



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum:

Franska: litteratur

L'écriture qu'esquisse le vent

L'amour de Sarah et de Yukel dans le premier tome du *Livre des Questions* par

Edmond Jabès

Matilda Söderholm

Examensarbete för kandidatexamen i franska, litterär inriktning, FRAK01, HT 2012

Seminarium: 2013-02-15, kl 13-15, L 412 a

Opponent: Serena Mita

Table des matières

Introduction 1

Edmond Jabès 1

Le Livre des Questions 1

Les thèmes, les personnages et le récit d'un amour 2

Descriptions et interprétations 4

Une temporalité et une lecture moins conventionnelles 4

La « rhétorique de la subversion » et l'importance de chaque lettre 5

Ruptures significatives et le stade du miroir 6

La césure, la séparation et l'expression intraduisible 7

Question 8

Introduction à « La narration narcissique » décrite par Hutcheon 9

L'amour de Sarah et de Yukel 10

Totalité et infini – *Nous sommes immenses, Sarah* 10

L'écrit et l'amour – *par quoi le monde commence ?* 11

Le cri et l'amour – *Garde mes mains dans les tiennes, Yukel* 12

La prise de conscience – focalisation et temporalité 13

La narration narcissique – *qu'est-ce que l'eau du lac ?* 16

La narration change dans les représentations de l'amour 20

L'errance 21

La dispersion 22

L'amour comme une sortie de l'errance – *l'oubli aux cendres de miroir* 23

Conclusion 26

Bibliographie 27

Introduction

Edmond Jabès

Edmond Jabès est né en 1912 au Caire. Sa famille était d'origine séfarade-juive. En 1957, pendant la crise du canal de Suez, il a dû quitter son pays à cause de son origine. Il a vécu à Paris. Il est mort en 1991. (Cahen, 1991, p. 21)

L'œuvre littéraire d'Edmond Jabès a influencé beaucoup d'écrivains et de philosophes, par exemple Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Emmanuel Lévinas, Jean Starobinski et Paul Celan. Max Jacob, Paul Éluard, René Char, Henri Michaux et Jean Grenier étaient des amis d'Edmond Jabès (Ibid., p. 21 et Jabès, 1963, p. 7). Comme écrivain il a reçu un grand nombre de prix littéraires, parmi eux le prix des Critiques en 1970, le prix des Arts, des Lettres et des Sciences de la Fondation du judaïsme français en 1982, et le Grand Prix national de la poésie en 1987 (Jabès, 1963, p. 7).

Son premier livre, nommé *Je bâtis ma demeure*, était un recueil de poèmes écrits entre 1943 et 1957. D'autres livres de Jabès sont : *Le Livre des Questions*, *Le Livre des Ressemblances*, *Le Livre des Limites*, *Le Seuil Le Sable*, *Ça suit son cours*, *Dans la double dépendance du dit*, *Récit*, *La Mémoire et la Main*, *Le Livre des Marges*, *Du Désert au Livre*, *La Mémoire des mots*, *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*.

Il n'y a pas une unanime classification de l'œuvre de Jabès ou de sa profession (Cahen, 1991, p. 21-22).

Waldrop (2003), aussi bien que Shillony, citent les mots-clés qui selon Jabès sont des mots « obsessionnels » et fréquents dans l'œuvre : Dieu, Juif, Loi, Œil, Nom et Livre (Waldrop, 2003, p. 162 et Shillony, 1991, p. 14).

Le Livre des Questions

Le Livre des questions est composé de sept tomes qui sont nommés (avec l'année de publication entre parenthèses) : I : *Le livre des questions* (1963), II : *Le livre de Yukel* (1964), III : *Le retour au livre* (1965), IV : *Yaël* (1967), V : *Elya* (1969), VI : *Aely* (1972), VII : • (*El, ou le dernier livre*) (1973). *Le livre des Ressemblances* et *Le livre des limites* suivent *Le livre des questions*. Ces deux livrent forment ensemble encore sept tomes.

Les pages du livre *Le Livre des Questions* (les sept tomes) sont environ 1000. Le texte est écrit en français. Les tomes sont divisés en chapitres qui ont des titres. Les chapitres sont à leurs tours subdivisés en parties qui sont marquées avec des chiffres. Les marges des pages ne forment pas des lignes continues, ni à gauche ni à droite. Cependant les marges ne sont pas

tout à fait irrégulières. Sur la première page du premier tome il y a une dédicace. Sur la deuxième page il y a un exergue : « *Tu es celui qui écrit et qui est écrit.* »¹ (Jabès, 1963 :13). La première partie du premier chapitre se compose de deux citations tirées des journaux de Yukel et de Sarah, deux personnages du livre. La deuxième partie du chapitre est un dialogue, et dans la troisième il y a des citations énoncées des rabbins nommés par exemple « Reb Youré », « Reb Tal » et « Reb Elar ». La quatrième partie contient une autre citation, en italiques et entre parenthèses, sans indication d'origine. Le chapitre suivant commence avec le même type de citation en italiques, suivi d'un paragraphe en prose. Ainsi le texte est constamment varié et alternant. Parfois des textes qui semblent être des poèmes sont insérés entre les citations et les dialogues, parfois à l'intérieur d'eux. À cause de cette stratification de la forme du texte, il y a aussi, entre les paragraphes ainsi qu'à côté d'eux, des espaces blancs.

Cette étude se concentre sur le premier tome de l'œuvre, qui s'appelle *Le livre des questions* et qui se trouve aux pages 9-197 dans l'édition utilisée². Dans ce tome, qui a originellement été publié en 1963 chez Gallimard, il y a une dédicace et quatre chapitres qui sont nommés ainsi : *Au seuil du livre* (p. 15-25), *Et tu seras dans le livre* (p. 27-50), *Le livre de l'absent* (p. 51-159, subdivisé en trois parties) et *Le livre du vivant* (p. 161-197, subdivisé en deux parties). Même si le deuxième tome *Le livre de Yukel* (publié en 1964), aussi bien que les autres 5 tomes, contiendraient des informations et des éléments qui auraient pu influencer l'analyse et les conclusions, on a ici, à cause des limitations de temps et d'espace, choisi de concentrer l'étude sur le premier tome. Dans le paragraphe prochain, les désavantages et les éventuels avantages de ce choix vont être discutés.

Pour éviter la répétition, les références à *Le livre des questions* (Jabès, 1963), vont désormais être indiquées seulement par les pages actuelles.

Les thèmes, les personnages et le récit d'un amour

Un ensemble de thèmes principaux reviennent fréquemment dans le livre : les questions, le rôle de l'auteur, l'identité juive et les expériences de la Shoah. Ces thèmes sont considérés comme essentiels aussi dans cette étude, et plusieurs de leurs implications reviennent dans les éléments de l'analyse, même si elles ne sont pas toujours explicitement placées au centre. Il y a donc une multitude d'aspects de ces thèmes qui sont traités dans *Le livre des questions* mais qui ne sont pas décrits en détail ou cités ici. L'étude se concentre sur le récit d'amour du livre,

¹ Les phrases qui sont écrites en italiques dans le livre, vont être citées en italiques ici aussi.

² L'Imaginaire Gallimard, ouvrage reproduit par procédé photomécanique, impression en 2010.

mais on va aussi essayer de tracer les liens entre ce récit d'amour et les éléments narratifs du livre en entier, dont ces thèmes constituent éventuellement essentiellement le fond.

Dans la première partie du premier chapitre, *Au seuil du livre* (p. 15-25), les deux personnages Sarah et Yukel sont brièvement introduits, par des citations tirées de leurs journaux : « « Je t'ai donné mon nom, Sarah, et c'est une voie sans issue. » (*Journal de Yukel.*) « Je crie. Je crie, Yukel. Nous sommes l'innocence du cri. (*Journal de Sarah.*) » (p. 17).

Sarah et Yukel semblent être les seuls personnages du livre, et leur importance est soulignée : « Je te fais don du destin de mes livres / qui est le destin de Sarah et de Yukel. » (p. 71). Les parties du texte qui sont en prose semblent traiter surtout d'eux. Déjà à la première page, leurs expressions d'amour sont citées. Les deux personnages apparaissent successivement, par bribes ou (même si ce serait difficile à démontrer) par des associations d'images ou de mots, pour à la fin du livre remplir les pages. La fin du livre se concentre sur eux, ce que fait aussi cette description dans laquelle un narrateur décrit le livre ou un aspect du livre :

« Le roman de Sarah et de Yukel, à travers divers dialogues et méditations attribués à des rabbins imaginaires, est le récit d'un amour détruit par les hommes et par les mots. Il a la dimension du livre et l'amère obstination d'une question errante. » (p. 30).

La deuxième partie du premier chapitre contient un dialogue dont les interlocuteurs ne sont pas nommés. L'un des participants interroge l'autre sur le livre – sur son histoire, ses personnages et sa situation - en ouvrant le dialogue avec la question : « - Que se passe-t-il derrière cette porte ? ». « - Un livre est en train d'être effeuillé. » (p. 18), est la réponse qui suit. Comme avec les mots « porte » et « effeuillé », le dialogue introduit plusieurs métaphores qui reviennent plus tard. « - Qui es-tu ? » dit l'interpellateur. Sa question est suivie par « -Le gardien de la maison. » (p. 19), et ensuite par une conversation sur la relation entre le personnage Yukel et la personne ou le personnage qui se décrit comme gardien. Un peu plus tard apparaît la question « - Puis-je entrer ? Il fait sombre autour de mon âme. ». La réponse témoigne d'une ressemblance entre les deux : « - Autour de moi, il fait noir également. » (p. 21).

Dans le paragraphe *Le temps des amants*, qui constitue un dialogue amoureux entre Sarah et Yukel, Yukel écrit, de l'intérieur d'un espoir et d'une expérience de possibilité :

« Ce matin, l'heure était magnanime clarté. Le soleil était le maître des ténèbres. Je m'étais levé avant l'aube pour témoigner d'une victoire, escomptée sans doute, mais impossible à prédire dans ses détails. J'ai assisté au démantèlement de la nuit, à la capture de chaque tranchée d'ombre. » (p. 153).

En intégrant tous les sept tomes de l'œuvre, d'autres aspects du récit d'amour auraient vraisemblablement émergé dans l'analyse, comme par exemple le suicide de Yukel, ou sa réception de l'annonce de la mort de Sarah. Le premier tome, *Le livre des questions*, semble cependant occuper une place à part, étant nommé exactement comme l'œuvre en entier. Le choix de se limiter à ce tome pourrait impliquer, malgré ses éventuels désavantages, aussi des aspects intéressants et favorables. La concentration peut favoriser la profondeur aussi bien que l'émergence d'une perspective plus élargie, car même si *cette* étude n'implique pas une comparaison entre les tomes, la délimitation pourrait contribuer à rendre discernables quelques éventuelles différences entre les tomes en ce qui concerne les représentations de la signification du récit d'amour, ce qui n'est pas dépourvu d'intérêt.

En considérant d'autres interprétations de l'œuvre de Jabès, il faut se demander si toutes les parties sont incluses dans l'analyse. La première étude présentée ci-dessous, faite par Shillony, inclut la plupart des livres publiés de l'écrivain. La traductrice Waldrop semble dans son article écrire sur l'œuvre en général, pendant que Derrida, dans son livre *L'écriture et la différence*, publié en 1967, n'aurait pas pu intégrer la totalité de l'œuvre, parce que le dernier tome est publié en 1973.

Descriptions et interprétations

Une temporalité et une lecture moins conventionnelles

Dans l'étude *Edmond Jabès une rhétorique de la subversion*, publiée à Paris en 1991 comme numéro 251 dans la collection Archives des lettres modernes, Helena Shillony trouve, dans la communication écrite entre Sarah et Yukel, une ressemblance au Cantique des cantiques, avec son « Viens, mon aimé. ». L'ombre de la situation historique serait cependant intégrée dans le chant d'amour, et la temporalité est commentée à propos du dialogue entre les amants : « Sarah est « *une biche traquée dans les dédales d'asphalte et de plomb... ; biche capturée vivante pour être brûlée* ». Dans *Le Livre de Yukel* le dialogue des amants se poursuit hors du temps, un Cantique des cantiques marqué par le soleil noir de la catastrophe » (Shillony, 1991, p. 48-49).

La distinction dite « traditionnelle » entre la poésie et la prose s'efface selon Shillony dans l'œuvre : « Poésie et prose se confondent. Même dans des passages en apparence prosaïques Jabès multiplie les rimes intérieures » (Ibid., p. 39). Un exemple se trouve dans la description de l'amour de Sarah et de Yukel, où les mots « nue » et « nuit » sont liés par leur son : « [...] condamnés, à l'ombre de la Shoah : *Tu es nue. Tu es la nuit. / Ô mon amour, il fera bientôt*

soleil. / Nous n'existerons plus. » (Ibid., p. 30). Les figures de rhétorique de l'œuvre engendrent selon Shillony un certain type de lecture : « Une lecture conventionnelle ne découvrirait jamais le vide au cœur de l'évidence, le mur dans l'amour, le grain de riz dans la rêverie ni la loi implacable du soleil. » (Ibid., p. 34).

En intégrant *Le Livre des ressemblances*, *Le Livre des limites* et *Le Soupçon le désert* dans son analyse, Shillony conclut aussi à propos de la temporalité un certain type de construction non conventionnelle :

« Cette œuvre qui s'échelonne sur plusieurs décennies abolit en fait la chronologie et se situe, comme les dialogues de ses rabbins, dans et hors du temps. Plus circulaire que linéaire, le livre jabésien, infiniment recommencé, défie le temps. Ce n'est pas l'évolution chronologique qui assure la cohérence de l'œuvre, mais la persistance des thèmes et des images. » (Ibid., p. 7).

La « rhétorique de la subversion » et l'importance de chaque lettre

Dans son étude Helena Shillony conclut à propos des figures rhétoriques dégagées dans l'œuvre de Jabès :

« La subversion atteint toutes les figures rhétoriques : les aphorismes expriment des incertitudes, les chiasmes, équilibrés et harmonieux en apparence, se ramènent à des équations négatives. Les métaphores se font de plus en plus abstraites. Les moments de destruction et de rupture dominant dans les évocations du poète. Le monde sensible devient, finalement, à l'instar du désert monochrome, le paysage intérieur d'une écriture douloureuse. Toutes les couleurs se fondent dans le blanc – couleur de la page vierge, toutes les métaphores s'évanouissent dans l'abstraction du néant. De même, dans une asymptote caractéristique de l'œuvre, les mots eux-mêmes tendent à se désagréger en lettres, à s'abolir dans le point. » (Shillony, 1991, p. 68).

L'asymptote – figure mathématique qui représente une ligne droite qui s'approche infiniment à une courbe sans jamais la toucher – devient ici l'image pour décrire les livres de Jabès.

Shillony considère Jabès plutôt comme poète. Elle considère son œuvre comme

« inclassable », avec plusieurs niveaux dont les questions « dérangent profondément » son lecteur qui est sans cesse « [...] écartelé entre l'affirmation et la négation [...] » (Ibid., p. 3).

L'étude se concentre sur les figures de rhétorique de l'œuvre ; les anagrammes (par exemple : DIEU-VIDE), les allitérations (percée – persuasive), les paronomases (DIEU-D'YEUX, El – Ailes, encre-ancre, centre-cendre), les chiasmes, les métaphores et les paradoxes.

Conformément à la tradition juive exégétique Midrash, qui accorde à chaque lettre des livres sacrés un sens, Jabès accorde, selon Shillony, sa pensée avec les lettres. Par là la forme et le fond de ses textes deviennent inséparables³. Shillony dit que Jabès, par une intervention

³ Dans *Hebrew Language and Jewish Thought*, Patterson fait une remarque qui pourrait expliquer une telle confluence ou même dépendance, entre forme et fond, dans la mesure où ils correspondent aux concepts « medium » et « message » : « Thus Hebrew is the language of Torah, of what the Midrash calls black fire

artificielle, traite de temps en temps le français comme s'il s'agissait de l'ancien hébreu qui est, par son manque de voyelles, en certains points ouvert⁴ à une infinité d'interprétations (Ibid., p. 4-5)⁵.

Shillony décrit comment Jabès raconte que sa fascination des lettres a commencé déjà dans son enfance, quand il a mal orthographié, ce qui a suscité beaucoup d'étonnement et de questions sur le rôle et sur l'âme des lettres. Les jeux de mots dans les livres de Jabès, rappellent l'inventivité et l'allégresse de l'enfant en rencontrant ouvertement la langue et le monde des lettres, mais en même temps, comme s'il y avait un piège, une inévitable défaite face aux aspects plus impératifs et anéantissants du monde des lettres, cette ouverture ou cette sensibilité évoquent aussi la vulnérabilité de l'enfant. Ce piège, ce « hasard mortel » est illustré dans l'étude avec une citation de Perec : « L'Histoire avec sa grande hache » qui se trouve dans son livre *W ou le souvenir d'enfance* (Ibid., p. 16).

Ruptures significatives et le stade du miroir

Rosmarie Waldrop, traductrice des livres de Jabès en anglais, trace dans son article *Lavish Absence : Recalling and Rereading Edmond Jabès* (2003) les sens des espaces vides et des ruptures dans la forme qu'elle voit aussi comme des ruptures narratives. Elle explique qu'une blessure perpétuelle tourmente le langage de Jabès et une grande partie de ses contemporains après la Shoah, où les aspects indicibles de la souffrance et du génocide ont mis en doute la possibilité de représenter le réel par la narration ininterrompue (Ibid., p.p. 166, 168). Les espaces blancs deviennent des rappels de la douloureuse blessure de l'histoire, propose-t-elle, en précisant que, selon elle, l'espace blanc, à la place du fil de narration, unifie le livre (Ibid., p. 167). L'espace et la forme du texte, effaceraient le langage narratif traditionnel fondé sur la temporalité, et les ruptures deviennent l'essence même du récit. Waldrop explique que l'espace blanc peut impliquer une prolongation du moment de la réflexion dans la lecture (Ibid., p.p. 162, 174), par exemple par rendre possible le stade du miroir⁶, où surgit une

written upon white fire (*Devarim Rabbah* 3 :12), in a double sense – both as medium and as message. » (2005, p. 9-10).

⁴ (*ou fermé*)

⁵ Une telle infinité, aussi bien que la dépendance entre « medium » et « message », fait penser aux visions du « rhizome » proposées par Deleuze et Guattari : « Etrange mystification, celle du livre d'autant plus total que fragmenté. Le livre comme image du monde, de toute façon quelle idée fade. En vérité, il ne suffit pas de dire Vive le multiple, bien que ce cri soit difficile à pousser. Aucune habileté typographique, lexicale ou même syntaxique ne suffira à le faire entendre. Le multiple, *il faut le faire* [...] » (1980, p. 13). Une telle infinité n'impliquerait pas, cependant, la possibilité d'interpréter un certain texte n'importe comment.

⁶ Le lien entre ce concept du stade du miroir, et le concept correspondant décrit par Jacques Lacan, n'est pas explicitement déclaré dans l'article de Waldrop. Il semble cependant probable que le concept de Waldrop doive être considéré dans un tel contexte psychanalytique.

conscience d'une distinction entre l'objet et la représentation. Cette distinction peut aussi indiquer une séparation entre la personne et son image, et entre la personne et les autres, dit-elle, ce qui explique sa proposition de voir les espaces blancs comme des rappels de la séparation et de la solitude⁷ (Ibid., p.p. 166, 167). Waldrop discute aussi l'idée que les ruptures et les espaces blancs dérivent d'une fidélité à l'interdiction pieuse de représenter Dieu, autrement que d'une manière elliptique, fondée sur l'absence (Idem.).

En racontant de petits détails significatifs de ses rencontres personnelles avec Jabès (ils étaient amis), Waldrop trouve encore de sens possibles des espaces blancs. Elle cite une interview dans laquelle Jabès a expliqué que son écriture a été marquée par sa propre expérience d'asthme, et que les pauses facilitaient la respiration, ce qui souligne l'importance essentielle, comme dans la tradition cabaliste, des dimensions matérielles et concrètes des lettres et du texte pour l'écrivain. (Ibid., p. 165)

La césure, la séparation et l'expression intraduisible

Conformément à ce qu'écrit la traductrice Waldrop, le philosophe Jacques Derrida souligne (dans son chapitre « Edmond Jabès et la question du livre ») dans *L'écriture et la différence*, l'importance des lettres et de la césure⁸ pour la compréhension des sens qui sont nommés, traités, évoqués, cherchés, omis ou absents (et par là significatifs) dans *Le livre des questions* : « [...] d'abord la césure fait surgir le sens. Non pas à elle seule, bien sûr ; mais sans l'interruption – entre les lettres, les mots, les phrases, les livres – aucune signification ne saurait s'éveiller. » (Derrida, 1967, p. 108). Cette affirmation presque assurée semble faire preuve cependant, d'une certitude plus tard condamnée par Derrida en s'approchant du livre de Jabès : « [...] ne faudrait-il pas transformer une dernière affirmation en question ? » (Ibid., p. 116).

En décrivant les divers aspects du livre de Jabès, Derrida exprime très résolument l'importance de ne pas réduire ou simplifier *ce qu'il y a là*, en commettant la négligence grave qui est impliquée dans la catégorisation, la détermination ou même la *description* fausses : « Si en ajoutant, ce que nous faisons ici, de misérables graffitis à un immense poème, on tenait à le réduire à sa « structure thématique » [...] » (Ibid., p. 111). L'expression du livre risque donc (et serait capable) d'échapper aux descriptions prosaïques, comme s'elles impliqueraient la tentative d'épingler, déployé et sans tout mouvement derrière une vitre, un

⁷ Voyez la ressemblance de ces distinctions et de ces séparations avec l'exergue cité ci-dessus, « *Tu es celui qui écrit et qui est écrit.* ».

⁸ C'est-à-dire la pause, l'arrêt, l'intervalle ou l'interruption à l'intérieur du texte.

papillon (ou une phalène), dans un essai de comprendre la trajectoire de son vol. À partir de l'œuvre de Jabès, Derrida se demande même, avec les mots de Maurice Blanchot : « L'homme est-il *capable* d'une interrogation radicale [...] l'homme est-il *capable* de littérature ? » (Ibid., p. 116). Derrida soutient que le projet d'écrire sur *Le livre des questions* a des dimensions d'une grave impossibilité, et que la reconnaissance et le respect dévoués et sincères de cette impossibilité sont peut-être les conditions de sa possibilité : « L'absence tente de se produire elle-même dans le livre et se perd en se disant ; elle se sait perdante et perdue, et dans cette mesure elle reste inentamable et inaccessible. Y accéder, c'est la manquer ; la montrer, c'est la dissimuler ; l'avouer, c'est mentir. » (Ibid., p. 104-105). Comme dans l'asymptote décrite par Shillony, il faut donc que le papillon reste volant et inentamé pour que son vol soit possible à montrer, *et pour qu'il soit*. L'importance de l'inventivité et l'allégresse de l'enfant pour les significations poétiques de l'œuvre de Jabès, décrite par Shillony, pourrait cependant servir à relativiser les aspects éventuellement effrayants, menaçants (de punition à cause de la blasphème, par exemple) ou étouffants, qui peuvent être évoqués par cette conviction d'impossibilité et d'indicibilité. Dans ce pays limitrophe de vols silencieux, ce serait adéquat de placer la description proposée par Derrida d'un rôle libérateur mais en même temps fidèle du poète : « [...] dans cette passion : traduire en autonomie l'obéissance à la loi du mot. » (Ibid., p. 101).

À propos de Sarah et de Yukel, il est intéressant de voir comment Derrida intègre le sens et l'essence présumée de leur amour avec le sens ou le non-sens du « poème » jabésien en entier. Il y a, dans cette manière de voir, et comme le propose aussi Waldrop, un lien entre la séparation, comme l'expérience émotionnelle d'un personnage ou d'une personne, et la construction du texte où, selon Derrida, la césure ou l'interruption « fait surgir le sens » :

« Un poème court toujours le risque de n'avoir pas de sens et il ne serait rien sans ce risque. Pour que le poème de Jabès risque d'avoir un sens, pour que sa *question* du moins risque d'avoir un sens, il faut présumer la source, et que l'unité n'est pas de rencontre, mais qu'en cette rencontre aujourd'hui sous-vient une autre rencontre. Rencontre première, rencontre unique surtout car elle fut séparation, comme celle de Sarah et de Yukel. La rencontre *est* séparation. Une telle proposition, qui contredit la « logique », rompt l'unité de l'Être – dans le fragile chaînon du « est » - en accueillant l'autre et la différence à la source du sens. » (Ibid., p. 111).

Question

Cette étude sera partagée en deux parties. La première traite la question de l'amour entre Sarah et Yukel dans *Le livre des questions* : C'est comment cet amour ? L'ambition sera de noter quelques traits significatifs.

Comme il semble aussi qu'il y ait une complexité autour de la temporalité et du fil narratif, l'autre partie de la question va traiter des traits narratifs du livre, et de l'importance de la narration pour le récit d'amour : Est-ce qu'il y a quelques éléments ou des processus narratifs discernables qui pourraient être liés à la signification du récit de leur amour ?

Introduction à « La narration narcissique » décrite par Hutcheon

Comme les théories décrites par Hutcheon sont appliquées à la narration du livre, une brève explication les introduit déjà ici.

Linda Hutcheon décrit une narration dite *narcissique* : « [...] une œuvre sait produire en elle-même un miroir qui met en scène ses propres principes narratifs. » (1977, p. 90). Ce sont « des romans sur des romans ; ces textes réfléchissent apparemment leur propre genèse » (Idem.). Comme la réflexion sur l'écriture et sur le livre apparaît déjà dans l'exergue (« *Tu es celui qui écrit et qui est écrit.* ») et dans le dialogue préliminaire (« Un livre est en train d'être effeuillé. ») de *Le livre des questions*, une tentative d'appliquer les théories proposées par Hutcheon semble pertinente. Il semble aussi intéressant de se demander s'il y a des liens possibles entre l'autoréflexion de la narration narcissique, et les idées autour du stade du miroir, décrites par Waldrop. Selon Hutcheon, la description des « *processus* intérieurs du personnage, processus aussi bien imaginatifs que psychologiques » sont mis au premier plan dans une telle narration méta-fictionnelle, à la place des détails descriptifs sur « la réalité extérieure » (Ibid., p. 97-98).

Selon Hutcheon, le rôle du lecteur devient dans la narration narcissique un rôle créateur : « [...] on lui demande de participer à la création de mondes, de sens, à travers du langage. » (Ibid., p. 101). La révélation du processus créateur de l'écrivain crée un effet de *miroir* et une réciprocité entre l'écrivain (ou le narrateur) et le lecteur, qui peuvent partager le voyage, les expériences, la douleur, la liberté et la responsabilité :

« Lecteur et auteur sont tous les deux engagés dans ces actions parallèles, même si elles sont symétriques inverses, car tous deux créent des mondes fictifs dans et à travers le fonctionnement créateur du langage. Telle est la responsabilité, la liberté de responsabilité quasi existentialiste qu'offre au lecteur la métafiction [...] (Ibid., p. 102).

L'énoncé de Blanchot cité par Derrida, « [...] l'homme est-il *capable* de littérature ? » est actualisé à propos de cette responsabilité du lecteur, car « [l]a lecture cessait d'être facile ; ce n'était plus une expérience dirigée, confortable. » (Ibid., p. 97-98). Rappelons ici la description de l'œuvre de Jabès proposée par Shillony ; œuvre dont les questions « dérangent profondément ».

L'amour de Sarah et de Yukel

Totalité et infini – *Nous sommes immenses, Sarah*

Dans la deuxième partie du dernier chapitre *Le livre du vivant*, l'histoire de la première rencontre entre Sarah et Yukel est racontée sous le sous-titre *Deux mots comme deux mamelles*. Au début du texte, l'adolescence de Yukel est décrite. La première phrase, « Quand l'étoile jaune scintillait au ciel des maudits, il portait le ciel sur sa poitrine. » (p. 175), est répétée deux fois. On pourrait voir dans cette phrase une recherche de consolation poétique, car elle effleure une tentative de transcender ou de traduire en contexte d'infini une expression ou un symbole d'obéissance à une contrainte inévitable, ce qui indique son éventuel lien au commentaire qui vient plus tôt dans le livre et qui décrit la situation tragique des lettres – les voyelles et les consonnes – qui sont mal écrites : « *L'infini les hante et seul peut les sauver, comme se sauve le grain de sable qui réussit à devenir une étoile.* » (p. 73).

La troisième fois que la phrase (« Quand l'étoile jaune scintillait... »), est répétée – après la description de l'adolescence de Sarah - le mot « il » est échangé contre le mot « ils », ce qui laisse supposer que la persécution est une expérience commune de Sarah et de Yukel⁹. Pendant leur première rencontre, il y a la réciprocité et la compréhension commune : « Ils avaient ralenti leurs pas, comme s'ils avaient, ensemble, pris conscience d'un avenir possible. » (p. 177). Sarah exprime dans son journal son amour à Yukel : « « Tu seras celui que j'aime si profondément que tu m'aimeras de mon âme et de mes armes. » « J'ai besoin de toi, comme la vie a besoin de la mort pour renaître, et la mort, de la vie pour mourir. » » (p. 151-152). Ces déclarations tombent juste avant *Le temps des amants*, mêlées à celles des rabbins, mais dans les énoncés du journal de Sarah il y a un « je » aussi bien qu'un « tu » alors que, dans les citations des rabbins, il y a ou un « je » ou un « tu » (p. 150-152). Dans *Le temps des amants*, une correspondance a lieu entre Sarah et Yukel. Yukel écrit : « Sarah, mon instant et mon éternité. » (p. 152). Dans l'amour de Sarah et de Yukel retentit donc la totalité et l'infini. L'immensité semble coexister avec les corps tangibles de deux amants¹⁰ – elle naît et passe par l'autre, comme dans le passage ci-dessous, exprimé également par Yukel dans *Le temps des amants*. Le passage montre aussi une thématization du passage entre la vue de soi-même de l'intérieur et la vue de soi-même de l'extérieur, car l'usage de la première personne du pluriel se change en troisième personne :

« Emmêlés, nous sommes notre univers. Je ne pensais jamais que nos corps fussent si vastes, si profonds. Apparemment, ce sont deux amants : toi et moi. On peut les voir, leur parler. Ils n'occupent pas beaucoup de place. Ils font de l'ombre, le matin. Entrez en eux, ce sont des géants

⁹ Voir, p. 149 « Yukel, ... préférable ? »

¹⁰ Il y a aussi l'amour physique entre eux : p. 154 « Mes... contact. ».

que les dieux se disputent. Hors de soi-même, l'être s'amenuise, se rapetisse. Nous sommes immenses, Sarah. Je marche à tes côtés. » (p. 155).

L'écrit et l'amour – par quoi le monde commence ?

La jeune Sarah aime enseigner les enfants : « Ils l'écoutaient, comme on écoute monologuer jusqu'au soir les couleurs de l'univers. » (p. 176). Les enfants, leur apprentissage de la langue et leurs questions sont importants pour la rencontre entre les deux amants. Les deux phrases « L'enfance est une colonie de paroles que les années s'acharnent à disperser. [...] L'enfance est une colonie de paroles étonnées. » (Idem.), suivies par des exemples de questions des enfants, sont placées immédiatement avant l'histoire de leur première rencontre. Le mot « s'acharnent » pourrait dans ce contexte témoigner d'une violence contre des aspects de la langue, violence dont le résultat est une *dispersion*. L'étonnement, comme la curiosité dans l'étude de Shillony, semble lié à la vulnérabilité, et dans ce paragraphe un contraste est créé entre la violence et les questions franches des enfants. Les enfants interrogent Sarah sur la création et sur le commencement du monde : « -Sarah, Sarah, n'est-ce pas ici que le monde commence ? – Nous ne voulons rien rater. – Est-ce bien, n'est-ce pas, le jour de la création du monde ? - Le monde est créé. – Ne l'a-t-on pas détruit ? – Sarah, Sarah, par quoi le monde commence ? – Par la parole ? – Par le regard ? » (Idem.).

L'écriture et la parole sont au centre de l'amour de Sarah et de Yukel¹¹. Dans *Le temps des amants*, Sarah exprime comment l'écriture, « le temps que je parle, le temps que j'écris » (p. 153), peut réduire sa douleur. Son énoncé « Je taille ma demeure dans le désir. » (Idem.), rappelle le titre du premier recueil de poèmes écrit par Edmond Jabès, *Je bâtis ma demeure*. Sarah décrit aussi comment l'écriture ou la parole lui semblent posséder une certaine puissance créatrice¹² : « J'épouse chaque syllabe au point de n'être plus qu'un corps de consonnes, une âme de voyelles. Est-ce sorcier ? » (Idem.). Yukel décrit, sur les pages de clôture du livre, comment la parole et l'écriture les lieraient : « Nous allions parler, Sarah ; parler enfin après des mois, des années de paroles vaines ou de silence [...] » (p. 195). Le lecteur vient d'être informé, dans le chapitre précédent, sur le rôle de la mort dans l'enfance et dans l'adolescence de Yukel : « Tous les souvenirs sont rattachés à la mort. » (p. 191). Sa rencontre avec Sarah lui donne de l'espoir : « En toi, tout témoignait que tout n'était pas perdu. » (p. 195). Dans *Le temps des amants* Yukel, de l'intérieur de cet espoir ou de cette expérience de possibilité, dit :

« Ce matin, l'heure était magnanime clarté. Le soleil était le maître des ténèbres. Je m'étais levé avant l'aube pour témoigner d'une victoire, escomptée sans doute, mais impossible à prédire dans

¹¹ Voir, p. 153, 154 « Je... écrit. », p. 155 « J'écris... d'accomplir. »

¹² Voir, p. 154 « Je... bouche. »

ses détails. J'ai assisté au démantèlement de la nuit, à la capture de chaque tranchée d'ombre. » (p. 153).

Les mots « Ce matin », dans la citation ci-dessus, sont répétés deux fois à la clôture du livre : « Ce matin, les mots butinent les fleurs, les phrases rampent dans la boue, comme les vers ; rien ne prend forme ou figure hors du verbe. [...] Ce matin, rien ne prend forme ou figure hors de moi. » (p. 192). Ici, la voix de Yukel apparaît plus ininterrompue qu'avant, car pendant quelques pages elle continue sans interruptions de commentaires. Plus tôt dans le livre, Yukel a dit « Je te cherche. » (p. 48). Dans les pages de clôture d'autre part, le temps est changé : « Je ne t'ai pas cherchée, Sarah. Je te cherchais. » (p. 193). Le choix d'utiliser l'imparfait et pas le passé composé indique qu'il y a dans cette recherche une répétition et une durée. L'usage du temps passé dans cette dernière partie du texte indique aussi que l'amour est, en quelque façon, perdu. On pourrait se demander, tenant compte du ton explicatif ou même confessant de ces pages de clôture du livre : Qu'est-ce qu'on aurait su de cet amour s'il n'était pas perdu ? Est-ce à cause de la perte que cette explication amoureuse ininterrompue devient possible ?

Le cri et l'amour – *Garde mes mains dans les tiennes, Yukel*

Dans le dialogue qui ouvre le livre, l'un des deux interlocuteurs (qui ne sont pas nommés) pose la question : « - Quelle est l'histoire de ce livre ? », ce qui, comme nous l'avons déjà vu, engendre la réponse : « - La prise de conscience d'un cri. » (p. 18). Le cri semble jouer un rôle primordial. Plusieurs passages en témoignent :

Dans le deuxième chapitre, *Et tu seras dans le livre*, la découverte d'une ruelle devient la visualisation de la découverte d'un livre : « Elle se débattait dans un rectangle de pierres, comme le livre dans ses limites d'encre et de papier, sous sa couverture usée. Pour un écrivain, la découverte de l'ouvrage qu'il écrira tient, à la fois, du miracle et de la blessure ; du miracle de la blessure. » (p. 32). Plus tard dans ce commentaire, un cri rompt et devient le fondement sur lequel quelque chose est bâtie : « [...] mon livre devenait le lieu unique où tous les chemins se croisent et nous sollicitent ; mais un cri me transperçait et c'est sur ce cri qu'a été bâtie ma souffrance pour voguer d'océan en océan. » (p. 33).

Le cri qui *transperce* (le narrateur ou l'écrivain) revient dans la description de l'indépendance et de la survie : « La patience du cri est sans limite. Elle survit au martyre. La patience du cri est sans mérite. Nulle institution, nul gouvernement n'a le monopole du cri. Nulle carrière, nulle crête, nulle onde non plus. » (p. 55).

Les premières pages du dernier chapitre, *Le livre du vivant*, contiennent des commentaires des rabbins un peu décousus, et puis le récit des diverses significations des initiales de Sarah Schwall, « *Comment aurais-tu pu leur résister à l'intérieur de ton nom ?* » (p. 164). Puis quelques répliques racontent d'un adieu : « - Garde mes mains dans les tiennes, Yukel ; c'est ma seule force, ma chaîne bienheureuse. » (p. 165). L'importance des lettres et de l'écriture, décrite par Waldrop et par Shillony, trouve ici des exemples dans le récit d'amour et de perte – les initiales du persécuteur transpercent le destin de Sarah, et les mains blessées, en leur qualité de dimension matérielle et concrète des lettres et de l'écriture forment un lien entre le cri et le livre, car l'écrit passe par les mains. Si les mains sont blessées, le cri transpercerait en quelque manière l'écrit. Dans le paragraphe *La lumière d'Israël est un cri à l'infini.*, qui se trouve aussi dans le dernier chapitre *Le livre du vivant*, un narrateur énonce : « Il faut couper les mains, il faut scier les arbres / pour détruire la maison de la folle dans son berceau. » (p. 186). Ce récit de la folle et du cri précède le long commentaire en italiques qui raconte l'histoire de la famille de Sarah et qui finit par :

« [...] « *Il eut une fille, Sarah...* » *Oui, mais encore ?* « *On l'appelait toujours « le Juif » et son épouse et sa fille « la femme et la fille du Juif ».* » *Oui, oui mais encore ?* « *Il avait perdu la foi... Il ne savait plus qui il était... Il était Français... décoré... Son épouse et sa fille étaient Françaises...* » *Oui, mais encore ?* « *Il prit quelquefois la parole en public pour flétrir le racisme, pour affirmer les droits de l'homme...* » *Oui, oui, mais encore ?* « *Il est mort dans une chambre à gaz hors de France... et son épouse est morte dans une chambre à gaz hors de France... et sa fille est revenue en France privée de sa raison...* » » (Ibid., p. 188).

Ce commentaire intervient dans un récit où le niveau narratif est un autre – le lecteur suit les répliques de Sarah qui dit qu'elle entend le cri d'une folle. L'entourage lui dit que c'est le cri d'une chouette qu'elle entend : « - Cette chouette, demande Sarah, est-elle, vraiment, moi ? – Ce cri que tu entends est celui de la chouette. Rentrons, veux-tu. Il est tard. - Je n'entends pas le cri, dit Sarah. Je suis le cri. » (p. 187). Ici le cri devient une représentation du processus de passer entre le mode diégétique et le mode mimétique. Dans cet énoncé, Sarah raconte de *la prise de conscience d'un cri*. Elle voit soi-même de l'extérieur, ce qui fait penser au stade du miroir et à l'exergue du livre.

La prise de conscience – focalisation et temporalité

Rappelons encore que l'histoire du livre est décrite comme « - La prise de conscience d'un cri. » (p. 18). Une manière de représenter ou de renforcer l'impression du changement profond qu'impliquerait la prise de conscience, serait un changement de focalisation.

La focalisation zéro implique que le narrateur sait plus que le personnage (Jouve, 2010, p. 40), ce qui est le cas dans l'exemple : « *Tu vas mourir et je serai seul.* » (p. 38). Il y a une stratification entre les deux voix – parfois « Je » c'est Yukel, parfois « Je » c'est « le narrateur » ou « l'écrivain ». Le narrateur désire connaître l'expérience et les connaissances de Yukel, ce qui indique que le personnage saurait *plus* que le narrateur : « Je cherchais à me faire une âme de la tienne, à gravir sans faiblir les échelons de ta souffrance. Je me préparais à assumer les liens que tu avais éprouvés ; chacun d'eux éveillait un vocable. Ils me rendaient mon visage. » (p. 127). Yukel est interrogé¹³ par le narrateur, par exemple ainsi : « Yukel, dis-nous l'histoire de ton pays. » (p. 76)¹⁴ et Yukel répond : « Je n'ai pas de pays. Je suis Yukel Serafi dont la vie est l'histoire. » (p. 76)¹⁵. Donc, la focalisation zéro n'est pas évidemment présente dans la narration.

Une focalisation interne impliquerait que le narrateur « ne transmet au lecteur que le savoir autorisé par la situation du personnage. », ce qui faciliterait selon Jouve l'identification avec le personnage (2010, p. 40). La façon d'interpeller Yukel avec le pronom « Tu », devrait cependant rendre difficile la focalisation interne. Mais, quand le narrateur constate que « *« Je », c'est toi.* » (p. 38), l'affirmation devient plus problématique, car, comme cela, le livre en entier pourrait représenter une focalisation interne, où un personnage interroge soi-même. Le jeu de focalisations dans *Le livre des questions* rend difficile de savoir qui voit, et cette difficulté semble caractériser le livre. L'image du *miroir* pourrait représenter le dialogue douloureux du narrateur ou du personnage avec soi-même, à l'intérieur d'un même personnage ou dans le mirage d'une présence de quelqu'un d'autre.

Une autre manière de représenter ou de renforcer l'impression d'une prise de conscience, serait d'anticiper les événements par une narration antérieure. Selon Jouve la narration antérieure « consiste à mentionner les événements avant qu'ils ne se produisent. [...] Cette procédure convient particulièrement aux énoncés prophétiques [...] elle permet aussi d'exprimer ce qu'a d'implacable l'éternel retour de l'identique [...] » (Jouve, 2010, p. 43-44). En effet, déjà au début du livre, il est déclaré qu'il s'agit d'un « récit d'un amour détruit par les hommes et par les mots » (p. 30). Cette affirmation rend le lecteur conscient de la perte. En le savant et en lisant, ce serait possible que le lecteur cherche - dans l'amour en soi et dans les éléments de l'amour qui ne peuvent pas être détruits - assez de beauté et de force pour que

¹³ En parlant de sa solitude, Yukel est, par l'échange d'une certaine lettre, transformé (ou transcendé) en rabbin, et c'est « Reb Yekel » qui poursuit le discours sur les pages 82-84.

¹⁴ Voir, p. 65 « Yukel... vécu ? », p. 74 « Yukel... monde. », p. 76 « Yukel... nuage. », p. 79 « Yukel... visage ? », p. 82 « Yukel... homme. », p. 135-137

¹⁵ Voir, p. 65 « C'est... puits. », p. 75 « Les... judaïsme. », p. 76 « Je... pays. », p. 82 « Je...solitude. », p. 135-137

l'affliction et la mort soient abrogées, équilibrées par quelque chose d'également puissant. On peut supposer que la narration antérieure diminue la vitesse en essayant de retarder la prononciation douloureuse des faits. Un autre lien entre les éléments narratifs et l'histoire d'amour serait l'absence d'indications concrètes de temps et d'espace – une absence qui semble pouvoir renforcer l'impression d'infinité de cet amour.

Ce n'est que dans la dernière partie du livre, à partir du paragraphe *Le temps des amants* (p. 152-155), que la relation entre Sarah et Yukel est explicitement décrite. Dans le dernier chapitre, *Le livre du vivant*, leur histoire occupe presque toutes les pages. Les deux apparaissent cependant avant, par bribes, dans des commentaires ou dans des images qui pourraient éventuellement être associées à eux. Dans les phrases ou dans les paragraphes où les deux ou leur amour sont explicitement mentionnés plus tôt dans le livre, les contextes ou les thèmes sont : martyrs (p. 19), amour détruit (p.30), les saisons - printemps (p. 39) hiver (p. 40), nuit (p. 40), biche capturée (p. 40), Sarah blanche (p. 41), errance (p. 41), graffiti (p. 41), mer (p. 41), mots (p. 41), (Yukel) solidaire, attentif (p. 41), (Sarah) beauté, amour, nom, aurore, seras vengeance, conscience, vérité (p. 56), désir-plume (p. 59), le ciel en fleur (p. 111), jeunesse, ombre masculine, ombre féminine, amour, couple maudit (p. 123), femme, sauver (p. 125), s'acharner sur nous, désert (p. 125). L'importance de s'en tenir à la vérité ressort dans un dialogue auto-évaluatif¹⁶ du livre, où la relative absence de Sarah et de Yukel au début du livre est thématifiée : « A peine nous as-tu parlé de Sarah et de Yukel. – C'est toute la vérité que je voudrais exprimer et la vérité est un cri, une image entêtée, ineffaçable qui nous tire de notre torpeur, une image qui nous éblouit ou nous donne la nausée. » (p. 136).

Dans l'analyse du récit de la relation entre Sarah et Yukel, on peut considérer aussi ce passage d'autoréflexion¹⁷, inscrit dans un commentaire en italiques et entre parenthèses plus tôt dans le livre :

« (A conter leur tragique amour, je voulais me limiter. Mais, autour d'eux, il y a les signes de leurs origines qui grouillent ; il y a les lettres oubliées de l'alphabet qui se faufilent, s'affairent avec les lettres de leur nom, les lettres de leurs gestes et de leurs paroles, de sorte que je ne sais plus très bien où ils sont et où ils ne sont pas comme nous ne savons jamais où nous sommes et où nous ne sommes pas tant le monde est mêlé à nous.) » (p. 71).

Cette description d'une tendance de dispersion d'éléments du récit semble correcte, car dans le début du livre, on peut trouver plusieurs exemples dont le lien au récit d'amour et aux éléments du récit qui sont décrits plus tard, n'est pas *ni évident ni possible à exclure*. La souffrance de Sarah et de Yukel, aussi bien que « la folie » de Sarah sont par exemple

¹⁶ On va revenir plus tard au concept d'autoréflexion.

¹⁷ On va revenir plus tard au concept d'autoréflexion.

soupçonnées en avance dans le commentaire « *Ils l'ont coupée en morceaux et elle est la proie de leurs cordes.* » (p. 39)¹⁸. Aussi dans les commentaires rabbiniques on peut entrevoir des associations à Sarah et à Yukel¹⁹, comme par exemple dans les mots de Reb Léca qui font écho dans les mots d'amour de Y (« Par toi, je remonte à l'origine du signe, à l'écriture non formulée qu'esquisse le vent sur le sable et sur la mer. » (p. 193) : « Un souffle, un regard, un signe et, quelquefois même, la confiance d'une ombre ; voilà, esquissée, la première nature de nos liens. » (p. 42)²⁰. Le paragraphe qui s'appelle *Le dialogue des deux roses* (p. 145-149) laisse aussi anticiper, à mots couverts, la tragédie de leur amour. La rose de la vie discute dans ce dialogue avec la rose de la mort. Comme l'origine des répliques n'est pas indiquée clairement, il y a plusieurs interprétations possibles. L'une d'elles dit : « Abandonnez-moi Sarah et Yukel. Je ne veux pas les perdre. », et puis : « Tu auras quelques semaines, cela dépendra, pour les arracher à moi. – Cruelle, tu sais qu'ils souffrent. » (p. 146).

Comme le jeu de focalisations, cette tendance à la dispersion d'éléments du récit et du sens – ce « *je ne sais plus très bien où ils sont et où ils ne sont pas* » - semble aussi devenir un thème significatif. Une telle histoire ou un tel thème se traiterait peut-être de l'éventuelle absence de limites ou de l'immensité des associations et des liens possibles. Elle impliquerait une interrogation exégétique qui pourrait lier la tendance de narration antérieure du livre - avec ses signes précurseurs aussi bien qu'avec ses promesses - au genre de la prophétie.

L'image d'un miroir revient aussi dans ce contexte, car face à une immensité d'associations et d'interprétations possibles, le lecteur court le risque de voir surtout soi-même, ce qu'impliquerait une solitude. Reb Ab, en décrivant les conditions du livre et de l'écriture, exprime quelque chose qui *pourrait être lié* à ce phénomène : « L'écrivain s'efface devant l'œuvre et l'œuvre est tributaire du lecteur. » (p. 44).

La narration narcissique – *qu'est-ce que l'eau du lac ?*

Hutcheon décrit une narration dite *narcissique* : « [...] une œuvre sait produire en elle-même un miroir qui met en scène ses propres principes narratifs. » (1977, p. 90). Ces œuvres sont « des romans sur des romans ; ces textes réfléchissent apparemment leur propre genèse » (Idem.). Quels exemples de ce type d'autoréflexion est-ce qu'on peut trouver dans le texte ? Un narrateur s'inscrit dans le texte à la première page dans le deuxième chapitre *Et tu seras*

¹⁸ Voir, p. 101-102 (la folie), p. 102 « Il... hommes. », p. 106 « Une... lieux. », p. 123 « Tu... pitié. », p. 126 « A la douleur... taille. »

¹⁹ Voir, p. 29 « La... d'amants. », p. 151 « Aux... attendu. », « J'attends... ciel. »

²⁰ Ce thème revient dans « La liberté est dans la remontée aux sources. » (p. 127) et dans le commentaire à la page 128, par exemple : « La liberté... nom. », p. 131 « La vérité... l'enfant. », p. 140 « Dans... d'enfance. »

dans le livre : « [...] sais-je, dans mon exil, ce qui m’a poussé en arrière, à travers les larmes et le temps, jusqu’aux sources du désert où se sont risqués mes ancêtres ? » (p. 29). Déjà ici, le narrateur réfléchit sur l’écriture, sur le livre et sur l’origine de son écriture²¹. Cette manière d’informer le narrataire, souvent à l’avance, par des commentaires sur le livre et sur l’écriture porte également sur Sarah et Yukel, comme dans la description explicite du fond et de la forme d’un roman : « Le roman de Sarah et de Yukel, à travers divers dialogues et méditations attribués à des rabbins imaginaires, est le récit d’un amour détruit par les hommes et par les mots. Il a la dimension du livre et l’amère obstination d’une question errante. » (p. 30). Le rôle de l’écrivain est souvent traité dans le texte²², comme dans cet énoncé où Yukel repousse le narrateur qui l’a suivi longtemps sans autorisation :

« Il a, quelquefois, usurpé mon nom ;
 mais je ne suis pas cet homme ;
 car cet homme écrit
 et l’écrivain n’est personne. » (p. 32).

Dans la souffrance de Yukel, le narrateur devient celui qui rétablit et qui voit : « Pour ce qui te voient – mais ils ne te voient pas ; je te vois – tu es une forme qui se déplace dans le brouillard. » (p. 38), car le narrateur sait et présage les événements à venir :

« *Ai-je été, Yukel, le regard qui te manque ; le regard de ton pied sur la dalle, de tes bras dans l’étreinte, de ton cou dans la soif ; le regard de tes lèvres dans le baiser et la parole ?*
 « Je », c’est toi. Tu vas mourir et je serai seul. » (Idem)

Confluence, donc, entre le narrateur et le personnage principal, ou entre leurs deux rôles (l’un a le rôle d’écrire et l’autre le rôle d’être écrit)²³ ? Ils sont « compagnons » (p. 41). Qui est-ce qui parle véritablement ? Quel est ce regard manqué ? Dans un dialogue auto-évaluatif déjà mentionné avant) où l’absence relative de Sarah et de Yukel au début du livre est thématifiée : « A peine nous as-tu parlé de Sarah et de Yukel. », le narrateur déclare : « -Tu es le narrateur, Yukel, de livre en livre, de ciel en ciel. » (p. 137)²⁴. Le lien entre le livre et le ciel fait penser à l’infini, comme le fait l’amour de Sarah et de Yukel. Même dans l’enfance de Yukel, le narrateur a été présent, en lisant ses « cahiers d’écolier où ton destin était tracé au crayon »

²¹ Voir, p. 30 « Il... plume. », p. 30, p. 42 « Tu... l’écriture. », p. 59 (page entière) p. 66 « Mes livres... moi ? », p. 70 « Mes... récits. », p. 72 « Ce... phrases. », p. 72 « Les mots... étoile. » (le commentaire entier, p. 81 « Yukel... livre. –Vous... livre. Vous... pu. Mais... marges. Le... lie. », p. 87 « Le fou... l’eau. De... livres. », p. 96 « Avant... croissons. Ainsi... visible. », p. 99 (commentaire rabbinique) « L’histoire... naissance. Nous... vocables. Nous... surprendre. La... vierge. J’ai...réveil. L’histoire... pensée. », p. 120 « Une fois... découvrir. Sans... close. », p. 123 « Le livre... sommeil. »

²² Voir, p. 38 « Et... pas. Et... blessure. T’ai... Yukel ? », p. 39 « J’ai... graine. Pardonne-moi...la place. », p. 127 « Je cherchais à me faire... de perdre le tien. », p. 137 « -Je parle... détresse. »

²³ Rappelons encore l’exergue du livre, « Tu es celui qui écrit et qui est écrit. »

²⁴ Voir, p. 64 « Moi, ... livres. »

(Idem.). Les cahiers d'adulte étant illisibles, la mission du narrateur devient le remplissage des mots absents et la reconstitution de vie, ce qui est évoqué aussi dans le titre du chapitre, *Et tu seras dans le livre*. Ici le livre reflète vraiment sa propre genèse, comme dans une narration dite narcissique :

« J'ai repris, l'une après l'une, toutes tes phrases que je n'ai pas lues. – Mais les as-tu écrites, les as-tu prononcées, les as-tu seulement pensées ? –
J'ai fait couler l'encre dans le corps deviné de chaque lettre afin qu'elle vive et meure de sa propre sève qui est la tienne, Yukel, dans le livre
et dans les approches et les dissimulations du livre. » (Idem).

Parfois conflictuelle et parfois tendre, la relation complexe entre le narrateur et Yukel est fortement liée au sens riche et très nuancé des lettres et de l'écriture qui se trouve dans *Le livre des questions*. Avec estime et admiration le narrateur se demande : « Y a-t-il, mon frère, vocable plus attentif et plus rêveur, plus misérable et plus solidaire que celui que tu incarnes ? » (Idem.). C'est comme s'il y avait un lien entre la complexité des qualités (attentif – rêveur, misérable – solidaire) et la possibilité de devenir vivant.

Hutcheon formule deux formes principales de la narration narcissique – la forme ouverte et la forme couverte. La forme ouverte semble figurer dans la narration du livre de Jabès, avec ses nombreux commentaires du narrateur (cités ci-dessus) car les formes ouvertes se trouvent « [...] où la conscience auto-critique et l'auto-réflexion sont tout à fait évidentes, explicitement thématiques ou allégorisées à l'intérieur de la « fiction ». » (Hutcheon, 1977, p. 95).

La forme couverte semble aussi présente, car elle est intériorisée et intégrée, par exemple par « [...] la devinette (« riddle ») ou la plaisanterie (« joke »), forme qui oriente l'attention du lecteur en direction du langage lui-même et de son potentiel de duplicité sémantique : cette forme tout à la fois transmet et dissimule le sens. » (Ibid., p. 105). Les interprétations faites par Shillony des figures rhétoriques dans l'œuvre de Jabès confirment que la forme couverte aussi soit présente dans le livre. La description de Shillony du traitement jabésien de la langue française (comme s'il s'agissait de l'ancien hébreu) fait écho dans cette description d'une potentielle « duplicité sémantique ».

Selon Hutcheon, le rôle du lecteur devient dans la narration narcissique un rôle créateur : « [...] on lui demande de participer à la création de mondes, de sens, à travers du langage. » (Ibid., p. 101). La révélation du processus créateur de l'écrivain crée un effet de *miroir* et une réciprocité entre l'écrivain (ou le narrateur) et le lecteur, qui peuvent partager le voyage, les

expériences, la douleur, la liberté et la responsabilité²⁵. La narration narcissique soulève des questions sur l'essence du roman, et sur le moment où un récit méta-fictif cesse d'être un roman. Cette question est très pertinente à propos du livre de Jabès, puisque son œuvre est difficile à classer. En intégrant la narration narcissique dans la tradition romanesque, Hutcheon écrit : « [...] les miroirs linguistiques internes ne sont pas destructeurs, mais plutôt c'est le dédoublement qui forme la « fiction » elle-même. Le but est d'unifier, non de désorganiser. La représentation n'est pas rendue caduque, mais elle est renversée sur elle-même ; et la « narration » envahit de tous les côtés la « fiction ». » (Ibid., p. 106). Mais est-ce que cette situation de miroir créée par la narration est déjà thématifiée dans *Le livre des questions*? Dans plusieurs exemples l'image d'un miroir²⁶ est intégrée dans les sens du texte, comme dans :

« (Le rabbin tondu qui, dans sa tenue de déporté, ne ressemblait plus à un rabbin, me dit, un jour, avant de mourir :

-Qu'est-ce que l'eau du lac ? Une page blanche. Les plis sont ses rides et chacune est une blessure.

Un lac sans plis est un miroir. Un lac ridé est un visage.

Marqués, nos visages reflètent celui de Dieu. » (p. 94)

Ici on peut voir un lien entre le miroir et l'écriture, car la page blanche prend la place de l'eau du lac. La citation lie aussi le miroir à la relation à l'autre, car le visage peut prendre, à cause de ses rides et de ses blessures, la place du miroir. La différence entre l'eau du lac du miroir – lisse – et l'eau du lac du visage – ridée – est par exemple l'effet du vent²⁷ ou des poissons qui change la surface de l'eau, ce qui reflète les mots de Yukel quand il exprime son amour : « l'écriture non formulée qu'esquisse le vent sur le sable et sur la mer » :

« Je ne t'ai pas cherchée, Sarah. Je te cherchais. Par toi, je remonte à l'origine du signe, à l'écriture non formulée qu'esquisse le vent sur le sable et sur la mer, à l'écriture sauvage de l'oiseau et du poisson espiègle. » (p. 193).

²⁵ Considérant que les miroirs semblent déjà reflétés dans le texte, le livre serait extrêmement autoréflexif. Une remarque générale faite par Hutcheon, semblent pertinentes à mentionner à propos du livre en entier. L'usage, dit-elle, d'une narration auto-centrique peut parfois impliquer une défense : « [...] afin de désarmer toute attaque lancée contre sa *vraisemblance* en reconnaissant explicitement son propre caractère artificiel. » (Hutcheon, 1977, p. 97). Pas seulement la complexité des aspects de la représentation documentaire des événements historiques peut amener ce besoin d'une explicitation du caractère fictive d'une œuvre littéraire. Dans *Le livre des questions*, le narrateur est accusé par ses « frères de race » d'avoir une religiosité incorrecte et d'avoir inventé les discours rabbiniques. Derrida soulève aussi ce reproche : « Tous lui reprocheront cet universalisme, cet essentialisme, cet allégorisme décharnés ; cette neutralisation de l'événement dans le symbolique et l'imaginaire. [...] Jabès n'est pas un accusé dans ce dialogue, il porte en lui le dialogue et la contestation. » (Derrida, 1967, p. 112).

²⁶ Voir, p. 49 « Mais... miroir. », p. 64 « Il interroge... l'accompagnent. », p. 75 « Un livre... caillou. », p. 105 « Dans... la lune. », p. 155 « Les étangs... mesurent. »

²⁷ En hébreu : *Ruach*. (Aussi dans *Ruach HaKodesh* – Le Saint-Esprit. Voyez aussi Genèse 1:2. (et comparez avec la question « - Sarah, Sarah, par quoi le monde commence ? » (p. 176)))

On pourrait aussi classer l'eau du lac du miroir comme un type de mimésis qui peut être dérangée ou dépassée par l'écriture, par la blessure ou par le visage de l'autre.

La narration change dans les représentations de l'amour

Dans *Le temps des amants*, les mots des deux personnages sont rendus sans l'intervention du narrateur, des rabbins ou d'autres commentateurs. *Le temps*, comme dans le titre du paragraphe, apparaît dans une des plusieurs images échangées entre les deux : « Les heures apprennent à l'homme qu'étendu ou debout, il avance, il tourne en rond comme les aiguilles du temps – qui ignorent qu'elles tournent. » (p. 152). Comme le paragraphe *Le temps des amants* couvre seulement quatre pages, on peut dire que le temps du récit est court, ce qui renforce l'impression de la nature périssable de la rencontre. Dans le paragraphe suivant un narrateur se dirige vers quelqu'un qui marche, qui est probablement Yukel : « Tu as quitté Jérusalem pour retrouver Jérusalem. Mais tes pas ne t'importunent plus. Ils s'effacent dès que tu passes. Tu n'as plus besoin de te retourner. As-tu marché si longtemps ? » (p. 157). Qui est le narrateur ? Il continue en décrivant la trajectoire d'un vol²⁸ : « Une chambre est peuplée de bruits divers qu'ordonne le silence. Tu les écoutes à l'instant où, pareils à un vol de voluptueux phalènes, ils s'approchent de la lampe pour être brûlés. Ton corps, comme le mien, répond de mille marques invisibles dont nous sommes seuls à connaître et à taire l'histoire. » (Ibid., p. 158). Ou est-ce qu'il faut se demander, après cette phrase qui décrit une connaissance approfondie du corps de l'autre, qui est la *narratrice* ? Dans un commentaire en italiques et entre parenthèses, les implications d'une *rue* sont décrites. Après ce long commentaire sur la rue, la voix de la narratrice revient, et se nomme :

« Quand l'ombre, peu à peu, se teinte de rose, c'est moi, Sarah, qui guette déjà ta venue ; quand, de rose, elle devient rouge et jaune, c'est moi, Sarah, qui t'appelle en vain ; quand le monde est enfin blanc comme la flamme entre les cils, c'est moi, Sarah, qui te cherche dans la foule anonyme et jacassante ; quand l'obscurité s'abat, à nouveau, sur le monde, c'est moi, Sarah, qui me perds en toi. » (p. 159).

Au début de la première partie du chapitre *Le livre de l'absent*, l'errance de Yukel l'amène à un croisement dans la rue : « Il a croisé une femme qui lui a demandé... Il ne lui a pas répondu. Il ne l'a même pas vue. L'a-t-il croisée vraiment ? Il a entendu des bruits... des bruits. Il a passé sous des feux rouges, des feux verts. » (p. 53). On peut penser que c'est Sarah qu'il croise dans la rue ce soir-là, même si son nom n'est pas révélé. Son rôle de narratrice ici, rend plus indécis le rôle du narrateur en général. Un détail au sujet de Sarah, le

²⁸ À comparer avec le papillon à la page 7.

récit de son enfance constitue un indice. Elle admire son père qui raconte souvent des histoires : « Père, parle-moi de Yukel Serafi dont m'émerveillent les récits. » Et son père lui répond : « Patience. Un jour, tu l'inventeras. » (p. 179).

L'errance

Il y a dans *Le livre des questions* une multitude de représentations de l'errance et de la souffrance qui accompagne celle-ci. En décrivant les émotions de Yukel, le narrateur écrit : « Il songe à ces moulins d'eau d'Afrique qu'une bufflesse, un bandeau sur les yeux, fait tourner ; il songe à cette bête humiliée qui donne à boire à la terre en tournant indéfiniment sur elle-même, disgracieuse et docile, qui donne à boire à l'homme qui l'humilie. Elle lui est devenue proche. Il marche. » (p. 54)²⁹. L'errance, semble-t-il, dessine un cercle, ou un lieu clos. On tourne en rond, comme le faisaient les aiguilles du temps, mais dans *Le temps des amants*, l'image d'une montre fait que l'homme « avance » (p. 152), malgré le cercle. La solitude de l'errance est soulignée : « Yukel, tu es seul au monde et le monde s'écarte à ton passage. » (p. 124), et la haine contre soi-même : « Tu es plus cruel de tes bourreaux. » (Idem.), ainsi que la fatigue³⁰ : « J'ai fait le tour. J'ai tourné sur moi-même sans trouver le repos. » (p. 67).

Rappelons l'énoncé plein de remords du narrateur « Et c'est moi qui te force à marcher ; moi qui sème tes pas. » (p. 38). Est-ce que la relation entre le narrateur et le personnage principal coïncide avec l'expérience décrite d'une errance qui prend la forme d'un cercle et qui implique une sorte d'isolation en soi-même, un sentier très battu qui semble mener quelque part mais dont le point final devient sans cesse, dans une répétition douloureuse, la répétition du trauma, un retour perpétuel à soi-même ? Est-ce qu'il s'agit en quelque sorte d'un *miroir*, comme dans la narration narcissique décrite par Hutcheon ?

À propos de l'errance de Yukel dans le désert, une possibilité de sortir de l'errance ou de la prison de soi-même se montre : « Que peut-on contre un mur sinon l'abattre ? Que peut-on contre les barreaux sinon les scier ? Mais contre un mur qui est le sable ? Mais contre des barreaux qui sont notre ombre sur le sable ? Quand le but est, sans cesse, plus loin c'est, en somme, ne pas avancer. » (p. 61). Un mur qui est le sable s'effondre et se disperse. Dans l'errance les points de départ ne sont plus les mêmes, car : « [...], pouvait-on, ici, parler de départ ou d'arrivée ? Partout, l'oubli, le lit défait de l'absence, l'errant royaume pulvérisé. » (p. 61).

²⁹ Voir, p. 54 « Il y a... chemin. », p. 59 « On... âme. », p. 121 « Nous... manèges. »

³⁰ Voir p. 54 « Pour... du lieu. Il... force. »

La dispersion

Le mouvement de dispersion revient à plusieurs endroits significatifs du livre. Le cri est la dispersion du son de la voix. Dans les premières lignes du livre, Sarah dit : « Je crie, Yukel. Nous sommes l'innocence du cri. » (p. 17). Dans un des commentaires qui précèdent le paragraphe *Le temps des amants*, Reb Sholl dit : « Notre fleur, dont la corolle est de cendres, a autant de pétales que nous avons poussé de cris. » (p. 150). La dispersion de pétales revient dans le commentaire (ou est-ce que c'est un poème ?) qui parle de la langue des poètes (« durcie, dorée, puis effritée », ce qui pourrait aussi causer une dispersion) : « [...] les pierres, la cendre sur les pierres éparpillées. Le livre / surgit du cri des pétales sacrifiés, / de l'incendie de la rose prophétique. / Fumée. [...] » (p. 47). Dans le dialogue préliminaire du livre les premières lignes sont : « - Que se passe-t-il derrière cette porte ? – Un livre est en train d'être effeuillé. » (p. 18) et le résultat d'un effeuillement est souvent une dispersion aussi. Dans la solitude de Yukel il y a la dispersion des autres : « Yukel, tu es seul au monde et le monde s'écarte à ton passage. » (p. 124). Et dans le récit de l'amour de Sarah et de Yukel, il y a la dispersion narrative : « *A conter leur tragique amour, je voulais me limiter [...] » (p. 71)³¹*

En s'expliquant avec ses frères qui lui reprochent d'avoir blasphémé et inventé les mots des rabbins, le narrateur dit pour se défendre - et sa défense évoque aussi la relation entre la mémoire et l'autre, aussi bien que la solitude de la mémoire, qui ressemble ici à un miroir, car on y voit soi-même : « Les rabbins dont je cite les paroles sont les phares de ma mémoire. - On ne se souvient que de soi. – Et vous savez que l'âme a, pour pétale, une parole. » (p. 67). La dispersion des grains de sable, devient le symbole des conditions des mots :

« Ramasse un peu de sable, écrivait Reb Ivri, puis laisse-le glisser entre tes doigts ; tu connaîtras, alors, la vanité du verbe.

Le sable n'est plus que sable et la parole, pavillon baissé de la parole. »

Et, ailleurs : « Peux-tu jurer que les grains de sable que tu as serrés dans ta main sont bien ceux qui ont glissé à tes genoux ? Ils sont déjà mille autres que tu ignorais.

Ainsi est-il de tes paroles, une fois lâchées dans l'univers peuplé de la parole. » (p. 126)

Est-ce que ces images de plusieurs éléments dispersés renforcent l'impression d'infinité et de totalité dans l'amour de Sarah et de Yukel ? Comme le dit le narrateur³², « [...] *je ne sais plus très bien où ils sont et où ils ne sont pas [...] » (p. 71)*. Dans l'article de Waldrop, Jabès est cité en décrivant comment le fragment et le livre « explosé » forme un lien à l'infini

³¹ Voyez p. 15.

³² Voyez p. 15.

(Waldrop, 2003, p. 174). Waldrop se demande si le livre s'approche d'une totalité et d'une *potentialité* au fur et à mesure que la fragmentation augmente (Ibid., p. 175).

Une possibilité (parmi plusieurs) de considérer le sens des cendres, des pétales, du cri, de l'effeuillage (d'un livre) – des éléments qui se dispersent – et leurs éventuelle relation à la signification de l'écriture ou des éléments narratifs, serait celle des forces inverses de l'écriture et de la lecture. Hutcheon propose une image qui pourrait communiquer avec celle de la dispersion : « La métafiction semble cependant se rendre compte qu'elle n'a en fait, à l'instar de toute fiction bien sûr, *aucune* existence en dehors de celle que constitue l'acte centripète de lecture qui fait contrepoint à l'acte centrifuge d'écriture. » (Hutcheon, 1977, p. 99).

Les pétales dispersés et le lien à l'infini, rappellent aussi l'image de l'amandier qui fleurit, car son nom hébreu *schakéd* est proche de celui de *schokéd* qui signifie veille, ce qui donne *l'arbre qui veille*³³. Considérant les phrases du livre qui intègrent la veille avec le livre, comme par exemple, « -Une mèche brûle dans chaque mot. » (p. 21)³⁴, l'amandier deviendrait, avec la dispersion de ses pétales et avec le symbolisme de son regard veillant, l'image capable de lier « l'acte centrifuge » avec « l'acte centripète ».

Ces éléments dispersés est-ce qu'ils sont *dans le vent* ? Dans la mesure où ils s'exprimeraient, est-ce que leur expression aurait quelque chose à faire avec l'écriture qu'esquisse le vent sur le sable et sur l'eau ?

L'amour comme une sortie de l'errance – l'oubli aux cendres de miroir

L'amour – est-il capable de rendre possible la fin de l'errance ou la sortie du lieu clos ? Yukel dit : « Je ne t'ai pas cherchée, Sarah. Je te cherchais dans le labyrinthe de ma nuit, au sein de la nuit totale, où ce qui n'était qu'appréhension de blessure, peu à peu, était devenu blessure, lieu clos de blessure non pour panser la plaie mais pour la raviver sans fin. [...] Tu pouvais me sauver, Sarah. » (p. 194-195).

L'écriture est au centre de l'amour de Sarah et de Yukel. Ce n'est pas seulement dans *Le temps des amants* que l'importance de l'écriture est affirmée. La rencontre avec Sarah signifie pour Yukel une sortie de l'errance et du lieu clos de blessure³⁵. Il dit : « Dans le monde où je te cherche, tu es l'herbe et la fonte. Tu es le cri perdu où je m'égare. Mais tu es aussi, où plus rien ne veille, l'oubli aux cendres de miroir. » (p. 49). Les éléments narratifs autoréflexifs

³³ Voyez par exemple Jérémie 1 :11-12.

³⁴ Voir, p. 22 « Une lampe... livre. », p. 32 « Ils... lampe. », p. 40 « Dieu... lampe. », p. 67 « J'ai fait...repos. », p. 83 « Au sourd-muet... nuit. », p. 84 « Dans les yeux... solitude. », p. 125 « Tu dors... livre. Le... fermé. »

³⁵ Voir, p. 125 « Qui... front ? Qui... main. » « Ah... couche ? Qui... chemin ? Femme... Dieu ? »

dites narcissiques semblent renforcer l'impression d'une situation d'errance et de miroir, ce qui pourrait correspondre à ce « face-à-face stérilisant avec soi-même », décrit par Jouve, qui dit que l'écriture devient une possibilité de sortir de *l'imaginaire* : « L'écriture, en convoquant implicitement le tiers présent dans tout langage » (Jouve, 2010, p. 134).

L'image de soi-même que porte Yukel dans l'errance et dans le lieu clos de blessure, pourrait être celle qui est créée par la haine des autres, qui se montre comme des graffiti sur un mur (rappelons aussi la métonymie entre la rue et le livre)³⁶ : « -Dans quelle rue ? Il y en a tant derrière lui et devant qu'il ne le sait plus – sur lequel il lit : MORT AUX JUIFS / JEWS GO HOME écrit à la craie blanche, écrit en lettres majuscules. » (p. 56). Pour Yukel ces mots de la haine deviennent funestes : « Il ne voyait plus que ces douze lettres, en transparence, sur le tableau de verre de sa mémoire. » (p. 157). L'image des aiguilles, de la montre et de son cercle, vient ici aussi, mais sans le progrès de *Le temps des amants*, sans l'avancement rendu possible par l'amour : « -Mon Dieu, murmure-t-il. Les aiguilles des années marquent la même heure. » (Idem.). Sa situation implique aussi des difficultés de s'exprimer³⁷ : « [...] toi qui n'ouvres la bouche que pour prolonger le cri [...] » (p. 39).

Dans sa description de l'absence dans *Le livre des questions*, Derrida n'exprime pas (en tous cas pas explicitement) que l'absence aurait à faire avec l'absence de *quelqu'un*. L'origine du signe et les Tables sont considérées en détail, et le mouvement de « remonter » qui revient dans les énoncés de Yukel semble être lié à la montée sur la montagne Sinaï faite par Moïse. Dans la dernière partie du livre, Yukel exprime l'importance de Sarah et de leur amour :

« Par toi, Sarah, je remonte à la langue de la nuit, aux premières tentatives de la parole aveugle, ivre de voir, impatiente de s'organiser autour de sa sensuelle signification, ivre de voler de ses propres ailes ; parole velue comme le corps de l'abeille que le jour guette, qui presse le jour.
Par toi, Sarah, je remonte à l'abeille et au jour qui n'est pas mais dont l'avènement est proche, à la rose qui n'est pas mais dont la terre est avertie. » (p. 193-194).

Observez dans cette citation les mots : *premières, tentatives, aveugle, impatiente, ivre, avertie*. Il s'agit d'un certain type de langage – une écriture libre, créatrice, curieuse, ouverte et indépendante – qui est embrassé et veillé. Les jeux des mots, et l'inventivité et l'allégresse de l'enfant comme l'a décrit Shillony, sont évoqués. Rappelons comment l'enfance a été décrite : « L'enfance est une colonie de paroles que les années s'acharnent à disperser. [...] L'enfance est une colonie de paroles étonnées. » (p. 176). Il semble que les descriptions de l'amour de Yukel parlent d'une possibilité, par

³⁶ Voyez p. 12.

³⁷ Voir, p. 54 « Comment... comment ? Il... su. Le ... deux. C'est... silencieux. Il... oubliées. Des... d'autres. Maintenant... tard. », p. 63 « Lorsqu'il... sollicitaient. Il... fixer. », p. 105 « Un homme... s'exprimer. »

l'amour, d'arrêter ou de contrebalancer la violence de la dispersion, de retourner à la source où la vie et la communication ne sont pas détruites mais où elles sont encore possibles³⁸.

Sarah et Yukel décrivent un autre aspect de l'écriture « non formulée », comme dans *Le temps des amants* où Yukel dit : « Les mots sont des fenêtres, des portes entrouvertes dans l'espace ; je les devine à la pression de nos paumes sur elles, aux empreintes qu'elles y ont laissées. » (p. 153). L'importance des mains en leur qualité de dimension matérielle et concrète des mots, est actualisée ici où *l'illisibilité* de « l'écriture non formulée qu'esquisse le vent sur le sable et sur la mer », trouve une sorte de correspondance dans l'énoncé de Sarah : « Le monde est illisible sur la peau. » (p. 155).

Le processus de transition entre l'imaginaire et le symbolique semble pouvoir constituer une petite partie d'explication de la signification de cette espace de possibilité et de réouverture sur le monde. Et la possibilité de sortir de soi-même est dans le discours de Yukel liée à Sarah : « Tu pouvais me sauver, Sarah, ressusciter mon enfance, donner des armes à mon adolescence, faire, de moi, un homme. [...] soudain, tu m'es apparue dans le sillage de tes yeux ouverts sur le monde [...] En toi, tout témoignait que tout n'était pas perdu. ». La parole et l'écriture les lieraient, et la capacité créatrice de la parole revient dans les derniers mots :

« Nous allions parler, Sarah ; parler enfin après des mois, des années de paroles vaines ou de silence, nous parler pour nous entendre, nous parler pour nous comprendre, nous parler pour nous unir.

Et avec nos paroles, nous allions repeupler le monde ; le peupler d'amis, d'êtres, d'objets fraternels, de réponses fraternelles : « Oui, oui, oui. » Unanime acceptation à nos sollicitations angoissées. « Oui » à notre faim et à celle du monde ; « Oui » à notre soif et à celle du monde ; « Oui » à notre timide sourire et au sourire discret du monde. « Oui, oui, oui » là où, à l'homme, les hommes répondaient « Non » ; là où, à notre monde, les mondes répondaient « Non ».

Nous allions composer, au nom de la vie, avec notre esprit et notre cœur, vivre notre vérité inventée. » (p. 195-196).

³⁸ Ce passage de Patterson lie, avec l'aide de la connaissance d'hébreu, le vent ou l'esprit divine (ruach – רוח) au texte du Genèse, au cœur (symbole de l'amour), au visage et aussi à la veille (« abides at every instant ») : « [...] the Torah, moreover, is the Divine רוח that in the beginning hovers over the face of the deep (see Genesis 1:2). Which means : the hovering of the beginning – the movement of רוח or spirit over the face of the deep that obtains at every instant – abides at every instant in the heart : *that* is where creation hangs in balance. » (2005, p. 100-101). Le mot « hovering » peut impliquer soit le mouvement de flotter au-dessus de l'eau, soit l'hésitation avant la décision des mots (prolongation du moment de la possibilité), soit l'errance. Ce vol est-ce qu'il ne ressemble pas à celui du papillon, qui ne doit pas être arrêté parce qu'il porte en lui la création et la possibilité ?

Conclusion

Les théories de la narration narcissique décrites par Hutcheon, comme les jeux de focalisation et les éléments narratifs qui renforcent l'impression d'infini, semblent capables d'indiquer quelques liens entre le récit d'amour et les processus narratifs. Le sens exprimé dans l'exergue du livre a été retrouvé à plusieurs endroits du texte. Il semble qu'il y ait une signification cruciale du miroir dans le livre, mais la place exacte du miroir n'est pas tout à fait dégagée dans cette étude – elle se déplace entre : entre narrateur et personnage, et : entre écrivain et lecteur. Une connaissance plus profonde des aspects philosophiques, religieux et linguistiques du livre, pourraient éventuellement aider à la tracer, et elle saurait vraisemblablement remettre en question plusieurs des spéculations de l'étude. La faiblesse de l'étude est qu'elle simplifie et complique les choses.

Considérant que la persécution, le persécuteur, la mort, la violence, la tragédie, la douleur, la consolation, l'amour détruit, la vulnérabilité, la perte, le cri, la blessure, la souffrance, l'incendie, la solitude, la cendre, la destruction, l'affliction, l'humiliation, la proie et les mains blessées et leur relation à l'écrit, ont été décrits et mentionnés à propos de l'amour, on pourrait se laisser prévoir que cette étude ne court pas le risque de l'idylliser. Une telle dissimulation serait grave et hasardeuse, en même temps que la conscience de ce risque nous laisse illustrer l'avertissement et l'exhortation à la vigilance, faits par Derrida dans *L'écriture et la différence*. Éventuellement il faut cependant distinguer entre ces deux questions : « C'est comment l'amour de Sarah et de Yukel ? » et : « C'est comment *la perte* de l'amour de Sarah et de Yukel ? », en considérant que la délimitation d'une d'elles, comme la délimitation de la partie du texte, peut favoriser la profondeur aussi bien que l'émergence d'une perspective plus élargie. Une distinction entre les deux questions aurait pu rendre discernables quelques éventuelles différences entre leurs réponses correspondantes, ce qui pourrait mettre en question aussi bien que mettre en évidence l'interprétation faite par Derrida que « [l]a rencontre *est* séparation. ».

Un développement de la perspective psychanalytique aurait contribué à la clarification des affects vraisemblablement impliqués dans ces expériences douloureuses, en mettant en évidence la partie conceptuelle de leur représentation. Dans le cadre de l'analyse lacanienne ce serait par exemple intéressant de chercher les liens entre l'angoisse et la séparation caractérisant cette relation d'amour, aussi bien qu'entre la honte et l'omission ou le non-dit du délai dans l'imaginaire. *L'évidence*, cependant, rappelle la citation jabésienne analysée par Shillony (1991, p. 34) : « *au cœur de l'évidence il y a le vide* ». Une telle notion du sens a

dans cette étude été trouvée dans plusieurs aspects du texte analysé, aussi bien que dans les interprétations du même texte *et* dans ses propres tendances de réflexivité, qui a parfois laissé passer des interprétations aventureuses ou des faiblesses en ce qui concerne l'évidence conceptuelle.³⁹

Quelques traits essentiels de l'amour de Sarah et de Yukel ont été mentionnés et liés dans l'étude – la souffrance commune, l'immensité, l'importance de l'écriture, et le langage créateur, qui est aussi, où plus rien ne demeure, une écriture qu'esquisse le vent sur le sable et sur la mer.

Bibliographie

Cahen, Didier. 1991. *Edmond Jabès*. Paris. Les dossiers Belfond.

Deleuze, Gilles et Guattari, Felix. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2 Mille plateaux*, Paris. Les éditions de minuit.

Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris. Éditions du Seuil.

Hutcheon, Linda. 1977. « Modes et formes du narcissisme littéraire. ». *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* 29, 90-106.

Jabès, Edmond. 1963. *Le Livre des Questions*. Éditions Gallimard. Collection l'Imaginaire.

Jouve, Vincent. 2010. *Poétique du roman*. 3^e édition. Cursus, Armand Colin.

Patterson, David. 2005. *Hebrew Language and Jewish Thought*. New York. RoutledgeCurzon.

Scholem, Gershom. 1983. *Benjamin et son ange*. Suhrkamp, Frankfurt am Main. Traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, 1995, Éditions Payot & Rivages, Paris, pour la traduction française.

Shillony, Helena. 1991. *Edmond Jabès une rhétorique de la subversion*. Paris. Archives des lettres modernes, n° 251.

Waldrop, Rosmarie. 2003. « Lavish Absence: Recalling and Rereading Edmond Jabès. ». *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought*, Vol. 52, No. 3-4.

³⁹ Dans ce passage qui raconte d'un processus semblable, Gershom Scholem, en décrivant le travail théorique de son ami Walter Benjamin, exprime et explique son appréciation de la démarche non-disant de son ami, car elle semble se trouver justement autour des choses les plus essentielles : « Reste à souligner ici qu'en se tournant par la suite vers le matérialisme historique, il ne retint *expressis verbis* de ces deux catégories, la Révélation et la Rédemption, que la seconde, non la première, bien que celle-ci fût la plus étroitement liée à la démarche essentielle entre toutes, le commentaire de grands textes faisant autorité. La Révélation a disparu dans ce processus de transformation de sa pensée ou, comme je le suspecterais volontiers, a plutôt seulement été passée sous silence, devenant désormais une connaissance véritablement ésotérique. » (Scholem 1983, p. 67-68).