

# La nuit grandissante

di Seiji Marukawa

Dans la bibliothèque Jacques Doucet à Paris se trouve conservée la première édition (1968) d'une suite de poèmes de Jacques Dupin intitulée *La nuit grandissante*, ornée des lithographies de son ami Antoni Tàpies, ainsi que son manuscrit dactylographié qu'accompagne en marge une traduction en allemand des poèmes, notée à la main par Paul Celan en 1970. Cette édition comporte quelques variantes par rapport à ce qui allait bientôt être l'édition courante, avec pas moins de trois poèmes que Dupin en écartera, mais que Celan avait traduits ; la traduction de ces poèmes inédits ne sera pas non plus reprise dans le quatrième volume de ses œuvres complètes où figure cette suite en allemand<sup>1</sup>.

La nuit grandissante. Tàpies l'aurait rendue avec son jais, son bitume, son encre de la mélancolie. Pour ce qui est de la poésie, chaque poème de cette suite, presque indépendant mais juxtaposé l'un à côté de l'autre, ne se lit pas sans faire penser à l'articulation perdue d'un ensemble obscur, d'un récit absent. Dans un texte de contribution à *Celan als Übersetzer (Celan traducteur)*, Dupin dit s'être rendu compte, après coup, de l'écho éventuel de ce titre avec les «hantises profondes» du poète son aîné, à un moment précédant de peu la mort de celui-ci<sup>2</sup>. *La nuit grandissante* peut en effet être le synonyme exact de *Lichtzwang (Contrainte de lumière)*, titre du recueil de Celan publié en 1970, dans la mesure où il pourrait, comme on le dit, avoir rapport à l'obligation de la veilleuse

dans l'asile où ce poète a passé une partie de ses derniers jours<sup>3</sup> : la lumière *contrainte* – le terme *Zwang* sonnait aussi freudien – n'ira pas sans accroître les ténèbres psychiques de ceux qui, enfermés, doivent pour ainsi dire veiller la nuit. *Die Nacht größer und größer*: c'est significativement au redoublement de «*größer*» qu'avait recours Celan pour traduire ce titre, au lieu par exemple de *Wachstumsnacht*. Il est non moins significatif que Dupin, comme nous le verrons, ait évoqué l'équivalence de la lumière et de la nuit dans cette même suite ou dans les poèmes publiés précédemment. La parenté de ces deux poésies sur ce point précis n'est pas due à un hasard attendu que l'asile n'est pas un milieu étranger à Dupin qui, ayant un père psychiatre, y a vécu dans son enfance. Invité par l'appel de celui-ci, «Le vers de la folie ouvrira-t-il / Ce soupirail funèbre minuscule?<sup>4</sup>», nous souhaitons donner ici un bref aperçu de ce que pouvait impliquer leur rencontre souterraine autour de cette suite, *La nuit grandissante*.

Leur filiation nocturne à travers les figures de l'exclu provient certes de cette Nuit romantique suivant le siècle des Lumières telle que l'a naguère explorée Albert Béguin (avec qui Dupin n'était pas tout à fait sans relation à travers la revue «Empédocle» dans laquelle il a publié son premier essai *Comment dire?* en 1949), mais cette «nuit» sera également un autre nom de ce à quoi Maurice Blanchot a donné le poids de l'expérience, par excellence littéraire, de l'intransmis-

sible, de l'irréductible, libérée «du primat de signification entendue comme la lumière<sup>5</sup>». De cette sorte de «transcendance nocturne», transcendance habitée à l'avenant par l'absence et la négativité, Blanchot dira, commentant *Histoire de la folie à l'âge classique* de Foucault: «quelque chose cherche à parler qui s'était tu longtemps ou n'avait d'autre langage que la fulguration lyrique, d'autre forme que la fascination de l'art<sup>6</sup>». Si cette expression de «fulguration lyrique» s'applique bien à la poésie d'un Char, le silence et la mutité contenue d'où elle peut éclater nous renvoie davantage à celle de Celan, ce *dernier à parler*, ou de Dupin ou de Du Bouchet. Chez Dupin, cet éclair peut donc venir avec «le luisant d'un soc et la nuit grandissante» que l'amour découvre «à la place du cœur» (58), ainsi qu'il l'écrivit dans *L'épervier*, publié en 1960. «Jamais bêche inutile» pour le lyrisme, «la scansion des marteaux» passera encore pour le rythme poétique dans *La nuit grandissante* (on peut sans doute tenir pour symbolique le fait que Celan, dans sa traduction, va à la ligne plus souvent que l'original). Dans *Saccades* de 1962 aussi, cette scansion, réprimée en «affreux murmure», «écourte [l]a journée» (89), ou, pour se rappeler Baudelaire, «mange la vie<sup>7</sup>». Quant à Celan, un poème écrit en janvier 1968 commence par cette ligne: «J'entends que la hache a fleuri (*Ich höre, die Axt hat geblüht*)<sup>8</sup>». Que l'outil rude destiné à cultiver, élever la terre et amener la récolte tourne en un outil d'outrage et de carnage n'est peut-être qu'un vieux motif saturnien, à moins que ce ne soit un indice du *malaise dans la culture*, comme on pourrait le dire sans nullement jouer sur les mots: «Ta faucille lasse le ciel» (104), semble nous héler le poète français au début de *L'embrasure* de 1969, recueil allant ensuite intégrer *La nuit grandissante*. Kronos, en effet, castra son père dieu du ciel Ouranos avec une faucille.

Par conséquent si air lyrique il y avait, sorti encore spontanément de la vie simple, il ne pouvait plus être que «le chant qui est à soi-même sa faux» (60), voire même, pour appliquer la formule du poème de Dupin dédié à Celan, la «vrille de chaque mot contre soi retournée<sup>9</sup>», avec comme point d'orgue la fragmentation du moi. Or, en dépit de tout, «Il y a encore des chants à chanter au-delà des hommes», dit ce dernier dans *Atemwende (Tournant du souffle)*, on le sait, emblématiquement. Les deux poètes avaient du moins en commun ce souci de «*Wozu Dichter (à quoi bon les poètes)?*» dans un temps où la poésie lyrique était

déjà très loin d'être acceptée inconditionnellement. La *prière d'insérer* du premier recueil majeur de Dupin, *Gravir* (publié en 1963), ne disait pas autre chose que cette réticence: «La dérision, la honte même d'être poète, nulle société plus que la nôtre ne l'a refoulée dans des déserts appropriées<sup>10</sup>». Ce «refoulement» se serait déjà exprimé par la dénégation émise dans le recueil de ses débuts, *Cendrier de voyage*, de 1950: «Ignorez-moi passionnément!» (40) Sans même élargir le propos, le mot fameux d'Adorno datant d'«après Auschwitz» qui avait blessé Celan n'a pas été non plus sans affecter le poète français aux oreilles de qui, nous a-t-il dit un jour, il était bientôt parvenu.

Dans le poème qu'il consacre à Celan après sa mort, Dupin écrit donc :

la parole, de silence comblée,  
 résonne plus bas. Il vient

traversant l'essaim du désastre  
 il fait corps avec la nuit.

*Dans l'abrupt  
 l'étroite  
 gorge du jour  
 s'élevant ...*

mais le souffle secouru  
 par la neige, il se détache, là,  
 comme si le souffle encore  
 attaquait de nouvelles parois.

Ce n'est pas Celan seul qui se soumet à «l'ordre de la nuit (*Nachtordnung*)<sup>11</sup>», se fond dans la nuit – où «le silence est parole», pour Blanchot<sup>12</sup> –, mais eux ensemble, désormais, en cette nuit qui ne cesse de croître, «nuit séparée des constellations<sup>13</sup>» (139), c'est-à-dire non celle-là que mesure et régule le retour des mêmes astres, mais la nuit comme abîme, toujours autre que celle qu'on parvient à situer et dont on arrive à s'assurer du retour, autre que l'être, donc comme «l'autre nuit» que nommera encore Blanchot<sup>14</sup>, sinon le «dés-astre» de l'astre noir. (Blanchot, dans *L'entre-tien infini*, fera écho à «la nuit» de Dupin en citant de son «Lichens» ceci: «La nuit qui nous attend et qui nous comble, il faut encore décevoir son attente pour qu'elle soit nuit<sup>15</sup>».) Le passage en italique du texte cité en haut doit venir d'un poème de *Atemwende*, re-

cueil publié en 1967. De la gorge oppressée rendant la parole étouffée sinon saccadée, deux motifs aussi fréquents chez Dupin, sortira à peine ce souffle qui, dans un autre poème du même recueil commenté par Jaccottet également après la mort de Celan, va malgré le vide comme «un dernier plissement de l'air», et suscite dans les hauteurs «les dialogues de neige<sup>16</sup>». L'image est celle du souffle rompu qui ferait encore tournoyer la neige allant couvrir la page, là où la pensée du *je* arrête son cours, s'écoute, laisse se faire jour son autre. Un décor assez proche se retrouve dans un poème d'André du Bouchet, traduit de même par Celan: «L'absence qui me tient lieu de souffle recommence à tomber sur les papiers comme de la neige. La nuit apparaît<sup>17</sup>». La nuit n'apparaît pas, mais l'image en abîme. Ce souffle, à moins d'être la source ultime de l'inspiration lyrique, pourra servir de témoin muet des images oniriques pendant le sommeil nocturne. Dans ces parages semble transparaître l'hésitation à soutenir le sujet humain par la catégorie classique de la présence, et par conséquent l'intuition, poétique et non philosophique précisément, de la nécessité de le signaler pour ainsi dire à blanc, en le réduisant notamment à sa dernière poussée du souffle, sereine ou agitée – comme s'il fallait marquer son éclipse, sa neutralisation, sa quasi mort. C'est à perte d'haleine, à bout de souffle que se déploie *La nuit grandissante* :

pour maintenir à bout de bras  
cette contrée de nuit où le chemin se perd,  
à bout de forces une parole nue (134)

Le deuxième poème après ce segment commentera par indiquer la latence d'un non-moi qui se tient comme entre les lignes, soufflant à son tour: «Tant que ma parole est obscure il respire». Ce même *il* sans doute «ignore où porte ce souffle / ou ce bras» dans le poème qui suit: le projet affirmé comme en sourdine dans cette séquence ne peut que consister à laisser affleurer cette altérité – en nous – et pour cela à «suspend[re] et meurtri[r] l'imminence du sens<sup>18</sup>» (137). Ainsi lit-on plus loin, «j'invente [...] l'étendue du souffle / au-delà du harcèlement des limites» (140): l'un des leitmotifs de Dupin n'aura été que de ménager la possibilité de passage parmi ces parois théoriques qui nous confinent, ces masques de l'identité qui nous entourent, en y ouvrant une *embrasure*, sinon un *soupirail*, comme pour «nous rendr[e] tout l'espace

vivant» (60) –, et ce, sous forme d'une fiction poétique qui met en scène les figures de l'altérité cachées dans le monde devenu irrespirable. L'invisible poème respirant de Rilke serait ainsi une de ces inventions pour Blanchot: «Le poème véritable n'est plus alors la parole qui enferme en disant, l'espace clos de la parole, mais l'intimité respirante<sup>19</sup>». Mais pour eux comme pour Celan ou les poètes de la génération de Dupin, l'avatar privilégié du poème ne sera décidément plus qu'«un souffle autour du rien». Par chance tourné en chant, il montera, brisé, «au-delà des hommes». La place et le concept de l'homme étaient à réexaminer tant dans la science que dans la philosophie, comme comme donne aussi à entendre ce passage de *La nuit grandissante*, rayé de la version définitive (mais qu'a traduit Celan): «laissez à l'homme, au-dessus de sa tête, / trois fois sa hauteur de vide: / nous sommes plus grands que nous sommes».

Quant à cet *il* qui «respire» dans *La nuit grandissante* – cet étranger ou cet autre, refiguration possible d'un *je* lyrique donc –, il n'est peut-être pas trop arbitraire de lui superposer la figure de Celan qui lui-même aurait pu y penser, poète au reste intéressé par le jeu des pronoms et par l'essai d'Émile Benveniste qui en traite: «lui, venu du froid et tourné vers le froid», perçant et sombrant entre fleurs et épines, entre liens et brisements, comme jouant «d'une harpe de nerfs», «la fatalité du retour le blesse», retour entre autres à la langue allemande. À l'instant du suspens entre les deux moments d'inspiration et d'expiration, cet *Atemwende* échangerait *je* et *il*, comme si elle permutait intimité et altérité, ou éventuellement auteur et traducteur. «Le souffle, en poésie, est direction et destin<sup>20</sup>», disait encore Beda Allemann sur *Atemwende*: il inverse la vie et la mort. On peut sans doute tenir pour révélatrice la récurrence du motif du souffle et de l'air à respirer chez les poètes de cette génération: à tout moment, il peut arriver qu'on ne puisse plus respirer librement – comme sous certains régimes politiques.

C'est ici que nous voudrions citer ce poème de Dupin qui présente une curieuse affinité avec un poème d'*Atemwende*:

Je me jetterais dehors  
si c'était moi seul, cet amour compact,  
tenons et mortaises,  
dans le milieu du monde  
arrêté,

toute sa force est dans le front bas  
 et la corne enroulée du bélier,  
 il charge, – comme si c'était moi  
 sa prison, non la limite errante et la soif  
 du ravin où je me jetterais

si son sang sa laine noire  
 s'agitaient au vent du roncier, se mêlaient  
 à l'eau du torrent soudain (144)

Dans la lithographie accompagnant ce poème, le tachisme de Tàpies semble avoir répondu sur un registre noir et sanglant<sup>21</sup>. Quand le poème précédent parle de «la violence des liens» et de la «passion bifurquée sur l'enclume» (comme s'il s'agissait du destin des pulsions), le sort attribué ici au *je* – à la fois amour et prison, tel le «matriarcat pervers» dans *Moraines* (149) – s'imaginera plus aisément. Il nous est arrivé de rapprocher de cette image «compacte» de «tenons et mortaises» les sculptures d'un autre artiste espagnol, un autre ami de Dupin, Edouardo Chillida, ayant lui aussi sombré dans la folie, pour qui celui-ci a écrit un essai à la même époque<sup>22</sup>. Cette association deviendrait moins gratuite encore en mentionnant une autre expression dans la même suite de poèmes, «la poussière du socle / et le sang / transpiré par le fer» (139). Dans certains dessins ultérieurs du sculpteur pour *Les mères* de Dupin (recueil édité en 1986), les formes sont évocatrices de multiples images : ovales et accouplées, les yeux ou les seins; emboîtés, mère-enfant dans l'utérus. Étirées à leur jointure, elles affrontent, comme la tête du bélier pourrait-on dire, le vide ou le dehors: «la corne enroulée», sa forme spirale (celle que Chillida figurait par ses méandres de fer) ira jusqu'à nous faire l'assimiler au cordon ombilical dans ce «milieu du monde / arrêté», dans ce suspens éternisé. On peut ajouter d'autre part que l'image du bélier, impétueuse, qui se jette ou charge contre les murs – pour nous rendre l'espace si l'on veut – n'est pas sans nous rappeler «le courage du poète» (Hölderlin), au point qu'elle était par exemple pour le Jaccottet de *L'entretien des muses* le regard même du poète qui sait nous rendre le réel et «une chance de vie<sup>23</sup>».

Or c'est ce bélier qui pouvait jouer un rôle autrement crucial pour Celan. Voici sa traduction de ce poème, citée à partir de «toute sa force»: «*all ihre Kraft, / ist in der niedrigen Stirn / und dem gewundenen Horn des Widders, / er stößt zu [...]*<sup>24</sup>». La traduction va plus souvent à la ligne que l'original, déplaçant les ponc-

tuations. Confrontons aussitôt à celle-ci les deux vers médians d'un poème d'*Atemwende*, lequel débute avec la mention de «l'essaim d'astres noirs»: «*der verkieselten Stirn eines Widders / brenn ich dies Bild ein, zwischen / die Hörner, darin, / im Gesang der Windungen, das / Mark der geronnenen / Herzmeere schwillt. // Wo- / gegen / rennt er nicht an?*» Pour citer la traduction de Jean-Pierre Lefebvre: «au front caillou d'un bélier / je marque au feu cette image, entre les cornes, dedans, dans le chant des circonvolutions, enfle la / moelle des / mers de cœur figées. // Contre / quoi / ne force-t-il pas?<sup>25</sup>»

Dans un texte d'hommage à Gadamer, Derrida propose – dans une posture interprétative plus orientée que celle du philosophe allemand commentant *Atemkristall* (*Cristaux du souffle*) – une lecture de ce poème d'*Atemwende* dans laquelle ce motif du bélier sert de clef de voûte. Celui-ci, avec ses cornes, rappelle selon Derrida la scène sacrificielle dans l'Ancien Testament (bien plus que le Zodiaque<sup>26</sup>). Un appel s'élèvera dès que le souffle traverse ces cornes, non pour appeler une absente comme le voudra la tradition de la poésie lyrique, mais pour annoncer les holocaustes. Ce cor, le *shofar* en hébreu, reviendra aussi dans *Zeitgehöft* (*L'enclos du temps*) sous la traduction allemande de la *Posaune*. Le vers conclusif du poème, acéré, résonne: «Le monde est parti, il faut que je te porte». «*Die Welt ist fort*» aussi pour la mère qui porte l'enfant, suggère Derrida: «(...) dans la solitude partagée entre un et deux corps, le monde disparaît<sup>27</sup>». Car porter (*tragen*) ici est à même de signifier à la fois concevoir l'enfant (et l'avenir par conséquent), et le transporter – mais à l'image sans doute maintenant, si nous nous permettons ce rapprochement, de la statue de la mère unie à ses enfants devant le musée de Hiroshima, installée peu après la visite de Günter Anders dans cette ville en 1958<sup>28</sup>. Le monde disparu ici ne sera plus l'*Umwelt*, mais le monde humain. Ce vers pourra-t-il alors encore sonner comme prophétique de notre ère dite parfois post-humaine, ère que vient par ailleurs orner le préfixe «néo-» de toutes sortes de façons? Ce qualificatif n'enveloppe-t-il pas notre crainte vague quant au maintien du cadre social qui nous permettait jusque là un retour incessant sur l'entente possiblement commune de l'«humain»? Nous nous bornons à citer ici ce mot de Leo Strauss, noté en 1959: la prophétie implicite des Anciens «selon la-

quelle l'émancipation de la technique, des arts, par rapport à tout contrôle moral et politique conduirait au désastre ou à la déshumanisation de l'homme n'a pas encore été réfutée<sup>29</sup>.

Mais revenons à *La nuit grandissante*. Le poème qui suit celui du bélier commence par : «Entre la diane du poème et son tarissement [...] elle jaillit, l'amande du feu, / la jeune nuit à jeun / derrière la nuit démantelée». Outre la diane déjà évoquée, l'amande (*Mandel*) est un autre motif favori de Celan, d'ailleurs biblique, relié aussi à Mandelstam par sa proximité phonique<sup>30</sup>. Par surcroît, on découvre même le mot «ligature» – associable en effet à celle d'Isaac, à la ligature généalogique – dans le deuxième poème de cette suite. Mais comment peut-on interpréter la présence de tous ces motifs qu'on retrouve chez Celan avec des connotations, selon Derrida, plus ou moins précises? Les thèmes bibliques ne sont pas habituels chez Dupin. Et Celan, qu'a-t-il pu penser de leur retour dans cette suite? Y a-t-il vu les reflets défigurés de ses hantises? Ou les signes d'une complicité? S'était-il enfin rencontré lui-même, avait-il rencontré ce Tu, ainsi que le propose *Le méridien*? À de rares occasions la traduction de Celan semble surchauffée comme s'il s'agissait d'une fusion avec l'original. Y a-t-il par exemple à s'étonner de l'altération de l'expression qu'a opérée Celan en traduisant, telles que: «il fasse violence» transformé en «il fait maintenant à la Terre violence (*er nun der Erde Gewalt antut*)?» Bref, qu'a-t-il pu donc se passer quand les deux hommes se sont rencontrés pour parler de la traduction de cette suite?<sup>31</sup>

Le poème cité se termine comme sur le fond de la nuit mystique d'un Jean de la Croix: «un éclair unit // la nuit à la nuit». On aura remarqué l'opération anagrammatique qui oscille elle-même entre la possibilité du sens caché et son néant, entre l'autre et le même. «Où tu sombres, la profondeur n'est plus», disait déjà un fameux vers de jeunesse de Dupin (27). Pas de lumière qui éclaire la profondeur nocturne, à moins que ce ne soit celle qui nous aveugle et nous y plonge. C'est cette «autre nuit», même démantelée, qui se renouvellera comme incinérant l'illusion de toute issue optimiste. En tous les cas, cette suite de Dupin pouvait par moments représenter, presque «trait pour trait» (pour emprunter un de ses mots-clefs), le Celan de l'époque. Le poème suivant, le dernier de cette suite (dans sa version définitive), semble en faire la preuve dans sa traduction même:

Lui que sa chute approfondit,  
Il n'est pas sans apparaître  
*Er, den sein Sturz eintieft,  
nicht daß er nicht er  
[schiene,*



Son ultime dérobade,  
[ou son sommeil  
parmi mes cendres apocryphes  
*dieses sein letztes  
[Sichentziehn –  
oder sein Schlaf  
inmitten all meiner  
apokryphen Asche.*

Les commentateurs qui ont analysé cette traduction de Celan (Böchenstein et Felstiner<sup>32</sup>) conviennent qu'elle se fait entendre exactement comme son poème. Ce *lui*, comme l'ombre du *je*, celui même mis «à distance<sup>33</sup>» par la création ou l'expérience poétique (Lacoue-Labarthe), s'abîmera en surface. La traduction ajoute, comme c'est souvent le cas dans la traduction de Celan, le déictique «*dieses*» à «*sein letztes Sichentziehn* (son dernier retrait)», comme si le poète, en traduisant ici, prévoyait – ou même observait par avance – son passage unique et imminent à l'autre rive. C'est *maintenant* («*nun*») qu'il se fait violence, c'est la réalité pleine et actuelle. Si l'ajout d'«*all*» à «*apokryphen Asche*» peut venir renforcer le sens de la récapitulation, le mot final de la traduction, «*Asche*», n'est décidément qu'un autre des termes cryptés de Celan, dit bien à propos Böchenstein. Ces vers de Celan dans «Louange du lointain» (poème de jeunesse qu'a cité Felstiner) serviront de dernier maillon: «Plus noir dans le noir je suis plus nu. / Infidèle seulement je suis fidèle. / Je suis tu quand je suis je<sup>34</sup>». Et comme en résonance avec cette unicité accentuée<sup>35</sup>, Dupin écrira encore dans son poème dédié à Celan, ici même son autre, lointain et proche:

Par un détour, sa parole,  
lui, le plus exposé,  
sur cette pente, précisément cette pente,  
il vient de toucher de l'ongle  
une fleur qui se rétracte – qui se multiplie...

Ce poème de Dupin et la traduction de *La nuit grandissante* par Celan constitueront, pour reprendre l'expression de ce premier, un «unisson de blessures», telles celles ouvertes par des ongles. Fleurs, «leur fraîcheur» et blessures sont évoquées simultanément dans un poème de *La nuit grandissante* (135). Touchées de l'ongle, elles se recroquevillent ou s'étendent. C'est surtout sensiblement, voire charnellement que la poésie devra s'exposer

à notre attention, avant même de s'imposer (ou peut-être de s'infliger) à notre entendement, pour adapter la phrase en français de Celan datée de mars 1969, phrase unique publiée dans un numéro de *L'éphémère* paru après sa mort<sup>36</sup>. Cette pente sur laquelle Dupin imagine l'autre poète exposé au danger de l'anéantissement ne peut être que «le versant abrupt» (67) qui lui est cher, lieu même de la poésie pour lui, où l'illumination deviendrait la plus vive comme une fois pour toutes, soit «cette anfractuosité mortelle» (142), elle-même toujours autre et toujours en devenir, «d'un versant à l'autre versant de la nuit» (expression d'un poème écarté de la version définitive de *La nuit grandissante*).

À la chute dans l'abîme, Celan a donné cette fois un sens définitif. Il a choisi de se détruire comme s'il ne laissait que son seul reflet – «il n'[était] pas sans apparaître<sup>37</sup>» – dans le miroir que tendait le poète français sans le savoir lui-même. Si on peut dire que Celan «avait toujours le souci dans le passage par la langue française de reconquérir les sonorités de la langue allemande<sup>38</sup>», ce passage par le français de Dupin,

comme celui de l'Achéron, est devenu pour lui l'ultime.

La rencontre entre Dupin et Celan était aussi réelle que symbolique, et plus conséquente symboliquement, dans la mesure où cette rencontre qui a eu lieu dans leur poésie – poésie par excellence lyrique à laquelle il revenait de rendre sensible la nuit de la raison – devait être placée sous le signe du désastre du vingtième siècle.

Nous terminerons ce bref parcours en compagnie de Dupin qui notera, plus de trente ans après *La nuit grandissante*, pour et avec Michaux cette fois: «La nuit écrit». Dans la même fidélité à cette nuit qui «[n]e cessera jamais écrire». «En enrôlant la mort» avec, cette seule sûreté, «[i]névitable, mais inaccessible; certaine, mais insaisissable<sup>39</sup>», déjà pour le Blanchot de *L'espace littéraire*. Et la poésie, comme le formule Dupin dans son admirable cohérence imposante, sera cette «autorité fragile du souffle infini de la voix brisée»; c'est «la langue même, la langue sans la langue – et son rire balafrant la nuit, illuminant l'autre nuit qui se dresse et prend le relais<sup>40</sup>».

## Notes

- 1 Paul Celan, *Gesammelte Werke*, IV, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp 1983. Arnau Pons a signalé une erreur de cette édition dans son article consacré à *La nuit grandissante: Aux ordres de la nuit (Vers les deux mains)*: une lecture croisée de *La nuit grandissante*, in: Joan M. Minguet Batllori, et al., *Miró/Dupin, Art i Poesia*, Barcelone, Ala Llibres 2009, p. 191 (trad. Martine Broda).
- 2 Texte repris dans Jacques Dupin, *M'introduire dans ton histoire*, Paris, P.O.L 2007, pp. 163-4, initialement publié dans *Fremde Nähe – Celan als Übersetzer*, Marbach-sur-le-Neckar, Deutsche Schillergesellschaft 1998.
- 3 Cf. Giuseppe Bevilacqua, *Traduire Celan en italien*, in: Rémy Colombat et al. (dir.), *Paul Celan. Poésie et poétique*, Paris, Klincksieck 2002, p. 82.
- 4 Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant*, Paris, Gallimard 1999, p. 29. Dorénavant, les chiffres entre parenthèses renverront à ce recueil.
- 5 Expression qui porte ici sur Nietzsche, tirée de *L'entretien infini* (Gallimard 1969, p. 247). On pourrait aussi penser à la cosmogonie d'Hésiode dans laquelle Nuit issue de Chaos déchaîne la folie avant d'enfanter une descendance lumineuse (cf. Clémence Ramnoux, *La Nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*, Paris, Flammarion 1959; Max Milner, *L'envers du visible*, Paris, Le Seuil 2005).
- 6 Ibid., p. 298.
- 7 On pourra lire l'analyse du sonnet *L'ennemi* par Harald Weinrich, repris dans *Conscience linguistique et lectures littéraires*,

Paris, Maison des Sciences de l'homme 1989, pp. 128-9.

- 8 Paul Celan, *Partie de neige*, Paris, Le Seuil 2013, p. 27 (trad. Jean-Pierre Lefebvre).
- 9 Jacques Dupin, *Paul Celan*, repris dans *M'introduire dans ton histoire*, p. 161. Celan lui-même parle de «la contre-parole (*Gegenwort*)» dans *Le méridien*.
- 10 Jacques Dupin, *ibid.*, p. 40.
- 11 Paul Celan, *Partie de neige*, p. 53. Dans cette filiation nocturne, on peut sans doute, à part Michaux, nommer un autre poète qu'a traduit Celan: Pessoa.
- 12 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard 1988, p. 250.
- 13 «[U]neins Nacht und Sternbild» chez Celan: nuit et constellation en désaccord pour ce poète préférant la parataxe. Arnau Pons, entendant «Bild» dans «Sternbild», note bien à propos qu'«il s'agit d'une autre nuit, d'une nuit adversative, d'une nuit plus nuit encore» (p. 191).
- 14 Sur «la nuit» blanchotienne, voir Marlène Zarader, *L'être et le neutre*, Lagrasse, Verdier 2001.
- 15 Cf. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p. 528.
- 16 Philippe Jaccottet, *Aux confins*, dans *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard 1987, p. 184.
- 17 André du Bouchet, *Météore*, dans *Dans la chaleur vacante*, Paris, Gallimard 1991, p. 38. Ces lignes sont placées (ou amassées) en bas de la page, sous un large espace blanc. Est-ce le lieu de la pensée, comme le suggérait Wittgenstein – que lisait André du Bouchet ?
- 18 Dans la traduction de Celan: «*hebt den Sinn auf, der bevorsteht*» (Paul Celan, *Gesammelte Werke*, IV, p. 729). Le chan-

gement qu'a apporté Celan mérite qu'on s'y attarde: il emploie l'unique verbe *Aufheben* pour «suspendre» et «meurtrir», ajoutant au sens d'annuler ou de neutraliser une résonance hégélienne.

- <sup>19</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 186.
- <sup>20</sup> Beda Allemann, *Deux essais sur Paul Celan*, «Argile» VIII (1975), p. 93 (trad. Claude Evrard). Commentant un autre poème d'*Atemwende*, Derrida souligne que le moment du souffle coupé, de la césure (et de l'ellipse) signifie chez Celan ce qui paraît le plus décisif, comme une coupure déchirante (Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne 2005, p. 18).
- <sup>21</sup> «Le noir est le lieu où l'acte s'accomplit, où sa proximité fait frissonner les aveugles, mais le jour oublie cet accomplissement». (Alain Badou, *Le noir*, Paris, Autrement 2015, p. 15) L'encre lithographique accompagnant le poème pourrait nous évoquer le point où bifurquent «la pensée devenue Lettre et la pulsion changée en taches et pâtés» (ibid., p. 23).
- <sup>22</sup> *Répétitions autour du vide* (1972), repris dans *Par quelque biais vers quelque bord* (P.O.L 2009). Cf. notre essai *Figures du vide*, repris dans *Poésie, savoir, pensée : huit études*, Paris, Tituli 2015, p. 244.
- <sup>23</sup> Philippe Jaccottet, *L'entretien des muses*, Paris, Gallimard 1968, p. 301. Souligné par l'auteur.
- <sup>24</sup> Paul Celan, *Gesammelte Werke*, IV, p. 743.
- <sup>25</sup> Paul Celan, *Renverse du souffle*, Paris, Le Seuil 2003, p. 113.
- <sup>26</sup> Jacques Derrida, *Béliers*, Paris, Galilée 2003, p. 58 et p. 62. Le fil astrologique n'est pas à écarter puisque le bélier y indique l'équinoxe – point de bifurcation comme le «méridien» – du printemps.
- <sup>27</sup> Ibid., p. 72. Toujours est-il que dans le matériel de travail destiné à l'écriture d'*Atemwende* on trouve le mot acerbe de Celan sur l'«après Auschwitz» d'Adorno (cf. Joachim Seng, préface à Adorno/Celan, *Correspondance*, Caen, Nous 2008, p. 28; trad. Christophe David).
- <sup>28</sup> Pour la visite d'Anders, voir de cet auteur *L'homme sur le pont* (trad. Denis Trierweiler), *Hiroshima est partout*, Paris, Le Seuil 2008. Signalons une coïncidence: Dupin fait allusion au cycle *Hiroshima* (1982) d'Arnulf Rainer, très controversé, dans un essai consacré à cet artiste autrichien, intitulé *Notes pour un texte mort* (repris dans Jacques Dupin, *Par quelque biais vers quelque bord*). Dans sa catalogue d'exposition, on trouve une œuvre – photo recouverte de griffures – figurant une mère et son enfant (Arnulf Rainer, *Hiroshima*, Bochum, M. Bochum 1982). Rainer cite ce vers de Celan: «L'étoile aveugle vole vers lui / et le cil plus chaud la fait fondre: / le monde se réchauffe, / et les morts / bourgeonnent et fleurissent» (Paul Celan, *Ciel du temps*, dans *De seuil en seuil*, Paris, Bourgois 1991, p. 89; trad. Valérie Briet).
- <sup>29</sup> Leo Strauss, *Qu'est-ce que la philosophie politique?*, Paris, PUF 1992, p. 42 (trad. Olivier Sedeyn). On peut aussi repenser à ces réflexions multipliées au début du nouveau millénaire, par exemple à Dominique Lecourt, *Humain, posthumain* (Paris, PUF 2003), ou à Pierre Fedida, *Humain/Déshumain* (texte du séminaire de 2002, repris dans l'ouvrage du même titre, Paris, PUF 2007). L'«humanité» est maintenant autant
- menacée par les destructions (générant une «sous-humanité») que par la fabrication d'humains eugéniques (une «sur-humanité»): on sera amené à réfléchir à cette question avec la notion de «crime contre l'humanité» (cf. Mireille Delmas-Marty et al., *Le crime contre l'humanité*, Paris, PUF 2009).
- <sup>30</sup> *Mandelstamm* en allemand est un tronc d'amandier (cf. Martine Broda, *Dans la main de personne*, Paris, Le Cerf 2002).
- <sup>31</sup> Nous avons posé quelques questions à Jacques Dupin à ce sujet et voici l'extrait de sa réponse, datée du 16 août 2006: «Nous nous sommes rencontrés à plusieurs reprises pour parler de ces poèmes. Des échanges sur le texte, je lui ai donné des éclaircissements sur les mots, sur les images, sur la construction et sur le rythme. Nous n'avons pas parlé d'autre chose, et il était fatigué par un état mental assez défaillant. Il a traduit au crayon dans les marges d'une copie dactylographiée. Pour répondre à ta question, je n'ai pas pensé à la Bible ni à la judéité quand j'ai écrit ce poème, pas plus qu'à Celan. Toutes les interprétations que tu proposes sont [...] probablement justes, mais je suis incapable d'en juger».
- <sup>32</sup> Bernhard Böschenstein, *Paul Celan and French Poetry* (extrait de *Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan, Wirkung und Vergleich*, Francfort-sur-le-Main, Insel 1982), «Actes» 8/9 (1988), *Translating Tradition: Paul Celan in France*, p. 197 (trad. Joel Golb); John Felstiner, *Poet, Survivor, Jew*, New Haven, Yale University Press 2001, p. 283.
- <sup>33</sup> Cf. Paul Celan, *Le méridien & autres proses*, Paris, Le Seuil 2002, p. 69 (trad. Jean Launay; voir aussi la traduction d'André du Bouchet, *Le méridien*, Montpellier, Fata Morgana 2008, p. 23). Citons aussi ce passage significatif de Günter Anders: «La poésie n'est toujours poésie que dans sa propre langue. On ne saurait la traduire dans une autre, aussi peu que le "je" peut se traduire en "il", ou ma douleur en sa douleur. C'est le secret des locuteurs d'une langue» (p. 120).
- <sup>34</sup> Paul Celan, *Pavot et mémoire*, Paris, Bourgois 1987, p. 69 (trad. Valérie Briet). Parmi les paragraphes rayés de la version définitive de *La nuit grandissante*, on lit ceci: «Le piège aux pavots distinctement décline / au fond rauque du miroir».
- <sup>35</sup> À propos de l'ajout des démonstratifs dans les traductions de Celan, les commentateurs ont fait souvent remarquer la volonté célanienne de l'absolutisation, voire de l'idiomatization de l'énoncé: une fois – *Einmal* – deviendra cette fois, décisive. Cf. Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, p. 15.
- <sup>36</sup> «La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.» (Paul Celan, *Le méridien & autres proses*, p. 51)
- <sup>37</sup> Dans la traduction de Celan («*nicht daß er nicht erschiene*») se trouvent deux fois «*nicht*» et deux fois «*er*», et chaque fois «*nicht*» est devant.
- <sup>38</sup> Pierre Fedida, *Humain/Déshumain*, p. 20.
- <sup>39</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 203.
- <sup>40</sup> Jacques Dupin, *L'ongle du serpent*, dans *Écart*, Paris, P.O.L 2006, p. 47. En effet, l'un de ses derniers poèmes s'intitule *La nuit se découvre* (poème repris dans Jacques Dupin, *Discorde*, Paris, P.O.L 2017). Une partie substantielle de ce présent article a été rédigé après que l'auteur a appris la nouvelle du décès de Jacques Dupin.