

*J'ai cueilli pour toi ce caillou
ce caillou blanc*

*fleuri
sur les plates-bandes de la nuit
(L'Hiver de tout un siècle)*

Si John E. Jackson s'est affirmé comme l'un des penseurs de la modernité¹, dès 1967 son engagement dans la cause de la poésie s'est manifesté par sa collaboration régulière à deux revues l'une vénérable et aujourd'hui bientôt bi-centenaire, la *Revue de Belles-Lettres*², l'autre nouvelle et qui a assumé son nom, *L'Éphémère*³. À 22 ans il a commencé à y collaborer comme traducteur (Trakl, Robert Walser...). En 1972 paraît en hommage à Paul Celan le numéro de la *Revue de Belles-Lettres*⁴ dont il a été avec Rainer Michael Mason le maître d'œuvre. Son premier recueil de poésie, *Chemins*⁵, est publié en 1979, juste après *La Question du sujet*, qu'a précédé l'essai sur Yves Bonnefoy⁶. Depuis il a publié traductions et livres de poèmes, une production qui pour sembler d'importance moindre que l'œuvre du théoricien, entretient avec elle des liens si étroits qu'ils proposent, au-delà des rapports entre lecture et création, d'autres voies à la réflexion sur la finalité de l'art dans notre civilisation en dépit de l'« hiver » persistant qui la traverse, d'une Catastrophe l'autre.

Vers un questionnement éthique

On peut se demander, puisque l'œuvre entière semble orientée par la même interrogation sur l'art, le spirituel, les lieux de nos vies et de nos morts, comment l'exploitation de ces thèmes dans des genres aussi dissemblables que le poème, le récit ou l'essai rejoint l'interrogation, centrale en poésie, de la « question du sujet ». Et si la disponibilité que requiert l'élaboration seconde du texte d'autrui effectuée par le théoricien ou le traducteur est du même ordre que la création. Mais malgré l'intérêt de ces questions, rien ne sera dit de ce qui soulève cette œuvre, de ce qui explique que l'auteur n'ait pas été footballeur professionnel ou coureur de fond. Qu'il s'agisse de Guillaume IX d'Aquitaine ou de T. S. Eliot, ce qui porte l'ensemble de ces écrits, c'est la force d'espérance transmise par la poésie. Ce pacte secret entre lecteur et poème est porté à une exigence accrue par l'intensité de l'amitié qui a uni l'écrivain à certains poètes et artistes, dès ses débuts. L'étroitesse de ce lien est significative de l'importance qu'il accorde au « don de soi⁷ », tel qu'il a pu l'éprouver d'eux-mêmes, mais aussi de plus humbles compagnons. La figure qui hante la plupart des pages ici retenues est celle de Paul Celan, exemplaire s'il en est des échanges possibles entre un auteur et son lecteur, d'un dialogue maintenu entre deux existences et dont les ramifications se déploient au-delà de la mort. À travers Celan est en cause la fonction du geste artistique face au Mal, question plus que jamais préoccupante, comme l'indique l'émotion suscitée par la récente exposition⁸ d'Anselm Kieffer dédiée au poète. Mais entrer dans l'œuvre par une si massive approche, n'est-ce pas l'occulter ? Comment lui rendre justice, sans faire abstraction de la dureté d'une existence ni l'y enfermer, ce qui serait nier son énergie créatrice ? Il suffirait pour cela d'avoir en mémoire de lui ces mots : « Les poèmes, ce sont aussi des

¹ Entre autres essais : *La Question du sujet, un aspect de la modernité poétique européenne : T.S. Eliot, Paul Celan, Yves Bonnefoy*, La Baconnière, Neuchâtel, 1978 ; *La Poésie et son autre, essai sur la modernité*, José Corti, Paris, 1998.

² Fondée en 1836, à Genève.

³ *L'Éphémère*, Editions Maeght, Saint-Paul de Vence, 1967-1972.

⁴ *La Revue de Belles-Lettres, Paul Celan*, n°2-3, 1972, Genève.

⁵ *Chemins, poèmes 1971-1975*, Pandora/Le Milieu, Paris, 1979.

⁶ *Yves Bonnefoy*, « Poètes d'Aujourd'hui », Seghers, Paris, 1976.

⁷ Propos d'Yves Bonnefoy, rapporté par John E. Jackson dans l'essai *En dormant sur un cheval...Mémoire de poèmes*, Les Belles Lettres/essais, Paris, 2019, p.67.

⁸ *Pour Celan*, exposition Anselm Kieffer au Grand-Palais Éphémère, 17 déc. 2021-11 janv.2022.

cadeaux — des cadeaux aux êtres attentifs. Des cadeaux qui portent avec eux un destin⁹ ». Que la lettre où ils figurent soit reprise avant l'essai de Jackson qui accompagne ses traductions de Celan en dit assez sur la qualité de l'attention qu'il lui porte.

De fait, un questionnement éthique oriente la tâche de John E. Jackson, au-delà des questions d'art, mais toujours à travers elles. Le sens de l'humain qu'il y développe rejoint en particulier celui des penseurs d'un siècle qui a connu Auschwitz et les déportations. Ainsi d'Emmanuel Levinas. Car depuis que son professeur Bernhard Böschstein a introduit Jackson à la fréquentation de Paul Celan, de vingt-cinq ans son aîné, la connaissance de son œuvre va se lier à celle de l'auteur de *Totalité et infini*. C'est à travers l'œuvre de Celan que le philosophe et le critique se retrouvent sur un *méridien*, pour désigner selon Celan ce recoupement entre affinités et amitiés intellectuelles unies par leur visée vers la connaissance de l'Autre. À cet égard est probant « Désertiques¹⁰ », poème en prose en deux parties, par lequel, dans les mois qui ont suivi la mort de Paul Celan, John E. Jackson entame son œuvre d'écrivain. Dans l'attachement aussi passionné que clairvoyant qui va décider de la prise en charge de l'œuvre de Celan par Jackson, il entre quelque chose comme une « insatiable compassion¹¹ », pour reprendre l'expression de Dostoïevski citée par Levinas. Quand, en 1971, Jackson aborde dans « Désertiques » son propre questionnement de la spiritualité, et de la mort, s'il en vient au commentaire de « Psalm/Psaume » le plus célèbre des poèmes de *Die Niedmandsrose/La Rose de Personne*¹², ce n'est pas sans s'être référé auparavant au philosophe d'*Autrement qu'être* en citant sa contribution à *L'Ephémère* n°13, numéro paru au lendemain de la mort de Paul Celan. Sur ce poème qui jouera pour son évolution le rôle d'un témoin, il reviendra dans sa thèse sur *La Question du Sujet*, mais dans un essai de 1998¹³ il en appellera encore aux pages de Levinas intitulées « L'être et l'autre » qui concluent l'hommage de *La Revue de Belles-Lettres* à Celan pour lequel il avait dû solliciter la participation du philosophe. Lire, aimer, écrire, peuvent être autant de modalités pour se substituer à autrui, endosser sa douleur sans s'y complaire, le servir au-delà de la mort. Et exclure de sacrifier la Mémoire à l'Histoire, Mnémosyne à Clio.

Les étapes personnelles ouvrent ainsi des brèches sur le parcours de quelques *contemporains essentiels*. À moins que ces rencontres ne permettent à John E. Jackson d'aller au plus loin de soi comme au plus proche des autres. Ainsi pourrait-on relier « Désertiques » à un cycle que l'on appellerait « Psalm », auquel rattacher « Niemand » l'un des chapitres du livre *En dormant sur un cheval*¹⁴ sous-titré « Mémoire de poèmes », ainsi d'ailleurs que bien des pages de *La Question du sujet* et de *La poésie et son autre*. Ce texte témoigne par ailleurs d'une expérience de déserts qui n'ont rien de littéraire (Libye, Soudan, Israël), tous lieux, comme telle plage banale du Sussex, de la Promesse vécue – la majuscule pour donner au terme sa signification de *principe*, « inensevelissable¹⁵ », lieux témoins d'un engagement à soutenir envers la poésie, en réponse à la Promesse qu'elle tient, jusque dans le deuil et par le deuil. Autrement dit, qu'il s'agisse d'analyse littéraire ou de souffle poétique, la matière de l'œuvre, remodelée par les diverses instances du moi, en appelle indifféremment à la difficulté d'être soi, à la réflexion sur l'« espèce humaine », et au sentiment de responsabilité d'un lecteur obstiné. Et l'on s'aperçoit déjà, à propos de la « question du sujet », combien chez John E. Jackson l'écart entre les langues et leurs usages – allemand, anglais, français –, une certaine nostalgie nomade, et la diversité des pratiques littéraires rendent insistante la notion d'un Autre que soi. Peut-on ne pas être requis, en conséquence, par la façon dont, dans ce va-et-vient tenace entre moi empirique, moi du lecteur, moi poétique, la même visée travaille les interférences, d'un registre à l'autre, mais aussi d'un temps à l'autre, d'un stade à l'autre de la mémoire et de l'invention ? Deux balises signalent cet horizon mouvant : l'une privilégie les poèmes

⁹ Lettre à Hans Bender, 18 mai 1960, Paul Celan, *Poèmes*, José Corti, Paris, 2007 p.197-8.

¹⁰ « Désertiques », quatrième séquence de *Chemins*, op.cit. pp.63-82.

¹¹ « à propos de Sonia Marmeladova qui regarde Raskolnikov dans son désespoir », *Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, Montpellier, 1972, p.46.

¹² Paul Celan, *Die Niedmandsrose/La Rose de Personne*, 1963. Pour la traduction par John E. Jackson de « Psalm/Psaume » : Paul Celan, *Poèmes*, op.cit. p.136-137.

¹³ « Paradoxe et division chez Paul Celan », *La Poésie et son autre*, op.cit. p 97.

¹⁴ *En dormant sur un cheval... Mémoire de poèmes*, Les Belles Lettres / essais, Paris, 2019.

¹⁵ Paul Celan, « Denk dir/Imagine-toi », *Fadensonnen /Soleils de fil*, 1968.

de Jackson, tout en pointant deux tentations de Celan, celles du lieu et de l'Histoire, je j'appellerai « Massada-Manhattan » ; l'autre, par où je commencerai, la relation critique que Jackson a établie avec Celan autour de « Psalm » et du rapport de la poésie au divin.

Psalm/Psaume, le poème-témoin : le défi de la prière

Comment l'évolution de la lecture de « Psalm », le cycle qu'elle ouvre dans la vie de lecteur et d'auteur de John E. Jackson confirme-t-elle son attention à autrui ? Dans cette longue maturation, il passe de l'adhésion à la mise à distance, sans rien retirer de son (de notre) empathie pour ce poème. Jackson a connu très tôt ce « psaume », qu'il a porté en français, qu'il inclut dans la mémoire de la poésie qui lui est un compagnonnage de tous les instants. En voici les premiers vers, tels qu'ils figurent traduits par lui dans le numéro d'hommage à Paul Celan de *La Revue de Belles-Lettres* :

Personne ne nous pétrira plus de terre et d'argile,
personne ne conjurera notre poussière.
Personne.

Loué sois-tu, Personne. [...]

traduction reprise, à une variante près, en 1971 dans « Désertiques », où Jackson analyse une expérience du « nulle-part » (p.73) qui le conduit à l'extrême opposé de la pensée de l'être. Cette prose est l'étape la plus décisive de *Chemins*, où figurent déjà des lieux et des émotions qui seront éclairés presque un demi-siècle après dans les lectures de *mémoire d'En dormant sur un cheval...*

La première partie de « Désertiques » relate un séjour fortuit dans un « camp de forage » du désert libyen, site le plus inidentifiable qui soit à un *locus amoenus* ou à un haut lieu culturel. Cette halte est analysée, toujours dans l'après coup, comme une bouleversante « quête de réalité¹⁶ », pour reprendre les derniers mots du *Discours de Brême* de Paul Celan. Elle se manifeste ici par une extase en négatif, un *credo* en l'« absence des dieux », l'aspiration non à une patrie mais à un « intervalle ». Occasion d'une défaite existentielle, le désert offre un paradoxal point d'appui, un « terrassement », au double sens du terme, entre accablement et *assise* — effondrement et illumination poétique, seule prise où se retenir. Ni lieu, ni dieu, une espérance.

Le motif de la seconde partie de « Désertiques » est la remémoration d'une visite aux temples ruinés de Cyrène dans la même région. Loin de céder à l'élégie romantique, le voyageur prend de plein fouet la sensation de la vraie mesure de ce qu'il est. Il découvre l'abstraction du lieu comme une donnée immédiate des sens, il éprouve le poids de l'impondérable, de la lumière, de l'air, du silence, le renversement du manque en plénitude, l'épreuve du dépaysement comme un retour à l'origine. Il cède au contre-magnétisme du site comme à une vivifiante dynamique du dessaisissement auquel identifier spontanément poésie et vérité. Si les dieux ont déserté le temple, la notion de divin semble-t-elle absente ? Oui, sans être écartée. Ici la question est posée au Sphinx, le texte de Celan en l'occurrence. Après avoir réaffirmé son vœu de déracinement, en reprenant le psaume 119 cité par Lévinas dans *L'Ephémère* n°13, « je suis étranger sur cette terre¹⁷... », le moi narratif confie son doute sur la présence du divin, en recourant à une citation partielle de Celan. Dans ce contexte de deuil, citer est quêter un signe d'entente avec le disparu. Le poème en question a été traduit par Jackson pour *La Revue de Belles-Lettres* dans le même ensemble que « Psalm » : « Temps de gabares¹⁸ ». Voici venu le moment de vérité dans « Désertiques » (p.80) :

Ce que je cherche est à échapper à cette fin terrible que prédisait au prix même de sa vie, l'un des derniers poèmes de Paul Celan :

¹⁶ « Discours de Brême », 1958 in Paul Celan, *Poèmes*, op.cit. p.195.

¹⁷ « Sans identité », *L'Ephémère* n°13, p.39, repris dans *Humanisme de l'autre homme*, op.cit. p. 97. « Désertiques », p.79, cite inexactement, renvoie au psaume « 113 » ainsi repris : « Étranger que je suis sur cette terre... ».

¹⁸ « Treckschutzenzeit », *Lichtzwang/Contrainte de lumière*, 1970 ; je suis la traduction de Jackson titrée « Temps de Péniches » dans : Paul Celan, *Poèmes*, op.cit. p.187. Ici encore, la citation dans « Désertiques », plus brève, est légèrement différente : « ... parle sur les fronts de la rive :/quitte de la mort, quitte/ de dieu. » p.80.

[...] rendu à soi, le destitué de hauteur
parle sous les fronts de la rive :
quitte de la mort, quitte de
Dieu.

Empêcher que la mort ne meure, que nous soit retirée la dernière instance d'espoir et de tremblement.

Est-ce à dire que, par esprit de sacrifice, le poète a abdiqué la grandeur de la condition humaine ? Dans ces vers, et dans sa vie ? Ici le rapport entre poésie et vérité devient crucial, comme s'il s'agissait de vérifier *grandeur nature* la validité des mots. Selon Paul de Man lisant Ludwig Binswanger¹⁹, qui commente la pièce d'Ibsen *Solness le Constructeur*, le moi de l'auteur, comme le moi du lecteur, est « engagé dans l'interprétation de son propre être-là », en quête d'un « moi authentique » « compris temporellement comme tentative de se maintenir dans une temporalité qui serait portée par l'être et non par la temporalité déchu de l'existence quotidienne » (p.86). On aura reconnu la pensée de Heidegger, la notion de l'être et du *Dasein*. Pour le psychiatre, dans cette aspiration, le conflit entre moi empirique et « moi authentique » peut entraîner chez le créateur « la chute vers le haut : la transcendance poétique s'apparente à cette montée involontaire qui ressemble par certains côtés à un acte de grâce » (p.89). Effectivement, alors que Solness, le héros d'Ibsen, vient de se fracasser la tête « au milieu des pierres », Hilde, son amoureuse, s'exalte, « dans un égarement calme et triomphal²⁰ » :

Mais quand même il est monté tout là-haut. Et j'ai entendu le son des harpes dans les airs.

Faut-il en déduire, chez Paul Celan, une postulation semblable, d'autant que dans les vers de « Denk dir », écrits en 1967, sur lesquels je reviendrai, il peut sembler tenir un discours ontologique, l'aspiration à l'unité, fût-elle d'une nation ? Sans doute, mais dans « Temps de gabares », qui précède de peu sa mort, c'est vers autrui qu'il se tourne, avec les autres qu'il se trouve – ce qu'appuierait cette autre traduction (je souligne) : « le déchu, rentré en soi, / parle *parmi* les fronts sur la rive²¹ ». Or ce débat est présent, en des termes voisins, dont la signification va se trouver inversée, quand Emmanuel Levinas²² distingue la pensée de l'autre de la pensée de l'être, différencie de l'ontologie une éthique de la substitution. D'après lui, le phénomène de la « chute vers le haut » peut s'opérer dans le sens cette fois non plus d'un déséquilibre entre aspiration à l'être et contingence, comme pour Solness, mais du cheminement vers plus d'attention au prochain : « ici l'humain s'accuse par la transcendance – ou l'hyperbole – c'est-à-dire le désintéressement où elle éclate et tombe vers le haut, en l'humain²³ ». Si on identifie cette proposition à la relation de lecteur à auteur vers laquelle John E. Jackson paraît tendre, ce qui apparaît pour Binswanger l'échec du créateur, la « chute vers le haut », devient confirmation d'un choix éthique – qu'il soit le fait du poète, comme de son lecteur, ou du poète lecteur de lui-même – choix compris comme décentrement vers l'autre et responsabilisation, soit une inversion de la quête ontologique où les poètes centrés sur l'être « fondent ce qui demeure ». Alors que, pour suivre Jackson à l'écoute de Celan, habiter, croire, prier ne peuvent se comprendre que dans un sens négatif.

Mais quel est celui qui parle ainsi²⁴ ?

¹⁹ Paul de Man, « Ludwig Binswanger et le problème du moi poétique », *Les Chemins actuels de la critique*, Colloque de Cerisy, 1966, Plon, 1967 ; renvoie à l'article « « Henrik Ibsen et le problème du développement dans l'art », 1949 (à propos de la pièce *Baumesteir Solness/Solness le Constructeur*).

²⁰ Henrik Ibsen, *Solness le Constructeur*, adaptation de Martine Dolléans, l'avant-scène théâtre, Paris, 2010, p.75.

²¹ Paul Celan, *Contrainte de lumière*, traduit par Bertrand Badiou et Jean-Claude Rambach, « L'extrême contemporain », Belin, Paris, 1989, p.177.

²² Je renvoie à : Emmanuel Levinas, « De l'être à l'autre », *La Revue de Belles-Lettres*, Paul Celan, op.cit ; « Sans identité », *L'Éphémère* n°13, printemps 1970, repris dans *Humanisme de l'autre homme*, op.cit.; *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Kluwer Academic, 1978, Biblio-essais, 1990.

²³ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op.cit. p. 281.

²⁴ « Désertiques », op.cit. p.80

Cette interrogation suit l'extrait de « Temps de gabares » dans « Désertiques » et amorce la citation des quatre strophes de « Psalm », alternées de commentaires. Oui, du « nulle part », le poème de Celan a reçu sa légitimité en tant que « seule prière digne du désert » (p.81), à laquelle le « je » narratif a pu s'unir en s'assimilant au « nous », d'autant que l'image de la « rose de Personne » auquel le « nous » est aussi identifié a un répondant dans la « rose des sables ». « Celui qui parle ainsi », le rejoindrions-nous au niveau du « moi authentique » ? Cette reconnaissance laisse pourtant place à la reprise de la question précédente, relançant la lecture sur un mode de fugue :

Mais qui parle ? Qui, aujourd'hui [...] ²⁵

L'exigence de comprendre tente d'accompagner l'œuvre le plus loin possible dans sa propre investigation du réel. Elle passe par une mise en question des conditions de l'énonciation. S'agit-il de la ramener à ses circonstances historiques ?

Ces rebonds à nouveau relativisent la quête de l'être hors toute contingence, et, parallèlement, est refusée une interprétation réductrice qui ferait abstraction des aléas et des dates. Rappeler du poème de Celan son ancrage au « milieu de son histoire propre » (p.81), c'est lui donner une légitimation d'un autre ordre. Toutefois, c'est aussi, une fois cette concession accordée, permettre l'arrachement du texte à son contexte immédiat, le restituer à la généralité, le rendre disponible à sa ré-énonciation par tout lecteur. Cela, au prix d'un retournement qui ne se satisfait pas de la lettre du poème. Tant est présent chez Jackson le doute d'un « T'ai-je assez aimé ? ²⁶ » qui s'adresse ici au poète de la « Rose de personne », comme si le pacte entre lecteur et auteur ne trouvait sa garantie que dans le scrupule du premier de *n'être pas à la hauteur*, son souhait de se trouver propulsé au-delà du sens, dans un cheminement initiatique chaque fois renouvelé.

La quête va se poursuivre et d'abord bifurquer en changeant de registre de lecture dans la thèse *La Question du sujet*. Pour s'en tenir au « *wir/nous* » du poème, le critique universitaire formule l'hypothèse qu'il peut « désigner à la fois ceux dont la création est révolue (les morts) [interprétation nouvelle] et les vivants dont la soumission à une transcendance négative est affirmée avec force [reformulation abstraite de la première interprétation] » (p.201). Bien des années plus tard, l'auteur se reprend, cite texte et traduction des quatre strophes à l'entrée « Niemand » de *En dormant sur un cheval...* (p.17-21), et précise : « Si j'ai longtemps cru que le 'nous' du poème référait à tout un chacun, j'ai fini par comprendre qu'il était avant tout le 'nous' des morts d'Auschwitz, de Treblinka et d'ailleurs » (p.19). Jackson quitte le terrain de l'exégèse savante, totalisante, pour favoriser du « nous » un référent qui exclut le « je », et auquel rien n'est retiré, au contraire, de son assise dans la réalité historique. Mais dans la mesure où il voit un « renversement ironique » (id.) en l'aboutissement accusateur de cet acte de louanges qu'est tout psaume au premier degré, n'entre-t-il pas dans la distance ainsi établie une volonté de minimiser l'effet de l'ancrage contextuel, de se dégager de la pression de la Catastrophe ? Dès lors, la lecture du poème est-elle désormais dépourvue d'empathie ? Si j'adopte cet angle de lecture de Jackson qui est celui de la communauté dont je ne puis être moins non plus, et si j'adhère à la protestation contre Dieu qu'il suppose, comment ne pas admirer à mon tour la force d'âme que dans sa révolte l'acte de défier le Créateur déploie face au Mal ? Le déplacement de perspective qu'effectue le critique se garde de tout dolorisme. Il imprime au poème — ou la reçoit-il de lui ? — une élévation morale auquel mon aspiration au Bien ne peut que me livrer. Mais ne s'y mêle-t-il pas un plaisir esthétique, comme si la mémoire de la forme du psaume, le tissu de ses figures, permettait au poème de Celan de perpétuer le souvenir de la poésie sacrée transmis par des âges révolus ? La beauté, l'attitude contemplative qu'elle suppose, ne va-t-elle pas à l'encontre de la quête de l'Autre ? À moins que l'on n'admette une autonomie du langage poétique par rapport à son signifié. Le refus du dolorisme n'est ni déshumanisant, ni esthétisant. Il n'empêche que ma propre réactualisation de la lecture de Jackson relègue à l'arrière-plan ma projection dans le texte, pour me basculer du côté du « destitué de hauteur ».

²⁵ op.cit. p.82

²⁶ *L'Hiver...*, op.cit. p.79

Ainsi, le lecteur-auteur d' *En dormant sur un cheval...* ne peut se résoudre à négliger la trace que « Psalm/Psaume » a découverte ou laissée en lui : l'intuition d'un dépassement vers autrui et le divin. Dès lors, cet élan hors de soi, la mémoire de la poésie le repère dans le plus humble, le plus universel, les « gestes proches, banals, mais par lesquels le proche devient signe de l'au-delà, qui devient proche en retour²⁷ ». L'écrivain y tend, au prix d'une lecture décumulative, localisée et hors de tout lieu, engagée dans le texte et dans l'accueil de ce qu'il prend en charge – trans/vers, pour décomposer l'hapax du titre « ...Sur le transvers... Massada²⁸ », dont l'effet d'étrangeté est celui de la poésie même, telle que la définit bien plus tard l'essai sur André du Bouchet : « Le poème comprend son propre espace comme celui d'un parcours à *travers** les mots et parcours *en direction de** l'être dévoilé par ces mots²⁹ », formulation dont les prépositions de sens transitif pourraient condenser la poétique de John E. Jackson. Ce qui se passe dans ce transfèrement échappe par définition à toute assignation, à moins qu'un poème ne le figure, tel celui qui porte ce titre. Et il est patent qu'animé par le désir d'ouvrir sans cesse des brèches dans la muraille des mots, et d'y entraîner son lecteur, son auteur accorde une importance particulière au choix de l'épigraphe. Empruntée à Celan, elle semble revenir sur la volonté d'émancipation de l'Histoire et de non-identité. Est-ce pour le suivre dans cette voie ?

Massada-Manhattan : la tentation du lieu et de l'Histoire ?

« ...Sur le transvers... Massada » cite en exergue la fin d'un bref poème de Celan dont voici le début :

Denk dir/Imagine-toi :
 der Moorsoldat von Massada/le soldat-des-marais de Massada
 bringt sich Heimat bei, aufs/apprend tout seul ce qu'est un pays
 unauslöschlichtste,/inextinguiblement, (...)

dont elle reprend les trois derniers vers de la quatrième strophe :

Denk dir/Imagine-toi :
 das kam auf mich zu,/cela vint à moi,
 namenwach, handwach / nom vigilante, main vigilante
 für immer, / pour toujours,
 vom Unbestattbaren her / vint de l'inensevelissable.³⁰

Le titre de Jackson reprend de « Denk dir » le nom d'une forteresse qui surplombe la Mer Morte, un toponyme surdéterminé dans le contexte celanien, nanti d'une triple assignation : historique (il renvoie à un épisode de la résistance juive à la persécution romaine, au printemps 73 av. J.C.), contemporaine (il est écrit en juin 1967 à l'occasion de la guerre des Six-Jours), privée (il y est fait référence dans une lettre d'amour de Paul Celan à Ilana Shmüel et le nom servira de mot de passe entre eux). Au début de son poème, Celan propose à son amante d'admirer à son tour par empathie celui qui « apprend tout seul ce qu'est un pays ». Si provisoire qu'ait été cette allégeance à Israël, c'est de la décision du poète que résulte ce choix qui pour le coup exprime le désir d'inscription dans une Histoire nationale, la revendication d'un lieu, d'une identité, d'une appartenance. On peut aussi y voir, de la part d'un déraciné, la nostalgie du sentiment de la communauté.

« ...Sur le transvers... Massada » est un texte composite, inséparable du numéro d'hommage de *La Revue de Belles-Lettres* pour lequel il a été écrit, à la confluence de *Chemins* – en continuité surtout

²⁷ *En dormant sur un cheval...* op.cit. p.21.

²⁸ « ...Sur le transvers... Massada », *La Revue de Belles-Lettres*, Paul Celan op. cit. p. 133-139.

²⁹ « L'étranger dans la langue », *La Poésie et son autre*, op.cit. p.117 ; * je souligne.

³⁰ Voir Paul Celan, Ilana Shmüeli, *Correspondance*, trad. Bernard Badiou, La librairie du XXIème siècle, Seuil, 2006, 36-37. Le poème *Denk Dir* fut écrit entre le 7 et le 13 juin (cf. note 1, p.188). Le terme « Massada » fonctionne comme un nom de code entre Paul Celan et Ilana Shmüeli : note p. 200, lettre 23 bis, 12 nov. 1969, envoi d'Ilana Shmüeli à Paul Celan d'une carte postale « Massada – General View with the Dead Sea » ; p.166, Ilana Shmüeli, lettre du 7-8 /4 1970: « Ma marche à Massada – elle est toujours là »

avec le « lieu nul », « inhabitable » de « Désertiques » —, et du monologue à deux voix de Celan « Entretien dans la montagne³¹ ».

Le poème esquisse une ascension en sept parties, comme en commémoration de ce jour qui était « le septième, pas le dernier³² » de l'« Entretien dans la montagne », progressant à revers, à contre-mémoire, vers l'inaccessible – la transcendance ; telle une allégorie de la visée éthique, l'acmé du poème coïncide avec une chute sans fin, en contrepoint à la fois de la conclusion de « Désertiques », des pas du narrateur « écrasés par l'invisible illimitation de ce qui [l']entourait »³³, et du dénouement de l'Entretien « menant à moi dans le haut³⁴ » :

la présence de l'inconstitué
débride la pierre
et reflue la hauteur vers l'illimitation³⁵.

De fait, « ...Sur le transvers... » prend l'épigraphe à contrepied. Il oppose l'errance à l'enracinement, l'inhabitable à l'habitable. La « vigilance » de Paul Celan aurait-elle un double inversé, en celle de John E. Jackson poète ? À moins que le poème de Jackson ne réoriente les mots de Celan, ne les déshistorise, et que « l'inensevelissable » ne désigne ce qui éclora malgré tout, la fleur des déserts, la poésie faite Promesse. Ainsi tout en accordant au poète de « Denk dir » le droit d'être sensible à l'imprévisible, c'est lui reconnaître aussi sa faculté d'en extraire la matérialité d'un poème à la signification, précisément, « inextinguible », susceptible d'autres incarnations. Geste symbolique, l'épigraphe situerait le poème entre un sens ineffaçable : l'immémorial, et un sens à venir.

C'est bien cette direction que confirme, après trois autres livres de poèmes, *L'Hiver de tout un siècle*. Il se compose de pages où bat le pouls d'une existence partagée entre l'inquiétude pour le poète disparu (le double du moi poétique ?) et la veille sur les vivants (le moi empirique ?), soutenues par la confiance mise en quelques mots rescapés. Dans l'intervalle entre vie intérieure et projection hors de soi, dans les espaces du temps, ce mouvement vers l'éclosion du sens opère à divers niveaux. Il tient compte de l'écart incompressible entre chose lue ou vécue, et chose interrogée, comme de la difficile réappropriation du souvenir enfoui, qu'il s'agisse d'expérience intime ou de tradition immémoriale. D'une part, le moi empirique enregistre l'« après-coup du traumatisme » (Jeanine Altounian³⁶) : ainsi, ce n'est que trente ans après s'être consacré aux paysages, fleurs et fruits, que le peintre Miklos Bokor (1927-2019) a pu se confronter à Auschwitz, et c'est au travers de ses toiles, de l'appel qu'elles créent, que semble revenir en filigrane dans *L'Hiver...* de Jackson sa propre mémoire des vers de la *Todesfuge/Fugue de Mort*³⁷, qui ont filtré pour le peintre l'atrocité du génocide. Ils lui ont permis d'en fixer une scène, inspirée par l'injonction du kapo mélomane *d'assombri[r] les accents des violons*³⁸, qui est le thème du poème « Confrontation ». À l'opposé, la signification d'un motif présent chez le peintre peut être récusée par le texte. Ainsi, la déchirure du *revers de [t]a veste*³⁹ qui hante une série des toiles de Bokor. Si dans « Jour de cendres », dont le titre fait écho à « Aschenglorie⁴⁰ », ressurgit cette tradition, c'est obérée du constat que, par un repli du signifié sur le signifiant, la marque du deuil est littéralement lettre morte, faute d'un survivant de la Catastrophe pour la déchiffrer. La réflexivité de l'écriture en dénonce l'imposture. Cette solution de continuité frappe aussi le mythe. Dans ce poème situé au croisement de plusieurs imaginaires, on lit ceci, qui pourrait être d'une part le rappel d'une allusion dans « Aschenglorie » à un séjour heureux en Mer

³¹ « Gespräch im Gebirg/Entretien dans la montagne », 1960, traduit par John E. Jackson et André du Bouchet, *L'Éphémère* n°14, été 1970, repris dans : Paul Celan, *Strette*, Mercure de France, Paris, 1971, pp. 171-176.

³² « Entretien dans la montagne », op.cit. p.175.

³³ « Désertiques », op.cit. p.82.

³⁴ « Entretien dans la montagne », op.cit. p.176.

³⁵ « ...Sur le transvers... Massada », op.cit. p.139.

³⁶ Janine Altounian, *L'intraduisible, Deuil, mémoire, transmission*, Dunod, Paris, 2005, p. XIII

³⁷ « Todesfuge/Fugue de Mort », *Mohn und Gedächtnis/Pavot et Mémoire*, in Paul Celan, *Poèmes*, op.cit. pp.100-103.

³⁸ « streicht dunkler die Geigen », *L'Hiver...*, op.cit. p.13

³⁹ « Jour de cendres », id, p.28

⁴⁰ « Aschenglorie/Gloire de cendres », *Atemwende/Renverse du souffle*, traduit et annoté par Jean-Pierre Lefebvre, « Points » Seuil, Paris, 2003, p.122-3

Noire⁴¹, d'autre part une évocation de la barque des Enfers — sans qu'on sache si le « tu » désigne un vivant qui se souvient ou un mort, Celan lui-même :

accoudé sur la page
tu regardes une barque
 qui s'amarre
derrière le ciel [...]
la barque est repartie

tu restes
sur la rive⁴²

Dans cette alternance d'effacement et de réinscription, cette tentative de ressaisissement du sens et de perte avérée, naît une écriture des limbes, dépossédée de son objet, comme d'elle-même, un texte fantôme, mangé par la disparition, un semblant de vers qui s'avoue *syllabes en vrac*⁴³. Dès lors, le « tu » vacille en un suspens périlleux, entre le temps mort, littéralement, et l'attente d'un temps d'avant le temps, la promesse d'un impossible recommencement. A moins de repérer, dans cette fracture avérée du mythe, non la ruine du matériau poétique, mais autant de tentatives d'une écriture qui se désolidariserait d'elle-même pour être en creux la voix de l'Autre, de l'Absent.

Comme si ces butées de la signification intervenaient en guise de témoins d'une relance du sens. L'avant-dernier vers de ce même livre cite, en hébreu, le premier verset de la *Genèse* que la Bible de Jérusalem rend par « Au seuil de l'Univers ». Il en fait résonner le *cantus firmus* avant de clore sur :

l'humanité commence à Manhattan

Cet *excipit* prend une ampleur historique et symbolique si on le met en résonance avec l'épigraphe de *L'Hiver...* empruntée à *The Waste Land*, elle-même renvoyant à Hermann Hesse et à Dostoïevski⁴⁴ :

Quel est ce bruit très haut dans l'air (...)
Quelle est cette cité par-delà les montagnes
Qui se démembre et se reforme et se effiloche dans l'air violet
Ces tours croulantes⁴⁵ (...)

Repris en exergue ce passage rappelle la mise en question répétée dans « Désertiques » mais fonctionne aussi avec le sens latent de « ...Sur le transvers... Massada » : ce qui est acté, c'est une autre « résistance [, celle] du donné à se laisser appréhender par un sens »⁴⁶. À l'évidence, les *falling towers/tours croulantes* sont identifiables en 2014 à celles des attentats du 11 septembre 2001 à Manhattan, comme aux ruines d'une forteresse en surplomb de la Mer Morte. Sauf que pour l'enfant Babur,

ces colonnes brisées
aujourd'hui
se redresseront
à la prochaine histoire⁴⁷.

⁴¹ id. p.243.

⁴² « Jour de cendres », *L'Hiver...*, op.cit. p.28-298

⁴³ op.cit. p.28.

⁴⁴ la note de T.S. Eliot aux vers 366-76 de *The Waste Land* se réfère à l'essai *Blick ins Chaos* de Hermann Hesse (1920) qui fait allusion, dans *Les Frères Karamazov*, I, 3, 3 à la citation par Dimitri de l'*Hymne à la Joie* de Schiller : « Et c'est au milieu de l'infamie que j'entonne soudain l'hymne », trad. Elisabeth Guertik, 1948, LGF, p.122. Voir : T.S. Eliot, *Poésie*, traduction de Pierre Leyris, « Le don des Langues », Seuil, Paris, 1947, p.101.

⁴⁵ *The Waste Land/La Terre vaine*, 1921-22, op.cit., p.85.

⁴⁶ *La Question du sujet*, op.cit.p.102.

⁴⁷ *L'Hiver...*op.cit., p.68.

Ici se revendique à nouveau le droit de la forme poétique à s'abstraire de ce qu'elle désigne, à le mettre à distance, à s'en distinguer. Des vers de Celan à ceux d'Eliot, de Massada (le sens assigné : la stèle de la persécution) aux Twin Towers (le sens réorienté : de la vision d'une apocalypse à la frappe du terrorisme islamiste) s'affirme la confiance en la fonction libératrice, cathartique, de la mémoire de la poésie. De même, inscrire par la citation de la Bible la présence/absence du sacré dans un contexte aussi heureusement prosaïque qu'une calme veille de week-end dans l'East Side new-yorkais, revient à dignifier la geste commune, et à ramener le divin à l'horizon terrestre, ainsi que le tente Dimitri Karamazov en se récitant l'*Hymne à la Joie* de Schiller du fond de son indignité.

L'œuvre de Paul Celan aide-t-elle à répondre au Mal ? Oui. Parce qu'elle ne s'y borne pas, et que sur la table rase de la Destruction elle scelle un pacte. Par sa lucidité et le pouvoir de métamorphose qu'elle manifeste, jusque dans ses égarements. Par la réserve de signification que sa lecture endurente dévoile, dans ces écritures qui, telles les poèmes de John E. Jackson, les toiles d'Anselm Kieffer, de Miklos Bokor ou de Colette Brunschwig, savent inventer avec les mots du poète « destitué de hauteur » un « alliage qui devient une alliance et creuse une arche — dans le creuset invisible du temps⁴⁸. » Parce que dans le langage de la poésie, quelque chose se joue, de l'ordre de la gratuité, d'une musique que même la haine qu'elle peut s'attirer ou masquer ne pourra réduire à néant. Mais pour qu'au-delà de telle ou telle interprétation plastique soit révélée à l'infini de sa présence l'œuvre de Paul Celan, encore fallait-il la « main vigilante » d'un John Edwin Jackson.

Alain Mascarou

⁴⁸ Daniel Dobbels, « Colette Brunschwig, sentinelle », *Libération*, 1-2 avril 1989.