

Martha Ganeva : D'où la connaissance impressionnante du vocabulaire des bateaux et de la mer que vous avez et qui vous a été utile dans votre travail de traducteur...

Jean-Pierre Lefebvre : J'avais comme langue vivante l'anglais – dans ma famille il y avait des anglophones et des Norvégiens. Lorsque je suis arrivé en classe préparatoire, on m'a dit : « Le prof d'anglais n'est pas très bon, le prof d'allemand est très bien ». J'ai basculé à ce moment-là et j'ai dû rattraper. J'étais allé assez souvent en Allemagne en vacances pendant l'été, j'avais donc des bases orales, car j'apprends assez vite les langues. Et finalement, cette formation en allemand m'a permis d'entrer à l'Ecole.

Martha Ganeva : Et pourquoi va-t-on passer ses vacances en Allemagne si peu de temps après ce conflit qui a été d'une telle violence ? Comment se réconcilie-t-on ? Que cherche-t-on en y allant ? Que se passe-t-il ?

Jean-Pierre Lefebvre : C'était une décision de ma mère, qui était une antimilitariste, pacifiste, grande lectrice de *Jean-Christophe* de Romain Rolland. L'idéologie de la réconciliation consistait à aller chez l'ennemi. A la guerre de quatorze, qui avait terriblement meurtri la famille, s'était ajouté le traumatisme de la seconde guerre mondiale, dans une ville très exposée, et c'est ce qui explique ce besoin dans une période où la cécité et le refoulement affectaient la mémoire de ce qui était vraiment arrivé entre 1933 et 1945. Ma mère avait écrit au lycée de Constance, en se disant que c'était un endroit agréable, touristique. J'y suis allé en ne parlant pas un mot d'allemand. J'avais douze ans. Le professeur de français du lycée de Constance m'avait trouvé un correspondant, qui était le dernier fils d'un cuisinier dans un restaurant de la ville. Le père fichait une paix royale à ses enfants et c'étaient des vacances extraordinaires, on a fait beaucoup de bêtises. L'allemand que j'ai appris là, c'était l'allemand du sud. Constance était à l'époque une ville d'occupation ; il y avait beaucoup de soldats français qui venaient dans ce restaurant le soir. Ce climat de l'Allemagne des années cinquante – cinquante-cinq, cinquante-six – était assez spécial, il y avait beaucoup de mutilés de guerre avec des prothèses. Cela avait quelque chose de néo-expressionniste. La ville de Constance est frontalière avec la Suisse, raison pour laquelle elle n'a pas été détruite par les bombardements. C'est une ville d'eau essentiellement consacrée aux plaisirs touristiques, puis, dans les années soixante, elle est devenue une ville universitaire importante. Mais à l'époque, les seules traces de la guerre, c'étaient les mutilés.

Martha Ganeva : Les vivants donc...

Jean-Pierre Lefebvre : Oui. Et les enfants avec qui j'étais en classe étaient nés comme moi en quarante-trois ou quarante-quatre – nous n'avons aucune mémoire de ce qui s'était passé. Cette expérience d'adolescent a favorisé mon « recyclage », lorsque je suis arrivé à Lille. Au concours de l'Ecole de l'époque, il n'y avait pas de spécialité. Une fois reçu, on pouvait faire ce qu'on voulait.

Martha Ganeva : Y compris des langues scandinaves.

Jean-Pierre Lefebvre : J'ai appris le suédois et l'islandais. A Lille j'avais commencé à étudier la philosophie. J'ai continué à l'Ecole, en roue libre, sans passer de licence supplémentaire. Mais mon doctorat était à cheval entre la littérature et la philosophie.

Martha Ganeva : Vous l'avez consacré à Heine et Hegel.

Jean-Pierre Lefebvre : Le projet initial, que j'avais conçu très tôt, était de travailler autour de Hegel. En classes préparatoires, j'avais été captivé par la lecture de la *Phénoménologie de l'esprit*. Quant à Heine, ce sont un peu les circonstances qui ont décidé du choix de cet auteur. En 1969 la Bibliothèque nationale a acquis une partie de ses manuscrits. Le CNRS a alors créé des postes pour les exploiter. Nous avons été plusieurs de la même génération à faire des thèses sur Heine. En ce qui me concerne, comme j'avais découvert que Heine avait été un élève de Hegel, j'ai orienté ma thèse dans ce sens. Heine est un oncle toujours jeune, très intelligent, avec qui on rit beaucoup et qui en même temps apprend beaucoup de choses aux gens à qui il parle. Il a une conscience immédiatement politique de ce

qu'il percevait. Parallèlement, à partir de 1970, j'ai traduit Brecht, Marx, beaucoup de textes économiques. Et au milieu des années quatre-vingt, je suis passé à Hegel, j'ai retraduit la *Phénoménologie de l'esprit*. Après quoi, par le biais des commandes, pour des livres d'art notamment, je suis entré dans des domaines différents, en particulier celui de la poésie allemande – l'éventail s'est ouvert à ce moment-là.

Martha Ganeva : Heine et Hegel ont tous deux un rapport complexe au romantisme.

Jean-Pierre Lefebvre : Oui, Heine se moque des romantiques, mais il s'en moque en les imitant si bien que quelquefois les gens sont tentés de le classer parmi eux. Alors que Hegel, lui, est hostile aux philosophes romantiques, même s'il existe des affinités entre eux et lui. On a considéré la *Phénoménologie*, l'ouvrage qui le lance vraiment, comme un ouvrage qui s'inscrivait dans l'efflorescence générale de la pensée allemande du début du XIXe siècle, mais chez lui le mouvement de dégagement est très fortement amorcé et les éléments critiques sont déjà déployés. Heine est en partie aidé par ces éléments critiques qu'il a trouvés chez Hegel et notamment la conviction que, sur le plan théorique, les romantiques n'étaient pas aussi séduisants qu'ils en avaient l'air.

Martha Ganeva : Est-ce que votre « cheminement » vers le XXe siècle – Rilke, Freud, Celan, mais aussi Zweig et Meyrink – a été uniquement le résultat des commandes de traduction ou bien c'était aussi la direction que vous-même aviez envie de prendre ?

Jean-Pierre Lefebvre : Déjà pendant mes études, lorsque les romans de Günter Grass ont paru, je les ai lus et j'ai décidé de consacrer l'équivalent de mon Master 1 au *Tambour*. Grass a été le premier auteur du XXe siècle pour lequel j'ai eu intérêt et sympathie. J'ai fini par traduire d'autres livres de lui et récemment il m'a envoyé ses *Œuvres complètes*. C'est grâce à lui je me suis pris de sympathie pour toute cette école allemande critique, notamment vis-à-vis de l'Allemagne.

Martha Ganeva : Et puis, il y a ces autres discours qui, à partir du début du XXe siècle, dans un contexte historique particulier, sont marqués par la prise de distance vis-à-vis de l'Allemagne, sur lesquels vous avez travaillé, discours qui proviennent à la fois de Vienne et des marches germanophones de l'Empire austro-hongrois.

Jean-Pierre Lefebvre : Oui, discours potentialisés par le fait que beaucoup d'écrivains de cette périphérie sont issus des communautés juives, plus ou moins importantes en quantité dans les villes. A Czernowitz, par exemple, la ville natale de Paul Celan, la majorité de la population était juive. Plusieurs auteurs qui ont joué un rôle très important en sont issus – Joseph Roth, Kafka, Zweig (qui n'est certes pas le plus critique de tous). Pris dans cette distance, attirés en même temps par Vienne, ils ont influencé aussi des écrivains non juifs. Et puis, là-dessus l'histoire est intervenue.

Martha Ganeva : Sigmund Freud, dont les parents étaient originaires de Galicie et qui est né à Freiberg, en Moravie, formule dans une interview de 1926 cette prise de distance de façon très claire. Je le cite d'après la remarquable étude de Jacques Le Rider : « Ma langue est l'allemand. Ma culture, mes attaches sont allemandes. Je me considérais intellectuellement comme un Allemand, avant de remarquer la montée des préjugés antisémites en Allemagne et dans l'Autriche allemande. Depuis lors, je ne me considère plus comme un Allemand. Je préfère me dire Juif »¹. Le paradoxe c'est que c'est précisément par ces auteurs-là, visés par l'antisémitisme, qu'est venu le renouvellement de la littérature en langue allemande au XXe siècle.

Jean-Pierre Lefebvre : Freud, comme Zweig, n'avait pas la stratégie de beaucoup de Juifs d'Europe centrale qui étaient Allemands à l'école et Juifs à la maison. Freud et Zweig se contentaient d'un minimum de références religieuses, jusqu'à se tromper parfois sur les

¹ Jacques Le Rider, *Les Juifs viennois à la Belle Epoque*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 136.

rites dans leur livres. C'était leur attitude de Juifs assimilés, même s'ils n'étaient pas complètement amnésiques quant à leur histoire familiale et culturelle. Le développement de l'antisémitisme et du nazisme en Hongrie, en Autriche, en Roumanie, en Pologne et partout en Europe centrale a potentialisé cette prise de conscience et la redéfinition identitaire. Peu de temps auparavant beaucoup de Juifs étaient politiquement des nationalistes allemands.

Martha Ganeva : Au point de se dire, à la fin du XIXe siècle, les Allemands dans les provinces de l'Autriche-Hongrie...

Jean-Pierre Lefebvre : Les populations vivant autour de ces noyaux, qui n'étaient ni juives, ni allemandes, accusaient d'ailleurs les communautés juives de collusion avec le pouvoir central dès qu'il y avait un problème.

Pour reprendre un peu cet éventail d'auteurs sur lesquels j'ai travaillé, c'est ce que vous dites qui est apparu objectivement, à savoir que ce qu'il y avait d'intéressant, non seulement d'un point de vue purement littéraire, mais aussi d'un point de vue moral, politique et historique, c'était le travail sur ces littératures-là. Issues de l'événement, ou dans son ombre déjà... Quand Gisèle Celan m'a demandé de traduire des poèmes de Paul Celan pour le catalogue d'une exposition sur Vienne², je suis parti dans un « secteur » apparemment nouveau, mais qui n'était pas différent de l'axe qui s'était dessiné dans mon travail et qui avait commencé avec Heine. Il y a chez Heine des intuitions, la compréhension de ce qui se passe dans la culture allemande et des mises en garde d'une lucidité stupéfiante.

Martha Ganeva : Juste une petite question, en incise, sur la prononciation du nom de Paul Celan. Lorsque l'on parle de la salle de l'Ecole qui, grâce à vous – nous y reviendrons –, porte son nom, on a tendance à prononcer Célan. Vous, vous prononcez son nom avec un « e » fermé. Pourquoi ?

Jean-Pierre Lefebvre : Parce que lui-même le prononçait ainsi en français. Il n'a jamais mis d'accent aigu sur le « e ». Les Allemands prononcent [tsélan], avec un « é » fermé, mais sans très bien savoir où est l'accent tonique – ils hésitent entre [tse'lan] et [tse'lan]. Comme vous le savez, Celan est l'anagramme d'Ansel, qui en yiddish désigne le merle, l'oiseau moqueur de la chanson, le cousin de Kafka en quelque sorte.

Martha Ganeva : Pour revenir à la question de la distance, la distance commence ici avec le nom, puisqu'en allemand il faut quatre consonnes pour transcrire le phonème [tch] (Antschel), alors qu'il existe une consonne dédiée à ce phonème dans les langues slaves et en roumain, où il est courant. Lorsque, dans le *Dialogue dans la montagne*, Celan parle du « nom imprononçable du Juif », ce nom est imprononçable précisément parce qu'écrit en allemand, où le son [tch] n'est pas naturel. En passant d'Ansel à Celan on aboutit bien à un phonème de la langue allemande, mais au prix d'une transformation, voire d'une perte – on ne fait pas que changer l'ordre des lettres, on abandonne quelque chose du nom d'origine, à la fois sur le plan sonore et sur le plan sémantique, puisqu'il n'y a plus de merle dans Celan.

Jean-Pierre Lefebvre : Détrompez-vous : toute son oeuvre poétique fait siffler ce merle dans ce mot. La culture à laquelle appartient Paul Celan est celle que lui a apprise sa mère – c'est la culture allemande. Là est la substance du dialogue douloureux avec sa mère dans *Todesfuge* : « Tu vois, tu m'as baigné dans la poésie et la culture allemande, tu as insisté contre mon père pour que je suive des études en allemand, tu as fait de moi un écrivain allemand, et c'est cette langue que j'ai parlée avec toi à la maison, qui est devenue la langue de tes assassins ». Cette réflexion occupe une très grande partie de sa poésie. Il écrira et prononcera très rarement le mot « Allemagne » ; lorsque cela lui arrivait, il prononçait « deutsch » et « Deutschland » d'une façon très particulière. C'était pour lui un mot insupportable, associé à la mort : « *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* ». « Maître » dans tous les sens, y compris celui de maître d'école. En quelque sorte la contradiction est

² Vienne 1880-1938. *L'apocalypse joyeuse*, Paris, Centre Pompidou, 1986.

poussée à son terme avec la Shoah. Ce qui n'était qu'une contradiction critique, par exemple chez Heine, lui aussi écrivain juif de langue allemande, qui dit, de manière très ambivalente : « *Denk ich an Deutschland in der Nacht, / Dann bin ich um den Schlaf gebracht* »³, devient une contradiction beaucoup plus violente, radicale. Des familles entières ont complètement effacé leur rapport à l'Allemagne alors qu'il avait été constitutif de leur culture familiale pendant longtemps.

Martha Ganeva : Chez Celan cela va plus loin. J'ai trouvé exprimé dans l'article de Jacques Derrida, publié dans le numéro de la revue *Europe* consacré à Celan, ce qui était mon propre sentiment à la lecture de sa poésie : Celan ressuscite la langue allemande, « non comme un corps glorieux », précise Derrida, « mais comme un corps mortel » *pour la blesser*.

Jean-Pierre Lefebvre : Oui, il avait plusieurs expressions pour cela. Premièrement, il disait : « Je vais « enjuiver » la langue allemande », c'est-à-dire, y faire pénétrer des phonèmes, des représentations, des mots. Il utilisait ce terme y compris avec des connotations sexuelles – « enjuiver », c'était aussi engrosser, pénétrer, dans un registre brûlant. Jean Bollack, commentateur de Celan, parle d'une *réfection* de la langue allemande – du désir d'en faire une langue qui contient à jamais la mémoire de ce qui a été fait par le fait de l'Allemagne, d'investir la langue de *shibboleths* qui sont des marqueurs de la mémoire. Par exemple, le mot « janvier » : janvier est le mois du 20 janvier de la nouvelle de Lenz⁴, mais c'est aussi le mois de la conférence de Wannsee qui entérine la « solution finale »; juillet est le mois de l'attentat contre Hitler du 20 juillet 1944 qui n'a pas abouti, qui était lourd aussi des contradictions de la société allemande. Des mots courants de la langue sont ainsi « engrossés » de mémoire et de témoignage. Si son projet réussit – si ce qu'il écrit est accepté –, cela devient un élément de la culture allemande contemporaine. Et c'est ce qui s'est passé : les musiciens s'en sont emparés, des peintres, comme Anselm Kiefer, des universitaires également. Celan est aujourd'hui présent dans la culture allemande avec ses intentions, avec le sens que cela avait pour lui d'être dans la culture allemande, à savoir témoigner, rappeler toute une série de mots et les charger d'un sens mémoriel. Le verbe *stehen*, par exemple, des substantifs comme *Herz*, *Stein*, *Stern*, les noms des couleurs, les chiffres – toute une série de mots se chargent de références fortes qui créent un langage. Alors que quand on lit les autres poètes de langue allemande de la seconde moitié du XXe siècle, on ne trouve pratiquement rien qui témoigne. C'est terrible ! On trouve quelques poèmes sur la guerre de Höllerer, de Günter Reich, mais rien sur l'extermination des Juifs d'Europe – cela a été tabou pendant si longtemps dans la société allemande en général. L'extermination dans les camps déjà, il a fallu un moment pour que cela s'installe, mais ce qui a été le plus long et le plus dur à avaler pour l'Allemagne, cela a été l'idée que la *Wehrmacht* avait « commencé le travail » dès 1941 dans tous les pays qu'elle a ravagés – la Russie, la Pologne. Il a fallu attendre les années quatre-vingt et les expositions qui ont été faites sur la *Wehrmacht*, financées par un magnat du tabac parce qu'aucune institution officielle ne voulait le faire. Dans ce sens la poésie de Paul Celan, c'est quelque chose d'absolument grandiose, un trésor tragique de l'humanité – l'écho qu'elle représente en face de cette mémoire qui a émergé lentement. Lui, dans l'écriture, il a commencé dès 1945, notamment avec *Todesfuge*.

Martha Ganeva : Votre modestie vous fait honneur, mais il est important de dire que si la poésie de Paul Celan fait partie de la culture de l'Allemagne contemporaine, c'est en grande partie grâce à votre œuvre de passeur infatigable, à travers les lectures, les conférences, les publications que vous faites outre-Rhin. Passeur aussi dans l'autre sens, bien sûr, entre l'œuvre de Celan et le public français. Je cite Celan lui-même dans la préface à la traduction des poèmes de Mandelstam qu'il a faite : « *Der mit diesem Buch dem deutschsprachigen Leser vorgelegten Auswahl (...) soll zunächst die Chance gegeben sein, die*

³ Heinrich Heine, « Nachtgedanken », vv.1-2, in *Zeitschücke*, 1844.

⁴ Georg Büchner, *Lenz*, 1835.

unter den vielen die erste jeder Dichtung bleibt : die des blossen Vorhandenseins »⁵. C'est comme si Celan, en écrivant cela, espérait un traducteur pour ses propres poèmes...

J'ai connu la poésie de Paul Celan à travers votre traduction de son « Choix de poèmes ». Je ne parlais pas un mot d'allemand ou plus exactement, j'avais essayé de suivre un cours d'allemand à l'École, mais je n'y tenais pas en place et n'y étais pas restée plus de quelques semaines. Aussi ai-je eu le sentiment d'apprendre mes premiers (vrais) mots d'allemand avec *Todesfuge*, *Tenebrae*, *Psalm*, *Schibboleth* et les autres poèmes de ce recueil qui m'ont bouleversée. Je lisais la traduction, le pouvoir des mots que vous utilisiez était si singulier – cela ne ressemblait à rien de ce que je connaissais et cela donnait envie de savoir comment ces mots et ces phrases se disaient en allemand... Comme l'allemand venait pour moi après sept autres langues, la structure et les correspondances se mettaient en place rapidement. Et le ressenti que j'avais eu avec la traduction se confirmait : j'avais l'impression que chaque mot était semblable à un noyau atomique qui explose à la lecture en dégageant de l'énergie – une sorte de big-bang qui crée un univers – et que la syntaxe s'effaçait pour laisser s'exprimer cette puissance atomique du mot.

Jean-Pierre Lefebvre : L'écriture de Celan est assez souvent paratactique et en même temps elle est toujours tenue par ce que l'on peut appeler une rhétorique de base – il n'y a pas de destruction des procédés de l'écriture, même si ce n'est pas de la prose avec de longues phrases et des propositions multiples. D'ailleurs, des éléments qui obscurcissent le discours se comprennent parfois grâce à la syntaxe – elle nous sort de la difficulté en quelque sorte, même si par moments elle est tellement enrichie d'incises et d'appositions, que cela devient un objet étonnant du point de vue langagier. Quant à ce que vous dites à propos des mots, Celan a cherché à théoriser cette approche du lexique : le lexique chez lui est enrichi comme un minéral et toujours affecté de significations d'irradiation sémantique totale. Cela va des sens ordinaires d'un mot à toutes les extensions locutionnelles, mais aussi à tous les apparentés sonores, par exemple, *Stein* et *Stern*. Il y a un maillage qui tient le discours de l'intérieur très fortement et donne aux énoncés une résonance extrêmement large dans laquelle presque toujours sont présents la mémoire et le témoignage.

Martha Ganeva : C'est précisément pour cette raison, je pense, que l'adjectif « hermétique », dont Adorno a qualifiée cette poésie, ne lui sied pas du tout.

Jean-Pierre Lefebvre : Hermès est un dieu de la poésie, elle n'est pas le monopole Apollon... Elle est donc *hermétique* au sens où il y a des choses qui peuvent sembler fermées à première lecture, mais en même temps, c'est une porte qui invite à l'ouverture plus riche.

Martha Ganeva : Oui, c'est seulement si l'on décide de maintenir la porte fermée, qu'on ne la comprend pas.

Jean-Pierre Lefebvre : En fait c'est une poésie qui appelle le travail, tout ce que l'on peut appeler « travail » : travail du deuil, travail en psychanalyse – travail du rêve notamment –, travail scientifique, travail des hommes. Elle se débrouille pour intriguer aussi. Il y a des poèmes que Celan a décidé de ne pas publier. Il peut y avoir trente-six raisons à cela, mais l'une d'elles est le sentiment que cet effet-là n'est pas suffisamment assumé – la porte risque de sembler fermée au point de ne pas inviter le lecteur à l'ouvrir.

Martha Ganeva : La poésie de Celan invite au travail également parce qu'elle s'inscrit dans une lignée de poètes de langue allemande dont elle reprend certains éléments en les réinvestissant de sa propre expérience. Je pense aux cheveux d'or de la Lorelei de Heine qui deviennent ceux de Margarete dans *Todesfuge*. Le poème de Celan commence là où se conclut celui de Heine, sur une inculpation violente de la femme. « *Das hat mit ihrem Singen, // Die Lorelei getan* » est une formulation qui marque la prise de distance par rapport à

⁵ « Le choix proposé par ce livre aux lecteurs allemands (...) veut être en premier lieu la chance qui, entre beaucoup d'autres, reste la première pour toute poésie : celle, simplement, d'être à portée de main », trad. J. Launay, in Paul Celan, *Le Méridien et autres proses*, Paris, Seuil, 2002, p. 93.

Brentano et à la tradition romantique, mais l'emploi du verbe *tun*, un verbe actif, aboutit de fait à une accusation : « voici l'œuvre de la Lorelei, voici ce qu'elle a fait ».

Jean-Pierre Lefebvre : La mère de Celan était blonde également. A côté de Margarete, il y a dans le poème la figure de Sulamith : « Tes cheveux d'or Margarete // Tes cheveux cendre Sulamith ». En fait la mère confond les deux figures. Margarete, c'est, bien sûr, la fiancée de l'SS, à qui il écrit en Allemagne, le soir, peut-être après avoir joué une fugue de Bach dans la maison. Mais « Sulamith » convoque en hébreu *shalom*, la paix, et la mère de Celan s'appelle Friedericke, de *Friede*, qui veut dire la paix – elle a le mot *shalom* inscrit en allemand dans son prénom. Il y a donc cette parenté avec Sulamith et en même temps ce contraste, puisque Sulamith est noire dans le *Cantique des cantiques*. Le poème est le reflet de l'interrogation chez Celan sur cet amour de l'Allemagne chez les Juifs d'Europe.

Martha Ganeva : Une identité qui s'est construite de génération en génération et à laquelle il est difficile de renoncer du jour au lendemain ?

Jean-Pierre Lefebvre : C'est à mon sens plus compliqué que cela. Il y a des affinités culturelles, sociales – l'amour de l'écriture, une certaine éthique du travail, un rapport aux sciences – qui font que les traditions de la culture juive trouvent bien à s'héberger dans la culture allemande à une certaine époque. Il y a comme un réseau de valeurs spontanées qui explique cet attachement, par-delà les intérêts matériels et le fait qu'ils étaient installés là. Cela entraîne des paradoxes terribles, comme l'histoire de Fritz Haber, par exemple, qui a beaucoup intrigué et préoccupé Celan.

Martha Ganeva : Etes-vous en train de préparer une publication sur lui ?

Jean-Pierre Lefebvre : J'ai envie de publier sous forme de livre tous les textes que j'ai écrits à côté des poèmes. Des textes assez brefs que j'ai publiés dans la revue *Poésie*.

Martha Ganeva : Et de Celan lui-même tout a été publié ?

Jean-Pierre Lefebvre : Il reste des carnets, des journaux intimes, mais qui sont couverts par le secret pour le moment. Et puis, il y a un certain nombre de correspondances qui sont encore dans les tiroirs. Il faut saluer le travail de Bertrand Badiou, de Barbara Wiedemann, des éditeurs chez Suhrkamp, qui a fait qu'on a eu assez rapidement un maximum de choses, pour qu'on n'ait pas, comme c'est le cas chez Hölderlin, des révélations cent cinquante ans après parce qu'on a vendu un manuscrit qui bouleverse les choses, mais tellement tard qu'entretemps les visions se sont figées, congelées.

Martha Ganeva : Vous faites allusion à votre relecture de *Andenken*, après l'interprétation qu'en a donnée Heidegger, qui resitue le poème en France, à Bordeaux... Est-ce que aujourd'hui, avec le recul, les Allemands ne sont pas capables de se rendre compte que la lecture de Heidegger était fautive parce que tendancieuse ?

Jean-Pierre Lefebvre : A certains égards les Allemands s'en sont rendu compte bien avant les Français. Ils se sont fait beaucoup moins d'illusions sur lui. Aujourd'hui ils publient des textes de lui qu'on peut dire très compromettants... Heidegger était un grand professeur de philosophie, qui expliquait bien les textes, et dans le même temps il a créé un métalangage qui a durablement fasciné, en particulier les Français. Certains sont seulement en train de digérer le fait qu'il y avait autre chose derrière ce hokus pokus.

Martha Ganeva : Parce que la fascination du langage est un art bien français...

Jean-Pierre Lefebvre : Je crois que c'est un symptôme plus général. Qui est lu actuellement et a été lu pendant des dizaines d'années en Allemagne ? Foucault, Barthes, Levi-Strauss. On cherche en France l'équivalent, mais il n'y a pas de retour. Ce que font les Allemands est plus académique, plus informatif. Il n'y a pas cette séduction, l'inventivité est moins exhibée et, quand elle existe, elle a du mal à s'imposer. Mais avec Heidegger, il y a eu quelque chose de l'ordre de la séduction, qui dit beaucoup de ceux qui ont été séduits...

Martha Ganeva : Heinz Wismann va plus loin en disant que les Allemands ont un rapport quasi amoureux à la culture française et que même les guerres s'inscrivent d'une certaine manière dans ce rapport⁶...

Jean-Pierre Lefebvre : Je crois qu'il y a aussi des raisons non passionnelles. Il se trouve que la France est le pays où est née l'École anthropologique européenne qui a introduit des concepts nouveaux. Michel Foucault, André Leroi-Gourhan, Jean-Pierre Vernant, Paul Veyne, Florence Dupont, ont créé un matériau intellectuel qui évidemment intéresse les Allemands, même si les traditions intellectuelles sont différentes – la façon de faire des doctorats, le statut de la parole, celui de la parole improvisée, etc. Mais chez tous ces gens il y a aussi une dette allemande très forte, qu'ils ont souvent reconnue.

Martha Ganeva : Ce que vous dites me fait penser à une expression qui revient souvent dans vos articles, qui est « passer le méridien ». *Le Méridien* est le titre d'un texte très important de Celan, important parce qu'il donne à comprendre ce que sont pour lui la poésie et le travail poétique. On passe aussi le méridien dans *Andenken* de Hölderlin. Et j'ai l'impression que c'est précisément une sorte de ligne de partage symbolique entre cultures allemande et française. J'aimerais bien savoir ce que vous mettez dans cette expression.

Jean-Pierre Lefebvre : C'est une question redoutable. Le méridien, c'est une ligne qui relie des points – mais il y a aussi des méridiens corporels – où il peut y avoir des conjugaisons de sens et de contradictions. Le passage au méridien est un moment riche. Chez Hölderlin, c'est le moment de la césure, où les eaux peuvent se disjoindre et se rencontrer en créant une ligne. C'est une espèce de métaphore de la pensée dialogique – passer au méridien, c'est subir, au moins virtuellement, l'épreuve d'un dialogue, un dialogue qui est celui de la reconnaissance, du témoignage mémoriel et, en même temps, le départ d'une dynamique fondée sur la différence.

Pour moi personnellement, le méridien, c'est aussi une ligne géo-biographique. Je vis sur un méridien : le méridien de Paris passe aux Baléares, sur l'île où j'ai une maison. Quand Arago a eu la mission de calculer l'arc de la courbure terrestre qui permettait de calculer le reste, il est venu sur cette île, cela a été un terrible périple. Le méridien, c'est une ligne qui relie le nord et le sud, tout en étant la frontière entre est et ouest. J'ai donc aussi un rapport linéaire au méridien.

Martha Ganeva : Une ligne qui relie, c'est une belle définition qui est aussi celle de votre parcours à l'École, depuis le temps de vos propres études dans les années soixante, lorsque Paul Celan y enseignait, jusqu'à aujourd'hui, en passant par toutes ces années où vous-même avez formé des élèves. Vous m'aviez dit que c'était vous qui aviez nommé les salles de l'École. Comment c'était venu ?

Jean-Pierre Lefebvre : Cela s'est fait sous la direction d'Etienne Guyon dans les années quatre-vingt-dix. Lorsqu'il nous a demandé de libérer les salles du rez-de-chaussée pour en faire des salles de cours, je lui ai dit : « Je veux bien partir, mais tu devrais donner les noms des deux lecteurs, Samuel Beckett et Paul Celan, à ces deux salles pour rendre hommage aux lecteurs étrangers ». Il a dit : « D'accord. Et pendant que tu y es, il y a une troisième salle qui n'a pas de nom. Qu'est-ce que tu proposes ? ». J'ai dit tout de suite : « Simone Weil » (la philosophe). Et il a accepté. Cela s'est décidé comme cela, en cinq minutes, et c'est resté. Ensuite, on a mis les portraits et inauguré les salles, bien sûr. Je suis très heureux d'avoir joué ce rôle.

Martha Ganeva : Vous avez également animé l'association sportive de l'École. Olivier Basso (1984 l), qui a été interviewé pour le site par mon collègue, Jean-Paul Hermann, se souvient de « matchs épiques » de basket avec vous au gymnase...

⁶ Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2013, pp. 22-24.

Jean-Pierre Lefebvre : Quand j'étais élève dans les années soixante, l'Ecole était une Ecole de garçons, littéraires et scientifiques. Il y avait quelques éléments fédérateurs qui faisaient que les élèves se connaissaient plus, même si on était peu nombreux – une petite quarantaine par promotion. Ces éléments fédérateurs étaient la religion, pour certains, la politique – presque tout le monde était « communiste » à l'époque – et le sport. Il y avait un prof de sport, on formait des équipes et on allait faire des matchs à l'extérieur. La sexualité invitait aussi à sortir.

Martha Ganeva : La fusion Ulm-Sèvres a donc été une révolution...

Jean-Pierre Lefebvre : Quand les filles sont arrivées, oui. Mais pas parce que c'était les filles... C'est surtout le doublement des effectifs qui a produit ou favorisé des évolutions importantes, voire décisives.

Martha Ganeva : Vous avez été l'observateur attentif de ces évolutions au sein de l'Ecole et souhaitez en faire part aux anciens.

Jean-Pierre Lefebvre : Disons que j'ai un point de vue un peu inquiet sur l'Ecole normale. On pourrait dire que c'est de la nostalgie, mais je pense que l'Ecole est un établissement qui a été conçu et qui a fonctionné assez bien avec une relative modestie dans la quantité de gens qui la fréquente. Elle avait peut-être l'inconvénient de se refermer sur elle-même – les gens vivaient entre eux, avec aussi tous les bénéfices de cela. Et puis, à un moment elle s'est exposée à l'extérieur – cinquante séminaires à l'affiche, du monde partout et, de plus en plus, pour gérer tout cela, la projection des schémas universitaires, l'introduction de toutes les hiérarchies académiques et, pour finir, l'idée de faire passer des examens ici, alors qu'il n'en a jamais été question. L'introduction du diplôme, qui a été le premier pas dans cette direction, est pour moi une erreur gravissime parce que cela entraîne tous les effets pervers du système d'examens. Justement l'Ecole était un lieu où l'on n'avait pas besoin des examens pour savoir que les gens étaient bons. Ils en avaient passé un à l'entrée, ils continuaient à en passer à l'université et outre cela passaient l'agrégation. Un pli a été pris. Les contacts entre les différentes composantes se sont dissous parce que les gens sont cloisonnés : ici, vous avez ceux qui font des Lettres, en-dessous ceux qui font des langues anciennes, là-bas, ceux qui font de l'histoire, mais ils ne se fréquentent que peu. Or, c'est cela qui allumait un peu la poudre avant chez les littéraires. Les scientifiques ont la chance d'avoir moins de disciplines et puis, surtout, ils sont habitués depuis bien plus longtemps à gérer les contacts avec l'extérieur. Mais pour les littéraires le tournant a été dangereux.

Martha Ganeva : Par manque de courage de défendre une exception face aux classements internationaux, ou de défendre la spécificité des littéraires face au modèle des scientifiques ?

Jean-Pierre Lefebvre : Bien sûr. Les classements impliquent la masse, la quantité, et nous sommes victimes du primat de la quantité, alors que l'Ecole a été fondée sur le principe contraire : on extrait une petite quantité dont on est sûr qu'elle ira quelque part, qu'elle sera bien formée. Je sais bien qu'il faut moderniser, on ne peut pas rester toujours dans les mêmes schémas, mais cela s'est fait très vite et sans aucune prospective. Les mesures ministérielles ont potentialisé les évolutions. Le ministère nous considérait comme un établissement qui coûtait de l'argent et avait tendance à dire : « Avec l'argent que vous touchez, vous pourriez former davantage de monde ». Ce n'est pas si évident que cela. Cela retentit aussi sur la liberté de manœuvre des profils littéraires. Ici le principe était que les élèves pouvaient faire un peu ce qu'ils voulaient, mais ils finissaient presque tous par faire quelque chose. Maintenant ils ont des stratégies pour faire la preuve qu'ils font quelque chose. On leur a redonné une mentalité scolaire, dont en théorie on est censé se départir ici.

Suivent quelques questions additionnelles que j'ai formulées par écrit et auxquelles Jean-Pierre Lefebvre a également répondu par écrit.

Martha Ganeva : Lors de la journée d'études, qui a eu lieu le 3 avril dernier à l'École normale supérieure, consacrée à votre œuvre de traducteur, vous avez dégagé quatre périodes dans celle-ci, périodes qui correspondent à peu près à quatre décennies de votre vie : vous avez dit avoir traduit Marx pendant dix ans, puis, Hegel, puis, des poètes – Celan, mais aussi Hölderlin et Rilke, enfin, « être parti pour dix ans au moins » avec Freud.

Dans cette succession Hegel semble être une sorte de pivot, puisqu'il est l'une des sources de la pensée de Marx, comme de Freud. Vous avez consacré votre doctorat à sa philosophie de l'histoire. Quel rôle a joué la philosophie de Hegel dans votre parcours intellectuel ? Quelles réponses a-t-elle apporté à vos propres questionnements ? Dans quelle mesure son système philosophique (clos par définition) a-t-il, selon vous, réussi l'épreuve du dialogue avec ce qui est venu après lui, en particulier au XXe siècle, où l'ambition de penser la totalité, que l'on pouvait encore avoir dans le premier tiers du XIXe siècle, a été mise à mal définitivement par l'éclatement du savoir en une multitude de domaines ultra-spécialisés ? En quoi Hegel reste-t-il actuel *pour vous* ? En quoi l'avez-vous « dépassé » en traduisant d'autres auteurs, en passant à autre chose ?

Jean-Pierre Lefebvre : *La phénoménologie de l'esprit* est le seul texte, avec le roman *Hyperion* de Hölderlin, que j'aie proposé à un éditeur. Toutes mes autres traductions étaient des commandes. Pour dire les choses brièvement, ce stade de la pensée de Hegel, plus que la systématisation ultérieure du savoir, met en place des réflexes intellectuels et même des concepts, dont l'usage me paraît toujours requis par la pensée du monde où nous vivons, qu'il s'agisse des notions de processus, de dépassement, de résistance, de contradiction, d'effet de seuil, de totalité, etc...

Martha Ganeva : Vos introductions sont de véritables leçons de littérature, de philosophie et d'histoire allemande. Vous éprouvez le besoin de comprendre l'être humain qui est derrière l'œuvre, de penser *avec* lui dans un contexte géographique et historique précis – comme si traduire ne suffisait pas, mais qu'il fallait, dans le même geste, *interpréter*. Le traducteur ne serait donc pas un passeur silencieux du texte. Comment le définiriez vous ? Quelle est, selon vous, sa position ontologique ?

Jean-Pierre Lefebvre : Je n'ai pas fait que des traductions, mais aussi, outre les articles, et les longues préfaces, quelques ouvrages dont un roman, *La nuit du passeur*, et un essai sur Goethe. Mais il est vrai que la traduction fait arpenter les textes comme des pays réels : ils sont le « terrain » qu'explore et transpose le traducteur, qui en ce sens est aussi anthropologue à sa façon. Comme lui il regarde où il met les pieds, redoute les mirages, la fatigue, les facilités. Et en plus il aime ça. Il faut élargir jusque là le sens du mot « philologie ». Parfois, pour ses lecteurs, il plante des pitons, tire des cordes, installe des rambardes : ce sont les notes du traducteur en bas de page ou en fin de parcours. Quant à lui, il n'a pas le droit de dormir pendant la passe...

C'est pourquoi aussi je fais de longues préfaces qu'on peut dire « anxieuses », qui traquent l'horizon de présupposés que le lecteur ne connaît pas. Pour le *Golem* de Meyrink, par exemple, j'ai accepté de faire une traduction pour pouvoir écrire une préface.

Martha Ganeva : Quelle(s) différence(s) y a-t-il entre traduire de la prose philosophique et traduire de la poésie ? Certains disent qu'il faut être soi-même poète pour traduire de la poésie. Qu'en pensez-vous ?

Jean-Pierre Lefebvre : Traduire les philosophes implique la même vigilance que la traduction des poètes. Chez tous il y a une dimension langagière forte, même quand ils disent écrire *more geometrico*. Et à l'inverse, la traduction poétique implique une attention au sens précis des énoncés souvent négligée par les traductions dites « poétiques » (sauf quand les

« poètes » ont attendu que les traducteurs passent sur le texte pour en faire leur chose...). S'y ajoute la prise en compte des contraintes formelles, qui tourne souvent à l'exercice de virtuosité quand il s'agit de poésies cadencées, rimées, etc. Celan y parvenait presque toujours quand il traduisait Apollinaire, Mandelstam, Dickinson, Rimbaud, Valéry. Pour ma part, j'ai préféré le plus souvent me contenter de la cadence du discours et j'ai renoncé à la rime. Quant au discours lui-même, qui décide qu'il est poétique et qu'un autre ne l'est pas ? Quel est le critère ?

Martha Ganeva : Même si je ne pense pas qu'après Freud vous traduirez, je vous cite, « *Tintin et Milou* », cette façon de vous exprimer marque l'importance de l'œuvre de Freud pour vous – un aboutissement symbolique de votre parcours de traducteur. Freud était médecin, mais un médecin qui, pour penser et construire son travail de thérapeute, est allé chercher du côté de la littérature et de la philosophie, et s'est intéressé aux corps vivants précisément en tant que corps façonnés par la parole (et par le texte). Comment pensez-vous l'importance de Freud pour vous ?

Jean-Pierre Lefebvre : Freud a toujours été important pour moi, bien avant qu'on me propose de traduire ses œuvres. Il y a à cela des raisons intrinsèques, mais aussi un facteur générationnel : quand on fait ses études au début des années 1960, on respire son influence un peu partout... Après, la vie se charge d'exhiber des démonstrations de l'importance de son travail, de ses découvertes, de ses fondations.

Mais il va de soi que le traduire est une autre affaire, qui induit des rapports, un dialogue, avec la communauté psychanalytique autour de notions en vigueur depuis bientôt un siècle, qui ont soudé la communauté, et fondé la pratique. Je crois cependant que l'éthique freudienne elle-même implique qu'on puisse revenir sur des choix de traduction anciens et datés, comme on dit. J'ai travaillé là dans le même esprit que sur Hegel ou Marx : j'avais, par exemple, sorti la plus-value du *Capital* (si l'on peut dire) pour rétablir les cohérences conceptuelles et langagières de l'original. Dans le cas de Freud, j'évacue le « fantasme » du lexique (sauf pour traduire *Wunschphantasie*), traduis *Infantile Amnesie* par « oubli de l'enfance », et non « amnésie infantile », (qui désignerait en français un type d'amnésie spécifique du psychisme de l'enfant), *Darstellung*, par « figuration » dans *l'Interprétation du rêve*, pour mieux exploiter symétriquement la « défiguration » (*Entstellung*), etc. Mais je garde estime et affection pour tous les traducteurs historiques qui ont sans tarder fait connaître et travailler efficacement la pensée de Freud, n'en déplaise à ses actuels vilipendeurs.