



GIOVANNI R. ROTIROTI  
Università di Napoli L'Orientale  
grrotiroti@unior.it

## PAUL CELAN ET GHÉRASIM LUCA : LES DÉBUTS D'UNE AMITIÉ À BUCAREST

### Résumé

Bien qu'il existe un certain nombre d'études importantes sur Paul Celan, et ces dernières années aussi sur Ghérasim Luca, le lien d'amitié entre les deux poètes, qui ont respectivement révolutionné la langue poétique allemande et française au XX<sup>e</sup> siècle, a été peu exploré. Cet article entend combler cette lacune dans le cadre des études critiques, démontrant, à partir des textes des deux auteurs et des témoignages de ceux qui ont connu les deux poètes en Roumanie et en France, que tant Paul Celan que Ghérasim Luca avaient un lien étroit entre leurs activités artistiques et la formulation de leurs orientations politiques à Bucarest immédiatement après la Seconde Guerre mondiale. Les deux poètes ont joué un rôle dans le surréalisme révolutionnaire de la capitale roumaine et leurs textes, écrits principalement en roumain, témoignent de la grande passion éthique et poétique qui les a traversés immédiatement après la découverte des camps d'extermination nazis. Cet article retrace les phases les plus marquantes de leur relation et surtout souligne la distance idéologique et poétique qui caractérisait de manière absolument singulière les deux poètes qui orbitaient autour du surréalisme dans le milieu de la gauche progressiste et antifasciste en Roumanie, en adoptant une rhétorique et un style radicalement différent.

**Mots-clés :** Littérature française, littérature roumaine, surréalisme, poésie, amitié

### Abstract

Although there is a plenty of studies on Paul Celan and, in recent years, on Ghérasim Luca, the friendship between them has been little investigated. This article intends to fill this gap in the context of critical studies. Starting from the texts of the two authors and from the testimonies of those who knew both poets in Romania and France, this study wants to demonstrate that Paul Celan and Ghérasim Luca had a very close link between their artistic activities and their political orientations in Bucharest after the Second World War. These two poets participated at Romanian Surrealism and their texts, written mainly in Romanian, witness their great ethical and poetic passion after the discovery of the Nazi extermination camps. This article traces the most salient phases of their relationship and, above all, highlights the distance which characterized the two poets who followed Surrealism in the middle of the progressive and anti-fascist Left in Romania, by adopting a radically different style of writing.

**Keywords:** French literature, Romanian literature, surrealism, poetry, friendship

L'apocalypse est ce qui rapproche Ghérasim Luca et Paul Celan : une langue se dématérialise, se décompose et la poésie se réalise comme au travers d'un fantôme syllabique qui en serait le filtre<sup>1</sup>.

À Bucarest entre 1946 et 1947, pendant et après la composition de la première variante de *Todesfuge* – ou *Tangoul Morții* (*Le Tango de la Mort*) – publiée pour la première fois dans la capitale roumaine sur la revue marxiste « Contemporanul » le 2 mai 1947, Paul Celan compose quelques « poèmes en prose », écrits directement en roumain<sup>2</sup>. Comme nous le verrons, ces « poèmes en prose », qui s'apparentent à la phase de la maturité poétique de Paul Celan, démontrent non seulement une forte dépendance du dispositif littéraire de Kafka et d'Urmuz, mais sont également en forte compétition polémique avec les présumés révolutionnaires et poétiques du surréalisme roumain, dominés en Roumanie par Ghérasim Luca et Dolfi Trost à partir de 1945<sup>3</sup>. En outre, ces mêmes poèmes celaniens, en contraposition idéologique directe avec le fascisme ultra-nationaliste roumain, contiennent certains éléments autobiographiques qui sont, comme l'écrit Petre Solomon, « parmi les quelques confessions explicites d'un poète tout autant discret qu'indirect »<sup>4</sup>. Ce dernier est l'auteur d'un livre fondamental sur son ami Paul Celan (P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*)<sup>5</sup>, où les moments saillants des années 1946-1947 sont revisités : quand le poète originaire de la Bucovine, traducteur du russe au roumain, fait ses débuts en tant que poète à Bucarest sous le pseudonyme de Paul Celan et qu'il publie la première version de la *Todesfuge* en roumain (*Todes-tango*) sous le titre de *Tangoul Morții* (*Le Tango de la Mort*) ainsi que ses premiers poèmes en allemand sur la revue « Agora »<sup>6</sup>. Il y déclare que : « les

<sup>1</sup> J. Daive, *Du bégaïement*, in « CCP. Cahier critique de poésie, Dossier Paul Celan / Ghérasim Luca. Centre international de poésie » (n° 17), Marseille, P.O.L., 2009, pp. 56-57.

<sup>2</sup> P. Solomon, *Paul Celan. L'adolescence d'un adieu*, traduction française par D. Pujol, Castelnau-le-Lez, Paris, Éditions Climats, 1990, p. 39.

<sup>3</sup> Cf. G. Rotiroti, „Când soarele ajunge la solstițiu”: *Urmuz și scriitorii de avangardă din exil*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2020, pp. 95-128.

<sup>4</sup> P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, București, ART, 2008, p. 15.

<sup>5</sup> La date de publication de la première édition du livre de Petre Solomon (*Paul Celan. Dimensiunea românească*, București, Editura Kriterion) est l'année 1987. Ce livre a été partiellement traduit en français par D. Pujol, Éditions Climats (1990). Pour cet article nous faisons référence à la nouvelle édition du livre (2008) déjà citée.

<sup>6</sup> La revue « Agora. Colecție internațională de artă și literatură », sous la direction de Ion Caraion et Virgil Ierunca, a publié des textes écrits non seulement en roumain,

poèmes et la prose écrits par Celan en roumain, bien que peu nombreux, attestent la maîtrise de la part du poète d'une langue engagée dans toutes ses nuances intimes : la langue roumaine »<sup>7</sup>. Celan, né sur le sol roumain – puisqu'après la première guerre mondiale la Bucovine austro-hongroise entre dans la « Grande Roumanie » – s'est exprimé en langue roumaine pendant « plusieurs décennies » jusqu'à y écrire, en prose comme en vers. Petre Solomon affirme à ce propos que :

Cele opt poeme în proză scrise de Celan în românește au, cred, o importanță și mai mare dacă ne gândim că, în întreaga operă publicată de poet, există un singur poem în proză, intitulat *Das Gespräch in Gebirge* (*Convorbirea de pe munte*), de fapt mai degrabă un apolog. Poemele românești în proză merită o atenție specială, prin ecurile lor autobiografice, ca și prin scriitura lor, înrâurită de cea suprarealistă<sup>8</sup>.

Les huit poèmes en prose écrits par Celan en roumain sont plus importants que ce que l'on croit car, dans toute l'œuvre du poète, il n'existe qu'un seul poème en prose, intitulé *Das Gespräch ins Gebirge*, qui est en réalité un apologue. Ces textes méritent une attention particulière puisque, outre le fait qu'ils sont influencés par le surréalisme, ils contiennent certains éléments autobiographiques.

mais aussi en français, allemand, italien et russe. Elle fut immédiatement censurée par le régime communiste qui craignait sa pertinence culturelle internationale. Comme l'écrit Solomon : « Un autre effet digne d'intérêt dans l'amitié qui unit Sperber et Paul est la publication de trois poèmes de Celan dans l'unique numéro de la revue internationale 'Agora', imprimée en plus de mille exemplaires plus vingt-sept de luxe en mars 1947, quelques semaines à peine avant la publication de *Tangoul Morții* sur 'Contemporanul'. Les trois poèmes – *Das Gastmahl*, *Das Geheimnis der Farne* et *Ein wasser farbenes Wild* – ont été personnellement apportés par Sperber à Ion Caraion, l'animateur de la revue éphémère, qui le publia dans son numéro unique. La revue s'ouvrait sur une nouvelle variante du poème de Ion Barbu *După melci*, auquel se succédait un poème en italien d'Eugenio Montale, une version de la *Miorița* en langue maternelle par Sperber, deux sonnets d'Eminescu traduits en allemand par Lucian Blaga et enfin – pages 69, 70 et 71 – trois poèmes de Paul Celan. Les trois poèmes publiés sur 'Agora' et recommandés par Sperber firent partie du cycle *Der Sand aus dem Urnen* et seront repris par le poète dans son volume *Mohn und Gedächtnis* – où le dernier poème *Ein wasser farbens Wild* aura un autre titre : *Die letzte Fahne*. On peut donc affirmer que le début absolu de Paul Celan a eu lieu à Bucarest au mois de mai 1947, tout d'abord sur 'Contemporanul' avec *Tangoul Morții* et, juste après, sur 'Agora' avec les trois poèmes en allemand » (P. Solomon, *Paul Celan l'adolescence d'un adieu*, cit., pp. 115-116).

<sup>7</sup> P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, cit., p. 15.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

À ce propos, Solomon se rappelle que Celan pratiquait au sein de son cercle d'amis poètes et artistes – parmi lesquels Solomon lui-même, Nina Cassian et d'autres « amis poètes [...] à Bucarest »<sup>9</sup> – des jeux d'inspiration surréaliste comme *Questions-réponses, Ioachim* (« variante bucarestoise du *Cadavre exquis* de Breton »<sup>10</sup>) et contribuait activement « à ces soirées musicales en chantant de sa voix grave et tremblante, soit en chœur soit en solo. Son répertoire riche et varié, contenait nombre de chants révolutionnaires de la Guerre civile espagnole ainsi que des chants du Moyen Âge allemand d'une étrange beauté »<sup>11</sup>. En outre, Solomon reconnaît que Paul Celan, pendant sa période bucarestoise (« cette belle saison des calembours ») non seulement démontrait une bonne connaissance du roumain, mais témoignait « chez un poète généralement considéré triste, une certaine 'félicité de l'esprit'. En 'jouant' avec les mots de la langue roumaine, ainsi que le faisaient Urmuz et les surréalistes, Paul Celan manifesta de cette manière ses aptitudes à la poésie »<sup>12</sup>. Ces « jeux », en effet, devraient être considérés « comme des exercices qui vont vers sa vocation profonde, ce qui inclut également l'esprit ludique »<sup>13</sup>, ainsi que le suggère justement Solomon ; pour cette raison, les poésies, les poèmes en prose et les « jeux » écrits en roumain ont une valeur qui va outre l'aspect documentaire car, selon Solomon, « ils portent un autre registre linguistique, le sceau du génie poétique de Paul Celan »<sup>14</sup>.

Dacă ne gândim că, în cei peste douăzeci de ani petrecuți la Paris, Celan nu a scris versuri în limba franceză (pe care o cunoștea la perfecție și o îndrăgea), aceste scrieri românești ale poetului se constituie într-un teritoriu spiritual care nu poate fi ignorat, deoarece se plasează, unic, în imediata vecinătate a spațiului liric făurit de poet în limba germană. / Fără a fi un adept al « bilingvismului », el a știut să arunce punți gingașe, dar trainice peste câteva literaturi. Spiritualitatea românească este una dintre dimensiunile secrete, încă nedescoperite și nedescifrate cum se cuvine, ale poeziei bucovineanului care, trăind la Paris și fertilizând lirica

<sup>9</sup> P. Solomon, *Paul Celan l'adolescence d'un adieu*, cit., p. 54.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>12</sup> P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, cit., p. 15.

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> *Ibidem.*

germană ca nimeni altul în epoca postbelică, post-Auschwitz, și-a onorat toate patriile, meritând să fie la rândul-i onorat de fiecare dintre ele<sup>15</sup>.

Si nous pensons au fait qu'en plus de vingt ans passés à Paris, Celan n'a jamais composé de vers en langue française (langues qu'il adorait et qu'il connaissait à la perfection), les écrits roumains – puisqu'ils se trouvent à la frontière avec l'espace lyrique créé par le poète dans la langue allemande –, se situent sur un terrain spirituel unique qui ne peut être ignoré. / Sans être un adepte du bilinguisme, il a su jeter des ponts légers mais durables entre les différentes littératures. La spiritualité roumaine est l'une des dimensions secrètes – pas encore découverte ni déchiffrée comme il le faut – de l'œuvre de ce grand poète bucovin qui, vivant à Paris et fertilisant la lyrique allemande comme personne d'autre à l'époque d'après-guerre, d'après Auschwitz, a honoré toutes ses patries et mérite ainsi d'être honoré à son tour par chacune d'entre elles.

Selon Petre Solomon, les poèmes en prose que Celan a écrits en roumain sont plus difficiles à « classer »<sup>16</sup> par rapport à ceux en vers ; toutefois, certains d'entre eux présentent des caractéristiques fortement autobiographiques. En particulier, « le texte qui débute par les mots : *Partizan al absolutismului erotic, megaloman reticent chiar și între scafandri, mesager, totodată, al haloului Paul Celan* (Partisan de l'absolutisme érotique, mégalomane réticent même parmi scaphandriers, messenger, en même temps, du halo Paul Celan) est le seul texte qui porta une date : 11 mars 1947, date que l'on pourrait attribuer également à d'autres textes en prose »<sup>17</sup>.

Solomon affirme qu'il s'agit du premier texte qu'il signe, où apparaît le pseudonyme « Paul Celan », probablement juste après son choix définitif et « le fait que le pseudonyme apparaisse dans une constellation d'images de toute évidence surréalistes ajoute à la chronologie l'indice d'une filiation intellectuelle à une partie du programme des surréalistes »<sup>18</sup>. Bien que ce « poème en prose » celanien soit réduit en extension, Solomon considère que celui-ci doit être mis en relation « avec la prose [...] de Ghérasim Luca, intitulée *Inventatorul Iubirii* (*L'Inventeur de l'Amour*), de 1945. Le texte de Paul Celan est très court par rapport à celui de Luca mais ce n'est pas la

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>16</sup> P. Solomon, *Paul Celan l'adolescence d'un adieu*, cit., p. 125.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 126.

quantité mais la qualité de la prose qui importe ici »<sup>19</sup>. Dans *L'Inventeur de l'Amour* on peut lire : « C'est avec une élégance particulière / que je porte sur mes épaules / cette tête de suicidé / qui promène d'un endroit à l'autre / un sourire infâme / empoisonnant / dans un rayon de plusieurs kilomètres / la respiration des êtres et des choses [...]. Je me regarde dans le miroir et je vois mon visage couvert d'yeux, de bouches, d'oreilles, de chiffres. Sous la lune mon corps projette une ombre, une pénombre, un fossé, un lac paisible et une betterave »<sup>20</sup>.

Essayons maintenant de mieux comprendre de quelle manière Solomon associe *L'Inventeur de l'Amour* de Ghérasim Luca et les « poèmes en prose » de Celan. Écrit pendant l'horreur de la guerre, *L'Inventeur de l'Amour* est un texte scandaleux, traversé par une implacable dialectique négative et par une terrible passion pour le sacrilège. Avec cette prose poétique, Ghérasim Luca accepte l'exaltation de l'excès, le goût pour le macabre, le défi démonique ; il porte le masque transgressif du vampire en exhibant une cruauté érotique faite de scènes de violence et d'impulsion sadiquement brutales. Malgré tout cette mise en scène spectaculairement surréel, *L'Inventeur de l'Amour* est surtout un texte allégorique. Le protagoniste absolu de cette prose poétique est « Non-Cédipe », c'est-à-dire l'incarnation du nouveau sujet amoureux qui représente, dans le fantasme qui oriente tous les désirs, l'exacte antithèse de l'Œdipe de la doctrine psychanalytique. « Non-Cédipe » s'oppose programmatiquement au « fantasme régressif d'Œdipe » qui, selon Luca, n'est autre que la formation carcérale d'un inconscient social de type réactionnaire qui s'est graduellement sédimenté au cours de l'histoire de l'humanité. L'intention théorique qui anime *L'Inventeur de l'Amour* est la libération du sujet de l'inconscient des mailles trop serrées, suffocantes de la « position œdipienne », établissant ainsi un scénario inédit pour l'épanouissement de désirs insolites. « Non-Cédipe » devrait donc représenter la nouvelle position subjective en opposition à la position œdipienne, source de tous les obstacles pour le progrès émancipatoire et transformatif de l'humanité. Mais pour ce faire, le sujet humain doit accepter le risque de la folie, d'une certaine manière nier la mort et, seulement de cette manière, avec « un saut formidable », il pourra mettre définitivement en échec le

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> G. Luca, *L'inventeur de l'amour suivi de La Mort Morte*, Paris, José Corti, 1994, p. 8 et pp. 10-11.

mythe légendaire des origines et son revers obscène établi par la « menace cadavérique de la castration ». Toutefois, Ghérasim Luca sait bien que personne ne peut échapper à l'Œdipe freudien : Œdipe n'est pas seulement un complexe qui décrit un état de fait d'ordre psychologique, mais il désigne une structure qui explique l'origine de l'identité sexuelle et qui indique aussi le fond énigmatique de ce qui est à la base des souffrances névrotiques. C'est pour cette raison, selon Luca, qu'un dur et fatigant processus de subjectivisation est nécessaire ; un processus qui soit capable de déstabiliser de façon surréaliste les frontières entre ce que l'on connaît et l'inconnu. Grâce au nouveau fantasme de « Non-Œdipe », le sujet amoureux devrait « découvrir » mais aussi « inventer un nouveau monde » où pouvoir vivre et aimer librement. Mais cela n'est possible que si le sujet est disposé à mettre en œuvre ses ressources dialectiques, négatives et désirantes, et s'il est capable de produire toujours plus de nouvelles connexions et de nouvelles ouvertures afin de réaliser la « révolution permanente » non seulement sur le plan politique, mais surtout dans le milieu poétique et artistique.

Paru, comme nous l'avons dit, à Bucarest en 1945, *Inventatorul Iubirii*, illustré avec cinq cubomanies non-œdipiennes, se présente comme un livre d'excellente facture éditoriale, et comprend également deux autres textes de Luca, *Parcurg Imposibilul* et *Moartea Moartă*<sup>21</sup>. Les cubomanies sont le fruit d'un mouvement transgressif violent : y sont découpées de fameuses reproductions d'œuvres picturales ou de photographies d'époque afin de voir un nouveau corps en émerger. Au geste destructif s'accompagne ensuite une volonté de recomposition, qui a comme devoir de faire dire encore quelque chose à l'œuvre défigurée, coupée, balafmée. C'est une pratique qui ne prend techniquement qu'en apparence la provocation dadaïste : l'objectif

<sup>21</sup> En 1945 Ghérasim Luca avait prévu pour le titre du texte roumain *Parcurg Imposibilul* (Je parcours l'Impossible) la traduction française *Voyage À Travers Le Possible*, ainsi que le témoigne le volume *Un lup văzut printr-o lupă*. Le poète traduira pour José Corti, avant de mourir, seulement *Inventatorul Iubirii* et *Moartea Moartă*, excluant ainsi de fait le texte central de l'édition roumaine. Voici une liste sommaire des publications de Ghérasim Luca à Bucarest au sommet de sa fougue surréaliste : *Un lup văzut printr-o lupă*, Ed. Negația negației ; *Le vampire passif*, Les Éditions de l'Oubli ; *Inventatorul Iubirii*, Ed. Negația negației ; *Dialectique de la dialectique* (avec Trost), Surréalisme ; *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets* (avec Trost), Exposition ; *Les Orgies de Quanta*, Surréalisme ; *Amphitrite, Infra-Noir* ; *Le Secret du Vide et du Plein, Infra-Noir* ; *L'Infra-Noir* (avec Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu et Trost), Surréalisme ; *Éloge de Malombra* (avec Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu et Trost), Surréalisme.

est différent. Ce qu'il faut remarquer ici est la portée éversive du désir, ou pour mieux dire, la « dialectique du désir de désirer »<sup>22</sup>.

Ghérasim Luca restera fidèle à la méthode de la cubomanie dans l'auto-translation qu'il fera de *Inventatorul Iubirii* et de *Moartea Moartă* en français : il transformera la prose poétique originale roumaine en vers, en substituant à la ponctuation des blancs, découpant ainsi l'espace typographique du texte. D'une certaine manière, il essaiera de faire respirer à nouveau le texte roumain dans la forme du long poème français et il n'inclura pas les cinq cubomanies non-œdipiennes. C'est presque comme si la tâche de restituer l'esprit de la composition de la cubomanie revenait au lecteur : si celui-ci veut lire *L'Inventeur de l'Amour*, il devra s'armer d'un couteau et découper toutes les pages du livre. De cette manière, le lecteur, avec son geste cruel, devient le complice de la violence sadique avec laquelle le protagoniste du poème taille la chair de l'aimée dans l'extrémisme de son acte d'amour. Ce sadisme qui démontre une éthique pulsionnelle de type pervers – théorisée par Breton en France et codifiée en partie par Sașa Pană dans le texte *Sadismul adevărilor* (*Le Sadisme du vrai*) de 1936 et encore plus tôt par Geo Bogza dans *Poemul invectivă* (*Le Poème invective*) de 1933 – est l'une des caractéristiques principales du surréalisme aventurier et délirant de Ghérasim Luca. Voici ce que Petre Solomon écrit à ce propos dans son livre :

Si l'on en juge d'après l'amitié qui allait lier Celan à Gherasim Luca à Paris, on peut supposer que les bases de celle-ci avaient déjà été jetées à Bucarest. Gherasim Luca, malgré sa prodigieuse activité de théoricien du groupe (les plus nombreuses prises de position lui appartenaient, ainsi qu'à Trost), se trouvait être également un authentique poète et, qui plus est, un personnage sympathique. Au-delà des hardiesses affichées dans ses textes, il s'imposait par une imagination poétique débordante

<sup>22</sup> Dans le catalogue bucarestois de *Cubomanies et objets*, nous lisons : « Leçon pratique de cubomanie dans la vie courante : choisissez trois chaises, deux chapeaux, quelques pierres et parapluies, plusieurs arbres, trois femmes nues et cinq très bien habillées, soixante hommes, quelques maisons, des voitures de toutes les époques, des gants, des télescopes, etc. Coupez tout en petits morceaux (par exemple 6 / 6 cm.) et mélangez-les bien dans une grande place de la ville. Reconstituez d'après les lois du hasard ou de votre caprice et vous obtiendrez un paysage, un objet ou une très belle femme, inconnus ou reconnus, la femme et le paysage de vos désirs » (G. Luca, *Cubomanie et objets*, in M. Mincu, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan*, Constanța, Editura Pontica, 2006, p. 591).



ainsi qu'à travers un humour attachant, ce qui prouvait que le doctrinaire n'était pas aussi sadique qu'il le prétendait<sup>23</sup>.

Petre Solomon semble faire allusion à ce passage de *L'Inventeur de l'Amour* de Ghérasim Luca, qui illustre bien un certain sadisme provocateur de façon ludique :

Avec une volupté secrète et inégalable / qui rappelle l'existence travestie / du conspirateurs et du magicien / je prends la liberté de torturer l'aimée / de meurtrir ses chairs et de la tuer / sans être sadique // Je suis sadique exactement dans la mesure / où l'on peut dire : il l'a tuée / parce qu'il avait un couteau sur lui // J'ai sur moi une psychologie sadique / qui peut me surprendre / en train de violenter une femme / mais à cet acte / auquel participe tout mon être / ne participent pas / toutes les virtualité de mon être // Aucun acte ne peut dire son dernier mot / mais dans n'importe lequel / même dans l'acte le plus élémentaire / je risque ma vie<sup>24</sup>.

De même, « Paul Celan était très attiré par le côté ludique du surréalisme »<sup>25</sup> – comme l'écrit Solomon – un aspect essentiel qui appartient à son « méridien » peut-être plus orienté vers le Sud que le Nord. Dans son monumental livre *Le surréalisme et le rêve*, Sarane Alexandrian saura en effet saisir l'aspect singulier des avant-gardes roumaines.

Le groupe surréaliste roumain a été le groupe le plus exubérant, le plus aventureux et même le plus délirant du surréalisme international. Non content de glorifier le Désir, comme tous les adeptes du mouvement, il a célébré le « désir de désirer », et aussi ce que son chef de file Ghérasim Luca, génial auteur du *Premier Manifeste non-œdipien*, appelait « le désir-panique de satisfaire dans la panique tous les désirs » (ces lignes ont été écrites en 1945, vingt-sept ans avant *l'Anti-Ceippe* de Deleuze et Guattari)<sup>26</sup>.

Tout ceci a une histoire. En 1928 à Bucarest la revue « unu » – un organe d'avant-garde qui se déclarait surréaliste et s'imposait alors en tant que tribune de l'extrémisme littéraire – publia, sur l'initiative

<sup>23</sup> P. Solomon, *Paul Celan l'adolescence d'un adieu*, cit., p. 97.

<sup>24</sup> G. Luca, *L'Inventeur de l'Amour suivi de La Mort Morte*, cit., pp. 24-25.

<sup>25</sup> P. Solomon, *Paul Celan l'adolescence d'un adieu*, cit., p. 97.

<sup>26</sup> S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 221.

de Sașa Pană, les poèmes-invectives de Geo Bogza, les dessins de Victor Brauner et de Jacques Hérold, les enquêtes sur le rêve lancées par Breton, Aragon, Desnos, Éluard (« Le rêve ne peut-il donc pas être lui aussi appliqué à la solution des problèmes fondamentaux de la vie ? ») furent publiés. En outre, « unu » recueillit les œuvres anthumes et posthumes d'Urmuz, les *Pages bizarres* qui influenceront considérablement les premiers essais poétiques de Ghérasim Luca sur « Alge », où est déjà inscrit son programme révolutionnaire – contre l'avancement de la droite réactionnaire et xénophobe en Roumanie – compris comme un véritable acte de résistance politique<sup>27</sup>. Urmuz deviendra, pendant la progressive fascisation de la Roumanie, le *schibboleth*, le mot de passe des avant-gardes littéraires roumaines ; il sera utilisé comme un laissez-passer, comme une loupe à travers laquelle lire les événements historiques de manière chiffrée et allusive tout en fournissant également l'alphabet avant-gardiste de l'idiome commun révolutionnaire. Écrire sous le signe de Urmuz signifiait, aussi bien pour Ghérasim Luca que pour Paul Celan, réaliser un véritable acte politique contre la propagation de la pensée liberticide<sup>28</sup>. Ainsi que l'écrit Sarane Alexandrian :

Pendant la guerre, isolés de leurs homologues européens, repliés sur eux-mêmes, les surréalistes roumains poussèrent au paroxysme leur délire expérimental et théorique. Ils fondèrent les éditions de l'Oubli, et la collection de manifeste de l'Infra-Noir, pour exprimer leurs idées, le plus souvent en français. C'est ainsi que parurent *Les Esprits animaux* de Paul Paun, *La Provocation* de Virgil Théodorescou, *La Critique de la misère* de Gellu Naum, Paul Paun et Virgil Théodorescou, *Le Secret du vide et du plein* de Ghérasim Luca, et le plus beau livre de Gellu Naum, *Médium* (1945), longue rêverie à la gloire des hallucinations provoquées et des rencontres qui changent la vie<sup>29</sup>.

Les années comprises entre 1945 et 1947 en Roumanie sont très importantes pour Ghérasim Luca, mais aussi pour Celan. Ce dernier,

<sup>27</sup> Cf. G. Rotiroti, „Când soarele ajunge la solstițiu”: Urmuz și scriitorii de avangardă din exil, cit., pp. 103-111.

<sup>28</sup> Cf. G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz, Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle 'Pagine bizzarre'*, Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 2010, pp. 38-51 et pp. 142-143.

<sup>29</sup> S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, cit., p. 222.

réfugié de la Bucovine désormais soviétisée, arrivera pendant ces années-là dans la capitale et publiera son chef-d'œuvre *Tangoul Morții*<sup>30</sup> avec l'aide de Petre Solomon et de Ovid S. Crohmălniceanu. À Bucarest juste après la guerre, on respirait encore (même si pour peu de temps) une grande ferveur révolutionnaire. C'était en effet une ville très active, qui hébergeait de nombreux artistes provenant de l'étranger : Tristan Tzara rentrait au pays pour faire des conférences, Elsa Triolet et Louis Aragon y étaient également présents. Bien que, comme nous le rappelle Solomon : « Paul Celan nu nutrea o admirație deosebită pentru Aragon și nici pentru Tzara »<sup>31</sup> (Paul Celan ne nourrissait d'admiration particulière ni pour Aragon ni pour Tzara). Ceci n'est pas tellement parce qu'ils étaient devenus des « écrivains politiquement engagés », mais plutôt parce que, selon Celan, seul Éluard était un poète digne de ce nom. Afin de témoigner le fait que Celan, pendant ses années roumaines, ait été attiré par la dimension révolutionnaire et antifasciste de la « poésie prolétaire » de Ghérasim Luca, il est important de rappeler que la composition de Luca qui commence avec ce vers – clairement inspiré d'Urmuz – : *Uneori obișnuiesc să stau în fața unui felinar și să fluier*<sup>32</sup> (Parfois je reste devant un réverbère en sifflant), publié sur la revue « Alge » en mars 1933, a été repris et re-sémantisé après la Shoah par Paul Celan dans le « poème en prose » écrit présument entre 1946 et 1947, qui commence avec ces mots : « A doua zi urmând să înceapă deportările »<sup>33</sup> (Comme les déportations devaient commencer le lendemain).

Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'avec la fin de la guerre que Ghérasim Luca commencera véritablement à être un protagoniste de la vie culturelle à Bucarest, devenant l'un de ses principaux représentants, mais aussi le fondateur du groupe surréaliste roumain aux côtés de Virgil Teodorescu, Paul Păun, Dolfi Trost et Gellu Naum. Juste après la fin de

<sup>30</sup> P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, cit., pp. 96-97.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>32</sup> Cf. G. Luca, *Inventatorul Iubirii și alte scrieri*, édition îngrijită, prefată și note de I. Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, pp. 66-67.

<sup>33</sup> Cf. *Les poèmes roumains de Paul Celan*, dans le volume de Gisèle Vanhese, *La parole en exil : l'itinéraire roumain de Paul Celan*, Roma, Il bagatto, 1990, p. 212. En rapport avec ce singulier poème en prose de Celan nous renvoyons à G. Rotiroti, *Resto di cenere. All'ascolto della parola ferita di Paul Celan*, in « Annali ». Sezione Romanza, LXI, 1, Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 2018, pp. 145-176.

la Seconde Guerre mondiale les représentants de la renouvelée avant-garde roumaine – qui avaient été censurés en Roumanie pendant la dictature militaire d’Ion Antonescu et avaient échappé au massacre de masse des juifs – reprennent leurs activités. C’est dans ce contexte que Ghérasim Luca et Dolfi Trost écrivent en 1945 un manifeste dont le titre est *Dialectique de la dialectique, Message adressé au mouvement surréaliste international* où ils s’adressent directement à Breton<sup>34</sup>. Dans ce document programmatique ils affirment adhérer « au matérialisme dialectique » et avoir à cœur « le destin historique du prolétariat ». Ils ne discutent pas « les sublimes conquêtes théoriques du surréalisme » faites entre les deux guerres, mais ils ont l’intention de dénoncer à vive voix les déviations et les erreurs qui ont historiquement été commises à l’intérieur du mouvement surréaliste même. Le déviationnisme perpétué aux dépens de la compagnie internationale concerne surtout le mauvais usage qui a été fait pendant les dernières années des techniques et des procédés découverts par le surréalisme, comme l’écriture automatique, le collage et le délire d’interprétation. Luca et Trost affirment que ces « techniques », appliquées de manière mécanique, conduisent inexorablement à un « maniérisme » stérile. Le risque est que le mouvement international même puisse finir par être englobé par les « ennemis de classe », et ceci rendrait fatalement inoffensive la portée révolutionnaire du surréalisme. Pour cela, les deux animateurs de Bucarest expriment l’exigence d’adopter « le Canon de la Négation », c’est-à-dire la nécessité d’assumer une position dialectique négative permanente, « une négation de la négation ». Il ne doit y avoir aucune possibilité de conciliation apaisante, aucun compromis avec les « ennemis de classe ». Il est nécessaire d’éviter à tout prix la synthèse hégélienne qui, à leurs yeux, et trop rassurante. Et pour sortir de l’impasse stagnante où le mouvement de Breton se dirige, Luca et Trost suggèrent de pointer, toujours d’un point de vue dialectique, sur le « désir de désirer ».

De ce point de vue, les deux signataires du *Message* rejettent la mémoire du passé historique de l’humanité et ont l’intention de maintenir en état de continuelle tension l’antinomie du désir dans sa relation

---

<sup>34</sup> Cf. G. Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique, Message adressé au mouvement surréaliste international*, Bucarest, S. Surréalisme, 1945.

éversive avec la loi<sup>35</sup>. Les solutions proposées par Luca et par Trost ont comme objectif l'augmentation de la vitalité du mouvement et le développement du pouvoir révolutionnaire. Ils pensent que seul l'exaspération de l'érotisme sexuel, comme l'amour fou, hystérique, paroxystique et pervers, ait encore la force de détruire systématiquement l'ordre préétabli par la culture bourgeoise dominante. Il est donc nécessaire d'érotiser au maximum le prolétariat afin que la révolution puisse effectivement avoir lieu.

Anticipant ainsi de vingt ans l'*Anti-Cedipe* de Deleuze et Guattari<sup>36</sup>, Luca et Trost imposent de l'intérieur du camp freudien la nécessité d'abattre la « nature » et de se rebeller contre le « complexe d'*Cedipe* ». Selon Luca et Trost, tous les mouvements révolutionnaires sont soumis aux instances œdipiennes et conservent pour cette raison une fascination déplacée vers la « nature ». À ceux qui sont déterminés à conquérir une vie affective « non-œdipienne », Luca et Trost recommandent une activité critique permanente contre l'inconscient puisque, n'étant pas seulement personnel mais aussi collectif, l'inconscient est déterminé historiquement et reflète donc entre ses « plis » les aspirations impérissables de la morale bourgeoise. Il est inacceptable, écrivent-ils, d'« accueillir des rêves régressifs » ou des « folies religieuses » qui sont évidemment réactionnaires.

Nous ne savons pas à quel point le discours de Luca et Trost ait été familier à Breton, mais l'objectif des surréalistes roumains était surtout de démanteler l'idéologie légionnaire en Roumanie, qui avait été dominante pendant environ deux décennies, dont la base, elle aussi révolutionnaire et anti-bourgeoise, était fondamentalement centrée sur une fantaisie salvatrice de type mystique et religieux. À partir des stéréotypes ultranationalistes et des slogans de propagande de la Légion, divulgués à un rythme martelant par les moyens d'information de l'État, la nation était considérée comme un organisme vivant dont l'« âme » ou le « noyau » dur était de nature essentiellement religieuse.

<sup>35</sup> Comme déclarait Ghérasim Luca dans *Le secret du vide et du plein* : « Mais il faut désirer les désirs, il faut inventer les découvertes, changer le monde découvert, changer le Monde. Fonctionnement du Désir : éclosion de la racine vers les frontières de son arbre. Mobilité-fixe. Os palpitants » (Cf. M. Mincu, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan*, cit., pp. 387-388).

<sup>36</sup> Cf. G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Cedipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

Puisqu'être roumain signifiait être orthodoxe, il était nécessaire, au nom d'une éthique communautaire, de réformer l'homme du point de vue spirituel contre « la société cartésienne et arithmétisante » qui niait tout type de tradition et d'hérédité avec le passé glorieux et légendaire de la Roumanie. L'objectif déclaré par les idéologues nationalistes alliés de la légion antisémite de Corneliu Zelea Codreanu était la formation de l'« Homme nouveau », en s'appuyant surtout sur les forces telluriques, irrationnelles et inconscientes de matrice raciale et xénophobe, qui se basaient sur une ontologie mythique, une mythologie régressive et un culte de la mort sacrificielle en tant que manifestation sacrée de l'amour, de la création et de la pérennité des valeurs archaïques de la tradition.

Les surréalistes roumains, quant à eux, considéraient la révolution légionnaire comme un faux événement. Ce n'était pas une révolution authentique, au contraire, c'était une révolution réactionnaire, née de la manie et du fanatisme religieux<sup>37</sup>. Ceci était selon eux, comme nous l'avons vu, la faute de l'« œdipe régressif et contre-révolutionnaire » qui animait la vocation folle des légionnaires, dont les fantaisies de nature perverse se sont déchaînées à partir de l'hypnose collective et de la superstition religieuse. Dans ce sens nous comprenons pourquoi, selon Luca et Trost, le « complexe d'Œdipe », tenu responsable des « folies religieuses et réactionnaires », doit être lui aussi nécessairement soumis à la négation dialectique.

L'ontologie du sacrifice, représentée par le christianisme pervers des Légionnaires, doit être profanée, ou mieux, elle doit être niée doublement et non pas simplement conservée en la dépassant, comme le voudrait la vulgate hégélienne. L'étape logique suivante (et donc encore plus radicale pour Luca et Trost) est de purifier l'inconscient, en niant l'« œdipe réactionnaire » et faussement révolutionnaire, grâce au mouvement dialectique de la « négation de la négation », même si ce chemin peut déboucher sur la psychose que représente le noyau incandescent de l'*amour fou* surréaliste. Mais c'est un risque qu'il faut courir.

Ainsi que l'affirme le « partisan » Paul Celan dans son « poème en prose » conservé par Solomon, il faut opposer à la communauté de

<sup>37</sup> En ce sens, les articles politiques écrits par Luca entre 1933 et 1937 (que Paul Celan a prouvé connaître), contenus dans le volume G. Luca, *Inventatorul Iubirii și alte scrieri*, cit., pp. 299-255 sont très significatifs.

l'amour légionnaire de type religieux et sacrificiel l'« absolutisme érotique » du « naufrage aérien » des « noyés », poétiquement exemplifié dans le *Tango de la Mort*<sup>38</sup> ; ou alors, traduit avec les termes surréalistes de Ghérasim Luca, il faut opposer au délire forcené et cruel des légionnaires un délire encore plus puissant, un délire réellement révolutionnaire, c'est-à-dire l'amour follement passionné inventé en 1945 avec la création du sujet « non-œdipien » de *l'Inventeur de l'Amour*<sup>39</sup>.

Pour revenir plus près au document programmatique *Dialectique de la dialectique*, selon Luca et Trost afin d'éliminer « les plis inconscients défavorables », il est nécessaire de surexciter le désir des artistes qui se disent révolutionnaires au-delà des limites étroites imposées par le système totalitaire de la pensée dominante, inhérent aux structures idéologiques de la société bourgeoise. Pour ce faire, il faut induire tous les « surréalistes authentiques » à se responsabiliser sur les contenus de leurs propres rêves et à reconnaître les traits régressifs et réactionnaires de leurs représentations oniriques qui ne sont pas en ligne avec les exigences insatiables de la révolution prolétaire, sous peine de la méconnaissance de leur mission et de leur destin de liberté. Au Réel de la Chose (ou cause) légionnaire faussement révolutionnaire et au Réel de la Chose (ou cause) capitaliste, conservatrice et réactionnaire, il faut opposer le Réel de la Chose (ou cause) surréaliste et internationale, la seule capable de rendre compte du véritable événement révolutionnaire, qui réussit dialectiquement à contenir le singulier dans

<sup>38</sup> Cf. La reproduction anastatique du poème *Tangoul Morții* est contenue in J. Felstiner, *Paul Celan : Poet, Survivor, Jew*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 29.

<sup>39</sup> Ce que nous pouvons remarquer, aussi bien dans le cas de Paul Celan dans *Tangoul Morții* que dans celui de Luca dans *Inventatorul iubirii*, est qu'il s'agit d'un travail dialectique qui n'est pas sans rapport avec l'élaboration d'un deuil. C'est un travail sur le mot qui cherche à dialectiser la question et le désir sans offusquer l'incandescence de l'apostrophe amoureuse. On assiste à la fonction éthique du langage, de l'amour et de la liberté où se donnent rendez-vous dans la même phrase, et même dans le même mot, des inflexions toujours nouvelles : créer une langue poétique inouïe où la voix de l'amoureux triompherait via le recours à un travail dialectique sur la question et sur le désir où on reconnaît la valeur d'une praxis et d'une transformation partagée dans le code indélébile attesté dans le *Cantique des Cantiques* (« L'amour est plus fort que la mort »). Sur le lien étroit qui existe entre les personnages inhumains d'Urmez et le sujet « non-œdipien » contenu dans *l'Inventeur de l'Amour*, nous renvoyons à G. Rotiroti, *Subjectivations et désubjectivations post-humaines. Corps de langage et flux inconscients dans le matérialisme enchanté d'Urmez et Ghérasim Luca à partir de la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari*, in « Caietete Echinox », vol. 34, 2018, pp. 117-131.

l'universel, c'est-à-dire l'universel concret en termes hégéliens<sup>40</sup> – tout ceci, selon eux, à travers un nouvel amour, encore plus fou et passionné de ce qui ait jamais été connu même par les adeptes du surréalisme. En effet, dans le *Message adressé au mouvement surréaliste international* nous lisons :

Le surréalisme ne peut être à nos yeux seulement le mouvement historique le plus avancé. Sans sombrer aucunement dans l'idéalisme philosophique de tout romantisme, nous pensons que le surréalisme ne peut exister que dans une opposition continuelle envers le monde entier et envers lui-même, dans cette négation de la négation dirigée par le délire le plus inexprimable, et cela sans perdre, bien entendu, un aspect ou un autre de son pouvoir révolutionnaire immédiat. [...] Nous rejetons le passé de l'humanité dans son entier, et son support mnésique, la mémoire, entendant par nos désirs non seulement la projection de quelques besoins fondamentaux, tels certains désirs recelés par l'inconscient, mais aussi ceux que nous devons inventer à peine. Toute limitation de la possibilité d'inventer de nouveaux désirs, de quelque part qu'elle vienne, sur n'importe quelle raison qu'elle se fonde, éveillera toujours en nous un goût démoniaque de négation et de négation de la négation. Dans cet effort de mettre en accord la réalité intérieure et la réalité extérieure, nous reprenons, infatigablement, certaines sublimes découvertes qui exaltent nos positions. Nous pensons premièrement à la position matérialiste (léniniste) du relatif-absolu et au, dans son acceptation de rencontre de la finalité humaine avec la causalité universelle. Le hasard objectif constitue pour nous le moyen le plus terrible pour trouver les aspects relatifs-absolus de la réalité, dans ses côtés favorables, et seul il nous offre sans cesse les possibilités de découvrir les contradictions de la société divisée en classes<sup>41</sup>.

Pour Luca et Trost, récupérer la position matérialiste et dialectique du relatif-absolu, outre le « hasard objectif », représente un tournant décisif et nécessaire à imprimer pour la réalisation du programme de renouvellement du surréalisme international. Cette position matérial-

<sup>40</sup> Le Réel ne doit pas être confus avec la réalité. D'un point de vue psychanalytique, le Réel (lacanien) est ce qui se soustrait à toute symbolisation, c'est quelque chose qui rompt le tissu des attentes et des prévisions réalistes. La Chose, au contraire, constitue le pivot même du Réel pour un sujet et, en tant que tel, est inatteignable. Celle-ci, comprise comme cause du désir, est un espace négatif qui structure et polarise la vie psychique du sujet. Cf. J. Lacan, *Écrits*, Paris, Édition du Seuil, 1966.

<sup>41</sup> G. Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique*, cit., pp. 15-17.



liste et dialectique, qui rejette toute la mémoire du passé de l'humanité, met toutefois en lumière la charge de nouveautés contenues dans l'héritage du marxisme en le dépoussiérant de son idéalisme hégélien et de l'humanisme philosophique feuerbachien. En radicalisant la position léniniste (et trotskiste) du discours révolutionnaire, les deux théoriciens du surréalisme roumain s'engagent à la réactualisation du marxisme dans une perspective antihumaniste théorique qui partage l'hypothèse subversive de l'inconscient freudien, mais en le dépurant de l'« Œdipe régressif et inutile », trop lié au mythe de l'*homo psychologicus* de matrice bourgeoise, dont le rôle effectif est l'adaptation des individus aux normes sociales existantes, réactionnaires et contre-révolutionnaires – ainsi que l'a désastreusement démontré l'idéologie légionnaire en Roumanie, complice de l'antisémitisme nazi. En outre, il s'agit pour Luca et Trost de libérer le surréalisme même d'une psychanalyse encore trop déléguée à son antique conception mécaniciste et positiviste, qui ne tient pas compte du dernier apport freudien qui s'appuie justement sur la « fin du complexe œdipien », et qui entrouvre donc la possibilité de l'émergence fantaisiste de « Non-Œdipe ».

Cette conception non-œdipienne<sup>42</sup> fut âprement dénoncée par le reste du groupe de poètes surréalistes de Bucarest, les provisoirement scissionnistes Gellu Naum, Paul Păun et Virgil Teodorescu, qui ouvrirent une controverse publique contre l'auteur de *L'Inventeur de l'Amour*, et signèrent un article programmatique intitulé *Critique de la misère*, accusant Luca d'être fondamentalement un déviationniste<sup>43</sup>.

Ce qu'en réalité Luca et Trost proposaient était, au contraire, une rupture épistémologique radicale dans le milieu même du surréalisme

---

<sup>42</sup> Dans les intentions de Luca et de Trost « Non-Œdipe » aurait dû contraster dialectiquement les fantaisies « œdipiennes » de « l'homme nouveau » et de la communauté régie par « l'amour » de Codreanu, qui, selon le leader de la Légion, représentait la « synthèse de toutes les qualités humaines » (Cf. C. Z. Codreanu, *Pentru Legionari - La Garde de Fer. Le chef du Cuiib*, 2007, consulté le 21 octobre 2022. URL : <http://www.noiantimoderni.com>).

<sup>43</sup> « Aujourd'hui monsieur G[hérasim]. L[luca]. vit dans ses propres souvenirs révolutionnaires, en préparant sur une plateforme surréaliste l'apparition du mystique Non-Œdipe. En enlevant la lutte des classes, en fermant simplement les yeux, monsieur G. L. continue à publier ses livres issus de sa période surréaliste, auxquels il n'oublie pas d'ajouter les lamentables aventures de Fischer de Sorcova de *Fata morgana* et celles, tout autant lamentables, du mystique Non-Œdipe » (G. Naum, P. Păun, V. Teodorescu, *Critica mizeriei*, in M. Mincu, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan*, cit., p. 586).

international à partir de leurs propres expériences angoissantes et atroces vécues en Roumanie pendant la dictature fasciste et militaire, c'est-à-dire de la constatation de l'échec de la prétendue « révolution légionnaire » – qui fondait son caractère transgressif (antibourgeois, anti-institutionnel et antilibéral) sur l'idéal romantique de la « communauté organique de l'amour » –, mais qui s'était montrée en réalité réactionnaire, conservatrice et horriblement xénophobe. La confrontation inouïe avec l'idéologie légionnaire portait justement sur le terrain polémique focalisé sur l'amour : « Le hasard objectif nous conduit à voir dans *l'amour* la méthode générale révolutionnaire propre au surréalisme »<sup>44</sup>.

Nous arrivons désormais au passage du manifeste *Dialectique de la dialectique* où Luca et Trost révèlent ouvertement leur position par rapport à l'amour. Celle-ci nous permet de préciser l'enjeu théorique inédit de *l'Inventeur de l'Amour*, auquel Celan sera particulièrement sensible pendant son travail à la composition de *Tangoul Morçii*. Voici le passage :

Nous acceptons, mais nous dépassons, du moins théoriquement, tous les états connus de l'amour : le libertinage, l'amour unique, l'amour complexe, la psychopathologie de l'amour. En essayant de capter l'amour sous ses aspects les plus violents et décisifs, les plus attractifs et les plus impossibles, nous ne nous contentons plus de voir en lui le grand perturbateur, qui réussit parfois à briser, çà et là, la division de la société en classes. La puissance destructrice de l'amour envers tout ordre établi contient et dépasse les besoins révolutionnaires de notre époque. Nous proclamons l'amour, délivré de ses contraintes sociales et individuelles, psychologiques et théoriques, religieuses ou sentimentales, comme notre principale méthode de connaissance et d'action. Son exaspération méthodique, son développement sans limites, sa bouleversante fascination, dont nous avons déjà franchi les premières étapes avec Sade, Engels, Freud et Breton, offrent les éclats monstrueux et les scandaleux efforts qui mettent à notre portée, et à celle de tout révolutionnaire, les moyens d'action les plus efficaces. Cet amour dialecticisé et matérialisé constitue la méthode révolutionnaire relative-absolue que le surréalisme a dévoilé, et dans la découverte de nouvelles possibilités érotiques, qui dépassent l'amour social, médical ou psychologique, nous parvenons à saisir les premiers aspects de l'amour objectif<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> G. Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique*, cit., p. 17.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

Attardons-nous maintenant sur le point qui a le plus attiré l'attention de Deleuze quand il découvrit ce document à la Bibliothèque Nationale de Paris<sup>46</sup>. Ici l'enjeu est le grand investissement inconscient du champ social et historique, la puissance révolutionnaire du désir, le grand processus émancipateur du délire. La question *non-œdipienne* posée par Trost et Luca porte toujours sur les potentialités encore inexplorées de l'amour convulsif. Les deux auteurs écrivent :

La nécessité de découvrir l'amour, qui puisse bouleverser sans interruption les obstacles sociaux et naturels, nous mène à une position non-œdipienne. L'existence du traumatisme natal et des complexes œdipiens, tels qu'ils ont été découverts par le freudisme, constituent les limites naturelles et mnésiques, les plis inconscients défavorables qui dirigent, à notre insu, notre attitude envers le monde extérieur. Nous avons posé le problème de la délivrance intégrale de l'homme (Ghérasim Luca : *L'Inventeur de l'Amour*) en conditionnant aussi cette délivrance par la destruction de notre position œdipienne initiale<sup>47</sup>.

De cette position non-œdipienne dérive l'action révolutionnaire sur un plan plus proprement politique :

Aussi longtemps que le prolétariat gardera en lui les complexes fondamentaux initiaux que nous combattons, sa lutte et même sa victoire seront illusoires, parce que l'ennemi de classe restera caché, à son insu, dans son sang.

Les limitations œdipiennes fixent le prolétariat dans une position de négation symétrique de la bourgeoisie, qui parvient de la sorte à lui inculquer, d'une manière d'autant plus dangereuse qu'inconnue, ses odieuses attitudes fondamentales.

La position du frère-père, maintenue dans l'inconscient du prolétariat, retient celui-ci dans un esclavage envers lui-même et lui fait conserver les déformations provenant de la nature et de l'économie capitaliste. [...] Il est question de dépasser l'admiration abstraite et artificielle pour le prolétariat et de lui trouver les lignes de force qui impliquent sa propre négation. Cette négation doit d'ailleurs se départir d'un internationalisme humanitaire et révolu, qui continue de permettre aux particularités nationales de s'affirmer à l'abri d'une égalité réformiste, en faveur d'une position antinationale à outrance, concrètement de classe et ou-

<sup>46</sup> Cf. G. Deleuze, *Lettres et autres textes*, édition préparée par D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, pp. 71-72.

<sup>47</sup> G. Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique*, cit., pp. 20-21.

trageusement cosmopolite, remontant dans ses aspects les plus violents jusqu'à l'homme lui-même<sup>48</sup>.

La perspective de Luca et de Trost est clairement révolutionnaire et, à l'époque, elle fut considérée hérétique par rapport aux lignes étroites du proletcultisme qui émergeait avec force et devenait hégémoniquement dogmatique en Roumanie. À ce point, essayons d'approfondir le rapport que Paul Celan établit avec le cercle des néo-surréalistes roumains, presque tous d'origine juive, à part Gellu Naum et Virgil Teodorescu. Selon les témoignages de l'époque, il semble que le jeune Antschel, ainsi que le futur inventeur du lettrisme, Isidore Isou, ne furent pas accueillis officiellement au sein de l'association surréaliste bucarestois<sup>49</sup>. Dans son petit « poème en prose » du 11 mars 1947 – le seul qui soit daté par Celan dans les dactylographiés conservés par Solomon – est inséré dans le corps du texte le nouveau nom du poète, obtenu par l'anagramme du nom de famille Antschel. Voici le texte de Celan publié par Solomon en Roumanie dix-sept ans après la tragique disparition de son ami :

Partisan al absolutismului erotic, megaloman reticent chiar și între scaphandri, mesager, totodată, al halo-ului Paul Celan, nu evoc pietrificantele fizionomii ale naufragiului aerian decât la intervale de un deceniu (sau mai mult) și nu patinează decât la o oră foarte târzie, pe un lac străjuit de uriașa pădure a membrilor acefali ai Conspirației Poetice Universale. E lesne de înțeles că pe-aici nu pătrunzi cu săgețile focului vizibil. O imensă perdea de ametist disimulează, la liziera dinspre lume, existența acestei vegetații antropomorfe, dincolo de care încerc, selenic, un dans care să mă uimească. Nu am reușit pînă acum și, cu ochi mutați la tîmple, mă privesc din profil, așteptînd primăvara<sup>50</sup>.

Partisan de l'absolutisme érotique, mégalomane réticent même parmi les scaphandriers, messenger, en même temps, du halo Paul Celan, je n'évoque les physionomies pétrifiantes du naufrage aérien qu'à intervalles d'une décennie (ou même plus) et je ne patine qu'à une heure fort tardive, sur un lac gardé par la forêt géante des membres acéphales de la Conspiration Politique Universelle. Il est facilement compréhensible qu'ici on ne

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 22-24.

<sup>49</sup> Cf. R. Laville, *Gellu Naum. Poète roumain au château des aveugles*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 50-51.

<sup>50</sup> Ce document de Celan est contenu dans le *Poème în proză* et se trouve dans le livre de P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, cit., p. 200.

pénètre pas avec les flèches du feu visible. Un immense rideau d'améthyste dissimule, à la lisière vers le monde, l'existence de cette végétation anthropomorphe, au-delà de laquelle je tente, lunairement, une danse qui me stupéfie. Je n'ai pas réussi jusqu'à présent et avec les yeux déplacés aux tempes, je me regarde de profil, en attendant le printemps<sup>51</sup>.

Ce « poème en prose » de Paul Celan peut être lu comme une sorte de carte d'identité poétique, présentée à titre personnel à ses interlocuteurs de la compagnie surréaliste bucarestoise. En commençant avec l'auto-définition « partisan de l'absolutisme érotique », Celan tente de dissiper tout doute possible sur son compte. Ce poème est une déclaration d'affiliation poétique précise, une sorte de marqueur associatif, mot de passe, *schibboleth* qui indique sans équivoque sa position dans le champ révolutionnaire des avant-gardes poétiques roumaines et juives. C'est un sceau que Celan appose, qui renvoie à une origine contrôlée, une marque de garantie à travers laquelle le sujet politique choisit d'adhérer au Réel de la passion idéologique et révolutionnaire de la communauté de poètes qui anime le groupe restreint d'artistes juifs et roumains nouvellement réorganisé dans la capitale. Dans ce sens, cette prose poétique – qui porte l'empreinte d'un Je qui est la marque d'un sujet qui devient « messager du halo Paul Celan » – est assez obscure si elle n'est pas lue dans le *code allusif* des avant-gardes historiques roumaines. Le petit poème de Paul se caractérise comme une espèce de manifeste programmatique de l'auteur tout à fait en ligne avec les modalités expressives et hyperboliques du surréalisme international. Mais beaucoup d'aspects mettent en relief la différence subjective de Celan, sa singularité par rapport à la petite association élitiste du surréalisme bucarestois.

Il a été dit que le sujet poétique, dans l'ouverture du poème, s'auto-définit « partisan de l'absolutisme érotique, mégalomane réticent même parmi les scaphandriers ». Une telle déclaration est une sorte de billet de visite avec lequel l'auteur provenant de la Bucovine se présente aux auteurs signataires du *Message adressé au mouvement surréaliste international* ; mais dans ce poème, évidemment, la voix du poète dit être également « réticente », presque comme si elle ne voulait pas faire émerger

---

<sup>51</sup> Cf. *Les poèmes roumains de Paul Celan*, in G. Vanhese, *La parole en exil : l'itinéraire roumain de Paul Celan*, cit., p. 220.

en superficie les aspects les plus éversifs de sa passion secrète à partir de l'événement innommable de la Shoah. À Luca et Trost – que le jeune Antschel avait connu personnellement pendant leurs deux expositions de « cubomanies » artistiques dans la Bucarest de ces années – Celan renvoie, à travers son « médium », ce « message » mystérieux en forme invertie, presque comme pour témoigner son éloignement infranchissable de ce type d'expérience centrée sur le merveilleux programmatique surréaliste. En effet nous lisons : « Je n'évoque les physionomies pétrifiantes du naufrage aérien qu'à intervalles d'une décennie (ou même plus) et je ne patine qu'à une heure fort tardive, sur un lac gardé par la forêt géante des membres acéphales de la Conspiration Politique Universelle ». Le sujet poétique semble dire que, malgré le fait qu'il soit « partisan de l'absolutisme érotique », comme eux par ailleurs, il n'a pas l'intention d'évoquer « les physionomies pétrifiantes du naufrage aérien ». Dans un tel contexte allusif, Celan emploie avec un ton critique le terme « naufrage » qui apparaît également dans l'ouverture de la *Dialectique de la dialectique* de Luca et Trost<sup>52</sup>. Il se réfère peut-être, dans ce poème, à un autre « naufrage », celui qui est « aérien », comme expérience liminale celée dans les « physionomies pétrifiantes » du monde silencieux et gelé des massacres de la Shoah, dont il veut avec les « lames » ou avec les « couteaux effilés » de son patin, témoigner à « une heure fort tardive » sur un « lac gardé par la forêt géante » de la poésie. Le « halo Paul Celan » semble peut-être indiquer à Luca et à Trost que ses coordonnées poétiques sont très différentes des leurs. Son « méridien » n'est pas le même que celui des « membres acéphales de la Conspiration Poétique Universelle », lesquels – et ceci est vraisemblablement le contenu polémique du « message » mystérieux – ne font que tardivement – c'est-à-dire « à intervalles d'une décennie (ou même plus) » – appel au mouvement de Breton, qui est désormais irréversiblement dans une phase avancée de déclin.

Dans un tel contexte, il n'est pas inutile de souligner que Celan, en utilisant la formulation « membre acéphales de la Conspiration Poétique Universelle » fait allusion à la revue « Acéphale » de Georges Bataille,

<sup>52</sup> Dans le *Message* de Luca et Trost nous lisons : « Nous nous adressons à nos amis surréalistes, dispersés dans le monde entier et comme dans les grands naufrages, nous leurs indiquons notre position exacte, à 44°5' de latitude nord, et 26° de longitude est » (G. Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique*, cit., p. 5).

parue en 1936, qui signe la fin du militantisme en faveur de projets plus directement politiques, mais qui est aussi le nom de la société secrète qui accueillait autour de Bataille même certains de ses amis et de ses collaborateurs, qui auraient réalisé une « conjuration sacré », en sacrifiant une victime humaine apparemment consentante (et ceci, comme nous le verrons, n'est pas sans rapport avec l'enjeu du poème *Tangoul Morții*). Luca et Trost, somme toute, arrivent trop tard au rendez-vous avec la poésie, qui, pour suivre le pendant lyrique kafkaïen si cher à Celan pendant ces années confuses, devrait avoir le devoir éthique révolutionnaire de témoigner le Réel de la catastrophe, de la violence horrible de la Shoah et célébrer de façon adéquate dans le poème la mémoire des victimes sans nom sur le fond historique de l'extermination perpétuée par les nazis, les légionnaires et l'armée roumaine en Bucovine.

Le lexique de la pétrification, de la glace, de la cristallisation émotive, qui deviendront typiquement celaniens dans sa production allemande, viennent de l'affinité subjective à la mélancolie d'Eminescu et de Baudelaire et de la leçon de leur dispositif poétique dans la pratique impalpable de la traduction. Le rappel naturalistique à la « forêt géante » des symboles doit peut-être être lu de façon fortement polémique contre les deux majeurs porte-paroles « antinaturalistes » du mouvement qui s'interrogeaient de manière dialectique sur le « fonctionnement » forcé « du désir » en termes permanents, négatifs, sans aucune synthèse finale. Celan, bien que ne cédant pas à la tentation ironique de l'irrévérence, construit ainsi son discours corrosif : « E lesne de înțelele că pe-aici nu pătrunzi cu săgețile focului vizibil. O imensă perdea de ametist disimulează, la liziera dinspre lume, existența acestei vegetații antropomorfe, dincolo de care încerc, selenic, un dans care să mă uimească » (Il est facilement compréhensible qu'ici on ne pénètre pas avec les flèches du feu visible. Un immense rideau d'améthyste dissimule, à la lisière vers le monde, l'existence de cette végétation anthropomorphe, au-delà de laquelle je tente, lunairement, une danse qui me stupéfie).

Le « messenger du halo Paul Celan » veut donc se poser au-delà de « l'immense rideau d'améthyste »<sup>53</sup> qui, « à la lisière vers le monde,

<sup>53</sup> L'améthyste est un mot d'ascendance symboliste (souvent utilisé en particulier par Dan Botta, c'est-à-dire par la tradition hermétique roumaine, considérée réactionnaire et bourgeoise par les poètes d'avant-garde) et a une connotation subjective qui évoque la

dissimule l'existence de cette végétation anthropomorphe »<sup>54</sup>. L'aura de Celan, dans ce texte, n'est pas le halo solaire, le cercle grec autour du « feu visible » du soleil, c'est une zone faite de nuances, de réfractions et de reflets violacés de la lumière qui dérive de minuscules cristaux de neige ou d'aiguilles de glace. C'est un halo lunaire qui désire outrepasser le langage symboliste en faisant appel à une lumière encore moins visible<sup>55</sup>. Enfin, le « message » du petit poème est maintenant assez lisible si nous accueillons cette perspective allusive qui tient compte de la « contre-parole » (*Gegenwart*) celanienne qui s'adresse en même temps et en contre-jour aux partisans de l'amour des factions politiques opposées d'extrême droite et d'extrême gauche en Roumanie. Selon Celan, Luca et ses acolytes, malgré leurs proclamations révolutionnaires, se limitent à mimétiser de façon spectaculaire le langage de la véritable poésie. Non seulement ce sont des épigones du surréalisme et ils arrivent trop tard au rendez-vous, mais ils se meuvent encore au sein du sillon symboliste, en utilisant paradoxalement une modalité d'expression typiquement « réactionnaire », en font

---

« pensée de la tristesse », c'est-à-dire un sentiment bien loin de l'enthousiasme révolutionnaire exprimée par les poètes néo-surréaliste de Bucarest. Celan utilisera *Amethyst*, avec d'autres pierres comme *Jaspir* et *Achat*, une seule autre fois en allemand, dans le poème *Die Silbe Schmerz* afin de signaler la distance désormais irréversible qui le sépare d'une telle tradition poétique. Cf. P. Celan, *Die silbe Schmerz - La syllabe schmerz* (Publié le 1 mars 2012 par Thomas Dretart) consulté le 21 octobre 2022. URL : <http://thomasdretart.over-blog.com/article-paul-celan-die-silbe-schmerz-la-syllabe-schmerz-100499110.html>.

<sup>54</sup> Ce qui occulte cette phraséologie est « en particulier, l'idée de la création via l'auto-sacrifice », comme Eliade écrivait dans son étude *Ierburile de sub cruce*. Il s'agit de la « relation génétique entre l'homme et la plante » rapportée dans les légendes et dans les récits du folklore, où le « meurtre violent » d'une victime, « avec la tromperie de l'être humain », semble comporter « la création d'une plante ». Quand « le fil de la vie » est « brusquement interrompu », celle-ci « essaye de se prolonger sous une autre forme : plante, arbre fruitier, fleur » (M. Eliade, *Ierburile de sub cruce*, in « Revista Fundațiilor Regale », anul VI, nr. 11, 1 noiembrie 1939, p. 354).

<sup>55</sup> Ce n'est pas un hasard si dans les années trente Walter Benjamin, à propos de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (traduction française par F. Joly, Paris, Payot, 2013), définissait ce phénomène comme une « perte d'aura », c'est-à-dire la perte de ce « ici et maintenant » magique et unique qui se confond avec la création artistique et la différencie. Benjamin relie la « perte de l'aura » à l'irruption des masses sur la scène et leur requête de biens culturels qui deviendront forcément des marchandises. La reproduction de l'œuvre d'art favorise d'un côté une expérience profane de la culture, donc non plus sacrée car elle en substitue la valeur rituelle ; d'un autre côté l'œuvre d'art, bien que perdant cette sacralité, ne perd pas, selon Benjamin, sa qualité dans la reproduction mais au contraire débute un processus de désacralisation de type populaire et au caractère démocratique.



contraste avec les contenus programmatiques de leur manifeste révolutionnaire. En effet, « au-delà de la végétation anthropomorphe », sur cette « frontière » ou sur cette « lisière » gelée, le sujet poétique tente « lunairement, une danse » qui l'étonne, l'émerveille encore. Il est ici clair que la référence à la « danse » est le poème même de Paul Celan, *Tangoul Morții* (Le Tango de la Mort), qui devait encore être publié et sur lequel le poète repose beaucoup de ses attentes à Bucarest<sup>56</sup>.

Donc, le discours du surréalisme roumain ressuscité n'enchanté plus le poète de la Bucovine car il le trouve trop « anthropomorphe ». Les « flèches » du désir, parfois fortement mélancoliques, du « halo Paul Celan » essaient plutôt de pousser la vision du sujet de la poésie vers ce bord extrême du Réel, en direction de cette « lisière » vers laquelle peu d'écrivains ont essayé de s'aventurer. S'il n'est pas encore capable de « patiner » comme il le faut sur cette superficie incomparable, alors même les « membres acéphales de la Conspiration Poétique Universelle », malgré leurs acrobaties imagées et fabuleuses semblent être « pénétrés », « avec [leurs] flèches du feu visible » dans ce « rideau » inaccessible de la poésie. Alors que reste-t-il à faire « au partisan de l'absolutisme érotique, mégalomane réticent » ? Le poète ici indique une réponse énigmatique : « cu ochi mutați la tîmple, mă privesc din profil, așteptînd primăvara » (avec les yeux déplacés aux tempes, je me regarde de profil, en attendant le printemps).

La réponse cryptique de Celan désire évidemment piquer au vif la sensibilité de la compagnie exclusiviste du surréalisme bucarestois. À Luca et à ses amis poètes, juifs comme lui, le poète affirme qu'ils auraient peut-être dû s'adresser, en attendant que vienne le « printemps » du soleil de l'avenir – c'est-à-dire de la révolution –, pas vraiment à Bataille ou à Breton et à son mouvement international agonisant, mais plutôt à Franz Kafka et à Urmuz, « les deux coquilles jumelles » de

<sup>56</sup> Comme écrit Petre Solomon : « Bien que déjà très marqué par le surréalisme, Paul tenait à ce que le 'message' de son poème soit bien compris. Sa parution dans *Contemporanul* lui a donné l'occasion de vérifier son impact auprès du public, et cela pour la première fois. Il s'agissait d'une répétition générale de 'la Première' que Celan imaginait évidemment destinée à un public européen, allemand en particulier, car *Todesfuge* était un poème en langue allemande voué à troubler et à ébranler les consciences des Allemands coupables des crimes par lui évoqués » (P. Solomon, *Paul Celan. L'adolescence d'un adieu*, cit., pp. 43-44).

Celan, c'est-à-dire les précurseurs réels de la révolution littéraire universelle. Kafka et Urmuz étaient en effet à ce temps-là les deux interlocuteurs privilégiés de Celan, dont il faisait sienne leur leçon éthique et esthétique. Les personnages tératologiques des Pages bizarres, reconnus par Ionesco comme kafkaïens<sup>57</sup>, ne sont pas vraiment « anthropomorphes », mais plutôt zoomorphes, phytomorphes ou mécanomorphes, et sont parfois composés de façon héraldique par les lettres de l'alphabet hébreu et arabe. Ces personnages ont « les yeux déplacés sur les tempes » comme les oiseaux, ils se regardent obliquement « de profil » et sont presque tous animés par un érotisme pervers et violent, donc un érotisme absolu et révolutionnaire, exactement celui préconisé par Luca et Trost dans leur *Message*. L'allusion de Celan (« avec les yeux déplacés sur les tempes, je me regarde de profil ») concerne aussi le nom de Kafka (le fait qu'en tchèque *kavka* signifie « choucas », ou improprement « corneille » n'est pas sans rapport avec ce que Kafka raconte à Gustav Janouch sur son nom de famille<sup>58</sup>).

Solomon témoigne, dans une longue lettre de recommandation en faveur de son protégé adressé à Edgar Jené – un ami représentant du surréalisme viennois – que Margul-Sperber avait reconnu Celan comme l'héritier le plus important de Kafka dans la poésie germanophone<sup>59</sup>. En outre, au moment où l'enquête parisienne *Faut-il brûler Kafka ?* de la revue « Combat » était diffusée à Bucarest, Paul Celan s'était mis, en toute réponse, à traduire en roumain quatre paraboles de l'écrivain pragoï, presque comme pour sauver son œuvre du bûcher des idéologies totalitaires. Celan découvre en Roumanie, avec son travail de traduction, que son « méridien » peut se situer dans le point asymptotique d'intersection établi par Kafka et par Urmuz. De ce point de vue, beaucoup des vers les plus obscurs des poèmes de Celan en allemand peuvent être éclaircis non seulement par l'œuvre de l'écrivain pragoï, mais aussi par la lueur inquiétante et perverse de l'écriture d'Urmuz.

<sup>57</sup> Cf. E. Ionesco, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, in « Les lettres nouvelles », Paris, XIII, 1965, pp. 71-82.

<sup>58</sup> Cf. J.-M. Rey, *Quelqu'un danse. Les Noms de Franz Kafka*, Lille, Presses Universitaire de Lille, 1985, pp. 89-93.

<sup>59</sup> Cf. P. Solomon, *Paul Celan. L'adolescence d'un adieu*, cit., pp. 149-150.

De toute façon, la partie ouverte par Celan avec Ghérasim Luca ne s'arrête pas ici. Dans un autre « poème en prose », il rallume sa polémique très personnelle et solitaire avec le groupe de poètes surréalistes de Bucarest et, en utilisant le langage subversif et chiffré d'Urmuz, il manifeste encore une fois sa dissidence sur un ton particulièrement tranchant :

Poate că într-o zi, când reabilitarea solstițiilor va fi devenit oficială, dictată de atrocitatea cu care oamenii se vor încăiera cu copacii marilor bulevarde albastre, poate că în acea zi vă veți sinucide toți patru, în același timp, tatuându-vă ora morții în pielea frunzoasă a frunților voastre de dansatori spanioli, tatuându-vă această oră cu săgețile timide încă, dar nu mai puțin veninoase ale adolescenței unui adio.

Poate că voi fi în apropiere, poate că-mi veți fi dat de veste despre marele eveniment, și voi putea fi de față când ochii voștri, coborâți în încăperile îndepărtate ale serei în care, în tot timpul vieții, v-ați exilat nesiliți de nimeni, pentru a contempla eterna imobilitate a palmierilor boreali, când ochii voștri vor vorbi lumii despre nepieritoarea frumusețe a tigrilor somnambuli...

Poate că voi găsi curajul pentru a vă contrazice atunci, în clipa când, după atâtea așteptări infructuoase, vom fi găsit un limbaj comun. Depinde de voi, dacă voi stârni, cu degetele răsfirate în evantai, boarea ușor sărată a requiemului pentru victimele primei repetiții a sfârșitului. Și tot de voi depinde dacă îmi voi coborî batista în gurile voastre devastate de focul falselor profeții, pentru ca apoi, ieșind în stradă, s-o flutur deasupra capetelor concrescute ale mulțimii, la ora când aceasta se adună lângă singura fântână a orașului pentru a privi, pe rând, în ultima picătură de apă din fundul acesteia; s-o flutur mereu, tăcut și cu gesturi care interzic orice alt mesaj.

De voi depinde. Înțelegeți-mă<sup>60</sup>.

Peut-être qu'un jour, quand la réhabilitation des solstices sera devenue officielle, dictée par l'atrocité avec laquelle les hommes se battront contre les arbres des grands boulevards bleus, peut-être que ce jour-là voudrez-vous vous suicider tous les quatre, en même temps, en tatouant l'heure de votre mort sur la peau touffue de vos fronts de danseurs espagnols, en tatouant cette heure avec des flèches encore timides, mais non moins venimeuses de l'adolescence d'un adieu.

Peut-être serais-je dans le voisinage, peut-être m'aurez-vous avisé du grand événement et pourrai-je être présent quand vos yeux, descendus dans les pièces lointaines du soir où, durant toute la vie, vous vous

<sup>60</sup> P. Celan, *Poemele românești ale lui Paul Celan*, in P. Solomon, *Paul Celan* (1987), cit. p. 195.

êtes exilés non contraints par personne, pour contempler l'immobilité éternelle des palmiers boréaux, quand vos yeux parleront au monde de l'immortelle beauté des tigres somnambules... Peut-être trouverai-je le courage de vous contredire alors, au moment où, après tant d'attentes infructueuses, nous aurons trouvé un langage commun. Cela dépend de vous, si je provoquerai, avec les doigts dépliés en éventail, la brise légèrement saline du requiem pour les victimes de la première répétition de la fin. Et cela dépend toujours de vous si j'enfoncerai mon mouchoir dans vos bouches dévastées par le feu des fausses prophéties, pour qu'après, en sortant dans la rue, je l'agite sur les têtes grandies ensemble de la multitude à l'heure où celle-ci se rassemble près de la seule fontaine de la ville afin de regarder, à tour de rôle, dans la dernière goutte de son fond : pour que je l'agite toujours, silencieux et avec des gestes qui interdisent tout autre message. Cela dépend de vous. Comprenez-moi<sup>61</sup>.

Faisant une référence implicite à *Cotadi et Dragomir* d'Urmuz (« Une particularité de Cotadi, c'est que, sans le vouloir, il devient deux fois plus large et tout à fait transparent, mais cela seulement deux fois par année et justement quand le soleil se trouve au solstice »<sup>62</sup>), Celan s'adresse encore une fois à ces « quatre » poètes qui n'ont pas compris, n'ont pas écouté sa voix, l'on peut-être refusé<sup>63</sup>. Selon la perspective anamorphique du poème, les « quatre » se sont désormais convertis à la langue du surréalisme de Breton, leur poésie ne cueille plus le vrai, elle est aveuglée par les images fulgurantes de la peinture de Dalí. Nous

<sup>61</sup> Cf. *Les poèmes roumains de Paul Celan*, in G. Vanhese, *La parole en exil : l'itinéraire roumain de Paul Celan*, cit., p. 214.

<sup>62</sup> Urmuz, *Pages bizarres*, traduction française par B. Dolingher, Lausanne, Édition L'Age d'Homme, 1993, p. 61.

<sup>63</sup> Les « quatre » poètes à qui se réfère Celan sont, probablement, Ghérasim Luca, Gelu Naum, Paul Păun et Virgil Teodorescu. Le poète de la Bucovine, toujours dans le chiffre de Kafka et d'Urmuz, touche à nouveau le nerf à vif du « refus » dans un autre poème en prose, en écrivant : « Je me lève sur la pointe des doigts et me hausse de ce côté-là. Je ne peux m'attendre à l'hospitalité, je sais cela aussi, mais où m'arrêter, sinon là-bas ? Je ne suis pas reçu. Un héraut inconnu vient au-devant de moi au large pour m'annoncer qu'on m'interdit toute escale. [...] J'offre mes mains pour veiller à ce que l'équilibre de la flore posthume soit conservé en dehors de tout péril. De nouveau, je reçois un refus. Il ne me reste qu'à continuer mon voyage, mais mes forces se sont affaiblies et je ferme les yeux pour chercher un homme avec une barque ». C'est moi qui souligne, dans ce texte qui commence avec les mots « De nouveau j'ai suspendu les grandes ombrelles blanches ». La traduction de ce poème en prose de Celan est de Gisèle Vanhese, *La parole en exil : l'itinéraire roumain de Paul Celan*, cit., p. 216.

avons comme l'impression qu'il vise surtout Ghérasim Luca, quand celui-ci écrit en 1945 dans *Inventatorul Iubirii* – en faisant allusion à la figure tragique d'Urmuz, mort suicidé d'un coup de pistolet à la tempe – : « D'une tempe à l'autre / le sang de mon suicide virtuel / s'écoule // noir, vitriolant et silencieux // [...] C'est avec une élégance particulière / que je porte sur mes épaules / cette tête de suicidé / qui promène d'un endroit à l'autre / un sourire infâme / empoisonnant / dans un rayon de plusieurs kilomètres / la respiration des êtres et des choses »<sup>64</sup>. Il est donc nécessaire, selon Celan, de lire à nouveaux Urmuz, descendre et remonter de son gouffre existentiel, le retraverser et rester fidèle au secret angoissant et éversif de son désir qui est gravé de façon indélébile dans la langue des noms de ces créatures d'encre.

Celan réaffirme donc, dans ce poème aussi, la nécessaire conviction de se confronter réellement, et non de manière superficielle, avec la trace inimitable d'Urmuz, le père national de la révolution littéraire, qui avait été redécouvert une décennie avant la Seconde Guerre mondiale par les mouvements roumains de l'avant-garde historique. Toujours en suivant cet angle particulier du poème, Celan veut dire que ces « quatre » poètes, en méconnaissant l'héritage d'Urmuz et en ignorant l'œuvre de Kafka, n'ont pas réussi à comprendre la vraie valeur de sa voix. Et « quand la réhabilitation des solstices sera devenue officielle » – c'est-à-dire quand, finalement, la vérité de la Shoah, qui apparaît déjà clairement dans *Tangoul Morții* – sera universellement reconnue en tant que réelle césure poétique et révolutionnaire de l'histoire de l'humanité, « peut-être que ce jour-là voudrez-vous vous suicider tous les quatre » c'est-à-dire que les « quatre » poètes surréalistes suivront dans la vie et non dans l'écriture la rupture du destin annoncée par Urmuz. Mais, avec cette différence substantielle, ils se tatoueront comme les « naufragés » de Primo Levi dans les camps d'extermination, « sur la peau touffue », « l'heure de la mort », donc « cette heure » – comme l'indique le poème – c'est-à-dire l'heure signalé par les « flèches encore timides, mais non moins venimeuses » du poète qui dit désormais « adieu » à son « adolescence » et est désormais prêt pour partir à l'étranger, se séparant désormais plus que géographiquement d'eux.

<sup>64</sup> Ghérasim Luca, *L'Inventeur de l'Amour*, cit., pp. 7-8.

De la part de Celan il y a comme l'intimation d'un renvoi, l'intimation qui trahit l'espérance que le signe d'« adieu » du poète ne soit pas un geste définitif : « Peut-être serais-je dans le voisinage, peut-être m'aurez-vous avisé du grand événement et pourrai-je être présent quand vos yeux, descendus dans les pièces lointaines du soir où, durant toute la vie, vous vous êtes exilés non contraints par personne, pour contempler l'immobilité éternelle des palmiers boréaux, quand vos yeux parleront au monde de l'immortelle beauté des tigres somnambules... ». Le sujet poétique sera peut-être là « dans le voisinage » – en effet le départ de Celan pour Vienne via Budapest est imminent. Peut-être alors quand les surréalistes l'auront « avisé du grand événement » c'est-à-dire de « l'atrocité » de la Shoah évoquée dans *Tangoul Morții*, le sujet poétique pourra être « en face » – « În Fața Legii » (Face à la Loi), comme traduit Celan en roumain la parabole *Devant la Loi* (*Vor dem Gesetz*) de Kafka du *Procès* – à leurs « yeux ». Mais ces « yeux », afin de voir véritablement, auront dû parcourir à rebours un sentier hallucinant, c'est-à-dire qu'ils devront retraverser dans l'angoisse tous les intimes couloirs souterrains d'Urmuz et de Kafka qui se trouvent à mi-chemin entre l'alcôve et les salles des tribunaux.

Pour retourner au « message » mystérieux scellé dans le chiffre du « poème en prose », Celan affirme que nous ne pouvons pas nous contenter de contempler « l'éternel immobilité des palmiers boréaux », comme le font les surréalistes ; il est nécessaire de dire, de trouver les mots justes pour exprimer à tout le monde « l'immortelle beauté des tigres somnambules », qui ne sont pas simplement ceux peints par Salvador Dalí – c'est-à-dire les tigres oniriques avec lesquels les poètes surréalistes de Bucarest se sont identifiés dans leurs voyages somnambuliques –, mais ces êtres ni morts ni vivants – appelés « Musulmans »<sup>65</sup> par Primo Levi – qui est l'offense spécifique d'Auschwitz. Mais selon Celan les surréalistes de Bucarest ne comprennent évidemment pas, ils dorment, se reposent à l'ombre des « palmiers boréaux » à l'abri des rameaux d'une lumière qui n'aveugle pas.

Et voici enfin l'appel de Paul Celan, l'invitation à être vraiment compris : « Je trouverai peut-être le courage de vous contredire alors, au

<sup>65</sup> Cf. P. Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Robert Laffont, 2017.

moment où, après tant d'attentes infructueuses, nous aurons trouvé un langage commun ». Il s'agit évidemment du *Jetztzeit*, le « temps maintenant » de la discontinuité historique que Walter Benjamin théorise dans ses *Thèses sur le concept d'histoire*<sup>66</sup>. Peut-être que, après avoir traversé vraiment « les pièces lointaines » de Kafka et d'Urmuz, les interlocuteurs bucarestois trouveront, selon Celan, un « langage commun », mais cela dépendra seulement d'eux, de leurs oreilles non réfractaires au « cliquetis » de sa poésie, le langage qui provient d'une « nouvelle horloge qui mesurera un temps beaucoup plus grand »<sup>67</sup> – et c'est-à-dire, le temps de la révolution. Aux poètes surréalistes de Bucarest est donc remise la responsabilité d'une écoute authentique, si ceux-ci seront vraiment à la hauteur de sa compréhension (« Cela dépend de vous, si je provoquerai, avec les doigts dépliés en éventail, la brise légèrement saline du requiem pour les victimes de la première répétition de la fin »<sup>68</sup>). Sans une ombre de doute Celan se réfère ici aussi au poème *Tangoul Morçii*. Le terme « répétition », outre à la réelle nuance subjective de la répétition de l'irrépétibile dans le signe inouï de la catastrophe, s'oppose délibérément à l'interprétation de Mircea Eliade qui, à ce temps-là et dans les milieux d'avant-garde roumain de la gauche cryptocomuniste<sup>69</sup>, était vu comme un apport au mythe et au folklore national en adoptant la perspective de la « création par le sacrifice »<sup>70</sup> de

<sup>66</sup> Cf. W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, traduction française par O. Mannoni, Paris, Payot, 2013.

<sup>67</sup> Cf. *Les poèmes roumains de Paul Celan*, in G. Vanhese, *La parole en exil : l'itinéraire roumain de Paul Celan*, cit., p. 209.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>69</sup> Cf. G. Rotiroti, *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell'esilio*, Pisa, ETS, 2011, pp. 123-147.

<sup>70</sup> Le nœud central de la légende de maître Manole qui avait le plus attiré les militants fanatiques de la Légion de Codreanu était celui relatif à la nécessité d'un « sacrifice humain ». Afin qu'un édifice puisse croître et se consolider l'incorporation de la victime elle-même était, selon ce dictat, indispensable. En effet Eliade, très sensible à la thanatologie sacrificielle du christianisme orthodoxe et reprenant certaines études qu'il avait publié en Roumanie pendant la seconde Guerre Mondiale, écrivait en 1956 : « afin de durer, une construction – maison, œuvre technique mais aussi spirituelle – doit être animée, c'est-à-dire recevoir en même temps une vie et une âme. Le 'transfert' de l'âme n'est possible qu'à travers un sacrifice, en d'autres termes, avec une mort violente. On peut aussi dire que la victime poursuit son existence après la mort, non plus dans son corps physique mais dans son nouveau corps – la construction – qu'elle a animée avec son immolation ; l'on peut même parler d'un 'corps architectural' qui se substitue au corps charnel. [...] Dans

façon idéologique – interprétation qui ira par la suite substantiellement nourrir le discours fasciste des légionnaires<sup>71</sup>.

En effet, pendant la période où Celan était actif en Roumanie, deux œuvres très célèbres de la poésie populaire de tradition orale, *Miorița* et *Meșterul Manole*, avaient été commentées d'un point de vue philosophique, philologique et des croyances religieuses. Ainsi que le témoignent de façon emblématique d'autres « poèmes en prose » de Celan, le poète juif-bucovin n'était pas resté insensible à l'essai de Mircea Eliade qui s'intitule *Comentarii la Legenda Meșterului Manole* (*Commentaires sur la Légende de Maître Manole*), paru en 1943 à Bucarest, chez la maison d'édition Publicom<sup>72</sup>. Dans cet essai, le futur historien des religions disserte longuement sur le « sacrifice de construction » et tente de donner une explication magique à la création du cosmos, en faisant appel au sacrifice d'un être mythique primordial. C'est justement dans la légende de Manole qu'apparaît le leitmotiv de la « mort violente », de la « mort créatrice » et du « sacrifice de fondation », ainsi que la valorisation de la part du peuple roumain de la mort sereinement acceptée dans un horizon ancestral, métaphysique et religieux<sup>73</sup>. Très probablement (ayant surtout à l'esprit la vocation mystico-suicidaire des légionnaires sur l'autel de l'idéologie nationaliste qui faisaient appel, avec la prière, aux « forces mystérieuses du monde invisible » c'est-à-dire, aux

---

tous ces mythes, la mort violente, c'est-à-dire l'immolation rituelle, est créatrice. [...] Ce que les mythes ne montrent pas toujours de manière explicite, mais que les ballades populaires de construction révèlent d'une lumière tragique, est que ce sacrifice sanguinaire tend à se transformer en sacrifice de ce que l'homme a de plus cher : sa propre vie, sa propre épouse ou sa propre âme. [...] Nous sommes prêts à tout sacrifier – même notre vie – quand quelqu'un nous le demande. Mais nous n'avons plus le sens du sacrifice originel, de l'offre pure – l'holocauste de ce que nous aimons le plus au monde » (M. Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, București, Editura Humanitas, 2004, pp. 61-97).

<sup>71</sup> Cf. F. Jesi, *Cultura di destra*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 41-49.

<sup>72</sup> Cf. M. Eliade, *I Riti del costruire*, a cura di R. Scagno, Milano, Jaca Book, 1990, pp. 7-114. La couverture de la première édition du livre d'Eliade (*Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, București, Publicom, 1943), publié en Roumanie, est de couleur rouille, cette même couleur indiquée plusieurs fois par Celan dans son « poème en prose » qui commence avec les mots « *S-ar putea crede* » (Cfr., à ce propos, G. Rotiroti, *Tradurre l'intraducibile. Intorno all'ombra della poesia romena di Paul Celan*, in Id. *Elogio della traduzione impossibile*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017, pp. 151-183).

<sup>73</sup> Cf. D. Dana, *Occultations de Zalmoxis et occultation de l'histoire. Un aspect du dossier Mircea Eliade*, in « *Anabases* », 5, 2007, consulté le 21 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/3042> ; DOI : 10.4000/anabases.3042.



« esprits des morts, les esprits des ancêtres »<sup>74</sup>) Celan avait eu l'intuition que la « répétition » du comportement du geste mythique, dans l'acte de création *in illo tempore*, devenait fondamental non seulement pour la compréhension de la balade de Manole, mais indiquait aussi dans le sacrifice et dans la mort violente le sens même « du requiem pour les victimes de la première répétition de la fin » (*a requiemului pentru victimele primei repetiții a sfârșitului*) – indiqué de façon cryptique dans le texte celanien *Poate că într-o zi* (Peut-être qu'un jour)<sup>75</sup> – qui transparait dans toute sa fulgurante évidence d'abord dans *Tangoul Morții* (*săpăm o groapă 'n văzduh și nu va fi strămtă*) puis dans le chef-d'œuvre *Todesfuge* (*wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*)<sup>76</sup>.

Dans ce sens, le vers « nous creusons une tombe dans les airs on y couche à son aise » – qui se réfère sans équivoque aux « rites de construction » mis en relief par les études d'Eliade, surtout à partir de l'expérience personnelle de Celan, contraint aux travaux forcés d'« utilité publique » dans le champ de Tăbărești pendant la guerre – peut être lu, dans le contexte historico-rédactionnel de *Todestango*, non pas comme une justification insoutenable du massacre de masse des juifs

<sup>74</sup> C. Z. Codreanu, *Pentru legionari*, consulté le 21 octobre 2022. URL : [https://ro.wiki-source.org/wiki/Pentru\\_legionari](https://ro.wiki-source.org/wiki/Pentru_legionari).

<sup>75</sup> Cf. *Les poèmes roumains de Paul Celan*, in G. Vanhese, *La parole en exil : l'itinéraire roumain de Paul Celan*, cit., pp. 214-215.

<sup>76</sup> À partir de l'interprétation qu'Eliade fournit dans son essai *Commentaires sur la légende de Maître Manole*, le poème de Paul Celan insinuerait apparemment que les prisonniers juifs, victimes du sacrifice rituel, ont été contraints à creuser les bases du troisième Reich dans les camps de la mort et donc que le vers « il siffle pour rappeler ses Juifs et fait creuser une tombe dans la terre » se rapporte justement à ce « rite de construction et de création » que justement les balades comme celle de Maître Manole révèlent. Avec le but de désamorcer ce dispositif de vérité, obscène et totalisant, contenu dans le commentaire d'Eliade sur la légende de Manole, Paul Celan – aussi bien dans la version roumaine de *Tangoul Morții* avec Petre Solomon que dans la plus célèbre *Todesfuge* dans sa langue maternelle – emphatise les éléments antithétiques de la contradiction sémantique (« nous creusons une tombe dans les airs on y couche à son aise » répété trois fois), en produisant des effets de sens imprévus contre le schéma logique prescrit (« et vous avez une tombe dans les nuages on couche à son aise »), en créant de la discontinuité dans la métrique et dans la syntaxe et, enfin, en exécutant de façon anamorphique un court-circuit et un renversement de la prospective, ainsi capable de mettre à l'abri son poème d'une exégèse marquée par un registre cynique et pervers, qui voit les juifs comme des victimes du sacrifice humain de fondation. Sur ces aspects particuliers et ces références bibliographiques à Paul Celan et Mircea Eliade, nous renvoyons à G. Rotiroti, *La « testa di Medusa »*. *Rifrazioni ideologiche intorno a Il Tango della Morte di Paul Celan*, in « Quaderni di Filologia Romanza », 25 (2017), Nuova serie n. 4, pp. 257-276.

à partir de l'horizon religieux-sacrificiel-folklorique établi par la balade de Manole mais, de façon plus pertinente, comme une réponse de type poétique-communautaire-résistanciel qui conduit *ad absurdum* la théâtralité et l'emphase du discours politique nationaliste des légionnaires, sous l'angle d'incidence de la morte violente horriblement perpétuée par les nazis<sup>77</sup>.

En effet, dans *Tangoul Morții* (et dans *Todesfuge*), ainsi que dans le poème *Er* de Weissglas, ce sont les juifs qui sont réellement « sacrifiés », et non pas les fanatiques de Codreanu qui s'immolent volontairement en vue du rachat de la patrie et de la formation de « l'Homme nouveau » à la suite de leurs cruels attentats terroristes : « la mort est un maître allemand », et non un maître légendaire comme Manole qui accomplit son propre destin de constructeur, emportant fatalement sa femme à la mort, en vue de la « purification » du monde. De ce point de vue, *Tangoul Morții* est peut-être, pour ainsi dire, une sorte de parodie subversive des interprétations mystiques et idéalistes des balades populaires très diffusées en ce temps-là en Roumanie. En outre, en restant toujours dans le contexte des avant-gardes juives-roumaines, le terme « répétition » a aussi la connotation d'un acrobatisme spectaculaire, réalisé par le poète, comme au cirque. Dans *Questions et réponses* on lit le jeu surréaliste des définitions de Celan rapportées par Solomon : « Qu'est-ce que la solitude du poète ? – Un numéro de cirque qui n'est pas prévu au programme »<sup>78</sup> qui reprend de façon allusive le message polémiquement poétique de Fondane<sup>79</sup> des *Mots sauvages*<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Cf. G. Rotiroti, *La passione del reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2016, pp. 127-155.

<sup>78</sup> Cf. P. Solomon, *Paul Celan. L'adolescenza d'un adieu*, cit., p. 101.

<sup>79</sup> D'origine juive, Benjamin Fundoianu / Fondane, sur son acte de naissance Benjamin Wechsler (1898-1944), poète bilingue, dramaturge, essayiste, cinéaste et penseur existentiel, a été avec Tristan Tzara un important collaborateur sur les revues d'avant-garde roumaine. Ami d'Émile Cioran, avant d'être déporté et assassiné à Auschwitz, Fundoianu est devenu pour Paul Celan, ainsi que le prouvent ses écrits roumains, un interlocuteur poétique privilégié. Cf. G. Rotiroti, *Resto di cenere. All'ascolto della parola ferita di Paul Celan*, cit., pp. 145-176.

<sup>80</sup> « Tout l'avenir positif dépend de l'attitude que vous aurez eue sur la corde pendant la danse terrifiante. Une fleur, une seule fleur jetée d'une loge perfide et l'acrobate perd pied ; l'équilibre casse l'air comme une bouteille. Faites place, Messieurs, la panique est une mauvaise plaisanterie, voici le numéro suivant. *La représentation continue*. Les billets ne sont pas remboursés. Rien n'est réversible. Rien de ce qui a été ne sera plus jamais. Au

Mais, il y a aussi un autre aspect qui ne doit pas être ignoré. La « première répétition de la fin » est une « contre-parole » de Celan, un acte de liberté et de justice qui n'admet aucun compromis. Paul Celan s'attendait peut-être de la part de ces « quatre » poètes surréalistes bucarestois un signe de consentement, un parcours de reconnaissance réciproque à travers la construction et le dialogue dans une langue commune. Comme nous lisons encore dans ce « poème en prose » : « Et cela dépend toujours de vous si j'enfoncerai mon mouchoir dans vos bouches dévastées par le feu des fausses prophéties, pour qu'après, en sortant dans la rue, je l'agite sur les têtes grandies ensemble de la multitude à l'heure où celle-ci se rassemble près de la seule fontaine de la ville afin de regarder, à tour de rôle, dans la dernière goutte de son fond : pour que je l'agite toujours, silencieux et avec des gestes qui interdisent tout autre message ».

Celan envoie encore un autre « message » du paysage mémorial et endeuillé de la Bucovine aimée, où étaient construits d'innombrables puits non seulement dans les villages mais aussi dans la ville de Cernăuți. Le « mouchoir » funèbre, que le poète a symboliquement hérité de ses parents, est donc ce que l'on met dans la bouche des morts avant le dernier voyage, selon un rite populaire funèbre diffus dans les Carpates, probablement pour empêcher l'âme du défunt de sortir et de hanter la communauté<sup>81</sup>. Évidemment, les « bouches » – ces mêmes bouches dont le poète tente de faire sortir ce « mouchoir » – ne sont pas seulement celle des morts à qui on a nié toute forme de sépulture, mais sont aussi ironiquement les « bouches » même des poètes surréalistes qui ne se laissent pas contaminer par l'appel vibrant adressé par Celan en Roumanie dans le chant lyrique. Ces « quatre » poètes font semblant de rien, ils sont encore immergés dans le sommeil hypnotique et halluciné des images du surréalisme pictural, comme s'ils n'avaient pas été du tout touchés

---

jugement dernier, la poésie seule jugera l'être. Elle seule ne l'a jamais quitté du regard. Qui osera relever la tête afin que les mots se soulèvent ? L'homme est un animal que la poésie pétrit dans l'argile, ou qu'elle fait sauter à coups de dynamite » (B. Fondane, *Mots Sauvages* in *Id., Paysages / Privești*, traduction française par O. Serre, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, p. 21).

<sup>81</sup> Voir à ce propos le volume de I. Andreescu et M. Bacou, *Mourir à l'ombre des Carpates*, Paris, Payot, 1986.

par l'atroce désastre qui uni tout le peuple juif. Le « poème en prose » se ferme de conséquence avec ces mots sans équivoque :

Et cela dépend toujours de vous si j'enfoncerai mon mouchoir dans vos bouches dévastées par le feu des fausses prophéties, pour qu'après, en sortant dans la rue, je l'agite sur les têtes grandies ensemble de la multitude à l'heure où celle-ci se rassemble près de la seule fontaine de la ville afin de regarder, à tour de rôle, dans la dernière goutte de son fond : pour que je l'agite toujours, silencieux et avec des gestes qui interdisent tout autre message.

Cela dépend de vous. Comprenez-moi<sup>82</sup>.

De ce point de vue, toujours avec l'optique de la compétitivité poétique et de la lutte à mort pour la reconnaissance, la critique de Celan qui transparaît en contre-jour dans ce « poème en prose » concerne substantiellement l'insensibilité de Ghérasim Luca et de tout le groupe surréaliste des poètes de Bucarest, pour ne pas avoir su cueillir à temps la portée extraordinaire en un sens décidément révolutionnaire de l'événement désastreux de la Shoah, et dont le lien structurel entre catastrophe et progrès – à partir de la pensée et de l'exemplarité de Walter Benjamin et de Benjamin Fondane – ne pouvait d'aucune manière s'émanciper du travail de deuil et de son altération mélancolique possible causés par une perte incurable. À Bucarest, l'enjeu de *Tangoul Morții* était pour Celan une politique de la mélancolie, un travail du deuil permanent où la poésie se laissait travailler par ses ressources inexplorées, afin de sauvegarder l'altérité de l'autre et d'éviter ainsi une amnésie coupable<sup>83</sup>. Mais, au-delà de la relative (et presque imper-

<sup>82</sup> Cf. *Les poèmes roumains de Paul Celan*, in G. Vanhese, *La parole en exil : l'itinéraire roumain de Paul Celan*, cit., p. 214.

<sup>83</sup> Retournant sur son passé vécu en Roumanie, avec quelques années de recul – face et au travers des écrits de Ghérasim Luca, Mircea Eliade, Dan Botta et la vocation extrémiste des légionnaires – Paul Celan livrera à Vienne, dans *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, ce qui suit : « Que fallait-il faire par conséquent, dans ce temps qui était le nôtre, pour atteindre l'intemporel, l'éternel, le demain-hier ? La raison devait gouverner, les mots, et donc les choses, créatures et événements, recevoir à nouveau leur sens authentique (primitif), une fois purifiés par l'eau régale de l'entendement. Un arbre devait redevenir un arbre, et sa branche, à laquelle au cours de cent guerres on avait pendu les révoltés, une branche en fleurs quand viendrait le printemps » (P. Celan, *Edgar Jené et le rêve du rêve*, in Id., *Le Méridien & Autre Prose*, traduction française par J. Launay, Paris, Édition du Seuil, 2002, p. 15).

ceptible) distance idéologique et poétique qui caractérisait de manière absolument singulière tous les poètes et artistes qui orbitaient autour du surréalisme dans le milieu de la gauche progressiste en Roumanie, aussi bien Ghérasim Luca que Paul Celan essayèrent à Bucarest de « réinventer l'amour » en adoptant une rhétorique et un style radicalement différent. Cet amour – compris d'un même mouvement et indissolublement en tant que geste artistique, existentiel, politique et dans un sens incontestablement révolutionnaire – irréductible à toute loi, trouve ses fondations dans l'irrépressible désir de liberté de la poésie.

En effet, comme l'écrit Solomon dans son livre « si l'on en juge d'après l'amitié qui allait lier Celan à Ghérasim Luca à Paris, on peut supposer que les bases de celle-ci avaient déjà été jetées à Bucarest »<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> P. Solomon, *Paul Celan. L'adolescence d'un adieu*, cit., p. 97. Ou bien, comme le dit Jean Daive qui imaginait les deux poètes jouer au volley-ball dans le jardin de Moisville entouré d'un mur : « Je vois très bien les mains qui frappent le ballon, je vois très bien le poing de Paul Celan et les deux poignets réunis de Paul Celan pour marquer et conclure. J'imagine aussi les feintes naturelles voire spontanées de Ghérasim Luca. / Après Auschwitz, les poètes continuent de jouer avec le ballon et d'écrire des poèmes » (J. Daive, *Du bégaïement*, cit., p. 57).

