclée, 1976, p. 22.

¹³ *Op. cit.*, p. 86.

¹⁴ Monique Jutrin, *Benjamin Fondane ou le périple d'Ulysse*, Paris, Nizet, 1989, p. 80. Consulter aussi Ann Van Sevenant, *Il filosofo dei poeti: l'estetica di Benjamin Fondane*, Milan, Ed. Mimesis, 1994.

¹⁵ Les citations sont extraites de Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Seghers, 1947, p. 360, p. 361. Jad Hatem a bien montré comment Fondane réécrit le mythe homérique à travers la lecture du *Silence des sirènes* de Kafka, en particulier en attribuant la cire pour se boucher les oreilles à Ulysse et non aux marins de son propre navire (*Soleil de nuit. Rilke, Fondane, Stétié, Tuéni*, Paris, Éd. ID Livre, 2002, pp. 175-176).

¹⁶ Benjamin Fondane, *Lieux communs*, « Integral », n° 13-14, juin-juillet 1927, p. 140. Cité par Marlena Braester, *Benjamin Fondane et le langage poétique*, in *Benjamin Fondane*, « Approches », n° 3, 1985, p. 39.

¹⁷ Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, *op. cit.*, p. 359.

¹⁸ Citons le poème, resté inédit à sa mort, « Die Nacht, die die Stirnen uns maß, verteilt nun das Laub der Platane », que

Michelle Ranchetti et Jutta Leskien datent d'environ 1949 (Paul Celan, *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, Turin, Einaudi Ed., 2001, p. 14) et « Die Gaukler-trommel » (*Atemwende, AW*). Selon Jean Bollack, une allusion à Homère se trouve dans « Wanderstaude » (*Zeitgehöft*) (in *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris, P.U.F., 2001, pp. 183-195).

¹⁹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 104.

²⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 18.

²¹ *Op. cit.*, p. 98.

²² Jean Libis, *op. cit.*, p. 224.

²³ Martine Broda, *Dans la main de personne*, Paris, Éd. CERF, 1986, p. 93.

²⁴ Giuseppe Bevilacqua, *Introduzione*, in Paul Celan, *Di soglia in soglia*, Turin, Einaudi Ed., 1966, p. XIII.

²⁵ Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, in Paul Celan, *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, « I Meridiani », Milan, Mondadori Ed., 1998, p. XIX.

²⁶ Lettre en français publiée par Petre Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, Bucarest, 1987, Ed. Kriterion, p. 238.

²⁷ Piero Boitani, *Introduzione*, in Piero Boitani et Richard Ambrosini (ed.), *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, Rome, Bulzoni Ed., 1998, p. 20.

²⁸ Jean Bollack, « 'Le Mont de la mort': le sens d'une rencontre entre Celan et Heidegger », in *La Grèce de personne. Les mots sous le mythe*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, p. 350.

²⁹ Henri Meschonnic, « On appelle cela traduire Celan », in *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1980, p. 373.

³⁰ *Op. cit.*, p. 377.

³¹ Paul Celan, *Discours de Brême*, in Paul Celan, *Poèmes*, Traduits et présentés par John E. Jackson, suivis d'un essai sur la



poésie de Paul Celan, Paris, José Corti, 2004, p. 194.

³² Michel Maffesoli, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, « Le livre de poche », 1997, p. 143.

³³ Notons l'occurrence de « personne » dans le poème déjà cité « Die Nacht, die die Stirnen uns maß, verteilt nun das Laub der Platane » où apparaissait aussi le nom d'Ulysse.

³⁴ Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, C. Bourgeois Éd., 1986, p. 106.

³⁵ *Op. cit.*, p. 378.

³⁶ Paul Celan, *Le Méridien*, traduit par Jean Launay, « Poésie », n° 9, 1979, p. 80.

³⁷ *Op. cit.*, p. 74.

³⁸ *Op. cit.*, p. 68.

³⁹ Denis Kohler, *Ulysse*, in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éd. du Rocher, 1988, p. 1350.

⁴⁰ Dans la note accompagnant le texte, Jean-Pierre Lefebvre remarque que le terme « Gaukler » a toujours une connotation négative d'escamotage et de trucage. Le poème s'adresse peut-être, selon le critique, à tous ceux qui « 'singent' la poésie de Celan, et plus particulièrement à l'un d'entre eux, identifiable par l'allusion à Ulysse et aux îles grecques, Eric Arendt » (in Paul Celan, *Renverse du souffle*, Édition bilingue, Traduit de l'allemand et annoté par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éd. du Seuil, 2003, p. 157). Dans la perspective qui est la nôtre, la poésie de Arendt représenterait, pour Celan, l'art mimétique qu'il refuse.

⁴¹ Sur l'hermétisme célanien, se référer à Jean Bollack, *L'énigmatisme*, in *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, *op. cit.*, pp. 183-195.

⁴² Jacques Derrida, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris, Éd. Galilée, 1986, p. 41: « une date est toujours aussi une métonymie ».

⁴³ Andrei Corbea, *Paul Celan și « meridianul » său. Repere vechi și noi pe un atlas central-european*, Iași, Ed. Polirom, 1998.

⁴⁴ Lettre en roumain (8 mars 1962) publiée dans Petre Solomon, *op. cit.*, p. 218.

⁴⁵ Paul Celan, *Enclos du temps*, traduit par M. Broda, Paris, Clivages, 1985, s.p.: « du verre brisé/ de la folie/ je surgis/ et regarde ma main,/ tracer l'un,/ l'unique/ cercle ».

⁴⁶ Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 20.

⁴⁷ Michel de Certeau, *La fable mystique, I. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 9.

⁴⁸ Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, *op. cit.*, p. XII.

⁴⁹ Paul Celan, *Discours de Brême*, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 194 et p. 195.

⁵¹ Roger Munier, in « Mise en page », n° 1, mai 1972. Cité par P. Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, pp.30-31.

⁵² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 251. Consulter aussi Michel Butor, *Le voyage et l'écriture*, « Romantisme », n° 4, 1972, pp. 4-19.