

Douleur, deuil, mémoire

■ J. E. Jackson

Institut de Français, Université de Berne

Summary

Jackson JE. [Grief, mourning, remembering.] *Schweiz Arch Neurol Psychiatr* 2003;154:235–41.

This paper is concerned with a paradox which runs as following: in order to forget the loss of a person, the survivor has first to remember her or him. Literature is deeply concerned by this paradox inasmuch as the mourning of a lost one is a genre to itself. Grief expressed at a beloved's death has various aims as the different examples show.

Starting with Ronsard's sonnet on the loss of Marie, we first meet the metamorphosis of the young woman into a flower whose short life seems redeemed by the very fact of the poet offering her, as a pagan tribute, the milk and the flowers of his own verse.

Shakespeare's Sonnet 71 moves in an altogether very different direction: anticipating his own death, the poet admonishes his friend WH to forget him as soon as he will cease to hear the toll bell so as to avoid the grief of remembrance. Paradoxically, this admonestation acts as a gesture of immortalization of his love for WH: although he wishes to be forgotten by his beloved, Shakespeare will be remembered for the poem in which he expresses that very wish.

Baudelaire's "La servante au grand cœur" recalls a long-forgotten maid who took care of his first years. The feeling of guilt helps thus to give a second life to the poor Mariette whom the poem imagines longing beyond the grave for the affection of her former employers.

On the ground of Baudelaire's example, the paper seeks to explore the double relation of writing to guilt: first as an act of reparation (in the sense of Melanie Klein) by which the poet expiates his fault through writing but also as a cause of guilt in the sense that writing of someone

tends to instrumentalize her or him for mere poetic means.

On the other hand, guilt often possesses not only the poet but also the survivor. Mallarmé's beautiful sonnet "Sur les bois oubliés ..." epitomizes the care a poet can take of a mourning friend by imagination of the latter's deceased wife's response to his anxious craving to see her again. Not the flowers strewn over a tomb, but the wife's quietly muttered name will bring back her "visit" to the faithful husband.

Paul Celan's poetry brings to this rapid sketch of a very old tradition a more historical dimension. The beloved lost by this great poet do not only belong to his personal life, but symbolize the fate of all the Jews murdered by the national-socialist regime. At the same time, the paper tries to argue that the survivor-poet's guilt concerns the very (German) language in which he recalls his mother and relatives. A short poem, starting with the words "Ich kann dich noch sehen" ("I may still behold you") illustrates at what price such a remembrance can be gained.

Keywords: grief; mourning; remembering

J'aimerais aborder la question des rapports de la littérature à la mémoire, sous l'angle du deuil. Je choisis de m'occuper du deuil non seulement parce qu'il joue un rôle essentiel dans l'économie de la vie psychique, mais aussi parce qu'il met en relief un paradoxe qu'il me paraît important de méditer. Le deuil ou du moins le travail du deuil, la Trauerarbeit, est un travail d'oubli. Dénouer un à un les liens, les liens d'amour, mais aussi sans doute de haine, qui nous reliaient à la personne perdue, c'est d'abord dénouer une mémoire. Qu'on envisage le processus en termes économiques, comme Freud décrivant le retrait des investissements libidinaux de l'objet dans le Moi qui aura ainsi, le moment venu, une réserve affective à sa disposition pour un nouvel amour¹, ou qu'on le présente plutôt ainsi que le fait Proust comme le sevrage de toutes les facettes du Moi qui étaient en relation avec cet

1 S. Freud, «Trauer und Melancholie», in: *Studienausgabe* III, 1982, p. 198.

Correspondance:
Pr John E. Jackson
Institut de Français
Université de Berne
Länggass-Strasse 49
CH-3000 Berne 9

objet², le travail du deuil semble, à première vue, consister en un processus d'effacement destiné à soustraire le survivant à la douleur, parfois térébrante, causée par l'absence de l'objet perdu. Ce travail de l'oubli ne se fait toutefois, ne peut se faire simultanément qu'au prix d'un travail de la *mémoire*. Faire le deuil de quelqu'un n'est pas l'oublier, mais rendre sa perte ou son absence supportable. La personne reste présente, mais présente comme absence. Pour qu'elle puisse être gardée, il faut qu'elle soit perdue, mais pour que sa perte soit acceptable, il faut qu'elle soit gardée. Son statut est donc paradoxal.

La littérature, la poésie en particulier, s'est depuis très longtemps nourrie de ce paradoxe. La parole étant, par définition, le lieu où l'absence peut trouver sa représentation, la personne aimée – le plus souvent une femme – trouvait à revivre dans l'évocation que faisait d'elle le poème. Évocation dont, à la limite, le but semble de quasi *nier* la mort dont elle avait été la victime. C'est le cas par exemple du beau et célèbre sonnet de Ronsard sur la mort de Marie:

Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose,
En sa belle jeunesse, en sa première fleur,
Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur,
Quand l'Aube de ses pleurs au point du jour l'arrose;
La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose,
Embaumant les jardins et les arbres d'odeur;
Mais battue ou de pluie, ou d'excessive ardeur,
Languissante elle meurt feuille à feuille décroît.
Ainsi en ta première et jeune nouveauté,
Quand la terre et le ciel honoraient ta beauté,
La Parque t'a tuée, et cendre tu reposes.
Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs,
Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs,
Afin que vif et mort ton corps ne soit que roses.³

Grâce à l'effort de naturalisation, qui métamorphose Marie en fleur (on passe d'une simple comparaison à une identification de plus en plus poussée), par le biais de l'interpellation de la jeune fille qui acquiert ainsi le statut d'une interlocutrice (et donc, de façon axiomatique, celui de personne vivante), grâce aussi à l'admirable travail de musicalisation (le sonnet, à la différence d'un sonnet traditionnel, n'a que trois rimes, dont deux, la rime en «eur» et la rime en «ose» qui reviennent six fois), grâce enfin à l'abondance de l'emploi de la symétrie aux niveaux phonique, morphologique et même syntaxique, le sonnet se transforme en une sorte d'offrande païenne où l'idée de la mort

s'efface au profit des signes virginaux du vase plein de lait et du panier plein de fleurs qui résument, à eux seuls, le corps glorieux de cette créature humaine et végétale à la fois. Le don ou l'offrande du poème coïncidant avec le rite funéraire enlève Marie à la mort en transformant sa cendre en une rose de paroles désormais à l'abri de toute atteinte. La douleur est euphémisée dans la métaphorisation de la jeune femme en rose, et n'est audible, véritablement, du moins sur le plan phonique, que dans la très brève séquence des [a] et de l'allitération en [t], «La Parque t'a tuée» du vers 11.

Cette douleur euphémisée s'explique mieux lorsqu'on se souvient que la poésie de la Renaissance – le poème date de 1577 – traduit souvent moins une expérience directement vécue que le désir de déférer à un genre, en l'occurrence le genre du poème funèbre. Et de fait, la mort commémorée ici n'est pas celle de Marie l'Angevaine, dont Ronsard aurait été épris, mais celle de Marie de Clèves, épouse du prince de Condé, et dont Henri III, le dernier roi Valois, aurait été éperdument amoureux. Ronsard écrit donc son sonnet *pour son roi, à sa place*, il met sa plume au service de la douleur d'un autre homme, ce qui, quand on y réfléchit, n'est pas plus surprenant que de voir un dramaturge placer dans la bouche d'un de ses personnages l'expression d'un sentiment que la situation dramatique réclame, mais qui n'est pas nécessairement un sentiment qu'il éprouve personnellement.

Non pas, bien entendu, que la Renaissance ignore l'expression d'une douleur ou d'un deuil personnels. Il est au contraire peu de poèmes de ce genre plus émouvants que le sonnet dans lequel Shakespeare, s'adressant à son ami W. H. – auquel sont dédiés les 151 poèmes du recueil – anticipe sa propre mort et, dans un geste où l'effacement de soi ne va pas sans une pointe de masochisme, l'exhorte à ne pas laisser son souvenir lui causer une douleur que sa sollicitude pour lui souhaite lui épargner:

No longer mourn for me when I am dead
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled
From this vile world, with vilest worms to dwell:
Nay, if you read this line, remember not
The hand that writ it, for I love you so
That I in your sweet thoughts would be forgot,
If thinking on me then should make you woe.
O if (I say) you look upon this verse,
When I, perhaps, compounded am with clay,
Do not so much as my poor name rehearse,
But let your love even with my life decay;
Lest the wise world should look into your moan,
And mock you with me after I am gone.⁴

2 Voir en particulier le Chapitre premier d'*Albertine disparue*, intitulé «Le Chagrin et l'Oubli», *A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, tome IV, p. 3–138.

3 Ronsard, *Les Amours*, texte établi par Albert-Marie Schmidt, préface et notes de Françoise Joukovsky, Paris, Gallimard, 1974, p. 250.

4 *Shakespeare's Sonnets*, edited by Katherine Duncan-Jones, The Arden Shakespeare, 1997, p. 253.

Par rapport au sonnet de Ronsard et aux poèmes que nous allons encore rencontrer, celui-ci est, si j'ose dire, écrit à l'envers. Ce n'est pas le survivant qui déplore une perte, c'est l'amant qui va au-devant, qui imagine d'avance sa propre mort pour, précisément, atténuer d'avance la douleur que cette mort pourrait provoquer chez son ami. L'amour porté par le locuteur à son interlocuteur s'exalte de se doubler d'un appel anticipé à l'oubli, comme si Shakespeare voulait faire à W. H. l'économie du travail du deuil que sa mort lui causerait. En même temps, et c'est cette simultanéité qui doit nous retenir, en même temps ce sonnet qui semble appeler à l'oubli *perpétue le souvenir*. Shakespeare imagine W. H. en train de lire son sonnet, donc en train de prendre acte de son décès. L'effacement de soi va main dans la main avec une immortalisation, sinon de soi, du moins, et c'est ce qui rend la contradiction légitime, de l'amour qu'il porte à son ami. C'est parce qu'il aime W. H. que Shakespeare souhaite que W. H. l'oublie après sa mort. Sa générosité s'étend ainsi jusqu'à devenir posthume. Mais en même temps, écrivant le poème dans lequel il exprime ce souhait, il en retire, d'avance, le bénéfice d'illustrer ainsi son amour. La tonalité mélancolique, voire masochiste, se retourne en plaisir, plaisir de nature à la fois amoureux (il offre son sonnet à son ami) et littéraire: le sonnet lui survivra.

Que le romantisme ait voulu voir en Shakespeare le premier des Modernes tient sans doute à l'étendue et la profondeur extraordinaire des *insights* dont il dressait le saisissant tableau dans ses œuvres. Les drames de Shakespeare ne sont pas seulement l'un des sommets absolus de l'art littéraire, ils ne sont rien de moins par ailleurs qu'une cartographie à peu près complète du psychisme humain. Or, dans le sillage du renversement opéré par Rousseau, et qui a installé l'intériorité individuelle au centre de l'attention littéraire européenne, c'est bien le relief à la fois secret et énigmatique de ce monde intérieur qui requiert désormais les écrivains. J'en donnerai pour exemple un poème de Baudelaire qui, avec Nerval, est sans doute de tous les poètes français celui qui eut le rapport le plus tourmenté et donc le plus intéressant à sa propre obscurité. «J'ai une âme si singulière que je ne m'y reconnais pas moi-même», écrit-il ainsi à sa mère dans une lettre de 1853⁵. Cette mère, nous la retrouvons dans le poème auquel j'aimerais en venir puisque, selon une autre lettre⁶, c'est elle qui s'y voit interpellée au premier vers.

5 Baudelaire, *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, tome I, p. 217.

6 *Ibid.*, p. 445.

Ce poème, qui porte désormais le numéro cent parmi les cent vingt-six qui forment les *Fleurs du Mal* et qui date de la première édition, celle de 1857, le voici:

La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse,
Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse,
Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs.
Les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs,
Et quand Octobre souffle, émondeur de vieux arbres,
Son vent mélancolique à l'entour de leurs marbres,
Certe, ils doivent trouver les vivants bien ingrats,
A dormir, comme ils font, chaudement dans leurs draps,
Tandis que, dévorés de noires songeries,
Sans compagnon de lit, sans bonnes causeries,
Vieux squelettes gelés travaillés par le ver,
Ils sentent s'égoutter les neiges de l'hiver
Et le siècle couler, sans qu'amis ni famille
Remplacent les lambeaux qui pendent à leur grille.

Lorsque la bûche siffle et chante, si le soir,
Calme, dans le fauteuil je la voyais s'asseoir,
Si par une nuit bleue et froide de décembre,
Je la trouvais tapie en un coin de ma chambre,
Grave, et venant du fond de son lit éternel
Couvrir l'enfant grandi de son œil maternel,
Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse,
Voyant tomber des pleurs de sa paupière creuse?

Pour comprendre ce poème il faut savoir que l'une des hantises les plus angoissantes de Baudelaire a été celle d'une vie posthume qu'il imaginait, moins à la manière de la tradition catholique comme le lieu d'un possible salut, que comme celui d'une *condamnation à vivre*, de ce que Jean Starobinski a justement dénommé une «immortalité mélancolique⁸», c'est-à-dire d'une perpétuation de l'existence. Pour Baudelaire, comme pour le Kierkegaard de *La maladie à mort* ou le Wagner du *Vaisseau fantôme*, l'angoisse suprême semble bien avoir été la crainte de l'impossibilité de mourir, l'impossibilité d'anéantir la conscience d'exister et donc d'avoir à endurer un temps qui éterniserait la douleur de vivre⁹.

Mariette, la servante, a bien existé. Elle s'occupa de Charles âgé de six ans dans les mois qui suivirent la mort de son père lorsqu'il habita avec sa mère une petite maison située à Neuilly. Dans le poème, Mariette est devenue «la servante au grand cœur», l'absence de toute mention de son nom étant remplacée par l'attribut métonymique de la générosité et répondant à l'indétermination du «vous» auquel le poème s'adresse. Ce «vous», qui est donc la mère, comme nous le savons par une lettre à celle-ci, et qui forme une sorte de double dévalorisé de la servante puisqu'au «grand cœur» de celle-

7 Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, tome I, p. 100.

8 «L'immortalité mélancolique», *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1982, p. 231-51.

9 Voir sur ce point notre *La Mort Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1982, et en particulier le chapitre intitulé «La condamnation à vivre», p. 105-16.

ci, elle n'a que sa «jalousie» à opposer, forme néanmoins un couple avec le locuteur puisque, au vers 3, c'est en sa compagnie («nous») que Baudelaire imagine de porter quelques fleurs sur la tombe de Mariette. Le poème s'ouvre donc en somme par un rappel à l'ordre accompagné d'une critique adressée à la mère. On notera toutefois qu'à partir du 4^e vers, tant la mère que le «nous» disparaissent. La suite du poème ne parle d'abord que d'une manière impersonnelle puis, dans sa seconde partie, que du couple formé par Mariette et l'enfant grandi. Si l'accusation de jalousie semblait réserver les sentiments négatifs au seul «vous», le sujet est toutefois prompt à assumer une culpabilité avec laquelle il finit par se retrouver seul à son tour. Comme souvent dans *Les Fleurs du Mal* le mal-être de Mariette comme des autres «pauvres morts» se traduit par des images de froid dont le caractère disphorique est manifeste. Les «grandes douleurs» des morts proviennent autant de leur privation de chaleur vitale que de leur abandon par des vivants qui les laissent à leur statut de «vieux squelettes gelés travaillés par le ver». Le reproche contenu implicitement dans un tel abandon signe assez le sentiment de culpabilité sous-jacent du poète. Si l'on tient compte du fait que, dans les notes prises en vue du projet d'autobiographie, *Mon cœur mis à nu*, Mariette est constamment associée à la figure du père dont la disparition avait justement nécessité le recours aux services de la servante, il n'est pas difficile d'imaginer que Baudelaire pense aussi à celui-ci dans les reproches qu'il s'adresse.

C'est toutefois sur Mariette et sur le tête-à-tête imaginé avec elle que se concentre l'admirable fin du texte. En composant ce tableau d'intimité familiale imaginaire, Baudelaire, me semble-t-il, fait d'une pierre plusieurs coups. D'une part, et c'est sans doute l'effet le plus évident, il *redonne vie à Mariette*, en la soustrayant à son statut de squelette enterré pour lui rendre sa figure de substitut maternel. Ressurgie «du fond de son lit éternel», voici Mariette assise à nouveau dans le fauteuil qui, sans doute, bordait jadis le lit de l'enfant et d'où, calme et grave, elle l'entourait de sa sollicitude. A la différence de Marie, qui chez Ronsard renaissait sous une forme pastorale et végétale, Mariette renaît comme telle, comme une Marie, mère, sinon de Dieu, du moins de l'enfant que Baudelaire a été et que, secrètement, il continue d'être. Le poème a ramené à la vie et à la veille celle qui dormait son sommeil sous une humble pelouse. A un deuxième niveau, les huit derniers vers confessent le sentiment de faute que le poète ressent envers elle. La résurrection fantasmatique de la servante n'a eu de but que de permettre l'expression d'une

culpabilité: Baudelaire a délaissé, a négligé la mémoire de Mariette comme les vivants négligent de remplacer les lambeaux qui pendent aux grilles des morts (ces grilles, ce sont bien sûr les grilles qui défendent l'accès au caveau où les morts sont enterrés). Reprenant à son compte l'examen de soi que son éducation lui a probablement enseigné, Baudelaire se découvre en faute par rapport à cette «âme pieuse» dont «l'œil maternel» contrastait peut-être avec l'indifférence de la mère véritable déjà occupée par celui qui allait devenir son second mari. De ce point de vue, le poème semble paradoxal puisqu'il se ferait ainsi le lieu d'une auto-accusation dont on peut se demander quelle fonction elle peut avoir dans l'économie psychique de l'auteur. Comprenons – c'est le troisième plan – que la question par laquelle le texte s'achève porte en elle-même sa propre réponse. Qu'est-ce que Baudelaire pourrait répondre à cette «âme pieuse»? Eh bien, il pourrait répondre – et de fait il a répondu – par le poème qu'il vient d'écrire. La réponse à Mariette, c'est le texte qui l'évoque et qui, mettant en scène avec la discrétion et la tendresse si touchantes qui sont les siennes sa figure aimée, l'accueille dans l'espace d'une mémoire chaleureuse. Le vrai tombeau de la servante au grand cœur est désormais le poème qui lui est consacré.

J'aimerais m'arrêter un instant sur cette remarque et suggérer qu'il y a là bien plus qu'un cas particulier. La culpabilité est un motif fréquent de l'écriture littéraire même si elle n'est pas, et de loin, le seul. Il y a parfois, il y a même souvent ce que Melanie Klein appellerait un désir de réparation¹⁰ qui, comme on le voit ici, concerne au premier chef les rapports de l'enfant à la figure maternelle. La création littéraire peut être une réponse, une réparation tardive, faite par l'enfant devenu adulte, à un manque, une souffrance perçue autrefois chez sa mère et qui, s'il ne parvint pas à la dissiper, ne s'en inscrit pas moins sous la forme d'un sentiment de faute de manière indélébile dans son psychisme. Mais, et il me semble que c'est cette double possibilité qui demande à être l'objet de notre réflexion, l'écriture littéraire peut être parfois non pas la *réponse* à un sentiment de culpabilité archaïque, mais la *cause* d'un sentiment de culpabilité nouvelle. Je pense ici à une page très remarquable du *Temps retrouvé* dans laquelle Proust, faisant réflexion sur le fait que le roman qu'il vient de

10 Melanie Klein. «Infantile anxiety situations reflected in a work of art and in the creative impulse», *International Journal of Psycho-Analysis* X, 1929, p. 436–43. Voir aussi Hanna Segal, *Dreams, Phantasy and Art*, Londres, Routledge, 1991.

concevoir et qu'il se prépare à écrire sera à jamais ignoré de son grand amour Albertine comme de sa grand'mère, disparues toutes deux depuis des années, écrit ceci:

A vrai dire, contre cela je me révoltais un peu. J'avais beau croire que la vérité suprême de la vie est dans l'art, j'avais beau, d'autre part, n'être pas plus capable de l'effort de souvenir qu'il m'eût fallu pour aimer encore Albertine que pour pleurer encore ma grand'mère, je me demandais si tout de même une œuvre d'art dont elles ne seraient pas conscientes serait pour elles, pour le destin de ces pauvres mortes [on retrouve les «pauvres morts» de Baudelaire], un accomplissement. Ma grand'mère que j'avais, avec tant d'indifférence, vue agoniser et mourir près de moi! O puisse-je, en expiation, quand mon œuvre serait terminée, blessé sans remède, souffrir de longues heures, abandonné de tous, avant de mourir! D'ailleurs, j'avais une pitié infinie même d'êtres moins chers, même d'indifférents, et de tant de destinée dont ma pensée en essayant de les comprendre avait, en somme, utilisé la souffrance, ou même seulement les ridicules. Tous ces êtres qui m'avaient révélé des vérités et qui n'étaient plus, m'apparaissaient comme ayant vécu une vie qui n'avait profité qu'à moi, et comme s'ils étaient morts pour moi.¹¹

Je crois qu'il vaut de noter ici aussi, au-delà du vœu d'expiation, la dialectique ou du moins la spirale par laquelle l'écriture s'affronte à la culpabilité. Le texte, en avouant que sa dette morale restée impayée envers ceux qu'il évoque, avoue sa culpabilité. Mais cet aveu lui-même a valeur, sinon d'exonération, du moins d'atténuation de celle-ci, de sorte que si écrire est susciter ou prolonger la faute, écrire est aussi le moyen de l'effacer. Cette double valence de l'écriture se fonde de son côté dans une conviction que Proust partage avec Baudelaire et qu'il formule un peu plus loin:

Victor Hugo a dit:

Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent.

Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaîment, sans souci de ceux qui dorment en-dessous, leur «déjeuner sur l'herbe».¹²

Cette conviction que l'œuvre d'art est «la vérité suprême de la vie» ou comme Proust le dit ailleurs «ce qu'il y a de plus réel, la plus austère école de la vie, et le vrai Jugement dernier»¹³ est sans doute ce qui permet à la culpabilité de se dépasser ou en tout cas de se dénouer dans l'acte d'écrire. Lorsque ce n'est pas le cas, lorsque, comme cela arriva pour finir à Gérard de Nerval, le sentiment de culpabilité ravivé par l'écriture échoue à se jus-

tifier par et dans la beauté intangible de la forme poétique, l'écriture risque de se faire le vertige où l'écrivain sombrera. Au matin du 26 janvier 1855, alors qu'il travaillait encore peu avant à *Aurélia*, Gérard de Nerval sera trouvé pendu rue de la Vieille-Lanterne.

Cette conviction de la valeur supérieure, de la valeur suprême de l'art, ou du Beau, nul ne l'a partagée avec plus de foi que Stéphane Mallarmé qui allait jusqu'à affirmer non seulement que «le monde est fait pour aboutir à un beau Livre», mais encore que «Oui, la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout.»¹⁴ Et pourtant, bien loin de faire montre d'indifférence à ceux qui comme dira Proust auront servi à ce Livre, Mallarmé sut faire preuve à l'occasion d'une délicatesse qui atteste sa très profonde sensibilité. Cette occasion, nous la trouvons par exemple dans un sonnet, intitulé d'ailleurs simplement «Sonnet». Quelques remarques toutefois en guise d'introduction. Par rapport à la tradition que j'esquisse ici, ce sonnet présente un renversement remarquable: ce n'est pas le poète qui s'adresse à la femme décédée, mais au contraire la femme décédée qui s'adresse à son mari survivant. Ce poème a été écrit non pas à la suite d'une perte que Mallarmé aurait faite lui-même, mais pour un ami. Nous retrouvons donc la situation de Ronsard écrivant pour Henri III, sauf que, si Henri III demanda à Ronsard d'écrire pour lui ou si Ronsard écrivit pour lui en vue d'en obtenir quelque appui financier, Mallarmé, lui, n'écrit que par amitié. L'ami bénéficiaire, c'est Gaston Maspéro, un égyptologue passionné de sciences occultes. Gaston Maspéro avait épousé Ettie Yapp, une Anglaise que Mallarmé connaissait fort bien car elle avait été longtemps la fiancée de Henri Cazalis, le plus proche confident de ses années de jeunesse. En 1873, Ettie Maspéro était décédée. Le sonnet, lui, est daté du 2 novembre 1877. Le 2 novembre c'est le jour des morts, et il est donc rédigé, quatre ans plus tard, en commémoration de ce jour. Le poème est écrit tout entier entre des guillemets, qui traduisent le fait qu'il demande à être compris comme la transcription d'un discours, le discours qu'Ettie tiendrait, depuis l'au-delà, au mari qui lui est resté fidèle:

SONNET

2 novembre 1877

«Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre
Tu te plains, ô captif solitaire du seuil,
Que ce sépulcre à deux qui fera notre orgueil
Hélas! du manque seul des lourds bouquets s'encombre.

11 Proust, *Loc. cit.*, p. 481.

12 *Ibid.*, p. 615.

13 *Ibid.*, p. 458.

14 Mallarmé, «La Musique et les Lettres», *Œuvres complètes*, texte établi par Henri Mondir et G. Jean-Aubry, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 646.

Sans écouter Minuit qui jeta son vain nombre,
 Une veille t'exalte à ne pas fermer l'œil
 Avant que dans les bras de l'ancien fauteuil
 Le suprême tison n'ait éclairé mon Ombre.

Qui veut souvent avoir la Visite ne doit
 Par trop de fleurs charger la pierre que mon doigt
 Soulève avec l'ennui d'une force défunte.

Ame au si clair foyer tremblante de m'asseoir,
 Pour revivre il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte
 Le souffle de mon nom murmuré tout un soir.»

(Pour votre chère morte, son ami)¹⁵

Avant de formuler quelques remarques à propos de ce poème, je note que, d'une certaine façon, il constitue aussi une réponse au poème de Baudelaire commenté tout à l'heure. Une réponse qui cherche à affirmer sa différence – comme Mallarmé se trouve en se séparant de Baudelaire, qui fut d'abord son modèle. La morte, au lieu de grelotter dans un tombeau abandonné de tous, prend la parole depuis un tombeau où l'abondance des fleurs, normale pour un 2 novembre, atteste au contraire le souci que les survivants ont de son absence, de son «manque». Au lieu d'être l'occasion d'un reproche, elle se fait au contraire la voix consolatrice qui reconforte son mari. Surtout, il me semble que le *setting* de ce sonnet, la chambre d'hiver au fauteuil où crépite un feu – souvenons-nous de la bûche qui sifflait et chantait dans «La servante au grand cœur» – appelle clairement le rapprochement. Les fleurs chez Baudelaire devaient attester la piété du devoir de reconnaissance contracté envers Mariette. Ici au contraire, la défunte recommande à son mari de ne pas charger la pierre de sa tombe de trop de fleurs. Au reproche de culpabilité s'oppose à la fois une reconnaissance – Gaston Maspéro a bien garni de fleurs le tombeau d'Ettie – et une suggestion consolatrice. Le mari est resté, formule admirable, un «captif solitaire du seuil». Ce seuil, c'est bien sûr le tombeau, le seuil entre la vie et l'au-delà. Maspéro en est le captif, incapable de s'en détacher, fixé à son deuil malgré les années qui se sont écoulées, attaché au seul avenir de retrouver un jour celle qu'il aime dans ce «sépulcre à deux» qu'ils partageront quand il sera mort lui aussi. S'infligeant une privation de sommeil, le voici rivé au feu allumé dans la pièce où il veille, assis dans ce fauteuil ancien d'où il guette le retour de sa femme ou du moins de l'Ombre de celle-ci censée en somme surgir magiquement du feu. Or ce retour – voici la consolation que Mallarmé apporte – est possible. Il est possible, non sur le mode conventionnellement

magique des sciences ésotériques dont Hugo et ses tables tournantes n'avait que trop répandu le leurre, mais sur le mode supérieur de la poésie. Maspéro a à comprendre qu'Ettie n'est plus un corps mais une âme, une «âme au si clair foyer tremblante de [s]'asseoir», et qui, pour revenir n'a besoin que du souffle que fournit la profération de son nom murmuré tout un soir. Or qu'est ce souffle, sinon le poème qui murmure ce nom? Au vain nombre de Minuit et de ses douze coups, Mallarmé invite son ami Maspéro à préférer les douze syllabes des alexandrins de la poésie dont la magie sonore remplacera avantageusement celle d'une quelconque autre science. L'âme d'Ettie s'est faite nom, sa présence s'est faite langage, le langage du poème qui décrit les voies de son retour.

Je ne doute pas que le poète par lequel j'aimerais terminer ce bref parcours n'ait été profondément ému par ce sonnet de Mallarmé, s'il se trouve l'avoir lu. Paul Celan, c'est de lui qu'il s'agit, a passé les vingt-cinq ou vingt-sept dernières années de sa vie l'esprit fixé sur tous les morts qu'il avait perdus, que les Nazis avaient exterminés, et avant tout sur celle dont comme le Tu dans «Sur les bois oubliés» il attendait ou espérait l'improbable retour, celle qui lui avait donné à la fois la vie, sa langue et l'amour de la poésie écrite dans cette langue. S'il est une œuvre à propos de laquelle les rapports de la douleur et de l'écriture peuvent et doivent être étudiés, une œuvre où la culpabilité joue aussi son rôle central, vous le savez, c'est celle de ce poète, le plus grand poète, incontestablement, de l'Europe d'après 1945. Pour saisir la complexité de la constellation qui marque à jamais sa poésie, il faut partir de la situation très particulière qui définit sa position linguistique. Paul Celan – de son vrai nom Paul Antschel – est natif de la Bucovine, une ancienne province de l'Autriche-Hongrie passée lors de l'effondrement de la double monarchie à la Roumanie et aujourd'hui région de l'Ukraine. Dans sa ville, Czernowitz, la communauté juive est de langue et de culture allemande. L'allemand, davantage même que le yiddish, est la langue dans laquelle les Juifs se reconnaissent, la langue qu'ils peuvent opposer aussi bien à l'ukrainien qu'au roumain qu'on les oblige à parler et qu'ils détestent. Lorsque progressivement cet allemand devient la langue d'abord de l'oppresser puis de l'exterminateur, les Juifs, et avant tout les poètes juifs vont se trouver dans une situation paradoxale puisque la langue, qui est celle de leur identité, est devenue aussi la langue de ceux qui veulent anéantir cette identité. Parler, écrire en allemand devient donc bientôt à la fois le rappel de la pire douleur, le lieu d'une inévitable culpabilité et en même temps celui d'une affirmation de soi nécessaire:

15 Mallarmé, *Œuvres complètes*, Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 66.

WELCHEN DER STEINE DU HEBST

Welchen der Steine du hebst –
du entblösst,
die des Schutzes der Steine bedürfen:
Nackt,
erneuern sie die Verflechtung.

Welchen der Bäume du fällst –
du zimmerst
die Bettstatt, darauf
die Seelen sich abermals stauen,
als schütterte nicht
auch dieser
Aeon.

Welches der Worte du sprichst –
du dankst
dem Verderben.

Parler ici est assimilé ici à l'acte de soulever des pierres. Ces pierres sont les pierres tombales qui recouvrent les morts. Le poète, parlant, parlant de ces morts, les met à nouveau à nu en les privant ainsi de la protection, de la pudeur que le silence de la tombe leur alloue. Eriger une pierre, une stèle funéraire, c'est paradoxalement arracher ces morts à l'anonymat de la fosse commune qui les protège. De même qu'abattre des arbres – pour en construire des cercueils j'imagine –, c'est renouveler l'entassement de ces âmes assassinées. Plus gravement encore parler, se servir de mots, des mots de cette langue désormais exterminatrice, c'est participer, qu'on le veuille ou non, à cette extermination. A la culpabilité d'avoir survécu s'ajoute la culpabilité d'écrire dans la langue de la mort, d'avoir, sinon utilisé, du moins laissé ces morts sans secours. La poésie de Celan trouve dans ce sentiment mélancolique et coupable l'une de ses origines. Comme le disait le dernier poème du premier recueil, *Mohn und Gedächtnis*, en évoquant ces amandes, ces Mandeln, qui sont, comme on a pu le montrer, une métaphore de l'œil du juif assassiné:

Zähle die Mandeln,
Zähle, was bitter war und dich wachhielt,
Zähl mich dazu.

Le poète, s'adressant à un mort (ou une morte), lui demande de le compter parmi les morts, comme s'il ne pouvait accepter de vivre qu'à cette condition. Aussi bien le poème se conclut-il par ces deux vers:

Mache mich bitter.
Zähle mich zu den Mandeln.

Qu'à partir de là, Celan ait voulu progressivement *reconquérir* une langue, reconquérir un allemand, un allemand juif aussi légitime que l'allemand non juif, mais qui soit en même temps comme une contre-langue, une langue marquant, dénonçant, poème après poème, parfois même syllabe après syllabe, les compromissions du chant de la poésie allemande traditionnelle avec l'abomination de la shoah – comme l'a admirablement montré Jean Bollack¹⁶ – représente sans doute aucun l'une des directions majeures de son œuvre. Pas la seule, cependant, dans la mesure où Bollack a peut-être tendance à sous-estimer la persistance d'une tonalité mélancolique qui atteste à quel point le poète eut du mal à opérer un travail du deuil jamais achevé. La perte est au début comme elle est à la fin, allant même jusqu'à sceller le mode définitif sur lequel le poète peut encore se relier à celle qu'il a perdue entre toutes et qui ne cesse de l'habiter:

ICH KANN DICH NOCH SEHN: ein Echo,
ertastbar mit Fühl-
wörtern, am Abschieds-
grat.

Dein Gesicht scheut leise,
wenn es auf einmal
lampenhaft hell wird
in mir, an der Stelle,
wo man am schmerzlichsten Nie sagt.

L'endroit de la rencontre, le lieu intérieur où le poète revoit celle à qui il parle et qui est sans doute sa mère ouvre le champ d'une communication que les mots, les mots du poème ont frayée. Mais ce lieu, qui en même temps que lieu de rencontre est arête de l'adieu, est aussi l'endroit de la plus vive douleur, celui de la perte définitive, l'endroit du Jamais, du Jamais plus. Le poème réussit une dernière fois à nouer le dialogue, du moins sur le plan visuel: je peux te *voir* encore. Mais ce dialogue est aussi ce qui sépare, il n'est là que pour constater, que pour une nouvelle fois éprouver la perte. Si le deuil atteste la réalité de la personne perdue, ce n'est qu'au prix de cette douleur superlative («am schmerzlichsten»). Le travail de la mémoire a engendré une douleur trop forte. On comprend bien que, dans ces conditions, Paul Celan ait décidé que la vie était insupportable et que, comme Gérard de Nerval avant lui, il ait décidé de mettre fin à ses jours.

16 Jean Bollack, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris, Le Seuil, 2001.