

Quelques réflexions sur la poétique de l'interprétation. À partir de Paul Celan¹

Dans la suite d'une réflexion initiée par le colloque « La clinique en question » se sont tracées deux directions de recherche qui se recoupent et que j'énoncerai de la façon suivante : d'abord une interrogation sur les effets de langue (travaillée dans le cadre d'un cartel « de la parole au discours »), ensuite plus centrée sur la position de l'analyste, la question de l'intervention de l'analyste et de l'acte analytique.

Comment appréhender et en quoi consistent les outils cliniques proposés par les fondateurs de la psychanalyse ? Freud va reprendre une partie de la question de l'intervention de l'analyste avec ce qu'il nomme les constructions. Lacan va recentrer la valeur de l'interprétation dans le champ du langage, de la ponctuation et du signifiant. À la fin de son enseignement, il va revenir sur l'interprétation en parlant d'équivoque et en suggérant aux analystes de s'inspirer de la poésie. Le langage est polysémique et en particulier la poésie fait entendre, sous une forme ramassée, les résonances les plus diverses. Or ce à quoi l'analyste prête attention, c'est autant à la chaîne acoustique elle-même, à la chaîne signifiante, qu'à ses effets de sens. La tentative d'explorer ces enjeux a été le prétexte pour approcher l'œuvre de Paul Celan.

En 1937, dans « Constructions dans l'analyse² », Freud insiste sur le travail progressif, le *work in progress* de l'analyse. À charge de l'analyste de trouver la façon et le moment de communiquer ses constructions et c'est là, je cite, « ce qui constitue la liaison entre les deux parties du travail analytique, celle de l'analyste et celle de l'analysé³ ».

Freud préfère le terme de construction à celui d'interprétation, employé généralement dans les communications scientifiques. Il se rapporte au fait de présenter au patient une période oubliée de son histoire. Il pose alors le problème de la véracité des constructions de l'analyste. Aucune garantie n'est possible, dit-il, mais un élément peut nous rassurer. L'expérience montre que si l'on se trompe une fois, en présentant une construction inexacte, cela n'est pas forcément un dommage. C'est surtout une perte de temps ; cependant, si ces erreurs se répètent, l'analyste finira par perdre sa crédibilité.

¹ Ce texte est la version écrite d'une intervention à une soirée enseignement de l'EPSF au printemps 2006. J'en remercie les initiatrices.

² S. Freud, « Constructions dans l'analyse », *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, P.U.F., 1985.

³ *Ibidem* p. 271.

La validité d'une construction peut se vérifier par une confirmation indirecte. Freud donne à ce propos plusieurs exemples, dont celui du cas où la confirmation se dit grâce à une sorte de jeu de mots, jeu de lettres, dans la contradiction directe. Il s'agit d'un jeune homme dont on retrouvait dans les rêves, et ce à plusieurs reprises, le nom de *Jauner*. La répétition de ce terme ne trouvait pas d'explication suffisante dans le cadre de ses associations. Freud lui propose alors l'idée qu'en prononçant le nom de *Jauner*, il devait sans doute penser au mot *Gauner*, qui signifie « filou ». Ce à quoi le patient répond : « Ceci me semble tout de même trop osé (*jewagt*). » Le patient répond en faisant le même lapsus, de substitution d'une lettre, entre le mot « osé », qui se dit en allemand *gewagt* et qu'il prononce *jewagt*, et celui du lapsus dont Freud lui propose une interprétation. Par une substitution de lettre, on voit comment s'opère un glissement sémantique. La remarque de Freud sur ce lapsus relève de la polysémie des mots et d'un jeu sur une lettre, plus que d'une construction au sens de restitution d'une période oubliée. Cet exemple de construction s'assimile à celle d'une formation de l'inconscient, presque un mot d'esprit.

Dans le séminaire *L'Insu que-sait de l'Une bévue s'aile a mourre*⁴, Lacan insiste sur la valeur de la poésie qui opère comme l'équivoque en permettant un retournement de ce qui incarne le sens. Le mot d'esprit, comme équivoque, nous propose d'autres écoutes de ce que nous disons. Il révèle qu'il y a une dimension Autre, ignorée de nous, qui se trouve dans le discours. Il permet ainsi un décrochage, un coup d'arrêt au nouage imaginaire du sens, par un effet de réel. Lacan parle de la poésie en disant qu'elle est effet de sens, mais aussi bien effet de trou. Je cite : « Il n'y a que la poésie, vous ai-je dit, qui permette l'interprétation et c'est en cela que je n'arrive plus, dans ma technique, à ce qu'elle tienne : je ne suis pas *pouate*, je ne suis pas *pouatassez*⁵. » Ainsi, Lacan privilégie un autre type d'intervention que celle qui porte sur le sens, dont il s'éloigne. Est-il possible de dégager ce en quoi consiste ce type d'interprétation ?

« Le sens, ça tamponne mais à l'aide de ce qu'on appelle l'écriture poétique, vous pouvez avoir la dimension de ce que pourrait être l'interprétation analytique⁶. » L'écriture poétique ne supporte aucun cliché, aucun poncif, aucun effet de style qui feraient connivence avec celui auquel elle s'adresse. Tout ce qui pourrait faire consensus, clin d'œil à un autre qu'il faudrait unifier, dont il faudrait se faire aimer ou reconnaître, ne se justifie pas. L'adresse en poésie se dégage comme un lieu troué et tient de la déprise de ce qui est de l'ordre du moi, des effets de miroir, de l'attendu, du convenu.

⁴ J. Lacan, *L'Insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, 1977, séminaire inédit.

⁵ *Ibidem*, séance du 12 avril 1977.

⁶ *Ibidem*, séance du 19 avril 1977.

Lacan suggère l'invention d'un nouveau signifiant. Un signifiant qui, comme le réel, n'aurait aucun sens. Cela pourrait être un moyen de sidération, dit-il, et cela peut être fécond. C'est ce qui est tenté avec le mot d'esprit. « Le mot d'esprit : ça consiste à se servir d'un mot pour un autre usage que celui pour lequel il est fait [...] On le chiffonne un peu ce mot ; mais c'est bien dans ce chiffonnage que réside son effet opératoire⁷. » L'efficace de l'équivoque tient au fait d'ouvrir un sens inattendu, d'où l'idée d'inventer un signifiant qui produirait un effet de surprise. L'avènement d'un sens inattendu nous fait ressentir notre division et nous allège. Une intervention analytique peut produire des effets de déprise, en ouvrant par l'équivoque sur d'autres signifiants. Le poème ne tend pas à saisir un objet, mais vise le peu de sens nécessaire qui fait langue commune. Il rend compte, comme dit Francis Ponge, de la lacune des mots. Lacan rapproche de la poésie la fonction d'invention, de déprise du mot d'esprit. La poésie est source de création en même temps qu'elle creuse la langue. Cette dimension paradoxale se trouve dans le travail de Paul Celan.

Un autre aspect de la part subjective se traduit, dans la langue, par le style. Il ne s'agit plus alors du style, au sens purement de l'écriture, mais tel que Lacan le déplace, en le subordonnant à une adresse. Ainsi le style se repère comme marqueur subjectif en tant qu'il désigne le rapport du sujet à l'objet petit *a*⁸. C'est plus à travers le style que se trouve une trace subjective, qu'à travers un sens ou un contenu que l'on souhaite transmettre. Le style nous échappe et, en cela, il en dit plus que ce que nous disons. Ce sont aussi des éléments à explorer dans la poésie, en particulier, celle de Paul Celan.

Personne
ne témoigne pour le témoin⁹.

Paul Celan (1920-1970) est un immense poète de langue allemande. À la croisée de plusieurs cultures, il n'a pu écrire qu'en allemand, alors qu'il a vécu la moitié de sa vie en France et finalement très peu de temps dans les « patries » de sa langue maternelle. Sa poésie a été une sorte de combat à l'intérieur de la langue allemande pour parler de l'obscurcissement produit par les camps et le tragique des jours. Il a aussi été un grand traducteur de la poésie des autres : Shakespeare, Mandelstam, Henri Michaux, René Char, Supervielle, Ungaretti et d'autres. Il n'a jamais voulu se traduire lui-même, il en était pourtant le seul capable. Sa vie a été un combat à la recherche des mots pour *dire* la brisure de la Shoah. Je vous en dirai quelques mots et j'évoquerai la question de sa langue poétique.

L'écriture de Paul Celan est complexe et transgressive. Elle a longtemps été, en quelque sorte, enfermée dans son hermétisme. Jacques

⁷ *Ibidem*, séance du 17 mai 1977.

⁸ J. Lacan, « Ouverture », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 9.

⁹ P. Celan cité par J. Derrida, *Shibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1992. Traduit par A. Du Bouchet.

Derrida a consacré un livre à Paul Celan en reprenant le titre d'un de ses poèmes « *Schibboleth*¹⁰ ». Ce mot hébreu est un mot de passe, qui peut faire ouverture ou pas selon la manière dont il est prononcé. Derrida va suivre le cheminement de ce mot, qu'il va mettre en tension et articuler à l'idée de circoncire la langue, à partir d'un autre poème de Celan où il est question de circoncision.

à lui
J'ouvre ma parole
À celui-ci circoncis le mot [...] ¹¹

De l'idée de circoncision de la langue, Jacques Derrida fait une sorte de paradigme de la position poétique. Je le cite : « La parole circoncise est *d'abord* écrite, à la fois incisée et excisée dans le corps, qui peut être le corps d'une langue et qui en tout cas lie toujours le corps à la langue : parole entaillée, entamée, blessée pour être ce qu'elle est, parole découpée, écrite parce que découpée, césurée dès l'origine, dès le poème¹². » L'idée de circoncision d'une langue situe la poésie comme une incision dans le corps de la langue. La langue doit en passer par le corps et la marque du collectif pour être lisible.

Jean Bollack fait une lecture différente de l'œuvre de Celan¹³. Par rapport à l'hermétisme, il prend une autre position, celle de travailler la référence, de ne pas évacuer ce qu'il nomme le « ce par rapport à quoi¹⁴ ». Ainsi, il s'est livré à un immense travail d'élucidation des applications chaque fois particulières et fortuites de la poésie de Celan. Il a travaillé sur la langue en philologue, en traducteur, et aussi avec les correspondances : celles, entre autres, que Celan a eues avec son épouse et avec deux de ses amies, les poétesses Nelly Sachs et Ingeborg Bachmann. Il met l'accent sur notre lecture de la poésie : « Ce qui évolue, ce n'est pas le temps où est entrée la poésie et qu'elle s'est aménagée en s'y inscrivant, mais notre relation à elle, proche ou lointaine¹⁵. »

Quelques mots sur la vie de Celan. C'est un poète juif, roumain, germanophone, qui est né loin d'Allemagne, à Czernowitz en Bucovine, en 1920. On y parlait cinq langues (le roumain, le russe, l'allemand, le yiddish et l'ukrainien.). Son vrai nom est Paul Antschel, dont Celan est l'anagramme en roumain. C'est de sa mère qu'il tient cet amour de la langue allemande.

Il a grandi à Czernowitz jusqu'en 1938, d'où il part, pour une année, étudier la médecine en France. De retour à Czernowitz, il s'inscrit à la faculté de

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem*, pp. 110-111.

¹³ J. Bollack, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris, P.U.F., 2001, et *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, Paris, P.U.F., 2003.

¹⁴ *Ibidem*, p. 192.

¹⁵ *Ibidem.*

lettres. En 1941, sa ville natale est occupée par les nazis qui commencent les déportations. En juin 1942, les parents de Celan sont arrêtés dans leur maison et lui-même est envoyé une seconde fois dans un camp de travail. Quelques mois plus tard, son père est assassiné par les Allemands et sa mère est tuée dans le camp de Michalowka. L'une des façons de résister, de survivre, c'est écrire et, comme le note Jean-Pierre Lefebvre dans sa préface à *Choix de poèmes*¹⁶, un verbe va subsister, c'est *stehen*, « être debout », « tenir debout ».

Celan fait un séjour à Bucarest, puis à Vienne, avant de partir pour Paris le 5 juillet 1948, où il habitera jusqu'à la fin de sa vie en 1970. Il épouse l'artiste peintre Gisèle de Lestrang, dont il aura deux fils. Celan est apprécié du poète Yvan Goll (1891-1951) qui lui avait demandé de traduire certains de ses textes.

Après la mort de ce poète, sa veuve Claire Goll lance une campagne de diffamation contre Celan, l'accusant injustement d'avoir plagié la poésie de son mari. Certains journaux allemands reprennent ces calomnies. Cette affaire, dont Celan aura été complètement disculpé après sa mort, dure dix ans, jusqu'à son paroxysme en 1960. Elle aura nourri les crises de persécution et de mélancolie du poète qui a fait, au cours de sa vie, plusieurs séjours en clinique psychiatrique.

En 1952 paraît *Pavot et mémoire*, son premier recueil de poésie en allemand. En 1955 paraît un autre recueil, *De seuil en seuil*.

À ces premiers textes s'ajoutent *Grille de parole* (1959) et *La Rose de personne* (1963) dédié à Mandelstam ainsi que, en 1967, *Renverse du souffle* et *Soleil-filaments*. Il écrit un texte de prose : *Conversation dans la montagne* après une rencontre manquée avec le philosophe Adorno. Il reçoit plusieurs prix littéraires allemands et tient un discours publié sous le titre *Le méridien, réflexions sur la poésie*.

En mars 1970, Celan fait un séjour en Allemagne pour une lecture de ses poèmes à Stuttgart, devant la société Hölderlin. De retour à Paris, au mois de mai 70, il se suicide en se jetant dans la Seine. Trois recueils posthumes s'ajoutent à son œuvre : *Contrainte de lumière* (1970), *Partie de la neige* et *Enceinte de temps* (1976).

L'adresse de la langue

Paul Celan parlait parfaitement le français, mais il n'a voulu écrire que dans sa langue maternelle, l'allemand. Tout se passe comme si sa poésie s'adressait à cette langue. Ce choix ou cet impératif de faire de l'allemand sa langue d'expression poétique a eu des conséquences importantes, tant sur le plan de l'élaboration que sur le plan de la réception de son oeuvre. Sur le premier point, c'est probablement à cet endroit que se tient pour lui la nécessité de construire une contre-langue qui, elle, ne porte pas l'empreinte du crime nazi.

¹⁶ P. Celan, *Choix de poèmes*, réunis par l'auteur, Paris, Gallimard, 1999, p. 10. Traduit et présenté par J.-P. Lefebvre.

C'est ce qui donne lieu à une poésie très particulière qui exploite tout le spectre des possibilités sémantiques des mots, qui n'hésite pas, si nécessaire, à en forger de nouveaux, qui invente une nouvelle langue du deuil, à la fois universelle et complètement personnelle. Elle est difficile d'approche par l'originalité d'une recherche lexicale qui puise à plusieurs idiomes. Un style marqué par la création de mots venant de l'hébreu ou ancré dans la culture du peuple juif, de la Bible, et d'incessantes références et citations à de grands poètes allemands, (Heine, Hölderlin, Rilke entre autres) ou russes comme Mandelstam. À propos de son style, je vous cite ce qu'écrit Jean-Pierre Lefebvre : « Renoncement aux schémas métriques classiques, raccourcissement des poèmes, réduction des énoncés, dureté des sonorités, rémanences des mots composés hétérogènes ou hétérotopiques, rigueur et complexifications croissantes de la construction, centrage sur la langue elle-même. Une poésie de recherche plus que d'expression. Une parole sobre, sans arabesques, qui résiste à la compréhension et appelle le lecteur à travailler et à être travaillé par cette lecture [...] ¹⁷ ». On dit que la langue allemande a été creusée par la poésie de Celan, qu'elle en a été modifiée. À propos de cette poésie de Celan, on peut parler d'une certaine déconstruction des lois qui régissent la langue allemande. L'écriture poétique de Celan a tenté d'inscrire un réel, de dire une vérité, dans et par une langue qui déconstruit les règles symboliques. Il rappelle, répète l'événement dans une sorte de contre-langue. Tout se passe comme si son espace poétique avait été construit pour lutter contre l'oubli, pour faire parler ceux qui ne peuvent plus que se taire.

Jean Bollack met l'accent sur la dimension de combat politique de la poésie de Celan. Il rappelle qu'il a vécu et écrit pendant une période de non-dénazification. Il s'est battu contre l'occultation d'un passé, dans un certain temps historique qui est celui de l'après-guerre où la mise en mémoire de ce moment était mal tolérée. Les effets de refus, de refoulement, ne sont plus à la même place aujourd'hui. Il a tenté d'interpeller Heidegger puis Adorno sur ces questions, créant des mots pouvant traduire le refus de l'impossible coexistence de l'allemand avec l'hébreu.

L'œuvre poétique de Paul Celan va à l'encontre de l'idée d'une prétendue « incommunicabilité » ou « indicibilité » de l'anéantissement. Elle s'est opposée à la position du philosophe Adorno quand ce dernier avance l'idée que ce n'est plus possible d'écrire un poème après Auschwitz. Par son travail poétique, on peut dire qu'il a répondu à cette question-injonction. Ce n'est pas l'écriture qui est atteinte, c'est le silence auquel tant de gens ont été réduits, et Celan a parlé, a chanté pour la mémoire du monde.

Pour Bollack, il n'y a pas une syllabe de l'allemand que Celan n'ait recréée à l'intérieur de la langue. Cette réflexion est à l'origine de cette double

¹⁷ *Ibidem*, p. 14.

langue qui témoigne d'une constante réflexion sur le langage. « La poésie de Celan a la force de s'emparer et de reconvertir¹⁸ », écrit Bollack. « Ce lyrisme intègre ce qu'il y eut jamais de plus grand, Baudelaire ou Nerval aussi, [...] et en même temps les désacralise et les démythifie, démystifie (dénonce leurs dépendances)¹⁹. » Il souligne ainsi la liberté des reprises, la désacralisation de la langue dans une position paradoxale : « Ne pas chanter tout en chantant. »

La langue de Paul Celan est concassée, abrupte de par d'incessants sauts à la ligne, une ponctuation sauvage, des mots qui sont comme des pierres jetées. La mise en forme graphique de ses poèmes figure la particularité de ce rythme. Leur visibilité montre ces scansion continues. Une langue d'éclats et de brisures. Le monde a été cassé et le poète ne peut le rassembler à nouveau que dans les brisures de ses mots. Des mots fixes, pierre, fleur, ombre, sable, mort, larme, voix, heure, vide, tombes, côtoient des mots fluctuants, radiés, réniformes, lamellés et grumeleux, cassant les conventions de la langue allemande. Paul Celan s'est inventé une « grille de parole²⁰ ».

Le vocabulaire allemand de Paul Celan est complexe, avec des alliages nouveaux, des inventions de mots secrets et étranges, des importations de mots hébreux. Son écriture est percutante, écartelée et comme scellée par des secrets obscurs : « Nulle part on ne s'inquiète de toi²¹. »

Son style est comparé à la pointe d'une flèche. Tout se passe comme si sa langue poétique pouvait aller plus loin que le silence par la dislocation des mots, par leur souffrance. Les phrases n'ont plus à rester ensemble. Les mots sont un seul cri, parfois à l'impératif, par exemple : « regarde, va. »

L'emploi des pronoms « je », « tu »

La poésie de Celan se caractérise par l'emploi des pronoms *je*, *tu*, *nous* qui s'entretiennent comme s'ils étaient dans une conversation subtile. Celan lisait son poème comme si l'écriture qui était en train de se construire était devant lui et qu'il la déchiffrait avant que nous la déchiffrions. Le « tu » ou le « nous » qu'il utilise dans ses poèmes se rapporte à une sorte d'alter ego. Il s'agit d'un moi délégué à la langue. La rencontre avec lui-même en passe par un éloignement et cette distance se fait par l'écriture. Cette division, ce jeu entre les pronoms complexifient le repérage du sujet. Ce dernier n'est pas lui, l'artiste. Il vit dans un autre sujet que Celan appelle le « je », qu'il distingue du « tu » qui est l'écrivain, celui qui écrit. Pour Jean Bollack, on peut saisir le « je » comme un spectateur prenant le poète par la main et lui montrant ce qu'il voit : «

¹⁸ J. Bollack, « Paul Celan. Les enjeux d'une actualité », *Savoirs et clinique*, n° 2, Érès, p. 72.

¹⁹ *Ibidem*, p. 73 et F. Kaltenbeck, « Une poétique sublime face à l'horreur de l'histoire : introduction à la conférence de Jean Bollack sur Paul Celan », *Ibidem*, p. 53.

²⁰ P. Celan, *Grille de parole*, Paris, Christian Bourgois 2001. Traduit par Martine Broda.

²¹ Extrait du poème « Strette », *Ibidem*, p. 91.

Regarde, vois-tu ce que les mots font voir²² ? » Le lecteur suit en tiers la description d'une vision.

Paul Celan parle lui-même de l'adresse de la poésie à un autre qui ouvre, à travers un dialogue, la question du temps. Cet autre se traduit avec un grand A ou un petit a selon les traductions.

Voici quelques phrases extraites de son discours *Le Méridien*, qu'il prononce à l'occasion de la remise du prix Georg Buchner : « Le poème veut aller vers un Autre, il a besoin de cet Autre, il en a besoin en face de lui. Il le recherche, il se promet à lui. Chaque chose, chaque être humain est, pour le poème qui a mis le cap sur l'Autre, une figure de cet Autre. Le poème devient [...] le poème de quelqu'un [...] Cela devient un dialogue [...] C'est seulement dans l'espace de ce dialogue que se constitue cela même à quoi la parole s'adresse et qui se rassemble autour du Je qui lui parle et le nomme. Mais dans ce présent, ce à quoi la parole s'adresse et qui d'être nommé est devenu pour ainsi dire un Tu, apporte aussi son être autre²³. »

Celan a eu comme métier rémunéré la traduction. Ce fut en quelque sorte son école d'écriture et il passait des heures à traduire des textes difficiles. La traduction n'était pas seulement une affaire de passage, mais aussi « un dialogue qui chemine ». Cette définition rejoint sa poésie, difficile, pourtant lue et relue, traduite et retraduite, énormément commentée, dont on peut dire qu'elle est « laissée aux autres. »

Proche du réel

À plusieurs reprises, Celan a dit qu'il n'existait pas dans sa langue de « métaphores ». Qu'est-ce qu'une poésie qui n'emploie pas de métaphores ? C'est une poésie qui ne peut plus faire image ou, plus précisément, qui ne donne rien à voir mais qui essaye de faire bord au trou du réel. C'est une poésie qui s'éloigne du visible. Donner image c'est donner forme, c'est faire tableau, construire un épisode qui puisse se raconter, se regarder. Or cette perte d'image, cette « déflation imaginaire²⁴ » comme l'écrit G. Wajcman, n'est pas un éloignement du réel. Au contraire, elle le vise. Le mouvement de l'art qui tend à s'arracher à l'imaginaire, à s'éloigner d'une certaine beauté comme appât du visible, tend vers le réel. Une poésie sans métaphore, n'est-ce pas une poésie qui incarne le manque à voir, le trou laissé par l'histoire, dans la langue ?

La perte d'image, c'est ce que Lacan inscrit dans le discours analytique, avec ce qu'il nomme « son unique invention », l'objet petit *a*. C'est

²² J. Bollack, *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, op. cit., p. 44.

²³ P. Celan, *Le Méridien & Autres proses*, Paris, Seuil, 2002, pp. 76-77. Traduit et annoté par J. Launay.

²⁴ G. Wajcman, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.

aussi la tâche qu'il assignait à l'art, soit, je cite : « Ce dont l'artiste nous livre l'accès, c'est la place de ce qui ne saurait se voir²⁵. »

²⁵ J. Lacan, « Maurice Merleau-Ponty, *Les temps modernes*, n°184 -185, 1961, p. 254.