

Hans-Georg Gadamer

Comprendre la poésie (à partir de Paul Celan)

Traduit et annoté par Philippe Forget

Le présent texte est celui de la *Postface* du livre *Wer bin ich und wer bist Du ? Kommentar zu Celans « Atemkristall »* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1973, pp. 110-134). C'est à cette publication que l'auteur fait référence au début du troisième paragraphe, ainsi que dans la phrase précédente, que nous n'avons pas traduite afin d'éviter chez le lecteur une confusion possible entre la publication mentionnée et le texte ici présenté en français. De même, nous avons omis de traduire les trois premières phrases de la *Postface*, qui font référence, en guise d'attaque, à une publication collective éditée par D. Meineke (*Über Paul Celan*, Suhrkamp Verlag), qui était alors la publication récente la plus importante concernant l'œuvre de Celan.

Une des tâches les plus urgentes qui s'imposent au lecteur de Celan reste dans une large mesure à accomplir. Ce dont nous avons besoin, ce n'est pas d'un jugement critique constant notre impuissance à comprendre, mais de partir d'un point susceptible de nous mener à la compréhension, pour dire ensuite *comment* nous comprenons. Il fut un temps où on appelait cela tout simplement explication « philologique » (*Realinterpretation*)¹. On aurait tort d'en récuser trop vite la légitimité et les ressources, surtout dans le cas d'un poète aussi conscient que l'était Celan du poids de la tradition. En aucun cas il ne s'agit là de faire apparaître l'univocité de ce que le poète a voulu dire. Et il ne s'agit pas davantage de fixer l'univocité du « sens » exprimé par ses vers. Il est déjà plus exact de dire qu'il s'agit du sens plurivoque et indéterminé que brasse le poème et qui, loin d'ouvrir les portes à l'arbitraire et à la fantaisie du lecteur, est l'objet de l'effort herméneutique que de tels vers nous imposent.

Quiconque connaît la difficulté d'une telle tâche sait aussi qu'il ne s'agit pas d'établir une nomenclature complète des connotations que fait résonner la « compréhension » d'œuvres poétiques, mais de faire apparaître l'unité de sens qui revient à l'unité langagière qu'est un tel texte, de telle sorte que les connotations inépuisables qui s'attachent à lui trouvent un appui dans cette unité signifiante. Chez un poète comme Celan, qui a tant cultivé la mise à distance du parler naturel, cette entreprise reste toujours pleine de risques et exige un contrôle critique rigoureux (...).

1. Ce terme, emprunté à F.A. Boeckh (voir note suivante), n'a pas de correspondant exact en français. Il s'agit d'une pratique interprétative marquée de l'empreinte du positivisme et qui s'oppose à l'interprétation « esthético-formelle ».

Que mon livre soit précisément consacré au cycle *Atemkristall*, d'abord publié séparément et qui introduit maintenant le recueil intitulé *Atemwende*, a pour raison première le sentiment que j'ai d'avoir à peu près compris ces poèmes. Or, c'est un vieux principe hermétique que veut qu'on aborde l'interprétation de textes difficiles à partir d'un lieu où l'on possède une première compréhension plus ou moins assurée. Ce n'est pas ici le lieu de dire si le cycle *Atemkristall* représente en plus, comme je le pense, un sommet de l'art celanesque et que ce n'est donc pas tout à fait un hasard si je crois avoir tout juste compris ces poèmes, parce qu'ils me semblent moins que certains autres, plus tardifs, verser dans l'indéchiffrable.

Je suis bien conscient que l'univers de Paul Celan est fort éloigné des origines de la tradition dans laquelle j'ai grandi — ce qui vaut pour la plupart de ses lecteurs. En effet, je n'ai pas de connaissance directe de la mystique juive ni du hassidisme (que Celan lui-même ne connaissait sans doute qu'à travers Buber), ni surtout des coutumes propres aux peuples juifs d'Orient, dans lesquelles la langue de Celan avait tout naturellement ses racines. Je ne dispose pas non plus de sa connaissance étonnamment détaillée de la nature, et bien souvent, on serait heureux de glaner un renseignement dans l'une ou l'autre de ces directions. Mais de tels renseignements aussi pourraient faire problème. Ils entraîneraient dans une zone quelque peu dangereuse, car il se pourrait qu'on mette en œuvre des connaissances que le poète ne possédait peut-être pas. Celan a lui-même mis en garde contre un tel empressement. Même là où des connaissances, voire des informations fournies par le poète en personne, nous sont de quelque secours, c'est le texte et lui seul qui décide en dernier ressort de la légitimité d'un tel secours. Celui-ci peut se révéler « faux » — et il est « faux » dès lors que le texte ne l'assume pas pleinement. Tout poète exige qu'on se fasse d'une certaine façon à sa langue, et pas plus ici qu'ailleurs la « langue » du poète n'est séparée du contexte de son œuvre. Il se peut que les états préalables qui ont été conservés des poèmes de Celan nous fournissent une aide supplémentaire — même celle-ci ne saurait être univoque, comme nous l'a enseigné l'exemple de Hölderlin. Il me paraît finalement sain de considérer par principe que la poésie n'est pas un cryptogramme érudit écrit pour des érudits, mais qu'elle s'adresse à ceux qu'une communauté de langage réunit dans un espace qui appartient autant au poète qu'à celui qui lit ou écoute ses poèmes. Quand un poète a réussi quelque part à donner forme à des ensembles langagiers (*sprachliche Gebilde*) qui « tiennent » d'eux-mêmes, il devrait être possible à une oreille poétique d'élucider quelque peu ce qui en fait la valeur (*das Gültige*) pour s'approcher, indépendamment de ce savoir particulier et en le dépassant, de la précision qui est le mystère ouvert de cette poésie cryptique.

Bien sûr, comprendre n'est pas un processus limité à un seul niveau, même s'il se situe d'abord au seul niveau des mots. C'est pourquoi la toute première tâche est de comprendre les mots. Ceux qui ne connaissent pas la langue concernée sont exclus d'office, et comme les mots d'un poème sont l'unité d'un discours (*Rede*), d'un souffle, d'une voix, ce n'est pas du tout la signification des mots pris chacun pour soi qu'il s'agit de comprendre. La signification exacte d'un mot se dégage bien plutôt de l'unité d'une figure signifiante que constitue le discours. Quels que soient l'obscurité, la tension, les failles, l'éclatement, la fragilité de l'unité de cette figure signifiante qu'est tout discours poétique, la polyvalence des mots s'accomplit dans le sens de la parole poétique, déployant telle signification tandis que d'autres doivent se plier à plus de discrétion. Il y a là une univocité propre à *tout* langage, y compris celui de la *poésie pure*. Cela devrait aller de soi, et il me paraît tout à fait aberrant de nier que tout mot doit d'abord être saisi dans la concrétion exacte de sa signification dans le discours, et que ce tout premier niveau de compréhension ne doit pas être omis. C'est d'autant plus vrai pour Paul Celan, chez qui chaque mot est dit de façon très concrète et précise. On ne mesurera jamais avec assez d'exactitude ce que le discours dit « d'abord », même si la véritable précision de ce qui est dit — c'est elle qui fait du discours un poème — ne s'accomplit pas entièrement à ce premier niveau que constituent les mots, ce qu'ils signifient,

ce qu'ils nomment et l'unité qu'ils forment. Au vrai, on ne peut aucunement s'en tenir à ce premier niveau, car il y aura toujours eu interférence de différents niveaux. C'est là ce qui rend la tâche de la compréhension si ardue.

Mais que signifie ici « comprendre » ? Il existe des formes très différentes de compréhension, susceptibles de s'accomplir de façon relativement indépendante les unes par rapport aux autres. Dans l'herméneutique ancienne déjà, on insiste toujours sur l'entrelacs (*Verflechtung*) que forment les différents types d'interprétation, même si on s'efforce, comme F. A. Boeckh dans sa méthodologie de l'interprétation², de maintenir une séparation rigoureuse entre les différentes méthodes. C'est de là théorie antique des quatre sens de l'Écriture³ qu'on peut le plus légitimement dire qu'elle ne fait que décrire les différentes dimensions de la compréhension. Quel est le *sensus allegoricus* chez Paul Celan ? On sait qu'il n'a jamais accepté qu'il puisse y avoir chez lui des métaphores, et si on entend par métaphores des éléments du discours ou des ressources rhétoriques qui ressortent du dit authentique ou qui s'intègrent à lui, on ne peut que comprendre ce refus. Là où tout est métaphore, plus rien n'est métaphore. Là où le sens littéral (*der schlichte und genaue Wortlaut*) dont il est question ne « veut » pas « dire » sous les espèces d'un « positif » au sens hégélien, d'un univers de sens et de forme donné a priori, mais « veut dire » l'Autre dans l'Un, ne « veut » surtout pas le « dire » dans le dit et ne « veut » pourtant rien « dire » d'Autre dans la négation, il n'y a pas seulement différents niveaux du dire, mais ces différents niveaux se trouvent encore réunis dans leur différence même. Il n'y a pas là d'allégorie. Tout est soi-même.

La parole poétique est « elle-même » en ce sens qu'il n'existe rien d'autre avant elle auquel elle devrait se mesurer — et cependant il n'y a pas de parole qui ne reste son propre dire hors d'elle-même, entendons par là hors de sa signification complexe et de ce qui se nomme dans les différents niveaux de cette signification. Mais cela signifie qu'elle est réponse. Une réponse inclut et enclôt des questions, ce qui veut dire que le dit ne l'est pas seulement de lui-même, même si rien d'autre ne s'exhibe que sa réalité langagière.

Qu'un poème « tienne » de lui-même ne change rien à cette exigence insaisissable qui est la sienne et qui veut qu'aucun des mots qui le constituent ne tienne lieu de quelque chose de telle sorte qu'un autre mot pourrait aussi bien en tenir lieu. « Le langage authentique me paraît être celui dans lequel le mot et la chose se confondent » (G. Eich). Cependant, la façon unique que le poème a de dire ce qu'il dit implique toujours autre chose. Au même titre que toute parole engendrée par le dialogue, le poème a cette propriété de donner à entendre par contraste ce qui n'est pas dit, mais qui est supposé par une attente de sens, je dirai même qui est suscité par le poème — quitte à ce que ce soit seulement pour en décevoir l'attente. Il semble que la poésie contemporaine comme celle de Celan doive nous rendre particulièrement attentifs à ce phénomène. Car ce n'est pas la poésie baroque, qui maintient ses énoncés dans l'unité d'un cadre de référence homogène et dont la mythologie, l'iconographie et la sémantique reposent sur un fonds commun. Les choix lexicaux de Celan, eux, s'aventurent dans un tissu de connotations dont la syntaxe dérobée ne peut s'apprendre nulle part ailleurs qu'à partir des poèmes eux-mêmes. C'est ce qui prescrit à l'interprétation la voie qu'elle doit suivre : le texte ne nous renvoie pas à un univers signifiant que sa cohérence

2. F. A. Boeckh : *Enzyklopadie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, ed. Bratuschek, 1886. Boeckh était un disciple de Schleiermacher et peut être considéré, avec Steinthal et surtout Dilthey, comme l'un des représentants les plus marquants de la théorie littéraire en Allemagne au XIX^e siècle. De Schleiermacher, il aura repris l'héritage platonicien, mais il aura aussi contribué à accentuer la réception psychologisant de Schleiermacher, combattue récemment par Manfred Frank (cf. *Das individuelle Allgemeine*. Textstrukturierung und — interpretation nach Schleiermacher, Suhrkamp Verlag, 1977).

3. Allusion à la théorie développée par Origène (v. 185-252), qui servira ensuite de base à ses *Commentaires* bibliques.

nous rendrait familier. Des fragments de sens sont comme calés (*ineinandergekeit*)⁴ les uns dans les autres, il s'avère impossible d'opérer la transposition d'un niveau qui serait celui du simple vouloir-dire à celui, supérieur, du dit authentique — le dit authentique restant toujours, d'une façon difficile à décrire, ce que le discours voulait dire. Ce qui se passe dans la compréhension, c'est moins une transposition que l'actualisation constante de la transposabilité, c'est-à-dire la remise (*Aufhebung*) de toute « positivité » appartenant à ce premier niveau, et qui se trouve ainsi « remise » au sens double et justement positif du mot.

Voilà qui est tout à fait décisif pour l'interprétation de Celan — mais pas seulement pour elle. Car c'est à partir de là que se détermine la validité si controversée des informations qui n'émanent pas du poème lui-même, mais que l'on doit à des indications du poète ou de ses proches, concernant le ressort « biographique », la motivation localisée dans la biographie, la situation concrète et déterminée d'un poème. On sait, et Celan lui-même n'a pas été le dernier à le dire, notamment dans *Le Méridien*⁵, que ce qui caractérise sa poésie, tout en l'opposant au concept d'art de Mallarmé et de ceux qui se réclament de lui, c'est qu'elle crée, qu'elle trouve des mots qui, à la manière d'un aveu ou d'une confession, s'élèvent de chaque situation vécue. Voilà qui ne peut certes pas s'appréhender dans toutes ses déterminations de détail à partir du seul poème. Prenons comme exemple un poème tel que *Blume* (Fleur), dont nous devons aux travaux de Rolf Bücher⁶ de connaître aujourd'hui les différents états.

BLUME

Der Stein.
Der Stein in der Luft, dem ich folge.
Dein Aug, so blind wie der Stein.

Wir waren
Hände,
wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden
das Wort, das den Sommer heraufkam :
Blume.

Blume — ein Blindenwort.
Dein Aug und mein Aug :
sie sorgen
für Wasser.

Wachstum.
Herzward um Herzward
blättert hinzu.

Ein Wort noch, wie dies, und die Hämmer
schwingen im Freien.

FLEUR

La pierre.
La pierre dans l'air ; je la suis.
Ton œil, aussi aveugle que la pierre.

Nous étions
des mains,
nous avons créé en vidant les ténèbres nous avons
[trouvé
le mot qui remontait le long de l'été :
Fleur.

Fleur — un mot d'aveugle.
Ton œil et mon œil :
ils se chargent
de l'eau.

Croissance.
Cloison après cloison
Ajoute un pétale.

Un mot encore, comme celui-là, et les marteaux
vibrent à l'air libre.

4. Cette expression audacieuse est en fait une citation de Goethe commentant son *Pandore*. Dans ce contexte, tout comme dans celui du présent essai, il est manifestement fait référence à un seul des deux sens possibles du mot *Keil* : cale placée sous un objet pour l'immobiliser, l'immobilisation étant ici la conséquence de l'accumulation de « cales » dans un espace donné. D'où la traduction retenue. Il se trouve que *Keil* peut aussi signifier le *coin*, instrument de forme prismatique permettant de fendre des matériaux. La référence de Gadamer n'exclut donc pas seulement une signification ponctuelle, mais du même coup une pratique interprétative, consistant en la fente et refente interminable du matériau signifiant. Cette opposition, latente ici, mais qui peut se lire à partir des remarques de Gadamer concernant les concepts de « contexte » et d'« unité » par exemple, a été développée récemment (cf. Philippe Forget (Hrsg.) : *Text und Interpretation, deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von Jacques Derrida, Philippe Forget, Manfred Frank, Hans-Georg Gadamer, Jean Greisch und François Laruelle*, UTB 1257, Wilhelm Fink Verlag, München 1984).

5. *Le Méridien* est le texte du discours de remerciement prononcé par Celan en 1960 à l'occasion de la remise du prix Büchner. Le lecteur français pourra en outre se référer aux réflexions que ce texte a suscitées chez Emmanuel Lévinas : *L'être et l'autre. A propos de Paul Celan*, in : *Sens et existence* (en hommage à Paul Ricœur), Éditions du Seuil, 1975, pp. 23-30.

6. Rolf Bücher fut le principal collaborateur de Beda Allemann pour la publication des *Œuvres complètes* en cinq volumes parues fin 1983 au Suhrkamp Verlag.

Il est parfaitement vain de s'imaginer qu'on aurait pu deviner à la lecture de ce poème qu'il s'agit ici du petit garçon de Celan découvrant un jour le mot « fleur », comme une promesse. Que ce soit l'histoire d'une croissance et d'une éclosion qui, dans ce poème, se rattache au mot « fleur » — et pas seulement, comme chez Hölderlin, à la fleur du mot, qui est chez lui le mot pour « le langage », voilà qui est bien dans le poème. Mais que ce soient le père et le fils qui croissent ici l'un vers l'autre, cela, il faut le savoir. Ou plutôt non : on n'a pas besoin de le savoir. Les niveaux de transposition de ce poème ont entre autres conséquences de faire en sorte que le particulier déterminé par le biographique finit par verser dans la détermination générale qui est tout entière dans ces lignes et pour chacun d'entre nous. Croître l'un vers l'autre, voilà qui peut se produire dans des contextes fort différents : dans la spiritualité d'une commémoration ressuscitant ce qui était mort, dans la présence d'une rencontre amoureuse, qui fait resplendir comme une floraison l'œil mort qui n'avait jusque-là que l'éclat passager du météore, pierre, étoile et fleur, ou encore, et c'est ce que le poète a apparemment « voulu dire », dans l'élan qui porte le père et le fils l'un vers l'autre, l'enfant s'éveillant en quelque sorte de son existence minérale, dans laquelle l'œil est encore comme la pierre, pour accéder à celle que donne le regard, l'échange de regards et l'univers en constant devenir des mots. Il est impensable qu'on puisse prétendre ne voir dans ce poème que ce dernier point et lui seul. J'irai plus loin : même si on « sait » à quoi pensait le poète en l'écrivant, sait-on pour autant ce que dit le poème ? Et si on allait jusqu'à considérer comme un mérite de ne penser ici qu'au sens « juste » et à lui seul, je suis pour ma part convaincu qu'on se fourvoierait terriblement et que Celan serait le dernier à encourager un tel fourvoiement, lui qui a toujours insisté sur le fait que le poème dispose d'une existence propre et qu'il est détaché de son créateur. Si on n'en comprend pas davantage que ce que le poète peut aussi dire en dehors de son poème, on en comprend trop peu.

Ce qui ne veut pas dire que de telles informations, extérieures au poème, n'ont pas souvent leur utilité. Elles nous préservent du risque de passer complètement à côté du sens juste quand nous abordons l'interprétation. Elles facilitent, au moins à un premier niveau, une compréhension juste, c'est-à-dire ayant la cohérence d'une unité. Mais on ne comprend pas les poèmes de Celan pour ce qu'ils sont si on se limite à l'un ou l'autre des niveaux. Celan aurait dit un jour qu'il n'y a pas de ruptures (*Brüche*) dans ses poèmes, mais qu'il y a en revanche différentes possibilités d'attaque. Il voulait manifestement dire par là qu'un même poème peut se lire avec cohérence et précision sur différents niveaux de transposition. C'est ce qui m'apparaît à la lecture du poème *Fleur*. Et si l'on reprend la question que je pose à propos du cycle *Atemkristall* : « Qui suis-je et qui es-tu ? » — peut-on prétendre y répondre ? Je ne peux qu'y insister : ce « tu » ne représente que lui-même et non tel ou tel, que ce soit un être aimé, un autre ou le tout Autre.

Notre tentative d'interpréter un cycle des poèmes de Celan sans recourir à aucune information particulière ne va certainement pas sans risques. Mais j'insiste sur la tournure « information particulière », car la masse d'informations que tout lecteur investit de lui-même est déjà à bien des égards « particularisée ». L'un aura vécu ce dont un autre n'aura qu'une connaissance livresque. Certains connaîtront par exemple la culture slave de langue allemande, ou même le culte juif, voire la mystique de la Cabbale, tandis que tel autre devra pour s'y retrouver s'en remettre au dictionnaire ou procéder à des lectures ardues. Il en va de même pour le rapport entretenu par contraste avec le déjà dit. Untel partagera peut-être avec le poète d'avoir la musicalité de George ou de Rilke dans l'oreille, ou même la langue et la poésie françaises, ce qui ne sera pas le cas de tel autre. L'un connaîtra une expression spécialisée employée par le poète parce qu'elle fait partie de son propre usage, tandis qu'un autre devra faire des recherches parfois difficiles pour en acquérir le sens. De telles particularisations sont constantes. C'est dans cette mesure que la particularisation particulière que représente l'information privée émanant du poète n'est finalement pas un problème si particulier. Aucun lecteur ne peut revendiquer une compréhension dépourvue de particularisations, et il n'y a pourtant de compréhension que si la particularisation contingente se remise (*sich auf-*

hebt) dans la généralité de la contingence. Ce qui veut dire que ce n'est pas telle donnée précise et unique, dont nous avons connaissance pour en avoir été les témoins ou parce que le poète lui-même nous l'a communiquée, qui s'exprime dans le poème ; mais tout lecteur doit se montrer capable de recevoir ce qu'évoque le geste poétique (*Sprachgestus*) comme une offre qu'on lui ferait. Tout lecteur doit combler de sa propre expérience ce qu'il est capable de percevoir dans le poème : alors seulement on peut dire qu'on comprend un poème.

Mais si l'exemple du poème *Fleur*, évoqué plus haut, illustre les éclaircissements qu'on est en droit d'attendre des états préalables de ce texte, tels qu'on les trouve dans les écrits posthumes de Celan, ne faut-il pas toujours connaître ces différents états pour contrôler sa compréhension, et n'est-il pas inadmissible de se risquer parfois à comprendre de sa propre initiative ? Loin de moi l'idée de mépriser l'aide que peuvent nous apporter ces états préalables. Cependant, leur bon usage suppose aussi une pré-hension (*Vorgriff*) et une précompréhension (*Vorverständnis*)⁷ ainsi qu'une réflexion consciencieuse sur le texte lui-même. Par ailleurs, il faut reconnaître à tout poète la liberté de ne pas s'en tenir à un développement linéaire conséquent des différents états de son texte. La valeur des états successifs d'un texte pour l'interprétation doit être corroborée par le texte achevé. L'intérêt porté aux états d'un texte pour eux-mêmes peut avoir une légitimité historique, mais il ne permet pas d'accéder à l'interprétation du texte achevé. D'après l'échantillon des différents états du poème *Fleur* qui nous ont été communiqués, sa genèse offre l'image d'un processus de concentration, de raccourcis et d'ellipses toujours poussé plus avant. Cela rappelle Mallarmé, qui a dit un jour que dans la poésie authentique, la tâche principale consistait à pratiquer l'ellipse et à raturer le plus possible au début et à la fin de chaque pensée, afin d'offrir au lecteur le plaisir de trouver lui-même ce qui complétera l'ensemble. Je ne considère pas que Mallarmé décrive ici de façon adéquate son propre travail poétique, et je ne suis nullement enclin à accorder aux poètes un quelconque privilège concernant l'interprétation de leurs propres textes. Il est en effet manifeste qu'il y va moins de l'ellipse que d'un travail de concentration. Les différents états de *Fleur* ne font pas apparaître de simples ellipses, mais tout autant une intensification et une densification (*Ballung*). Tout s'y passe comme si la simple juxtaposition (*Unverbundenheit*) des mots et segments de phrase potentialisait les éléments de la parole poétique, de telle sorte qu'ils en disent davantage et qu'ils rayonnent dans davantage de directions qu'ils ne pourraient le faire s'ils étaient fixés par des liens syntaxiques. Ce qu'il faut retenir de la remarque de Mallarmé au sujet de l'ellipse, c'est donc qu'un poème est capable de se compléter de lui-même à travers la concentration poétique qu'il produit, et que sa structure et l'ordonnement des motifs font qu'on finit par en comprendre plus que ce que le poème semble exprimer à travers les seuls mots qui le constituent. Ce qui fait la différence entre un poème de qualité et un tour de passe-passe poétique, si prodigieux soit-il, c'est qu'on est de plus en plus convaincu de son exactitude au fur et à mesure qu'on pénètre dans sa structure et dans la technique des effets qu'il produit. Plus la compréhension gagne en exactitude, plus la création poétique gagne en densité signifiante. De ce point de vue, l'analyse structuraliste

7. Le terme *Vorgriff* reprend l'un des trois concepts proposés par Heidegger au § 32 de *Sein und Zeit* pour décrire la structure sous-jacente à la compréhension herméneutique. Cette description prolonge en la conceptualisant l'analyse du comprendre en tant que comprendre « quelque chose comme quelque chose (*etwas als etwas verstehen*) ». Heidegger y montre en quoi cette « pré-structure » (*Vorhabe, Vorsicht, Vorgriff*) ne peut se confondre avec un simple « a priori ».

Dans *Wahrheit und Methode* (1960), Gadamer reprend cette conceptualisation par le terme *Vorverständnis* (Deuxième Partie, p. 252s.), et la prolonge un peu plus loin (p. 277s.) en proposant d'y ajouter ce qu'il appelle *der Vorgriff der Vollkommenheit*, qui veut qu'on ne puisse comprendre que ce qui constitue une parfaite unité de sens (« Sie besagt, dass nur das verständlich ist, was wirklich eine vollkommene Einheit von Sinn darstellt »). C'est bien cette conception qui détermine l'approche de Celan ici proposée et commande en sous-main l'analyse que fait Gadamer du rôle des indications biographiques dans l'interprétation de ces poèmes : comme Gadamer l'indique dans une note (op. cit. p. 278s.), l'écriture chiffrée (*das verschlüsselte Schreiben*) constitue(ra)it une exception à la « pré-hension de perfection », sauf à utiliser comme « clé » une « compréhension objective » (*ein sachliches Verständnis*). L'exception n'en serait donc pas une, et démontrerait bien plutôt que toute compréhension implique un accord (*Einverständnis*) préalable...

a vu juste. Mais en se limitant à la forme sonore, elle omet de faire apparaître la « structure » dégagée dans la tension entre sens et sonorité dans son rapport à l'unité de ce que le texte veut dire. Mais ce sont là des tâches qui requièrent une extrême sensibilité d'oreille en même temps qu'une acuité d'esprit sans défaut.

La chose devient beaucoup plus grave lorsque le texte définitif publié se révèle erroné. Ce fâcheux cas de figure s'est présenté pour un des textes du cycle que j'avais choisi d'interpréter. En relisant l'édition à compte d'auteur de *Atemkristall*, je découvris soudain que, dans le deuxième vers du troisième poème, figurait le mot *Himmelsmünze* au lieu de *Himmelssäure*, et j'ai eu depuis confirmation que Celan lui-même avait reconnu que l'énoncé connu recelait une erreur de transcription qui s'était glissée dans les éditions ultérieures, erreur qu'il n'avait reconnue et corrigée que tardivement, sans qu'il y attache du reste une grande importance. Une donnée textuelle erronée impose naturellement à l'interprète des associations tout aussi erronées. C'est ce qui m'arriva, et il me fallut ensuite rechercher les associations exactes à partir du texte ainsi corrigé⁸. Voilà un état de fait bien intéressant, qui montre ce qu'il en est du degré de certitude concernant la précision des cohérences qu'on croit avoir dégagées. Mais il faudrait de même se demander dans quelle mesure la compréhension globale du poème s'en trouve modifiée. Il n'est sans doute pas illicite de dire que, d'une façon générale, la cohérence structurelle d'un poème est soutenue par tant de piliers que l'ensemble ne menace pas de s'effondrer si on remplace un pilier ici ou là. A chaque fois, c'est la pratique qui décide. En tout état de cause, le risque inhérent à de telles incertitudes touchant à l'énoncé du texte me paraît tout à fait minime, comparé à celui que doit assumer toute interprétation (*Deutung*) par elle-même. Et pourtant, cela ne doit pas nous empêcher de tenter le possible. Les poèmes sont là. Pour tenter de les comprendre, les lecteurs que nous sommes ne se fieront pas abusivement à l'édition critique ou aux résultats auxquels est parvenue la « recherche » ; ils chercheront bien plutôt à compléter leur « semi »-compréhension, sur laquelle repose la force d'attraction qu'exerce un poème sur chacun de ses lecteurs.

Le cycle que j'ai interprété fait apparaître un autre cas litigieux, lui aussi représentatif du phénomène herméneutique. C'est le mot *Meingedicht*. Des lecteurs très sérieux ont compris ce mot au sens où le poème, « mon » poème, en reste à l'opinion mienne (*das Meinen*), privée. Et c'est un fait qu'une telle hypothèse produit aussi une cohérence sémantique parfaite, pas tellement différente de la cohérence juste. Or, j'apprends que Celan a lui-même récusé cette mésinterprétation que constitue assurément *Meingedicht* compris dans ce sens. Mais admettons par hypothèse que Celan ait validé cette autre interprétation, qui semble tout aussi « possible ». Sa voix aurait-elle pour autant été décisive ? Je pense que non. Car on peut donner les raisons pour lesquelles *Meingedicht* doit être compris au sens de « faux témoignage », sur le modèle de *Meineid* (parjure). Le poème y gagne en cohérence et en précision. Ainsi, *Meingedicht* contraste parfaitement avec le « témoignage irrévocable » sur lequel s'achève le poème. Naturellement, je n'ai pas été surpris que Celan ait compris son poème comme il faut. Mais tous les cas qui se présentent ne sont pas aussi clairs, et notamment — comme c'est un peu le cas ici — lorsque la mauvaise compréhension n'a pas pour conséquence de remettre sérieusement en cause la cohérence de l'ensemble, mais tout au plus d'en réduire la précision. On peut tout à fait s'imaginer un cas où le poète ne se comprend pas lui-même comme il faut, c'est-à-dire où il suit une interprétation — peu importe ici qu'elle soit la sienne ou non — tout aussi possible et pourtant tout aussi évidemment erronée que cette mésinterprétation de *Meingedicht*. Le poème garderait alors raison contre le poète, ce qui n'est pas du tout aussi monstrueux qu'il y paraît. Que l'on pense par exemple à

8. Si Celan a bien confirmé que *Himmelssäure* était une « coquille », l'étude des états du texte que permet maintenant l'édition critique fait apparaître, selon Gadamer, que l'auteur a tout de même considéré pendant un moment cette option comme une variante possible.

la célèbre erreur de Goethe, âgé certes, mais non sénile, prenant son poème *Prométhée* pour une partie de son *Prométhée*, un drame resté à l'état de fragment. Comme, pour le cycle ici interprété, je ne disposais d'aucune information privée, ces considérations restent pour l'instant purement théoriques. Mais elles montrent bien dans quel sens un poème est détaché de son créateur, à telle enseigne que celui-ci peut rester en deçà de lui, et que, au fil du temps, il ne peut même peut-être *que* rester en deçà de lui : « Mon poème n'est plus mien » (*Mein Wort ist nicht mehr mein*).

Nous avons lu, dans les écrits de Peter Szondi⁹ publiés à titre posthume, le travail qu'il a consacré au poème de Celan extrait de *Schneepart* (Part de neige)¹⁰ et qui fait allusion à l'assassinat de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg. Szondi y fournit des détails biographiques d'une précision incomparable, qui donnent la clé du poème (*entschlüsseln*), tout en se défendant de tout recours à ce matériau issu du vécu : « Rien cependant ne serait plus grande trahison envers le poème et son auteur. » A la suite de quoi, Szondi s'emploie à reconstituer la logique du poème lui-même. Malheureusement, il n'a pu nous léguer que le fragment inachevé que nous connaissons.

Il n'en a pas moins posé les questions avec beaucoup d'acuité, invitant ainsi à poursuivre le travail, à ouvrir un dialogue avec lui — par-delà sa mort. Quand, citant Jakobson, il oppose — à juste titre — une sorte d' « entrelacs produit par le matériau de la langue » à l'ordre successif des phrases énoncées, il ne peut pour autant se dérober à cet ordre successif et à son exigence de sens (*Sinnanspruch*). Mais dans quelle mesure peut-on satisfaire cette dernière sans recourir aux informations biographiques ? Peut-être n'a-t-on pas besoin d'informations particulières telles que celles dont disposait Szondi et qu'il nous a communiquées. Mais jusqu'à quel point la compréhension est-elle possible sans elles ? En premier lieu, il faut avoir clairement conscience qu'aucun lecteur n'est totalement dépourvu d'informations. Ni la fiction du point zéro que serait l'absence d'information, ni l'accès généralisé aux informations ne sont un critère valable pour le poème et son lecteur — ce qui vaut manifestement aussi pour le savoir biographique spécifique dont disposait Szondi. Quelle est, dans ces conditions, la quantité de savoir nécessaire ? Posons des questions concrètes au poème de Celan.

DU LIEGST im grossen Gelausche,
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Äppelstaken
aus Schweden —

Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden —

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
musste schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden —

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen
Nichts
stockt.

TU REPOSES dans la grande auscultation,
embuissonné, enfloconné.

Toi, va vers la Spree, va vers la Havel,
va vers les allonges de boucher,
vers les pals rouges des pommes
de Suède —

Arrive la table chargée de dons,
elle contourne un Eden —

L'homme devint passoire, la femme
dut nager, la truie,
pour elle, pour aucun, pour chacun —

Le canal Landwehr ne bruira pas
Rien
se fige.

9. Peter Szondi : *Eden*, in : Celan-Studien, Suhrkamp Verlag 1972, pp. 113-125. Voir aussi les notes données en appendice pp. 133-135.

10. Une traduction française intégrale de ce recueil est parue dans *Po&sie* 21 (1981), pp. 3-46 (traduction de Fabrice Gravereaux, Hans-Michael Speier et Rosella Benusiglio-Sella). Notre traduction du poème commenté ici par Gadamer diffère sur plusieurs points de cette traduction (cf. *Po&sie* 21, p. 6).

Chacun aura reconnu aux mots « Spree » et « Havel » qu'il est ici question de Berlin. Qui connaît Berlin sait aussi qu'il y a là-bas un canal Landwehr, ou, s'il l'ignore, il peut aisément s'en informer. Mais c'est tout. Il est peu probable qu'un ouvrage de référence évoque à l'article *Landwehrkanal* cet horrible meurtre de janvier 1919. Comment le lecteur peut-il aller plus loin ? Il y a le mot-signal « die Sau » (la truie), et sa mise en rapport avec le canal Landwehr définit l'événement : c'est d'un meurtre qu'il s'agit, et à partir de là, on comprend aussi clairement ce que signifie l'homme devenu « passoire ». Un homme et une femme ont été tués par balles et la femme jetée dans le canal. Que « la truie » caractérise ici une Juive n'a vraiment pas un caractère citationnel — contrairement à ce que de jeunes philologues zélés sont peut-être enclins à croire aujourd'hui (et cela vaut aussi pour la « passoire », bien que Celan ait trouvé ces deux mots dans le compte rendu du procès), il s'agit — en tout cas pour des lecteurs d'un certain âge — d'une injure qui, dans la bouche d'un antisémite, sera immédiatement identifiée comme telle. En tout cas, Celan considère ce mot comme compréhensible et non comme une référence littéraire. Jusqu'ici, pas de problème. Qu'apprend-on d'autre à partir du poème lui-même ? Sans doute pourra-t-on rapprocher « embuissonné » et « enfloconné » du Berlin hivernal, mais certainement pas de ce que Celan pouvait en voir de la fenêtre de sa chambre, lors de sa visite. On devra plutôt comprendre « buisson » et « flocon » comme une protection (em-buissonné, en-floconné) et un silence introspectif (d'où la « grande auscultation »).

Entendra-t-on dans « Arrive la table chargée de dons » l'atmosphère de fête qui précède Noël ? Difficilement. La compréhension en sera plus générale. Mais on comprendra au moins que ce vers inclut contraste et contradiction avec l'horreur évoquée par la suite. L'indice le plus important est constitué par l'audacieuse tournure « Elle contourne un Eden. » Qui, « elle » ? La table ? La joie de l'Avent ? A nouveau, on ne pourra faire le lien avec l'ancien ou le nouvel Hôtel Eden qu'après s'être informé sur cette référence concrète. Il n'en reste pas moins que ce qui suit « Elle contourne un Eden » fait dans tous les cas ressentir l'amère contradiction avec une table couverte de dons. Quel que soit cet Eden — la fête elle-même en sa profusion de cadeaux ? — il n'est pas le but de cette course ni de ces dons à venir. « Contourner un Eden » est un trajet qui éloigne d'un bonheur, au lieu d'y mener. Voilà ce qui est dans le poème, non le poète passant en voiture devant le nouvel Hôtel Eden. La tension créée par ce contraste est ainsi promue facteur déterminant du poème. Mais auscultera-t-on le texte jusqu'à l'entendre dans les vers qui précèdent (ce que fait le lecteur disposant des informations de Szondi) ? Certes, les allonges de boucher et « les pals rouges des pommes/de Suède » font bien contraste. Le rouge qui apparaît avec les pommes et, (peut-être peut-on le deviner), leur présentation sur un pal, introduit un contraste sanglant avec les « allonges de boucher ». Mais cela ne suffit pas à nous faire imaginer ce qui s'est passé dans la salle de torture de Plötzensee¹¹, sur la Havel. Peut-on vraiment le deviner ? Comme nous l'enseigne le compte rendu de Szondi, le poète est allé lui-même « vers la Havel » et les allonges de boucher de Plötzensee. Mais nous en sommes bien d'accord : il n'y a pas lieu d'en faire état comme d'un fait biographique, ce que confirme la forme impérative « Va ». C'est chacun de nous qui est sommé de voir tout cela. Mais sait-on vraiment ce qu'on nous demande d'y voir ? Tout n'est-il pas compréhensible dans ce poème, sans rien savoir de Plötzensee, de Liebknecht et Rosa Luxemburg ?
Voire.

Nous étions d'accord que la brutale scène du meurtre décrite à la fin du poème renvoie à un événement unique, et celui qui ne devine pas, sur la base d'un savoir informé, à quoi il est fait référence ici, n'en sait pas assez pour ce poème. Le poème veut qu'on le sache. Il le veut

11. *Plötzensee* est le nom d'un établissement pénitentiaire de Berlin. C'est dans ce même lieu que furent exécutés les conjurés du 20 juillet 1944.

tellement que les deux derniers vers, les deux derniers mots du poème, « Rien » et « se fige », condensent une nouvelle fois cette terrible tension qui domine le poème, si bien qu'elle fait éclater toutes les limites. D'après ce qui précède, « Rien/se fige » doit d'abord se lire ainsi : « Tout poursuit son cours, comme l'écoulement imperturbable du canal Landwehr. Personne ne s'arrête sur cette monstruosité. » Mais on sent alors la rupture provoquée par l'enjambement, qui donne au « se fige » une dynamique autonome — et on se fige soi-même. Cela veut-il dire à la fin que le Rien de cet écoulement vient à se figer devant la monstruosité — ou qu'il devrait en être ainsi ? La chute ne veut-elle pas dire : Il faut empêcher que tout puisse continuer ainsi ?

S'il en est ainsi, le poète a véritablement fait part de lui-même — non comme l'individu contingent auscultant Berlin par une nuit d'hiver, cerné qu'il est (*umringen*) par les impressions de la journée : Plötzensee et le fastueux marché de Noël du Berlin actuel, la lecture du procès-verbal de l'assassinat de Liebknecht et Rosa Luxemburg, un Hôtel Eden qui éveille le souvenir d'un autre et de l'horreur dont il a été le témoin. La succession des impératifs « Va vers la Spree, va vers la Havel, / va vers les allonges de boucher » ne somme pas seulement chacun de nous de voir et savoir tout cela, elle nous somme davantage encore de prendre conscience des oppositions ici rassemblées : la Spree et le lac de la Havel, hanté par les horreurs qui y furent commises, les allonges de boucher synonymes de cruauté et la joie bariolée de Noël, le Palace sur le lieu d'une tragédie : tout cela s'y trouve en même temps. Tout cela s'y trouve, effroi et joie, Eden et Eden. Rien (ne) se fige. Vraiment rien ? La réponse à la question posée non sans brio par Szondi me semble dissimulée ici.

Aucun savoir privé ou éphémère n'est nécessaire. Il faut même, quand on le possède, s'en abstraire et ne penser que ce que le poème sait. Mais de son côté, le poème veut que l'on sache et apprenne (*erfahren/lernen*) tout ce qu'il sait — et qu'on ne l'oublie plus jamais.

Concernant la question du contenu informatif, il convient donc de faire les remarques de fond suivantes : la tension entre une information particulière et une information susceptible d'être puisée dans le poème lui-même n'est pas seulement relative, comme on l'a montré plus haut. Sans doute est-elle aussi variable, dans la mesure où elle s'atténue de plus en plus à travers l'opérance historique (*Wirkungsgeschichte*)¹² d'une œuvre. Beaucoup de connaissances

12. *Wirkungsgeschichte* est un des termes-clés de l'herméneutique de Gadamer en ce qu'il définit pour lui l'essence même de la compréhension (« Verstehen ist seinem Wesen nach ein wirkungsgeschichtlicher Vorgang — *Wahrheit und Methode*, p. 283). La description n'en est pas simple, ce dont témoignent aussi les différentes traductions qui en ont été proposées : *efficacité de l'histoire*, *efficience de l'histoire*, *histoire des effets*, *travail de l'histoire*. Avant de se prononcer, il faut bien voir l'ambivalence recherchée du concept et la réalité herméneutique qu'elle recouvre ; en simplifiant à l'extrême, on peut dire que la réalité de l'histoire (qui n'est pas seulement la réalité historique) qui apparaît dans le mouvement de la compréhension herméneutique est double, et les deux aspects qu'elle actualise se fondent dans la « fusion des horizons » (*Horizontverschmelzung*) de la tradition et de celui qui accomplit l'acte de compréhension. La tâche de contrôler la pratique effective d'une telle fusion reviendrait à *das wirkungsgeschichtliche Bewusstsein*. Dans ce sens, *Wirkungsgeschichte* traduit à la fois l'histoire qui « s'agit » dans la compréhension et la compréhension de cet efficacité de l'histoire, condition du « contrôle », ce second terme restant toujours chez Gadamer soumis à l'autorité de l'histoire elle-même, comme le montre bien son expression souvent contestée selon laquelle « l'histoire nous appartient moins que nous n'appartenons à l'histoire », dont on peut remarquer qu'elle décalque exactement, en mettant « l'histoire » à la place du « langage », une formule, tout aussi controversée, de Heidegger, selon laquelle « nous n'avons pas le langage, mais c'est le langage qui nous a, dans tous les sens du mot ». Dans cette perspective, la traduction par *travail de l'histoire* pêche par sa séduction même, en accordant un rôle virtuellement identique à l'histoire et au sujet qui comprend. Les options *efficacité de l'histoire* et *efficience de l'histoire* ne tiennent quant à elles véritablement compte que d'un des aspects, mais elles ont au moins le mérite de suivre la pesanteur effective du concept. *L'histoire des effets*, elle, par les nombreux malentendus qu'elle peut susciter et sa consonance bizarre, finit par manquer les deux.

Si on observe que *Wirkungsgeschichte* présente à la fois un caractère actif et passif, ou, plus rigoureusement, que ce concept ne peut se décider, structurellement, pour l'un ou pour l'autre (l'histoire agissante ne s'agit pas comme le ferait un « sujet », et suppose une certaine passivité de ce à quoi elle s'agit, tandis que le sujet qui accomplit l'acte de compréhension ne peut le faire qu'en recevant aussi passivement la tradition qui l'aura toujours déjà dépassé), on peut se souvenir avec profit des ressources de « la terminaison en -ance » repérées par Jacques Derrida, qui consistent à se maintenir « entre l'actif et le passif » (cf. *La différance*, in : *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, p. 9). Le sens premier et général de *wirken* étant *travailler* (et notamment le fil), on peut, à partir du latin *operari* (à la fois travailler, produire, produire un effet, effectuer), risquer, pour ce concept original, le néologisme *opérance de l'histoire* (au besoin *opérance historique* pour l'adjectif et les syntagmes nominaux. Pour *wirkungsgeschichtliches Bewusstsein* : *opérance de la conscience historique*), qui semble bien toujours maintenir l'actif dans le passif et le passif dans l'actif.

finiront par aller de soi, si bien qu'elles font partie du savoir de chacun. Que l'on pense par exemple au ressort biographique des chants de Sesenheim consacrés par Goethe à Frédérique Brion. Mais il est encore d'autres possibilités. Peut-être certains poèmes de Celan ne s'ouvriront-ils à nous que lorsque de nouvelles informations auront afflué vers nous, par exemple à travers les différents états révélés par les écrits posthumes, des renseignements communiqués par des amis du poète, des trouvailles résultant de recherches précises. Nous ne sommes là qu'au début d'un chemin sur lequel il arrive qu'un poète, en donnant un commentaire explicatif, ait précédé son lecteur. Qu'on pense au « Tuer est un aspect de notre deuil errant » de Rilke (*Sonnets à Orphée*, Deuxième partie, 11)¹³. Un poète entre petit à petit dans la conscience de son lecteur, au fur et à mesure que le ton qui lui est propre en-chante notre oreille (*uns ins Ohr singt*) et que son univers devient le nôtre. C'est tout à fait possible, et c'est même ce à quoi il faut s'attendre dans le cas de Celan. Mais cela n'autorise pas à faire le second pas avant le premier, et le premier pas reste de chercher à comprendre ce qui nous interpelle dans le poème.

Il existe encore une autre motivation, qui est celle que nous trouvons ici : le poème, tel qu'il est présenté par Szondi, nous impose ce que chacun devrait savoir avec une telle force que chaque lecteur finit par le savoir. A travers son poème, le poète devient fondateur de mémoire.

Nous touchons ici à un point décisif de l'art d'interpréter et qui engage la contribution herméneutique de la science. La plus grande clarté y est de rigueur. Il faut soigneusement distinguer ici entre plusieurs choses.

Il n'y a pas contradiction à admettre — dans un cas donné — différentes interprétations possibles parce qu'elles sont toutes en consonance avec le mouvement (*Sprachgebärde*) du poème, et — dans un autre cas — à trouver l'une des interprétations plus précise et donc la considérer impérativement comme l'interprétation « juste ». Il s'agit là de choses différentes : l'approche globale de la direction « juste », vers laquelle tend toute interprétation, et la convergence et l'équivalence de niveaux de compréhension qui sont tous « justes ». Ainsi, la précision d'une compréhension autobiographique n'est pas en soi supérieure à une compréhension plus détachée, plus abstraite. C'est que la plus grande richesse de détail que des renseignements privés d'ordre biographique ou exégétique font affluer vers le lecteur n'augmente pas en soi la précision du poème. La précision consiste en un ajustement rigoureux à un élément à mesurer. C'est ce dernier qui donne la mesure de l'ajustement, et il ne fait aucun doute que le niveau du poème concerné par les renseignements d'ordre privé que le poète peut livrer n'est pas celui auquel le poème donne lui-même sa propre mesure. C'est ainsi qu'un lecteur muni de telles informations pourra certes les reconnaître de façon précise dans le poème. Mais cela n'est pas la compréhension du poème, et cela n'y conduit pas forcément. Il est bien certain que le véritable critère serait la compréhension précise du poème, que le lecteur idéal n'atteint à partir de rien d'autre que le poème lui-même et les connaissances qu'il possède. C'est seulement lorsque la compréhension instruite par l'autobiographie rejoint pleinement cette précision que les différents niveaux de compréhension peuvent jouer simultanément ; c'est ce que Szondi avait fort justement en vue. Ce critère est le seul qui préserve le poème d'une trahison au nom de la vérité privée.

Il me semble également tout à fait aberrant de penser qu'on ne peut faire autrement que de se dérober à l'exigence de précision qu'impose une telle compréhension, et donc qu'on est en droit de le faire, sous prétexte qu'on n'y dispose pas de garantie scientifique et qu'on ne fait qu'y succomber à l'impressionnisme. Il est exact que l'impressionnisme n'est jamais interprétation et qu'en lui, toute interprétation s'égare. On est obligé d'admettre que la syntaxe des

13. « Töten ist eine Gestalt unseres wandernden Trauerns. » On a repris ici la traduction d'Armel Guerne et corrigé la référence erronée donnée par le texte allemand (une coquille y ayant transformé le 11 en 17).

connotations ici en jeu ne se présente souvent qu'à travers des associations vagues, et qu'elle échoue souvent à se préciser davantage. Cependant, les auxiliaires scientifiques que sont censés être par exemple la comparaison ou le rapprochement de séquences parallèles ne sont pas mieux lotis. Il y a de l'aporie (*Versagen*) dans toute forme d'interprétation. Et la source commune de l'aporie, quelle qu'elle soit, réside sans doute dans la déformation qu'on inflige au poème en cherchant à comprendre de l'extérieur, à partir d'autre chose, voire à partir de nos propres impressions subjectives. Cette sorte de compréhension reste dans l'ornière subjectiviste. Sa prétention à se constituer en compréhension est hybride, qu'elle se fonde sur l'impression subjective ou une information d'ordre privé. Cette dernière reste extrêmement dangereuse dès lors qu'on lui accorde une valeur absolue. Devant l'œuvre de Celan, la probité scientifique commande le plus souvent qu'on avoue son incompréhension.

Il ne faut donc pas voir dans l'échec un facteur dissuasif, mais essayer de dire comment on comprend — au risque de parfois mal comprendre ou encore de s'enliser dans un impressionnisme si vague qu'on s'en trouve disqualifié. C'est la seule chance pour que d'autres en tirent profit. Ce profit réside moins dans la partialité inverse provoquée par la partialité de notre propre tentative que dans l'élargissement et l'enrichissement que l'espace de résonance du texte finit par y gagner.

La logique des connotations a sa rigueur propre. Elle n'a certes pas l'univocité de processus conclusifs ou de systèmes déductifs, mais elle n'a rien non plus de l'arbitraire des associations d'ordre privé. On la perçoit lorsque la compréhension s'affirme avec succès. Tout s'ordonne dans le texte, le degré de cohérence se renforce sensiblement, de même que la validité générale de l'interprétation. Mais tant que la cohérence ne couvre pas l'ensemble du texte donné, tout peut encore faire contresens. Cependant, dès lors que l'unité du discours peut se reconstruire dans son ensemble, on tient un certain critère d'exactitude. Il ne fait aucun doute que la condition de cohérence vaut aussi pleinement pour la production poétique. Certes, on ne définit pas la cohérence d'une telle production à partir d'idées préconçues sur la symétrie ou le respect des normes, et l'exigence de cohérence n'est jamais rigoureusement univoque. Comme on l'a montré plus haut, le texte peut toujours se déployer sur différents niveaux de compréhension. Mais chacun d'entre eux est alors pleinement valable. Ce qui se présente manifestement comme un poème d'amour peut être compris comme une communion métaphysique, un « tu » peut désigner une femme, un enfant ou Dieu. Je dirai même que l'unité signifiante d'un poème est si forte qu'on ne peut guère en modifier la définition à partir d'un élargissement du contexte, alors qu'il arrive pour d'autres formes d'unité de discours qu'elles tiennent leur sens véritable du contexte dans lequel elles se trouvent. Sans doute peut-on aussi pour un poème prendre en compte le contexte élargi que représente le cycle dans lequel il s'insère et y chercher une cohérence plus englobante. C'est un problème que l'herméneutique connaît bien, et l'on peut continuer d'élargir le contexte à un recueil écrit par le même auteur, puis à l'ensemble ou au moins à des périodes déterminées de son œuvre, voire à l'ensemble d'une époque. Tout cela est juste et connu depuis longtemps, au moins depuis Schleiermacher, pour relever de la théorie du cercle herméneutique, sur laquelle nos théoriciens de la science s'excitent tellement aujourd'hui. Mais la notion de cohérence ne s'en trouve pas pour autant affaiblie dans son sens.

Il y a de bonnes raisons pour que l'exigence de cohérence laisse de sa rigueur dans cet élargissement contextuel. Par exemple, on sent nettement comment Celan s'y est pris pour « composer » le recueil *Atemkristall* : les poèmes liminaires, l'approche du thème central et la reprise de l'ensemble dans le final font penser à l'architecture d'une composition musicale ; pourtant, il serait selon moi erroné de surévaluer une telle unité. Elle existe bien, mais seulement à partir des morceaux autonomes que sont les poèmes, et l'unité qu'elle représente ne peut être que lâche et secondaire. Cela vaut à plus forte raison pour l'ensemble de l'œuvre. Elle aussi est la voix d'un homme, certainement. D'une façon indéniable et unique. Un style qui pointe encore — mais plutôt de façon gênante — chez ses épigones. Jusque

dans la multiplicité des formes, des couleurs et des motifs avec lesquels le poète travaille, sa palette conserve une unité. Et pourtant, les motifs représentent un cas à part. S'il est vrai que Celan a un jour mis en garde en ces termes ceux qui, interprétant l'un de ses poèmes, évoquaient le « je lyrique » : « Mais, n'est-ce pas, le je lyrique de ce poème ! », je suis tout prêt quant à moi à accorder à l'analyse thématique (*Motivforschung*) qu'elle peut affûter notre regard et nous donner une meilleure vision de détail, par exemple sur ce que signifie « la pierre » chez Celan — mais, n'est-ce pas : la pierre de ce poème. Il faut le rappeler avec insistance afin de relativiser la tâche — légitime — qui consiste à étudier le lexique de Celan pour lui-même.

Comme j'y ai insisté plus haut, il en va autrement lorsque le poème se réfère explicitement à des propos antérieurs. Cela peut incontestablement représenter un élément important de l'interprétation, et cela est plus que manifeste chez Celan — qu'on pense à toutes les citations explicites, par exemple de Hölderlin, ou aux allusions caractérisées, concernant Brecht par exemple. On ne peut nier qu'on rencontre aussi constamment des allusions sous-jacentes, qu'on ne peut et ne doit identifier qu'avec une certitude plus ou moins grande. La frontière qui les sépare de la simple supposition et de l'association d'ordre privé est mouvante, et la tâche infinie. Tout revient finalement à une question de délicatesse (*Takt*), la plus grande vertu de tout bon interprète, sans laquelle l'élaboration et l'identification de la syntaxe complexe des connotations, au nombre desquelles de telles allusions ne peuvent que compter, menacerait de disloquer (*zerreden*) et de dissoudre (*zersetzen*) les contours significatifs du discours et l'unité du mouvement de transposition que représente la compréhension.

Faut-il en conclusion rappeler les limites de toute interprétation ? Aucune ne peut revendiquer un caractère définitif. Chacune se contente d'être une approche et ne serait pas ce qu'elle peut être si elle ne trouvait pas d'elle-même sa place dans l'opérance de l'histoire (*wirkungsgeschichtlicher Ort*) pour s'intégrer ainsi à l'opérance de l'œuvre (*Wirkungsgeschehen des Werkes*). Aucune interprétation ne peut dédaigner l'aide précieuse que la connaissance scientifique est susceptible de lui apporter, mais il est tout aussi certain qu'elle ne saurait se limiter aux acquis de ce mode de « connaissance » et renoncer au risque propre à l'interprétation même — lequel consiste à dire comment on comprend. Et la compréhension ne pourra pas davantage attendre une aide de la science si l'effort d'interprétation et de compréhension ne précède pas le questionnement scientifique lui-même. La compréhension n'est pas seulement la fin de l'exégèse littéraire, elle en est aussi le début, et elle commande¹⁴ (*durchherrscht*) l'ensemble.

Toute interprétation doit certes tendre à se retirer. Comme le poème, cet équilibre incomparable et intraduisible d'un sens et d'une sonorité à partir duquel se construit la lecture, le discours interprétatif est lui-même un dit unique. Lui aussi ne peut s'accomplir que si notre oreille intérieure « entend » chaque mot du texte interprété et si notre pensée accompagne et accomplit elle aussi le mouvement du poème, dans un effort constant pour se dégager de cet « innommable » que la pensée interprétante ajoute en abondance et dont on cherche à se saisir par « la mise en branle du concept » (Kant). En cherchant à dire ce qu'il comprend, et en cherchant à montrer, au plus près du texte lui-même, que l'interprétation (*Auslegung*) n'enchaîne pas sur une subjectivité gratuite, mais qu'elle cherche au contraire à dire, le plus exactement possible, ce qui selon elle se trouve dans le texte, le présent essai pousse un peu plus avant ce jeu de l'imagination et de l'entendement par lequel Kant définit l'expérience esthétique (le jugement de goût).

14. Cette traduction semble ici s'imposer en ce que le passage fait manifestement allusion à une remarque de Heidegger insistant sur le fait qu'un *principe* (*principium*) ne marque pas simplement un début, mais qu'il traverse de part en part ce qu'il détermine. Or, le principe ainsi compris renvoie au grec *arche*, qui signifie aussi *commandement* (il arrive à Aristote d'en jouer). La perspective *hiérarchique* (qui est, contrairement à l'arbitraire, de l'ordre de la raison) n'est pas en contradiction avec la conception du rôle de la compréhension herméneutique défendue par Gadamer.