

Celan (Gadamer)

Souffrance (inscription, incarnation, dépassement)

Publié

« Levée de mots, volcanique. Lecture herméneutique de Celan » *Laval théologique et philosophique*, 53, 1 (février 1997) : 43-58.

Résumé

Gadamer se voit reprocher d'avoir gardé le silence sur les horreurs de la guerre. En fait il a développé un long commentaire sur une série de poèmes de Paul Celan, à partir de l'interrogation d'Adorno (comment la poésie est-elle encore possible?), s'interrogeant pour sa part : comment peut-on encore lire la poésie ? Gadamer établit, selon nous, une distinction fondamentale dans le témoignage entre incarnation et inscription poétique. Il ne suffit pas que la souffrance s'incarne dans l'auteur, ou encore qu'elle soit sublimée : nous devons faire une expérience du texte poétique qui nous interroge, l'inscrire « avec » les persécutés.

Il ne suffit pas d'ouvrir toutes les connotations du poème, la lecture herméneutique se déploie à partir de notre exigence éthique et doit laisser la part de l'impensable. Il semble cependant que Gadamer ne peut suivre Celan dans sa déconstruction du langage : Celan entend mettre à jour des mouvements meurtriers dans le lyrisme de la langue allemande, inaugure une pratique de l'hétérogène qui heurte la conception gadamérienne d'une unité fondamentale du langage, garante d'une communauté des lecteurs. Tel serait le silence de Gadamer, ressenti comme impossibilité de parler de cela même qui a surgi historiquement et conteste la possibilité de faire sens.

« Levée de mots, volcanique »

Lecture herméneutique de Celan

Gadamer était élève de Heidegger dès 1923, sa pensée est parvenue à maturité à l'ombre du national-socialisme dans les années 30. Toutes choses qui le rendent suspect.

Bien qu'il soit notoire que Gadamer se soit séparé de Heidegger, on lui reproche néanmoins d'avoir gardé le silence sur les horreurs de la guerre.

« Comment se fait-il que, dans les milliers de pages écrites de 1945 jusqu'à nos jours, et qui portent sur tant de sujets divers, il ne soit jamais question des dérives du pangermanisme, de la deuxième guerre mondiale, de la Shoah ? ¹»

La plupart des philosophes allemands ont été complices, par leur adhésion d'abord puis par leur silence, des atrocités commises par l'Allemagne. Mais d'entrée de jeu on doit se demander, sans rien excuser : qu'est-ce qui pouvait combler ce silence ? On attendait une réflexion sur le pourquoi de la part de ceux qui se sont fait le devoir de comprendre. On attend une expression de la culpabilité de ceux qui se sont compromis avec le nazisme. Cependant il ne faut pas attendre d'une telle confession une catharsis de la monstruosité nazie. La chasse aux philosophes reste importante dans une analyse qui rejette la responsabilité d'un phénomène collectif sur les idées. En effet, il est commode de se représenter que le délire nazi est la conséquence d'un excès d'idéalisme, d'un refus de Descartes et de la modernité, d'une critique du rationalisme et du primat des sciences de la nature, d'une nostalgie trop appuyée pour la philosophie grecque, etc. On aurait voulu que les philosophes allemands fassent leur auto-critique, dénonçant au cœur de leur tradition intellectuelle les germes de l'horreur nazi. Ce qui permet de croire que la pensée française des Lumières était, est encore, et sera longtemps, le seul antidote contre le fascisme.

En fait les choses ne sont pas si simples, il ne suffit pas d'exprimer la honte des crimes. Gadamer aura vu la nécessité d'une certaine distance, quand cette distance permet une interrogation. Notre propos consiste à démentir l'accusation de silence en mettant en évidence le discours gadamérien sur l'holocauste dans le commentaire que Gadamer a consacré en 1969 à 21 poèmes de Paul Celan tirés de Retournement du souffle.², Avec ce commentaire, l'occasion est donnée à Gadamer de prendre acte du déferlement meurtrier sur l'Europe, de l'interpréter dans la pensée et dans le langage. D'entrée de jeu ce

commentaire s'intitule « Qui suis-je et qui es-tu ? »³ La question que pose Gadamer paraîtra banale d'entrée de jeu : comme si le je et le tu dans le texte étaient les pronoms personnels qui permettraient de répondre à la question « qui parle ? ». Mais il n'en est rien. Le « qui suis-je ? » constitue une mise en accusation de Gadamer par lui-même, face au « tu » : non pas Celan le poète survivant, mais plutôt ceux qui ne sont plus rien, les persécutés, les sacrifiés. Dans La rose de personne⁴, le recueil qui précède, Celan avait déjà mis en jeu cette opposition du je et du tu pour la dépasser vers un vide pronominal.

Le vide pronominal

Je suis un je pour moi-même et un tu pour les autres (ils me disent tu), je me représente difficilement que les autres se disent je. Je leur dis tu. Mais surtout je ne peux être un je pour les autres, à la place des autres. Gadamer reconnaît d'emblée que le Je de Celan n'est pas un cogito, que le Tu est un leurre de réciprocité, une impossible empathie. Devant la poésie de Celan il ne convient pas de demander : « qui parle ? », on n'est pas un je devant un tu.. Le nous est plus proche, parce qu'il est composé d'une infinité de voix chuchotées, ceux qui parlent reprennent la parole pour ceux qui ne parlent plus. Le poète ne dit rien d'autre que ce nous dans lequel nous sommes complices, le nous devenu lui-même signe de vie bordé de tous les côtés par la mort. En fait nous ne pouvons dire le monde, nous ne pouvons que nous dire nous : le langage dessine ce nous lorsqu'il semble se dire lui-même — *.die Sprache spricht* —, le langage est ce **nous** dans lequel nous ne nous sommes pas encore reconnus complices.

« une langue de toujours, sans Je et sans Toi, rien que Lui, rien que Ça, comprends-tu. Elle simplement, et c'est tout⁵ »

C'est une langue par laquelle chacun touche à tous les autres, simultanément, réceptacle commun qui est aussi notre façon d'être⁶. Il semble que Celan parviendrait à trouver cette plus grande proximité dans « le premier des langages⁷ » Les horreurs de la guerre auront marqué cette nécessité de retrouver cette proximité de l'humain contre l'humain, d'exhumer en poésie un langage originaire. Après Auschwitz, les poèmes (d'un

même poète, ou de plusieurs poètes) s'élèvent depuis une même nuit, une même expiration⁸. C'est une même cause à servir, sans rivalités entre les poètes et les philosophes, contre l'oubli, contre le vide. Ni le philosophe ni le poète n'ont à dire la mort et ne pourraient la dire, elle est par avance ce lieu (que le poète scelle, que le langage cèle) d'où la parole s'élève, selon des conditions dissemblables, à la recherche pourtant d'une rédemption lyrique — ou contre-lyrique chez Celan. En fait, chez Celan, l'idée d'une complicité dans une langue première fera long feu, la langue elle-même sera mise en cause.

Gadamer maintient que la philosophie peut réfléchir le poème lorsqu'elle accepte de servir la même cause que le poème. La pensée s'arrime au dit de se laisser animer par le fond archétypal qui a trouvé le moyen de se dire : une catastrophe historique, un ébranlement moral, un passé devenu substance comme la terre ⁹. C'est la richesse de l'approche gadamérienne : on ne lit le poème qu'en reconduisant d'emblée ce que le poème fait, en participant nous aussi de cette activité par laquelle s'inscrit quelque chose.

« l'écriture du poète continue alors effectivement l'activité suprême que vise cette parole [...] l'activité par laquelle nous participons à ce que nous avons tous à faire, s'il doit y avoir un avenir. Qui suis-je et qui es-tu ? ¹⁰»

On doit lire le poème et l'interroger à partir d'une interrogation beaucoup plus large : non pas qui est le poète, mais qui sommes-nous pour survivre dans ce siècle et pour continuer ensemble, génération après génération dans les siècles suivants ? Le pourrions-nous ? Dans l'affirmative : au prix de quelles horreurs ? Ce sont là les questions à partir desquelles Gadamer se laisse interpellé et sert le poème. Notre connaissance du contexte historique et biographique doit passer au second plan. L'interrogation du poème se nourrit en premier lieu d'une **exigence éthique** que nous partageons tous. Gadamer décrit la « non-méthode » herméneutique comme ce travail où l'on ne prétend pas produire une vérité pour tout le monde, dans un recul objectif par rapport au texte, mais plutôt comme un travail où la lecture de chacun est nourrie par son exigence personnelle.

Avec les persécutés

Dans son commentaire de « Uni aux persécutés, par une alliance tardive¹¹ », Gadamer évoque le drame de l'homme Celan qui se considère indigne de vivre parce qu'il a survécu à ses parents. ceux-ci ayant été déportés par les nazis en 1942, sans que Celan puisse leur dire adieu, et morts peu après au camp de Transnistria. Pour cette raison et pour d'autres la poésie de Celan est un témoignage de l'holocauste, mais il est difficile de d'exposer la dimension biographique de ce témoignage sans reproduire un discours d'authentification par la douleur. Gadamer prend acte de « la persécution des juifs menée par Hitler¹² » et fait de cette persécution le paradigme de la condition humaine. C'est alors le lecteur qui se trouve ainsi « uni aux persécutés par une alliance tardive ». Le commentaire creuse la question du droit de survivre, le droit

« d'avoir tout simplement vécu jusqu'au matin et d'avoir encore de l'avenir au lieu de mourir avec les autres¹³ ».

Le poème est écrit **avec** les persécutés¹⁴, ce dont la forme du poème témoigne.

...	mit-	qui participent au
	schwörende, mit-	serment, à
	schürfende, mit-	la fouille, à
	schreibende	l'écriture.

Il sera donc lu et interprété **avec** les persécutés : ici on ne fouille, écrit et témoigne, qu'avec eux. L'approche herméneutique prend ses directives du poème lui-même. C'est ainsi que la « sonde de Demain » (Das Morgen-Lot), assigne une triple tâche au poème : 1- prêter serment et témoigner; 2- fouiller et découvrir : l'enquête herméneutique s'apparente à la fouille archéologique, plus encore : à la prospection minière — extraire un métal pur¹⁵; 3- écrire et confirmer. Gadamer décrit le travail du poète, mais ce faisant il définit indirectement la tâche de l'herméneutique, son devoir de prendre parti, d'être solidaire, d'élucider davantage, d'empêcher la répétition mortifère. Gadamer jusqu'ici croit encore en une « union » dans le sens qui comprend les persécutés.

La nécessaire inscription du témoignage

Une des fonctions du poème, et après lui du commentaire, est donc de témoigner.

« Celui qui dit, par exemple, que toute la poésie de Celan constitue, comme toute sa vie de douleur, un seul et unique témoignage devant l'horreur de l'holocauste, celui-là aura certainement, au fin fond, raison de parler ainsi¹⁶. »

Gadamer feint d'être d'accord, prenant soin néanmoins de se démarquer du discours biographique d'authentification par la douleur.

« leurs souffrances elles-mêmes étaient [...] une sorte de serment et de message fixé une fois pour toutes et pour tous¹⁷ ».

Mais cette question reste en suspens. En effet, il est difficile de nier que le pathos soit une poétique sans avoir l'air de nier le pathos. D'où la nécessité de rappeler les dispositions de base de l'herméneutique : elle est technique d'interprétation qui vise une compréhension, cependant a- une explication ne saurait être objective et universelle, elle doit être comprise par quelqu'un; b- cette compréhension est seconde car elle doit susciter une expérience de l'œuvre — expérience qui n'est possible que si l'œuvre est inscrite pour autrui. On peut connaître les souffrances qui **s'incarnent** en l'auteur — et s'acharnent à faire son malheur — mais il s'agit ici de faire l'expérience de ce qui **s'inscrit**, de faire cette expérience dans le poème. Le témoignage de la souffrance, personnelle ou collective, n'est pas en soi un acte poétique, la souffrance n'est pas un message en soi, elle devient message lorsqu'elle parvient à s'inscrire : le poète s'y emploie, l'interprète s'y emploie aussi. Lorsque la souffrance est exposée trop explicitement, alors l'urgence de comprendre risque d'interdire l'expérience de l'œuvre. C'est peut-être pour cette raison que Gadamer aura évité de parler de *Fugue de mort*¹⁸ qui traite explicitement de l'holocauste. Gadamer aurait évité d'en parler pour éviter d'être piégé par un discours de l'authentification par la souffrance¹⁹.

En effet, une œuvre que l'on voudrait à tout prix imposer grâce à la compassion que suscite son référent historique, ne manquera pas de paraître au contraire inauthentique. En 1965, le journal Merkur accuse Celan d'exploiter la tragédie des camps afin de produire des œuvres d'art. Le journal invoque la condamnation par Adorno de toute poésie après Auschwitz : Fugue de mort serait un de ces poèmes où le désespoir devient beau grâce à

l'art. Rappelons que c'est cette même année que Gadamer entreprend son commentaire sur Celan.

Par contre Gadamer entreprend volontiers un commentaire de la série de poème *Cristaux de souffle*.²⁰ . Le rapport au texte est intime, recueilli, dénué des ressources de l'érudition et permet au lecteur de faire abstraction des « motifs biographiques et occasionnels²¹ », qui ne sont pas dans le texte.

« Quiconque veut comprendre un poème comme il le faut doit, en tout cas, oublier de nouveau et complètement, les éléments privés et occasionnels qui adhèrent à cette information. Ils ne sont, à vrai dire, pas écrits dans le texte²². »

Est-ce dire qu'il faut oublier la Shoah pour lire le poème? Faut-il oublier que Hervé Guibert et Mapplethorpe sont morts du sida pour vraiment apprécier leur œuvre ? On ne saurait l'oublier comme composante essentielle du monde dans lequel s'écrivent et sont lues des paroles poétiques. La question se pose alors : que doit savoir, chacun de nous, aujourd'hui, sur les atrocités des camps ? « Que doit savoir le lecteur ?²³ » Une première réponse serait : « autant qu'il en a besoin et qu'il peut le supporter²⁴ ».

Selon Adorno en effet on ne peut écrire de poésie après Auschwitz. Celan précise : désormais il n'y a de poésie qu'avec (mit-) Auschwitz. Le recueil Retournement du souffle constitue en ce sens un paradigme — Gadamer l'aurait reconnu comme tel : désormais le souffle poétique qui était inspiration (regain de vie, don divin) sera aussi expiration (celle-ci désigne aussi la mort, le détachement de l'esprit). Un retournement est nécessaire lorsque l'expiration retourne vers l'inspiration²⁵ . Les poèmes de Cristaux de souffle offrent le témoignage de ce qui expire, mais ce n'est pas tout, ils déposent un précipité : un cristal²⁶ — soit donc une **inscription**.

« le seul poème qu'il soit aujourd'hui possible d'écrire désire être un « irrévocable témoignage » — mais il veut l'être **en tant que poème**²⁷. » [je souligne]

Il ne suffit pas que la souffrance s'incarne dans le poète, elle doit de surcroît s'inscrire dans le poème. Nous trouvons un cas semblable dans le poème « Lady Lazarus

» de Sylvia Plath, acte poétique à mi-chemin entre l'expiration et l'inspiration : entre la désintégration psychique et la transfiguration spirituelle, entre les tendances suicidaires et le dépassement des traumatismes personnels et collectifs.

Le recours à la légitimité historique

Le discours biographique tend tout ramener à l'histoire, dont les œuvres littéraires seraient des documents privilégiés et sensibles. Il y a une tendance à comprendre l'œuvre — et la juger — qu'à se mettre à la place du créateur pour retracer sa démarche, qu'à la considérer depuis le groupe auquel appartient l'artiste et à parcourir son évolution historique récente. Ce qui implique avoir souffert comme ils ont souffert. Aussi chaque fois que l'on veut discuter un énoncé comme tel, on est renvoyé au caractère historique de son énonciation comme fait irréprouvable, comme document incontournable. On ne demande pas qu'est-ce que ça dit ? Mais : qui parle ? D'où ça parle. On ne retient que le fait même que ça parle. Qui Ça : c'est l'irruption du référent dans le code. La question que l'on oublie trop souvent de poser c'est : comment ce référent historique peut-il effectivement **s'inscrire** dans le code²⁸ ? On oublie que si les faits historiques sont « indiscutables », leur incidence dans l'œuvre ne rend pas celle-ci incriticable. On oublie que c'est l'œuvre qui nous interroge, elle interroge les positions à partir desquelles on est amené à la contempler. La biographie devient ainsi contraire à toute critique, devient également contraire à toute réflexion auto-biographique du lecteur devant l'œuvre.

L'historicisation de l'art peut être expliquée par le pouvoir de légitimation qu'a l'histoire. Lorsque la charge affective de l'œuvre provient de l'histoire, elle a le pouvoir de modifier la perception qu'a le spectateur de son propre passé et de son histoire. Cette puissance affective peut a- **s'incarner** dans l'artiste (on retrouve ici la question du tempérament comme manière d'un style chez Wölfflin); b- cette puissance affective peut véritablement **s'inscrire** dans l'œuvre, lorsque la puissance affective est à l'œuvre

dans l'objet lui-même; c- elle s'est **allégorisée** dans une expression conforme aux conventions esthétiques de la collectivité.

Le discours biographique fait de la souffrance de l'auteur une légitimation de l'œuvre. L'œuvre requiert du spectateur une sympathie pour la victime— et secondairement un regard ou une écoute. La souffrance révélée par un drame intérieur (histoire singulière), par une détresse historique (pollution, guerre, etc.) a valeur d'**authentification**. On croit alors que la souffrance (désarroi, déséquilibre, blessure, ...) dicte le comportement sous lequel elle apparaît. On croit que la souffrance invente ses figures, ses motifs, ses lignes.

En fait cette historicisation de la culture rejoint l'ancienne définition cathartique de l'art : l'art serait important et légitime parce qu'il transcende la souffrance et purifie les blessures, parce qu'il réaffirme la grandeur de l'esprit individuel, sa capacité de se transcender et de transcender toute situation, de dépasser les difficultés de l'existence, les contraintes politiques et la culpabilité historique.

Paradoxe de cette historicisation : seule la souffrance peut légitimer votre prise de parole, mais en même temps vous avez l'obligation de dépasser cette souffrance au moment où vous parlez. Cet art exige des victimes qu'elles transcendent leurs souffrances, il exerce une tyrannie de la purgation²⁹. La souffrance, comme expérience réelle, ne peut s'inscrire comme l'œuvre qu'en ayant une valeur sublimatoire. L'art se déploie à mi-chemin entre incarner et expliquer (sinon sublimer) la souffrance. Voilà la condition de toute inscription de l'œuvre en tant qu'œuvre : de s'inscrire dans une histoire de l'art comme récit de la sublimation de l'humanité.

En fait il y a une oscillation entre ces deux tendances de l'art : cathartique ou victimaire, car s'il n'y a pas d'autonomie pure de l'art, et il n'y a pas davantage un art des souffrances et des humiliations passées qui ne requiert pas d'emblée l'inscription et qui peut néanmoins prétendre être de l'art. Plus précisément, **il n'y a d'art qu'entre ces deux extrêmes**. Le chaos pur n'est pas art, les conventions formelles lorsqu'elles ne

servent plus qu'à désigner l'« art officiel » ne sont pas davantage de l'art. L'affect comme pur désordre affectif n'est pas de l'art, l'affect prend une valeur poétique, artistique qu'à devenir message dans un code, inscription dans le symbolique. Nous parlons d'une oscillation entre les deux extrêmes (incarnation—sublimation) car il faut admettre que l'inscription est impossible, sinon rare : c'est l'enjeu de la poésie.

Chaos <i>affects</i>		Ordre <i>concepts</i>
Authentification	Inscription	Sublimation
Expiration	Retournement	Inspiration

Incarnation de la souffrance	Inscription de la souffrance	Dépassement de la souffrance
Expression littérale pathologique	Expression latérale pathétique	Expression sublimante apathique
désintégration psychique		transfiguration psychique

Holocauste, génocide: comment il s'incarne en Celan	comment il s'inscrit : acte poétique « Uni aux persécutés »	considérations esthétiques pures, dépassement de tout trauma personnel ou collectif
---	--	--

Il ne s'agit pas de nier la souffrance des victimes mais de soumettre à un examen critique les témoignages et les documents qui prétendent avoir valeur poétique sans inscription dans le langage poétique. La souffrance, l'oppression, la honte, la destruction, le génocide, etc. de tout cela on peut : 1- se réclamer, dans une référence directe, comme s'il suffisait de le mentionner, de s'en réclamer, pour en faire le fondement de son authenticité. 2- donner une inscription véritable, plus latérale que littérale. C'est le problème d'inscrire véritablement la souffrance dans un langage et non pas simplement faire jouer des clichés, des stéréotypes. Car l'histoire de l'art et de la littérature est aussi

une histoire de la souffrance. Il y a toujours eu un versant pathologique de l'art, mais ce qui définit l'art c'est l'inscription de l'expérience dans un langage, dans un code.

Donner corps à l'impensable

La philosophie cherche dans le poème une pensée de l'essentiel, un vouloir signifier, une compréhension du monde qui — dans sa lucidité trop grande — serait obscurcie par le langage littéraire. La poésie serait le miroir de la pensée, offre la préfiguration de ses mythes philosophiques. Mais voici que les figures, dans les poésies de Celan, ne sont pas des images de la pensée, elles sont au contraire une expression de l'impensable, du mal dans sa forme extrême : lorsqu'il se révèle soudain comme illimité. L'impensable n'était jusqu'ici qu'une ruse de la raison par laquelle elle se représentait un au-delà d'elle-même. Mais ici l'impensable devient la proximité insupportable de la souffrance, de la détresse inouïe. Le mal absolu (la souffrance des enfants ...³⁰) est le sans-fond de la fosse.

On voudrait rattacher le poème, par un sens enfin élucidé, à une figure de notre compréhension philosophique du monde. Force est de reconnaître plutôt un non-sens qui obscurcit le texte, qui oblige des passages à vide, qui serait plutôt — comme dans Niemandsrose — une figuration du Rien. La diversité des voix ne pourrait être soumise à une seule et même logique, — ou plutôt la voix serait soumise à une logique inconnue. Quand les ruptures mélodiques, les segments d'inintelligible, donneraient corps à l'impensable.

La lecture naïve cherche à retrouver un sens originel : cristallisé, figé, un noyau dense et immuable. Pourtant la compréhension est impossible, nous devons faire l'aveu de notre incompréhension³¹. L'approche herméneutique cherche à délivrer un sens là où il n'y en a pas, là où il semble que nul s'est avisé que l'on pouvait faire sens, quand il semble que tout a été aboli dans l'absurde. Plutôt que de rencontrer ce non-sens, la tentation est grande de ne lire le poème que pour en dérouler la biographie, pour le réduire à son référent historique. Un poème sur l'extermination est-il possible ? « Uni

aux persécutés », serait un poème sur l'extermination ? Le réduire à son référent revient à priver de voix le poète, en croyant que l'événement parle de lui-même on prive le poésiste de sa nécessaire autonomie.

Privée de toute finalité dans l'ordre des connaissances, la poésie est maintenue car elle permet de cultiver une attitude, une disposition, une écoute — lorsque plus rien ne le permet. Le rapport au sens est toujours une question d'espoir. Le philosophe croyait offrir une compréhension préalable, mais l'herméneutique n'est pas un savoir sur le poème que l'on peut posséder avant d'avoir lu, c'est une lecture qui déroule un effort de compréhension.

Le poème n'est plus rien que cela : l'impensable s'est abattu sur le monde. Le déracinement, le dépaysement nous laisse pour demeure la mobilité des mots, la dignité de la parole. Le langage est alors cette terre qui se dérobe, cet horizon qui recule, ce pays entre ciel et terre qui ne pose rien et sur lequel rien ne peut être posé — tantôt le jour transparent, tantôt les nuages qui passent, tantôt les océans qui se retirent. Expérience d'un langage qui se donne et qui s'échappe, « un langage qui n'est fait ni pour toi ni pour moi ³² ».

La visée d'une communauté de langage

Notre interrogation se situe dans la relation entre ce que dit l'auteur et ce qu'il a subi. Peut-être ne peut-il rien dire ? Alors il aura exposé cette impossibilité. Quand même qu'il se propose de dire « la chose », il court le risque que le poème soit davantage subi qu'écrit, que le mal soit plutôt incarné qu'inscrit. Pourtant l'extermination de masse ne saurait privilégier et produire une forme pour se montrer, la souffrance ne saurait se dire d'elle-même. Elle se manifeste d'abord dans une limite au seuil de laquelle le langage se rapporte à lui-même et dit sa déréliction. Gadamer prend acte d'un échec de la parole³³, d'un repli de la parole dans une crispation inintelligible. Mais il lui faut aussitôt réaffirmer sa confiance dans l'unité fondamentale du langage:

« je trouve sain le principe selon lequel on considère la poésie non pas comme un cryptogramme érudit réservé aux érudits, mais comme quelque chose qui est destiné à tous ceux qu'une communauté de langage réunit dans un monde **commun**, où le poète se trouve aussi bien chez lui que ne l'est celui qui écoute ou qui lit ses poèmes³⁴. »

Quelque chose s'inscrit : qui est "commun", "autonome", "valide" et "précis". Gadamer semble vouloir établir une corrélation entre la communauté des lecteurs et l'unité du poème. Ce à quoi il parvient en faisant état d'une logique des connotations : chaque mot est un multiple de connotations diverses, dans lequel les déplacements et les condensations³⁵ produisent des significations nouvelles. De plus, chaque mot prend place dans « un réseau de connotations verbales³⁶ », qui a des effets de démultiplication. Gadamer fait état d'un véritable **système physique de tensions** sémantiques et d'**oscillations** entre significations (et aussi entre expiration et inspiration), système quasi-géologique qui n'est pas totalement stabilisé par la précision des choix du poète, par l'univocité de la lecture qui privilégie certaines acceptions dans l'épaisseur « multivoque et stratifiée ³⁷ » de la signification. Les lignes du sens ne cessent de tisser leurs fils, elles continuent de le faire et conservent leur mobilité même lorsque le poème est publié, dans les fautes d'impression et dans les commentaires, — elles travaillent inlassablement à rassembler le poème dans son unité la plus rigoureuse³⁸. La lecture ne doit pas nier ces connotations qui la tirent dans tous les sens, mais elle ne doit pas cependant en retirer une unité doctrinale. On sait avec quelle virtuosité un des principaux commentateurs de Celan, qui se trouve être également son biographe, John Felstiner, a su faire de la lecture de Celan un exposé brillant de problèmes de traduction³⁹. Le commentaire de Felstiner sur Celan renvoie continuellement de l'allemand à l'hébreu et à l'anglais, sans compter les recours sporadiques à d'autres langues (russe, français, ...), dans une multiplication de références bibliques, où l'évocation des auteurs juifs et des sources hébraïques est prédominante. Felstiner se défend d'avoir « surjudaïsé » Celan pourtant il entend démontrer que la culture judaïque est la racine existentielle de cette œuvre. Sa démonstration est passionnante et nécessaire, mais elle vise une cohérence dans les

racines religieuses et culturelles qui ne laisse pas place à l'indétermination. Pour Gadamer, la lecture doit recevoir autant qu'elle le peut cette indétermination, — mais doit établir des **enlignements** qui permettent de cerner une « unité de langage⁴⁰ ». Gadamer reconnaît ici un phénomène de fixation (nous dirions, de cristallisation) qui prend place dans le divers :

« la polyvalence des mots se fixe en donnant sens à cette parole, en mettant en relief telle signification tandis qu'on ne fait qu'en évoquer d'autres. Il y a là une univocité qui est nécessairement propre à tout parler, y compris celui de la *poésie pure*⁴¹. »

Le lecteur de Celan ne manque pas de rester surpris : la difficulté de lecture, l'absence de syntaxe est loin d'acheminer vers une univocité de sens. Pourtant Gadamer soutient sa croyance en l'univocité en affirmant que les enlignements constituent une deuxième syntaxe. Tandis que la syntaxe habituelle se délie, que les possibilités de sens se multiplient, apparaîtrait une « syntaxe dérobée [qui] ne peut s'apprendre nulle part ailleurs qu'à partir des poèmes eux-mêmes⁴². » Cette syntaxe, selon Gadamer — qui apparaît ici quelque peu structuraliste —, permettrait de rapporter tous les éléments de la parole poétique à l'unité d'un sens. Serait légitime toute lecture qui rejoint une cohérence du poème.

« La logique des connotations a sa rigueur propre [...] Dans le texte, tout se bande, le degré de cohérence se renforce de façon patente⁴³. »

Cette cohérence met en évidence « l'unité de la parole dans son ensemble⁴⁴ ». Gadamer tente d'explicitier cette cohérence (ni formelle, ni normative) : grâce à celle-ci, le poème peut être reçu sans qu'il soit besoin de lui reconstruire un contexte (historique, biographique, érudit) particulier. C'est ici, nous semble-t-il, que Gadamer identifie son exigence d'unicité du poème, comme « dit unique », avec son exigence d'une univocité de la communauté de langage. Que faire devant un poète qui parle à la limite de l'unité de son langage ? Le désir de trouver une cohérence dans l'œuvre ne le cède devant le désir d'assurer une unité d'expression linguistique : l'un est le miroir de l'autre. L'œuvre se

donne le mandat de faire apparaître à elle-même cette communauté, de faire éprouver comme telle cette faculté « magique » d'un langage qui peut en dire autant en si peu de signes. Ici les signes sont particulièrement parsemés, la communauté apparaît d'autant plus précaire.

La dé-composition du langage : vers l'hétérogène

On reste surpris, disions-nous, de voir Gadamer insister sur l'exigence d'unité et de cohérence qu'il impose à tout « vrai » poème. Dire que le poème est cohérent, c'est découvrir que chaque mot est à sa place : exactitude, précision. Pour lire Celan, il fait reprendre les choses à zéro, c'est-à-dire s'engager avec lui (et après lui) dans la « découverte du mot⁴⁵ ». Ce que Gadamer nomme précision désigne un principe d'hétérogénéité du mot à l'œuvre dans l'ensemble des poésies. Le mot est dé-composé et recomposé, pour échapper à son appropriation par des phrases toutes faites, par des expressions convenues. Le mot ainsi laissé à lui-même, exposé à une attention nouvelle, ne « compose » plus avec les autres dans la même unité d'un dire qui va de soi (ou d'une traduction où ils sont tous de nouveau « composés », réconciliés). S'opposant aux modes constitués du langage, le mot est intrusion hétérogène, juxtaposition précaire, désordre syllabique, dans l'ontologie éclatée d'événements incompatibles, impossibles, — qui se multiplient sans créer la ressemblance d'« un » monde.

Sous la pression d'une société inhumaine, le langage éclate et ne saurait plus produire l'unicité d'un monde, le poème se détourne de toute tentative de faire de ce monde une demeure accueillante. Ce qui dans le langage travaillait à la production des apparences d'un monde lisse et réconcilié a été subordonné à la machinerie de l'horreur. Celan met en cause tout ce qui de la langue reconduit la destruction, la mutilation, l'aliénation. Faute de dire cette machinerie intra-linguistique, le poème en donne la monstration concrète par des effets de répétitions, de reprises, de contraintes. Le rythme trop régulier du poème (dans *Todesfuge*), une insistance aussi longtemps soutenue, tout cela évoque une répétition impersonnelle, aveugle et mortelle.

Devant ce réel mécanisé, meurtrier, il n'est d'autre issue que de se réfugier dans le microcosme des mots. Alors le monde n'est plus notre demeure, il ne reste que le rempart ébréché des mots, — ébréché par des silences, par des accès de l'inintelligible. Il ne reste que le désert, paysage parsemé de signes négatifs⁴⁶. Le système nazi ne nous laisse que le vêtement des mots, un vêtement déchiré par endroit car cette destruction de la vie est aussi destruction du sens qui vient et retourne à la vie. Il est difficile de croire encore dans une unité de langage et dans une univocité de poésie.

Contre l'unité lyrique

Celan conduit le mot (allemand) à l'hétérogénéité du poème afin de l'arracher à la langue (allemande) et à ce que cette langue a porté et produit⁴⁷. Ainsi Fugue de mort n'est pas seulement un poème qui rappelle l'usage qui était fait de la musique dans les camps, accompagnant tortures et exécutions, lorsque les captifs devaient creuser leur tombe en jouant du violon : tangos de mort⁴⁸. La signification est plus large, elle caractérise la destruction nazie comme une véritable orchestration de l'horreur, un emportement musical et meurtrier, un chant qui emporte victimes et bourreaux. Il s'agit d'un chant qui appartient à la langue et auquel il faut arracher le mot. La poésie de Celan rencontre dans sa prise de souffle un lyrisme (l'inspiration pure, l'idéalisation sublime, l'exaltation wagnérienne, ...) qui tue. On sait que ce lyrisme résulte d'une « utilisation » de la langue, d'une technique de composition qui a des effets d'entraînement et de persuasion. La poésie de Celan prend le relais de ce lyrisme en même temps qu'elle cherche un souffle contre-lyrique, développe une technique de dé-composition. Le poème est d'emblée une dés-écriture contre tout ce qui peut en donner l'explication..

Le combat politique a consacré le droit d'user de la violence contre la tyrannie, — la subversion poétique apparaît quand cette tyrannie est dans la langue elle-même et fait de la langue un lieu de transfiguration dans un défi contre la mort, fait de la langue une puissance incantatoire qui met le monde à feu et à sang. La poésie doit retrouver cette démesure du langage, doit en retrouver l'énergie propre afin d'en exténuer la violence.

Car c'est toute la langue allemande qui est révélée comme chant de terreur, lyrisme meurtrier habité par la force inhumaine des vengeances. Il semble que Gadamer ne pouvait accompagner Celan jusque là, — et ne pouvait donc apprécier le travail de recomposition syllabique, de restructuration verbale par lequel le poème tente d'expurger la langue du lyrisme qui conduit à l'ivresse meurtrière, par lequel aussi le poème tente de mettre en place un contre-lyrisme libérateur.

Il faudrait cependant que la lecture herméneutique puisse se prononcer sur cette question : 1- elle doit récuser une telle puissance accordée au langage d'accueillir et de propager un désir de mort; 2- ou plutôt, en assimilant le Reich meurtrier à la langue allemande, du moins en considérant le langage comme une métaphore du Reich, elle doit avaliser le démantèlement du langage/Reich proposé. En fait, sans effacer l'événement et sans présupposer une cohérence au poème, l'herméneutique devra indiquer comment la poésie se donne une inscription autonome au-delà du témoignage historique — dans ce qui devient un témoignage pour quelqu'un, dans une langue qui parle au plus près de nous. Malheureusement, ce n'est pas en se détachant de son lieu d'émergence que le poème deviendra plus proche à l'oreille de chacun de nous.

La formulation de Gadamer est quelque peu malheureuse lorsqu'il dit que la poésie doit être encore plus :

« Ceci vaut même pour ceux de ses poèmes qui, telle la *Todesfuge*, ont explicitement et sans équivoque l'holocauste comme thème. La poésie est toujours encore plus : elle est encore plus que ce que le lecteur le plus engagé n'en sait auparavant. Elle serait sinon superflue⁴⁹. »

Selon Gadamer, le poème doit dire davantage que ce que le poète déclare avoir pensé et voulu dire. Le poème doit se détacher de son créateur et de son époque — en cela Gadamer semble ne pas échapper à un désir de sublimation. Le mérite de Gadamer, nous l'avons dit, reste d'avoir affranchi la lecture de toute recherche de légitimité historique, d'avoir reconnu que la lecture doit se déployer à partir de notre exigence éthique, que le témoignage requiert une inscription, etc.. Mais il a substitué à l'histoire

une exigence de cohérence, imposant à l'œuvre les conditions de l'expérience esthétique au fondement du jugement de goût kantien.

Néanmoins, cette contrainte théorique du Gadamer théoricien de l'herméneutique n'a pas limité le Gadamer lecteur de Celan, — comme on le voit dans le développement de la métaphore géologique et océanique.

La métaphore géologique

L'herméneutique suppose que le poème (et son interprétation) s'inscrit toujours dans un certain langage, celui d'une certaine mentalité historico-culturelle. Pourtant le commentaire de Gadamer (sur les 3 derniers poèmes) fait état, après Celan, d'un langage originaire, c'est -à-dire d'un fond archaïque du langage, d'emblée poétique. (On croit retrouver la « poésie de la poésie » de Heidegger⁵⁰). Est-ce un présupposé philosophique, est-ce une figure d'un langage qui a expié les errements de l'histoire — ou bien est-ce une figure dans laquelle vient se cristalliser l'intérêt de Gadamer pour Celan ?

Gadamer est solidaire de Celan lorsque celui-ci entreprend de détruire « l'apparence illusoire du langage⁵¹ », de se détacher de « l'affairisme de la parole quotidienne⁵² », de fuir l'agitation vaine et stérile du langage conventionnel. Gadamer se prête à cette critique du langage ordinaire parce qu'il entreprend aussitôt de le reconstruire fantasmagoriquement : bouche de feu qui ne connaît que l'éruption du vrai et non pas les vapeurs sulfureuses de l'illusion. Il voit un relief volcanique mais ne veut pas y reconnaître le feu et le sang de l'histoire.

« C'est ainsi que le langage est là : comme une configuration pétrifiée des explosions d'une vie antérieure et comme la création qu'elle a été, recouverte par une mer qui dévore tout, égalise tout dans ses torrents monotones. Car le véritable massif du langage ne domine plus du tout l'écume des eaux⁵³. »

Pourtant ce paysage enfoui dans le langage, ce désert escarpé sous la mer, ne serait que le paysage mental de Celan lui-même, et de tous les persécutés — et non pas le fondement du langage à tous. Paysage mental que Gadamer accepte de reconnaître dans une métaphore grandiose et géologique, que parce qu'il apparaît comme l'origine de la

vérité dans ses éruptions violentes, origine des mots vrais, promesse d'un langage restitué dans sa pureté : « le massif caché du langage se trouve mis à sec ⁵⁴. ». Le mot est mis à nu, les profondeurs sont révélées, le poète produit une « expérience de la nouvelle création du langage⁵⁵ ». Tout cela est assurément merveilleux comme le reconnaît Gadamer, avec pour seul inconvénient qu'il n'y a plus personne, que ce langage vrai n'est qu'un désert de roche, un fond que la vie n'habite plus : elle a quitté avec « l'eau saumâtre⁵⁶ ». Langage purifié auquel on revient lorsqu'on a désinvesti le monde, lorsque le langage n'expose d'autre réalité que lui-même. Toutes choses qui paraissaient sans doute souhaitables à Gadamer lorsqu'il était, à l'écart de la populace, « allongé au creux d'une dune, en Hollande », un livre de Paul Celan à la main, — comme recueilli dans un repli de ce paysage qu'a déserté l'inessentiel.

Wortaufschüttung, vulkanisch,
meerüberrauscht.
Oben
der flutende Mob
der Gegengeschöpfe : er
flaggte — Abbild und Nachbild
kreuzen eitel zeithin.
...

Levée de mots, volcanique,
recouverte par le grondement de
la mer
En haut
la marée de la populace
des contre-créatures : elle
pavoise — illustration et
imitation
louvoient en vain à la dérive du
temps. ...

¹. Christian Delacampagne, « Questions d'interprétation. L'œuvre du dernier disciple de Heidegger est enfin largement disponible en français. Avec ses silences. », Le Monde, 17 mai 1996, p. VI.

². Paul Celan (Czernowitz 1920 - Paris 1970), un des poètes les plus importants de l'après-guerre à vécu à Paris (où il arrive à l'âge de 28 ans) mais a rédigé en allemand une œuvre considérable qui compte plus de 800 poèmes. Les poèmes de Cristaux de souffle seront repris dans Atemwende, 1967.

³. Hans-Georg Gadamer, Qui suis-je et qui es-tu ? Commentaire de "Cristaux de souffle" de Paul Celan, trad. E. Poulain, Actes Sud, 1987. Dorénavant Qui.

⁴. Die Niemandrose (1963), trad. M. Broda, P., Nouveau Commerce, 1979.

⁵. Celan, Strette, trad. J.J. Jackson, A. du Bouchet et al., Mercure de France, Paris, 1971, p. 173. Le langage poétique nous rapporte les uns aux autres avant l'inscription des pronoms (je, tu, il ...) et leur articulation syntaxique — ce que Adorno, et Jakobson, vérifiaient chez Hölderlin.

⁶. La Chora, espace de traces et d'inscriptions pré-symboliques (Derrida, Kristeva) est d'abord la troisième forme d'être selon le Timée de Platon.

-
7. Emmanuel Lévinas, « Paul Celan. De l'être à l'autre », in Noms propres, Fata Morgana, 1976, Le Livre de poche, série. Biblio-essais, 1987, p. 50.
8. On songe au parallèle frappant entre « Lui » du poète roumain Immanuel Weißglas et « Fugue de la mort » de Celan paru en 1952 dans Mohn und Gedächtnis. Selon Jean Bollack, Celan connaissait ce poème, écrit en 1944, de son camarade Weißglas, et aurait entrepris d'y répondre. Le soupçon de plagiat est d'autant plus mordant que Weißglas avait accompagné ses parents dans les camps et aurait ainsi permis à sa famille de survivre. Ce que Celan n'a pas fait et ce qu'il se reprochait. Sans doute qu'il ne s'agit pas seulement pour Celan de s'approprier un témoignage, mais de s'identifier à son auteur. Cette question permettrait peut-être d'élucider un certain nombre d'emprunts quand, selon ses détracteurs, Celan aurait aussi plagié Mandelstam, Goll, et d'autres.
9. Ce que Celan nommait l'archétypal. Lettre de Celan à Walter Jens, 15 mai 1961. Deutsche Literatur heute : eine Ausstellung, 1968, Kuratorium Unteilbares Deutschland, 1970.
10. Qui, p. 88.
11. Qui, p. 85, poème # 15.
12. Qui, p. 85.
13. Qui, p. 86.
14. Qui, p. 85.
15. Qui, p. 87.
16. Qui, p. 157.
17. Qui, p. 88.
18. Paul Celan, Pavot et mémoire, Paris, Bourgois, 1991, p. 83-89, trad. V. Briet. Mohn und Gedächtnis est de 1952.
19. Arlene Croce a évité de parler de Still/Here de Bill T. Jones : dans ce cas, encore une fois, le critique en sait trop. Cf. Homi K. Bhabha, « Dance this Diss Around », Art Forum, April 1995, p. 20.
20. Il aura eu en main une édition bibliophile d'un recueil intitulé Cristaux de souffle, de 1965, lequel sera ensuite édité sous le titre Retournement du souffle. Il se met en scène comme ayant un rapport personnel et physique au texte : « J'étais allongé au creux d'une dune, en Hollande, et je pesais les vers, ça et là. », cf. Qui, p. 143.
21. Qui, p. 143.
22. Qui, p. 144.
23. Qui, p. 142, 162.
24. Qui, p. 162.
25. Paul Celan, Méridien, cité par Gadamer, Qui, p. 159.
26. Cf. Qui, p. 159.
27. Qui, p. 160.
28. On tend à oublier cette question, comme les historiens de l'art et de la littérature l'ont fait, quand ils ne travaillent qu'avec des œuvres pré-inscrites, déjà intronisées comme œuvres.
29. « Many of our human stories end not in triumph but in defeat. To demand that victimized persons transcend their pain in order to make an audience feel good is another kind of tyranny. » Joyce Carol Oates, « Confronting Head on the Face of the Afflicted », NYT, 19 fév. 1995, Sect. 2, p. 22.

-
- ³⁰. Marcel Conche, Vivre et philosopher : réponses aux questions de Lucille Laveggi, PUF, coll. « perspectives critiques », 1992.
- ³¹. Qui, p. 137.
- ³². Paul Celan, Entretien dans la montagne (trad. S.Mosès), suivi de Stéphane Mosès, Quand le langage se fait voix, éd. Michel Chandeigne, 1990, p. 11-13. Cf. Aussi Strette, Mercure de France, 1971, p. 172..
- ³³. Qui, p. 116.
- ³⁴. Qui, p. 118.
- ³⁵. Voir, dans le premier poème, la lecture de Maulbeerbaum = mûrier, Maul =gueule, Maulbeere=mûre, « Ainsi, le double sens de Maul n'est pas porté par le contexte, mais c'est le cri de la feuille qui fonde l'orientation du sens. », Qui, p. 20.
- ³⁶. Qui, p. 121.
- ³⁷. Qui, p. 120.
- ³⁸. Qui, p. 151-152.
- ³⁹. John Felstiner, Paul Celan : Poet, Survivor, Jew, Yale University Press, 1995, 344 p. C'est la première biographie à couvrir toute la vie de Celan. Elle est issue d'un travail de dix ans mené avec la complicité des proches du poète mais aussi d'une connaissance intime des problèmes de traduction que pose une œuvre si difficile. La plupart des exégèses de Felstiner ont déjà été exposées sous forme d'articles dans plus d'une vingtaine de revues et se trouve ici réunies dans une trame narrative minimale. En effet, si le biographe Felstiner reste très discret sur la vie même de Celan, il paraît surtout désireux de nous exposer ses problèmes et ses trouvailles de traducteur. Signalons que Celan, lecteur d'allemand à l'École Normale de Paris, était lui-même traducteur.
- ⁴⁰. Qui, p. 117.
- ⁴¹. Qui, p. 119. souligné dans le texte.
- ⁴². Qui, p. 121, voir aussi p. 140.
- ⁴³. Qui, p. 138.
- ⁴⁴. Qui, p. 138.
- ⁴⁵. Celan cité Qui, p. 122.
- ⁴⁶. « pour moi c'était désertique. C'est peut-être de là que me vient, ainsi qu'à certains de mes patients, l'intérêt pour le désert qui requiert un système de repérage tout le temps négatif; la mer s'est retirée et on ne voit que des signes négatifs de la mer. » Pierre Cazenave in Julien Bigras, Pierre Cazenave, Françoise Bessis, « A propos du cancer " La maladie du nourrisson dans l'adulte" », Entrevue J.Bigras et P. Cazenave, 1987 », in Revue française de psychosomatique, juin 1994, p. 51.
- ⁴⁷ Cf. Bollack Jean , « Fugue de la mort de Paul Celan », in Jean Gilibert et Perel Wilgowicz (dir.), L'Ange Exterminateur, Revue de l'Université de Bruxelles, 1993/ 3-4.
- ⁴⁸. « A Lublin, comme dans beaucoup d'autres camps de la mort des nazis, une partie des condamnés devaient jouer des airs pleins de nostalgie pendant que d'autres creusaient les tombes. » Wichner E. et H. Wiesner (eds.), In der Sprache der Mörder, Berlin, Literaturhaus, 1993, p. 172. Cf. aussi John Felstiner, « Reconsideration : Paul Celan. The biography of a Poem », The New Republic, 2nd April 1984, p. 27-31.
- ⁴⁹. Qui, p. 158.

⁵⁰. Rappelons que Celan a connu personnellement Heidegger. Cette relation s'est cristallisée dans le poème « Todtnauberg », *Strette*, 1990, p. 110. Cf. H.G. Gadamer, *Philosophical Apprenticeships*, MIT Press, Cambridge Mass., 1985, p. 53-54; qui relate comment Celan a laissé ce poème à Todtnauberg, chez Heidegger.

⁵¹. *Qui*, p. 113.

⁵². *Qui*, p. 105.

⁵³. *Qui*, p. 105.

⁵⁴. *Qui*, p. 106. Freud utilisera cette même métaphore, l'assèchement du Zuyderzee, pour parler de la canalisation de la libido hors d'un système psychique immergé.

⁵⁵. *Qui*, p. 107.

⁵⁶. *Qui*, p. 106.