

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2001)

Heft: 32: Rhythmus

Artikel: Césure du temps : Valéry, Rilke, Celan : différences de rythme

Autor: Pennone, Florence

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006512>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Florence Pennone

Césure du temps

Valéry, Rilke, Celan: différences de rythme

Lorsque Paul Celan en 1959 traduit, en tant que premier traducteur allemand, "La Jeune Parque" de Paul Valéry, sa traduction apparaît sous bien des aspects comme un défi. Rainer Maria Rilke, le premier traducteur de Valéry en langue allemande, qui avait déjà en 1922-23 traduit une grande partie des poèmes de *Charmes*, s'était en effet refusé à traduire cette œuvre difficile. Celan commençait donc là où celui qui avait été longtemps son modèle avait abandonné. Néanmoins, ce n'est pas sous l'angle de la continuité qu'allait s'élaborer sa traduction. Si de nombreuses notes, esquisses et extraits de poèmes de Celan révèlent en effet son intérêt profond pour les œuvres de Rilke et de Valéry, sa traduction de "La Jeune Parque" s'éloigne pourtant radicalement de la poétique de l'un et de l'exemple de l'autre. Rilke restait, comme on va le montrer pour "Le Cimetière marin", très fidèle au rythme et à la forme musicale de la poésie de Valéry, éléments essentiels de cette œuvre. Celan, au contraire, multipliant les césures, rompt l'eurythmie du vers valéryen et se distance par là aussi bien de l'original que des traductions de Rilke. Sa "Junge Parze" témoigne donc d'une recherche formelle s'élaborant à la fois en continuité et en rupture avec l'esthétique valéryenne et rilkéenne.

La question qu'on soulèvera dans ce travail est celle du sens à donner à cette différence de rythme. Qu'est-ce qui explique d'une part la proximité de Rilke et, d'autre part, la prise de distance de Celan? Sur quoi se fonde cette divergence dans la forme donnée au vers? La critique moderne, inspirée de l'article bien connu de Benveniste en la matière, définit aujourd'hui le rythme comme "l'organisation du mouvement

de la parole par un *sujet*".¹ Le rythme est donc un élément subjectif, il relève du *discours*, révélant une attitude dans la langue, une volonté *historique* du sujet écrivant, une *poétique*. Le rythme peut donc renvoyer à une certaine conception de l'écriture, de l'œuvre, mais aussi, peut-être, du monde et du temps. Le rythme est peut-être ce qui *actualise une certaine représentation du temps dans le discours*.²

Or la comparaison entre la traduction de Rilke, rythmiquement *mimétique*, et celle de Celan, qui investit l'original d'un nouveau rythme, soulève justement la question de cette actualisation du temps par le rythme. Chez Valéry et Rilke, la forme rythmique proche du mètre, marquée par l'alternance harmonieuse et fluide des accents et des sonorités, semble trouver une correspondance sur le plan des thèmes et motifs dans *la figuration de mouvements rythmiques ou cycliques* chargés de représenter des phénomènes abstraits, tels le rapport de la vie à la mort, l'inspiration poétique ou les mouvements de la conscience. En effet, autant Valéry que Rilke utilisent dans leurs écrits des images destinées à suggérer une périodicité, une continuité fermée faite de retours du même, une alternance des contraires ou une oscillation d'un pôle à un autre. Ainsi, on serait tenté de ramener la régularité et la musicalité de la forme chez ces deux auteurs à une *antériorité métaphysique du rythme* transcendant les hommes et les œuvres.³ C'est ce qui sera discuté dans la première partie de

- 1 Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 28. Par cette définition minimale, les auteurs du traité cherchent à se distancer des définitions traditionnelles du rythme qui l'assimile à une alternance régulière, le plus souvent binaire, de temps faibles et de temps forts. L'alternance n'est, selon ces deux auteurs, pas un phénomène rythmique, mais métrique.
- 2 Cette hypothèse renvoie à l'ouvrage de Lucie Bourassa *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac, 1993, dans lequel l'auteur montre que les théories du rythme sont en général des théories du temps (voir le chapitre 3 "Du temps qui passe et du temps qui revient", principalement p. 106 sq.).
- 3 Sur cette notion voir Lucie Bourassa, *op. cit.*, p. 26 sqq. Les partisans d'une "antériorité métaphysique du rythme" comprennent les rythmes discursifs comme dépendants des rythmes naturels, et donc comme réguliers. Cette conception tend en fait à confondre rythme et mètre. Toutefois, la nouvelle définition du terme de rythme en poétique, qui

ce travail: peut-on réellement ramener une analogie sur le plan de la forme discursive à une conception du monde commune aux deux auteurs? La fidélité rythmique suggère-t-elle une manière identique de penser le temps?

Inversement aurait-on affaire chez Celan à autre actualisation du temps? Il est intéressant de constater que Celan ne s'oppose pas seulement sur le plan de la forme à ses prédécesseurs. Sa poésie, mais aussi ses écrits poétologiques manifestent des figurations fort différentes, voire opposées aux images de continuité de Rilke et Valéry. Sa poétique valorise bien au contraire l'*arythmie*, la pause, l'intervalle, la césure. Celle-ci se voit investie dans le contexte de son œuvre d'une dimension dialogique qui donne lieu à une redéfinition du terme de rythme.



Rilke découvre "Le Cimetière marin" au début de l'année 1921,⁴ un peu moins d'une année après sa parution dans la *Nouvelle Revue française*. Il traduit les 24 strophes en deux jours.⁵ Par la suite, il estimera avoir traduit ce poème de Valéry "mit einer solchen Äquivalenz [...], wie ich sie zwischen

semble s'imposer depuis Benveniste, pose des problèmes de terminologie: comment désigner dès lors les phénomènes naturels qualifiés jusqu'ici de "rythmiques" (*rythme des vagues, des battements du cœur, des saisons*)? Ce sens est en effet attesté par les dictionnaires, et, contrairement à ce qu'affirment Dessons et Meschonnic, aurait une longue histoire remontant au concept médiéval de "musica mundi". Au risque de créer une confusion, on continuera à utiliser ici ce terme, en espérant que le lecteur saura faire la différence entre l'utilisation du terme dans le contexte discursif, où le *rythme* est *ou n'est pas* caractérisé par une alternance régulière et un retour du même, et son emploi dans le contexte des phénomènes naturels, où *rythme* caractérise *toujours* et *par définition* la régularité d'une manifestation ou sa périodicité.

4 Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*, 2^{ème} éd., Frankfurt a.M., Insel, 1996, p. 725.

5 Rainer Maria Rilke et Merline, *Correspondance 1920-1926*, Zürich, Max Niehans, 1954, p. 277 sq.

den beiden Sprachen kaum für erreichbar gehalten habe."⁶ L'équivalence recherchée se retrouve principalement dans la forme rythmique que Rilke donne à son poème, comme le montre ici une comparaison des deux premières strophes:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée!
Ô récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!

Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir!
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir.⁷

Dies stille Dach, auf dem sich Tauben finden,
scheint Grab und Pinie schwingend zu verbinden.
Gerechter Mittag überflammt es nun.
Das Meer, das Meer, ein immer neues Schenken!
O die Belohnung, nach dem langen Denken
ein langes Hinschaun auf der Götter Ruhn.

Wenn Diamanten aus den Schäumen tauchen,
wie rein die feinen Blitze sie verbrauchen,
ein Friede, scheint's, besinnt sich seiner Kraft!
Stützt sich die Sonne auf des Abgrunds Schwingung
als reines Werk der ewigen Bedingung
wird Zeit zum Glanz und Traum zur Wissenschaft.⁸

6 Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, éd. par Ernst Pfeiffer, Frankfurt a. M., Insel, 1989, p. 438. Voir aussi Rainer Maria Rilke, Katharina Kippenberg: *Briefwechsel*, Wiesbaden, Insel, 1954, p. 490.

7 Paul Valéry, *Œuvres I*, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957, p. 147sq.

8 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, vol. VII, éd. par le Rilke-Archiv, Hella Silber-Rilke, Walter Simon, Karin Wais et Ernst Zinn†, Frankfurt a. M./Leipzig 1997, p. 339.

Le vers de Valéry est un décasyllabe régulier; d'un point de vue rythmique, il contient quatre accents toniques, parfois trois, parfois cinq. Valéry accumule les *e* caducs; ceux-ci sont parfois élidés et assurent la continuité sans heurts du vers; lorsqu'ils sont syllabiquement comptés, ils permettent par la coupe dite "enjambante" (tombant avant la syllabe en *e*) l'enchaînement souple, élastique des mesures entre elles⁹. Rilke choisit un vers iambique à cinq pieds, lorsque la cadence est féminine, il comporte onze syllabes, lorsqu'elle est masculine, dix. On note toutefois que Rilke ne reproduit pas sur le plan du rythme les cinq accents métriques du iambe: ses vers ne comportent bien souvent que quatre accentuations syntaxiques majeures, le cinquième accent métrique tombant souvent sur une préposition ou un mot peu accentué. En cela, Rilke *imite* dans un autre système métrique, le rythme du décasyllabe valéryen. Il reproduit également avec une précision sans faille l'ordre et l'alternance des rimes masculines et féminines. Chaque vers représente une unité rythmique et sonore; un enjambement n'apparaît dans le texte allemand que lorsqu'il est déjà présent dans le texte français. On peut rapporter la musicalité de la traduction à trois moyens formels utilisés par Rilke pour se rapprocher du rythme de l'original: 1) les structures sonores, principalement les assonances qui sont plus propres à la langue française qu'allemande; 2) le choix de mots comportant des consonnes sonores, comme par exemple le *n* (on en compte vingt-cinq dans la première strophe, vingt-trois dans la deuxième) qui donne au vers une sonorité chantante et fluide; 3) enfin et surtout le choix de mots de deux syllabes ou plus généralement de mots accentués sur l'avant-dernière syllabe. Par ce dernier moyen, Rilke produit dans le vers allemand un effet comparable à la coupe enjambante sur *e* caduc du vers valéryen. Le rythme du vers

9 Valéry est le poète français dans la langue duquel on compte la plus haute fréquence de *e* caducs. Voir à ce propos Jean Mazaleyrat: "Convention et invention dans la métrique de Valéry. L'exemple de *La Jeune Parque*", *Mélanges offerts à Georges Couton*, éd. par Jean Jehasse, Claude Martin, Pierre Réat, Bernard Yon, Lyon, Presses univ. de Lyon, 1981, p. 587.

traduit est tout aussi fluide que l'original, ses sonorités tout aussi musicales.

Quiconque connaît d'autres traductions de Rilke, comme par exemple celles de Louise Labé, sait toutefois que la reproduction formelle n'a pas toujours été d'actualité dans sa poétique de traduction. On pourrait même avancer que les traductions de *Charmes* se distinguent tout particulièrement par leur tentative, d'ailleurs fort réussie,¹⁰ d'*imiter* le rythme, la forme et la musicalité de l'original dans le système métrique de la langue allemande. Comment cette fidélité au poète français s'explique-t-elle?

Pour Valéry, le rythme, la musicalité sont tout à fait primordiaux, c'est même bien souvent du rythme que le poème est issu. Ainsi dira-t-il de l'intention qui présida à l'avènement du "Cimetière marin":

Quant au *Cimetière marin*, cette intention ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps. J'observai que cette figure était décasyllabique [...]. Le démon de la généralisation suggérait de tenter de porter ce *Dix* à la puissance du *Douze*. Il me proposa une certaine strophe de six vers et l'idée d'une *composition* fondée sur le nombre de ces strophes [...].¹¹

Le "rythme", qui se trouve à l'origine du poème, se présente tout d'abord comme une "structure vide",¹² la première à émerger du silence originaire. Cette structure s'avère toutefois très vite avoir la forme régulière d'un mètre, le décasyllabe. A l'oreille du poète le rythme prend donc *tout naturellement la forme du mètre*, et cette assimilation de l'un à l'autre est tout à fait typique de la prosodie classique dont Valéry se réclame dans la plupart de ses écrits. A partir de cette structure originelle, l'entière organisation du discours est élaborée *a priori*, de manière toute abstraite, voire mathématique. C'est de cette loi généralisée du nombre que le sujet du poème semble se

10 La plupart des commentateurs ont insisté sur la réussite formelle de ces traductions de Rilke. On mentionnera seulement la thèse de Karin Wais, *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen*, Tübingen, Niemeyer, 1967.

11 Paul Valéry, *Œuvres I*, op. cit., p. 1503. C'est Valéry qui souligne.

12 On retrouve le même type de discours concernant l'avènement de "La Jeune Parque", cf. *ibid.*, p. 1473 sqq.

nourrir. On notera au passage que l'on ne trouve pas ici l'idée d'un rythme cosmique ou naturel qui serait antérieur et transcendant par rapport au rythme discursif. Au contraire, c'est le rythme musical et poétique, l'"état de rythme" du sujet de l'écriture qui entraîne "certains mouvements" qui seront décrits dans ce monologue de portée "universelle". La "forme", ici, appelle le "fond".

Cet "état de rythme" dans son rapport au temps, Valéry l'a évoqué dans ses *Cahiers*, vers 1917, à l'époque où il achevait "La Jeune Parque" et où "Le Cimetière marin" s'apprêtait à émerger du silence. Il le décrit comme un "État de loi", un "État conservatif":

Quand le chant, la danse commencent, il y a quelque chose de changé non seulement dans l'ouïe ou les jambes; mais je suis comme construit et organisé autrement. [...] Je m'exprime ce changement curieux en me disant que j'ai passé à l'état *de conservation sensible d'énergie utilisable* [...].¹³

Comme ses contemporains, Valéry était obsédé par l'entropie, par l'idée, formulée par Carnot, d'une inéluctable dégradation de l'énergie à l'intérieur d'un système fermé tel que le monde ou l'être humain. Or le rythme, dans la danse, la musique ou le poème, c'est l'anti-entropie, c'est la possibilité, dans un instant de grâce, de modifier "singulièrement les catégories du temps",¹⁴ d'en changer le cours linéaire en un moment d'équilibre statique et d'échapper au terrible *ennui de vivre*¹⁵. Le rythme est donc un état de conservation totale, où l'être participe "à la pure et immédiate violence de l'extrême félicité".¹⁶

C'est justement cet état de grâce qui est évoqué dans les premières strophes du "Cimetière marin". Ce poème de vingt-quatre strophes de six vers à dix syllabes, qui présente en fait

13 Paul Valéry, *Cahiers I*, éd. établie, présentée et annotée par Judith Robinson, Paris, Gallimard, 1973, p. 1299. C'est Valéry qui souligne.

14 *Ibid.*, p. 1300.

15 La danse est décrite par Socrate dans *L'Âme et la danse* comme l'état le plus contraire à "l'ennui de vivre". Cf. Paul Valéry, *Œuvres II*, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960, p. 167sqq.

16 *Ibid.*, p. 170.

la structure abstraite du cycle diurne et nocturne, avec ses vingt-quatre heures de soixante minutes, raconte la relation complexe du sujet au temps. Le poème s'ouvre sur une stabilité quasi immobile des éléments, dont le caractère "rythmique" est pourtant souligné par le mouvement à peine perceptible de la mer. Ici, "le successif a quelques propriétés du simultané"¹⁷, le temps devient temple "qu'un seul soupir résume". Au fil de son monologue, le sujet prend toutefois conscience du mouvement cyclique qui anime et garantit à la fois la pérennité de la vie:

Les morts cachés sont bien dans cette terre
 Qui les réchauffe et sèche leur mystère.
 [...]
 Ils ont fondu dans une absence épaisse,
 L'argile rouge a bu la blanche espèce,
 Le don de vivre a passé dans les fleurs!
 [...]
 La larve file où se formaient des pleurs.
 [...]
 Tout va sous terre et rentre dans le jeu!¹⁸

Cette "cyclose", qui chez Valéry caractérise à différentes échelles la structure temporelle du vivant et offre une image rassurante du successif, assure certes une continuité rythmique fermée de l'univers. Au sujet qui s'y trouve pris, elle ne fait pourtant que rappeler la vanité de son individualité. L'apparente stabilité du monde s'avère donc n'être, à l'échelle de l'individu entraîné dans la temporalité successive de sa courte vie, qu'un "beau mensonge" et une "pieuse ruse". C'est la raison pour laquelle tant le sujet du "Cimetière marin", que celui de "La Jeune Parque" commencent par dénoncer cette "exécrable harmonie" avant de réaliser qu'ils n'ont d'autre choix que la vie "dans l'ère successive".

Si le rythme en art est perçu comme essentiellement positif par Valéry, puisqu'il permet cette échappée momentanée de

17 Paul Valéry: *Cahiers I*, op. cit., p. 1278. Sur la dimension spatiale du rythme chez Valéry, voir l'article de Christina Vogel dans ce même volume.

18 Paul Valéry, *Œuvres I*, op. cit., p. 149 sq.

l'être dans l'atemporel, la notion de cycle, très proche, semble donc plus ambiguë. A l'échelle universelle, le cycle garantit également la conservation des énergies par l'incessant retour du même, il y propose donc une loi toute rythmique. A l'échelle individuelle cependant, il ne représente qu'une organisation vaine du successif, une spirale, à laquelle le sujet ne peut échapper, il n'est que l'assurance de la mort future et de la disparition certaine de la conscience personnelle dans le jeu universel.

La figure cyclique, qui trouve sa meilleure représentation dans l'image de l'arbre, est pourtant aussi utilisée par Valéry pour caractériser la création poétique, également appréhendée en termes d'alternance rythmique. A l'origine du poème, on l'a vu, il y a le vide, le silence, mais celui-ci est dépassé dans l'avènement de la forme pure du poème. Le mouvement qui caractérise la création artistique est perçu comme un mouvement oscillatoire entre deux points symétriques:

Entre la Voix et la Pensée, entre la Pensée et la Voix, entre la Présence et l'Absence, oscille le pendule poétique.¹⁹

Le mouvement de la création poétique est donc celui d'une alternance entre pensée et voix, "impulsions virtuelles" et réalisation sensible, mais aussi entre silence et chant, entre le vide, l'attente et l'événement poétique. Dans l'univers figuratif valéryen, c'est la palme qui symbolise ce mode de formation et de création périodique dans un mouvement allant de la terre au ciel et du ciel à la terre, de la maturation lente et invisible à la production du fruit qui retombe finalement à la terre en un cycle incessant, intégrant l'attente et l'œuvre, le silence et la parole poétique:

Patience, patience,
Patience dans l'azur!
Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr!²⁰

19 *Ibid.*, p. 1333.

20 *Ibid.*, p. 155.

On constate donc une profonde ambiguïté des figurations du mouvement cyclique chez Valéry. On pourrait proposer la systématisation suivante: lorsque les représentations cycliques sont rapportées à la création artistique, elles sont perçues positivement par l'auteur, elles sont à rapprocher du rythme. Lorsqu'au contraire, elles servent à caractériser le temps cosmique, elles prennent la connotation négative de l'Éternel retour, éprouvé avec dégoût par l'individu.²¹ Le cycle n'est alors plus perçu comme rythme, mais comme entropie du sujet.

On se gardera donc de parler, concernant Valéry, d'une "métaphysique du rythme". En effet, le poème valéryen n'est pas rythmique, parce que le monde est rythme, mais il naît d'une forme rythmique (d'un "État rythmique"), parce qu'en art le temps successif doit être changé en temps rythmique pour être conservé. La notion de rythme telle que Valéry l'entend ne contredit ainsi pas la définition posée dans l'introduction. Le rythme du vers valéryen est *l'organisation subjective d'une parole cherchant à s'arracher à une temporalité faite de succession*. En ce sens, la notion de rythme est chez lui nécessairement liée à une forme de régularité et de retour du même qu'il investit d'un pouvoir "conservatif". Il n'existe certes pas de lien direct entre les figurations rythmiques du monde, comme dans l'image de la palme, et le rythme discursif régulier et harmonieux du vers, mais tous deux participent de ce même instinct de conservation et contribuent à engendrer un monde poétique hors du temps. De tous les poèmes de Valéry, celui qui a le plus explicitement rempli cette fonction est "La Jeune Parque", conçu dans le chaos de la guerre comme "un petit monument [...] fait de mots les plus purs et de [...] formes les plus nobles [...] sur les bords menaçants de l'Océan du Charabia ...".²² Dans l'élaboration lente de ce poème, Valéry a consciemment

21 Sur les figurations de l'Éternel retour dans "La Jeune Parque", voir Serge Bourjea, "Sang et soleil de la Parque – *La Jeune Parque* et l'Éternel retour", *La revue des lettres modernes. Paul Valéry 2. Recherches sur "La Jeune Parque"*, textes réunis par Huguette Laurenti, Paris, Minard, 1977, p. 123-146.

22 Paul Valéry, *Œuvres I*, op. cit., p. 1630.

choisi les formes les plus classiques pour garantir à la langue française une sorte d'éternité et la faire ainsi, rythmiquement, sortir du temps.

Tout comme Valéry, Rilke emploie la figure végétale en relation avec l'écriture poétique. *Les Sonnets à Orphée*, œuvre qui doit sans doute à Valéry son avènement, s'ouvrent sur cette image associant le chant à la croissance d'un arbre:

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!²³

Non seulement le chant orphique provoque un effet comparable à la croissance organique d'un arbre à l'intérieur de l'être, mais la poésie elle-même se constitue *rythmiquement* comme une plante:

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einzig Welle, deren
allmähliches Meer ich bin;
sparsamstes du von allen möglichen Meeren, -
Raumgewinn.

Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon
innen in mir. Manche Winde
sind wie mein Sohn.

Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?
Du, einmal glatte Rinde,
Rundung und Blatt meiner Worte.²⁴

La naissance du poème est ici aussi figurée par un mouvement alterné, cette fois explicitement décrit comme "rythmique". La respiration, à laquelle le poème est métaphoriquement associé, les vagues de la mer, la croissance de l'arbre

23 Rainer Maria Rilke, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, vol. II "Gedichte 1910 bis 1926", éd. par Manfred Engel et Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M. et Leipzig, Insel, 1996, p. 241.

24 *Ibid.*, p. 257.

sont autant de figures de cette actualisation rythmique du moi dans la parole poétique. A la différence de Valéry, il ne s'agit pourtant plus d'une oscillation entre la pensée et la voix, soit l'incarnation de la pensée dans le sensible (cette dialectique du spirituel et du corporel est typique de la poétique valéryenne, entièrement centrée sur le sujet), mais d'un *échange* entre le sujet et le monde, entre l'intérieur et l'extérieur. La structure communicative décrite ici est également monologique, mais elle n'est pas solipsiste ou intrasubjective. Le mouvement d'échange rythmique constitue au contraire une appropriation et intériorisation de l'espace extérieur par le sujet. L'échange rythmique représente donc pour Rilke la possibilité pour le moi de s'actualiser dans l'espace et d'actualiser l'espace en soi, de créer ainsi un double-monde, le "Weltinnenraum". On voit ici déjà en quoi la notion de rythme de Rilke se différencie légèrement de celle de Valéry: le rythme, le chant, la danse ne sont pas pour lui synonymes de conservation, ils signifient bien plutôt une *participation* à l'ensemble du "Dasein", lequel représente une totalité incluant le temps.

Déjà *Les Élégies de Duino*, mais encore davantage *Les Sonnets à Orphée* affirment avec une sorte de jubilation la nécessaire participation de l'humain au temps successif comme partie intégrante du "Dasein", de l'Être statique. En cela, Rilke fait un pas de plus que Valéry vers une "métaphysique du rythme". Si chez Valéry, dans "Le Cimetière marin" et "La Jeune Parque", la participation du sujet à la succession temporelle appréhendée comme Éternel retour ne se faisait tout d'abord qu'à contrecœur, elle est chez Rilke au contraire d'emblée revendiquée comme condition poétique. La temporalité successive, c'est-à-dire la permanente disparition du présent dans le Non-Être, le "ich rinne"²⁵ du dernier *Sonnet*, est en effet pour Rilke le complément nécessaire du Dasein, du "ich bin". Cette complémentarité s'exprime à nouveau dans des figures de circularité fermée, telles dans la croissance de l'arbre, le cycle végétal, le jet d'eau de la fontaine. Si le rythmique, soit la transformation du successif en système fermé "conservatif", était chez Valéry le propre de l'art, ce

25 *Ibid.*, p. 272.

mouvement est chez Rilke propre au monde, au “Doppelbereich”, dans lequel vie et mort ne forment que les deux revers d’une seule médaille. C’est le devoir “orphique” du poète de retrouver cette unité dans le chant et de dépasser ainsi le temps, où plutôt de faire l’Être du temps, “die Zeit als Sein”.²⁶

On retrouve donc chez Rilke cette même idée d’une modification possible des catégories du temps. Le poète de langue allemande tend pourtant à confondre ce que Valéry semblait en partie différencier: le rythmique et le cyclique. Il réinvestit en effet les représentations cycliques d’une connotation positive, en en faisant la structure même du rapport entre la temporalité et le “Dasein”. La certitude de la mort individuelle dans le grand cycle n’est plus perçue comme une finalité négative, mais comme l’un des sommets entre lesquels l’être se doit de circuler:

Sei tot in Eurydike – , singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.
Hier, unter Schwindenden, sei im Reiche der Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.

Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.²⁷

Rilke associe la forme cyclique, ici représentée par les mouvements ascendant (“steige”) et descendant (“Neige”), à l’oscillation quasi rythmique entre l’être et le non-être que le sujet porte en lui (“Schwingung”). Entrant dans ce “rythme”, celui-ci abolit le nombre (“vernichte die Zahl”). Cette oscillation, qui est aussi une simultanéité de l’être et du non-être, de la vie et de la mort, du statique et du temporel, est une figure universelle qui, chez Rilke, semble transcender l’individu, le poète et son chant.

C’est d’ailleurs cette circularité du “Dasein” qu’il pense reconnaître dans les premiers vers du “Cimetière marin”. En

26 Ulrich Fülleborn, “Rilke und Celan”, *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*, éd. par Ingeborg H. Solbrig und Joachim W. Storck, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1977, p. 64.

27 Rainer Maria Rilke, *Werke, op. cit.*, vol. II, p. 263.

effet, au lieu de transposer le parallélisme du vers 2 (“entre les pins palpète, entre les tombes”) et de conserver le statisme architectural de l’agencement original, Rilke traduit la construction par “scheint Grab und Pinie schwingend zu verbinden”. Il ajoutera d’ailleurs à nouveau le mot “Schwingung” quelques vers plus loin, le faisant rimer, comme dans le sonnet cité ci-dessus, avec “ewigen Bedingung”. Au vers 2, ce verbe décrivant un mouvement oscillatoire introduit une dimension supplémentaire, absente du vers de Valéry, très représentative de la métaphysique de Rilke : ce mouvement quasi rythmique *relie* la tombe à l’arbre. Par cette traduction, Rilke anticipe sur le cycle vital décrit dans la suite du poème, mais inscrit surtout ici sa vision cyclique du “Dasein” dans l’“état rythmique” valéryen. Ce léger décalage révèle la lecture subjective que Rilke a fait de l’œuvre de Valéry. S’identifiant à travers certaines figurations, telles celles de la croissance végétale ou de la danse,²⁸ à l’univers valéryen, et l’interprétant comme l’équivalent de son propre concept de “Doppelbereich”, Rilke ressent une fraternité poétique avec l’auteur français comme avec aucun autre de ses modèles. Cette identification expliquerait son respect pour la forme poétique et son désir de la reproduire, voire de s’en approprier la beauté musicale pour son œuvre personnelle.

Malgré les différences soulevées ici, on conclura donc à une relative proximité des deux auteurs dans la fonction attribuée aux “mouvements rythmiques”, que ceux-ci soient appréhendés en terme d’“état de rythme”, comme chez Valéry, d’échange, comme chez Rilke, de mouvements oscillatoires entre deux pôles (“Schwingung”), ou encore de mouvements circulaires, comme dans *Palme* ou dans de nombreuses figurations du “système orphique” rilkéen. Chez les deux poètes, le rythme correspond à une modification des catégories du temps, à sa transformation en un système clos dans lequel ce qui était jusqu’ici envisagé comme successif et

28 Il ne paraît pas sans intérêt de rappeler que Rilke a retranscrit pour Merline en janvier 1922, soit juste avant l’avènement des *Sonnets à Orphée*, le dialogue de Valéry *L’Âme et la danse*. Le cycle des sonnets est par ailleurs dédié à la défunte danseuse Wera Ouckama Knoop comme “tombeau”.

irréversible devient simultané et atemporel. La différence fondamentale entre l'auteur français et son traducteur est que pour Valéry, cet "état de rythme conservatif" ne peut être que *momentané* et correspond à une *apparence* (le "Schein" nietzschéen), alors que la complémentarité du temps et de l'être semble constituer chez Rilke une métaphysique transcendante.²⁹ Le fait est toutefois que pour Rilke, les hommes ont perdu cette relation à la totalité de l'être, ils ont déchiré Orphée; cette relation ne peut être reconstituée que dans des moments privilégiés comme le chant ou la danse. C'est le point essentiel où Rilke rejoint pleinement Valéry. S'il n'y avait pour Rilke qu'une seule chose à respecter et à reproduire dans les "charmes" de Valéry, c'était donc bien cette musicalité rythmique, garante d'une métamorphose possible du temps en être.



Lorsque Paul Celan commence à traduire "La Jeune Parque" au début de l'année 1959, la constellation ne pouvait être, on s'en doute bien, que fort différente. Valéry avait écrit ce poème monologique de 512 vers dans l'anxiété de la première guerre mondiale "et à demi contre elle", le destinant à être "un petit tombeau sans date" pour un français en voie de disparition à considérer désormais "*sub specie aeternitatis*".³⁰ D'un point de vue "dramatique", "La Jeune Parque" présente bien des points communs avec "Le Cimetière marin": on y trouve également un sujet en proie à l'angoisse de la temporalité.³¹ C'est peut-être cette proximité des deux œuvres qui a

29 Cette divergence entre les deux auteurs peut s'expliquer par une réception différente de la notion d'Éternel retour de Nietzsche. Sur la transformation de cette notion chez Rilke voir Peter Pfaff, "Der verwandelte Orpheus. Zur 'ästhetischen Metaphysik' Nietzsches und Rilkes", *Mythos und Moderne*, éd. par Karl Heinz Bohrer, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983.

30 Paul Valéry, *Oeuvres I, op. cit.*, p. 1330 et 1337.

31 Comme pour "Le Cimetière marin" il ne s'agit là, bien évidemment, que de l'un des aspects de cette œuvre fort complexe et qu'on ne peut, dans le cadre de cette étude, analyser dans son ensemble.

poussé Paul Celan à étudier avec attention la traduction de celui qui avait été son modèle de jeunesse. L'exemplaire qu'il possédait des poèmes de Valéry dans leur version allemande par Rilke est en effet fortement annoté aux pages du "Friedhof am Meer", dont Celan a même essayé de transformer la dernière strophe. Ses annotations sont dans l'ensemble très critiques: certains vers sont marqués de points d'exclamation, parfois on trouve, à côté de certains mots, la remarque méprisante de "Rilkerei!". En marge de la strophe 13, où commence la description de la transformation des morts en plante, motif cyclique, comme on l'a vu, cher à Rilke, Celan a noté: "Stundenbuch!". Il reconnaît en effet dans ces vers l'image de la dissémination du corps dans la nature déjà utilisée par Rilke dans son recueil de jeunesse pour décrire la mort de François d'Assise. Cette note critique laisse toutefois penser que Celan s'oppose à cette représentation de la mort.

Le poème "Assisi", écrit en 1952, après la mort du premier fils de Paul et Gisèle Celan, semble corroborer cette idée. Ce poème entretient en effet une relation intertextuelle intéressante et complexe avec l'œuvre de Rilke.³² Dans le cadre de cette recherche, on mentionnera tout particulièrement le vers 5:

Stumm, was ins Leben stieg, stumm.³³

La mort de Saint François est décrite par Rilke à la fin du *Livre de la pauvreté et de la mort*, la troisième partie du *Stunden-Buch* comme une formidable éjaculation: le sperme du saint, disséminé dans le règne végétal, *chante*. François d'Assise est en ceci un précurseur d'Orphée dans l'œuvre de Rilke. Chez Celan, dans *Assisi*, ce qui monte dans la vie, ce qui croît reste

32 Certains aspects de ce rapport intertextuel à Rilke ont été mentionnés par Denis Thouard, "Sur fond de nuit. *Assisi* de Paul Celan", *Études Germaniques*, 55, 2000, N° 3, p. 647-663. Voir aussi Joachim Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis "Sprachgitter"*, Heidelberg, Winter, 1998, p. 149.

33 Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, vol. I, éd. par Beda Allemann, Stefan Reichert, Rolf Bücher, Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch, 1986, p. 108.

au contraire muet: il n'y a plus d'association entre le cycle de la vie et le chant, il n'y a d'ailleurs plus de chant et plus d'élan vital. Le paysage décrit dans ce poème est pour ainsi dire, comme très souvent chez Celan, *anorganique*, fait de pierre et de neige, il est caractérisé par l'obstruction des flux: la seule chose qui pousse, c'est la main du potier, mais celle-ci s'est solidifiée; la main d'une ombre ferme la cruche, de laquelle l'eau ne s'écoule plus; la parole est tombée dans la serrure, enfermée, hermétique. Ces images semblent annoncer une conception de la parole poétique qui s'élabore dans une relation intertextuelle avec l'œuvre de Rilke et en opposition à celle-ci.

Dans une note du 28 septembre 1960, rédigée après la traduction de "La Jeune Parque" et comme pour en être le commentaire, Celan définit sa conception du langage poétique:

Sie [die Dichtung] baut, vom Tode her, [...] am Gegenkosmos der Sterblichen. –

Artistik und Wortkunst – das mag etwas Abendländisch-Abendfüllendes für sich haben. Dichtung ist etwas anderes; Dichtung. [...], sublunarisches, [...] herz- und himmelgraue atemdurchwachsene Sprache in der Zeit. [...] Sie [...] rettet zuletzt auch noch die 'Wortkunst' in ihr[...] Gehen und Untergehen hinüber; Überstehn [...] bedeutet ihr keineswegs "alles". [...]³⁴

Celan prend ici à nouveau le contre-pied d'un vers de Rilke qui avait marqué la génération expressionniste: "Wer spricht von Siegen? Überstehen ist alles."³⁵ Dans le contexte de "La Jeune Parque", la dernière phrase de ce passage peut être également lue comme critique envers Valéry, qui comme on l'a dit, avait conçu l'écriture de ce poème comme une lutte pour *résister* intérieurement à la guerre et soustraire la langue aux ravages d'une époque. Pour Celan, résister à l'événement en le niant dans la forme poétique ou en essayant de le dé-

34 Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, éd. par Bernhard Böschstein et Heino Schmull, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999, p. 110 et 201. Cette édition retranscrit également les ratures et corrections de l'auteur qu'on a ici remplacées par des parenthèses.

35 Rainer Maria Rilke, "Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth", *Werke*, op. cit., vol. I, p. 426.

passer, ne signifie plus qu'un art vide et artificiel: "Artistik und Wortkunst". Sa poésie, qu'il appelle "Dichtung" par opposition à "Kunst", se construit au contraire à partir de l'expérience de la mort, il s'agit de rapprocher la langue de la mort, de la faire descendre, retourner auprès des morts ("Untergehen").³⁶ Cette conception n'a toutefois plus rien à voir avec le "Doppelbereich" rilkéen. Il ne s'agit pas d'accepter la mort comme l'envers de la vie afin de mieux pouvoir louer et chanter celle-ci. Après l'industrialisation de la mort dans les camps nazis, il n'est plus question d'accepter, ni même d'expliquer. Il faut bien davantage intégrer la mort à la langue, l'inscrire dans le *paysage* poétique, paysage qui se veut non plus végétal, organique et cosmique, mais "lunaire", "lapidaire", "anorganique", un "anti-cosmos". La langue doit dès lors devenir "grise", éviter toute musicalité, et c'est là le changement décisif qui s'opère dans l'œuvre de Celan autour de 1958, après avoir essuyé les critiques de plusieurs commentateurs de sa "Todesfuge".³⁷

Cette langue poétique nouvelle, Celan l'associe pourtant à nouveau à la respiration, mais dans un retournement du motif rilkéen. Dans *Le Méridien*, il ne valorise plus la continuité et l'échange des mondes dans la respiration, mais le point de rupture, la pause que constitue le "tournant du souffle", la "Atemwende". Ce motif joue un rôle capital dans la définition de la dialectique entre "Kunst" (art) et "Dichtung" (poésie) dans la poétique de Celan. La *poésie* doit en effet suivre les chemins de l'*art*, mais pour mieux s'en détourner:

³⁶ Sur cette différence entre Rilke et Celan, voir Bernhard Böschstein, "Celan und Rilke", *Blätter der Rilke Gesellschaft*, 19, 1992, p. 174 et 180.

³⁷ Cf. "Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. [...] Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem 'Schönen', sie versucht wahr zu sein. Es ist also [...] eine 'grauere' Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre 'Musikalität' an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem 'Wohlklang' gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte." In: Paul Celan, "Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)", *Gesammelte Werke*, op. cit., vol. III, p. 167.

Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg – auch den Weg der Kunst – um einer solchen Atemwende willen zurück?³⁸

La poésie telle que la conçoit Celan à la fin des années cinquante, “die Dichtung”, doit donc *sauver* (“retten”) l’art poétique, “die Wortkunst”, en s’en détournant, et elle doit le faire à partir de la mort, par la mort.

Si l’on admet que pour Celan, la langue de Valéry était assimilable à ce qu’il appelle “Kunst” ou “Wortkunst”, il faut donc lire sa traduction comme un détournement de cet art, une sorte de “Atemwende”. Rien d’étonnant dès lors à ce que sa traduction ne soit plus la recherche d’une équivalence musicale, comme c’était le cas pour Rilke. On donnera ici en exemple la traduction d’un court passage situé dans le fragment de “L’Harmonieuse moi” de “La Jeune Parque” (vers 110-127). Comme au début du “Cimetière marin”, ce fragment correspond dans la pensée valéryenne à la réminiscence d’un “état de rythme”:³⁹

Quel éclat sur mes cils aveuglement dorée,
 Ô paupières qu’opprime une nuit de trésor,
 Je priaï à tâtons dans vos ténèbres d’or!
 Poreuse à l’éternel qui me semblait m’enclore,
 Je m’offrais dans mon fruit de velours qu’il dévore;
 Rien ne me murmurait qu’un désir de mourir
 Dans cette blonde pulpe au soleil pût mûrir:
 Mon amère saveur ne m’était point venue.
 Je ne sacrifiais que mon épaule nue
 À la lumière; et sur cette gorge de miel,
 Dont la tendre naissance accomplissait le ciel,
 Se venait assoupir la figure du monde.
 Puis dans le dieu brillant, captive vagabonde,
 Je m’ébranlais brûlante et foulais le sol plein,
 Liant et déliant mes ombres sous le lin.
 Heureuse! A la hauteur de tant de gerbes belles,
 Qui laissait à ma robe obéir les ombelles,
 Dans les abaissements de leur frêle fierté [...].⁴⁰

38 Paul Celan, *Der Meridian*, *op. cit.*, p. 7.

39 Dans “La Jeune Parque”, ce moment symbolise un instant d’unité de la conscience.

40 Paul Valéry, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 99.

O Glanz auf meinen Wimpern, o Blendung, goldgerötet
 o Dunkel, schwer von Schätzen, das auf die Lider rollt,
 mein Tasten, das Gebet war, in eurer Nacht aus Gold!
 Vom Ewigen durchwehbar, das, schien es, um mich war,
 so reicht ich, Frucht und samten, mich seinem Munde dar.
 Daß hier, in diesem Fruchtfleisch, blond unterm Sonnenlicht,
 ein Sterbenwollen reifte – das hört, das ahnt ich nicht.
 Das Bittere im Innern, der Saft war noch nicht gar.
 Nur sie, die nackte Schulter, bracht ich dem Lichte dar;
 und hier, mit diesem Busen, dem honiggoldnen, schwoll
 aufs zarteste der Himmel noch einmal und war voll,
 der Welt Gesicht und Antlitz, hierher kams und schlief ein.
 Der Strahlengott war um mich, ich schweifte und war sein,
 war heiß, brach auf und fühlte den Boden, den ich hatte,
 und unterm Linnen band ich und löst ich meine Schatten.
 War selig in den Stauden, den schönen, deren Dolden
 sich neigten, wenn mein Kleid kam, und ihm gehorchen wollten,
 sich bückten, sie, die wußten, daß brüchger Stolz sich bückt' [...].⁴¹

Pour sa "Jeune Parque", Valéry a choisi un alexandrin classique comportant dans la plupart des vers cités quatre accents toniques. A nouveau, on trouve de nombreuses coupes enjambantes, mais également de nombreuses élisions de *e* caducs à la césure qui lient ainsi fortement les deux hémistiches et empêchent de percevoir la césure comme un arrêt du flot de parole. La cadence alternée et les structures sonores contribuent également à la régularité du rythme, à l'unité du vers et à l'harmonieuse liaison des vers entre eux. On note par exemple que les accents toniques sont souvent soutenus par des allitérations; les consonnes dominantes sont en outre des liquides (*r*, *l*), mais aussi le *m*, et les occlusives *f* et *v*, qui toutes donnent une impression de glissement fluide du discours. Certes, Celan cherche aussi en partie à respecter certaines des sonorités de Valéry dans sa traduction. Néanmoins, le simple fait qu'il pratique le plus souvent la cadence masculine⁴² rend déjà son vers plus dur, d'autant plus que l'on trouve à la rime ainsi qu'à l'intérieur du vers beaucoup de consonnes sourdes, telles *ch*, *sch*, et *t*. Le fait que la langue allemande soit beaucoup plus riche en consonnes sourdes et

41 Paul Celan, *Gesammelte Werke*, op. cit., vol. IV, p. 127.

42 La cadence masculine est typique de la forme métrique que Celan choisit.

aspirées (*p, k, t, h*) joue naturellement un rôle dans la dureté donnée ici au vers; la troisième personne du singulier est par exemple toujours marquée par la consonne *t*, contrairement au français où celle-ci a une terminaison en *e* caduc. Il faut pourtant reconnaître que Celan, à la différence de Rilke qui favorisait les substantifs, donne une préférence à ce type de constructions verbales qui répandent le *t* dans le texte. On note aussi une abondance de monosyllabes, souvent obtenus par apocope, qui, combinés avec une syntaxe discontinue, contribuent à rendre le vers saccadé⁴³ (p. ex. aux vers 113, 116, 122, 124, 125, 127). L'étude des manuscrits montre que Celan, après hésitation, choisit également de pratiquer à plusieurs endroits la syncope, comme ici au vers 127 ("brüch-ger"), certes pour maintenir le mètre, mais aussi pour tirer parti, sur le plan phonique, de la collision des consonnes. C'est toutefois la multiplication des césures, des pauses, des ruptures syntaxiques qui frappe le plus. Celan sépare souvent substantif et adjectif, met certains termes en apposition et ajoute de nombreuses incises qui entravent la continuité de la phrase (surtout aux vers 113, 124, 126, 127). Cette accentuation de la césure commence avec le choix du mètre: un vers à six accents métriques qui se différencie de l'alexandrin allemand par une suite de deux syllabes non accentuées au milieu du vers, lesquelles renforcent l'effet de césure en redoublant l'intervalle central. Celan utilise ce mètre, qu'il nomme dans une note "Nibelungenlied-Vers",⁴⁴ de manière quasi systématique depuis 1949 pour traduire l'alexandrin français,⁴⁵ mais ce n'est qu'avec "La Jeune Parque" qu'il sem-

43 De nombreux commentateurs ont mentionné le caractère saccadé du vers de Celan, plus récemment encore Rémy Colombat, "La Jeune Parque de Paul Celan", *Études Germaniques*, 55, 2000, N°3, p. 490 sqq.

44 Paul Celan, *Der Meridian*, op. cit., p. 155.

45 C'est pour la traduction de "Signe" d'Apollinaire que Celan utilise pour la première fois cette forme métrique en 1949. La première version de cette traduction dans une lettre à Erica Jené est parue en fac-similé dans "Fremde Nähe". *Celan als Übersetzer*, éd. par Axel Gellhaus (et al.), Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997, p. 75. La forme métrique du "Nibelungenlied-Vers", héritée de la poésie médiévale allemande, a été réadaptée par les romantiques pour le Volkslied.

ble prendre conscience des possibilités de discontinuité qu'offre cette forme. Dans une lettre à Werner Weber, Celan explique que c'est justement par l'ajout de cette syllabe supplémentaire, laquelle accentue la césure, qu'il est parvenu à "actualiser" le vers valéryen.⁴⁶

On voit donc tout ce qui sépare Celan de Rilke dans sa traduction. Il ne s'agit nullement pour lui de rendre la musicalité de Valéry en imitant une forme rythmique chargée de sens, il s'agit bien plutôt d'en donner une *actualisation* différente, et ce par l'ajout de pauses et l'augmentation des intervalles. *Actualiser*, "aktualisieren", est pour Celan un synonyme de "besetzen", "occuper une place". Dans la traduction, le nouveau sujet d'énonciation *actualise* donc le poème par son rythme, il s'agit d'une *ré-actualisation*. Les notes entourant la rédaction du *Méridien*, comprennent plusieurs réflexions sur le mètre et le rythme, entre autre cette phrase sur le rapport du temps et de la césure:

Die Zeit – das nun Wortlose – als Zäsur spannt das im Gedicht Genannte in eine erregende Präsenz –

La conjonction "als" instaure une double relation entre temps et césure: on peut comprendre d'abord que le temps *est* césure, c'est-à-dire figure discontinue, pause, rupture, silence, "das nun Wortlose"; mais on peut aussi comprendre que le temps *se manifeste dans* la césure. Il reste à déterminer s'il faut comprendre le terme de temps de manière générale ou spécifique, soit le "temps aujourd'hui", le temps *actuel*. Le fait est que la césure, telle que la définit Celan et telle qu'elle est présente dans sa poésie comme dans sa traduction de "La Jeune Parque", est une figure du temps, d'un temps qui est marqué par l'absence de parole, le silence. En ceci, Celan corrobore entièrement la définition posée dans l'introduction: le rythme est pour lui bel et bien ce qui *actualise* le temps, *son* temps, ou *sa* conception du temps, dans le discours.

46 "Daß es mir gelang, unter Hinzunahme einer einzigen Silbe auszukommen, d.h. das im Französischen Gewordene noch einmal in seiner – dichterischen – Wörtlichkeit zu aktualisieren: das danke ich – verzeihen Sie die Emphase – , das danke ich ... den Göttern." *Ibid.*, p. 398.

Pour Valéry, on l'a vu, l'attente, la pause précédant l'événement poétique, jouait également un rôle important. C'est dans ce "creux" que se constitue soudainement l'"état de rythme", duquel naît le poème. "Le poète qui multiplie les figures ne fait donc que retrouver en lui-même le langage *à l'état naissant*."⁴⁷ Celan reprend ces termes de Valéry, mais il effectue une variation: "in statu nascendi also und zugleich auch in statu moriendi, liegt der Grund des Gedichts."⁴⁸ Il insère donc dans le discours valéryen sa propre dialectique de vie et de mort du langage. Ce n'est que dans cet intervalle, ce "Zwischenraum", entre vie et mort du langage que la parole poétique d'après l'holocauste peut encore s'actualiser et se libérer. Elle tend donc toujours vers le silence ou vers ce que Celan appelle "das Stimmlose", le *sans-voix* ou encore le *non-sonore*. C'est par ce terme "stimmlos" que l'on qualifierait le mieux la musicalité consonantique sourde de la traduction de "La Jeune Parque" (on parle en allemand de "stimmlose Konsonanten"); une "Stimmlosigkeit" qui doit devenir "stimmhaft", porteuse de voix et de sens, communication. Les concepts de césure, d'intervalle, de pause sont eux aussi chargés d'une valeur absolue: "In den Moren verdeutlicht sich der Sinn."⁴⁹

Chez Celan, l'idée de rythme ne peut donc plus être solidaire d'une harmonie musicale, et elle reçoit en effet une autre définition dans les matériaux du *Méridien*:

Rhythmus im Gedicht: das sind unwiederholbare, schicksalhafte Sinnbewegungen auf ein Unbekanntes zu, das sich [...] zuweilen als Du denken lässt ...⁵⁰

Une phrase dont on pourrait commenter longuement chaque terme; on se contentera d'insister ici sur le lien qui est établi entre l'idée de rythme et celle d'un dialogue, d'une ouverture à l'autre, à un "Du". La critique de ces dernières années a mis en relief le caractère éminemment dialogique de la poétique

47 Paul Valéry, *Œuvre I*, op. cit., p. 1440.

48 Paul Celan, *Der Meridian*, op. cit., p. 60, voir aussi p. 104.

49 *Ibid.*, p. 108. *Mora* signifie en latin "pauses dans le débit oratoire", mais aussi "délai, retardement, obstacle" (cf. F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français*, Paris, Hachette, 1934).

50 *Ibid.*, p. 119.

de Celan. Dans ce contexte, le rythme, mais également le motif de la respiration, prennent un autre sens. Le "tournant du souffle", "Atemwende", nous l'avons vu, peut signifier *détournement*, rupture, mais il est aussi synonyme de "Atempause", de l'*attente* avant un *retour* du souffle, d'une attente au sein d'un échange qui se veut non plus monologique, comme chez Rilke, mais dialogique. La respiration n'est plus échange rythmique entre le moi et le monde, elle est mouvement vers un autre. Le poème qui suit cette voie est, comme Celan le dit en citant le poète russe Ossip Mandelstam, une bouteille jetée à la mer ("Flaschenpost"), il attend l'autre, sa lecture et avec elle, son sens. Or cette pause dans la communication que le poème représente est symbolisée à l'intérieur du poème même, dans un mouvement de *mise en abîme*, par la césure. Celle-ci ouvre une sorte de *béance* qui n'est autre que celle du *temps*, dans ses différentes dimensions, le temps du passé et des morts, qui doit sans cesse être récupéré dans le poème, et le temps futur, auquel le poème s'ouvre littéralement. Ainsi Celan dit à un autre endroit:

Die *Form* des Gedichts ist längst nicht mehr die seiner Verse und Strophen; ein viel weiteres Weiß als die seines Satzspiegels bestimmt die Konturen.⁵¹

Ceci signifie cependant que le phénomène du rythme n'est plus seulement appréhendé comme un phénomène horizontal, de l'ordre du syntagmatique, comme l'alternance de l'accentué et du non accentué, du plein et du vide à l'intérieur du texte fermé; il devient aussi un phénomène vertical, de l'ordre du paradigmatique, qui ouvre le poème hors de lui-même à des significations à venir ou à un réseau intertextuel qui lie passé, présent et futur. C'est ce que représentent non seulement la figure de la grille de parole, du "Sprachgitter", titre du recueil que Celan publie au moment où il traduit "La Jeune Parque", mais aussi le motif du cristal, que l'on trouve déjà dans son œuvre de jeunesse, et qui deviendra, dans le recueil *Atemwende*, un "Atemkristall".

51 *Ibid.*, p. 99.



Les poèmes de Valéry, les traductions de Rilke et de Celan représentent donc des manières différentes de penser les rapports entre temps et rythme, d'actualiser ou *ré-actualiser* le temps par le rythme de la parole poétique. Pour Valéry et Rilke, le temps est une structure linéaire, tendue vers une fin qui est la mort individuelle ou cosmique (dans l'entropie). Le rythme représente au contraire la métamorphose de cette linéarité en une circularité ou une oscillation, garantissant, si ce n'est l'arrêt du temps, du moins la conservation d'un état, si l'on peut dire, "éternisé". Certes, les deux poètes contemporains l'un de l'autre divergent sur deux points fondamentaux: pour Valéry l'"état de rythme" représente un moment privilégié de félicité du sujet dans un sentiment d'atemporalité ou d'immortalité, ce moment est en général le propre de l'art ou de certains états particuliers qui tous ne constituent qu'une apparence; pour Rilke, au contraire le mouvement rythmique, qu'il associe à celui de cycle, correspond à la structure même du monde et de la vie, que le poète retrouve dans son chant; la mort doit donc être pour lui acceptée, non pas comme une fin nécessaire, mais comme partie intégrante du "Dasein". Malgré cette différence, on voit que le rapport structurel entre les deux entités *temps* et *rythme* reste identique, il s'agit d'une relation entre une structure linéaire successive et une autre, circulaire ou statique, en tous les cas fermée, permettant le retour, la réversibilité. La structure que propose Celan dans sa définition d'un rythme "dialogique" est différente. Elle met en relation un temps linéaire, horizontal, successif et irréversible – l'holocauste ayant tracé dans l'histoire une *césure* indélébile – et un temps vertical, qui serait à la fois celui de la mémoire des morts et celui de l'Autre à venir, du lecteur qui "occupera" le poème et y apportera *son* temps. Le rythme correspondrait, si l'on suit Celan dans son raisonnement certes difficile, à cette dimension verticale, s'exprimant dans les *morae*, les césures, les ruptures, les blancs, chargés de briser la structure harmonieusement fermée du vers et de l'ouvrir comme par *béance* pour permettre au temps passé et futur de s'y *engouffrer*. Ce rythme saccadé, dur, interrompu, en quelque

sorte *arythmique*, qui revendique et porte en lui les marques de l'histoire, ne correspond donc en rien à une tentative de *sortir* de la temporalité; au contraire, il *fait entrer* le temps dans le poème. En cela, le rythme adopté par Celan dans sa "Jeune Parque" constitue une *ré-actualisation* de l'original, par laquelle le poète juif de langue allemande investit le texte valéryen non seulement de sa parole poétique, mais aussi de ce qui fait son *actualité* temporelle et historique.

Abstract

“Rhythmus”, so die moderne Definition in der französischen Literaturwissenschaft, bezeichnet die Gestaltung des Sprachflusses durch ein sprechendes oder schreibendes Subjekt. In der Literatur verweist die Rhythmisierung von Sprache auf die Poetik des Autors, sie kann sogar als Reflexion einer bestimmten Weltanschauung und vor allem eines bestimmten Zeitverständnisses des Dichters gedeutet werden.

Ausgehend von dieser Hypothese untersucht die Verfasserin die unterschiedliche rhythmische Gestaltung von Rilkes und Celans Valéry-Übersetzungen. Während sich Rilke in seiner Übertragung von “Le Cimetière marin” bemüht, den regelmässigen und musikalischen Rhythmus des Originals wiederzugeben, zeigt Celans Fassung von “La Jeune Parque” einen deutlichen Versuch, sich sowohl von Valéry als auch von Rilkes Vorbild abzugrenzen, indem er viele Zäsuren und rhythmische Brüche in das Gedicht einbaut. Diese Unterschiede in der Rhythmisierung bei Valéry, Rilke und Celan verweisen tatsächlich auf Divergenzen in der Auffassung vom Verhältnis zwischen Zeit und Rhythmus bei den drei Dichtern. Für Valéry und Rilke bewirkt die Lyrik durch ihren gleichmässigen Rhythmus – so wie z.B. auch der Tanz – eine Verwandlung der “Sukzession” (d.h. der Zeit als Abfolge zu einem Ziel – zum Tode – hin) in eine alle Elemente ausgleichende und aufbewahrende Schwingung, in eine geschlossene Struktur, in der die Zeit aufhört zu fließen. Für den französischen Dichter bildet diese rhythmische Schwingung die Gegenbewegung zur Entropie; für Rilke kennzeichnet sie den “Doppelbereich”, das ewige Hin und Her zwischen Leben und Tod. Beide Dichter unterscheiden sich allerdings darin, dass für Valéry jene Verwandlung nur in der Kunst und nur scheinbar stattfinden kann, während für Rilke der Künstler im Gesang oder im Tanz die innige Schwingung der Welt wiederfindet, so dass man bei ihm von einer “Metaphysik des Rhythmus” sprechen kann.

Für Celan ist hingegen eine Dichtung, die sich der Zeitlichkeit zu entziehen sucht, 1959 sinnlos geworden. Dichtung soll vielmehr die Zeit, *ihre* historische Zeit sowie die Spannung der verschiedenen Zeiten in sich aufnehmen. Dies tue sie, so Celan, durch die “Zäsur”, die einerseits die Brüche der Geschichte, andererseits die Öffnung des Gedichts zur Vergangenheit und Zukunft symbolisieren soll. Rhythmus – d.h. für Celan die Zäsuren, die Pausen, die Intervalle – hat insofern bei ihm auch eine “dialogische” Funktion: Er öffnet das Gedicht zum “Anderen”, zum zukünftigen Leser, aber auch rückwärts gewandt zu den Autoren der Vergangenheit, mit denen Celan im intertextuellen Dialog steht. Er holt somit die Zeit in ihren verschiedenen Dimensionen in das Gedicht hinein.

