Poétique de l'absence : le livre des questions d'Edmond Jabès

Autor(en): **Rinn, Michael**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **36 (1999)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-266418

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

POÉTIQUE DE L'ABSENCE

Le Livre des questions d'Edmond Jabès

Savoir glorifier le mot qui nous tue. Tuer le mot qui nous sauve et nous glorifie.

Edmond Jabès,
La Mémoire des mots, *1990, 17.*

La pensée jabésienne s'inscrit au cœur d'une poétique essentielle unissant la puissance à la fois destructrice et rédemptrice du mot. Pensant l'extrême – les extrêmes d'une déchirure humaine et culturelle inouïe –, ce qui est de l'ordre de l'impossible[1], Edmond Jabès, comme son ami Paul Celan, est un des poètes majeurs d'une modernité à jamais perdue dans les fournaises d'Auschwitz, non-lieux d'une destruction innommable.

Ecrivain de langue française, Edmond Jabès, né au Caire en 1912 et mort à Paris en 1991, est l'auteur d'une œuvre poétique considérable. Les premiers textes qu'il a écrits à partir de 1943 son réunis dans un ouvrage intitulé *Je bâtis demeure* (1975). En 1957 il est contraint de quitter l'Égypte pour la France et il s'installe à Paris. Il s'y met à la rédaction d'un premier cycle formé primitivement d'un triptyque: *Le Livre des questions* (1963), *Le Livre de Yukel* (1964) et *Le Retour du livre* (1965). C'est à ces trois volumes que nous consacrerons le présent essai. Plus tard, Jabès en ajouta quatre autres: *Yaël* (1967), *Elya* (1969),

---

[1] Le terme d'impossible sera employé dans le double sens donné par Aristote: «D'une façon générale, l'impossible doit se justifier en considération de la poésie ou du mieux ou de l'opinion commune. Pour ce qui est de la poésie, l'impossible qui persuade est préférable au possible qui ne persuade pas. Et peut-être est-ce impossible qu'il y ait des hommes tels que Zeuxis les peignait, mais il les peint en mieux, car il faut que ce qui doit servir d'exemple l'emporte sur ce qui est. L'opinion commune doit justifier les choses irrationnelles. Ou bien encore on montre que quelquefois ce n'est pas irrationnel, car il est vraisemblable que parfois les choses se passent contrairement à la vraisemblance» (1952:73, 1461b).

Aely (1972) et *El, ou le dernier livre* (1973), intitulant l'ensemble *Le Livre des questions*. Poèmes en vers libres, dialogues de longueur variable, courts récits, réflexions métaphysiques et poétiques, ces textes témoignent du doute même auquel se voit confronté l'écrivain en quête du verbe *juste*. Jabès a développé cette thématique dans une autre trilogie publiée sous le nom de *Le Livre des ressemblances: Le Livre des ressemblances* (1976), *Le Soupçon le Désert* (1978) et *L'Ineffaçable l'Inaperçu* (1980). *Le Livre des limites* comportant *Le Livre du dialogue* (1984), *Le Parcours* (1985) et *Le Livre du partage* (1987) forme le troisième et dernier cycle. D'autres ouvrages, tels que *Le Petit Livre de la submersion hors de soupçon* (1982) ou *Le Livre de l'hospitalité* publié de façon posthume en 1991, pour n'en citer que deux exemples, s'interrogent de façon persistante sur le fondement poétique, plus précisément sur une poétique, dont la condition – après Auschwitz – est de marquer une rupture humaine et culturelle: c'est ce que nous nous proposerons d'appeler la poétique de l'absence.

Or, cette écriture-là n'est pensable (parce qu'elle répond à une exigence de pensée) qu'*avec* Auschwitz. Tel apparaît le paradoxe fondateur d'une écriture traversée par Auschwitz, qu'elle se soit matériellement réalisée pendant les événements *là-bas*, comme ce fut le fait de nombreux poètes yiddish[2] ou après, ce qui est le cas d'Edmond Jabès: cette poésie dit un impossible dans l'impossibilité de le dire. A l'encontre du fameux dicton d'Adorno selon lequel on ne peut plus écrire de poèmes après Auschwitz[3], Jabès répond « oui, on le peut. Et, même, on le doit. Il faut écrire à partir de cette cassure, de cette blessure sans cesse ravivée » (Motte 1989:163).

C'est ainsi que se manifeste la problématique relative à une pensée en tant que marque d'une absence d'elle-même et dont relève la poésie

---

2 Cf., par exemple, Rachel Ertel, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Seuil, 1993.

3 Parue en 1951 dans un ouvrage collectif consacré à des recherches sociologiques, la fameuse affirmation compare la création poétique à un acte barbare: «*Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben*» (1995:49). Plus tard, dans la *Dialectique négative*, Adorno renoncera à cette violente polémique: «*Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben*» (1990:355).

jabésienne : une négativité verbalisée, paradoxalement, sous les modes déontique (le devoir faire) et potentiel (le pouvoir faire). Notre première approche de la poétique jabésienne consiste à situer celle-ci par rapport à ce paradoxe inhérent à toute mise en texte d'Auschwitz.

I. – ART ET MÉMOIRE

La littérature de la Shoah s'inscrit dans une triple problématique. La première tient au dilemme qui consiste à savoir s'il faut dire ou taire la Shoah. Parmi les commentateurs qui se prononcent en faveur du dire, beaucoup postulent un impératif moral, à l'exemple de Rachel Ertel : « Avec la mort de celle-ci [la langue yiddish], les poètes yiddish se trouvent voués au silence, au mutisme, avec en même temps la nécessité impérieuse de dire l'indicible » (1994 : 51). Les arguments qui exigent le silence sur le génocide ne sont pas moins nombreux. Ainsi Danièle Sallenave soutient que « faire du monde de l'extermination un monde "habitable" est une obscénité » (1994 : 65). Jorge Semprun adopte quant à lui une position catégorique : « Ne parviendront à cette substance [d'un récit possible] que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création » (1994 : 23). A l'encontre de l'esthétisation de la Shoah, on peut soutenir le constat avancé, entre autres, par R. Antelme : « il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrions entre le langage dont nous disposions et cette expérience... » (1991 : 9)[4]. Mais la fiction n'est pas rejetée pour autant, du moins pas unanimement. Au contraire, c'est le document brut qui « suscite plus de refus, voire même du déni, que de reconnaissance et de compréhension » (Olender 1994 : 46)[5].

Quant à la deuxième problématique relative à la figuration de la Shoah, il faut poser que la communication et la réception du génocide sont réciproquement dépendantes. Cela signifie que les textes de la Shoah, comme œuvres d'art, sont des objets culturels *partagés*. On

---

[4] Cf. notre article intitulé « Approches de la sémantique lexicale de l'indicible » (Michael Rinn 1998b).

[5] En effet, nous avons démontré que les récits du génocide empruntent différentes stratégies discursives pour provoquer chez le lecteur un sentiment d'indicible (cf. Michael Rinn, *Les Récits du génocide*, 1998a).

peut suivre J. Semprun constatant que « le vrai problème [...] c'est d'écouter » (1994 : 134). Mais relever les enjeux de la réception implique une notion difficile à soutenir dans le contexte de la Shoah, à savoir celle d'une réception esthétique. En effet, cela suppose une certaine acception de la vérité : « ce qui est "vrai", c'est seulement l'intersubjectivité » (Frank 1990 : 77 ; trad. M.R.).

Enfin la troisième problématique est sous-jacente à l'actualisation langagière même de la Shoah. Elie Wiesel en donne la raison suivante : « L'oubli serait le triomphe définitif de l'ennemi. C'est que l'ennemi tue deux fois, la seconde en essayant d'effacer les traces de son crime. C'est pourquoi il poussa son projet sanglant d'épouvante jusqu'aux limites du langage, et bien au-delà : pour le situer trop loin, hors d'atteinte, hors de notre perception » (1989 : 138). Nous pensons qu'il faudrait observer le langage par rapport aux persécuteurs. En effet, historiquement les S.S. n'avaient aucune peine à se prononcer au sujet de la « solution finale ». L'emploi d'innombrables euphémismes ne laisse aucun doute quant à la signification première des informations échangées[6]. Ainsi, ce que les survivants tentent de dire a été à l'origine *mis en scène* par les S.S.

L'ancrage symbolique de la médiation digitale du langage – mimétique et poétique – oriente sensiblement la perspective globale des représentations artistiques de l'extermination retracée sommairement dans cette section. L'enjeu étant de l'ordre du *sens*, cette écriture dont celle de Jabès est un exemple majeur n'est recevable qu'avec un Auschwitz transféré hors de sa réalité historique[7]. Cela signifie que le concept de l'*avec Auschwitz* doit être abordé comme un modèle de pensée rendant des modélisations poétiques réellement, c'est-à-dire matériellement, possibles. Edmond Jabès, à l'instar des poètes yiddish contemporains de la Shoah, est porteur d'une vérité essentielle, celle de l'avec Auschwitz. Contrairement à ses précurseurs modernistes, cette poétique-là ne peut se référer qu'à des champs en ruine. L'autonomie de l'art verbal marque ainsi un état absolu de déréliction : « la mort de Dieu, jusque-là garant du Livre et protecteur du poète, a rendu à ce dernier et à son langage une terrifiante autonomie face au

---

6 Cf. Götz Aly, *"Endlösung". Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden*, 1995.

7 Cf. la remarquable interview que Imre Kertész, auteur hongrois et survivant d'Auschwitz, a accordée au journal suisse le *Tages-Anzeiger* (19-12-98).

"transcendant" que reste le livre, et cette mort – cette absence – a laissé le poète tout seul, en tant que *Dasein*, devant une responsabilité et une exigence qui ne peuvent qu'excéder ses forces tout en exaspérant son désir» (Meitinger 1989: 144). Il paraît donc nécessaire, face à ce mouvement auto-destructeur, de penser les conditions de réception, ou plus précisément les conditions qui rendent une telle réception acceptable. C'est ce que nous nous proposons d'esquisser dans la section suivante en nous fondant sur un constat que Jacques Derrida a tiré à propos de la poésie jabésienne: «La nécessité du commentaire est, comme la nécessité poétique, la forme même de la parole exilée. Au commencement est l'herméneutique» (1979: 102).

II. – PROBLÈMES DES PARCOURS INTERPRÉTATIFS

Au pôle émetteur de la poétique jabésienne, tiraillé entre les principes du dire, de l'interdit et de l'indicible, s'oppose le pôle récepteur qui est soumis, lui aussi, à un ensemble complexe de données. Dans cette deuxième section, il s'agit de situer celles-ci par rapport à des modèles d'analyse afin de préciser les problèmes spécifiques de nos lectures ultérieures. Si l'on part de l'idée que «dans le détour interprétatif s'opère la production du sens» (Rastier 1993:186), il faut se rendre à l'évidence que la notion de texte sur laquelle nous allons appuyer nos interrogations est loin d'être clairement établie[8]. Parmi les points centraux définissant ce qu'est un texte, celui de l'acceptabilité nous paraît particulièrement difficile à cerner dans notre contexte. Corollaire de celui d'intentionnalité, il soulève non seulement la question de savoir ce que nous, lecteurs, voulons lire et entendre de la poésie jabésienne, mais si nous sommes en mesure de nous y lancer puisque rien ne nous y prépare. Certes, en ouvrant *Le Livre des questions*, il est aisé de constater qu'il s'agit indubitablement de ce que nous avons l'habitude d'identifier comme étant du textuel: support matériel, code digital, disposition graphique, etc.: en somme, c'est du culturellement attesté et du socialement déterminé. Mais les condi-

---

[8] Pour un rappel des tendances actuelles, voir Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, 1995, 494-504.

tions empiriques de l'existence textuelle ne garantissent pas l'acceptabilité de dire une absence, d'autant plus que cette absence n'est ni culturellement attestable, ni socialement déterminée. Cela signifie que le pôle récepteur ne peut fonctionner que sur le mode du simulacre: faire comme s'il empruntait des registres d'identification établis pour faire semblant de procéder à une lecture qui se veut intelligible.

Aussi paraît-il paradoxal d'affirmer que les conditions de réception sont particulièrement propices à ce que Georges Molinié appelle la littérarisation (1998:91-109), c'est-à-dire le processus réceptif qui fait qu'un texte est accueilli comme une œuvre d'art. Cela est dû, croyons-nous, à la distinction établie entre la perception de la réalité historique telle qu'elle est proposée par exemple dans des ouvrages historiographiques et le statut de vérité attribué à l'art verbal. Mais qu'est-ce qui fait d'un texte une œuvre d'art? Qu'est-ce qui nous engage à dire que *Le Livre des questions* n'est pas un essai historiographique ou un traité philosophique? L'idée de littérarisation propose une triple approche: d'abord, le discours littéraire s'articule sur un registre sémiotique complexe: le lexique répond à la fois à des usages standards, ce qui favorise un sentiment de compréhension conventionnelle, mais réfère simultanément et par ajout à des contenus extra-linguistiques marquant des usages et pratiques stylistiques particuliers.

Ensuite, un discours est qualifié de littéraire s'il construit, graduellement, sa propre idée de référent. Le fonctionnement rhétorique interne marque un trait caractéristique du texte littéraire: il est un objet saillant du monde humain, du monde humanisé en tant que tel. En même temps il est le modèle même du processus de mondanisation[9], cheminement par lequel le monde environnant est rendu à la dimension humaine. Ce deuxième point caractérise la poétique de l'absence, on s'en doute, puisque son intra-référentialité est à la fois la preuve de son existence en tant qu'objet culturel et symbole de sa poéticité même. Cela rappelle également que le référent historique du génocide est en fin de compte – malgré tout – un fait humain. C'est peut-être là que réside une de ses difficultés majeures: d'où l'exigence absolue de s'y référer de manière *juste*.

---

9 Georges Molinié définit ce terme de la manière suivante: «On dira que le monde est mondanisé par des procédures de médiation qui atteignent une catégorisation maximale par le langage (verbal). Le mondain, c'est donc du monde médiatisé, et, à la limite, catégorisé» (1998:8).

Enfin, il faut envisager l'émission et la réception d'un texte littéraire comme deux activités actantielles en interaction. Comme le dégagera clairement la section suivante, les lectures jabésiennes provoquent incontestablement un sentiment de littérarité. En assignant *a priori* l'écriture d'Edmond Jabès au genre poétique, nous faisons appel à un ensemble de critères définitoires préétablis auxquels il paraît difficile d'échapper. Modèle assimilateur, le genre reflète la codification sociale de la représentation langagière à l'intérieur d'une aire culturelle donnée. Mais, en identifiant l'écriture de Jabès au genre poétique, ne bloquons-nous pas ce que G. Molinié appelle la « mesure d'une jouissance » (1998 : 109) : le *partage* d'une absence ?

Parmi les modèles d'analyse proposés par les sciences du langage, nous nous appuyons sur deux autres concepts particulièrement adaptés à notre objet d'étude. Le premier résulte des travaux que François Rastier a consacrés à la sémantique interprétative. L'apport de cette linguistique étendue est de prendre en compte la doxa socio-culturelle, ouverture qui nous paraît décisive pour mener à bien des lectures plausibles de la poétique de l'absence[10]. Cependant, la compétence qui s'attache au jeu de pondération entre les composantes sémiques d'un mot dépend de ce que nous venons de souligner dans la section précédente, à savoir que les normes socialisées que l'on identifie dans la poétique de l'absence reflètent ce qui échappe à toute socialisation. Il sera donc extrêmement périlleux de ne retenir un parcours interprétatif qu'en fonction d'un trait sémique socialement afférent. C'est dire que nous suivons F. Rastier affirmant que «[dans] l'état actuel de la recherche, nous préférons assurément l'empirisme à son envers complice le dogmatisme ; et l'intuition peut refléter une réalité objective » (1987 : 107).

Le second ensemble de méthodes d'analyse poétique auquel nous nous référons est proposé par le Groupe μ dans la *Rhétorique de la poésie* (1990). Les auteurs notent que l'acte de lecture fonctionne sur un mode sélectif qui procède non seulement par associations socio-culturelles préétablies, mais également par obsessions personnelles (: 56). Par ailleurs, on peut supposer que toute lecture, à des degrés variables et selon la densité sémique qu'elle rencontre, conduit à

---

[10] Cf. Michael Rinn, « Pour une sémantique des récits de la Shoah. Approches de la doxa millénariste » (à paraître).

élaborer ce que le Groupe μ appelle une structure tabulaire (:196)[11]. Si l'on envisage la lecture tabulaire comme la somme de lectures linéaires superposées, on se rend compte que le pôle récepteur tend à uniformiser le pôle émetteur en adoptant une stratégie d'intégration inhérente au processus de rationalisation. C'est sans doute un des mérites du Groupe μ de souligner le rôle euphorisant, ou du moins sécurisant, joué par la poésie. En conflit ouvert avec les tenants d'une actualisation poétique d'Auschwitz, ce constat ne conduit pourtant pas forcément à proférer de nouveaux interdits de représentation, mais à préciser la réflexion poétique.

Rejoignant le concept de l'intra-référentialité proposé par G. Molinié, le Groupe μ définit l'objet même de la *poesis* comme la médiation entre sa facticité mondaine englobée et englobante. Mais, comme le rappellent à juste titre les membres du Groupe μ, l'objet poétique est avant tout un objet idéologique; «simulacre de savoir rationnel» (:252), il entérine par voie d'associations et de ressemblances l'ordre social établi. La téléologie anthropocentriste de l'objet poétique peut être fondée sur un autre concept théorique formulé par le Groupe μ: le modèle triadique (:96-135). Articulant la structure sémio-noétique fondamentale de la civilisation occidentale, le modèle triadique allie les pôles de l'ANTHROPOS (l'humain), au LOGOS (le langage) et au COSMOS (le monde). La notion charnière du LOGOS est prise au sens large englobant «toutes les manifestations de la fonction communicationnelle, y compris les êtres mythiques, les personnages littéraires, les œuvres artistiques, etc.» (:98-99), tandis que le COSMOS peut être compris comme le monde non mondanisé.

La poétique de l'absence, traversée par une cassure culturelle irrémédiable, ne peut faire fonctionner cette triade noétique que sur le mode de la négativité. Se sachant et s'affirmant artefact d'un système logocentrique rendu illusoire, elle est le simulacre d'une positivité dès lors *impossible*.

---

[11] Les auteurs en donnent la définition suivante: «Ce type de lecture [...] est le produit de la reconnaissance de plusieurs isotopies et des réévaluations qui autorisent le passage de l'une à l'autre. Le lecteur de poème est donc celui qui peut parcourir le texte suivant plusieurs plans de déchiffrement, parcours qui lui permet [...] d'enrichir sans cesse les cases du tableau» (1990:196).

III. – LECTURES DE L'ABSENCE

En découvrant la dédicace placée en tête du premier volume intitulé *Le Livre des questions* (abrégé par la suite *L. des q.*), on est d'abord frappé par le réseau interlocutif à la fois pluriel et fermé.

> AUX SOURCES HAUTES DE LA VIE ET DE LA MORT RÉVÉLÉES,
> A LA POUSSIÈRE DU PUITS,
> AUX RABBINS-POÈTES A QUI J'AI PRÊTÉ MES PAROLES ET
> DONT LE NOM, A TRAVERS LES SIÈCLES, FUT LE MIEN,
> A SARAH ET A YUKEL,
> A CEUX ENFIN DONT LES CHEMINS D'ENCRE ET DE SANG
> PASSENT PAR LES VOCABLES ET PAR LES HOMMES
> ET, PLUS PRÈS, A TOI, A NOUS, A TOI. (1984:7)

Outre la référence au monde naturel (sources, vie, mort, etc.), un je, que l'on identifie comme celui du dédicateur, entend honorer des rabbins-poètes, deux personnes nommées Sarah et Yukel, ceux qui allient leur vie d'homme à celle des mots, puis un toi qui forme avec le je un nous unitaire. On découvre ainsi les grandes données sémionoétiques dont on a parlé précédemment, à savoir le COSMOS (le monde naturel), l'ANTHROPOS (les dédicataires humains et le je du locuteur), ainsi que le LOGOS (les paroles, l'encre, les vocables). De plus, le titre de rabbin, de même que les prénoms Sarah et Yukel réfèrent à l'univers socio-culturel du judaïsme. Cela permet de penser que les épithètes « hautes » et « révélées » actualisent un ensemble sémique afférent de type |+sain|, |+pur|, |+vérité|. Cependant, d'autres segments du texte restent énigmatiques : si le je est identifié au dédicateur, comment le reconnaître dans le groupe des rabbins-poètes auxquels il prête ses paroles, mais dont il porte le nom depuis un temps immémorial ? S'agit-il de celui qui écrit le texte ou peut-il être identifié à un type de personnage ? Un autre problème se pose au sujet du dédicataire anonyme « ceux ». Si l'on met en parallèle le passage parcouru par les vocables et par les hommes, on accentue le procès de signification et d'individualisation accompli par les personnages évoqués. S'agit-il des lecteurs ? Quant au pronom nous, on peut supposer qu'il s'agit de la fusion entre le dédicateur et un être aimé. La conjonction de coordination « et », ainsi que le locatif « plus près » indiquent que cette dédicace ne se confond probablement pas avec celle faite en l'honneur de Sarah et de Yukel dont l'identité reste à découvrir dans le recueil.

En résumant cette première approche de l'écriture jabésienne, nous pouvons conclure qu'il s'agit de la mise en place d'un pôle émetteur complexe : construit sur les bases des valeurs socio-culturelles occidentales véhiculées à l'aide d'un médiateur linguistique – la langue française – ce pôle est également ancré dans l'univers judaïque. Par ailleurs, portant sur les seules données biographiques de l'auteur (l'Égypte natale), cette séquence laisse en suspens le terme « puits ». Mais en posant ses conditions de réception, la dédicace annonce le caractère fondamentalement rhétorique du texte à venir. Cela signifie pour nous, lecteurs, que ce que nous allons découvrir s'offre comme une révélation possible, condition élémentaire, rappelons-le, de l'art verbal défini comme le partage de l'ethos poétique.

L'aire rhétorique de l'écriture jabésienne est davantage délimitée dans la deuxième séquence du recueil intitulé « Au seuil du livre » donnée en ouverture du *Livre des questions*.

– Que se passe-t-il derrière cette porte ? 1
– Un livre est en train d'être effeuillé.
– Quelle est l'histoire de ce livre ?
– La prise de conscience d'un cri.
[...] 5
– Où se situe le livre ?
– Dans le livre.
– Qui es-tu ?
– Le gardien de la maison.
– D'où viens-tu ? 10
– J'ai erré.
– Yukel est-il ton ami ?
– Je ressemble à Yukel.
[...]
– J'ai peine à te suivre. 15
– J'ai, souvent, moi-même cherché à abandonner.
– Sommes-nous en présence d'un récit ?
– On a tant de fois conté mon histoire.
– Quelle est ton histoire ?
– La nôtre dans la mesure où elle est absente. 20
– Je te saisis mal.
– Les paroles m'écartèlent.
– Où es-tu ?
– Dans les paroles.
– Quelle est ta vérité ? 25

– Celle qui me déchire.
– Et ton salut ?
– L'oubli de mes paroles.
[...]
– Que peux-tu pour moi ? 30
– Ta part de chance est en toi.
– L'écriture qui aboutit à elle-même n'est qu'une manifestation du mépris.
– L'homme est lien et lieu écrits.
[...] 35
– Tu es Juif et tu t'exprimes comme tel. Mais j'ai froid.
Il fait sombre. Laisse-moi entrer dans la maison.
– Une lampe est sur ma table et la maison est dans le livre.
– J'habiterai enfin la maison.
– Tu suivras le livre dont chaque page est un abîme où l'aile luit 40
avec le nom.

(1984:14-18)

Deux interlocuteurs dialoguent au sujet de ce qui vient de se mettre en place : un projet de livre. L'un des interlocuteurs faisant part de ses difficultés à adhérer aux propos de l'autre revêt le rôle d'un lecteur déconcerté : « J'ai peine à te suivre » (l.15) ; « Je te saisis mal » (l.21). En guise de réponse, le je que l'on peut reconnaître en la personne du dédicateur-rabbin-poète, affirme souffrir d'ennuis identiques : « J'ai, souvent, moi-même cherché à abandonner » (l.16). La difficulté de comprendre le texte n'est donc pas due à des codifications idiolectales différentes pratiquées par les interlocuteurs, mais à l'objet poétique lui-même. Les pôles émetteur et récepteur focalisent ainsi une activité productive mutuelle donnant lieu au discours littéraire.

La conjonction des activités actantielles de production et de réception postulée par les interlocuteurs soulève la question de savoir dans quel type de pratique sociale se place le livre en voie de constitution. En effet, le choix du genre influence de façon décisive les modes interprétatifs que nous allons emprunter. Par rapport à l'écriture jabésienne, cette question n'est pas aisée. En l'occurrence, l'interlocuteur-rabbin-poète y donne une réponse peu concluante : « On a tant de fois conté mon histoire » (l.18). L'objet de ce qu'il va raconter paraît être dépourvu de toute singularité. Affirmation qui contraste avec la précision qu'il fournit deux lignes plus loin : « la nôtre dans la mesure où elle est absente » (l.20). Si l'adjectif « absente » reste indéchiffrable à

ce point de notre analyse, le pronom possessif renvoie à l'univers socio-culturel auquel il est identifié par son interlocuteur: « Tu es Juif » (l.36). Découvrirons-nous donc un livre d'histoire, plus précisément l'Histoire d'Israël? Quand bien même le texte de Jabès infirmera cette question, la référence extra-linguistique à Israël et à son destin historique sera actualisée en permanence.

Au début de la séquence en question, le locuteur décrit l'histoire contée par le livre comme «[la] prise de conscience d'un cri» (l.4). Toujours au sujet du genre, on pourrait penser qu'il s'agit en l'occurrence d'une sorte de traité à la fois philosophique, métaphysique et religieux, livre érudit s'attachant aux procès de rationalisation. Cette hypothèse ne saurait être entièrement rejetée. Pourtant, nous ne serons pas en présence de digressions analytiques qui nous présenteraient, au moment de la *conclusio*, des bilans que nous aurions à évaluer en termes de pertinence.

Afin de caractériser la typicité de l'usage linguistique auquel recourt Jabès, il faut relever la présence dominante des marqueurs narratifs. Ainsi, les rabbins-poètes auxquels *Le Livre des questions* est dédié sont des personnages qui jouent le rôle de « lecteurs privilégiés » (:14). Instance herméneutique, ce type de personnage médiatise le procès de signification que l'émetteur espère partager avec le récepteur dans l'acte de lecture. Par ailleurs, on apprend que Yukel, dédicataire inconnu, revêt également un rôle de personnage. Quant au locuteur, on est amené à penser qu'il s'agit du narrateur parce qu'il prétend être « le gardien de la maison » (l.9). Même s'il revêt par moments le rôle de narrateur, il ne l'assume pas au sens habituel d'instance omnisciente. D'une part, comme nous l'avons remarqué dans la section précédente, il semble faire partie du groupe des rabbins-poètes auxquels il prête ses paroles. Il affirme également sa ressemblance avec Yukel. On peut donc conclure que le déroulement du texte est assuré par de multiples voix. D'autre part, bien que destiné à «[ouvrir] le livre» (:15), le lieu qu'il est chargé de garder n'occupe qu'une petite partie d'un vaste ensemble englobant: «[la] maison est dans le livre» (l.38).

L'impossibilité de cerner ce personnage en fonction de son statut existentiel (être Juif; être gardien; être interlocuteur; etc.), conduit à s'interroger sur son rôle de « metteur en texte » du livre et par rapport à l'œuvre. A ce sujet, plusieurs éléments du livre prêtent à confusion. D'abord, on ne parvient pas à déterminer le lieu précis où le locuteur

monte la garde. Apparemment, il se trouve devant une porte (est-ce celle de la maison livresque ?) derrière laquelle le livre est mis à nu (par qui ?). L'action se passerait donc dans la maison qu'il semble habiter parce qu'il l'a meublée d'une lampe et d'une table (l.38). Cependant, vers la fin de la séquence, on apprend que « la maison est dans le livre » (l.38). La question est de savoir lequel des deux éléments englobant l'autre paraît le plus important, car si l'on traduit maison par lédifice scriptural érigé par le locuteurl, le livre particulier ferait partie de son œuvre en général. Cependant, le choix de l'article défini soulignant sa valeur absolue, ainsi que l'affirmation de son statut d'entité englobante à la fin de la séquence imposent l'idée que le locuteur garde un sous-ensemble. Il participerait donc à un acte qui le dépasse.

Plusieurs indices fournis par le texte nous portent à croire qu'il faut opter en faveur de la seconde version. D'abord, le lieu de ce livre est défini par rapport au livre, le livre étant donc envisagé à travers un processus dialectique le portant vers une finalité utopique. Parallèlement à cette mise en abîme, le locuteur se place par rapport à une autre entité idéalisée : l'univers sémiologique de ses ancêtres. On pourrait conclure que les notions de livre et d'univers des ancêtres forment une unité que le locuteur se chargerait de transmettre dans le livre à venir. Pourtant, ce livre se met à raconter une toute autre histoire – celle de l'absence –; histoire que le locuteur partage certes avec ceux qui lui confèrent son identité. Mais, se situant *dans* les paroles qui l'« écartèlent » (l.22), sa place entre son monde socio-culturel et l'acte d'écriture marque sa déchirure.

Dès lors, c'est-à-dire à partir de cette cassure à la fois ontologique et sémiologique, le locuteur peut adopter trois stratégies différentes : d'une part, il peut rechercher son salut dans « l'oubli » (l.28) ; il n'écrirait donc pas ce livre-là. D'autre part, il pourrait placer son écriture dans un univers référentiel autonome. Mais comme le remarque son interlocuteur «[l']écriture qui aboutit à elle-même n'est qu'une manifestation du mépris » (l.32-33). Par là, il renierait le principe de partage actantiel formulé au début de cette séquence. Il adoptera donc la troisième voie, la plus exigeante des points de vue moral, rhétorique et esthétique, celle qui consiste à affronter « l'abîme » (l.40) à chaque page. Ainsi, l'histoire tramant le chemin de «[la] prise de conscience d'un cri » (l.4) est d'essence poétique. Entre les grands thèmes que l'écriture jabésienne va développer, celui du livre ultime, de l'identité

juive et du je déchiré, se place celui d'une absence irréparable; c'est cette différence même qui est porteuse de poéticité.

Le noyau thématique est développé de manière exemplaire à travers l'histoire de Yukel et Sarah, couple amoureux dont les traces se perdent dans les volumes postérieurs au triptyque original du *Livre des Questions*. Comme nous l'avons déjà constaté, ces deux personnages revêtent le rôle de personnage au sens romanesque du terme, disposant ainsi d'une autonomie relative par rapport au narrateur. Mais comme celui-ci s'affirme d'abord comme metteur en texte, il faut également les envisager comme des porteurs de parole, instances de la voie livresque. Dans la première partie du volume intitulé «Le Livre du vivant», cet ensemble d'instances émettrices se focalise sur deux consonnes identifiées à la fois aux initiales de Sarah Schwall et au complexe militaro-industriel chargé de la «solution finale»: S.S.

> Comment s'appelait ce jeune arrogant sans scrupules qui détenait sa puissance des deux Majuscules de ton nom?
> Il n'était pas seul à s'enorgueillir du prestige de cette double lettre.
> Ils étaient des millions à s'en enorgueillir avec lui.
> Comment aurais-tu pu leur résister à l'intérieur de ton nom?
> Comment aurais-tu pu empêcher les autres lettres qui formaient ton nom, de sombrer, l'une après l'une dans l'océan des lettres mortes d'où émergeait, plus billante que l'aurore, la double Majuscule appelée à gouverner le monde et qui narguait le soleil?
> [...]
>
> Sarah Schwall
> arah chwall
> rah wall
> S. S. (1984:160)

L'osmose entre le nom de la jeune femme et l'instance militaire est d'une violence inouïe puisqu'elle situe le principe de la mise à mort dans le personnage même: «Comment aurais-tu pu leur résister à l'intérieur de ton nom?». Cette dissolution progressive du personnage est figurée par la disposition graphique qui clôt la séquence. En effet, le jeu entre les signifiants et la spatialité toujours plus réduite met à la fois en relation le personnage de fiction (Sarah Schwall), l'agent histo-

rique (S.S.) et le processus d'anéantissement puisque de cette relation, il ne sort qu'un bruit *insignifiant* (arah chwall/rah wall).

Pourtant, ainsi que nous l'apprendra un passage ultérieur, Sarah Schwall n'est pas morte dans une chambre à gaz comme le reste de sa famille. Revenue en France, et « privée de sa raison » (*L. des q.*:184), elle assume dans le passage en question le rôle d'une interlocutrice-survivante. L'insertion d'une mise en scène romanesque, en actualisant l'univers référentiel historique de la Shoah, permet donc de développer la poétique de l'absence. C'est ainsi que se noue le dialogue suivant entre Yukel et Sarah dont la jeune femme assume l'ouverture.

> – Je te dirai ce que tu sais, ce que tu ne sais plus, 1
> peut-être, très bien. Je songe à toi avec mes nouvelles
> chaînes. Je te vois avec mes yeux qui ont plongé dans
> l'enfer.
> – Tu es à l'âge de la vue et je suis encore à celui de 5
> l'ouïe.
> – Écoute, Yukel, écoute. Et je n'ai qu'un souhait à
> formuler. Puisses-tu ne jamais voir ce que je vois.
> – Tu est à l'âge de la parole, Sarah, et la parole t'est
> retirée. J'accède, par toi, peu à peu, à l'âge de la vue. 10
> – Garde mes mains dans les tiennes, Yukel, c'est ma
> seule force, ma chaîne bienheureuse.
> – Je tends les bras, Sarah. Je tends les bras. Bientôt,
> j'entrerai dans ma quatrième saison.
> – Bientôt, Yukel, bientôt car il faut couper les mains 15
> pour qu'elles naissent l'une de l'autre ; alors, elles ne sont
> plus que le difficile chemin des mains unies.
>
> (1984 : 161-162)

L'impossibilité pour les deux anciens amants de renouer le contact est dû au fait que Sarah est à la fois témoin et victime du processus d'extermination. Ses modes perceptifs ne se conçoivent plus qu'à travers cette expérience : « Je te vois avec mes yeux qui ont plongé dans l'enfer » (l.4-5). Or, en refusant de traduire en mots la vision dont elle est habitée, Sarah annule le topos de l'enfer, lieu des souffrances terrestres véhiculé par la tradition judéo-chrétienne dont l'actualisation verbale paraît trahir la perception. Ce qui reste des quatre saisons de l'homme définies par Reb Abias au début du la séquence (: 159), après avoir constaté l'échec de l'ouïe, de la parole et de la vue, c'est

le toucher. Pourtant, cette dernière tentative pour rétablir un lien entre les deux amants ne peut se réaliser qu'à l'aide d'une automutilation : « il faut couper les mains pour qu'elle naissent l'une de l'autre » (l.15-16). Ainsi, l'union amoureuse ne peut s'accomplir que dans le morcellement de ce qui était entier avant l'extermination. A l'écartèlement de la parole correspond le supplice corporel, le corps étant lui-même signe de l'anéantissement. Cette cassure s'avère irréparable. Cédant au désespoir, Yukel se suicidera, Sarah ne pourra plus échapper à la folie.

Si la déchirure de l'union amoureuse est amplement thématisée, la question de son origine reste entière. Certes, on apprend dans une large séquence narrative que Sarah a été témoin du processus d'extermination (*L. des q.*:183-184) ; elle s'y réfère également dans l'extrait que l'on vient d'analyser. Mais c'est dans le deuxième volume du triptyque intitulé *Le Livre de Yukel* (*L. de Y.*), et sous forme d'une note dans son journal, que Sarah traduit sa vision en paroles :

> Chaque flamme était une note de musique et, de cette gamme insoupçonnée, un compositeur, triste comme la boue de la route, avait tiré sa musique ; une valse sans issue où le rassurant savoir du monde abdiquait. 1
> J'ai vu danser le reptile et l'insecte, le quadrupède et l'oiseau. 5
> J'ai vu danser le poisson et la plante.
> Et la mort était une fête éclairée où les rires doublaient les râles ; de sorte que je ne savais plus si elle se déroulait en moi ou devant et si la plainte n'avait pas toujours eu pour partenaire, le plaisir. 10
> La folie, avec sa chevelure de chanvre où les rêves attardés s'accrochaient s'était installée dans la salle. Ses mains décharnées contrastaient violemment avec son corps d'adolescente éprise de matins. Elle brandissait le candélabre et se moquait de mon émotion. 15
> J'avais peur d'être morte, comme les sept nuits qui venaient de s'écouler.
>
> (1982:85)

Cet extrait tiré d'une séquence du « Journal de Sarah » (*L. de Y.*:85-86), peut être décomposé en trois isotopies principales : la musique, les affects, la ratio ; ces trois ensembles sémiques se groupant autour des trois agents humains ou humanisés : un compositeur, le je de la narra-

trice et la folie. La première isotopie, celle de la musique, prête à confusion : s'agissant de l'élément comparant d'une métaphore *in praesentia*, aucun indice textuel ne permet d'identifier la nature ou la qualité du terme métaphorisé par la flamme. La narratrice la ressent comme une menace mortelle sans que celle-ci se qualifie par un de ses caractères premiers : la chaleur. Comme elle est associée à une note de musique, elle semble faire partie d'une entité englobante (le feu ?) dont elle serait une composante particulière et dont le surgissement paraît inattendu.

Cette entité menaçante à laquelle le contexte ne permet pas d'attribuer une signification plausible est créée par un compositeur auquel la narratrice attribue une expression thymique : il a l'air « triste » (l.2). Pourtant son humeur dysphorique paraît curieuse puisque le personnage gouverne son œuvre. Il crée non seulement un air musical à la fois reconnaissable par son rythme (« une valse » l.3) et imprévisible au point que la raison se voit contrainte d'abdiquer, il sait également accorder ses notes au monde naturel animé et inanimé. En véritable démiurge, ce compositeur allie donc la vie à la mort (l. 8), l'allégresse au désespoir (l.8 et l.9), et la raison (la « fête éclairée » l.8) à la « folie » (l.12).

Par rapport à cet ensemble fusionnel et autonome, la narratrice se décrit comme une spectatrice (l.5 et l.7) et comme partie intégrante. Cette simultanéité de points de vue contradictoires déclenche un procès dysphorique qui, à partir d'une attitude constative et rationnelle (« J'ai vu » l.5 et l.7), l'entraîne à la perte de ses repères intellectuels (« je ne savais plus » l.9) et la réduit à la seule émotivité (« j'avais peur » l.17). Cette dégradation progressive de l'emprise rationnelle sur les événements en cours peut être interprétée comme une perte de la conscience de soi et de son statut ontologique. En tout cas, la troisième isotopie personnalisant la folie permet de soutenir cette hypothèse. Présentée sous des aspects monstrueux (la « chevelure de chanvre » l.12, les « mains décharnées » l.14), aux allures à la fois extatiques (« brandissant le candélabre » l.15-16) et méchantes (« elle se moquait de mon émotion » l. 16), la folie paraît faire partie de l'univers créé par le compositeur maléfique. Pourtant, comme la narratrice ne parvient plus à identifier le lieu de la scène, la folie pourrait également être le symbole de son procès d'aliénation. Par là, elle opérerait un renversement de la situation, le pôle extrême du déraisonnement rejoignant celui de la raison.

Le fait que ce personnage monstrueux agite le candélabre, l'un des symboles juifs les plus importants et, dans les temps modernes, l'emblème de la renaissance d'une nationalité juive[12], indique que la présence de la folie au moment même de la mise à mort de la narratrice (et de sa communauté) conduit à une prise de conscience de l'enjeu de la scène décrite: la tentative d'exterminer Israël. Aussi peut-on interpréter les deux dernières lignes de cet extrait comme la peur de vivre cette destruction-là, celle qu'incarnerait l'anti-création des «sept nuits» (l.17).

L'analyse à laquelle on vient de se livrer dégage la forte présence de sèmes afférents que l'on peut tenter d'affaiblir par le recours à des savoirs encyclopédique, socio-culturel, religieux, etc. Cependant, la quête d'une plausibilité interprétative devrait avant tout conduire à mettre en lumière la problématique inhérente aux extraits proposés. Ainsi, comme le souligne l'extrait suivant tiré du *Retour au livre* (1965), l'écriture jabésienne désigne une déchirure des mots référant à la perte du monde humain:

> La leçon de l'oubli est dans la mémoire abîmée de l'onde. Dieu est la victime de l'oubli. L'entier océan est dans le Verbe; le grain de sel dans la parole du nageur exténué». (1965:56)

*
* *

Y a-t-il moyen d'«affronter l'abîme» en deçà de l'absence créée par la poétique jabésienne? Telle est l'ultime question à laquelle nous parvenons dans nos réflexions. Nous avons constaté que cette œuvre d'art verbal ne peut être conçue qu'à travers l'effondrement des valeurs culturelles occidentales – dans la «déchirure des mots». Or la prise de conscience de cet acte verbal-là repose justement sur une culture institutionnelle définie par les régimes idéologiques et symboliques ambiants. Ainsi, le paradoxe d'une jouissance *impossible* de la poétique jabésienne permet de dénoncer les discours de l'après-Auschwitz comme le simulacre d'une texture mondaine habitable; dès

[12] Cf. Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, 1993, 730.

lors, nous saisirons l'écriture de Jabès comme œuvre d'art parce qu'elle se donne comme artefact de l'absence.

Michael RINN

Université de Berne

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor W., *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1990 (1966).

– «Kulturkritik und Gesellschaft», in Kiedaisch, Petra (éd.), *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam, 1995 (1951), 27-48.

Aly, Götz, *«Endlösung». Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden*, Frankfurt a.M., Fischer, 1995.

Antelme, Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1991 (1957).

Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

Derrida, Jacques, *L'Ecriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1979 (1967).

Ducrot, Oswald et Schaeffer, Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1995.

Ertel, Rachel, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Editions du Seuil, 1993.

Frank, Manfred, *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1990.

Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, Paris, Editions du Seuil, 1990 (1977).

Jabès, Edmond, *Le Livre des questions*, Paris, Gallimard, 1963.

– *Le Livre de Yukel*, Paris, Gallimard, 1964.

– *Le Retour du livre*, Paris, Gallimard, 1965.

– *Yaël*, Paris, Gallimard, 1967.

– *Elya*, Paris, Gallimard, 1969.

– *Aely*, Paris, Gallimard, 1972.

– *El, ou le dernier livre*, Paris, Gallimard, 1973.

– *Je bâtis ma demeure (poèmes 1943-1957)*, Paris, Gallimard, 1975.

Jabès, Edmond, *Le Livre des ressemblances*, Paris, Gallimard, 1976.
– *Le Soupçon le Désert*, Paris, Gallimard, 1978.
– *L'Ineffaçable l'Inaperçu*, Paris, Gallimard, 1980.
– *Le Petit Livre de la submersion hors de soupçon*, Paris, Gallimard, 1982.
– *Le Livre du dialogue*, Paris, Gallimard, 1984.
– *Le Parcours*, Paris, Gallimard, 1985.
– *Le Livre du partage*, Paris, Gallimard, 1987.
– *La Mémoire des mots*, Paris, Fourbis, 1990.

Meitinger, Serge, «Mallarmé et Jabès devant le livre: Analyse d'une divergence culturelle», in Stamelman, Richard et Caws, Mary Ann (éds), *Ecrire le livre: Autour d'Edmond Jabès*, Seyssel, Champ Vallon, 1989, 133-145.

Molinié, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, P.U.F., 1998.

Motte, Warren, «Récit/Ecrit», in Stamelman, Richard et Caws, Mary Ann (éds), *Ecrire le livre: Autour d'Edmond Jabès*, Seyssel, Champ Vallon, 1989, 161-170.

Olender, Maurice, «Il y a dans la mémoire quelque chose qui pense l'oubli», *Po&sie*, n° 70, 1994, 69-80.

Rastier, François, *Sémantique interprétative*, Paris, P.U.F., 1987.
– *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.
– «La sémantique des textes et l'approche interprétative», in *Champs du signe*, n° 3, 1993, 181-187.

Rinn, Michael, *Les Récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1998a.
– «Approches de la sémantique lexicale de l'indicible», in Ruffino, Giovanni (éd.), *Lessicologia e semantica delle lingue romanze*, Vol. 3., International Congress of Romance Linguistics and Philology 21, 1995, Tübingen, Niemeyer, 1998b, 741-754.
– «Pour une sémantique des récits de la Shoah. Approches de la doxa millénariste», in Canziani, Guido (éd.), *Atti del Convegno internazionale «Millenarismi nella cultura contemporanea»*, Milano nov. 1998, CNR (à paraître)

Sallenave, Danièle, «La Catharsis impossible. Ebauche d'une réflexion», *Po&sie*, n° 70, 1994, 57-68.

Semprun, Jorge, *L'Ecriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

Wiesel, Elie, *Silences et mémoires d'hommes*, Paris, Seuil, 1989.

Wigoder, Geoffrey, *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, Editions du CERF, 1993.