

# Introduction

Élisabeth Angel-Perez et Alexandra Poulain \*

Dans un pays qui n'est pas nommé, le charismatique « Boss » a renversé le pouvoir à la faveur d'un coup d'État et a instauré un nouveau régime inspiré par les visions grandioses de son poète officiel, Ancel. Quelques années plus tard, l'utopie, mise en œuvre à coup de terreur et d'exécutions sommaires a fait long feu. Ancel, horrifié par la violence qu'il a lui-même déclenchée, refuse désormais d'écrire un autre poème, et croupit dans une geôle sinistre implantée au cœur d'un chantier de construction. En compagnie de son codétenu, le peintre Gruber, opposant de la première heure, il s'échine, sous la contrainte, à construire le futur Palais de la Culture à la gloire du Boss. Cette configuration ironique est le point de départ d'une fable cruelle sur le pouvoir ambigu des mots, la responsabilité de l'artiste et sa capacité de résistance face au pouvoir politique. Tandis que Gruber continue de peindre le chaos avec les moyens du bord, usant de tous ses fluides corporels, Ancel se mure dans le silence et refuse une à une les sollicitations des émissaires du Boss qui se succèdent auprès de lui pour l'implorer d'écrire encore un poème, sans quoi le régime déjà vacillant menace de s'effondrer.

La pièce de David Lloyd, critique, poète et dramaturge irlandais vivant et enseignant en Californie, s'inscrit dans la continuité de deux pièces majeures du répertoire irlandais, *Le Seuil du roi* de W. B. Yeats<sup>1</sup> et *Fin de Partie*<sup>2</sup> de

---

\* Élisabeth Angel-Perez est Professeure de littérature britannique (théâtre) à la faculté des Lettres de Sorbonne Université et Alexandra Poulain est Professeure de littératures post-coloniales à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

<sup>1</sup> La pièce, dont le titre original est *The King's Threshold*, fut créée en 1903 et publiée en 1904 dans sa version comique, puis réécrite en 1920 et republiée en 1922 avec une fin tragique.

<sup>2</sup> Créée en français au Royal Court Theatre de Londres en 1957, dans une mise en scène de Roger Blin, puis traduite en anglais sous le titre *Endgame*.

## INTRODUCTION

Samuel Beckett. Ces trois pièces sont réunies par une structure paradoxale où l'action se résume à la mort du (ou des) protagoniste(s). La mort n'y est pas conçue comme un événement, ou comme une coupure qui mettrait fin à la vie ; elle est un processus long (voire littéralement, chez Beckett, interminable) et foncièrement théâtral, c'est-à-dire qui a vocation à faire spectacle. La pièce de Yeats, *Le Seuil du roi*, créée en octobre 1903 à Dublin par l'Irish National Theatre Society, met en scène la rébellion du poète Seanchan qui, exclu du Conseil du roi, proteste contre cette injustice faite aux artistes en entamant une grève de la faim sur le perron du palais royal. Selon la tradition gaélique, la mort du poète aux portes de son palais déshonorerait le roi, dont les émissaires se succèdent à son chevet pour le supplier d'entendre raison. La première version de la pièce se solde par une fin heureuse, la réconciliation du roi repent et du poète, mais Yeats n'en est guère satisfait et la révisé après la mort de Terence McSwiney en 1920. Activiste républicain charismatique, membre du parti indépendantiste Sinn Féin, élu maire de Cork en 1920 pendant la guerre d'indépendance (1919-21), McSwiney est arrêté et emprisonné à la prison de Brixton (Londres) pour activités séditeuses et condamné à deux ans de prison par une cour martiale dont il refuse de reconnaître la légitimité. Il entame alors une grève de la faim et meurt au bout de soixante-quatorze jours ; ses obsèques suscitent une énorme émotion populaire. C'est à la suite de ces événements que Yeats décide de réécrire la pièce en lui donnant une issue tragique. Dans la version de 1920, la pièce n'est plus que le cheminement inexorable vers la mort du poète Seanchan. La pièce se joue littéralement sur « le seuil » entre la vie et la mort. Expulsé du Conseil des ministres, le poète réduit au silence trouve un autre langage pour protester : la grève de la faim, comme dans la nouvelle de Kafka « Un artiste de la faim » (1922), est un langage du corps, une « performance » qui n'a de sens que parce qu'elle fait spectacle. La grève de la faim jette l'opprobre sur le roi : « Tant qu'il est couché là, / En train de périr, mon renom dans le monde / Périt aussi »<sup>3</sup>. Plus grave encore, elle menace la stabilité du royaume, voire son existence même, car le poète a le pouvoir de construire le monde sur lequel règne le roi ; car, dit le Premier Boiteux : « Ceux qui font des rimes ont un pouvoir qui leur vient d'au-delà

---

<sup>3</sup> W. B. Yeats, *Le Seuil du palais du roi*, dans *Sept pièces*, trad. Jacqueline Genet, Paris, L'Arche, 1997, p. 119. Toutes les citations de cette pièce, dans sa version de 1920, renvoient à cette édition.

## INTRODUCTION

du monde »<sup>4</sup>. En mettant sa mort en scène, le poète refuse de mettre sa voix au service du roi, et ce silence donne voix, paradoxalement, à tous ceux qui contestent le pouvoir du roi :

**Le Roi** Seanchan, rejetez votre orgueil  
Comme j'ai rejeté le mien. J'avais votre amitié  
Il n'y a pas si longtemps, et maintenant vous avez décidé  
De mettre une voix près du feu dans chaque chaumière,  
Et la nuit quand on ne voit pas qui crie,  
De crier contre moi jusqu'à ce que mon trône se soit écroulé.<sup>5</sup>

Le silence du poète entraîne la propagation virale d'une voix collective et nocturne qui a le pouvoir de faire vaciller le trône du roi, qui fait ici un double aveu de vulnérabilité : il reconnaît que son pouvoir repose sur la terreur, puisque aucune voix contestataire ne saurait s'élever en pleine lumière, et qu'il dépend de la collaboration du poète, dont le silence, transmué en un « cri » collectif, peut faire vaciller le trône.

Dans *Fin de partie*, le drame est également celui de la mort des personnages : la mort en train de cheminer à l'intérieur de corps moribonds, qui déjà « puent le cadavre ». De facture allégorique, la pièce convoque plusieurs contextes historiques. Dans le « roman » qu'il improvise au fil des jours, Hamm, tyran aveugle et paralytique qui fait régner sa loi sur les habitants du « refuge », s'imagine en riche propriétaire jaloux de ses réserves de blé dans un paysage dévasté qui rappelle l'Irlande pendant la Grande Famine (1845-49). La pièce convoque également de nombreux tropes des récits de rescapés des camps de la mort, tandis que le refuge, au-delà duquel ne s'étend plus qu'une « terre gaste »<sup>6</sup>, suggère que tout se passe peut-être au lendemain d'un cataclysme nucléaire. Les corps des personnages travaillés par la mort sont la surface où viennent s'inscrire en pleine lumière toutes les violences dissimulées de l'histoire récente et plus ancienne : barbarie inouïe des camps nazis, dont la destruction systématique des archives à partir du printemps 1944 visait à éradiquer toute trace ; violence de la Grande Famine, due à une catastrophe naturelle (la maladie de la pomme de terre) dont

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>6</sup> La « terre gaste » ou « la terre vaine » est la traduction du poème de 1922 de T. S. Eliot intitulé « The Waste Land ».

## INTRODUCTION

l'ampleur fut décuplée<sup>7</sup> par la gestion désastreuse de la crise de la part des autorités britanniques, largement indifférentes au sort de la population irlandaise rurale. La méthode allégorique de Beckett, et son projet de donner à voir la violence invisible, sont au cœur de la pièce de Lloyd.

Dans *Le Placard*, comme dans *Le Seuil du palais du roi*, les envoyés du Boss se succèdent auprès d'AnceI pour le persuader de se réconcilier avec le pouvoir, de sortir de prison et de reprendre son statut de poète officiel, quitte à garder ses poèmes plus subversifs pour la postérité. AnceI résiste à la tentation, préférant « pourrir en prison » : une expression récurrente qu'il faut prendre au pied de la lettre, comme dans *Fin de partie*. « Tu pue, tu sais », dit Feck à AnceI, paraphrasant la réplique de Hamm à Clov quand celui-ci songe à la puanteur qui émanera de son cadavre : « Tu pue déjà. Toute la maison pue le cadavre »<sup>8</sup>. La décomposition des chairs a toujours déjà commencé. Comme Hamm et Clov dans le « refuge » qui est aussi une prison, *Le Placard* met en scène deux prisonniers en train de mourir, l'un (Gruber) à un stade plus avancé que l'autre. La didascalie inaugurale place l'action dans « un centre de détention/camp de concentration, à une époque indéterminée ». Sont convoqués, à nouveau, les camps de concentration nazis, mais également la prison de Long Kesh<sup>9</sup> dans lesquelles se déroula la campagne de protestation des détenus républicains en Irlande du Nord entre

---

<sup>7</sup> La Grande Famine fit un million de morts en quatre ans sur une population de huit millions, et déclencha le début d'une émigration massive dans des conditions atroces.

<sup>8</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 65.

<sup>9</sup> La prison de Long Kesh, aussi désignée par l'appellation « H-blocks », d'après la forme des bâtiments, était réservée aux hommes. Une campagne similaire eut lieu dans la prison pour femmes d'Armagh. En 1976, le gouvernement britannique décida de retirer aux prisonniers paramilitaires (républicains et loyalistes) le statut de prisonniers de guerre. Les paramilitaires républicains détenus à Long Kesh refusèrent de porter l'uniforme des prisonniers de droit commun, et restèrent nus, seulement protégés par une couverture – d'où le terme de « blanket protest », ou « protestation de la couverture ». Régulièrement humiliés et battus par les gardiens de la prison chaque fois qu'ils se rendaient ainsi aux sanitaires, ils décidèrent ensuite de ne plus sortir de leur cellule et entamèrent en avril 1978 une « grève de l'hygiène » (« dirty protest »), maculant les murs de leurs excréments. Deux ans et demi plus tard, devant l'indifférence des autorités, ils changèrent de stratégie et entamèrent une grève de la faim, qui se solda par la mort de dix hommes, dont le premier, Bobby Sands, venait d'être élu député. Les protestataires ne parvinrent pas à faire fléchir Margaret Thatcher, alors première ministre du Royaume-Uni, qui afficha toujours à leur égard le plus grand mépris, mais ils réussirent du moins à susciter l'attention et la sympathie de la communauté internationale.

## INTRODUCTION

1976 et 1981. Il n'y a pas de grève de la faim dans *Le Placard*, mais la pièce, qui dissémine les allusions au contexte nord-irlandais, est hantée par le souvenir d'une série de grèves de la faim réelles ou fictionnelles : celles du poète Seanchan dans *Le Seuil du palais du roi*, celle de Terence McSwiney qui inspira la nouvelle fin tragique de la pièce de Yeats, et celle de Bobby Sands et de ses amis en 1981, qui s'étaient appropriés le slogan de McSwiney : « ce ne sont pas ceux qui infligeront le plus de souffrances, mais ceux qui souffriront le plus, qui vaincront ». La longue Passion des protestataires nord-irlandais est aussi convoquée par métonymie par le travail clandestin de Gruber, qui peint avec son sang et ses matières fécales : une pratique qui évoque inévitablement la « grève de l'hygiène », mais qui est également convoquée dans plusieurs récits de rescapés des camps nazis.

Comme les deux pièces qui l'ont précédée, *Le Placard* construit un dispositif scénique qui permet de révéler la violence invisible à l'œuvre. Violence de l'appareil disciplinaire carcéral, d'abord : certaines scènes très crues rappellent explicitement le traitement inhumain des prisonniers républicains dans les H-blocks. On assiste à plusieurs passages à tabac, et surtout à une fouille au corps avec inspection de tous les orifices et pénétration anale au spéculum. La scène est une allusion transparente aux « mirror searches » qui se pratiquaient quotidiennement dans les H-blocks, viols caractérisés sanctionnés par l'institution carcérale qui avaient surtout pour but d'humilier et de briser les détenus. Lloyd emprunte ici les techniques hyperréalistes du théâtre « In-Yer-Face »<sup>10</sup> et met au jour la barbarie perpétrée par l'État britannique, démocratie moderne et libérale, derrière les murs de ses prisons. Violence plus insidieuse, ensuite, de la modernité comme régime disciplinaire. Au début de la pièce, Gruber demande à Ancel s'il a jamais vu « à l'intérieur de lui-même, ses entrailles » :

Tu as déjà vu à l'intérieur de toi ? Comment c'est dans toi je veux dire ?

**Ancel** (*réfléchit un moment*) Oui. Une fois. On me faisait des tests. Tu sais, le jeûne, les lavements, et puis on t'enfonce ce grand tube avec une caméra au bout.

---

<sup>10</sup> On doit le concept de théâtre « In-Yer-Face » (littéralement « en pleine gueule ») au livre *In-Yer-Face Theatre* d'Alek Sierz paru en 2001 (Londres, Faber&Faber). Cette catégorie regroupe les pièces particulièrement violentes de la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle. Sarah Kane, qui en est l'une des figures de proue avec *Anéantis* (1995), revendique la nécessité éthique d'exposer le corps souffrant comme signe de reconnaissance de la barbarie.

## INTRODUCTION

Ça m'a étonné. Ils m'ont laissé regarder sur la petite télé. C'était tout rose bien propre et luisant. Incroyable comme c'est rose. Et vide.

**Gruber** C'est bien toi ça, même tes tripes sont toutes propres. (*Forte quinte de toux, il se plie en deux comme s'il avait des crampes*). Ah c'était le bon temps, c'est sûr. Quand il y avait la sécu.

**Ancel** Des hôpitaux.

**Gruber** Des cliniques.

**Ancel** Des écoles.

**Gruber** L'État-providence pour tous.

**Ancel** Pour les gens comme nous.

**Gruber** Pour les gens comme nous.

**Ancel** Avant qu'ils dépensent tout le fric en tanks.

**Gruber** En missiles.

**Ancel** En Sécurité Intérieure.

**Gruber** En camps.

**Ancel** Sécurité. Ordre. Exterminer l'Ennemi.

**Gruber** Les gens comme nous. (p. 43)

La répétition de « les gens comme nous », qui à la faveur d'un échange stichomythique désigne d'abord les bénéficiaires du système de l'État-providence puis les ennemis de la nation, montre la précarité du statut de citoyen et de la protection que l'État est censé lui assurer. Elle indique également la face obscure de l'État démocratique moderne, capable de déployer ses techniques de surveillance médicale, dont Foucault a montré qu'elles sont aussi des dispositifs disciplinaires, jusqu'à l'intérieur des corps. La coloscopie, précédée par tout un protocole de jeûne et de lavements, et recourant aux techniques sophistiquées de l'imagerie médicale, est la contrepartie acceptable de la fouille au corps et du dispositif de télésurveillance. L'État démocratique moderne est déjà potentiellement porteur de la violence qui se déchaîne sous un régime totalitaire. Ce brouillage des frontières permet de faire apparaître deux choses qui sont communément frappées d'invisibilité : d'une part, que l'État britannique, démocratie moderne censée protéger ses citoyens, a pu se rendre coupable

## INTRODUCTION

d'une sorte de violence que l'on associe plus volontiers aux pires régimes totalitaires ; d'autre part, que la modernisation de l'Irlande imposée d'abord par l'État britannique puis relayée, dans l'État libre d'Irlande puis la République d'Irlande, par le nationalisme, est indissociable d'un projet disciplinaire qui s'exerce sur des corps irlandais jugés pathologiques et incontrôlables, et vise à les ramener dans le rang pour en faire des corps modernes, hygiéniques, maîtrisés, présentables.

La pièce explore les modalités de résistance, qui prennent la forme d'une performance inscrite dans les corps. Aux insultes de Feck, le gardien de prison, et de Petra, qui les réduisent à l'abjection (« sac à merde »), Gruber répond par une performance délibérée de l'abjection, peignant avec son sang et sa merde. Par un retournement grotesque de son corps, dedans dehors, et l'extériorisation des fluides corporels et de matières sans contours, il invente une façon radicale de résister au projet disciplinaire du pouvoir. Parallèlement, le langage d'Ancel et Gruber est littéralement envahi par la merde, depuis les toutes premières répliques :

**Ancel** Merde. Oh merde.

*Silence.*

*Gruber bouge un peu, par à-coups.*

**Ancel** Debout ! Il est l'heure de chier un coup, Gruber. Il est l'heure de chier un coup. Ils vont arriver.

**Gruber** La ferme, ok. J'ai pas dormi de la nuit.

**Ancel** Si tu te lèves pas t'es mort. Et ils vont trouver ta merde.

**Gruber** Je retiens l'expression. L'homme envie son étron, car l'un meurt et l'autre non. (p. 33)

Cette langue est pour les deux détenus une façon ludique de projeter un imaginaire excrémental sur le monde, c'est-à-dire, là encore, de l'arracher au projet hygiéniste et modernisateur du Boss.

L'autre fonction de cette performance de l'abjection est, bien sûr, de donner à voir la violence qui leur est faite. Dans ses peintures, Gruber projette la violence cachée que le pouvoir exerce sur les corps des prisonniers sur des draps destinés à sortir clandestinement et, peut-être, espère-t-il, à être vus à l'extérieur. Les draps souillés de Gruber sont une citation du mouchoir

## INTRODUCTION

ensanglanté de Hamm dans *Fin de Partie*, parodie grotesque et abjecte du Saint Suaire où se lit une trace de la Passion de l'artiste.

Structurellement, le héros du drame est Ancel. Comme Seanchan dans *Le Seuil du palais du roi*, il est le poète officiel qui s'oppose soudain au tyran, et entre en résistance au péril de sa vie. Contrairement à Gruber qui n'a jamais fait le jeu du pouvoir et qui sait qu'il ne sortira jamais de prison, Ancel a la possibilité de retrouver sa vie antérieure à condition de mettre à nouveau sa voix au service du Boss : à la suite de Yeats et de Beckett, Lloyd pose ici la question de la responsabilité politique du poète.

Dans *Le Seuil du palais du roi*, la grève de la faim de Seanchan est censée assurer l'avenir de la poésie, donc, selon la logique de la pièce, du monde et des enfants qui l'habiteront. La poésie engendre le monde, dit Seanchan, un thème repris par son plus ancien élève :

L'Aîné des élèves : Si les arts périssaient,  
Le monde, sans eux, serait comme une femme  
Qui, regardant les lèvres fendues d'un lièvre,  
Donnerait naissance à un enfant avec un bec-de-lièvre.<sup>11</sup>

Yeats convoque ici le trope familier de la dégénérescence contre laquelle les arts, donc les artistes, sont le seul rempart. La catastrophe risque de se perpétuer d'elle-même, puisque la marque de la dégénérescence est le bec-de-lièvre (en anglais, « cloven lips », soit littéralement « lèvres fendues ») qui ne pourra à son tour que produire un langage « fendu », double, déchu (tel celui, peut-être, que parle Clov dans *Fin de Partie*), un langage qui construirait à son tour un monde corrompu. En protestant contre la marginalisation des poètes, c'est donc la possibilité même de la poésie, d'un langage plein, donc d'un monde harmonieux, que Seanchan entend préserver. Dans la version de 1920, après la mort de McSwiney, Yeats ajoute le personnage du Maire, émissaire servile du Roi qui proteste bruyamment de sa loyauté à la couronne : « Longue vie au roi ! »<sup>12</sup> et tente comme les autres de ramener Seanchan à la raison. Le changement donne à la pièce une tonalité nettement anticoloniale : comme McSwiney, Seanchan résiste par son jeûne à l'autorité de la couronne, qu'il prive du coup de l'instrument linguistique du pouvoir.

---

<sup>11</sup> Yeats, *op. cit.*, p. 122.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 129.



## INTRODUCTION

On retrouve évidemment dans *Fin de partie* cette angoisse d'une corruption généralisée du langage et du monde qu'il engendre : la langue de Hamm et Clov est une langue morte, et tout l'univers « pue le cadavre ». C'est un monde d'après l'horreur où tout écrivain se trouve, selon Adorno, face à un dilemme inextricable : « Qui plaide pour le maintien d'une culture radicalement coupable et minable se transforme en collaborateur, alors que celui qui se refuse à la culture contribue immédiatement à la barbarie que la culture se révéla être. Pas même le silence ne sort de ce cercle ; il ne fait, se servant de l'état de la vérité objective, que rationaliser sa propre incapacité subjective, rabaisant ainsi cette vérité au mensonge »<sup>13</sup>. L'aporie ainsi formulée vient nuancer une première formulation restée célèbre d'Adorno en 1949 : « écrire un poème après Auschwitz est barbare »<sup>14</sup>. Beckett trouve une voie possible pour sortir de cette impasse en inventant une poétique de l'échec, un langage qui ne cherche plus à faire sens du monde, mais qui se sait mort, et n'ambitionne plus que de parvenir à son propre épuisement. *Fin de partie* met en scène la lutte à mort de l'écrivain Hamm contre le silence, mais ses productions sont toujours parodiques et vouées à l'échec. Le « roman » de Hamm, avec son style ronflant et ses accumulations de détails météorologiques, parodie l'assurance positiviste du roman victorien mais ne donne à entendre que sa propre inanité.

La question de la possibilité de l'écriture se pose avec une acuité toute littérale et tragique après la Seconde Guerre mondiale pour les poètes qui écrivent en allemand : comment écrire dans une langue contaminée par la rhétorique nazie ? La question fut posée en 1960 par George Steiner dans un article publié dans *The Reporter*, « The Hollow Miracle » (« Le Miracle Creux »)<sup>15</sup> :

Les langues ont de grandes réserves de vie à l'aide desquelles elles peuvent absorber des doses massives d'hystérie, d'analphabétisme et de vulgarité. Mais il y a une limite. Si on utilise une langue pour concevoir, organiser et justifier Belsen, si on se sert d'elle pour déshumaniser l'homme en douze années de bestialité calculée – alors quelque chose va lui arriver. Faites des mots ce que Hitler, Goebbels et les cent mille Untersturmführer en ont fait : des véhicules de la

---

<sup>13</sup> Theodor Adorno, *Dialectique Négative* (1966), trad. G. Coffin, J. Masson, O. Masson, A. Renaut et D. Trousson, Paris, Payot, 1978, 1992, p. 352.

<sup>14</sup> Theodor Adorno, « Critique de la culture et société », 1949, article republié dans *Prismen*, 1955 ; *Prismes*, Paris, Payot, 1988.

<sup>15</sup> Article republié en 1967 dans *Language and Silence*, préfacé de quelques réserves.

## INTRODUCTION

terreur et du mensonge. Quelque chose va arriver aux mots. Une part de sadisme et de mensonge va s'introduire dans la moelle du langage.<sup>16</sup>

C'est aussi la question à laquelle se confronta le poète juif roumain Paul Celan. Celan choisit son pseudonyme à son retour des camps, où ses parents furent assassinés. Le nom « Celan » est une anagramme de son patronyme, Antschel, ou en roumain, Ancel. Celan fit le vœu de garder vivante la mémoire de la Shoah et de combattre par l'écriture la violence inhérente aux formes littéraires traditionnelles. Il avait le sentiment qu'en continuant à écrire dans cette langue et dans cette culture qui étaient pourtant les siennes, il se rendait complice des meurtriers de ses parents. Aussi s'employa-t-il à créer une langue inédite qui imprimerait aux structures naturelles de la syntaxe et du lexique allemand une torsion violente, et qui serait la mise en accusation définitive de la langue et de la culture allemande<sup>17</sup>. Comme Celan, l'Ancel de Lloyd se trouve confronté à la question cruciale de la responsabilité du poète face à une langue corrompue. Leur situation est toutefois radicalement différente, et le renversement de Celan en Ancel, qui fait retour au patronyme réel et non au pseudonyme choisi, dit bien l'écart qui les sépare. Ancel a sincèrement cru au rêve promulgué par le Boss, il en a même été le bâtisseur. Ses anciens poèmes sont pleins d'images de reconstruction sur les ruines de l'ancien monde, de ciel pur et de renaissance. Comme l'observe l'architecte Petra, fille du Boss et amante d'Ancel, les mots d'Ancel sont littéralement à l'origine de ce nouveau monde qu'elle érige ensuite dans la pierre : « Tes mots ont été les... fondations. On a bâti sur eux. Tout ce que je fais, Ancel, c'est bâti sur toi. Tout. » Par une tragique ironie, le monde merveilleux que les poèmes d'Ancel ont construit est une dystopie totalitaire : le passage des mots aux pierres ne se fait que par un processus de pétrification des mots qui perdent tout pouvoir d'évocation, d'allusion, toute ambiguïté, pour se concrétiser en édifices somptueux. Les mots qui se sont compromis avec un pouvoir inique peuvent être détournés, déformés, contaminés, ils échappent au poète.

---

<sup>16</sup> George Steiner, *Langage et silence*, trad. Lucienne Lotringer, Guy Durand, Lise et Denis Roche, Jean-Pierre Faye, Jean Fanchette, Paris, 10/18, 1969, p. 116-117.

<sup>17</sup> Voir Jean Bollack, « Paul Celan », *Encyclopédie Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/paul-celan/>. Voir aussi Jean-Pierre Lefèbvre. « Introduction » à Paul Celan. *Choix de poèmes réunis par l'auteur*. Paris, Gallimard, 1998.