

« J'ai mal aux mots que je mords »¹
Poétique de Martine Broda

Même si Martine Broda figure comme poète dans l'*Anthologie de la poésie française*² de Gallimard/ La Pléiade, les travaux qui portent sur sa poétique sont rares. Poète et traductrice, deux activités indissociables dans son travail, Martine Broda est née à Nancy le 17 mars 1947 et elle est décédée brutalement le 23 avril 2009. Comme le note la brève biographie des éditions José Corti, qui ont publié un certain nombre de ses ouvrages, elle vivait et travaillait à Paris. Après des études poussées où elle a hésité longuement entre les lettres et la philosophie, elle a été directrice de recherches au CNRS, où elle a travaillé dans une équipe sur la poésie moderne que dirige Michel Collot.

La notice suivante a donc pour objectif d'aller plus loin dans la connaissance de cette poétesse majeure du XXème siècle en présentant les spécificités de sa poétique et en s'arrêtant plus particulièrement sur sa rencontre avec la poésie de Paul Celan, étape majeure dans sa vie qui a profondément influencé et orienté à la fois sa création poétique et ses recherches.

2- « mais le poète / est l'amour »³

Ce vers extrait du poème « *L'amour est le poème* » fait écho à un champ de recherche essentiel de Martine Broda que l'on pourrait qualifier d'inaugural aux futurs développements de ses travaux. Elle publie en effet en 1997 un essai sur la lyrique amoureuse (*L'Amour du nom*) récompensé par le Prix de l'Académie Française. Dans ce travail, l'auteure analyse en détail une dizaine d'exemples d'écrivains de toutes époques, français et étrangers (la poésie des Troubadours, Dante Alighieri, François Pétrarque, Maurice Scève, Gérard de Nerval, Pierre Jean Jouve, Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke...) pour tenter de déconstruire la définition la plus communément admise de la poésie lyrique comme « expression du moi », en soulignant sa stricte historicité : « *Mon dessein est de déconstruire une « doxa » sur laquelle nous vivons, et dont les conséquences me semblent*

¹ *Éblouissements*, Paris, Flammarion, 2003, p. 102.

² *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 1250-1251.

³ *Poèmes d'été*, Paris, Flammarion, 2000, p.12.

coûteuses. Le lyrisme est-il le genre (ou sinon le mode) subjectif, celui du « moi » et de ses états ? [...] Une telle définition jamais soumise à l'examen tant elle semble naturelle, pourrait bien porter la responsabilité du violent rejet du lyrisme qui caractérise en partie la modernité »⁴.

Comme Martine Broda l'annonce dans sa préface, plutôt que celle du « moi », le lyrisme pose la question du désir, par où le sujet accède à son propre manque à être, et il la pose en sa dimension « *ontologique, par rapport à notre destination* »⁵ Il est ce chant de l'*amor fati*, chant du sujet et non du moi, qui célèbre dans son pur apparaître l'éphémère, le périssable, et relève d'une conception positive du sublime (« *l'ekphanestaton* » selon Philippe Lacoue-Labarthe), celle qui concerne encore la poésie, à la différence de la peinture moderne.

Martine Broda met l'accent sur la poésie amoureuse, part depuis toujours majoritaire du corpus de la poésie lyrique, l'amour, dans cette tradition, ayant une fonction épiphanique. La thèse qu'elle développe dans cet essai, et qui « s'incarne » dans sa propre lyrique, est que les poèmes d'amour dans une logique du désir pur, ne s'adressent presque jamais à des objets d'amour empiriques ou biographiques, mais, derrière des « *senhals* »⁶ qui sont autant de faux noms de « la personne aimée par moi inventée et vraiment fausse », selon une expression de Pierre Jean Jouve, ou encore à cette Chose énigmatique dont parle Jacques Lacan. En réhabilitant le lyrisme, comme l'auteure le note dans sa conclusion⁷, Martine Broda montre que d'un bout à l'autre de la tradition, les œuvres lyriques naissent de femmes perdues, mortes, inaccessibles, ou même, plutôt, de leur nom, et un rapport du poème à l'amour impossible se dessine, jusqu'en des exemples contemporains. C'est bien ce qu'elle exprime, elle-même, dans plusieurs de ses poèmes comme dans la série des quatre poèmes regroupés dans la section « Vingt années » du livre *Poèmes d'été*⁸ : « Vingt années », « Trois photographies », « Retour d'amour à Athènes », « La chute ». Ils illustrent parfaitement ce qui ressort de l'essai de Martine Broda sur la lyrique amoureuse : « *loin de toute fadeur sentimentale [...], une façon d'affronter la condition humaine, et l'énigme même du désir* », ou plus particulièrement dans ce poème cité précédemment qui fait partie d'une section intitulée «

⁴ *L'Amour du nom*, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse, Paris, José Corti, 1997, p.15-16.

⁵ *Ibid.*, p.10.

⁶ Le « *senhal* » est une figure de style utilisée pour la première fois dans la poésie des troubadours . C'était un terme généralement réservé à la femme que le troubadour aimait, mais aussi parfois à des amis afin de dissimuler leur identité.

⁷ *Ibid.*, p. 259 : « *J'ai voulu dans ce livre réhabiliter le lyrisme, ce noyau dur du poétique en montrant ce qu'il est vraiment dans la tradition. Loin de toute fadeur sentimentale, il demeure, dans sa plus haute exigence, une façon d'affronter la condition humaine, et l'énigme même du désir [...]* ».

⁸ *Op. cit.*, p. 108-116.

toujours » de *Poèmes d'été*. Le jeu avec l'homonymie exprime ce paradoxe de la lyrique amoureuse et sa dévalorisation : « [...] et l'amour / l'amour hait le poète »/ « mais le poète / est l'amour »⁹.

Martine Broda poursuivra donc « toujours » cette réflexion sur l'amour aussi bien dans ses poèmes, ses traductions que dans son travail de recherche notamment en offrant une très belle recension de *Vie secrète* de Pascal Quignard¹⁰. Toute la réflexion de cet essai est placée à la lumière de deux citations notées en exergue de l'ouvrage : la première est du poète argentin Roberto Juarroz¹¹ et la seconde de Pierre Jean Jouve¹² qui, tous deux, soulignent la dévalorisation de la poésie amoureuse. Ces deux poètes constituent avec d'autres poètes des « voix » essentielles qui traversent toute l'œuvre de Martine Broda.

2-« Des lieux, des êtres »¹³

La poésie de Martine Broda est habitée par de nombreuses voix évoquées à la fois de façon très explicite sous forme d'hommage comme les titres des poèmes tels que « À Rilke », « À Paul Celan », « Antoine B. », « En mémoire : les », « Dédicaces » le font entendre ou de manière plus implicite notamment sous forme de citations intertextuelles. Les références à Roberto Juarroz et à Pierre Jean Jouve notamment sont plutôt d'ordre intertextuel, certains vers ou thématiques, comme celle de l'amour, sont repris alors que les références à Paul Celan, à sa mère, et par leur médiation à Auschwitz, sont plus explicites. On pourrait même dire que ces « voix » de Paul Celan et de sa mère « hantent » plus qu'elles habitent la poétique de Martine Broda. Elles hantent toute l'œuvre de notre poète dans la mesure où elles apparaissent d'une part de façon très explicites et d'autre part parce qu'elles réapparaissent sans cesse sous d'autres formes, moins explicites, dans de très nombreux poèmes. On pense par exemple aux rapprochements mythologiques entre sa mère Hélène et

⁹ *Op. cit.*, p. 93.

¹⁰ Parue dans la revue trimestrielle *Le Nouveau recueil*, Champ Vallon, décembre 2003-février 2004, n°69, p. 68. Consultable également sur le site de Jean-Michel Maulpoix : <http://www.maulpoix.net/quignard.htm>.

¹¹ En exergue de l'essai de Martine Broda : « *La poésie est toujours proche de l'amour. C'est un thème illimité et qui renaît à jamais, comme s'il était inaugural. Sans doute ressemble-t-il en cela à l'amour même : tout amour est le premier. La poésie amoureuse est le secteur le plus vaste de l'histoire de la poésie. Un des plus dangereux, aussi bien, un des plus difficiles et des plus déformés...* » Roberto Juarroz, *Poésie et réalité*. (Je souligne, TCB).

¹² « *La poésie, comme l'amour, est soumise à une secrète interdiction. La Poésie, qui est aux yeux de beaucoup la chose nécessaire, devient aux yeux de certains la chose décriée* ». Pierre Jean Jouve, *En Miroir*. (Je souligne, TCB)

¹³ *Poèmes d'été*, Paris, Flammarion, 2000, p.33.

l'Hélène mythologique¹⁴ ou aux citations directement en allemand de vers de Paul Celan dans ses poèmes¹⁵ ou intégrés complètement au poème en traduction française¹⁶. Ces lieux et êtres là ont quelque chose de l'insistance des cigales dont parle Ossip Mandelstam, poète auquel s'est beaucoup intéressé notre poète dans ses recherches sur la poétique celanienne¹⁷, dans *L'Entretien sur Dante*¹⁸ : « Elles ont la spécificité de ne plus pouvoir se taire. Elles s'agrippent dans l'air et ne le lâchent plus ». En ce qui concerne Roberto Juarroz, Martine Broda le cite pour lui rendre hommage dans plusieurs poèmes comme par exemple dans le poème intitulé « Marseille-Avignon-Paris-Lyon » : « [...] la poésie est épiphanie / je le dis comme Rilke et Juarroz l'ont dit[...] »¹⁹. Elle lui a également consacré un essai²⁰ important dans lequel, comme le font finalement un grand nombre de poètes qui sont aussi critiques, elle dégage de nombreuses caractéristiques de la poésie de Roberto Juarroz qui se retrouvent dans sa propre création poétique. Martine Broda présente l'objectif de cet essai en ces termes :

« Sans prétendre à une exhaustivité que Juarroz lui-même déclarait impossible, je souhaite juste proposer quelques pistes aidant à la lecture. L'abondance de cette œuvre était un premier facteur de difficultés ; pour illustrer mes dires, j'aurais pu à chaque fois produire trop d'exemples, ce qui aurait beaucoup alourdi l'essai. D'autre part, ma méconnaissance de l'espagnol rendait plus difficile toute lecture au ras de la lettre, au-delà de laquelle il reste pourtant à dire. Il y a de nombreux livres de Juarroz traduits en français, mais ils ne représentent qu'un quart environ de l'œuvre, ce qui est sans importance pour le commentaire, car celle-ci est très répétitive. Cela n'est pas péjoratif sous ma plume, car je pense que la monotonie est souvent le fait des œuvres fortes, et

¹⁴ *Ibid.*, p. 24 : Figures tutélaires: « [...] Hélène blanche en blanc manteau / ressort un jour de la nuit noire / ma mère un jour s'est séparé(e) de ses images ».

¹⁵ In *Éblouissements*, Paris, Flammarion, 2003, dans une série de poèmes regroupés sous le titre « Dédicaces » extrait du recueil *Tout ange est terrible* (1976-1983) [titre lui-même traduction d'une expression célèbre de Rainer Maria Rilke : « Ein Jeder Engel ist schrecklich »], p. 86 : à Paul Celan : « Ich höre, die Axt hat geblüht ».

¹⁶ *Ibid.*, p.89 : [...] le long du lait jusqu'à la source / où il est noir » (je souligne) , vers qui fait référence au célèbre poème de Celan « Fugue de la mort » où le vers « Lait noir de l'aube » (« Schwarze Milch der Frühe »)

¹⁷ Cf. Paul Celan, *La Rose de personne*, Le Nouveau Commerce 1979. Nouvelle édition légèrement révisée, Paris, Corti, 2002.

¹⁸ *L'Entretien sur Dante*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977.

¹⁹ *Poèmes d'été*, Op.cit., p. 119

²⁰ *Pour Roberto Juarroz*, Paris, Corti, 2002

que cette poésie aux obsessions constantes massivement fait monde. On doit admirer cette profération somnambule, ce jaillissement de source. Juarroz est déjà lui-même dans les premiers livres, et pourtant son œuvre va crescendo. En dépit de ce qu'il pose dans les proses poétologiques, où il parle de "l'œuvre ouverte" selon Umberto Eco, du poème qui doit se compléter chez le lecteur, cette œuvre semble se fermer au commentaire, dans la mesure où la plupart des poèmes sont si parfaits, et ou obscurs, ou le plus souvent limpides, si simples aussi de structure, qu'on n'a pas envie de poser un mot dessus. **On a l'impression que ces poèmes disent tout ce qu'il y a à dire, et exactement comme il faut** » (Je souligne, TCB).

Cette dernière phrase de la présentation sur la quatrième de couverture de l'essai montre l'étendue des centres d'intérêts de Martine Broda dans la mesure où elle s'est à la fois intéressée à des poètes français et à des poètes étrangers (de langue espagnole comme ici pour Roberto Juarroz mais principalement de langue allemande : Rainer Maria Rilke, Walter Benjamin, Nelly Sachs et surtout Paul Celan) et de poètes dont la langue peut être soit limpide, claire (Roberto Juarroz) ou qualifiée d'hermétique, d'obscur (comme pour Paul Celan), même si tout cela n'est qu'une question d'interprétation et de qualificatifs donnés par la critique. Dans tous les cas, tous ces éléments montrent une grande curiosité de la part de notre poète, s'intéressant à la poésie moderne et contemporaine en général pour, à travers « ces lieux, ces êtres », approcher l'essentiel de la poésie qui semble pour elle être, comme elle l'écrit dans un de ses poèmes sous la forme d'un aveu, écrire de la poésie lisible par tout le monde : « j'écris de la poésie/ que je veux lisible par tous »²¹. Il en est de même pour la passion qu'elle manifesta toute sa vie pour le poète Pierre Jean Jouve comme l'atteste son essai publié en 1981²². Sa poésie comporte une multitude de références à l'œuvre de Pierre Jean Jouve : on pense notamment aux poèmes du recueil « Route à trois voix » où il est question d'Hélène, d'Hécate notamment, et on ne peut pas ne pas penser à la lecture de ces poèmes au roman de Pierre Jean Jouve *Hécate*²³ et du personnage d'Hélène dans son livre de poèmes *Matière céleste*²⁴. Martine Broda les analyse d'ailleurs précisément dans l'essai qu'elle lui consacre. Elle reprend dans celui-ci la « dédicace » qu'elle a composé pour Pierre Jean Jouve et que l'on trouve dans le recueil *Tout ange est terrible* paru en 1980 :

« si lance une feuille frappée à l'envers tige du vent violet d'un sourire un souffrir ou signe

²¹ *Poèmes d'été*, Op.cit., p.42.

²² *Jouve*, Lausanne, L'Âge d'homme et Cistre, 1981.

²³ *Hécate*, Paris, Gallimard, 1928.

²⁴ *Matière céleste*, Paris, Gallimard, 1937.

incandescent signe lent vers des yeux oscillant »²⁵

Mais « le lieu, l'être » qui constitue le noyau de la poétique de Martine Broda est avant tout Paul Celan.

3- « avec les ombres de Celan et Sachs / drüben »²⁶

Paul Celan est une figure centrale dans ses poèmes et dans toute sa recherche comme l'attestent différentes publications²⁷ autour de la poétique celanienne. Son approche de la poésie de Paul Celan commence avec la traduction du livre *La Rose de personne (Die Niemandrose)* en partant du travail qu'elle avait entrepris avec le germaniste Marc Petit. Comme le note Dirk Weissmann²⁸, la confiance que la veuve de Paul Celan accordait à Martine Broda lui a très vraisemblablement permis de poursuivre seule cette traduction. Gisèle Celan-Lestrange collaborera d'ailleurs en 1978 à un recueil de Martine Broda en l'illustrant par ses gravures²⁹. Le livre *La Rose de personne*, qui paraît en avril 1979, sera pour notre poète un véritable coup d'envoi d'une grande carrière de « celanienne » française.

Les liens étroits qu'elle développe avec la poésie de Paul Celan concernent trois domaines : la traduction, la critique et la création poétique. Dans chacun de ces trois domaines, l'œuvre de Paul Celan constitue un rôle déterminant, on peut même dire, avec Dirk Weissmann, que la relation de notre poète à Paul Celan est d'ordre existentiel. Martine Broda a elle-même affirmé ce lien existentiel en construisant un « roman familial » à partir de son travail sur Paul Celan : sa mère, juive polonaise née en Allemagne, déportée³⁰ dans les camps à vingt ans, aurait provoqué chez sa fille un traumatisme en lui racontant trop tôt son expérience. De plus, elle aurait forcé sa fille à

²⁵ in *Éblouissements*, Paris, Flammarion, 2003, 85.

²⁶ *Poème d'été*, Op. cit., p.83.

²⁷ Cf. *Contre-jour*, Etudes sur Paul Celan, Colloque de Cerisy, Paris, Cerf, 1986 / « La Rose de personne oder : Probleme der Celan-Übersetzung in Frankreich », in : *Grenzüberschreitung oder Literatur und Wirklichkeit. Vorträge, Lyrik, Prosa und Übersetzungen von 35 Autoren aus 13 Ländern*, éd. W. Neumann, Bremerhaven, Die Horen, 1982, pp. 83-90 / « Paul Celan, la politique d'un poète après Auschwitz », in : *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, éd. J. Rancière, Paris, Albin Michel, 1992, pp. 215-227 / « Présence de Paul Celan dans la poésie contemporaine », *Arcadia*, n° 1-2, 1997, pp. 274-282.

²⁸ Dirk Weissmann, *Poésie, judaïsme, philosophie : Une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'à 1991*, Thèse Paris-III, disponible en ligne. (Thèse non publiée).

²⁹ *Double*, Paris, La Répétition, 1978 (avec Gisèle Celan-Lestrange).

³⁰ Cf. témoignage de sa mère dans une vidéo très intéressante sur le site du « *Mémorial de la Shoah* » : http://www.memorialdelashoah.org/q_conference/popConference.do?id=25

abandonné l'allemand que celle-ci aurait pourtant parlé couramment à 15 ans. Après l'avoir refoulée³¹, Martine Broda s'est, selon ses dires, réapproprié l'allemand en traduisant la poésie de Paul Celan. De nombreux poèmes témoignent de l'expérience vécue par sa mère et de la rupture historique imposée par Auschwitz. On pense notamment au poème « La chanson simple » :

*« à celle qui s'allongea
sur les rails
ce qu'il fallut de désespoir
pour attendre l'express de sept heures*

*alors je pense à toi
ma mère à ce que l'on t'a fait*

*un jour j'ai eu si froid
que je n'ai jamais su dormir*

*comme je t'en voulais
parfois comme je haïssais
le poids lourd de la colère*

*colère vivace verte
j'ai grandi*

*sur mes mortes particulières
la colère a germé
dans tous les sillons sanglants*

*je retrouve un visage au sourire ineffable
et je lui rends son nom
la vierge mère devenue
s'adoucit et dépose la glace
toutes les figures féminines
s'apaisent quand Hélène sourit »³².*

On pourrait également citer le poème « En mémoire : les » qui s'ouvre avec une dédicace à sa mère : « *en mémoire : les / À ma mère, qui connut Max Jacob à Drancy/ Helena Lewkowitch,*

³¹ Cf. *Dans la main de personne*, Op.cit. : « Traduit du silence : les langues de Paul Celan », p. 141-142 : « *Mettant en jeu, avec celui de Celan, mon propre rapport aux langues, surtout mon rapport au français et à l'allemand, cette langue allemande apprise dans l'enfance puis refoulée après un interdit maternel, parce qu'elle était pour moi une seconde langue maternelle, secrète [...] ».*

³² *Poèmes d'été*, Op.cit., p.16.

dite Hélène Lacombe dans la Résistance, qui durant la guerre sauva la vie de sa sœur et de ses parents et sut revenir d'Auschwitz à vingt ans »³³. Une cure psychanalytique a permis à Martine Broda de tenir à distance ce traumatisme et l'allemand représente pour elle la nostalgie d'un monde disparu de la symbiose judéo-allemande dont Paul Celan est l'incarnation. On assiste ainsi à une identification de notre poète avec Paul Celan comme cela apparaît également dans cette déclaration : « Dans ma propre poésie, j'ai mis longtemps à oser revendiquer une quelconque influence de Celan, car ce poète est trop grand pour qu'on le prenne aisément comme maître, de même que je n'arrivais pas à écrire autour du trauma »³⁴, « je n'arrivais pas à écrire la Shoah, sucée dans le lait maternel, pour lui comme pour moi, notre « lait noir de l'aube »³⁵.

Martine Broda inscrit ainsi son histoire personnelle dans celle de son modèle, la «Fugue de la mort» devient le récit de sa propre vie. Le poème « À Paul Celan » reflète également ce procédé d'identification :

*« obscur comme le cristal d'une explosante –claire
les caillots de ton souffle coagulé
témoin de tout martyr*

*

*à peine le sens a-t-il fui
que les hommes le trouvent
réchauffé dans leur main
évident comme la lettre
qui m'a été volée*

*

*insolvable la dette
cruel le prix de la beauté »³⁶*

On peut donc affirmer que Paul Celan devient le véritable chiffre à travers lequel Martine Broda saisit sa propre existence; son rapport au poète et à son œuvre est d'ordre ontologique. Après la traduction de *La Rose de personne*, elle entame le chantier de deux autres traductions : celle de

³³ *Ibid.*, p. 72.

³⁴ Elle parle dans le poème « En mémoire : les » de ce trauma et de son lien avec la poésie : « [...] trauma / au point de poésie / vertigineux / de tous ces meurtres que nous ne guéirons pas / à moins que ».

³⁵ Martine Broda : « *Présence de Paul Celan dans la poésie contemporaine* », *Arcadia*, n°1-2, 1997, p. 274-282.

³⁶ *Poèmes d'été, Op. cit.*, p. 71.

Zeitgehöft (*Enclos du temps*), livre posthume et celle de *Sprachgitter* (*Grille de parole*), troisième livre du poète, publié dans l'original en 1959. Comme le note Dirk Weismann, le choix du livre *Grille de parole* montre l'intérêt de Martine Broda pour la judaïté de Paul Celan comme le montreront également ses traductions de Nelly Sachs entreprises quelques années plus tard³⁷.

Parallèlement à ses traductions, Martine Broda mène un travail de recherche intense sur la poétique de Paul Celan. Prévus pour 1977, les premiers éléments de son commentaire de *La Rose de personne* ne paraîtront qu'à partir de 1984 sous forme d'articles avant d'être réunis dans son livre *Dans la main de personne*³⁸. Dans le cadre de communications orales, elle a eu aussi l'occasion de commenter l'œuvre du poète dès 1979.

Trois dimensions retiennent particulièrement l'attention de notre poète et critique : l'importance de la langue française chez Paul Celan, sa conception de la poésie comme dialogue, sur fond de théologie négative et le langage symbolique de *La Rose de personne* puisé dans la Kabbale et la mystique juive. Dans ses commentaires, elle fait remarquer que la poésie de Paul Celan emploie, et plus particulièrement dans *La Rose de personne*, des mots allemands dont le sens s'est enrichi en passant par la langue française. La traduction aurait dès lors une valeur heuristique pour la compréhension du texte original. Elle signale à ce propos notamment l'exemple devenu célèbre de « *Neige, la pente* », dans le poème « *Bei Wein und Verlorenheit* », par lequel il faudrait aussi entendre « *Schnee, la neige* ». Mais c'est surtout le titre même du livre qui doit être entendu que la traductrice propose en passant par la langue française : *Die Niemandrose*, *La Rose de personne* serait à la fois la rose de quelqu'un et la rose nulle : cette rose (n') est à (une) personne.

Martine Broda démontre que le statut ambigu de « personne » chez Paul Celan lui a été inspiré par le texte poétologique d'Ossip Mandelstam intitulé *De l'interlocuteur*. Paul Celan l'a ensuite placé au centre de sa réflexion sur le poème comme « dialogue »³⁹. En recourant à Martin Buber, Emile Benveniste et Emmanuel Lévinas, Martine Broda interroge la relation entre le « je » (ou le moi lyrique) et le « tu » chez Paul Celan, relation qui fonderait une éthique de la poésie. Dans ce commentaire à *La Rose de personne*, la traductrice conçoit la négativité initiale du mot « personne » sur l'arrière-fond d'absence de Dieu pendant la Shoah. Le long poème « Suite Tholos » écrit en

³⁷ Nelly Sachs, *Énigmes en feu*, in *Eli, lettres; Énigmes en feu*, Paris, Belin, 1989 & *Celle qui se met en quête*, dans *Po&sie* n° 69, 199

³⁸ *Dans la main de personne*, essai sur Paul Celan, Paris, Cerf, coll. « La Nuit surveillée », 1986; puis réédition augmentée, Cerf, 2002.

³⁹ Sur la poésie comme dialogue : cf. notamment le discours du *Méridien* de Paul Celan : *Le Méridien et autres proses*, trad. Jean Launay, Paris, Le Seuil, 2002

juillet 2000 reprend en partie cette réflexion en évoquant notamment trois poèmes caractéristiques de Paul Celan et de cette absence de Dieu pendant la Shoah : « [...] (*lu par-dessus la tombe / trois poèmes de Celan / Die Schleuse, Psalm, / et Chymisch*) : / « personne ne nous repêtrira de terre et de limon, / personne ne bénira notre poussière / Personne » [...]»⁴⁰. Pour s'élever contre le nihilisme susceptible de naître de cette conviction, Paul Celan poserait, d'après Martine Broda, l'existence d'un interlocuteur qui pourrait advenir dans le dialogue à travers le poème. Selon la traductrice « niemand » devient ainsi positif au fur et à mesure que l'on progresse dans le livre. À la fin du livre, l'interlocuteur humain aurait pris la place du Dieu absent. Après la suspension du dialogue dans la Shoah, celui-ci se trouverait réinstauré grâce à la poésie. La cohérence du livre *La Rose de personne* repose sur un système de symboles que Martine Broda lit sur le mode allégorique. L'image de la « rose de personne », synthèse de la poétique juive de Paul Celan, prend dans le commentaire de Martine Broda la forme d'une métonymie de l'œuvre tout entière.

L'interprétation de *La Rose de Personne*, et la poésie de Paul Celan plus largement, constitue également le point de départ de l'élaboration par Martine Broda de son propre art poétique. À l'aide d'une dialectique de la présence et de l'absence, elle entreprend dans ses poèmes, comme nous l'avons développé précédemment, une défense de la lyrique amoureuse au-delà du cliché d'un sentimentalisme plat, fade. Les symboles celaniens (la rose, l'arbre, la pierre, la main) occupent une place essentielle à cet égard. Dans sa poésie, l'adresse à l'autre devient un chant de deuil où l'érotisme est toujours lié à une certaine mélancolie. De plus, différents motifs de la poésie de Paul Celan occupent une place prépondérante dans la poétique de Martine Broda comme la neige et le blanc dans le livre *Route à trois voix* par exemple :

« je retombais en arrière dans la neige inventée le neige était vertigineuse le regard m'a figée
autrefois il me livre à l'effroi d'être vive saisie par le gel
au visage d'effroi de la vierge du gel »⁴¹.

À la suite de ce premier poème, c'est « le blanc » qui est évoqué : « un paysage / prend feu / l'incandescence bouscule le blanc (nos corps emmêlés) »⁴². Cette couleur ambiguë, si présente dans la poésie de Paul Celan, revient plus loin chez Martine Broda avec l'évocation « d'épines blanches » (« je naissais un buisson d'épines blanches »)⁴³. On notera le blanc typographique entre « naissais » et « un buisson » que notre poète utilise à plusieurs reprises, en radicalisant ainsi la

⁴⁰ *Eblouissements*, Op.cit., p. 183-184.

⁴¹ *Poèmes d'été*, Op.cit., p. 10

⁴² *Ibid*

⁴³ *Ibid.*, p.12

poétique celanienne du blanc et du silence, comme dans ce vers un peu plus loin : « *ab solument seule et blanche* »⁴⁴. Ce blanc est en effet lié à une poétique du silence et du vide : un silence assourdissant, un vide plein comme l'ont dégagé plusieurs critiques⁴⁵ en analysant la poésie de Paul Celan et comme elle se manifeste dans celle de Martine Broda. On pourrait citer ces deux vers particulièrement significatifs : « [...] *mais qui court sur la page ses pleins et ses déliés / le rythme qui écrit est battement du vide/ et la main qui écrit ramifie sur la page/ l'arbre au tronc creux* »⁴⁶, et sur le silence : « [...] *ton poème au-delà des mers / venteux comme le silence* »⁴⁷.

De plus, la poésie de Martine Broda est, comme celle de Paul Celan, une poésie qui tend à se morceler, à se décomposer en faisant précisément de plus en plus de place au blanc et au vide. Elle se morcelle, se fragmente comme l'être. Cette caractéristique est évoquée explicitement à plusieurs reprises : « *un mot de toi me morcelle à jamais / tu m'éparpilles sur la page / en mots jetés aux quatre coins qu'il faut douloureusement / joindre rien contre toi/ et tu m'ôtes la voix* »⁴⁸ ou plus loin dans le dernier poème du livre *Route à trois voix* : « [...] *Isis cherchant disjecta membra le bien-aimé perdu / comme fut Orphée déchirée // le haut des arbres s'allumait dans la nuit de la forêt // suivait l'absence à la trace / cernait le manque au plus près // les mots morcellent un nom relie / les mots épars dans les travées* »⁴⁹. Ces motifs de la blancheur et du « démembrement », de la dislocation sont repris notamment dans les premiers poèmes du livre *Éblouissements* :

« corps posé dans le champ aigu. yeux d'alarme.

*fermés dans le feu. blanchissant. à l'envers . ouverts : inondés de blancheur »*⁵⁰

Et le poème suivant :

*« dans la joue de foudre l'aveu
un. point fixé loin de
qui recule*

⁴⁴ Ibid., p.21.

⁴⁵ Cf. notamment Jean Bollack, *Poésie contre poésie (Celan et la littérature)*, Paris, Puf, «Perspectives germaniques », 2001

⁴⁶ Ibid., p. 10.

⁴⁷ Ibid., p.53

⁴⁸ Ibid., p.11

⁴⁹ Ibid., p.28. (Je souligne, TCB).

⁵⁰ *Eblouissements*, Op.cit., p. 9. (Je souligne, TCB).

j'ai joué aux osselets
un. corps démembré.
de lumière.
lié par syntaxe –douleur. limon
du sommeil qui dépose
ce noir tout au long
qui recule »⁵¹

Paul Celan est donc non seulement pour Martine Broda un objet de recherche, un modèle de l'écriture poétique mais aussi le poète à partir duquel elle va développer sa théorie et pratique de la traduction.

4 - « Tu résonnes comme la première langue / maternelle / si secrète en moi »⁵²

Dans ces traductions des poèmes de Paul Celan, Martine Broda pense résolument l'œuvre de Paul Celan à partir de la langue et de la poésie françaises, négligeant quelque peu, comme le souligne Dirk Weismann, l'intertexte spécifiquement allemand des textes. Elle parle dans ce sens de « l'importance stratégique » de la traduction française des œuvres de Paul Celan, comme si le passage en français était leur destinée naturelle⁵³. Toutefois, malgré l'importance accordée à la langue française, les traductions de Martine Broda ne sont pas ce que l'on pourrait appeler, avec Georges Mounin⁵⁴, des « belles infidèles ». Le travail de la traductrice doit être celui, comme elle l'expliquera dans différentes communications, de « celaniser » la langue française : « *J'ai voulu recréer dans ma langue un équivalent de l'idiome celanien [...]. J'ai voulu « celaniser » le français encore plus que le germaniser »⁵⁵.*

Le grand modèle de cette conception anti-ethnocentriste est Walter Benjamin dont Martine Broda a

⁵¹ *Ibid.*, p.10. (Je souligne, TCB).

⁵² *Poèmes d'été*, Op. cit., p.83.

⁵³ «La Rose de personne oder: Probleme der Celan-Übersetzung in Frankreich », in : *Grenzüberschreitung oder Literatur und Wirklichkeit. Vorträge, Lyrik, Prosa und Übersetzungen von 35 Autoren aus 13 Ländern*, éd. W. Neumann, Bremerhaven, Die Horen, 1982, p.83.

⁵⁴ cf. Georges Mounin, *Les Belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955 (réed. Lille, 1994).

⁵⁵ *Dans la main de personne*, Op.cit. : « Traduit du silence : les langues de Paul Celan », p. 144.

traduit le texte-clé : *La tâche du traducteur*⁵⁶ et expliqué dans un article de la revue **Europe**⁵⁷ ce que sa pratique de la traduction doit à ce dernier. Mais c'est surtout par la voie des écrits d'Antoine Berman⁵⁸ que cette conception est entrée sur la scène française de la théorie littéraire. Martine Broda a dirigé un colloque⁵⁹ en hommage à ce théoricien de la traduction et elle lui rend hommage dans son poème intitulé « Antoine B »⁶⁰. La théorie de la traduction chez Walter Benjamin et Antoine Berman s'attache à transformer la langue-cible par la langue-source, à traduire la lettre plus que le sens, à faire sentir au lecteur qu'il est en face d'une traduction, d'un texte venu de l'étranger, Martine Broda parle en ce sens de « l'étrangéisation »⁶¹ de la traduction. L'une des tâches du traducteur de Walter Benjamin est d'élargir les frontières de sa propre langue, au risque, voire à dessein, de heurter la sensibilité naturelle du lecteur : « *L'erreur fondamentale du traducteur est de conserver l'état fortuit de sa propre langue, au lieu de se laisser violemment ébranler par la langue étrangère* »⁶². Martine Broda exprime ceci en ces termes dans un essai publié en annexe de son essai *Dans la main de personne* :

« Héritage de Walter Benjamin, inauguré, dans la traduction française, trop souvent ethnocentrique- appropriante, par la glorieuse Eneide de Pierre Klossowski, le mode de traduction qui me semble le mieux convenir aux poèmes de Paul Celan, ou même le seul possible, est celui qui, en s'imposant la plus stricte littéralité, du même mouvement, déporte la langue d'accueil vers la langue étrangère. Il y a cette distance que la langue ne doit pas réduire : lire une œuvre étrangère, qui fait corps avec la langue, c'est la lire d'ailleurs, c'est-à-dire comme irréductiblement étrangère

⁵⁶ Publié dans la revue *Po&sie*, n°55, 1991, p.150-158.

⁵⁷ Martine Broda, « Ce que Benjamin m'a apporté dans mon propre travail », *Europe*, n° 804, p. 180-184.

⁵⁸ Cf. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger, Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984 / Ainsi que la publication récente de son commentaire sur « la tâche du traducteur » : *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Intempestives », 2008.

⁵⁹ *La Traduction-poésie, À Antoine Berman*, éd. M. Broda, Strasbourg, Presses Universitaires, 1999 (actes d'un colloque qui s'est tenu du 3 au 5 juin 1999 à l'ENS).

⁶⁰ *Poèmes d'été*, Op.cit., p.58-59.

⁶¹ Cette expression « étrangéisation » traduit selon Martine Broda les caractéristiques de la traduction, du traductible dans *La Tâche du traducteur* de Walter Benjamin. Cf Alexis Nouss, « La réception de l'essai sur la traduction dans le domaine français », in *TTR*, vol. 10, n°2, 1997, p.71-85

⁶² in Walter Benjamin, *La Tâche du traducteur*, Op.cit., traduit par Martine Broda

et autre »⁶³

La traduction bilingue des livres traduits, souhaitée par Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrange et presque toujours adoptée dans les publications, contribue à cette conception de la traduction dans la mesure où la traduction est ainsi placée comme sous « surveillance » du texte original. La traduction se doit de rester au plus près de sa source sous peine de heurter le lecteur qui aura tendance à vouloir comparer les deux textes. Dans sa traduction de *La Rose de personne*, Martine Broda a parfois poussé cette pratique du littéralisme à son extrême. Comme le fait également remarquer Dirk Weismann, en voulant préserver l'étrangeté de la langue allemande, la traductrice rend parfois la version française plus étrange que l'origine. Mais l'inventivité et le talent de Martine Broda permettent aussi des traductions particulièrement réussies où sens et forme s'unissent comme par exemple – parmi tant d'autres- la traduction de « Chandelbaum » par « Candelarbre » permettant d'unir la référence à l'arbre à l'objet du candélabre

La création poétique de Martine Broda est donc indissociable de son travail exigeant de traduction de la poésie de Paul Celan à laquelle toute son œuvre fait écho. La traduction est le laboratoire, l'atelier du poète, où l'écriture poétique prend à la fois racine et se prolonge. La relation étroite entre création poétique, traduction et recherche littéraire sur différents poètes est ce qui constitue la richesse de la poésie de Martine Broda car elle s'inscrit ainsi au « carrefour » de plusieurs routes et fait entendre des voix multiples. Il s'agit par conséquent d'une poésie qui offre de multiples registres dans la mesure où elle se remet sans cesse en question et se cherche, « en lisant, en écrivant ».

Ce n'est pas un hasard le prologue du livre *Route à trois voix* commence par ce vers représentatif de toute la poésie de Broda :

« *qui désigne une énigme au carrefour de soi* »⁶⁴.

Thibaut Chaix-Bryan est agrégé d'allemand, Docteur en littérature générale et comparée à Paris 3, rattaché au CERC, EA 172 (sujet de thèse : *L'Expérience fragmentaire chez Kafka, Celan, Blanchot* / Sous la direction de Stéphane Michaud). Il est actuellement enseignant en classes

⁶³ *Dans la main de personne*, Op.cit. : « Traduit du silence : les langues de Paul Celan », p. 140- 147.

⁶⁴ *Poèmes d'été*, Op.cit.p.9. (Je souligne, TCB).

préparatoires.