

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, LANGUES, SPECTACLES (ED 138)
EA 370 – CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES (CREA)

**LES INTERDITS DE LA REPRÉSENTATION
DANS LES ŒUVRES DE
PAUL AUSTER ET DE JEROME ROTHENBERG**

Thèse de doctorat en littérature américaine
soutenue publiquement le 17 novembre 2012 par

François HUGONNIER

Sous la direction de Mme le Professeur **Hélène AJI**

JURY

Mme le Professeur **Hélène AJI** (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

M. le Professeur **Antoine CAZÉ** (Université Paris Diderot-Paris VII)

Mme le Professeur **Nathalie COCHOY** (Université Toulouse II)

Mme le Professeur **Brigitte FÉLIX** (Université Paris VIII)

Mme le Professeur **Marie-Claude PERRIN-CHENOUR**

(Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pas pu voir le jour sans Hélène Aji, qui a ravivé une passion première pour la poésie. Plus qu'une directrice, Hélène Aji est un mentor et un guide indéfectible. Les grandes découvertes de la littérature américaine commencent avec Brigitte Félix qui est, comme Hélène Aji, une inspiration de tous les instants, un modèle dont l'humilité n'a d'égal que le talent. La participation d'Antoine Cazé, de Nathalie Cochoy et de Marie-Claude Perrin-Chenour à ce Jury m'honore.

Je tiens à remercier Paul Auster de m'avoir accordé une entrevue improvisée mais inspirée, ainsi que Jerome Rothenberg pour sa disponibilité lors de divers entretiens, pour sa volonté de fournir des sources primaires inédites dont il m'a généreusement cédé les droits (conversations et archives provenant de l'Université de San Diego, Californie).

L'année universitaire 2007-2008 passée à UMF (University of Maine at Farmington) m'a permis de mener des recherches liminaires aux États-Unis. Je tiens à remercier mon professeur de poésie américaine Jeffrey Thomson ainsi que Sylvie Charron qui a su me libérer un temps considérable pour voyager. Toute ma reconnaissance va aux équipes de la *Rare Book and Manuscript Library* (Butler Library, Columbia) et de la *Berg Collection* (New York Public Library) pour leur spontanéité, leur enthousiasme et leur bienveillance.

À Marc Chénétier, pour ses remarques stimulantes et l'honneur qu'il m'a fait en me confiant un texte inédit « à toutes fins utiles ».

Merci à mes collègues et amis de l'Université du Mans, aux membres du CREA (Nanterre) ainsi qu'à François Gavillon, Clément Oudart, Kanwar Dinesh Singh, Michael Heller et Bran Nicol.

Les années inoubliables en Master sous la direction de Brigitte Félix et d'Anthony Larson ont abouti à la publication d'un premier long chapitre sur l'œuvre de Paul Auster. Les corrections de Jesús A. Gonzáles m'ont appris une exigence nouvelle et infinie.

À mes confrères du *International Centre for Paul Auster Studies* (University of Copenhagen), en particulier Marc Brown, J. A. Gonzáles et Inge-Birgitte Siegumfeldt.

Aux membres de mon groupe de rock NOVELS, Fred et David, pour leur patience et leur soutien.

À ma femme Julie et à ma famille, Jean-François, Odile, Nico, Fred et Anne, qui m'ont entouré, supporté et relu pendant cette période d'enfermement intense. Ils sont co-auteurs, chacun(e) à leur façon, des pages de cette thèse.

Pour Emma

(mardi 11 septembre 2012)

INTRODUCTION

1

the stones speak

2

the stones laugh

3

we — like all poets —

have a taste for stones

—Jerome Rothenberg, *An Oracle for Delphi*¹

I had started out by writing poems that resembled clenched fists; they were short and dense and obscure, as compact and hermetic as Delphic oracles. [...] I remain very attached to the poetry I wrote, I still stand by it. In the final analysis, it could even be the best work I've ever done.

—Paul Auster, *The Red Notebook*²

1. « The stones speak » : lectures du monde & interdits de la représentation

Comme tous les poètes, Paul Auster et Jerome Rothenberg ont un « goût » particulièrement prononcé pour les pierres. Les pierres et l'oracle de Delphes symbolisent pour ces deux auteurs le potentiel mystérieux et visionnaire de la poésie ainsi que son économie, son hermétisme et son exigence. Le poète creuse le sol pour en extraire le minerai essentiel, au risque de se noyer dans le gouffre de l'indicible. Dans la poétique de Paul Auster et de Jerome Rothenberg, la pierre, qui ne dit rien, qui ne parle pas, renferme le secret de la création. La pierre est immuable, éternelle. Elle est une particule ancienne et originelle. Comme le sable jabésien, elle contient toute la mémoire du monde. Elle est la composante de murs impénétrables. Elle précède les dialectes primitifs. Elle est particule originelle, fragment

¹ Jerome Rothenberg, « The Stones of Delfi (I) », in *An Oracle for Delfi*, with drawings by Demosthenes Agrafiotis, Kenosha, WI, Light and Dust Books/Membrane Press, 1995, n. p.

² Paul Auster, interview with Larry McCaffery & Sinda Gregory, in *The Red Notebook (True Stories, Prefaces and Interviews)*, London, Faber and Faber, 1995, 130-133.

et témoin de l'infini. La pierre évoque à la fois les limites et le caractère « sacré » de la « *poesis* » (en grec ancien **ποίησις**, étymologiquement *poiêsis*, « création »), un « procédé linguistique » à travers lequel le poète joue au créateur et tente d'« exprimer l'inexprimable », selon la définition de Jerome Rothenberg :

By *poesis* I mean a language process, a “sacred action” (A. Breton) by which a human being creates & recreates the circumstances & experiences of a real world, even where such circumstances may be rationalized otherwise as “contrary to fact.” [...] This “power of the word,” while often denied or reduced to posturing or lies in the “higher” civilizations, has continued as a tradition among poets & others who feel a need to “express the inexpressible”—a belief in what William Blake called “double vision” or, in Lévi-Strauss’s paraphrasing of Rimbaud, that “‘metaphor’ can change the world.”¹

Le langage poétique a potentiellement le pouvoir de créer ou de dévoiler une autre forme de réalité, de projeter une vision, une représentation alternative du monde afin de le modifier durablement (« to “express the inexpressible”—a belief [...] that “‘metaphor’ can change the world” »). Comme Paul Auster, Jerome Rothenberg et « tous les poètes », leurs prédécesseurs Paul Celan et Edmond Jabès se sont intéressés eux aussi aux pierres et à l'indicible. Jabès est fasciné par le silence et l'errance, le désert, le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible. Ces mots se situent à la frontière, voire même de l'autre côté du langage, comme le fait remarquer Paul Auster dans le long entretien qu'il mène avec l'auteur du *Livre des questions* : « each of these words is in some sense a word on the other side of speech, a kind of limit, something almost impossible to express »². Dans l'œuvre de Paul Celan, la pierre symbolise la volonté, le besoin et l'impossibilité d'« exprimer l'inexprimable ». Comme Jabès et Celan, Paul Auster et Jerome Rothenberg cherchent le mot adéquat dans les gravats de la tour de Babel qu'ils brisent, taillent et polissent avec une précision microscopique à travers leurs lentilles spinozistes. Le sable et la cendre ainsi recueillis, purifiés et tamisés composent des poèmes que ces souffleurs de verre transforment en sabliers, avec l'espoir illusoire d'arrêter le temps et les fragments atomiques d'une totalité insaisissable :

My breath
shatters into you. I am
particle
in what heaps you whole,

¹ Jerome Rothenberg, « Pre-Face », (*A Big Jewish Book*), in *Pre-Faces & Other Writings*, New York, New Directions, 1981, 120.

² Paul Auster lors de son entretien avec Edmond Jabès (Paul Auster, « Book of the Dead (II) », in *Ground Work [Selected Poems and Essays 1970-1979]*, 1990, 202).

ash—hovering¹

Tel le mot sur la page, la pierre est une concrétion froide et silencieuse, sans vie et sans visage, un matériau de construction qui ne saurait créer une *image* ou se transformer en une réalité organique en mouvement. Dans la résurgence d'un trauma enfoui, Auster et Rothenberg écrivent, après Celan, « Comme on parle à la pierre [...] / depuis l'abîme »². Le poète construit, déconstruit, creuse mot à mot, pierre après pierre une structure langagière invisible, une cavité au cœur de laquelle loge une création fragile résistant à l'érosion des interdits de la représentation. Ces poètes « héritiers de Babel » — après Ralph Waldo Emerson (« The poet finds himself not near enough to hi object »³), puis Charles Reznikoff et les poètes objectivistes qui tentent de se placer dans la faille séparant le monde et les mots — décryptent un livre monde dont ils restituent les grandes lignes à partir de la ruine du langage adamique, fouillant parmi l'amoncellement de signes linguistiques inadéquats qui jonchent la nonterre promise :

the voice in stone is letters
broken marks the small men chipping
writing on the walls

will build a world in stone

(« The Stones of Delfi (II) », in Rothenberg, 1995)

La pierre précède le langage, mais elle est aussi le support d'inscription du vocable et du récit de la création. Selon la tradition mystique juive, le monde a été créé par le langage. Une lecture des attributs de Dieu en découle pour les kabbalistes. Le récit de la Création, lui-même, commence par la parole, par un acte de langage performatif. Jerome Rothenberg fait de multiples allusions à la Bible avec l'inscription sur le mur (« writings on the wall »), comme Auster dans son recueil de poèmes *Wall Writing*. Tous deux sont fascinés par les formes d'écritures originelles indicibles et invisibles. Avec chaque poème ils perméabilisent la frontière entre vocable, image et objet.

The language of walls.

¹ Paul Auster, « Horizon », extrait de *Wall Writing* (in Auster, 2007, 88).

² Paul Celan, « Radix, Matrix », extrait de *Die Niemandrose (La rose de personne)*, in *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, traduction et présentation de Jean-Pierre Lefebvre, édition bilingue, Paris, Gallimard, [1968], 1998, 189.

³ Ralph Waldo Emerson, « Nature », *Essays: Second Series*, Boston, James Munroe and Co., 1844, 208.

Or one last word—
cut
from the visible¹.

La pierre et le mur matérialisent la limite de l'acte créatif rêvé. Ils révèlent l'impuissance du poète jouant au créateur. Après Paul Celan dans *La rose de personne*, Paul Auster réécrit cet espoir, cette attente et cet échec dans *Wall Writing*. Tous deux essaient de fertiliser la pierre, la graine et l'œuf qui ne parviennent pas à enfanter l'image, à fleurir ou à éclore :

Nous sommes là enlacés dans la fenêtre, ils nous regardent
depuis la rue :
il est temps que l'on sache !
Il est temps que la pierre se résolve enfin à fleurir

(Paul Celan, « Corona » [in Celan, 1998, 49])

It is spring,
and below his window,
he hears a hundred white stones
turn into raging phlox

(Paul Auster, « Scribe », *Wall Writing* [in Auster, 2007, 69])

Dans les œuvres de Jerome Rothenberg et de Paul Auster, les pierres sont des particules langagières indéchiffrables renfermant le code secret de la création, comme les lettres lumineuses dotées de valeurs numériques que manipulent les kabbalistes. Pour ces auteurs séculiers, ces considérations ne sont pas religieuses mais avant tout linguistiques et esthétiques. Elles leur inspirent une réflexion intense sur le silence et l'absence, offrant des connexions paradigmatiques et diverses formes de jeux textuels. Rothenberg se passionne pour les kabbalistes et leurs lectures du monde mystiques, explorant la permutation des lettres dans ses poèmes novateurs. Il joue à propulser la « Roue » de la création qui emporte dans son sillage les pierres et les noms. Paul Auster s'inspire de cette croyance en la lettre en construisant l'ensemble de son œuvre avec des pierres de langage, qu'il s'agisse de ces poèmes où elles abondent sur chaque page, de sa pièce de théâtre mettant en scène les personnages « Flower » et « Stone » et la construction d'un mur de pierre, ou encore de son

¹ Paul Auster, « Hieroglyph », extrait de *Wall Writing*, (cover by David Reed, Berkeley, CA, The Figures, 1976), in *Collected Poems*, 2007, 70.

œuvre de fiction où les personnages sont des pierres. Ils se perdent avec leur créateur dans les méandres des constructions narratives labyrinthiques de la mégapole et des mondes imaginaires :

The only solution is to leave Brick behind me, make sure that he gets a decent burial, and then come up with another story. Something low to the ground this time, a counterweight to the fantastical machine I've just built. Giordano Bruno and the theory of infinite worlds. Provocative stuff, yes, but there are other stones to be unearthed as well¹.

Lorsqu'il invente et commente des histoires se déroulant dans des mondes parallèles, le narrateur de *Man in the Dark*, August Brill, emploie un vocabulaire relatif à la construction (« machine », « built »), aux pierres (« stones ») et à la terre (« low to the ground », « unearthed »²), comme dans l'œuvre poétique de Paul Auster. Le personnage de fiction qui va bientôt être enterré (« burial »), s'appelle d'ailleurs « Brick », soit littéralement « brique ». Même dans le film *Lulu on the Bridge*³ de Paul Auster, Izzy trouve une pierre magique rappelant l'aleph des kabbalistes ou la pierre philosophale des alchimistes, qui, comme le langage *pharmakon* dans son œuvre, est à la fois source d'une grande puissance, d'un potentiel de transformation infini, ainsi que d'un danger et d'une menace, d'un poison. Rothenberg a effectué des recherches extensives sur la révélation d'un nouveau langage lors des événements rituels tribaux et des trances extatiques, ce qu'Auster expérimente d'un point de vue narratif dans *Moon Palace*, où la pierre de lune dévoile secrètement les rouages et la grille de lecture de l'œuvre monde. Les anthologies et les travaux d'éditions de Rothenberg contribuent à démontrer le fait que les chamans sont des « proto-poètes ». Ceux-ci manifestent un intérêt similaire pour les mots et les pierres, qui peuvent être utilisés à des fins magiques grâce à leurs pouvoirs curatifs ou maléfiques. Les pierres symbolisent bien sûr la mort, comme toutes les tombes anonymes qui scellent le destin des personnages austériens après leur vie fictive passée dans l'enfermement du langage et de la chambre matricielle. D'après Rothenberg, les chamans, les alchimistes et les poètes sont des « techniciens du sacré » capables d'écouter l'essence extrasensorielle du monde et ses manifestations invisibles afin de les traduire dans un langage visionnaire.

¹ Paul Auster, *Man in the Dark*, London, Faber and Faber, 2008, 118-119.

² Le mot « unearthed » évoque le premier recueil de poèmes de Paul Auster, *Unearth*, Weston, CT, Living Hand (#3), 1974.

³ Paul Auster, *Lulu on the Bridge*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998.

La variation d'une phrase de Paul Ricœur permettra peut-être de présenter en quelques mots la conduite créatrice ainsi que la poétique de Paul Auster et de Jerome Rothenberg. Ce travail de recherche réunit les œuvres de ces auteurs afin de vérifier l'hypothèse selon laquelle il n'est pas sans intérêt d'accéder au centre *du langage* par ses marges apparentes, par *la non-langue* qu'il ressaisit¹. La transgression des interdits de la représentation est une problématique propice pour révéler le rapport au langage de ces deux écrivains juifs-américains. En tant que théoriciens et praticiens du silence et de l'image, Auster et Rothenberg s'intéressent à tous les interdits de la représentation, à toutes les figures de l'indicible qui gravitent autour du centre attracteur aveugle de l'inspiration. Leurs textes abordent l'impulsion iconoclaste, l'indicible traumatique, le logocentrisme, la traduction du langage non verbal, du silence et de la voix des morts, l'absence de témoignage, l'hétéroglossie, l'indicible mystique, l'ineffable ou encore la théodicée. Les concepts de « sacré » et de « sublime », une fois redéfinis, semblent être les points d'ancrage, de convergence et de transcendance des poétiques et des esthétiques respectives de Jerome Rothenberg et de Paul Auster.

Afin de dépasser les limites du langage et de la représentation, la recherche de la *voix* et de la *figure* est une entreprise poétique et littéraire de tous les médiums, de tous les modes, de tous les instants et de toutes les instances. Auster et Rothenberg sont les passeurs de voix multiples et informes qu'ils ont le devoir moral d'exprimer. La question épineuse des rapports entre trauma et témoignage parcourt leur œuvre. Ils apportent des éléments de réponse importants à la problématique de la place de l'écrivain dans un monde sémiotique paradoxalement démunie de moyens d'expression pour répondre à la totalité indicible du mal. Le franchissement des limites de l'expérience humaine, de la connaissance, de la souffrance et du domaine de la mort habite leurs textes en permanence. La pierre douloureuse, sourde et muette, renferme le cri inaudible. Mais ces écrivains *doivent* composer avec ces non-mots, avec l'ombre du langage. Plus que d'une esthétique, il s'agit de leur engagement éthique.

Lorsqu'il arrive sur le site du camp d'extermination de Treblinka, Rothenberg découvre un terrain vague dans lequel la foule de pierres forme un mémorial : « there was only an empty field & thousands of large stones that make up the memorial »². C'est dans ce champ

¹ La phrase originale de Paul Ricœur, qui a inspiré cette proposition, est la suivante : « [I]l n'est pas sans intérêt d'accéder au centre de la philosophie par ses marges apparentes, par la non-philosophie qu'elle ressaisit » (Paul Ricœur, « Philosophie et prophétisme I (1952) », in *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, 1994, 152).

² Jerome Rothenberg, *Khurbn & Other Poems*, New York, New Directions, 1989, 3.

désert, dans le jardin d'Eden fantasmé de la Pologne de ses origines devenu vallée de l'ombre de la mort, que Rothenberg *entend* les voix des « dibbouks » qui composent le recueil de poèmes *Khurbn*. Comme ces milliers de pierres étendues dans un champ vide, les mots — ces particules noires de cendre résiduelle qui ne sont que trace, réminiscence et représentation —, s'étalent sur les pages blanches afin de composer un mémorial poétique. Paul Auster et Jerome Rothenberg dépassent l'interdit de la représentation traumatique en donnant voix aux morts et aux victimes de la seconde guerre mondiale ainsi que d'autres conflits et génocides. Œuvres mémorielles d'auteurs juifs-américains séculiers et dissidents, leurs textes écoutent le non-dit, défendent les peuples opprimés et célèbrent leur culture, dénonçant le militarisme, l'hégémonie et le capitalisme américains. La guerre du Vietnam, Hiroshima, Auschwitz, le 11 septembre et la guerre contre le terrorisme rythment leur écriture du désastre.

Directement inspirés de l'interdit de la représentation originel, certaines figures, techniques et images interdites apparaissent au sein de ces textes. Pour Rothenberg, l'acte poétique permet de franchir toutes les limites. Pour Auster, la fiction est un lieu hors cadre et hors temps permettant de réécrire l'histoire, de se détourner de l'événement traumatique indicible pour mieux le dénoncer et le comprendre dans son surgissement authentique. Ces écrivains et leurs lecteurs doivent donc faire l'expérience du dérèglement des sens, de l'obscurité, de la mort, de la nuit, des rêves et des pulsions, de toute forme de réalité marginale et alternative *imaginable*. S'inscrivant dans la continuité de l'œuvre de Walt Whitman et de Wallace Stevens, ils testent une multiplicité de voix et ont recours à l'imagination afin de redéfinir le réel. Leur but ultime est d'impacter sur le monde en dehors de l'œuvre, de magnifier les pouvoirs du langage et peut-être de révolutionner non seulement la structure de la pensée et du langage, mais aussi celle de la société moderne à une échelle universelle.

Il convient tout d'abord d'explorer en détail les origines et les héritages de Paul Auster et de Jerome Rothenberg, ainsi que la tradition dans laquelle leurs œuvres s'inscrivent. L'analyse de leur rapport spécifique au judaïsme (et à la judéité), influence première mais en aucun cas unique, dogmatique ou restrictive, est éclairante pour comprendre les enjeux et le développement de leur carrière. L'orchestration des voix du silence dans l'acte de témoignage et dans la mise en récit du trauma est l'étape centrale du développement de cette étude. Une réflexion sur la trilogie traumatique Hiroshima – Auschwitz – 11 septembre, sur l'identité juive-américaine ainsi que sur les représentations de l'Amérique et du monde permettra enfin de faire apparaître les apports de Paul Auster et de Jerome Rothenberg à la problématique du

dépassement des interdits de la représentation. En transgressant tous ces interdits, ils participent à un bouleversement éthique, identitaire, linguistique et politique nécessaire. En remontant aux origines de l'acte poétique, ils tentent de remédier à la corruption du signe, et par extension, à celle de l'homme et de la société.

Ce corpus rapproche deux auteurs en apparence très différents, mais bien souvent étonnamment similaires, dont l'impulsion artistique initiale, la poétique ainsi que les origines identitaires et artistiques sont presque identiques. Bien qu'ils n'aient que relativement peu d'affinités, leurs différences, leurs points communs, autrement dit leur *complémentarité* est propice à une discussion d'envergure sur les interdits de la représentation. Les événements traumatiques et les renversements consécutifs à la seconde guerre mondiale marquent la résurgence de cette question ancienne qu'ils réemploient et transforment — dépassent. Les différents médiums expérimentés tout au long de leurs carrières aux facettes changeantes apportent un large éventail de sources primaires. Augmentées de leurs hypotextes variés, elles répondent efficacement à cette problématique dans le champ des lettres américaines.

Les lectures et les réécritures du monde effectuées par Paul Auster et Jerome Rothenberg relèvent de la tradition juive mais aussi de l'avant-gardisme et du surréalisme, du transcendentalisme et du post-structuralisme. Auster s'inspire de la non-langue beckettienne pour développer sa propre théorie du signe. Rothenberg redéfinit l'acte poétique à partir de formes d'expression et de représentation en dehors de la littérature et parfois même du langage, remontant aux origines tribales oubliées. Leur création d'un nouveau langage au seuil de la non-langue — l'autre-côté du langage, sa part d'ombre, de doute, d'interdit —, d'une parole première débarrassée du fardeau de la métaphore, redéfinit l'acte poétique et créatif originel.

L'acte de nommer est central à la définition de la poésie qu'Emerson propose dans son influent essai « The Poet » : « The poet is the sayer, the namer, and represents beauty »¹. Pendant toute leur carrière, au fil de leurs textes de poésie, de prose ou de fiction, Paul Auster et Jerome Rothenberg ont illustré et réinvesti les deux premiers points de cette proposition (« The poet is the sayer, the namer »). Mais après 1945, la poésie et la littérature ne peuvent que réfuter le dernier élément définitoire d'Emerson. Dans une perspective contemporaine, celui-ci pourrait rappeler l'injonction d'Adorno, revue et corrigée, selon laquelle il serait « barbare » d'écrire de la poésie après Auschwitz. Auster et Rothenberg sont

¹ Ralph Waldo Emerson, « The Poet », in *Essays: Second Series*, Boston, James Munroe and Co., 1844, 7.

libérés de toute règle formelle et académique, et s'il y a de la beauté dans leur œuvre, elle n'apparaît que ponctuellement, telle une éclaircie éphémère dans le ciel couvert et orageux de l'ère du désastre. À ce monde d'après 1945, il faut aussi un langage adéquat, sincère et authentique, sans enjoliveurs, sans tabous. À la laideur et à l'ignominie, le poète et le romancier doivent apporter une réponse, une représentation. Ils proposent des œuvres capables de se mesurer à l'apostrophe de l'indicible. Dans le roman *In the Country of Last Things* de Paul Auster, Anna Blume, la jeune héroïne fleur de ruine résiste à l'aphasie et témoigne dans son journal de la vision d'une enfant morte, défigurée et lapidée. Dans *Man in the Dark*, August Brill repousse la vision impossible de Titus décapité l'observant de ses yeux désorbités depuis les profondeurs du trauma. August ne parvient pas à trouver le sommeil et fuit la réalité américaine, inventant des histoires qu'il n'écrit pas, sondant l'abîme aveugle de son âme meurtrie et hantée. Rothenberg décrit les excréments des latrines dégoulinant sur les victimes sans visage d'Auschwitz dans *Khurbn*, les enfants pendus aux yeux entaillés par des ciseaux dans le « cimetière juif » de *The Lorca Variations*, ou encore la blancheur effroyable des yeux des chérubins meurtriers dans le recueil post-11 septembre *The Burning Babe*. Auster et Rothenberg font l'expérience de la mutilation du corps et des organes sensoriels pour parvenir à percevoir et à représenter l'horreur, à en témoigner dans leurs textes défigurés, scarifiés de rugosités cicatricielles nauséabondes. Dans ces représentations à la fois profondément humaines, dérangeantes et extrêmes, Paul Auster et Jerome Rothenberg recherchent avant tout un langage premier et organique, une musique dépassant la pesanteur du signe et son redoublement pervers responsable de la spéculation et de la dévalorisation de l'art.

Il semble que la lecture des signes et des contingences, la recherche d'un langage secret habitant l'étendue infinie du corps du monde, soit partagée par les transcendentalistes américains et les poètes mystiques juifs. Dans son essai « The Poet », Emerson formule une remarque sur la création du monde et sur le langage poétique qui amène à le penser : « For poetry was all written before time was, and whenever we are so finely organized that we can penetrate into that region where the air is music, we hear those primal warbling, and attempt to write them down » (Emerson, 8-9). Le livre monde est exploré par les auteurs américains et juifs-américains contemporains qui s'inspirent aussi de la déconstruction et du post-structuralisme. Auster et Rothenberg produisent des textes rédigés dans une langue prélapsaire, fidèle aux mouvements du monde et de l'homme. Paul Auster privilégie la musique « réaliste » de la prose, Rothenberg l'oralité de la poésie. Défier les interdits de la

représentation consiste à se libérer des métaphores et des images mythiques qui ankylosent le vocable et la perception du monde. Il s'agit aussi de faire surgir la structure profonde de l'être, en traduisant textuellement le trauma, la pulsion, le rêve, l'inconscient, la grâce, les énergies spirituelles et immanentes, contradictoires et impénétrables qui habitent la psyché. Paul Auster et Jerome Rothenberg s'inspirent au départ des traditions juives et américaines autant que du dadaïsme et du surréalisme par exemple. Cet héritage métissé témoigne du besoin criant d'un nouveau langage afin de mener à bien la relecture et la refonte du monde. Les moyens de représentation s'ouvrent alors à l'impossible, en d'autres termes, à tous les possibles.

Dans son exemplaire personnel de la collection *Essays: Second Series* d'Emerson, Herman Melville a souligné et annoté un passage de l'essai « The Poet » qu'il admire particulièrement. Après avoir employé une métaphore visant paradoxalement à supprimer la métaphore, Emerson répète que le poète, mieux que quiconque, *nomme* les objets du monde qu'il perçoit.

Language is fossil poetry. As the limestone of the continent consists of infinite masses of the shells of animalcules, so language is made up of images, or tropes, which now, in their secondary use, have long ceased to remind us of their poetic origin. But the poet names the thing because he sees it, or comes one step nearer to it than any other¹.

Cette image a tout pour plaire à l'auteur de *Moby Dick*. Pour la reformuler dans ses termes et traduire le point commun entre les animalcules et le monstre marin qui les dévore, l'homme ne parvient à observer, toucher, sentir ou goûter le cachalot blanc que lorsqu'il s'échoue sur la plage. L'indicible nature naturante se dévoile un instant dans la nature morte. Le secret de l'œuvre ne se dévoile que lorsqu'elle se consume : la signification surgit depuis la cendre des mots succédant à la mort de l'inspiration, à la vision *pétrifiée* dans le vocable. Auster et Rothenberg appliquent la règle poétique essentielle d'Emerson qu'ils redéfinissent et libèrent encore davantage de ses œillères. Ils doivent trouver un nom adéquat pour toute chose, pour tout ce qui dépasse les capacités d'expression linguistique. Ils investissent en premier lieu les expériences et les faits résistant à la connaissance et à la représentation, afin de créer une nouvelle épistémologie et un nouveau langage. La responsabilité du poète et de l'écrivain, qui

¹ Ralph Waldo Emerson, *Essays: Second Series*, Boston, James Munroe and Co., 1844, 24 (Herman Melville copy, [AC85. M4977. Zz844e], Houghton Library, Cambridge, Mass., Harvard University, <<http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/14774571?n=39&imagesize=1200&jp2Res=.25&printThumbnails=no>>, [juillet 2012]).

témoignent de l'intémoignable, se trouve dans la perpétuation de l'acte de nommer, quelle que soit la réalité décrite, quelles que soient les transgressions nécessaires.

Le renversement universel qui a frappé le monde après la seconde guerre mondiale ravive le rôle essentiel du poète : mettre en mots une réalité dépassant les capacités humaines de rationalisation et d'expression. Exprimer l'inexprimable consiste à produire, et non à reproduire, à présenter et non à représenter, à extraire l'animal primitif recroquevillé dans la spirale de sa coquille factice, sérielle et hyperréelle, à toucher la vérité et l'authenticité derrière les apparences, à retrouver l'essence originelle de l'homme, de la nature et du langage masquée par les couches de sédimentation bétonnées obscurcissant la lecture du livre monde. Sous un palimpseste en braille, égaré dans les rayonnages d'une bibliothèque désorganisée par la confusion des langues, sommeille le Léviathan des lettres en souffrance.

2. *Hyphenated writers* : indéfinitions juives-américaines

« The Jew was the first American long before America existed. »

— A. Shapiro¹

L'étude de l'œuvre de Paul Auster et de Jerome Rothenberg ne saurait se résumer à la définition d'une certaine forme d'écriture juive-américaine limitative. Cette démarche se présente pourtant d'emblée comme un point de départ intéressant de par la résistance et les paradoxes qu'elle dévoile. Il serait possible de commencer par mentionner l'ethnicité et la religion. Mais ces termes sont eux-mêmes glissants et entourés d'un flou terminologique. Ils évoquent les communautés juives d'origines ashkénaze et sépharade, le hassidisme, le sionisme et le mysticisme, ou encore la Diaspora, l'exil, les voyages effectués générations après générations, rendant instable toute définition fermement délimitée. Avant même d'aborder l'aspect « américain » de cette identité multiple apparaît l'impossibilité de définir, autrement que par l'indéfinition, une telle identité et une telle écriture. Pour Auster et Rothenberg, la judaïté et l'américanité sont à la fois un constat, un état de fait, ainsi qu'un sujet d'étude, une influence littéraire et esthétique parmi d'autres. Ni l'un ni l'autre n'ont fait

¹ Alan Shapiro, in *Jewish American Poetry (Poems, Commentary and Reflections)*, Jonathan N. Barron and Eric Murphy Selinger eds., Hanover, University Press of New England, 2000, 154. La contribution de Jerome Rothenberg à ce volume sera étudiée ultérieurement (voir Jerome Rothenberg, « Nokh Aushvits (After Auschwitz) », in Barron, 137-145).

de leur œuvre le lieu d'inscription ethnique de ce que l'on nomme « identity writing ». Tous deux trouvent cependant dans leur héritage juif-américain une source riche et variée pour leur poésie et leur écriture séculières qui s'articulent dans le dépassement des interdits de la représentation.

Ce que, peut-être, l'étude de ces écrivains juifs-américains radicaux peut apporter, c'est justement l'illustration de l'impossibilité de définir les écritures juives, américaines, ou juives-américaines de façon générique, stable et durable. L'attention sera portée sur les causes et les mécanismes de cette impossibilité, d'autant que les questions identitaires viennent coïncider avec des interrogations sur la pratique et la fonction du poète et de l'écrivain. Ce travail de recherche propose d'associer deux voix/voies dialogiques représentatives de certaines pratiques d'écriture juives-américaines séculières, et ce, par leurs origines et leurs héritages littéraires communs aboutissant au développement de carrières riches et variées sur le plan formel. Poètes, éditeurs, essayistes, anthologistes, traducteurs, activistes politiques, ces écrivains sont également performeur et anthropologue dans le cas de Rothenberg, romancier et cinéaste¹ dans celui d'Auster. Définir l'activité de ces auteurs à « trait d'union », pour reprendre la formule de Charles Bernstein au sujet de Jerome Rothenberg, demande une expansion formelle conséquente : « Rothenberg is the ultimate “hyphenated” poet: critic-anthropologist-editor-anthologist-performer-teacher-translator »².

L'expression « “hyphenated” writers », permet de qualifier à la fois les activités multiples de Paul Auster et de Jerome Rothenberg ainsi que la fragmentation identitaire qu'ils incarnent. Paul Auster s'en amuse d'ailleurs dans son mémoire *Winter Journal* dans lequel il explique que sa fille Sophie Auster (issue de son mariage avec la romancière Siri Hustvedt) décrit son identité comme « Jew-wegian » : « You doubt there are many people who can lay claim to that particular brand of hyphenated identity, but this is America, after all, and yes, you and your wife are the parents of a Jew-wegian »³. Auster sous-entend que l'« identité à trait d'union » (« hyphenated identity ») est peut-être, en définitive, représentative de l'identité américaine en général (« this is America »), de son histoire jeune, complexe et paradoxale.

¹ L'œuvre cinématographique de Paul Auster ne fait pas partie du corpus primaire de ce travail de recherche, mais certaines remarques ponctuelles lui seront consacrées. L'intérêt de Paul Auster pour le cinéma muet et l'*ekphrasis* doit en effet être analysé dans le cadre de la problématique des interdits de la représentation, car il contribue à une esthétique globale.

² Charles Bernstein, « Foreword », in Jerome Rothenberg, *Writing Through, Translations & Variations*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2004, xi.

³ Paul Auster, *Winter Journal*, New York, Henry Holt, 2012, 212.

Assis côte-à-côte lors de la conférence organisée par leur ami commun Charles Bernstein à New York en 2004, Auster et Rothenberg étaient invités à témoigner au sujet de l'écriture juive séculière et de la pratique de la poésie « radicale »¹. Paul Auster prend la parole sur un ton léger et improvisé (contrairement à Rothenberg, son discours ne figurera pas dans le recueil paru en 2010, mais les éditeurs lui ont laissé une place de choix — son poème « White » conclut l'ouvrage) : « I really don't know why I'm here », lance-t-il, pince-sans-rire. Comment faut-il réagir à cette remarque, se demande alors le spectateur ? Pendant le laps de temps qui précède le début de son intervention — ou en était-ce déjà l'introduction ? — le public reste perplexe. S'agit-il d'un signe de (fausse) modestie, ou d'une plaisanterie oblique faite à Charles Bernstein ? À la fin de son intervention, Bernstein, conforté par les rires approbateurs de l'assemblée, souligne qu'il est évident qu'Auster a bel et bien sa place au sein de ce forum. Cette première remarque d'Auster (« I really don't know why I'm here »), bien qu'elle témoigne sans doute de la position délicate dans laquelle il se trouvait (en tant qu'ancien poète, essayiste, anthologiste et actuel romancier populaire, entouré de spécialistes comme Jerome Rothenberg ou Marjorie Perloff²), est avant tout, me semble-t-il, révélatrice de la question de l'identité juive-américaine séculière. « I really don't know why I'm here », comme il aurait pu dire « I really don't know where I belong », ou encore « I don't know what to say, because I really don't know who I am ». Pleine d'humour et de paradoxes, en apparence légère mais philosophiquement fondée, son intervention complète parfaitement celle des autres chercheurs invités. Commentant l'intervention de Charles Bernstein, Paul

¹ Charles Bernstein (chair), *Secular Jewish Culture / Radical Poetic Practice*, a public forum with Paul Auster, Kathryn Hellerstein, Stephen Paul Miller, Marjorie Perloff, Jerome Rothenberg, Center for Jewish History/American Jewish Historical Society, 15 West 16th Street, Manhattan, Tuesday, Sept. 21, 2004 (*PennSound*, 2004). Les actes de la conférence ont été publiés dans *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, éd. Stephen Paul Miller et Daniel Morris, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2010. Charles Bernstein est l'un des « dénominateurs communs » entre Auster et Rothenberg, pour ainsi dire. Bernstein a rédigé la préface de *Triptych* (in Jerome Rothenberg, *Triptych (Poland/1931 – Khurbn – The Burning Babe)*, New York, New Directions, 2007, vii-x) et invité ce dernier à participer à la revue *L=A=N=G=U=A=G=E* (« Big Jewish Book », in Bruce Andrews and Charles Bernstein, *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Southern Illinois University Press, 1984, 84-85). Paul Auster est également un ami de longue date de Bernstein, qu'il remercie d'ailleurs en premier dans la brève section « Acknowledgments » de *Sunset Park* (Paul Auster, *Sunset Park*, New York, Henry Holt, 2010, 309). Paul Auster soutient l'œuvre de Bernstein qu'il défend en ces termes : « For more than thirty years Charles Bernstein has been America's most ardent literary provocateur. This long-needed selection of his poetry gives us a new perspective on his work, for it shows us that the many forms he has worked in over the years are in fact a single form, the Bernstein form, and it is unique, the product of an imagination unlike that of any other contemporary writer » (in Charles Bernstein, *All the Whiskey in Heaven, Selected Poems of Charles Bernstein*, Farrar, Straus and Giroux, 2010, quatrième de couverture).

² Marjorie Perloff avait d'ailleurs rédigé une chronique de l'anthologie *The Random House Book of Twentieth-Century French Poetry* éditée par Paul Auster (New York, Random House, 1982), qu'elle considère comme exemplaire : « truly exemplary anthology » (« The French Connection », by Marjorie Perloff, in *THE AMERICAN POETRY REVIEW*, Vol. 13, No. 1 [January/February], 1984, 40). Dans cette anthologie de Paul Auster figure la traduction de « Poème » de Max Jacob par Jerome Rothenberg (« Poem », in Auster, 1982, 35).

Auster insiste d'ailleurs sur le mot « *ambiguity* », qui, à ses yeux, définit son rapport au judaïsme.

Parlant au nom de l'ensemble des auteurs présents, Paul Auster évoque alors les traces résiduelles du judaïsme « dans [leur] système sanguin » : « God does no play much a part of it all. [...] The Torah kept the Diaspora together. [...] This material is in our blood stream now, and we are never going to get rid of it. So here we are, living in the great ambiguous condition of being Jews who are not Jews, proud of being Jews who never want to practice Judaism » (*PennSound*, 2004). La réminiscence du judaïsme dans le « système sanguin » est une image adéquate pour tenter de figurer l'évolution de ce contenu ethnique, philosophique, spirituel et bien sûr littéraire. Bien que les questions relatives au judaïsme aient été traitées directement et en profondeur dans son œuvre critique et poétique de jeunesse, celles-ci fonctionnent encore comme une trame de fond dans son œuvre romanesque. Ces traces résiduelles du judaïsme dans le « système sanguin » sont presque indétectables à première vue. Invisibles à l'œil nu, elles proviennent pourtant d'une source essentielle et vitale. Le présent travail de recherche s'évertuera à mettre en lumière ce « sub-text » évanescent et discret qui rend paradoxalement la fiction de Paul Auster, surgissant du silence et de l'indicible qui traverse l'activité d'écriture, d'autant plus identifiable comme juive-américaine. C'est d'ailleurs précisément cette approche de l'écriture que Paule Levy reconnaît comme la plus grande force de l'œuvre de Saul Bellow, souvent considéré comme le plus grand romancier juif-américain : « bien qu'ils mettent en scène d'interminables discoureurs, ses meilleurs romans s'achèvent sur des formes non verbales de communication (le rire d'Augie March, la danse d'Henderson, le silence d'Herzog, la prière muette de Sammler) »¹.

Néanmoins, Paul Auster semble résister à l'étiquette de « romancier juif-américain ». Lors de son interview avec Chris Pace, Auster précise que contrairement à sa filiation avouée avec Celan, Jabès, Oppen ou Reznikoff — qui comptent parmi les plus grands *poètes* juifs du vingtième siècle —, son œuvre de fiction n'a pas beaucoup de points communs avec les plus célèbres *romanciers* juifs-américains :

The Jewish writer who was most important to me was Edmond Jabes [*sic*], the French writer. And poetry written by Jews—Paul Celan, Charles Reznikoff, George Oppen—all of this is very, very crucial to me, and I think made a big mark on my thinking. And you can certainly see it in *The Invention of Solitude*.

¹ Paule Levy, *Figures de l'artiste (Identité et écriture dans la littérature juive américaine de la deuxième moitié du XX^e siècle)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Coll. « Lettres d'Amérique(s) », 2006, 19.

But what people call Jewish fiction in America hasn't done much for me. I'm not a big reader of Saul Bellow or Bernard Malamud, and my work really doesn't share much with theirs at all¹.

Contrairement aux romans de Bernard Malamud, de Philip Roth ou de Saul Bellow, dans l'œuvre de fiction de Paul Auster, les personnages archétypaux aux traits idiosyncratiques juifs sont assez rares. Les rabbins dans *In the Country of Last Things* font ainsi figure d'exception². Les personnages principaux et les narrateurs sont presque toujours juifs et font brièvement allusion à leurs origines, mais Paul Auster ne cherche pas à mettre à nu les poncifs traditionnellement associés à cette littérature « minoritaire », ni à les parodier outre mesure. Bien que la prose d'Auster — celle de la nouvelle *Auggie Wren's Christmas Story*³ par exemple — a certains points communs avec celle de Malamud dans « The Magic Barrel »⁴ (la voix narrative fluide et envoûtante, la concision, l'étrangeté des personnages), ses histoires ne se déroulent jamais dans un univers exclusivement et spécifiquement juif-américain. Plutôt que de caricaturer les clichés identitaires, le langage et l'accent juif américain (voir par exemple Salzman dans « The Magic Barrel »), de dépeindre des « archétypes du *Shlemiehl*, cheminant de fiasco en fiasco » (Levy, 39) comme Bellow dans *Humboldt's Gift*⁵, ou encore l'archétype de la relation mère-fils que l'on peut trouver dans *Portnoy's Complaint*⁶ de Philip Roth, Auster reste attaché à une recherche littéraire, un mode de pensée et une spiritualité proches de la tradition juive que l'on identifiera en s'intéressant moins aux thèmes abordés et à la caractérisation qu'à la construction de ses romans et son rapport au matériau linguistique.

L'héritage juif de Paul Auster est discret et particulier, ce qui explique au moins en partie le fait que peu d'anthologies sur la littérature juive-américaine ont inclus son œuvre dans leurs pages. Mais c'est dans l'ambiguïté, l'hybridité, l'absence apparente de « thèmes juifs » et le silence que s'inscrit avec une plus grande force l'écriture juive-américain *séculière et radicale* de Paul Auster. Son oeuvre répond parfaitement aux critères de définition de l'écriture juive radicale établis par Charles Bernstein :

¹ Chris Pace, « Unpublished Interview with Paul Auster », 21 February 1993, in *Blue Cricket* [web], <<http://www.bluecricket.com/auster/links/secret.html>>, (nov. 2011).

² Paul Auster, *In the Country of Last Things*, [New York, Viking Penguin, 1987], London, Faber and Faber, 1988, 95. Dans *Mr Vertigo*, Master Yehudi est un juif né à Budapest, élevé à Brooklyn et dont le père et le grand-père étaient des rabbins, mais cette allusion reste furtive (voir Paul Auster, *Mr Vertigo*, London, Faber and Faber, 1994, 21).

³ Paul Auster, *Auggie Wren's Christmas Story*, [*The New York Times*, 1990], The Delos Press, 1990. Ce livre est disponible en édition illustrée (Paul Auster, *Auggie Wren's Christmas Story*, with Isol [illustrated edition], New York, Henry Holt, 2004).

⁴ Bernard Malamud, *The Magic Barrel*, New York, Jewish Publication Society/Farrar, Strauss and Cudahy, 1958.

⁵ Saul Bellow, *Humboldt's Gift*, New York, Viking, 1975.

⁶ Philip Roth, *Portnoy's Complaint*, [1969], New York, Vintage International Edition, 1994.

Describing “betweenness” as the (not) space of the radical Jew, Bernstein constitutes his Jewish identity by way of his distance from a secure sense of what it means to be Jewish. “I am no more Jewish than when I refuse imposed definitions of what Jewishness means,” he writes. Ambiguity (such as the distinction between ethnic and religious meanings of Judaism), hybridity (such as Bernstein’s fascination with the Glatt kosher Peruvian restaurants he frequents on the Upper West Side), and an absence of explicit Jewish themes, paradoxically, constitute for Bernstein the “site” of radical secular Jewish texts and identities. (Daniel Morris, « Introduction », in Miller, 3)

Dans *Sunset Park*, par exemple, les allusions furtives au judaïsme sont particulièrement représentatives de cette conception de Bernstein, à qui Auster semble d’ailleurs faire un clin d’œil : « (a Latino waiter in a Jewish restaurant, they both like that) » (Auster, 2010, 146). Avant d’observer comment les « thèmes juifs » ont progressivement « disparu » de la fiction d’Auster pour mieux s’affirmer de manière implicite, il faut dans un premier temps étudier ses poèmes et ses essais critiques de jeunesse, qui laissaient entrevoir ostensiblement ces thèmes, mais qui n’offraient pas encore à leur auteur l’opportunité d’affirmer son identité artistique multiple et paradoxale. Comme il l’explique lors d’un entretien avec Larry McCaffery et Sinda Gregory, contrairement à la poésie, le dialogisme de la fiction lui permet de révéler ses contradictions et son hybridité : « My poems were a quest for what I would call a univocal expression. [...] Prose, on the other hand, gives me a chance to articulate my conflicts and contradictions. Like everyone else, I am a multiple being, and I embody a whole range of attitudes and responses to the world »¹.

En publiant de nombreux essais critiques qui ont contribué à forger sa vision poétique, artistique et esthétique, Paul Auster a rendu explicites ses filiations littéraires et ses conceptions du judaïsme. Il considère rétrospectivement ses essais comme la base de son œuvre romanesque, à forte teneur métaphysique : « I looked on those pieces as an opportunity to articulate some of my ideas about writing and literature, to map out some kind of aesthetic position. In effect, I could have accomplished the same thing by keeping a journal » (Auster, 1995, 130). Le corpus critique contient en germe sa prose reconnaissable et les grands thèmes développés dans son œuvre romanesque, comme il le confie à Joseph Mallia : « in some sense, these little pieces of literary journalism were the training ground for the novels » (Auster, 1995, 106). Afin d’entrevoir les concepts clefs forgés par Auster critique littéraire et poète (ce qui permettra ensuite d’étudier leurs développements ultérieurs dans l’œuvre de

¹ Paul Auster, *The Red Notebook (True Stories, Prefaces and Interviews)*, London, Faber and Faber, 1995, 133.

fiction), il faut s'intéresser notamment à son article sur Charles Reznikoff, intitulé « The Decisive Moment », dans lequel il aborde la question de l'identité juive-américaine :

[I]n spite of his deep solidarity with the Jewish past, Reznikoff never deludes himself into thinking that he can overcome the essential solitude of his condition simply by affirming his Jewishness. For not only has he been exiled, he has been exiled twice — as a Jew, and from Judaism as well. [...] Neither fully assimilated nor fully unassimilated, Reznikoff occupies the unstable middle ground between two worlds and is never able to claim either one as his own. Nevertheless, and no doubt precisely because of this ambiguity, it is an extremely fertile ground — leading some to consider him primarily as a Jewish poet (whatever that term might mean) and others to look on him as quintessentially American poet (whatever *that* term might mean). And yet it is safe to say, I think, that in the end both statements are true — or else that neither one is true, which probably amounts to the same thing. Reznikoff's poems are what Reznikoff is: the poems of an American Jew, or, if you will, of a hyphenated American, a Jewish-American, with the two terms standing not so much on equal footing as combining to form a third and wholly different term: the condition of being in two places at the same time, or, quite simply, the condition of being nowhere¹.

Bien qu'il ne faille pas appliquer à la lettre les propos tenus par Auster au sujet de l'œuvre de Reznikoff, il est évident que ce passage est réflexif et engage son auteur lui-même, d'autant qu'Auster cite cet article lors de sa communication pour le forum « Secular Jewish Culture / Radical Poetic Practice », trente ans après sa première publication. Auster utilisait déjà l'expression « ambiguity » pour tenter de définir l'identité juive-américaine de Reznikoff. Auster affirme ici que l'ambiguïté est une source fertile de création. De plus, un autre mot-clé, « nowhere », renvoie inévitablement à l'œuvre de fiction à venir. Dès l'introduction de *City of Glass*, par exemple, le personnage principal Quinn sillonne les rues labyrinthiques de New York et se trouve dans le « nulle-part », véritable leitmotiv qui sera fréquemment évoqué pour en pénétrer les multiples implications :

New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighborhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well. Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by *reducing himself to a seeing eye*, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within. [...] On his best walks, he was able to feel that he was *nowhere*. And this, finally, was all he ever asked of things: *to be nowhere*.

¹ Paul Auster, « The Decisive Moment », in *Collected Prose (Autobiographical Writings, True Stories, Critical Essays, Prefaces and Collaborations with Artists)*, New York, Picador/Henry Holt, 2003, 378-379.

New York was *the nowhere he had built around himself*, and he realized that he had no intention of ever leaving it again¹.

Dans « The Decisive Moment », Auster considère Reznikoff comme « un poète de l'œil/de la vision » (« Charles Reznikoff is a poet of the eye » [Auster, 2003, 373]). Lors de ses pérégrinations dans les rues new-yorkaises, après avoir fait un effort de désobjectivation (« he felt as though he were leaving himself behind » [Auster, 1987, 4]), Quinn glisse dans la peau du poète objectiviste, son corps et sa conscience étant même réduits à un œil (« reducing himself to a seeing eye » [Auster, 1987, 4]) — un œil qui ne voit le monde qu'au premier degré, voire même au degré zéro. Le corps fantomatique de l'écrivain est indissociable du monde dont il fait partie : ce corps, qui n'est pas lieu de représentation mentale, est rendu à l'étendue infinie. Ainsi libéré de toute conscience, l'artiste pourrait faire l'expérience de ce que Rilke nomme l'« Ouvert » ou encore le « grand regard d'animal »². Comme la grande majorité des personnages austériens, Quinn expérimente une solitude extrême liée à l'activité d'écriture. Cette solitude, semblable à celle de Reznikoff, ou d'Auster lui-même, est la solitude du sujet parlant, et par extension, la solitude extrême de celui qui fait du langage son métier. L'écrivain est l'être solitaire et aliéné par excellence, l'Autre. Lors de son séjour à Amsterdam relaté dans son mémoire *The Invention of Solitude*, Auster visite la chambre d'Anne Frank. C'est là que commence véritablement le « Livre de la mémoire » (« The Book of Memory ») :

As he stood in Anne Frank's room, the room in which the diary was written, [...] he suddenly found himself crying. Not sobbing, as might happen in response to a deep inner pain, but crying without sound, the tears streaming down his cheeks, as if purely in response to the world. It was at that moment, he later realized, that the Book of Memory began. As in the phrase: "she wrote her diary in this room"³.

L'enfermement d'Anne Frank symbolise à la fois la condition juive et la condition écrivaine. Paul Auster se trouve à cet instant dans une situation inédite d'ouverture et de communion avec le monde. La réaction de Paul Auster n'est pas intérieure, mais extérieure. Cette expérience ne peut, dans un premier temps, être exprimée par des mots, ni même un sanglot. Il s'agit là d'un passage clef pour comprendre le fonctionnement de la désobjectivation dans ce texte en prose, ainsi que le dialogisme à venir. Ayant compris, après Rimbaud, que « Je est

¹ Paul Auster, *The New York Trilogy (City of Glass, Ghosts, The Locked Room)*, London, Faber and Faber, [1985], 1987, 3-4.

² Voir Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1955, 172-173.

³ Paul Auster, *The Invention of Solitude*, [New York, Sun Press, 1982], London, Faber and Faber, 1988, 83.

un autre »¹, Paul Auster écrit son mémoire (intitulé « The Book of Memory ») à la troisième personne et commence à s'extérioriser, à parler de lui-même et du monde qui l'entoure : de « je » à « il », et bientôt « elle ». Dans *In the Country of Last Things* Paul Auster parvient à donner voix à Anna Blume², jeune narratrice qui écrit son journal à la première personne. Le rôle de l'écrivain — cet instant aux résonances presque épiphaniques le dévoile — est de témoigner, de trouver un langage adéquat, *extérieur*, pour pleurer pour le monde. La mémoire personnelle, quant à elle, ne peut être dissociée de la mémoire collective. Après avoir cité le dernier testament d'Israel Lichtenstein (« Warsaw ; July 31, 1942 » [Auster, [1982], 1988, 83]) qui insiste sur la survie du peuple juif, Auster décrit ses errements labyrinthiques lors de son voyage solitaire à Amsterdam. Par une curieuse tautologie, il souligne que *l'enfer est la mémoire* :

He wandered. He walked around in circles. He allowed himself to be lost. [...] And if Amsterdam was hell, and if hell was memory, then he realized that perhaps there was some purpose to his being lost. Cut off from everything that was familiar to him, unable to discover even a single point of reference, he saw that his steps, by taking him *nowhere*, where taking him *nowhere but into himself*. He was wandering inside himself, and he was lost. (Auster, [1982], 1988, 86-87, je souligne)

L'écrivain est seul dans le « nulle-part », et tel le juif, erre. Il est fondamentalement seul, comme Jonah ou Robinson Crusoe (Auster, [1982], 1988, 79), victime de sa conscience solitaire : « Solitary consciousness. Or in George Oppen's phrase: "the shipwreck of the singular"³ » (79). Son encre est de la couleur des mers les plus profondes où Gepetto attend encore sa délivrance, enfermé dans le corps d'un requin. Auster précise qu'il s'agit d'une baleine dans la version Disney (79), omettant l'évidente référence à Melville. Peu importe l'image choisie, Paul Auster aime représenter l'activité solitaire de l'écrivain par la traque d'indomptables Léviathans.

¹ Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, 84.

² Bien que l'on remarque une ressemblance frappante entre les deux prénoms « Anne » et « Anna », le nom du personnage fait allusion au poème de Kurt Schwitters, « An Anna Blume » (1919). Auster et Rothenberg rendent tous-deux hommage à Kurt Schwitters, l'un à travers la fiction, l'autre par la poésie, la traduction et l'édition. Voir Kurt Schwitters, *pppppp (poems, performance, pieces, proses, plays, poetics)*, edited & translated by Jerome Rothenberg & Pierre Joris, introduction by Jerome Rothenberg & Pierre Joris, Cambridge, MA, Exact Change, [1993], 2002. Voir les poèmes relatifs à Anna Blume (« Anna Blossom »), 16-19.

³ « Obsessed, bewildered / / By the shipwreck / Of the singular / / We have chosen the meaning / Of being numerous » (George Oppen, « Of Being Numerous (7) », in *New Collected Poems*, ed. Michael Davidson, preface by Eliot Weinberger, New York, New Directions, 2002, 166).

Cette solitude première et le sentiment d'aliénation qui l'accompagne sont également la condition des Juifs, comme le souligne Auster dans ses essais sur Charles Reznikoff et sur Edmond Jabès. Dans « Book of the Dead », Auster cite Jabès : « the difficulty of being Jewish [...] is the same as the difficulty of writing. For Judaism and writing are but the same waiting, the same hope, the same wearing out » (Auster, 2003, 367). Cet extrait du *Livre des questions*¹ est également cité par Jerome Rothenberg dans son anthologie *Poems for the Millennium*². Pour reprendre la formule de Marina Tsvetaeva, après Paul Celan, Paul Auster et Jerome Rothenberg, « All poets are Jews »³. À l'occasion du dossier Paul Celan publié dans le *CAHIER CRITIQUE DE POÉSIE*, Jean Daive et Francis Cohen rappellent que le propos de Tsvetaeva sous-entendait l'expression « youpin »⁴. Francis Cohen explique en détail les implications de cette proposition reprise par Paul Celan dans l'épigraphe du poème « Et avec le livre de Tarussa »⁵ :

« Le poète est le juif de la littérature » (Paul Celan). Non pas que tout poète soit juif, mais les poèmes de Paul Celan enjuivent le lecteur prêt à faire l'expérience du nom-propre « car le Juif, tu le sais, qu'a-t-il donc qui lui appartienne en propre, qui ne soit emprunté, prêté et jamais restitué ». Pour Celan, écrit, [sic] Andréa Lauterwein, « être Juif c'est non seulement "assumer ce que l'on nous prête", mais encore "avoir la force d'assumer l'exclusion" » et ne pas rendre l'injure antisémite qui prête au juif une prétendue identité quand bien même lui serait-elle prêtée par un nom propre précisément. Aussi, écrire dans une note qui n'était pas destinée à la publication, que « le poète est le juif de la littérature » n'a pas le même sens que le vers de Marina Tsvetaeva, « Tous les poètes sont juifs ». [Jean Bollack fait remarquer que « tous » a été ajouté par Celan : « Le "tous" ajouté à l'épigraphe révèle son sens quand on y voit une stratégie de défense qui les compromet. Les faux poètes sont exclus [...]. Les Youpins, c'était les vrais poètes, "juifs" parmi les juifs. »] Juifs ou plutôt youpins, dans le poème de Tsvetaeva, est une reprise ou un retournement de l'injure à partir d'une reprise positive du poncif du juif errant qui confirme donc le stéréotype fût-ce au profit de la cause de la poésie. (*CAHIER CRITIQUE DE POÉSIE*, 2009, 46)

Si le terme « youpin » est une insulte qui est réemployée ici pour exprimer l'isolement et la persécution des juifs dans un monde chrétien, il faut préciser que les considérations purement

¹ « Je vous ai parlé de la difficulté d'être Juif, qui se confond avec la difficulté d'écrire ; car le judaïsme et l'écriture ne sont qu'une même attente, un même espoir, une même usure » (« Le livre de l'absent / Troisième partie », in *Le Livre des questions, I [Le Livre des questions, Le Livre de Yukel, Le Retour au livre]*, Paris, éd. Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1988, 136).

² Jerome Rothenberg, *Poems for the Millennium: From Postwar to Millennium*, (vol. 2), with Pierre Joris, Berkeley, University of California Press, 1998, 107.

³ Marina Tsvetayeva, « Poem of the End », in *Selected Poems*, New York, Oxford University Press, 1971.

⁴ *CAHIER CRITIQUE DE POÉSIE*, Dossier Paul Celan / Ghérasim Luca, (n° 17, 2008 / 1), Marseille, Centre international de poésie, 2009, 17, 46.

⁵ « Et avec le livre de Tarussa », in Paul Celan, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, traduction et présentation de Jean-Pierre Lefebvre, édition bilingue, Paris, Gallimard, [1968], 1998, 213-219.

religieuses et dogmatiques doivent être abordées avec une certaine distance : Auster et Rothenberg rejettent très ouvertement et fermement tout fondamentalisme religieux¹. Ce que signifie l'expression « All poets are Jews » pour ces auteurs séculiers, c'est peut-être que l'un des éléments représentatifs de la judéité est l'appartenance — Auster ajouterait « avec fierté » (*PennSound*, 2004), Rothenberg est beaucoup plus réservé à ce sujet — à une communauté à l'écart, incertaine, et dont l'enseignement le plus mémorable est l'importance du questionnement, de l'écriture et du témoignage de la blessure. Paul Auster et Jerome Rothenberg tentent de combattre les clichés liés à l'identité juive — à commencer par l'expression trop évidente « Peuple du Livre », qu'ils reprennent avec une distance ironique² — et d'en extraire les idées universelles comme le rapport à l'identité, au nom et au langage, ainsi que la difficulté de subsister en tant qu'artistes authentiques et intègres. L'intégrité du poète implique un combat contre les poncifs et l'injure : le véritable poète place l'acte de nommer au centre de ses préoccupations, avec pour seuls fruits de ses recherches l'indéfinition et le besoin de réitérer l'acte créatif avec chaque pas, avec chaque mot. Le poète doit continuer d'avancer malgré le poids du nom propre et des noms communs préconstruits.

On retrouve constamment la célèbre phrase de Tsvetaeva dans les essais, mémoires, anthologies et poèmes de Paul Auster et de Jerome Rothenberg. Christine A. Meilicke, auteur de la première monographie entièrement consacrée à l'œuvre de Jerome Rothenberg, a très justement choisi d'intituler son introduction : « All Poets Are Jews »³. L'expression de Tsvetaeva est souvent réemployée par Rothenberg, notamment dans son anthologie *A Big Jewish Book*⁴ et dans son poème « Prologomena to a Poetics » : « In the poet's name is god how dark the day is / How heavy the burden is he carries with him / All poets are Jews, said

¹ Paul Auster affirme par exemple qu'il « éme[t] de grandes réserves quant à la pratique religieuse — réserves qui concernent non seulement le judaïsme mais aussi toutes les religions. Je ne suis pas religieux. Je me méfie de ce qu'on fait des grandes religions. L'essence même de la religion possède quelque chose de positif mais la pratique les pervertit. Regardez comme le fondamentalisme est aujourd'hui, et dans tous les domaines, une pratique effrayante et dangereuse » (Paul Auster et Gérard De Cortanze, *La solitude du labyrinthe*, essai et entretiens, Arles, éd. Actes Sud, 1997, 93).

² « Paul Auster's essays and discursive prose, which mix autobiography with criticism, speculation with literary history, offer interpretations of Jewishness with a European perspective. He has done more than most to promote the modern revisionist notions of the cliché "People of the Book" mediation » (Stephen Wade, *Jewish American Literature since 1945: an introduction*, Edinburgh University Press, 1999, 141). Jerome Rothenberg, quant à lui, est à la fois encensé par certains et critiqué par d'autres pour ses anthologies juives ouvertement séculières, radicales et non-orthodoxes (voir *A Big Jewish Book* [1978] et *Exiled in Word* [1989]).

³ Christine A. Meilicke, *Jerome Rothenberg's Experimental Poetry and Jewish Tradition*, Bethlehem, Lehigh University Press, 2005, 19-53.

⁴ *A Big Jewish Book: Poems & Other Visions of the Jews from Tribal Times to the Present*, Doubleday-Anchor Press, 1978. Cette anthologie a été rééditée sous une forme réduite (*Exiled in the Word*, Port Townsend, WA, Copper Canyon Press, 1989).

Tsvetaeva »¹. Ces vers sont également cités par Paul Auster dans *The Invention of Solitude* (Auster, [1982], 1988, 95) lorsqu'il développe une longue anecdote sur la naissance du fils de Marina Tsvetaeva (94-97). Par une étrange coïncidence, le témoignage de l'accouchement est même révélé à Auster par le médecin qui avait mis au monde le fils de Tsvetaeva. La filiation littéraire est renforcée par la description détaillée de l'accouchement qui met en abyme la naissance de son propre fils Daniel Auster. Bien avant *The Invention of Solitude*, l'« équation » de Tsvetaeva résume et conclut déjà le propos d'Auster dans son essai critique sur Edmond Jabès : « *The Book of Questions* came into being because Jabès found himself as a writer in the act of discovering himself as a Jew. Similar in spirit to an idea expressed by Tsvetaeva — “In this most Christian of worlds / all poets are Jews” — this equation is located at the exact center of Jabès's work, is the kernel from which everything springs » (Auster, 2003, 372). « All poets are Jews » est en quelque sorte le vecteur commun entre Tsvetaeva, Celan, Jabès, Auster et Rothenberg.

La réflexion centrale soulevée par cette injonction de Tsvetaeva — essentielle à la conception de la judéité partagée par Auster et Rothenberg — porte non seulement sur la conduite créatrice et la place du poète dans la société, mais aussi sur « la nature de l'identité juive » que Paule Levy, dans son ouvrage *Figures de l'artiste*, définit ainsi :

[C]ette identité est plus que toute autre instable, problématique et fuyante. En effet, le mot « Juif » ne désigne au sens strict ni une religion, ni une nationalité, ni une appartenance ethnique. On constate, en revanche (fût-ce chez le Juif le plus séculier), un attachement irréductible à quelque chose de plus vaste que soi, qui semble mettre au défi l'analyse conceptuelle. (Levy, 14)

Pour définir l'identité juive il faut donc faire appel à l'indéfinissable tout comme l'écrivain, lorsqu'il s'exprime, fait appel à l'inexprimable. Une première définition de l'identité juive-américaine peut ainsi être élaborée, en deux temps. Premièrement, une identité (juive) « instable et fuyante », quasi indéfinissable qui fait de la recherche identitaire (liée à l'ambiguïté du nom Juif « prêté », pour reprendre le terme de Celan) l'un de ses traits les plus identifiables ; augmentée d'une subdivision identitaire (américaine), elle-même souvent complexée par son histoire jeune et tragique, dont l'utopisme originel soulève des questions identitaires. Peut-on vraiment parler de « melting pot », d'immigration multiethnique et d'intégration réussie ? Peut-on même affirmer qu'il existe de véritables américains d'origine ? L'origine des États-Unis n'est-elle pas elle-même ambiguë, l'identité américaine une

¹ Jerome Rothenberg, *Seedings & Other Poems*, New York, New Directions, 1996, 69.

contradiction dans les termes ? Chacun à leur manière, Paul Auster et Jerome Rothenberg abordent le besoin paradoxal de tracabilité et de définition des origines éprouvé par les américains depuis les premières colonnies. Dans son introduction de *The Great Gatsby* Tony Tanner explique ce phénomène qui n'est pas seulement représentatif de l'identité juive-américaine à « trait d'union », mais qui est typiquement américaine :

[Nick Carraway's] instant transformation from lonely newcomer to 'original settler' is a comic version of something that has concerned Americans in various ways since the first settlements. As the inhabitants of America (once the Indians had been effectively erased) have all been, in a sense, displaced newcomers, they have always wanted to 'originate' themselves somehow in America; they have conducted a search, let us call it, for modes of more or less instant racination¹.

Paul Auster et Jerome Rothenberg parodient l'auto-mythification et dénoncent la recherche illusoire d'une identité et d'une langue américaines premières et légitimes. Plus que toute autre, peut-être, l'identité juive-américaine symbolise le déplacement, l'exil, et un héritage infiniment complexe. Mais qu'en est-il alors de l'*écriture* juive-américaine ? Un premier élément de réponse est apporté par Marina Tsvetaeva : le poète — écrivain identitaire par excellence ? — passe sa vie entière à contrecourant, il est l'Autre : celui qui vit en marge de la société qu'il analyse perpétuellement, ou qui témoigne simplement de son rapport au monde qui l'entoure. La vie de l'écrivain est une existence réflexive. Cette existence présuppose l'acceptation de la mise à l'écart afin de parvenir à une plus haute compréhension du monde. D'ailleurs, l'idée du dehors est comprise dans l'étymologie du mot « exister », comme le rappelle le Robinson de Michel Tournier dans son journal, « exister ça veut dire *être dehors, sistere ex*. [...] Et moi-même je n'existe qu'en m'évadant de moi-même vers autrui »². Auster et Rothenberg sont exilés de leurs origines juives, de leur culture et de leur langue ancestrale. Ils sont aussi exilés en tant que membres d'une communauté minoritaire aux États-Unis. Mais l'ambiguïté de cette situation n'est-elle pas alors le lieu fertile de l'écriture, comme il l'était déjà pour Reznikoff ? L'écriture ne naît-elle pas de l'indéfinition ? Le langage n'est-il pas confusion des langues, dispersion de signes contradictoires construits par opposition, flux intarissable qui ne saurait finir ?

Fidèle à sa prose de commentaire, que l'on retrouve systématiquement sous la forme de « Post-face[s] » dans ses recueils de poésie, Rothenberg revient sur le propos de Tsvetaeva

¹ Tony Tanner, « Introduction » (1990), in F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, London, Penguin Books, [1926], 2000, xlii.

² Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, éd. Gallimard, 1972, 129.

lors de sa communication pour le forum « Secular Jewish Culture / Radical Poetic Practice » et éclaire le contenu *politique* que revêt cette formule :

It was in the sense of such an outsidersness—and placing it clearly in “this most Christian of worlds”—that Marina Tsvetayeva spoke of *all poets* as *Jews*—much like Norman Mailer’s “White Negro” of the 1950s. That was in her poem “Poem of the End,” later quoted by Paul Celan in the Cyrillic epigraph to his own poem “Und mit dem Bluch aus Tarussa” and by me in *A Big Jewish Book*, where it became a central proposition of the stand I was then taking. [Right here, in an aside, I pointed out: “Of course—conversely—all Jews aren’t poets.”] My argument here wasn’t for some kind of Jewish exclusiveness but for a recognition that such resistances existed both there and elsewhere and that my address, in Tsvetayeva’s sense, was to “all poets” or to all poets who share the outrider stance or to all, poets and others, who resist the rule of totalizing states and constrictive religions. I was myself—then as now—not writing in a specifically Jewish context for a Jewish audience, as such, but opening the Jewish mysteries to all who wanted them¹.

C’est bien la dimension *universelle* de cette proposition — ambiguë par la restriction que le terme « Jew » pourrait paradoxalement sous-entendre et contre laquelle Rothenberg met en garde — qu’il faut retenir. Cette communication de Rothenberg a d’abord été publiée dans *Poetics & Polemics* (Rothenberg, 2008, 54-62), puis sous une forme légèrement modifiée dans *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*. L’article de Rothenberg y est intitulé « The House of Jews: Experimental Modernism and Traditional Jewish Practice » (Miller, 2010, 32-39). En quatrième de couverture, les éditeurs ont d’ailleurs présenté l’ouvrage à partir de la question de Franz Kafka reprise par Rothenberg : « What have I in common with Jews ? I have hardly anything in common with myself ». Pour Rothenberg, cette expression résume parfaitement l’essence du questionnement identitaire paradoxal et typiquement juif : « That last, of course, is an extraordinarily Jewish statement », conclut-il (Rothenberg, 2008, 56 / Miller, 2010, 34). Cette formule sarcastique de Kafka vient éclairer celle de Paul Auster : « I really don’t know why I’m here ».

À ces formules clés de Tsvetaeva et de Kafka, il faut ajouter celle du poète Alan Shapiro : « The Jew was the first American long before America was created ». Cette phrase provocatrice, concluant sa contribution à l’anthologie *Jewish American Poetry* et reprise dans l’introduction du livre (Barron, 17), résume bien l’analogie entre le rejet historique du peuple Juif fuyant les pogroms et celui de la communauté protestante échappant à la persécution de la vieille Europe pour fonder le nouveau monde. L’invention des États-Unis — il s’agit bien

¹ Jerome Rothenberg, *Poetics & Polemics 1980-2005*, selected and edited by Jerome Rothenberg and Steven Clay, introduction by Hank Lazer, Tuscaloosa, the University of Alabama Press, 2008, 55.

d'une conception, d'une terre inventée et fantasmée avant même d'avoir été découverte — est basée sur la vision d'une terre promise, d'un nouveau jardin d'Eden. Les États-Unis et Israël incarnent historiquement et métaphoriquement une terre d'accueil. Le poème d'une des pionnières de la poésie juive américaine, Emma Lazarus, gravé au pied de la Statue de la Liberté, symbolise cette histoire multiculturelle complexe, alors que le Museum of Jewish Heritage, structure sombre, massive et terrifiante près de Battery Park, est tournée vers la promesse de l'avenir, vers Ellis Island, vers l'immensité d'une mer naissante. On pourrait bien sûr percevoir ici une autre résonance religieuse : l'idée de peuple choisi. Mais la dimension universelle et séculière de cette problématique de l'errance et des origines instables est à privilégier pour les écrivains juifs d'après 1945, comme le souligne Shapiro : « Perhaps one reason why the Jew has been a favorite whipping boy of the Western world is because in his homelessness the Jew has always been the most uncomfortable reminder of history itself, of change, of difference, to the pedigree-loving cultures he has moved among » (Barron, 154).

Derrière l'appellation « poésie juive-américaine » se trouvent des écrivains majoritairement radicaux dont les trois préoccupations principales sont, d'après Jonathan N. Barron et Eric Murphy Selinger, le *retour aux sources* (« return to sources » [Barron, 18]), les *identités multiples* (« multiple identities » [18]) et les *questions relatives à la poétique* (« questions of poetics » [18]). Auteur de prédilection des poètes juifs-américains (elle est l'une des premières découvertes marquantes de Rothenberg), Gertrude Stein symbolise parfaitement l'ambiguïté que représente l'identité juive-américaine, comme l'expliquent Barron et Selinger :

How much Stein identified herself as a Jew is the subject of some debate, not least because she was just as radical in her ideas of selfhood as she was in her theories about art. But recent Jewish American writers, notably Charles Bernstein, have found something quite Jewish in Stein's wariness of imposed ethnic or religious identity, even as her playful, rigorous writings continue to tease and inspire. (Barron, 2000, 9)

La résistance identitaire de Stein — dont l'appartenance à la littérature spécifiquement juive-américaine est justement discutée et discutable¹ — est érigée en modèle du questionnement juif-américain. Les œuvres d'Auster et de Rothenberg constituent un corpus propice à l'étude

¹ Voir Claude Grimal, *Gertrude Stein*, Paris, Belin, Coll. « Voix Américaines », 1996. Grimal insiste sur les années parisiennes de Stein, qui ne se définissait elle-même ni en tant que juive, ni même en tant qu'américaine. Cette situation est assez proche de celle de Paul Auster qui est souvent considéré — à tort ou à raison — comme le plus français des écrivains américains. Rothenberg, quant à lui, se considère comme un poète et un écrivain mondial.

de ce questionnement élémentaire, même si Rothenberg critique ouvertement le trop grand nombre de productions littéraires médiocres relevant de l'écriture identitaire juive (*PennSound*, 2004).

Lors d'un entretien avec Jerome Rothenberg, nous avons abordé la place de la « judéité » dans son œuvre, ou pour être plus précis du « contenu juif » (je traduis ici maladroitement « Jewishness » pour lequel je ne trouve pas d'équivalent français convenable). Sa réponse peut paraître assez surprenante et là encore, pour le moins ambiguë :

F. H.: *I would like to go back to the expression "Secular Jewish Culture / Radical Poetic Practice". Can you tell me how you envision Jewishness in your work?*

J. R.: I am a "secular-secular" radical poet, but not "secular Jewish" ... [*laughs*]... But I think it's a mix. Looking back at the writing, Jewishness, if not its singular inspiration, offered me the material, the building blocks for a new poetry. Yeats in a more supernatural sense speaks about his wife as a channel, through automatic writing, for a trove of unprecedented materials, her voice in trance giving him what he spoke of as "metaphors for poetry." But what's given is for me much less spooky and, as for him, much more than just a bagful of poetic treats. I have a feeling for it surely. It is something that was and that stays very close to me. *Technicians of the Sacred* also explores a global range of traditional mystical poetry, so however secular I otherwise am, I am totally overwhelmed, as I wrote concerning *Poland/1931*, by "a world of Jewish mystics, thieves and madmen." The reality is that we are too much deprived by the merely rational/ethical/secular presentation of Jewishness, of Jewish culture, and that as secularists and poets we can still have it *all*.¹

La « judéité » et le « judaïsme » sont une source d'inspiration et un sujet d'étude que Rothenberg tente de célébrer et de rendre accessibles à tous. Il faut bien souligner le paradoxe de la distanciation et de la proximité physique exprimé par Auster (« this material is in our blood stream now » [*PennSound*, 2004]) et Rothenberg (« I have a feeling for it surely. It is something that was and that stays very close to me » [Annexe n° 2, 2010]). Rothenberg joue d'ailleurs avec l'expression « secular Jewish » en utilisant un tiret : « secular-secular »². L'expression « *Hyphenated writers* » reprend donc à la fois le jeu de mots de Rothenberg (« secular-secular »), la formule de Charles Bernstein (« "hyphenated" poet » [Rothenberg, 2004, xi]) ainsi que les expressions d'Auster au sujet de Charles Reznikoff (« a hyphenated American, a Jewish-American » [Auster, 2003, 379]) et de sa fille Sophie (« that particular brand of hyphenated identity », « this is America, after all » [Auster, 2012, 212]).

¹ Jerome Rothenberg et François Hugonnier, Université du Maine, Le Mans, octobre 2010 (voir annexe n° 2).

² Rothenberg a confirmé l'emploi de ce tiret lors de sa relecture active de notre entrevue (corrigée et augmentée par email en décembre 2010).

Il semble intéressant de mettre cette expression de Rothenberg (« secular-secular ») en parallèle avec l'affirmation provocatrice d'Auster lors du forum : « Judaism, at its essence, is a religion for atheists » (*PennSound*, 2004). Le judaïsme et la judéité pourraient donc qualifier un certain rapport au monde et à l'écriture, un contenu ethnique, éthique et spirituel (sacré et séculier), une source d'inspiration illimitée (orthodoxe et non-orthodoxe, transgénérationnelle et transgressive) s'inscrivant dans la continuité d'une tradition du commentaire et de la réinterprétation. Dans les œuvres de Paul Auster et de Jerome Rothenberg, ces traces de la « judéité », que l'on différenciera d'un contenu strictement religieux et plus orthodoxe (judaïsme), forment un héritage visant non à l'univocité mais à l'universalité et à la résistance.

PREMIÈRE PARTIE

ORIGINES :

**VOIX & SILENCES DE LA TRADITION,
DU LANGAGE & DE LA CRÉATION**

CHAPITRE PREMIER

Héritages diasporiques : Vers une nonterre promise

La question fuyante de la Diaspora est naturellement soulevée par la problématique des héritages et des origines juives-américaines des auteurs séculiers Paul Auster et Jerome Rothenberg. Pour ces écrivains passeurs, la solitude, la filiation et l'exil sont à la fois thèmes de prédilection et moteurs de l'œuvre, et ce dès leurs premiers efforts de traduction et d'édition. Lors de son entretien avec Paul Auster, Edmond Jabès fait une analogie entre la condition juive et la condition écrivaine, insistant sur l'exil du créateur et la recherche de la vérité par la lecture et l'écriture :

I feel that every writer in some way experiences the Jewish condition, because every writer, every creator, lives in a kind of exile. And for the Jew himself, the Jew living on the Jewish condition, the book has become not only the place where he can most easily find himself, but also the place where he finds his truth. And the questioning of the book of the Jew, as you know, is a search for the truth¹.

Dès l'aube de leurs carrières respectives, Paul Auster et Jerome Rothenberg ont tenté de (re)définir non seulement leur identité juive-américaine mais aussi l'acte poétique lui-même. Tout commence sous l'influence de certains auteurs juifs séculiers d'après Auschwitz, et par la diffusion de l'œuvre d'Edmond Jabès et de Paul Celan. Ce travail de passeur prend d'abord la forme d'essais, d'anthologies et de poèmes. Auster et Rothenberg partagent un héritage diasporique commun qu'il faut analyser en profondeur pour comprendre leurs évolutions ultérieures et mieux cerner leur singularité.

¹ Edmond Jabès à l'occasion de son interview avec Paul Auster à Providence, RI, le 4 novembre 1978 (Paul Auster, *Ground Work [Selected Poems and Essays 1970-1979]*, 1990, 194). Cette entretien a d'abord été publié sous le titre « Interview with Edmond Jabès » (in *MONTEMORA* (#6), 1979), puis « Book of the Dead: An Interview with Edmond Jabès » (in *The Sin of the Book: Edmond Jabès*, ed. Eric Gould, Lincoln, University of Nebraska Press, 1985).

Cette réflexion s'axera pour commencer sur le concept de réécriture diasporique¹. Le terme « Diaspora » voit sa définition s'élargir et s'écarter des considérations strictement ethniques ou religieuses originelles. Ainsi, Edmond Jabès affirme que tout écrivain (tout créateur) vit dans une forme d'exil assimilable à celui de la Diaspora juive. Auster et Rothenberg puisent dans les traditions ancestrales et dévoilent, au-delà du particularisme juif-américain et dans une démarche visant l'universalité, certains aspects fondamentaux de l'écriture, du mouvement dont elle est le fruit et qu'elle engendre à chaque lecture, à chaque réécriture. Toute forme d'écriture n'est-elle pas une réécriture ? L'écrivain utilise le médium du langage et s'engage dans un processus de réécriture par son utilisation spécifique et novatrice d'un ensemble de signes communs préexistants et partagés dans un mouvement interactif incessant. Le témoignage et la transmission d'un héritage culturel (langage, intertextualité, art) comptent parmi les formes de commentaire impliquées dans la réécriture. Les écrivains juifs de la Diaspora sont particulièrement sensibles à ce phénomène que Michael Heller résume ainsi : « One's own writing, then, can be looked upon as a kind of commentary on one's antecedents in much the same way that Talmud and Midrash are commentary on the Torah. That model of commentary (Blake would call it, "not Generation but Re-generation") is what I always have in mind when writing or reading »². Chaque mot, par sa place dans l'édifice, soutient l'ensemble du monde. Chaque énoncé y insuffle sa part d'éternité. Edmond Jabès utilise l'image du sable contenant toute la mémoire du monde, tout comme Jorge Luis Borges fait une analogie entre la Bibliothèque et l'univers³. Toute forme d'expression artistique utilisant le langage humain s'inscrit dans un mouvement de continuité, d'opposition et de rupture. Tout texte porte en lui les traces de ses ancêtres : pères linguistiques, littéraires, artistiques, mythiques et philosophiques. Pas même la poésie la plus agrammaticale de Gertrude Stein (ou des « Language poets ») ne peut échapper à la signification, au manque et à l'excès de sens véhiculés par l'utilisation (la destruction, la reconstruction ou l'absence) du signe linguistique⁴. La notion d'avant-gardisme revêt

¹ Cette problématisation des « réécritures diasporiques » de Paul Auster et de Jerome Rothenberg a déjà donné lieu à un article préliminaire (voir François Hugonnier, « Diaspora Re-writing in the Works of Secular Jewish-American Writers Jerome Rothenberg and Paul Auster », in *Hyphen [An International Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Art and Culture]*, Special Number on Diaspora Writing Across the World, ed. Kanwar Dinesh Singh, Shimla, India, 2011).

² Michael Heller, « Diasporic Poetics », in *Uncertain Poetics*, Cambridge, Salt Publishing, 2004, 174.

³ Jorge Luis Borges, « La Bibliothèque de Babel », in *Fictions*, Paris, Gallimard, [1956], 1994, 148-171.

⁴ Dans son introduction des archives de la revue *ALCHERINGA*, Dennis Tedlock affirme qu'il fut précurseur, avec Rothenberg, du groupe connu sous le nom de « Language poets », en acceptant la publication d'une mini-anthologie compilée par Ron Silliman. Tedlock explique d'ailleurs que les poètes réunis sous cette appellation cherchaient un langage déconnecté du monde et de la grammaire standard, et qu'il avait lui-même, avec

paradoxalement un fardeau historique et linguistique. Écrire contre (ou à l'encontre de) l'ordre établi, c'est écrire *sur*, c'est aussi marquer son temps, marcher pas à pas, mot à mot, à contre-pied, en éclaireur, en marge des sentiers battus. On s'attardera donc ici sur les trajets de l'écriture : s'écrire, s'inscrire — ex-sister.

Avant d'analyser les développements révolutionnaires d'Auster et de Rothenberg (c'est-à-dire leur démarcation d'avec les courants littéraires dominants et leur impact sur la structure du langage et de la société), il est essentiel de bien mesurer la première étape de leur parcours : leurs réécritures, leur inscription dans une certaine histoire littéraire, dont ils sont les héritiers. Puisqu'il est question des formes de la Diaspora, la recherche et la critique littéraire¹ — celle de ces auteurs et de leurs critiques — requièrent une attention particulière de par leur statut privilégié dans la création et la dissémination du sens par le commentaire. En étudiant dans un premier temps le parcours diasporique de Paul Auster et de Jerome Rothenberg, ainsi que leur rapport à la tradition juive et à l'interdit de la représentation originel, leur héritage américain et mondial pourra ensuite être mis en perspective.

Rothenberg, publié des poèmes « centrés sur le langage », utilisant à l'extrême des mots « non-référentiels » : « What was afoot was a move toward an intermediate zone where language would have fewer connections to the world, on the one hand, and fewer connections to standard grammar, on the other. [...] Rothenberg and I had published poetry that was "language centered," including language games; "minimal," consisting of a few words that did not form a sentence; and "non-referential" in the extreme, consisting of syllables that did not constitute words in any language and whose organization was not grammatical » (Dennis Tedlock, « Dreamtime, An Introduction to the Alcheringa Archive », posted Sunday, November 27, 2011).

<<http://poemsandpoetics.blogspot.com/2011/11/dennis-tedlock-dreamtime-introduction.html>>, décembre 2011.

¹ Le mot « littérature » s'avère un terme discutable et instable que l'on pourra interroger grâce aux travaux d'Auster et de Rothenberg. En effet, l'œuvre et la carrière de Paul Auster contredisent la distinction entre poésie et fiction, situant le présent travail de recherche dans deux catégories souvent bien distinctes, la « poésie américaine » et « la littérature américaine ». Les formes de l'œuvre de Paul Auster sont très variées, de l'essai au poème, en passant par le roman, le mémoire, la pièce de théâtre ou le long métrage. Pour Auster il n'y a aucune règle formelle, car la forme est guidée par l'œuvre elle-même (« if it really has to be said, it will find its own form » [Auster, 1995, 104]). Rothenberg, dont l'œuvre est également multiforme (anthologie, essai, poème, manifeste, happening, traduction totale, variation, etc.) s'intéresse aux formes de poésie *en dehors de la littérature* (« any and all forms of poetry *outside of literature* » [Rothenberg, annexe n° 2, 2010]). Réfléchir à l'activité d'écriture et aux définitions de la littérature (passées et à venir) permettra peut-être de dévoiler certains mécanismes clés des conduites créatrices, en évitant toute camisole intellectuelle issue de quelque querelle d'école.

1. Paul Auster : l'erreur, l'errance

a) Poètes & passeurs : hommages à Paul Celan

Le poète et critique Norman Finkelstein, que l'on retrouve aux côtés d'Auster et de Rothenberg dans *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, fait figure de référence pour l'étude de l'œuvre poétique de Paul Auster¹. Finkelstein a souligné sa filiation avec les poètes objectivistes (Olson, Oppen, Reznikoff) ainsi qu'avec Edmond Jabès, William Bronk et surtout Paul Celan. Dans son introduction de *Collected Poems* de Paul Auster, Finkelstein mentionne l'appropriation de la tradition juive ainsi que l'hommage rendu à Paul Celan avec le poème « White » : « I was equally moved by “White,” which I would only later understand was in memory of Celan, and by “Ascendant,” with its powerfully confident appropriations of Jewish tradition (“The sabbath candle / torn from your throat”) » (Auster, 2007, 15). La publication de ce poème de Paul Auster en conclusion de *Radical Poetics and Secular Jewish Culture* souligne l'importance que revêt Paul Celan dans son œuvre personnelle, ainsi que dans celle des figures juives-américaines majeures de l'expérimentation en poésie contemporaine², et par conséquent, réclame une attention critique toute particulière. À ma connaissance, Finkelstein est le seul chercheur qui ait commencé à mettre en lumière cette influence sombre et relativement inexplorée de l'œuvre de Paul Auster. Afin d'analyser la poétique d'Auster, il faut dans un premier temps s'attarder sur cette filiation avouée. Paul Auster défend encore aujourd'hui son attachement à Paul Celan qu'il considère comme l'un des plus grands poètes de tous les temps : « Paul Celan is one of the essential poets—not just of the twentieth century, but of all time »³. Cependant, comme le précise Pierre Joris dans son introduction de *Selections* de Paul Celan, l'œuvre de ce poète reste méconnue : « Thirty-four years after his death, Paul Celan's status as the greatest German-language poet of the second half of the twentieth century seems assured. [...] And yet the work continues to be to a great extent terra incognita » (Celan, 2005, 3). Bien que l'on puisse y reconnaître un hommage à

¹ Voir Norman Finkelstein, « Secular Jewish Culture and Its Radical Poetic Discontents », in Miller, 225-244. Finkelstein a publié plusieurs essais sur l'œuvre poétique de Paul Auster ainsi qu'un article important sur Jerome Rothenberg (voir Norman Finkelstein, « The Messianic Ethnography of Jerome Rothenberg's 'Poland/1931' », in *CONTEMPORARY LITERATURE*, vol. 39, n° 3, (Autumn), University of Wisconsin Press, 1998, 356-379).

² Voir l'article de Marjorie Perloff, « “Sound Scraps, Vision Scraps”: Paul Celan's Poetic Practice », in Miller, 287-309.

³ Paul Auster, in Paul Celan, *Selections*, Poets for the Millennium, ed. Pierre Joris, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2005, quatrième de couverture.

Celan, le poème « White », qui est analysé très brièvement par Finkelstein dans « In the Realm of the Naked Eye: The Poetry of Paul Auster »¹, reste difficile à déchiffrer et demande plus d'explications :

For one who drowned:
this page, as if
thrown out to sea
in a bottle.

So that
Even as the sky embarks
into the seeing of earth, an echo
of the earth
might sail toward him,
filled with a memory of rain,
and the sound of the rain
falling on the water.

So that
he will have learned,
in spite of the wave
now sinking from the crest
of mountains, that forty days
and forty nights
have brought no dove
back to us.

(Auster, 2007, 87 / Miller, 439)

Il faut rappeler pour commencer le fait que le premier vers « For one who drowned » fait allusion au suicide de Celan qui s'est jeté du pont Mirabeau en avril 1970². Rédigé peu après la mort de Celan, ce poème de Paul Auster, que Finkelstein considère comme une élégie

¹ Norman Finkelstein, « In the Realm of the Naked Eye: The Poetry of Paul Auster », in *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Denis Barone, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, 48.

² Il s'agit du lieu présumé où Celan se serait donné la mort, après que son corps a été retrouvé dans la Seine. Le pont Mirabeau a une résonance proleptique dérangeante dans son poème « Et avec le livre de Tarussa » (Celan, 1998, 217), où l'on peut entrevoir une référence possible au poème « Le pont Mirabeau » d'Apollinaire, lorsque le mot « *amours* » apparaît en français dans le texte original (Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1920, 15-16). Auster a d'ailleurs publié une étude de traductologie portant sur « Le pont Mirabeau ». Voir Paul Auster et Wilbur Richard, « Le Pont Mirabeau », in *MODERN POETRY IN TRANSLATION*, Translation: Theory and Practice, edited by Walter Knupfer, West Liberty, Iowa, 1980, n° 41-42, 33-40. Ouvrage consulté à la Berg Collection, New York Public Library, New York.

(« the poet gives himself over completely to his elegiac task » [Barone, 48]), croise les grands thèmes de l'œuvre poétique de Celan, ainsi que son œuvre en prose recueillie dans *Le méridien*¹. Les vers « this page, as if / thrown out to sea / in a bottle » font allusion à l'« Allocution prononcée lors de la réception du prix de littérature de la Ville libre hanséatique de Brême » (Celan, 2002, 55-58). Dans le poème « White », cette référence reste énigmatique, mais Paul Auster la rend plus explicite dans son essai « The Poetry of Exile » :

Celan spoke of language as the one thing that had remained intact for him after the war, even though it had to pass through “the thousand darknesses of death-bringing speech.” “In this language,” Celan said — and by this he meant German, the language of the Nazis and the language of his poems — “I have tried to write poetry, in order to acquire a perspective of reality for myself.” He then compared the poem to a message in a bottle — thrown out to sea in the hope that it will one day wash up to land, “perhaps on the shore of the heart.” “Poems,” he continued, “even in this sense are under way: they are heading toward something. Toward what? Toward some open place that can be inhabited, toward a thou which can be addressed, perhaps toward a reality which can be addressed.”

The poem, then, is not a transcription of an already known world, but a process of discovery, and the act of writing for Celan is one that demands personal risks. [...] It is this feeling of necessity that communicates itself to a reader. These poems are more than literary artifacts. They are a means of staying alive².

L'utilisation du pronom personnel « Thou » (« tu ») permet de mieux comprendre l'implication de « one » dans le premier vers ainsi que « he » et « us » dans le dernier vers du poème « White ». Auster reprend le concept de poème comme cheminement, ce qui fait de ce poème un métapoème. La forme parle de la forme car le poète tente de donner voix aux mots (Celan précise bien qu'il a « essayé [...] d'écrire des poèmes : pour parler » [Celan, 2002, 57]). Comme dans la plupart des poèmes de Paul Auster et de Paul Celan, le langage est une préoccupation centrale et métaphysique. Paul Celan et Paul Auster effectuent un travail d'exploration linguistique afin de dévoiler leur rapport au monde et au réel. Il ne s'agit pas de

¹ Paul Celan, *Le méridien & autres proses*, traduction et annotations par Jean Launay, Paris, Seuil, 2002.

² Paul Auster, « The Poetry of Exile », in *The Art of Hunger*, New York, Penguin Books, 1993, 95-96. Voici l'extrait du discours de Celan dont il est question ici : « Dans cette langue j'ai essayé durant ces années et les années qui suivirent d'écrire des poèmes : pour parler, pour m'orienter, pour savoir où je me trouvais et vers où j'étais appelé, pour projeter de la réalité devant moi. /C'était, vous voyez bien, appropriation, mouvement, cheminement, c'était la quête d'une direction. Et si je m'interroge sur son sens, eh bien, je crois devoir me dire que dans ma question parle aussi celle du sens des aiguilles de l'horloge. /Car le poème n'est pas hors du temps. Certes il prétend à l'infini, il cherche à passer à travers le temps – à travers, non par-dessus. /Le poème peut, puisqu'il est un mode d'apparition du langage et, comme tel, dialogique par essence, être une bouteille à la mer, mise à l'eau dans la croyance – pas toujours forte d'espérances, certes – qu'elle pourrait être en quelque lieu et quelque temps entraînée vers une terre, Terre-Cœur peut-être. Les poèmes sont aussi de cette façon en chemin : ils mettent un cap. /Sur quoi ? Sur quelque chose qui se tient ouvert, disponible, sur un Tu, peut-être, un Tu à qui parler, une réalité à qui parler. /Ce sont ces réalités-là, je pense, qui importent au poème. » (Celan, 2002, 57)

spéculation formelle dénuée de sens (« more than literary artifacts » [Auster, 1993, 96]), mais d'une recherche de la vérité dans et par le langage. La poésie se présente donc comme un mode de survie. Les poèmes sont essentiels et vitaux : « they are a means of staying alive » (Auster, 1993, 96) précise Auster. Il s'agit là d'une conception essentielle de l'activité d'écriture de Paul Celan *et* de Paul Auster. Cette expression est récurrente dans divers travaux d'Auster sur Celan, Jabès (« he began to see in these books a strength particular to the Jews, one that translated itself, almost literally, into a mode of survival » [Auster, 2003, 368]), Louis Wolfson (« the book itself is nothing less than an act of survival » [Auster, 2003, 326]) et André du Bouchet (« the poetry of André du Bouchet stands, in the end, as an act of survival » [Auster, 1993, 183]). La répétition de cette approche de la poésie dans son œuvre critique finit par avoir des résonances personnelles, avouées lors de son interview avec Larry McCaffery et Sinda Gregory : « writing is no longer an act of free will for me, it's a matter of survival » (Auster, 1995, 123).

On peut observer dans « White » le cheminement vers l'autre et vers le réel, vers un langage et une terre d'accueil. L'acte poétique est un mouvement infini et perpétuel, dont les composants sont comparables à l'eau ou au sable. Le destinataire du poème est peut-être enfin trouvé dans la conclusion, fût-il un autre poète jetant à son tour une bouteille à la mer. Celan et Auster sont deux poètes exilés, et si leurs chemins se croisent et la communication est établie par le biais du poème, la réalité qu'ils partagent dans une temporalité nouvelle reste éphémère, instable, aliénée du reste du monde. Dans la deuxième strophe, Celan et Auster semblent communiquer à travers le temps et l'espace. Le mouvement imperceptible du poème tend vers une connexion fragile et distante, établie grâce à l'hommage poétique, dans la résurgence de l'écho et du souvenir (« an echo / of the earth / might sail toward him, / filled with a memory of rain, / and the sound of the rain / falling on the water »). S'il n'y a pas d'espoir, la croyance persiste : la communication pourrait être effective en dépit du fait que la réalité retrouvée reste subjective et incertaine, comme le laisse entendre l'emploi du modal « might ». Le « nous » final célèbre l'unification des poètes et la reconnaissance du rôle performatif du poème, bien que les derniers vers « have brought no dove / back to us » témoignent simultanément de l'échec de la communication. Le poème est donc un cheminement vers l'autre, vers le réel et vers soi, comme l'affirme Auster dans son essai sur du Bouchet : « Beginning with nothing, and ending with nothing but the truth of its own struggle, du Bouchet's work is the record of an obsessive, wholly ruthless attempt to gain access to the self » (Auster, 1993, 183). Le poème « White » atteste bien de la reconnaissance

de l'existence aliénée des « vrais » poètes qui forment une communauté, ce que sous-entend l'expression « All poets are Jews » de Tsvetaeva.

Les allusions bibliques sont nombreuses et déterminantes dans les deux dernières strophes. À première vue, les montagnes pourraient faire référence au Mont Sinäi sur le plan biblique et messianique, et au texte en prose de Celan « Dialogue dans la montagne » daté de 1959 (Celan, 2002, 33-39), allégorie décrivant son entretien manqué avec Adorno, et plus généralement, la condition juive : « [U]n soir donc, s'en alla, sortit de sa petite maison et s'en alla le Juif, Juif et fils de Juif, et avec lui allait son nom, l'imprononçable [...] – car le Juif, tu sais bien, que possède-t-il qui soit vraiment à lui, qu'il n'ait emprunté, reçu en prêt et non restitué ? » (Celan, 2002, 33). S'ajoute dans la dernière strophe le symbolisme numérologique des « quarante jours et quarante nuits » qui rend plus évidente la référence spécifique au Déluge¹. On retrouve dans cette strophe tous les éléments présents dans le récit du Déluge : l'eau, le sommet des montagnes, le ciel : « L'eau augmenta de plus en plus et toutes les hautes montagnes qui sont sous le ciel tout entier furent recouvertes » (Gen 7 : 19). La colombe (« dove »), quant à elle, peut faire référence au poème de Celan « La plus blanche des colombes... »², ainsi qu'à de nombreux épisodes bibliques, et plus spécifiquement à la décrue succédant au Déluge. La colombe incarne à la fois l'oiseau migrateur (par opposition au pigeon), le sacrifice (Gen 15 : 9) et le deuil (Ésaïe 38 : 14)³. Dans la Genèse, la colombe est associée à la Sortie de l'arche (Gen 8 : 6-12), lorsque le sommet des montagnes apparaît progressivement à mesure que l'eau baisse (Gen 8 : 5). Noé envoie la colombe en éclaireur, quarante jours après le Déluge, afin de savoir si l'eau a baissé (Auster y fait référence dans la deuxième strophe : « Even as the sky embarks / into the seeing of earth »). Ne trouvant pas d'endroit où se poser, elle revient vers lui (Gen 8 : 9). Noé répète la manœuvre encore deux fois, avec sept jours d'intervalle, jusqu'à ce qu'enfin, la colombe ne revienne plus vers lui (Gen 8 : 12). Auster réécrit cet épisode de la fin du Déluge qui conclut le poème :

So that
he will have learned,

¹ Le Déluge dura en effet « quarante jours et quarante nuits » (Gen 7 : 12). Cette expression récurrente dans la Bible, et qui est entrée dans le langage courant, marque la temporalité, la transition et coïncide avec des épreuves clés, comme les quarante jours (Marc 1 : 13) ou quarante années (Nomb 14 : 33-34 ; Deut 2 : 7 ; 29 : 4) passées dans le désert, et les deux séjours de quarante jours et quarante nuits effectués par Moïse au sommet du Mont Sinäi (Ex 24 : 18 ; 34 : 28).

² « La plus blanche des colombes... » est extrait de *Pavot et Mémoire* (Celan, 1998, 73).

³ Voir Gene Stratton-Porter, « DOVE », in *International Standard Bible Encyclopedia*, ed. James Orr, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 1939 (*International Standard Bible Encyclopedia Online*, 2011, <<http://www.internationalstandardbible.com/D/dove.html>>, décembre 2011).

in spite of the wave
now sinking from the crest
of mountains, that forty days
and forty nights
have brought no dove
back to us.

(Auster, 2007, 87).

Si aucune terre, aucun langage n'est hospitalier, il existe peut-être un lieu d'exil vers lequel l'oiseau migrateur préfère fuir, loin de la terre des hommes, à tout prix. Il reste la page, comme une bouteille à la mer, qui ne dit pas mais témoigne de la visée du poème, du cheminement vers l'autre — vers soi — fût-ce dans la mort. Le poème « White » rend donc hommage au sacrifice de Paul Celan et symbolise l'espoir d'une renaissance poétique après la noyade du plus grand poète de l'exil, archétype de l'« outsider » et incarnation de la souffrance exemplaire : « Paul Celan was a poet of exile, an outsider even to the language of his own poems, and if his life was exemplary in its pain, a paradigm of the destruction and dislocation of midcentury Europe, his poetry is defiantly idiosyncratic, always and absolutely his own » (Auster, 1993, 90).

Dans la blancheur omniprésente apparaît la réécriture de certains héritages littéraires, communautaires, artistiques et métaphysiques de Paul Auster. « White » est la blancheur du silence, de la page et de la colombe messagère, et peut-être un écho lointain — pour reprendre une autre image célèbre des conduites créatrices et de l'indicible — de la blancheur de la baleine dans l'océan (« the whiteness of the whale »¹), que Paul Auster réécrit « the whiteness / of the wail » dans *Unearth* (in Auster, 2007, 38, je souligne). L'enjeu du poème est de faire parler les mots, ou du moins d'accéder à leur gémissement initial, dans la blancheur indicible :

[...]. Barred
from me, but squandering nothing,
you sprawl over each unwritten page,
as though your voice had crawled
from you: and entered the whiteness
of the wail.

(Auster, 2007, 38).

¹ Herman Melville, *Moby Dick*, introduction by Sherman Paul, New York, Dutton, 1957, Chapter 42.

b) Relectures & réécritures : traversée du désert

Dans son œuvre de jeunesse (poésie, essais, premiers romans), Paul Auster croise les enseignements des grands auteurs juifs et construit ainsi une méditation sur l'identité juive et sur sa propre identité à partir des thèmes de la solitude et de l'errance. En étudiant l'abondant corpus critique international dédié à l'œuvre de Paul Auster, il apparaît que peu de chercheurs se sont intéressés à ces questions originelles. Il faut pourtant bien insister sur l'influence d'écrivains juifs comme Jabès, Celan, Reznikoff, Oppen, Tsvetaeva et Kafka (ainsi que Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Maurice Merleau-Ponty et Emmanuel Levinas d'un point de vue philosophique). Lors de diverses interviews, bien qu'Auster formule des remarques parfois paradoxales sur son parcours et ses influences littéraires, il considère toujours l'appropriation de certains textes juifs (écrits bibliques et poétiques), comme la base de son écriture :

I think at the time when I was only writing poetry, I was very absorbed in re-reading a lot of Jewish texts. The Talmud, the Bible... [...] The Jewish writer who was most important to me was Edmond Jabes, [*sic*] the French writer. And poetry written by Jews—Paul Celan, Charles Reznikoff, George Oppen—all of this is very, very crucial to me, and I think made a big mark on my thinking. (Paul Auster et Chris Pace, *Blue Cricket* [web], 1993)

Pour Paul Auster, le judaïsme est donc une source d'inspiration philosophique et artistique première, mais pas unique ni systématique, comme il l'explique par ailleurs à Gérard De Cortanze :

Pour être précis et exact, je dirais que le judaïsme, c'est tout ce que je suis, d'où je sors. J'ajouterais que tout cela est très important pour moi. [...] Chaque lecture de l'Ancien Testament est une leçon. J'y reviens souvent. Je me sens très attaché à l'Histoire du peuple juif, dans toutes ses ramifications. Mais je n'éprouve aucune urgence à écrire sur le judaïsme. C'est une partie de moi qui peut sortir ou non dans un livre. Ce n'est pas ma source principale, plutôt un élément parmi d'autres qui, au même titre que ces derniers, m'a bel et bien formé. (Auster et De Cortanze, 1997, 93-94)

Les années de formation d'Auster ont été, au sens propre comme au(x) sens figuré(s), une traversée du désert. Paul Auster conclut d'ailleurs son interview avec Edmond Jabès par une formule de Samuel Beckett, datant de la fin des années quarante, qui marque la répétition de

l'échec, essence même de toute activité artistique : « To be an artist is to fail, as no other dares fail... », ce que Jabès approuve : « that's it, exactly » (Auster, 1990, 210)¹. Dans *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*², Paul Auster relate cette décennie difficile d'errance au fil de laquelle se dessinèrent peu à peu les grands thèmes de l'œuvre romanesque à venir (le hasard, la solitude, la faim, l'activité d'écriture, les pérégrinations labyrinthiques) : « Becoming a writer is not a "career decision" like becoming a doctor or a policeman. You don't choose it so much as *get chosen*, and once you accept the fact that you're not fit for anything else, you have to be prepared to *walk a long, hard road for the rest of your days* » (Auster, 2003, 153, je souligne). La carrière de Paul Auster a véritablement débuté lorsqu'il est parti vivre en France pendant près de quatre années³. Il se remémore ainsi cette étape cruciale de sa vie d'écrivain en devenir, quarante ans plus tard :

It was a very fertile time. I think I went to France thinking "I think I'm a writer, I suppose I'm a writer, but I'm not a hundred percent sure". When I came home three and a half years later, I was convinced that this is what I was going to do. It also gave me a new perspective on America. I think it's a very good thing to leave your country and look at it from the far, to try to look at it through the eyes of other people⁴.

Paul Auster a vécu l'exil de son pays d'origine, bien que se faisant, il se soit rapproché géographiquement de ses origines ancestrales juives. À cette époque, Auster a vécu un « double exil » comparable à celui de Charles Reznikoff (« not only has he been exiled, he has

¹ Quelques années après cette conversation entre Auster et Jabès, Beckett reprend cette réflexion avec sa célèbre formule : « Try again. Fail again. Fail better » (Samuel Beckett, *Worstward Ho*, London, John Calder, 1983, 8). La formulation et la reformulation de l'échec, ouvrage après ouvrage, est une motivation essentielle de l'œuvre de Samuel Beckett qui compte parmi les plus grandes influences de Paul Auster (aux côtés de Maurice Blanchot, Edmond Jabès, Paul Celan, et Franz Kafka) en termes d'exigence artistique et de conduite créatrice. Dans *L'innommable*, roman incontournable pour cette problématique, Beckett formulait déjà une réflexion semblable sur l'échec : « Mais au fait, s'agit-il de moi en ce moment ? Par moments il me semble que oui. Puis je vois bien que non. Je fais de mon mieux, je suis en train d'échouer, encore une fois. Ça ne me fait rien d'échouer, j'aime bien ça, seulement je voudrais me taire » (Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953, 38). Paul Auster a fait la rencontre de Samuel Beckett pendant son séjour en France, ce qu'il raconte dans « Laughter in the Dark ». Dans ce discours hommage, il relate la grande remise en question de Beckett qui venait d'achever sa traduction de *Mercier et Camier*. Auster précise que Beckett considérait ce roman comme un échec et qu'il avait raccourci ostensiblement la version anglaise (*PEN AMERICA: A Journal for Writers and Readers* [# 5], *Silences*, vol. 3, ed. M. Mark, New York, Pen American Center, 2004). Paul Auster a également édité l'œuvre complète de Samuel Beckett (*Works of Samuel Beckett: The Grove Centenary Editions*, 4 vol., edited by Paul Auster, New York, Grove Press, 2006).

² Paul Auster, *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* (New York, Henry Holt, 1997), in *Collected Prose*, 2003, 151-240.

³ Ces années passées en France (1971-1974) sont systématiquement mentionnées dans la très courte biographie de Paul Auster figurant dans ses romans aux éditions Faber and Faber, ce qui souligne leur importance capitale. Ces années ne sont pas anecdotiques : elles le *définissent*.

⁴ Paul Auster, « The Art of Exile and Return », in « Interview with Paul Auster », June 2, 2010, <<http://bigthink.com/paulauster>>, (octobre 2011).

been exiled twice » [Auster, 2003, 378]) : il a lui-même fait l'expérience d'un double déracinement, en tant que juif et en tant qu'expatrié. Et c'est précisément grâce à cette situation que se sont confirmées ses aspirations d'écrivain, alternant entre une œuvre poétique de jeunesse « pleine de thèmes juifs » (De Cortanze, in Auster, 1997, 93) et des travaux d'écriture divers (critique littéraire, traduction, édition). L'attention est ici portée à ses essais littéraires publiés dans *The New York Review of Books*, *Harper's*, *Saturday Review*, *Parnassus*, *The San Francisco Review of Books*, (etc.), dont il avait la liberté de sélectionner le sujet, comme il l'explique à Larry McCaffery (Auster, 1995, 129-130). La plupart d'entre eux portent sur les écrivains juifs d'après 1945 : Jabès, Celan, Perec et les poètes objectivistes Charles Reznikoff, George Oppen et Carl Rakosi, ou encore l'inclassable William Bronk.

Les archives de William Bronk, influence considérable — bien qu'inexplorée — de Paul Auster, permettent de distinguer l'œuvre purement « alimentaire » de l'œuvre sincère et passionnée produite par Paul Auster à cette époque. Les premières lettres de cette correspondance témoignent souvent des frustrations et des difficultés qu'Auster rencontre jusqu'au début des années quatre-vingt : « life is still throwing us curve balls, disrupting whatever balance we seem, momentarily, to achieve » (Sept 9, 1977)¹. Mais dans la seconde lettre à William Bronk², qu'il tient en haute estime et considère comme un mentor (au même titre que Jabès ou Reznikoff), Paul Auster témoigne de la satisfaction que lui procure la publication de son article sur Edmond Jabès :

An article I wrote on Edmond Jabès more than a year ago is due in the next issue of the *N. Y. Review of Books*, finally. I'm told by H. Weinfield of *Mysterious Barricades* that you have been reading Jabès with enthusiasm. So I'll bring the article—as well as the Du Bouchet translations I did, since he was the man,

¹ Paul Auster, lettre à William Bronk, Sept 9, 1977. Tous les extraits des courriers écrits par Paul Auster à l'attention de William Bronk proviennent des archives William Bronk, *William Bronk Papers 1908-1999*, 50 letters, cards and drafts sent by Auster to Bronk (1977-1995), Rare Book and Manuscript Section, Butler Library, Columbia University, New York. William Bronk a soutenu Paul Auster lors de ses débuts en tant que poète (on peut consulter par exemple un catalogue où Bronk vante les mérites d'Auster, ainsi que plusieurs maquettes de poèmes et de textes en prose comme le tapuscrit de *Facing The Music*, envoyé par courrier le 3 octobre 1979 (Paul Auster, *Facing the Music [Poems, Prose & A Dance for Reading Aloud]*, typed draft with title page and contents [« Nine poems », « Pages for Kafka », « The Death of Sir Walter Raleigh », « Northern Lights », « Happiness, or a Journey through Space »], *William Bronk Papers*, 1979). Cependant, à la grande déception d'Auster, Bronk n'apprécie pas *City of Glass*, et leur correspondance intense s'étiole peu à peu et se termine par l'envoi d'articles de journaux sur Auster en pleine gloire, pendant que William Bronk vit loin des médias. La bifurcation de leurs chemins de vie en est presque archétypale. D'ailleurs, plusieurs poètes comme Jerome Rothenberg, Michael Heller ou encore Bob Perelman m'ont parlé de leurs souvenirs de Paul Auster, mais, pour résumer, leur enthousiasme s'est soldé la plupart du temps par un « I have known him » assez révélateur.

² La première lettre, très formelle et concise, est datée du 31 mars 1977.

five or six years ago in Paris, who first showed me your work... As they say, a small world. I wonder.
(April 9, 1977, letter)

« I wander », serait-il possible d'ajouter ici. Dans une lettre ultérieure, il mentionne ses lectures orales de poèmes alors qu'il était enseignant (incluant d'ailleurs certains poèmes de Bronk) et son interview avec Edmond Jabès : « Recently, did a long interview (more than 70 pages) with Jabès when he was in America. It took place in Providence, chez the Waldrops » (December 14, 1978, letter). Dans cette interview, comme le fait remarquer Marc Chénétier, Paul Auster « donne l'impression de s'interviewer lui-même »¹. La revue *LIVING HAND*, éditée par Paul Auster et Mitchell Sisskind², est également révélatrice de cette filiation marquée. Le premier volume contient notamment des poèmes de Paul Celan et de l'oncle de Paul Auster, Allen Mandelbaum³. L'un des détails les plus frappants est l'enchaînement du dernier poème de Paul Auster avec ceux de Jabès, qui rend cette proximité physique et intime :

Nomad —
till nowhere, [...]

As if to say,
wherever you are
the desert is with you. As if,
wherever you move, the desert
is new,
is moving with you.

(Auster, 1973, 53)

Ce poème, qui clôture le recueil *Unearth*, contient en germe les thèmes de la Diaspora, du désert, de l'errance, de la solitude essentielle et du « nulle-part ». Il conclut la contribution de

¹ Marc Chénétier, « Un lieu flagrant et nul : la poésie de Paul Auster », in *L'œuvre de Paul Auster*, Approches et lectures plurielles, (Actes du Colloque Paul Auster), Textes rassemblés par Annick Duperray, Arles, Actes Sud - Université de Provence, 1995, 268.

² *LIVING HAND 1*, Uncorrected Book Proof, with Paul Celan, Georges Bataille, Edmond Jabès, Allen Mandelbaum, John Taylor, Lydia Davis, Mitchell Sisskind, Paul Auster, edited by Mitchell Sisskind and Paul Auster, spring 1973. Ouvrage original consulté à la Berg Collection, New York Public Library, NY.

³ Allen Mandelbaum est une personnalité importante dans l'apprentissage du jeune Paul Auster, qui eut à sa disposition la bibliothèque entière de son oncle traducteur lorsqu'il avait à peine dix ans. Cet épisode autobiographique a d'ailleurs inspiré une scène de *Moon Palace*, lorsque Marco. S. Fogg reçoit des cartons de livres de la part de son oncle qui lui servent de mobilier (Auster, 1989, 2-3). Auster raconte cet épisode décisif à Larry McCaffery et Sinda Gregory : « I realize that these boxes of books changed my life. Without them, I doubt I ever would have dreamed of becoming a writer » (*CONTEMPORARY LITERATURE*, 1992, 5).

Paul Auster à la revue *LIVING HAND*, et laisse place, dès la page suivante, aux poèmes d'Edmond Jabès extraits de *The Book of Questions II, The Book of Yukel* (trans. Rosmarie Waldrop [Auster, 1973, 54-65]). Edmond Jabès est bien le plus proche « camarade de solitude »¹ de Paul Auster, et les mots d'Auster glissent sur la page comme des grains de sable et se déplacent avec le lecteur des États-Unis jusqu'en Égypte². Dans son introduction à *The Selected Poems of Edmond Jabès*, Paul Auster souligne plusieurs tendances de l'œuvre de Jabès, qui pourraient là encore décrire certains aspects de l'œuvre d'Auster : « One finds the same economy of reference [...], the same tendency towards aphorism and the same obsessive preoccupation with the act of writing itself. Even the theme of exile, which plays such a vital part in the later prose books, is already present in these early poems »³.

Dans l'œuvre de Paul Auster, Jabès, Celan, Reznikoff ou encore Kafka représentent le juif écrivain errant⁴. Comme Jabès, Kafka incarne la résistance, la recherche identitaire et linguistique effectuées dans l'exil : « He wanders. On a road that is not a road, on an earth that is not his earth, an exile in his own body »⁵. Dans ce très court essai rédigé à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de Franz Kafka, le thème de l'errance et la voix narrative (troisième personne) ressemblent étrangement aux travaux *autobiographiques* entrepris dans *The Invention of Solitude* (« He wandered. [...] Cut off from everything that was familiar to him, unable to discover even a single point of reference, he saw that his steps, by taking him nowhere, where taking him nowhere but into himself. He was wandering inside himself, and he was lost » [Auster, [1982], 1988, 86-87]). Cette errance guide l'écrivain dans son parcours à travers le monde et en lui-même, avec et par le langage ; « dans son approche infinie, dans sa traversée aveugle de la langue et du monde », comme l'affirme Jacques

¹ Je reprends ici l'expression de Martine Chard-Hutchinson, qui cite elle-même Auster : « Like Edmond Jabès, the Jewish poet, his "comrade in solitude," Auster has tried first as a poet and then as a fiction writer to "create a poetics of absence" » (Martine Chard-Hutchinson, « Paul Auster (1947-) », in *Contemporary Jewish-American Novelists*, Joel Shatzky and Michael Taub eds., Westport, CT, Greenwood Press, 1997, 14). Chard-Hutchinson souligne aussi les liens unissant Paul Auster et Edmond Jabès dans « Les espaces de la mémoire dans *L'Invention de la solitude* » (Duperray, 1995, 15-23).

² Le sable (« sand ») est une allusion directe à Edmond Jabès, écrivain du silence, du sable et du désert. Voir son recueil de poésies complètes, *Le Seuil, Le Sable* (Paris, Gallimard, 1990), dont on connaît bien la célèbre formule : « Toute la mémoire du monde est dans un grain de sable » (cité par Chard-Hutchinson in Duperray, 1995, 19).

³ Paul Auster, Introduction to *The Selected Poems of Edmond Jabès*, translation by Keith Waldrop, afterword by Robert Duncan, Barrytown, NY, Station Hill, 1988, ix.

⁴ Il me semble important de préciser que « Pages for Kafka » (Auster, 1979, 12-14) et « White Spaces » alors intitulé « Happiness, or a Journey through Space » (Auster, 1979, 26-35) sont tous deux extraits de *Facing the Music*, regroupant ainsi poésie et prose. Le mouvement évoqué par ces textes fait à la fois allusion à l'errance assimilable à la tradition juive, au mouvement textuel des mots sur l'axe syntagmatique, ainsi que symboliquement et de façon réflexive, à l'évolution de l'écriture de Paul Auster, effectuant un trajet de la poésie vers la prose (que Finkelstein nomme d'ailleurs « the "elsewhere" of narrative prose » [Auster, 2007, 14]).

⁵ Paul Auster, « Pages for Kafka », 1974 (in Auster, 2003, 304).

Dupin¹. Cette traversée du désert et de la langue s'effectue pas à pas dans la poésie, les essais critiques, la prose et l'œuvre de fiction de Paul Auster. On peut déjà reconnaître, dans ces extraits de « Pages for Kafka » et *The Invention of Solitude*, la prose — devenue typiquement austérienne — de l'errance labyrinthique urbaine de *City of Glass* et des périples dans les déserts lunaires de *Moon Palace*, deux romans qui étaient alors en gestation : « I walked across the desert from Utah to California » annonce Fogg dès l'introduction de *Moon Palace*². Plus loin, il décrit l'action arbitraire de ses pas lorsqu'il se retrouve à la rue pour la première fois : « I simply started walking, going wherever my steps decided to take me » (Auster, 1989, 50). Les traversées du désert, celle de Fogg (faisant écho à la traversée du désert américain effectuée par celui qui s'avérera être son propre grand-père, Effing), comme celle de son ami David Zimmer (effectuée vingt ans plus tard dans un autre roman, *The Book of Illusions*³), ou encore celle d'Auster même, passent toutes par la recherche du père et des ancêtres. Moins évidente, certes, mais d'autant révélatrice du parcours personnel de l'auteur et des conduites créatrices, l'introduction de *Oracle Night* met en parallèle l'errance labyrinthique et l'activité d'écriture. Fraîchement sorti de l'hôpital, Sidney Orr marche pas à pas avec autant de difficulté qu'il ajoute ensuite un mot, puis un autre, dans son nouveau carnet bleu :

I began with small outings, no more than a block or two from my apartment and then home again. I was only thirty-four, but for all intents and purposes the illness had turned me into an old man—one of those palsied, shuffling geezers who can't put one foot in front of the other without first looking down to see which foot is which. [...] I felt like a man who had lost his way in a foreign city⁴.

S'apprêtant à écrire dans le carnet pour la première fois, Sidney observe les petits carreaux sur la page blanche (Auster, 2007, 12), semblant renvoyer à la structure des rues new-yorkaises qu'il foule d'un pas tout aussi hésitant. Comme le lecteur, Sidney devient spectateur de l'histoire dans l'histoire qui renferme, au cœur de cette mise en abyme incessante et des méandres de ses notes de bas de page, un ouvrage intitulé « *Oracle Night* » (15). De retour à son bureau, Sidney fait la remarque suivante : « I felt like someone who had come home from

¹ Jacques Dupin, préface de *Disparitions* de Paul Auster, traduction de Danièle Robert, Arles, Éditions Unes/Actes Sud, (1987), 1994, 9.

² Paul Auster, *Moon Palace*, New York, Penguin Books, 1989, 1.

³ Paul Auster, *The Book of Illusions*, London, Faber and Faber, 2002. Comme *Moon Palace*, *The Book of Illusions* est un roman d'apprentissage et d'initiation artistique, à mi-chemin entre un *bildungsroman* et un *künstlerroman*. Après avoir perdu sa famille entière (femme et enfants) dans un accident d'avion, le héros David Zimmer, anciennement colocataire de Fogg dans *Moon Palace*, expérimente une ré-initiation à l'amour et à l'art, qui le fera voyager dans le désert du Nouveau Mexique pour aller à la rencontre de la figure paternelle d'Hector Mann, génie du cinéma muet.

⁴ Paul Auster, *Oracle Night*, London, Faber and Faber, 2004, 1-2.

a long and difficult journey, an unfortunate traveler who had returned to claim his rightful place in the world » (11). Qu'il s'agisse de Paul Auster ou de Sidney Orr, la place de l'écrivain aliéné se trouve dans les pages du livre. Paul Auster explique d'ailleurs à Joseph Mallia qu'il a longtemps pensé inclure une citation de Wittgenstein comme épigraphe au labyrinthe *City of Glass* : « And it also means something to talk of “living in the pages of a book” » (Auster, 1995, 110).

Comme pour la plupart des grands thèmes austériens, *White Spaces* permet de mieux cerner cette conception de l'errance et de l'erreur de l'écriture, de l'analogie entre les pas et les mots (déjà élaborée dans son premier poème « Spokes » : « the spell / That welds step to word / And ties the tongue to its faults » [Auster, 2007, 27]) :

He wanders. He continues to wander. For as long as he remains in the realm of the naked eye, he continues to wander.

I remain in the room in which I am writing this. I put one foot in front of the other. I put one word in front of the other, and for each step I take I add another word, *as if* for each word to be spoken there were another space to be crossed, a distance to be filled by my body as it moves through this space. It is a journey through space, even if I get nowhere, even if I end up in the same place I started. It is a journey through space, *as if* into many cities and out of them, *as if* across deserts, *as if* to the edge of some imaginary ocean, where each thought drowns in *the relentless waves of the real*. (Auster, 2007, 158-159, je souligne)

Cet extrait résume les thèmes de l'errance urbaine et désertique, de l'enfermement et de la solitude associés à l'activité d'écriture. Le mouvement de l'écriture est un mouvement vers le réel, et peut-être, vers la vérité, ultime aliénation. L'écrivain ne peut pas maîtriser le monde extérieur en utilisant un langage trompeur. Sa perception du monde, elle-même, est trompeuse. La réalité n'est jamais que subjective, comme le laisse entendre le martèlement de l'expression « as if », répétée dans de nombreux textes en prose et poèmes, comme par exemple dans *Unearth* (« As if to say, / wherever you are / the desert is with you. As if, / wherever you move, the desert / is new, is moving with you » (Auster, 1973, 53 / Auster, 2007, 61) et dans « White » (« For one who drowned: / this page, as if / thrown out to sea / in a bottle » (Auster, 2007, 87 / Miller, 439), les deux poèmes respectivement rédigés en hommage à Jabès et Celan. L'expression récurrente « as if », qui forme visuellement et oralement des « vagues incessantes », d'eau ou de sable, semble générer la matière textuelle et tenter d'accéder au réel de l'instant. Son emploi répété rappelle la thèse du philosophe Hans

Vaihinger, *The Philosophy of 'As if'*¹. D'après Vaihinger, notre système de pensée est basé sur notre perception du monde et notre conception de la réalité. Mais la vérité, quant à elle, est insondable. La quête métaphysique d'Auster, son errance et son erreur, en sont informées : « at any given moment I feel myself on the brink of discovering some terrible, *unimagined* truth » (Auster, 2007, 159, je souligne). Quelques semaines après avoir rédigé ces réflexions, qui ont muri grâce à une communication lors du congrès de l'AFEA sur « La vérité – Truth and Truth Value »², j'ai trouvé leur écho dans un texte inédit que m'a confié Marc Chénétier. Dans son discours sur la poétique d'Auster prononcé à l'Université de New York (NYU) en avril 2001, Chénétier fait allusion à cette question du rapport du poète au réel et au langage, citant une expression de Michel Deguy, basée sur les mêmes termes que ceux de Vaihinger :

Poetry, then, by dint of a radical scraping clean, of a prolonged reflexion on what language can do when faced with the real, ends up dictating the prime abstractions of the prose. A means, probably, "to remind myself that I know nothing, that the world I live in will go on escaping me forever" [*The Art of Hunger*, 342]. Somewhere around "Bedrock", renouncing the real, one turns to the image, in diminishing defiance of what Michel Deguy calls the "mystery of the as if"³.

Au risque de faire se répéter Auster — Barthes l'affirmait, « insistance » et « répétition [...] signifient »⁴ — ce développement en prose sur les rapports métaphysiques entre langage, réalité, écriture et mouvement, que l'on a pu observer dans *White Spaces*, et qui avait débuté dans le poème « White », se poursuit avec la longue marche amenant Fogg, pieds nus sur le sable, à une vision finale de l'océan au bout du monde, fermeture du roman *Moon Palace* qui n'est pas sans rappeler celle de *The Great Gatsby* :

¹ Hans Vaihinger, *The Philosophy of 'As If': A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*, traduit de l'allemand par C. K. Ogden, New York, Barnes and Noble, 1968. L'expression « As if » ainsi répétée par Auster s'inscrit avant tout, il me semble, dans la continuité des travaux de Wallace Stevens (poésie) et de F. Scott Fitzgerald (fiction), qui ont respectivement exploité (et notamment à l'aide de cette même expression), les rapports entre la réalité et l'imagination d'une part, et entre la réalité et les illusions d'autre part. L'expression « as if », qui est intimement liée à la question du refus de la poésie au profit de la fiction, apparaît ainsi de manière répétée dans le dernier poème « Facing the Music » (Auster, 2007, 150-152), qui marque, comme *White Spaces*, le passage de la poésie à la prose effectué par Auster.

² François Hugonnier, « L'artiste faussaire et la création du réel : *The Brooklyn Follies* de Paul Auster », atelier « Vérité, contrefaçon, faussaires : vers une littérature de la paranoïa ? », 43^{ème} congrès de l'AFEA (« La vérité – Truth and Truth Value »), Université de Bretagne Occidentale, Brest, samedi 28 mai 2011.

³ Marc Chénétier, « On silence, space, stones and speed: the poetics of Paul Auster », followed by a discussion with Paul Auster, a « French Accents » event, co-sponsored with the Department of English, NYU, 100 Washington Sq. East, Thursday April 12, 2001, (Tapuscrit original de Marc Chénétier), 14-15. Avec ce discours, qui fut également prononcé à Denver et à Stanford, Chénétier poursuit ses recherches sur la poétique d'Auster, dont on peut lire les premières conclusions dans son article « Un lieu flagrant et nul : la poésie de Paul Auster » (Duperray, 1995, 258-269).

⁴ « Écrits mois après mois, ces essais ne prétendent pas à un développement organique : leur lien est d'insistance, de répétition. Car je ne sais si, comme dit le proverbe, les choses répétées plaisent, mais je sais que du moins elles signifient. » (Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 10)

That was when I started walking. [...] I walked the whole of that day, from sunup to sundown, walking as though I meant to punish the ground beneath my feet. The next day, I did the same thing again. And the day after that. And then the day after that. For the next three months, I continued walking, slowly working my way west. [...] I thundered inside myself, I wept, I howled like a madman, but then, little by little, the anger seemed to burn itself out, and I settled into the rhythm of my steps. [...] Once I reached the end of the continent, I felt that some important question would be resolved for me. I had no idea what that question was, but the answer had already been formed in my steps, and I had only to keep walking to know that I had left myself behind, that I was no longer the person I had once been.

[...] I took off my boots and felt the sand against the soles of my feet. I had come to the end of the world, and beyond it there was nothing but air and waves, an emptiness that went clear to the shores of China. This is where I start, I said to myself, this is where my life begins.

I stood on the beach for a long time, waiting for the last bits of sunlight to vanish. Behind me, the town went about its business, making familiar late-century American noises. As I looked down the curve of the coast, I saw the lights of the houses being turned on, one by one. Then the moon came up from behind the hills. It was a full moon, as round and yellow as a burning stone. I kept my eyes on it as it rose into the night sky, not turning away until it had found its place in the darkness. (Auster, 1989, 305-307)

Tel un père-pèlerin ou un immigrant découvrant les États-Unis pour la première fois, Fogg est émerveillé par cette vision du bout du monde. Ce ne sont pas seulement le nouveau monde et ses rêves brisés qu'il redécouvre, comme Nick Carraway à la fin du roman de Fitzgerald (« And as the moon rose higher the inessential houses began to melt away until gradually I became aware of the old island here that flowered once for Duch salior's eyes — a fresh, green breast of the new world »¹). S'il s'agit bien de la même lune qui accompagne Nick et Fogg à la fin des deux romans, le trajet effectué par les hommes et leurs perspectives de la réalité ont changé depuis l'époque de la « génération perdue ». Dans son trajet insignifiant, l'homme a tenté de migrer vers de nouvelles terres, a marché dans un ultime désert — le désert lunaire. La vision du nouveau monde et du déclin du rêve américain qu'Auster dépeint n'est évidemment pas tout à fait identique à celle de Fitzgerald. Nick soulignait le fait que la lune paraissait irréaliste et artificielle dans *The Great Gatsby* (« the premature moon, produced like the supper, no doubt, out of caterer's basket » [Fitzgerald, 44]). Dans *Moon Palace*, tout commence après que l'homme a marché sur la lune (« It was the summer that men first walked on the moon » [Auster, 1989, 1]). *Moon Palace* incarne tous les grands rêves de l'Amérique, et les voyages (ceux de Christophe Colomb, Neil Armstrong, ou Fogg) se terminent aux limites du possible, symbolisées par la vision de la lune et de

¹ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, London, Penguin Books, [1926], 2000, 171.

l'immensité de l'océan, et par la perspective de l'éternel retour, du recommencement. Le récit de *Moon Palace*, contrairement à celui de *The Great Gatsby*, ne laisse pas flotter l'espoir ambigu de la lueur verte (« the green light » [Fitzgerald, 171]), métaphore du rêve américain à laquelle Auster semble rendre un hommage discret avec l'emploi de l'adjectif « familiar », décrivant les sons et lumières de l'Amérique. Les derniers paragraphes de *Moon Palace* ressemblent à la fin de *The Great Gatsby* ainsi qu'à la fin du premier chapitre, autre passage clé où la lueur verte est mentionnée pour la première fois : « Involuntarily I glanced seaward – and distinguished nothing except a single green light, minute and far away, that might have been the end of a dock. When I looked once more for Gatsby he had vanished, and I was alone again in the unquiet darkness » (Fitzgerald, 25)¹. On peut remarquer que l'expression « familiar late-century American noises » (Auster, 1989, 307, je souligne) fait écho à « unquiet », et que les deux textes s'achèvent avec le mot « darkness ». L'analogie entre Daisy, amour impossible de Gatsby (elle vit à East Egg², sur l'autre rive [« the end of a dock », Fitzgerald, 25], par opposition à lui qui regarde dans sa direction depuis West Egg) et Kitty Wu, grand amour de Fogg d'origine chinoise, est frappante. Fogg regarde l'immensité du vide en direction de la Chine : « an emptiness that went clear to the shores of China » (Auster, 1989, 306). Bien que les visions de Nick, Gatsby et Fogg soient analogues, la réécriture d'Auster se démarque de *The Great Gatsby* par des enjeux géographiques différents. Fogg se trouve à l'extrême ouest du continent et regarde le monde dans l'autre sens. Avec l'expression « familiar late-century American noises » (307, je souligne), Auster inscrit également *Moon Palace* dans une époque distincte de celle de Fitzgerald. Les bruits et les lumières de la fin du XX^e siècle sont issus de l'avancée technologique, comme dans *The Great Gatsby* (Fogg venait d'ailleurs d'abandonner sa voiture avant d'entamer cette marche finale). Mais Fogg ne saurait se satisfaire de ces sons et lumières en apparence rassurants, ni sur le réconfort apporté par les foyers typiquement américains. Le symbole central d'espoir et de vie (si éphémère qu'elle soit) véhiculé par la lumière verte, est ici remplacé par la lumière réfléchissant sur un astre mort, pour ainsi dire. Le texte s'arrête dans l'obscurité (« darkness »), et le point final du roman est le négatif de la lune blanche et ronde dans l'obscurité. Ce point final est un point sombre sur la page blanche, bien que la possibilité du

¹ Comme l'explique Tony Tanner dans son introduction de *The Great Gatsby*, avant que Fitzgerald n'effectue une énième correction du manuscrit, la célèbre conclusion du roman était initialement située à la fin du premier chapitre qui vient d'être cité (Fitzgerald, l-li).

² Fitzgerald et Auster font tous les deux explicitement référence à l'énigme de l'œuf de Christophe Colomb, respectivement dans *The Great Gatsby* (Fitzgerald, 10) et *City of Glass* (Auster, 1987, 82).

recommencement — affirmée par Fogg et symbolisée par le jour et le nuit (le mouvement de la terre et de la lune), — persiste. En prenant en compte la progression de « the end of the continent » à « the end of the world » [Auster, 1989, 306]), la formule « the end of the world » signifie à la fois « le bout du monde », et aussi, par opposition au « nouveau monde », « la fin du monde ». Fitzgerald insinuait que l'Amérique commençait à prendre un tournant dangereusement matérialiste et destructeur, dépourvu de spiritualité (de « wonderland » à « wasteland » [Fitzgerald, li]). Auster le confirme.

Auster écrit la fin du monde de points de vue géographiques et historiques ici, tout comme il l'écrit dans des perspectives plus explicitement philosophiques et spirituelles ailleurs. Avec des romans tels que *In the Country of Last Things*, *Leviathan*, *Oracle Night*, *Man in the Dark* ou encore *Sunset Park*, qui place d'ailleurs *The Great Gatsby* au centre de l'intrigue et en toile de fond¹, cette noirceur est nettement assimilable à l'écriture du désastre. Après 1945, la « fin du monde » et la « fin de l'humanité »² font partie du monde (le XX^e siècle a vu les premiers pas de l'homme sur la lune après Auschwitz et Hiroshima), il faut donc trouver un nouveau langage adéquat pour tenter de le signifier. Avec chaque pas effectué, l'écrivain ajoute un mot, un paragraphe, et avec chaque poème, essai ou roman, il recommence perpétuellement, réécrivant sa propre histoire et son propre parcours. La conclusion de *Moon Palace* renvoie d'ailleurs à l'introduction, où Fogg raconte qu'il se souvient de l'époque où s'est déroulée cette histoire, époque où l'homme a marché sur la lune pour la première fois, comme le commencement de sa vie (« I remember those days well, I remember them as the beginning of my life » [Auster, 1989, 1]). Marchant sur les pas de ses ancêtres sur d'autres terres, Auster propose ainsi une réécriture des traditions littéraires dont il est issu, une réécriture du peuple du sable en perpétuel mouvement diasporique, une réécriture du nouveau monde. Le trajet effectué par Auster, depuis son œuvre poétique jusqu'à ses derniers romans, est un cheminement vers le réel, le trajet d'une écriture de soi, de l'altérité impersonnelle qui sommeille dans le « moi ».

De la solitude essentielle vers l'Autre, l'écriture se présente comme une vaste entreprise de répétition dont la visée est incertaine, mais dont les questionnements obsessionnels

¹ Dans *Sunset Park*, Auster rend le parallèle avec *The Great Gatsby* nettement plus évident, reprenant les considérations de la fin de *Moon Palace* dans une Amérique post-11 septembre en crise. La construction du récit, qui sera étudiée ultérieurement, laisse entrevoir deux toiles de fond traumatiques étroitement liées : le terrible accident de voiture du frère du personnage principal Miles Heller et la chute des tours jumelles, ou plus précisément leur absence répétée.

² « That was the end of mankind » affirme Ed Victory dans *Oracle Night* (Auster, 2004, 92).

finissent par signifier¹. Depuis ses débuts poétiques, Auster répète le trajet de l'intérieur vers l'extérieur, pour revenir à l'intérieur. Comme il l'explique au sujet de ses errements dans les rues d'Amsterdam évoquant les cercles de l'enfer de Dante dans *The Invention of Solitude*, son écriture de l'errance est circulaire, du désert à la ville puis au désert, du silence à la parole pour revenir au silence, de la mort à la vie pour finalement revenir à la mort : « For the past two weeks, these lines from Maurice Blanchot echoing in my head: 'One thing must be understood. I have said nothing extraordinary or even surprising. What is extraordinary begins at the moment I stop. But I am no longer able to speak of it.' To begin with death. To work my way back into life, and then, finally, to return to death »². Toujours en mouvement, l'écriture est une impossible terre d'accueil, qui, peut-être, offre un certain réconfort dans le paradoxe de l'indicible. En faire l'expérience et le représenter est une entreprise périlleuse, une quête de sens ultime, dans le langage, par le langage et pour le langage, dépassant ainsi les concepts modernistes et postmodernistes par sa visée intemporelle et universelle. Si le roman peut faire sens et communiquer, c'est *dans* le langage. Dans son essai « Sur le langage en général et sur le langage humain », Walter Benjamin avance que le langage parle à *l'intérieur* du langage : « Tout langage se communique *en lui-même* »³. Benjamin affirme que « le langage en effet n'est pas seulement communication du communicable, mais en même temps symbole du non-communicable » (Benjamin, 2000a, 164-165). Il me semble que les romans d'Auster se construisent à partir de cette constatation (largement développée dans son œuvre poétique et son œuvre en prose), point de départ de la création, dans la solitude première. Les romans d'Auster communiquent un contenu communicable, et montrent, en testant divers procédés symboliques, un contenu non-communicable. La remarque suivante d'Effing, décrivant le désert et les canyons dans lesquels il a erré, cristallise les rapports

¹ Dans la continuité des travaux de Nietzsche, Freud, Barthes, ou ici, Lacan, il faut « reconnaître que l'automatisme de répétition (...) prend son principe dans ce que nous avons appelé l'*insistance* de la chaîne signifiante. Cette notion elle-même, nous l'avons dégagée comme corrélatrice de l'*ex-sistence* » (Jacques Lacan, « Le séminaire sur "La Lettre volée" », in *Écrits I*, 1999, 11).

² Paul Auster, *The Invention of Solitude*, [New York, Sun Press, 1982], London, Faber and Faber, 1988, 63. Voici l'extrait de Blanchot qu'Auster répète à plusieurs reprises : « Il faut que ceci soit entendu : je n'ai rien raconté d'extraordinaire ni même de surprenant. L'extraordinaire commence au moment où je m'arrête. Mais je ne suis plus maître d'en parler » (Blanchot, 1948, 53). Cette proposition de Blanchot conclut la première partie de son roman *L'arrêt de mort*, véritable traité sur l'indicible. Comme dans ses essais composant *L'espace littéraire* (1955), Blanchot y traite des limites de l'expérience et du langage, symbolisés par l'obscurité et l'autre côté, le domaine de la mort dont on ne peut faire l'expérience. Cette expression de Blanchot est un leitmotiv du mémoire *The Invention of Solitude*, et résume également certains aspects de la poétique d'Auster et la démarche qui anime nombre de ses romans. L'archétypique *The Book of Illusions* contient par exemple l'épigraphe suivante de Chateaubriand : « Man has not one and the same life. He has many lives, placed end to end, and that is the cause of his misery » (Auster, 2002, n.p.)

³ Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000a, 145.

étroits entre le mouvement de l'écriture et du sujet de l'intérieur vers l'extérieur, pareil à celui de la présence et de l'absence du communicable et du non-communicable, et servira de transition vers une indicible (non)terre d'accueil : « There's no word, no land, no nothing. It comes down to that, Fogg, in the end it's all a figment. The only place you exist is in your head » (Auster, 1989, 156).

**c) « Poe-land », « Homeland », « Unearth », « Neverland » & « No-places » :
vers une indicible terre d'accueil**

Le thème de l'errance diasporique est sous-jacent à l'ensemble de l'œuvre romanesque d'Auster, bien que de façon plus ou moins sensible et visible. Dans *Timbuktu* par exemple, Auster fait de l'errance et de la recherche d'une « non-terre » l'une de ses préoccupations essentielles. Les deux personnages principaux, Willy G. Christmas (un sans-abri — « homeless » — inspiré de l'écrivain H. L. Humes) et son chien Mr Bones qui erre en solitaire après sa mort, sont tous les deux vagabonds et cherchent un lieu imaginaire fantasmé, symbolisé par « Timbuktu » et « Poe-land ». Avant de mourir devant la maison d'Edgar Allan Poe à Baltimore, Willy parvient à une réconciliation de ses origines et des opposés, trouvant un lieu d'accueil hors espace et hors temps dans l'expression « Poe-land » : « This Poe fella was my grandpa. The great forebear and daddy of all us Yankee scribes. Without him, there wouldn't have been no me, no them, no nobody. We've wound up in Poe-land, and if you say it quick enough, that's the same country my own dead ma was born in »¹. Comme dans *Poland/1931* de Jerome Rothenberg, le mouvement diasporique s'effectue d'ouest en est par l'imagination : « They weren't in Baltimore, they were in Poland. By some miracle of luck or fate or divine justice, Willy had managed to get himself home again. He had returned to the place of his ancestors, and now he could die in peace » (Auster, 1998, 47). Mark Brown rappelle que le jeu de mot « Poe-land » marque la double filiation littéraire et ancestrale de Willie², et ajouterais-je, celle de Paul Auster (Edgard Allan Poe est son influence première et les parents d'Auster sont originaires d'Europe de l'Est). La voix narrative est focalisée sur Mr Bones, facette canine inédite de l'expérimentation d'un langage hors du langage. La traversée des frontières de l'expérience par l'expression (la voix narrative décrit chaque sensation,

¹ Paul Auster, *Timbuktu*, London, Faber and Faber, 1999, 46.

² Voir Mark Brown, *Paul Auster*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2007, 113-118.

réflexion, souvenir ou rêve du chien) s'effectue parallèlement à la recherche d'un lieu à la rencontre des opposés (Ouest/Est, mort/naissance, souffrance/plaisir), un lieu en dehors. Willy et Mr. Bones voyagent alors à travers le désert insondable du domaine de la mort, vers « Timbuktu » :

That was where people went after they died. [...] It was called Timbuktu, and from everything Mr. Bones could gather, it was located in the middle of a desert somewhere, far from New York or Baltimore, far from Poland or any other city they had visited in the course of their travels. At one point, Willy described it as "an oasis of spirits." At another point he said: "Where the map of this world ends, that's where the map of Timbuktu begins." In order to get there, you apparently had to walk across an immense kingdom of sand and heat, a realm of eternal nothingness. It struck Mr. Bones as a most difficult and unpleasant journey, but Willy assured him that it wasn't, that it took no more than a blink of an eye to cover the whole distance. (Auster, 1999, 48-49)

« Timbuktu » et « Poe-land » résumant de façon efficace et concise la problématique de l'errance et de l'écriture juive-américaine de Paul Auster, qui prend la forme de la recherche d'un lieu d'inscription du « néant » (« a realm of eternal nothingness ») et de l'expression de l'inexprimable.

Dans son article extrait de l'anthologie *Contemporary Jewish-American Novelists*, Martine Chard-Hutchinson affirme que tous les personnages créés par Auster sont voués à l'errance avant d'être réinitiés à leur judéité : « [A]ll his characters are submitted to the same type of experience, in which they are confronted with loss and are condemned to eternal wandering before having a chance of being reinitiated to their Jewishness » (Chard-Hutchinson, 15). Chard-Hutchinson précise que l'errance et les grands thèmes juifs jabésiens sous-tendent l'ensemble de l'œuvre d'Auster (poésie et fiction). Pour Jabès, « écrivain de l'exil et du désert, de la parole et du silence, fasciné par le *Livre* »¹, le rapprochement avec la tradition juive s'est fait « par intuition », suite à un exil forcé, comme le précise la note biographique incluse dans *Le Livre des questions* : « En 1957 [...] il est contraint de quitter l'Égypte avec sa famille, et s'installe à Paris. Il y vit l'expérience du déracinement dont il fera le terreau d'une œuvre tout entière centrée sur l'interrogation : interrogation du langage, obsession des lettres où il se retrouvera du même coup et comme par intuition proche de la tradition juive » (Jabès, 1988). Dans « Book of the Dead », Auster rappelle ces éléments

¹ Edmond Jabès, *Le Livre des questions, I (Le Livre des questions, Le Livre de Yukel, Le Retour au livre)*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », (1963, 1964, 1965), 1988.

biobibliographiques (ces deux préfixes semblent inséparables) et explique que le concept d'« exil » et son rapport avec la condition écrivaine prirent alors tout leur sens:

Until then, his Jewishness had been nothing more than a cultural fact. [...] But now that he had been made to suffer for no other reason than that he was a Jew, he had become the Other, and this sudden sense of exile was transformed into a basic, metaphysical self-description. [...] More than the primary source of the Torah, it was the writings and rabbinical commentaries of the Diaspora that moved Jabès, and he began to see in these books a strength particular to the Jews, one that translated itself, almost literally, into a mode of survival. [...] For Jabès, this meant that the Book had taken on all the weight and importance of a homeland. (Auster, 2003, 368)

Dans son recueil *Unearth* (1974), Paul Auster exprime déjà systématiquement le parallèle entre l'impossibilité de trouver une terre d'accueil, si ce n'est une « non-terre » invisible et hostile (ce que l'on peut observer dès le premier poème : « the alien / eye », « unseen earth » [Auster, 2007, 37]), et l'utilisation d'un langage trompeur, muet et fuyant, qui *dédit* jusqu'au silence (Finkelstein insiste sur l'entreprise de déconstruction : « unmaking » [Barone, 45, 53]). Auster est aliéné par l'inadéquation du langage : « You ask / words of me, and I / will speak them—from the moment / I have learned / to give you nothing » (Auster, 2007, 48). Cependant, le langage imprononçable est le sol mouvant et instable sur lequel l'écrivain doit évoluer et tenter de construire son œuvre : « You will build / your house here—you will forget / your name. Earth / is the only exile » (Auster, 2007, 42). La traduction de Philippe Denis perd d'ailleurs le paradoxe de la recherche d'un non lieu : « Terre est le seul *lieu* d'exil »¹. Cette terre, dont l'existence est mise en doute dans le titre du recueil, est à la fois nommée et indéterminée (« Earth » prend une majuscule, mais le déterminant est absent). Elle est, comme l'acte de nommer, centrale à l'écriture diasporique : à la fois absente et omniprésente. Les illustrations de Jean-Paul Riopelle accompagnent les poèmes d'Auster en noir et blanc. La récurrence des motifs reflète une même obsession. Les traits noirs bruts, à peine effleurés, évoquent des cendres sur la page (« Along with your ashes, the barely / written ones » (Auster, 1980, 10 / Auster, 2007, 13). Ils représentent des visages de terre entremêlés et désincarnés. Cet ensemble de signes forme une langue inconnue et indéchiffrable. Informe, indécidable, sans verbe et sans image.

La longue entrevue entre Paul Auster et Edmond Jabès a toute sa place dans *Groundwork*, car une grande partie des thèmes austériens à venir, dont l'expérimentation ne faisait que

¹ Paul Auster, *Unearth*, avec Jean-Paul Riopelle (illustrations), édition bilingue, traduction française de Philippe Denis, Maeght éditeur, coll. « Argile », 1980, 23, je souligne.

commencer, y sont déjà abordés. Paul Auster questionne Edmond Jabès au sujet de mots-clés très précis — gravitant autour de l'expression de l'inexprimable — que l'on retrouve aussi dans son œuvre :

PA: There are a dozen or so words and themes that are repeated constantly, on nearly every page of your work: desert, absence, silence, God, nothingness, the void, the book, the word, exile, life, death... and it strikes me that each of these words is in some sense a word on the other side of speech, a kind of limit, something almost impossible to express.

EJ: Exactly. But at the same time, if these are things that cannot be expressed, they are also things that cannot be emptied of meaning. [...] God is perhaps a word without words. A word without meaning. And the extraordinary thing is that in the Jewish tradition God is invisible, and as a way of underscoring this invisibility, he has an unpronounceable name. What I find truly fantastic is that when you call something 'invisible', you are naming something, which means that you are almost giving a representation of the invisible. In other words, when you say 'invisible,' you are pointing to the boundary between the visible and the invisible; there are words for that. But when you can't say the word, you are standing before nothing. And for me this is even more powerful because, finally, there is a visible in the invisible, just as there is an invisible in the visible. And this, this abolishes everything. (Auster, 1990, 202-203)

L'appropriation de la tradition séculière diasporique chère à Edmond Jabès est apparente dès *White Spaces*, véritable petit traité de métaphysique que Paul Auster considère rétrospectivement comme une passerelle entre poésie et prose (« the bridge between writing poetry and writing prose » [Auster, 1995, 132]). Il continue la discussion entreprise avec Jabès : « Each of the ninety-nine names tradition ascribes to this God was in fact nothing more than a way of acknowledging that-which-cannot-be-spoken, that-which-cannot-be-seen, and that-which-cannot-be-understood » (Auster, 2007, 157). YHWH refait une apparition discrète dans *City of Glass* lors des cartographies labyrinthiques formant les lettres B-A-B-E-L: « The last two letters remained: the 'E' and the 'L'. Quinn's mind dispersed. He arrived in a neverland of fragments, a place of wordless things and thingless words. Then, struggling through his torpor one last time, he told himself that El was the ancient Hebrew for God » (Auster, 1987, 71). L'allusion à El (l'invisible, l'imprononçable) et le mot « dispersed » évoquent la Diaspora, la dispersion et la fragmentation du peuple juif. On peut également remarquer l'utilisation du mot « neverland », entrant en résonance avec « unearth » et « homeland »¹ cités plus haut,

¹ *Homeland* est également le titre d'un script de Paul Auster. Il s'agit d'une nouvelle version de *Monsieur Hire*, réalisé par Patrice Leconte en 1989 (adapté de *Les Fiançailles de Monsieur Hire* de Georges Simenon). Leconte travaille en collaboration avec Paul Auster sur ce projet. Voir *Homeland*, various drafts and printouts, in *The*

ainsi qu'avec toute une constellation de mots exprimant à la fois la négation, le vide, l'absence et le non-lieu dans l'œuvre poétique¹. Aliko Varvogli apporte une lecture intéressante de ce passage de *City of Glass* évoquant d'après elle Samuel Beckett, qui utilise en effet un vocabulaire et un chiasme très proches de ceux d'Auster pour décrire un « non-lieu » :

This neverland of fragments is Molloy's native town in Samuel Beckett's *Molloy*, a town whose name Molloy cannot remember: 'I had been living so far from words so long, you understand, that this was enough for me to see my town, since we're talking of my town, to be unable, you understand... Yes, even then, when already all was fading, waves and particles, there could be no things but nameless things, no names but thingless names.'²

Commentant les propos de Jacques Dupin lors de son discours sur la poétique de Paul Auster, Marc Chénétier fait la remarque générique suivante, qui résume efficacement cette idée soulignée par Varvogli : « This temptation of the *non-place* constitutes writing » (Chénétier, 2001, 10, je souligne). Par ailleurs, dans un article sur Armand Schwerner, Antoine Cazé formule une idée voisine en définissant « la poésie elle-même » comme « un non-lieu du langage »³. De nombreuses occurrences de « neverland » parcourent l'ensemble de l'œuvre de Paul Auster. « *Neverland* » est le titre d'un roman de Fanshawe, que le narrateur de *The Locked Room* (troisième volet de *The New York Trilogy*) finit par faire publier. Fanshawe, dont le nom est inspiré du premier roman d'Hawthorne (Auster, 1995, 111), utilise un personnage nommé Flood dans ce livre mystérieux (Auster, 1987, 275). Vingt ans plus tard, dans le temps réel et fictif, James P. Flood fait une nouvelle apparition dans *Travels in the Scriptorium*, où les jeux de métalepse sont renforcés quand celui-ci revient demander des comptes au sujet du roman *Neverland*, dans lequel son rêve est rapidement mentionné⁴. Cherchant obstinément une révélation auprès d'un éventuel créateur qui se joue de lui, le

Paul Auster Papers (1999-2005), Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, New York Public Library, Boxes 42-43.

¹ « unland » (« Reminiscence of Home », 126), « unearthed » (« Riding Eastward », 127), « never » (« Unearth », 39, 53, 56, « White Nights », 65, « Scribe », 69, « Heraclitian », 99, « Effigies », 118, « Quarry », 138, « Obituary in the Present Tense », 142, 143, « Search for a Definition », 145, « Facing the Music », 150, « White Spaces », 157, 158, 159), « nowhere » (« Unearth », 61, « Wall Writing », 81, « Disappearances », 108, 110, 113, « Facing the Music », 151, « White Spaces », 158), « no home », « no name » (« White Spaces », 158), « no room » (« White Spaces », 161), « nothingness » (« Visible », 132, « Notes from a Composition Book », 205), « to say nothing » (« Unearth », 37), « to be nothing » (« Disappearances », 109).

² Aliko Varvogli, *The World that is the Book: Paul Auster's Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press, 2001, 79.

³ Antoine Cazé, « Vers une archéologie du collage : *The Tablets* d'Armand Schwerner », in *REVUE FRANÇAISE D'ÉTUDES AMÉRICAINES*, n° 103, Paris, Belin, février 2005, 61.

⁴ Paul Auster, *Travels in the Scriptorium*, London, Faber and Faber, 2006, 52-53.

personnage insignifiant Flood se trouve confronté au néant de l'activité d'écriture : « The dream never really happened. It's nothing but words on a page — pure invention. Forget about it, Mr. Flood. It's not important. / It's important to me, Mr Blank. My whole life depends on it. Without the dream, I'm nothing, *literally nothing* » (Auster, 2006, 52-53, je souligne).

Le mot « neverland » qui est cité une première fois, discrètement, dans cet extrait de *City of Glass* (« a neverland of fragments » [Auster, 1987, 71]) est associé à Beckett et à Jabès par l'expression « wordless things and thingless words » (Auster, 1987, 71), chiasme qui semble atteindre la « limite », l'« autre côté du langage » qui « abolit tout » (le narrateur parle bien des « fragments » qui composent le tout [Auster, 1987, 71]). « Neverland » fait allusion aux « non-lieux » de la littérature et du langage, abstractions en perpétuelle progression, souffrant de l'irréductible différence entre mots et objets. Dans l'extrait d'interview mentionné plus haut, Jabès utilise un chiasme : « there is a visible in the invisible, just as there is an invisible in the visible. And this, this abolishes everything » (Auster, 1990, 203). Les mots sont des fragments, comme autant de grains de sable dans le désert. Ils ne peuvent que tenter de montrer une idée de la totalité, poursuit Jabès : « Totality is an idea... and it can be shown only through fragments. [...] Totality is something we reconstitute ourselves through all these fragments, because these fragments are what provides visibility » (Auster, 1990, 205). S'il est impossible d'exprimer le tout avec la partie, en d'autres termes, les mots, ou « fragments » du langage, serait-il possible cependant d'« abolir » cette « totalité » à l'aide d'un chiasme, comme le laisse penser Jabès, ou de tout autre procédé linguistique ?

Dans son ouvrage sur l'indicible dans l'œuvre d'Edmond Jabès, Marie-Chantal Killeen articule sa réflexion autour du chiasme, trope de prédilection et « véritable signature » qui « sous-tend toute l'entreprise jabésienne en la faisant constamment jouer sur deux plans simultanés »¹. Killeen arrive à la conclusion suivante, qui vient éclairer cette étude sur l'indicible et l'utilisation de techniques chiasmiques dans l'œuvre d'Auster :

En croisant deux termes impossibles, le chiasme fait apparaître leur point de réversibilité, doublure commune autour de laquelle pivotent le nommable et l'innommable, le visible et l'invisible, le tout et le rien. Site de leur différenciation *et* de leur intimité – de leur « ressemblance négative », en fin de compte – cet abîme se fera le lieu opératoire de la rencontre avec l'Être indicible. (Killeen, 77)

¹ Marie-Chantal Killeen, *Essai sur l'indicible. Jabès, Durras, Blanchot*, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, 57, 54.

Ainsi, par exemple, dans *Le Livre des questions*, Jabès convoque de multiples rabbins et obtient un dialogisme expansif qui tente de déjouer les limites de la fragmentation du discours. Toutes ces voix parlent simultanément et ainsi dépassent les contraintes d'une conversation à deux, qui impose habituellement le silence à l'un des discoureurs, comme l'explique Jabès à Auster de manière réflexive (Auster, 1990, 196-197). Corrélatrice à la différence entre silence et parole ou encore dicible et indicible, la recherche d'un point de maîtrise entre « visible » et « invisible » évoque « l'ontologie négative » (Killeen, 79) de Merleau-Ponty, auteur de l'ouvrage inachevé *Le Visible et l'invisible*¹. Lors de son entretien avec Gérard De Cortanze, Paul Auster reconnaît rétrospectivement le fondement de sa vision philosophique dans la glose chiasmatisée extraite de ses cahiers de devoirs de jeunesse : « The world is in my head, my body is in the world »². Paul Auster reformule à sa façon l'équation suivante de Merleau-Ponty : « La vraie philosophie = saisir ce qui fait que le sortir de soi est rentrer en soi et inversement. / Saisir ce chiasma, ce retournement. C'est là l'esprit » (Killeen, 79).

Dans la suite de l'œuvre de fiction de Paul Auster, les allusions à la judéité, à la Diaspora et à la toile de fond indicible d'Auschwitz sont relativement fréquentes, mais de plus en plus discrètes et évanescentes, ce qui les rend plus personnelles et paradoxalement d'autant plus convaincantes. Certains y verront une écriture vide de sens, à première vue. Loin des expérimentations et des jeux textuels omniprésents, ou même parfois presque trop évidents, de *City of Glass*, l'œuvre de maturité d'Auster est fondée sur une « écriture blanche », au « degré zéro », pour reprendre les formules de Barthes³. Il me semble que l'on pourrait même reprendre sa terminologie pour parler, à l'inverse, d'un *système sémiotique second*, dans lequel le rôle du lecteur se voit décuplé dans la traduction d'un langage secret. L'écriture d'Auster ne dit rien à première vue (ou au premier degré), et ses histoires sont à la fois prétexte, et pré-texte. Le rôle joué par chaque lecteur, avec son degré d'érudition propre, est primordial pour parvenir à l'œuvre rêvée, à la potentialité infinie, développée hors du texte et

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964. Merleau-Ponty est mort en 1961.

² Paul Auster, « Notes from a Composition Book », 1967, in *Collected Poems*, 2007, 203. Cette phrase est également le titre donné à l'interview de Paul Auster par Gérard De Cortanze (« Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde ») dans *LE MAGAZINE LITTÉRAIRE*, n° 338, décembre 1995, 18-25. Lors de cet entretien, Auster souligne en effet l'importance de cette glose et fait la remarque suivante, placée en exergue de *La solitude du labyrinthe* : « En 1994, j'ai retrouvé un vieux cahier du temps où j'étais étudiant. J'y prenais des notes, j'y enfermais des idées. Une citation m'a particulièrement troublé : "Le monde est dans ma tête. Mon corps est dans le monde." J'avais dix-neuf ans et cela continue d'être ma philosophie. Mes livres ne sont rien d'autre que le développement de cette constatation » (Auster et De Cortanze, 1997, 21).

³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 et 1972. Voir « L'écriture et le silence », « L'écriture et la parole » et « L'utopie du langage », 58-67.

du langage¹. Josh Cohen souligne certains aspects de cette évolution de l'écriture d'Auster, qui lui permet de se démarquer de ses pères littéraires, dont Edmond Jabès, ce qui se confirme d'ailleurs d'année en année, roman après roman :

Auster's novels, characterized by a breathless narrative drive and a luminous clarity (albeit deceptive) of prose, are at some distance from Jabès's discontinuous, apparently opaque anti-narratives. And yet this difference may finally only underline the necessary diversity of the paths onto which a Judaic thinking of writing opens, its refusal of a single point of entry into the gaps of language. [...] Two different modes, then, of articulating the same impulse : to approach the destination by way of what Blanchot (...) calls *detour*, to come to the absolute by paradoxically turning away from it. This detour is the exact movement of writing itself. Blanchot, then, reveals to us the common exigencies that animate those two different bodies of writing².

L'écriture de Paul Auster *déduit* et s'articule autour d'un réseau signifiant par un *détour*, tel que l'emploi du silence et de l'aphasie, qui sont un point d'ancrage de nombreux romans. Josh Cohen formule une proposition générique selon laquelle ce détour est le mouvement de l'écriture (« This detour is the exact movement of writing itself »), ce qui fait écho à la remarque de Chénétier au sujet d'un « lieu flagrant et nul », ce « non-place » (Chénétier, 2001, 10), ou « nowhere » (Auster, everywhere), nulle part de l'écriture, qui pourrait être décliné en « now here ». La présence poétique ou littéraire serait donc effective dans ce détour, dans le non-lieu du texte et le non dit qu'il laisse entrevoir. Ainsi Yves Bonnefoy au Collège international de Philosophie : « La poésie ne dit pas la vérité, car elle n'est poésie que si elle ne dit pas » (in Chénétier, 2001, 11). Ces réflexions sur la recherche d'un lieu en dehors du langage pour accueillir l'œuvre conduisent tout droit au non-lieu et au silence du roman diasporique *In the Country of Last Things*. Ce roman est par certains aspects la genèse de l'œuvre romanesque d'Auster, et contient en tout cas la chute de sa tour de Babel (amorcée d'un point de vue poétique dès ses cahiers de devoirs de 1967). Anna Blume se trouve en situation d'exil absolu au pays des dernières choses, que Josh Cohen ou encore Mark Brown qualifient de *non-lieu* (« non-place » [Cohen, 102] ; « no place » [Brown, 129-159]).

¹ Paul Auster est un admirateur (et traducteur) de Mallarmé, que ces remarques évoquent. Il est également fait allusion à Walter Benjamin et son « influent concept de "contenu de vérité", en vertu duquel le critique philosophique fait dire à une œuvre plus qu'elle ne dit par elle-même » (Rainer Rochlitz, in Walter Benjamin, *Œuvres I* [2000a, 28]). Borges parle quant à lui de l'existence potentielle du livre en ces termes : « Je le répète, il suffit qu'un livre soit concevable pour qu'il existe » (Borges, 1994, 167). C'est ainsi que fonctionnent les œuvres d'art potentielles (romans, tableaux, etc.) au sein des romans d'Auster : ces œuvres rêvées complètent la vision et la visée artistique du roman dans son ensemble.

² Josh Cohen, « Desertions: Paul Auster, Edmond Jabès, and the Writing of Auschwitz », in *THE JOURNAL OF THE MIDWEST MODERN LANGUAGE ASSOCIATION*, University of Iowa, vol. 33/34, vol. 33, n° 3 - vol. 34, n° 1 (Autumn, 2000 - Winter, 2001), 97.

Véritable incarnation du héros vagabond et de l'errance dans un décor post-apocalyptique, elle se réfugie dans la bibliothèque où elle rencontre les rabbins:

“Is there anything we can do for you?” he asked.

His voice was heavily accented (the th's were lost, and the w had been turned into a v), but I couldn't tell which country he came from. Ist dere anything ve can do fer yoo. Then I looked into his eyes, and a flicker of recognition shuddered through me.

“I thought all the Jews were dead,” I whispered.

“There are a few of us left,” he said, smiling at me again. “It's not so easy to get rid of us, you know.”

“I'm Jewish, too,” I blurted out. “My name is Anna Blume, and I came here from far away.” (Auster, [1987], 1988, 95)

Anna se reconnaît alors comme juive séculière (« I don't believe in God anymore, if that's what you mean » [96]), et la réponse du rabbin n'est pas, elle non-plus, porteuse d'un message de foi et d'espoir, mais plutôt d'ambiguïté : « “It's difficult not to,” the Rabbi said. “When you consider the evidence, there's a good reason why so many think as you do” » (96). En plus de cette expression ambiguë qui semble affirmer la preuve (« evidence ») ontologique, pour ainsi dire, de l'*inexistence* de Dieu, le rabbin explique qu'on ne peut s'attendre à quelconque miracle (sous-entendu, après la Shoah) : « So many have died, you know. It's best not to expect miracles » (95)¹. L'insistance sur l'errance (« I came here from far away » [95]) est renforcée par le nom du personnage Samuel Farr, et, à jouer sur les mots, Auster fait allusion dans ce passage à la communauté juive dispersée, peuple sans pays avant la création de l'État d'Israël (« I couldn't tell which *country* he came from » [95], je souligne), et peut-être même sans Dieu ni Livre : « There are more important things than books after all », affirme le rabbin (96). Anna ira jusqu'à commettre de nombreux autodafés dans la librairie pour subsister à l'hiver meurtrier. Le pays des dernières choses, lui-même, n'est jamais nommé, et il n'est localisable sur aucune carte. Cet endroit, bien qu'il soit inspiré des pires atrocités qu'ait connu le XX^e siècle (Auster, 1995, 114), est un lieu hors espace, hors temps, où le langage, dernier vestige de la civilisation, finit lui aussi par disparaître.

Dans l'œuvre poétique et critique ainsi que les premiers romans de Paul Auster (*City of Glass*, *In the Country of Last Things*), les allusions directes à la Diaspora et à l'héritage juif étaient relativement fréquentes. Elles portaient principalement sur les thèmes de l'indicible

¹ La question de la théodicée est récurrente dans *In the Country of Last Things* ou encore *Oracle Night*, dont le personnage Ed Victory est un témoin direct de la Shoah : « God turned his eyes away from us and left the world forever » (Auster, 2004, 92).

mystique et de l'indicible traumatique, se faisant ensuite plus occasionnelles, ou du moins plus discrètes. Cependant, les romans post-11 septembre ont fait ressurgir ces considérations dans la fiction, et en particulier en s'articulant autour des thèmes de la présence, de l'absence, de la mémoire et du témoignage. Le silence et les interdits de la représentation, éléments centraux de l'œuvre poétique d'Auster, refont surface et enclenchent un réseau de significations nouveau dans le sillage d'une catastrophe américaine sans précédent.

2. Jerome Rothenberg : réécriture diasporique & récits mythiques

a) Traductions, anthologies, poèmes & manifestes diasporiques

Commençant sa carrière par la traduction de poètes de langue allemande d'après 1945¹, Rothenberg a traduit plusieurs poèmes de Paul Celan dont les fameux « A Death Fugue » et « Shabboleth », ainsi que « Night of the World », « Corona », « Water and Fire », « Life Cycle », « In the Shape of a Boar », et « Snowbed »². Rothenberg a écrit de nombreux essais et commentaires sur les auteurs clés de la Diaspora que sont Edmond Jabès et Paul Celan³. Plusieurs poèmes leur sont destinés⁴ et même des recueils entiers, comme par exemple la sélection d'extraits de « Poland/1931 » dédiée à Paul Celan dans *Poems for the Game of Silence*⁵ ou encore *Gematria*, dont l'épigraphe joue avec la valeur numérolologique de

¹ « Rothenberg's first published work, a group of translations from the German, appeared in the Winter 1957 issue of *The Hudson Review*. In 1958 Lawrence Ferlinghetti asked Rothenberg to translate a collection of postwar German poetry, which City Lights Books published in 1959 as *New Young German Poets*. This work marked the first appearance in English of such poets as Paul Celan, Gunter Grass, and Ingeborg Bachman. » (« Biography », in *Register of the Jerome Rothenberg Papers*, Jerome Rothenberg Papers, MSS 0010, Mandeville Special Collections Library, UCSD, 2-3)

² Jerome Rothenberg, *New Young German Poets*, San Francisco, City Lights, 1959, 16-24.

³ Voir « Edmond Jabès's Return to the Book » et « Reading Celan: 1959-1995 », in Jerome Rothenberg, *Poetics & Polemics*, 2008, 154, 200-207. L'article sur Celan est issu du discours prononcé par Rothenberg lors du Colloque international Paul Celan à la Maison des Écrivains, Paris, 1995.

⁴ Voir par exemple les poèmes « 12/75 a letter to Paul Celan in memory » et « Tired Body. Tired Letter. » (« for Edmond Jabès »), in Jerome Rothenberg, *Vienna Blood* (New York, New Directions, 1980, 42-44, 67), ou encore « Two Allegories » (« for Edmond Jabès »), deux longs poèmes narratifs (respectivement intitulés « Meditation & Allegory of Water » et « Along the Border », croisant l'histoire et les mythes juifs-américains : « Summer in the desert./ A Jew goes in search of gold but finds only dead bodies. He hangs a cane over his arm, then races down the valley in his Ford » (Jerome Rothenberg, *The Lorca Variations*, New York, New Directions, 1993, 58-59).

⁵ Jerome Rothenberg, *Poems for the Game of Silence: 1960-1970*, [The Dial Press, 1971], New York, New Directions, 1975, 176-203.

dérivation géométrique (technique réappropriée de la tradition mystique juive) pour faire surgir les thèmes de l'errance et du silence chers à Jabès :

For Edmond Jabès, in memory

The desert
speaks¹.

En trois mots seulement, ce poème parvient à engendrer des associations complexes. Christine A. Meilicke remarque le « paradoxe » induit par le verbe « speaks », car le désert est associé au silence dans l'œuvre de Jabès. Cependant, cette remarque de Meilicke est à nuancer : ce poème ne souligne pas tant le paradoxe de l'œuvre de Jabès (« the paradoxical character of Jabès' work—the poet who writes about silence cannot stop writing/speaking » [Meilicke, 155]), mais plutôt une reconnaissance — et peut être même la preuve par le poème et sa connexion numérolgique — du fait que l'écriture diasporique peut finir par signifier, que ce silence peut être entendu. Dans ce poème hommage à Jabès, Rothenberg fait parler la pierre de silence. La technique mystique ancestrale amène à l'équation « le désert parle », ou en d'autres termes, « le silence parle ». Par son unité, sa concision et sa place dans le recueil, ce poème réaffirme l'un des buts ultimes de la poésie : l'expression de l'inexprimable.

Autre poème clef pour comprendre l'évolution de l'œuvre diasporique de Rothenberg, « 12/75 a letter to Paul Celan in memory » (Rothenberg, *Vienna Blood*, 1980, 42-44) est un hommage à Celan rédigé cinq ans après sa mort, dans lequel Rothenberg décrit leur rencontre en 1967. Ce poème ne sera pas étudié en détail car ce travail de recherche a déjà été effectué de manière quasi exhaustive et bien documentée par Christine A. Meilicke². Néanmoins, il est utile d'en résumer les grandes lignes et les conclusions ici. Dans ce poème, Rothenberg exprime une certaine difficulté de communication. Le silence y est prédominant, jusqu'à ce que la possibilité d'un langage commun soit finalement esquissée dans le « cri ». Meilicke insiste sur le fait que la rencontre entre les deux auteurs laisse entrevoir une sensation de manquement et de distance. Il faut ajouter que les vers cruciaux « you said “jew” / & I said “jew” / though neither spoke the jew words » (Rothenberg, 1980, 43) expriment l'inexprimable et l'innommable inhérents à la condition juive, qu'ils ne peuvent partager qu'en silence. Celan et Rothenberg sont séparés par un fossé culturel, temporel et linguistique (même le yiddish, que Rothenberg utilise dans le poème, ne parvient pas vraiment à

¹ Jerome Rothenberg, *Gematria*, New York, New Directions, 1994, n. p.

² Voir Christine A. Meilicke, « Encountering Celan », in *Jerome Rothenberg's Experimental Poetry and Jewish Tradition*, Bethlehem, Lehigh University Press, 2005, 226-231.

surmonter l'indicible ni à les rassembler). Leur rapport au judaïsme et à la Shoah est différent pour des raisons géographiques et générationnelles. Celan et Rothenberg ne parviennent pas à trouver un langage commun, bien qu'ils soient tous les deux juifs et qu'ils développent une poésie similaire. La qualité des traductions de Rothenberg est reconnue par Jack Hirschmann, qui les considère comme une référence « influente » et « capitale » (Meilicke, 227, je traduis). Meilicke conclut que la poésie originale de Rothenberg n'atteindra véritablement le « cri » que vingt ans après cette rencontre, avec *Khurbn* : « They both respond to the Shoah with a scream: “we could not speak without a scream / a gluttural” (Rothenberg, 1980, 43). The same cry of desperation and pain continues to permeate Rothenberg's own Holocaust poetry, even though it does not emerge until twenty years after this meeting with Celan » (Meilicke, 229).

Dans son immense travail d'anthologiste de la littérature mondiale, Rothenberg a accordé une place importante aux écrivains de la Diaspora que sont Edmond Jabès et Paul Celan, deux auteurs que l'on retrouve ainsi dans *Poems for the Millennium*¹, *A Book of the Book*², et *A Big Jewish Book*, une anthologie spécifiquement destinée aux formes d'écritures juives condensée et rééditée dans *Exiled in the Word*³, dont le titre est lui-même un emprunt à Edmond Jabès. Le texte suivant est extrait de la préface de *A Big Jewish Book* dans laquelle Rothenberg énonce certains « sujets et conflits, tensions » qui sont pour lui représentatifs d'une « œuvre juive » :

- a sense of exile both as cosmic principle (exile of God from God, etc) & as the Jewish fate, experienced as the alienation of group & individual, so that the myth (Gnostic or orthodox) is never only symbol but history, experience, as well;
- from which there comes a distancing from nature & from God (infinite, ineffable), but countered in turn by a *poesis* older than the Jews, still based on namings, on an imaging of faces, bodies, powers, a working out of possibilities (but, principally, the female side of God—Shekinah—as Herself in exile) evaded by orthodoxy, now returning to astound us;

¹ Voir « A Death Fugue » et « The Meridian Speech » de Paul Celan, ainsi que trois extraits de « The Book of Questions » d'Edmond Jabès (Jerome Rothenberg, *Poems for the Millennium*, 1998, 24-25, 408-409, 103-108).

² Voir « Edmond Jabès and the Question of the Book » de Jacques Derrida et « Desire for a Beginning Dread of One Single End » d'Edmond Jabès (Jerome Rothenberg, *A Book of the Book*, with Steven Clay, New York, Granary Books, 2000, 84-99).

³ Jerome Rothenberg *et al.*, *Exiled in the Word*, Port Townsend, WA, Copper Canyon Press, 1989.

- or, projected into language, a sense (in Jabès's phrase) of being "exiled in the word"—a conflict, as I read it, with a text, a web of letters, which can capture, captivate, can force the mind toward abstract pattern or, conversely, toward the framing, raising, of an endless, truly Jewish "book of questions";

- &, finally, the Jews identified as mental rebels, who refuse consensus, thus become—even when bound to their own Law, or in the face of "holocaust", etc.—the model for the Great Refusal to the lie of Church & State.

And it's from such a model—however obscured by intervening degradations from *poesis*, impulse to conform, etc.—that I would understand Marina Tsvetayeva's dictum that "all poets are Jews." (Rothenberg, 1981, 122-123)

L'écriture juive est donc une écriture de l'exil, une écriture diasporique générée par un rapport métaphysique au langage et à la recherche linguistique. Dans ce sens en effet, la situation du juif dans un monde chrétien est assimilable à celle du véritable poète affirmant sa vision artistique en dehors des courants dominants.

Par son contenu politique, ainsi que par la présentation et la formulation des concepts, cet extrait a toutes les caractéristiques d'un manifeste. Il s'agit d'une visée très importante de la poésie pour Rothenberg, comme en témoigne la sélection « The Art of Manifesto » dans son anthologie *Poems for the Millennium* (Rothenberg, 1998, 403-453). Le premier texte issu de cette sélection est un extrait du discours du « Méridien » de Paul Celan, suivi d'un extrait de *The Present is Prologue* de Charles Olson (408-409). Rothenberg présente d'ailleurs ce chapitre dédié aux manifestes en insistant sur le rôle de Celan et Olson en tant que poètes résistants (« Celan & Olson [...] offered a resistance through language & through a poetry driven back into the body » [406]) et précurseurs de l'évolution de la poésie après 1945 (« placing Celan & Olson at the beginning of the postwar turning » [406]). La sélection de manifestes poétiques inclut également « Preamble & Statement for a Council on Counterpoetics » (451-453), dont Rothenberg est l'un des co-auteurs avec sa femme Diane Rothenberg. Ce manifeste d'ethnopoétique insiste sur la solidarité d'un groupe d'universitaires activistes, de son impact social et politique.

Depuis le début de sa carrière, comme par exemple dans ses travaux d'édition pour le magazine *ALCHERINGA*¹, le rapport qu'entretient Rothenberg avec la poésie et les anthologies est lié à l'ambition du manifeste. Les pré-faces de *A Big Jewish Book, Shaking the*

¹ *ALCHERINGA*, edited by Jerome Rothenberg & Dennis Tedlock, New York & Boston, Boston University, 1970-1976.

*Pumpkin*¹ ou encore *Revolution of the Word* s'apparentent très clairement à des manifestes poétiques. Même lorsque ses anthologies retracent une période précise comme *Revolution of the Word*, Rothenberg présente une vision personnelle et tente toujours de défendre les formes poétiques sous-exposées, ou encore de délimiter la période ou l'ère étudiée et de la définir en ses propres termes. Rothenberg affirme sa volonté de bouleverser les préconceptions sur la poésie juive (*A Big Jewish Book*), américaine (*Shaking the Pumpkin, Revolution of the Word*) et mondiale (*Technicians of the Sacred, Poems for the Millennium*). Le chapitre dédié à ses « Pré-faces et Manifestes » dans *Pre-Faces & Other Writings* est d'ailleurs précédé de la phrase suivante, en exergue : « I will change your mind »². « Manifestes » et « Pré-faces » sont à envisager d'une commune mesure, tout comme, il me semble, les commentaires en prose systématiquement ajoutés en « Post-Face » dans les recueils de poésie de Rothenberg. Pour étudier le thème de la Diaspora dans l'œuvre de Rothenberg il faut s'intéresser à divers « moyens » ou « méthodes » mis en œuvre : traduction, commentaire en prose (« Post-Faces » de recueils de poèmes et « Pre-Faces » d'anthologies) et poèmes.

Dans ses anthologies et ses recueils de poésie, Jerome Rothenberg partage avec Paul Auster la vision de l'écrivain juif vagabond et nomade incarné par Jabès, Celan et Kafka. Cette représentation de l'écrivain juif est archétypale et dépasse les questions de langue ou de nationalité : « “Jewish American” was of far less concern to me than “Jewish,” which in itself was international in scope » (Rothenberg, 2008, 59). En construisant une poétique nomade (« nomadic poetics »), partagée avec son allié, son « frère » (« brother-in-arms ») Pierre Joris (Rothenberg, 2008, 60), Rothenberg tend à exprimer un sens universel de l'exil et de l'altérité :

As supreme wanderers—even before & after the forced diaspora—the Jews' historical & geographical range has been extraordinary. To map this in “a big Jewish book,” I have included works from the ancient Jewish languages—Hebrew & Aramic—and from those of Yiddish & Ladino developed in the course of the exile, as well as from other languages (Greek, Spanish, Arabic, German, English, Persian, French, etc.) used by Jews in Biblical & post-Biblical times. But I have been impressed as well by the continuity of a specifically Hebrew poetry which, far from being stifled in the aftermath of “Bible,” has produced a series of new forms & visualizations, the diversity of which is in itself a matter of much wonder. (Rothenberg, 1981, 124)

¹ *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas*, Revised Edition, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1991.

² « PRE-FACES & MANIFESTOS » in Jerome Rothenberg, *Pre-faces & Other Writings*, 49-136. Cette expression, répétée ici, provient d'un manifeste daté de 1964: « 1) I will change your mind; / 2) any means (=methods) to that end » (« Program Two 1964 », *Poems for the Game of Silence: 1960-1970*, 1975, n.p.).

Dans la préface de *A Big Jewish Book*, Rothenberg explique donc non seulement son émerveillement face à des sources insoupçonnées, mais également son intention de briser les conventions et les idées reçues sur l'écriture juive, s'inspirant à la fois de textes séculiers et sacrés, n'hésitant pas à s'affirmer contre certaines conceptions orthodoxes et restrictives du judaïsme. C'est ainsi qu'il a inclus un grand nombre de textes qui avaient été négligés jusqu'alors, comme il l'affirme lui-même (« previously downgraded figures » [Rothenberg, 1981, 126]). On retrouve cet activisme caractéristique du manifeste poétique sous une forme similaire dans l'anthologie *Technicians of the Sacred*, qui insiste largement sur le besoin de reconsidérer un grand nombre de textes anciens et « primitifs ». L'adjectif « primitif », employé à défaut d'un terme plus adéquat, devient synonyme de « complexe » : « Primitive Means Complex » (Rothenberg, 1981, 69). Dès les premiers mots de l'introduction, la « Pré-Face » ressemble là encore à un manifeste¹. Dans les anthologies et les poèmes de Rothenberg, et d'une manière générale, dans son rapport à l'écriture, la dimension politique est essentielle, comme l'illustrent ses réflexions sur la formule de Tsvetayeva. Rothenberg érige les poètes juifs en archétypes et en porte-parole d'autres champs d'investigations poétiques sous-représentés. Dans *A Big Jewish Book*, Rothenberg dresse une longue liste de sources juives dévalorisées auxquelles il tente de rendre justice, dont voici quelques exemples clefs : « non-canonical & heretical texts » [...]; « kabbala » [...]; « the Jewish magical tradition » [...]; « the work of later Jewish poets, even where it develops into an apparently 'anti-Jewish' point of view [...] [Stein, Zukofsky, Ginsberg, Mac Low] » (Rothenberg, 1981, 125-127). Un double mouvement se dégage ici, comme dans l'ensemble de ses anthologies : Rothenberg suit les enseignements de Pound dans son rapport avant-gardiste à la création artistique (« Make it new »²), tout en creusant le passé, vers les racines les plus lointaines et obscures (lumineuses) de la poésie, et plus particulièrement, mais pas exclusivement, du Judaïsme. Par ce double mouvement, Rothenberg a joué un rôle fondamental pour la réévaluation des formes de poésie extérieures aux courants dominants, ce qu'il nomme « outsider poetry ». Dans ses anthologies, Rothenberg met en avant ces « outsiders », juifs ou

¹ « That there are no primitive languages is an axiom of contemporary linguistics were it turns its attention to the remote languages of the world. There are no half-formed languages, no underdeveloped or inferior languages. Everywhere a development has taken place into structures of great complexity. » (Rothenberg, 1981, 69)

² Rothenberg répète souvent cette célèbre formule de Pound, extraite du « Canto LIII » (1940), qu'il a d'ailleurs également publié dans *Poems for the Millennium* (Rothenberg, 1998, 371). Voir Ezra Pound, *The Cantos*, New York, New Directions, 1993, 265.

non-juifs. L'anthologie deviendrait alors un lieu de regroupement, une terre d'accueil pour les écrits « en dehors de la littérature ».

If there is a project at present, it's that I'm playing with the idea of an anthology of "outsider poetry" in the various ways in which the term has been applied to poetry and art. It would most obviously reference Art Brut or Poesie Brute, which has otherwise been spoken of as outsider art or outsider poetry. But it would also include folk poetry, mystical poetry, working class poetry, dialect poetry ... basically any and all forms of poetry *outside of literature*. It is an extension in that sense of what I had done in *Technicians of the Sacred* and my other worldwide anthologies. Subaltern poetry is a technical academic term for some of this, although as such it's a term with which I'm still uncomfortable. I'm thinking here of Native American languages and of dialects and creoles there and elsewhere. It would be nice to combine an anthology of outsider and subaltern poetry, and that's what it may finally come to. You can check my magazine blog *Poems and Poetics* where I've recently started the process. There are already twenty or twenty-two entries under the title of outsider poetry. But that's only a beginning¹.

Cette volonté de défendre et de compiler des poèmes « marginaux » permet à Rothenberg de centraliser une base de données considérable qui a valeur de témoignage à l'échelle mondiale. La démarche de Jerome Rothenberg est assimilable à une pratique diasporique. Son nouveau projet *Poems and Poetics* joue un rôle unificateur face à l'altérité artistique et la dispersion. « Outsider Poems, a Mini-Anthology in Progress », anthologie extensive et évolutive, est une solution concrète, un lieu d'ancrage. Rothenberg y a par exemple publié une entrée sur Mikhl Likht², poète moderniste pionnier qui écrivait en yiddish aux États-Unis et auquel de nombreux chercheurs en poésie juive américaine portent une attention toute particulière. Un article de Merle Bachman lui est consacré dans *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*³. D'après les commentaires de Rothenberg, son travail sur la poésie juive est analogue à son travail sur la poésie des Indiens d'Amérique et d'autres dialectes primitifs internationaux : il s'agit d'un aspect de sa recherche identitaire et artistique dont la portée est

¹ Jerome Rothenberg et François Hugonnier, Université du Maine, Le Mans, octobre 2010 (voir annexe n° 2).

² Voir « Outsider Poems, a Mini-Anthology in Progress (26): Merle Bachman, "Who Was Mikhl Likht?" » (*Poems and Poetics*, Sunday, June 12, 2011, <<http://poemsandpoetics.blogspot.com/2011/06/outsider-poems-mini-anthology-in.html>>, [novembre 2011]). Dans un article antérieur également publié sur son blog, Rothenberg insiste sur le rôle précurseur de Mikhl Likht : « What emerges in Likht's work from 1923, as Bachman delivers it to us in English, is an extraordinarily complex & experimental poetry & poetics, far more radical in structure & content than all but a handful of his American counterparts & near contemporaries [Pound, Zukofsky, Williams, Cummings] & to some degree predating most of them ». Rothenberg précise qu'il prépare actuellement une traduction des neuf poèmes « Processions » de Likht avec Merle Bachman : « A full translation of Likht's "Processions" – by Bachman & myself – is now in progress » (« Mikhl Likht: An Excerpt from "Procession Seven" », in *Poems and Poetics*, Thursday, January 13, 2011, <<http://poemsandpoetics.blogspot.com/2011/01/mikhl-likht-excerpt-from-procession.html>>, [novembre 2011]).

³ Merle Bachman, « An "Exotic" on East Broadway: Mikhl Likht and the Paradoxes of Yiddish Modernist Poetry », in Miller, 79-102.

une ouverture mondiale. Cette démarche se poursuit avec *Poems and Poetics* et son intérêt pour toutes les formes d'écritures « en dehors de la littérature ». La mise en avant de la poésie juive résistante fait donc partie d'un processus plus large, d'une approche plurielle et militante de la poésie. Il ne s'agit pas uniquement ni systématiquement d'une compilation de formes d'écritures minoritaires ou marginales dans une démarche s'affirmant contre le « mainstream ». La définition de « outsider » est plus complexe, et s'articule davantage autour du rapport à la création et au matériau linguistique :

In constructing an assemblage of “outsider” poetry there is a point finally at which the work of contemporaries has also to be considered. I have felt constrained here by a determination not to confuse “outsider” with some sense of the “marginal” or “alternative” as defined in contrast, say, to another assumption of “mainstream” or “normative” or even (god help us) “canonical.” Here, it seems to me, one principal characteristic (but only one) of outsidership, as I’ve come to understand it, is a difference of mind or body that results in a range of differences in language & poetic forms that might otherwise be hard or impossible to come by. It is in this sense too that “outsider art” and by extension “outsider poetry” has had as one of its anchors what Dubuffet & others defined as *art brut* & brought into prominence the work of artist/poets such as Adolf Wölfli & Aloise Corbaz. In line with that I can imagine the place among outsiders of “canonical” or near-“canonical” figures such as Blake & Smart, Hölderlin & Artaud, whose skewered view of language & poetic form was both a cause & consequence of their historical isolation. Coming closer to the present, however, I have hesitated to bring the work of my contemporaries & acquaintances into play. With Hannah Weiner (1928-1997), as a key instance, the turning in her work followed an extreme perceptual shift in which words & letters appeared to her in air & on the surfaces of objects & people, to be incorporated into the written works she was then composing. In her own well known accounting: “I SEE words on my forehead IN THE AIR on other people on the typewriter on the page These appear in the text as CAPITALS or in *italics*” [*sic*] The results of that, through her own efforts, were nothing short of extraordinary¹.

Cette mise à jour de Rothenberg, effectuée le 20 janvier 2012 montre nettement que les concepts redéfinis évoluent quotidiennement et de manière interactive sur le blog. L'écriture de Rothenberg est réflexive. Il utilise le *present perfect* pour proposer un bilan théorique provisoire (« it seems to me [...], as I've come to understand it »). Cet extrait pose d'ailleurs la question — à laquelle je suis mal placé pour répondre — de la validité et de la légitimité de la conceptualisation lorsque la recherche est basée sur des sources (ultra)contemporaines. Dans cette définition augmentée (il s'agit de la trente-quatrième entrée) de la poésie

¹ Jerome Rothenberg, « Outsider Poems, a Mini-Anthology in Progress (34): Hannah Weiner as an Outsider Poet », in *Poems and Poetics*, Friday, January 20, 2012.

« outsider », proposée à l'occasion de l'« exemple clef » d'Hannah Weiner, Rothenberg insiste sur la perception inédite du monde par le langage, la recherche de nouveaux modes d'expression et de représentation. À en juger par les termes de cette définition, une écriture minoritaire n'est pas forcément « outsider ». L'expression de Rothenberg « All Jews aren't poets » sous-tend déjà cette perspective. Si Milk Likht figure dans *Poems and Poetics*, ce n'est pas en tant que poète ethnique, mais parce qu'il a effectué un travail novateur et avant-gardiste. Cette anthologie de Rothenberg, elle-même, est une œuvre de type « outsider » : sa forme est inédite, mouvante et en constante évolution (chaque nouvel article est précédé du titre « Outsider Poems, a Mini-Anthology in Progress » [je souligne]). De plus, *Poems and Poetics* est diffusé en dehors des circuits de publication traditionnels. Contrairement aux autres anthologies de Rothenberg, celle-ci se construit au fil des semaines, et chaque article est instantanément publié sur son blog. Les concepts y sont discutés et partagés, évoluant de manière interactive, contrairement à une publication papier où ceux-ci se trouvent figés et nécessitent de passer par les multiples contraintes de la réédition et de la distribution pour être modifiés ou augmentés. La publication de poètes « outsiders » est un aspect de l'œuvre de Rothenberg qui est assimilable à son rapport à l'écriture diasporique, et qui confirme sa visée universelle. En effectuant ce travail d'éditeur, Rothenberg joue un rôle d'écrivain passeur qui compile des voix singulières sur un mode éminemment subjectif : plus que de la compilation, son mode de sélection des textes relève de l'appropriation.

La réécriture, la traduction et la compilation impliquent à la fois une part d'objectivité (les sources originales formant une base de données) et une part de subjectivité inévitable qui est d'ailleurs potentiellement exploitable. Rothenberg reconnaît lui-même avoir découvert dans ses travaux d'anthologie des sources poétiques utiles qu'il s'est ensuite appropriées, en mettant à l'écart toute forme de doctrine (« non-doctrinal approach » [Rothenberg, 1981, 125]), comme il me l'a expliqué lorsque je l'ai interviewé au sujet du procédé de conception de *A Big Jewish Book* : « when I [...] made a first collection from what I had at hand, I had only a very tentative idea of what there was that I wanted to make apparent, and then I began to look for further instances, anywhere and everywhere I could find them. I was surprised to find works and concepts that I hadn't expected to find, including gematria »¹. Rothenberg considère d'ailleurs ses poèmes et ses anthologies comme un seul et même projet (« F. H.: *In the end, is writing a poem different from working on an anthology?* / J. R.: I would like to think it is all part of one project » [Annexe n° 2, 2010]). De plus, Rothenberg affirme dans

¹ Jerome Rothenberg et François Hugonnier, Université du Maine, Le Mans, octobre 2010 (voir annexe n° 2).

Poems for the Millennium que l'une des caractéristiques de la poésie après 1945 est la volonté des poètes de supprimer toute frontière entre leurs poèmes et leur poétique auto-définie (et auto-définissante) en prose :

A characteristic of poetry in the time span covered in these pages has been the push by poets to self-define their workings, often in a language that makes a continuity with how they speak within their poems. [...] As a result there has been an ongoing development of what Marinetti early spoke of as “the art of making manifestos” [...]. In its present form(s) it flourishes not only in the magazines & venues that are the public arenas for poetry but in poems & (private) journals and letters, blurring the distinction between poetry & its self-defining poetics: a reflexivity that is one aspect of a modernism turned into its postmodern other. (Rothenberg, 1998, 405)¹

Cette réflexivité est observable non seulement dans les recueils de poèmes de Rothenberg, mais aussi dans ses anthologies, qui sont en quelque sorte des compilations de nouvelles techniques lui permettant d'écrire une poésie avant-gardiste, nouvelle et originale, composée de *midrash* expérimentale et de rimes kabbalistiques bien à lui, dans des recueils tels que *Vienna Blood & Other Poems* et bien sûr, *Gematria*. Il serait donc erroné de voir d'un côté une œuvre académique (les anthologies et les essais, l'enseignement, etc.) et son œuvre artistique personnelle (ses poèmes). D'ailleurs, lorsqu'Yves Di Manno fait référence à l'« œuvre propre » de Rothenberg, écrite parallèlement à ses « anthologies qu'il édita au fil des années 1970 », il utilise des guillemets qui témoignent ostensiblement de l'inadéquation de ce terme pour désigner l'œuvre poétique de Rothenberg². Le procédé de création poétique de Rothenberg influence son travail avec les anthologies, et inversement. Rothenberg défend une œuvre totale, un mode de vie poétique, que l'on percevra plus clairement peut-être dans l'image qu'il affectionne particulièrement, le « paradis des poètes »³. Rothenberg ne fait donc pas de distinction entre une conférence, un happening ou une technique d'enseignement de la poésie. Il s'agit en fait de différents aspects de la « vie de la poésie », et cet engagement poétique intégral est essentiel. Le happening et la lecture sont également des manifestations

¹ Dans sa « Pre-Face » à *Poetics & Polemics*, Rothenberg confirme cette volonté de supprimer la frontière entre poème et poétique : « on a number of occasions—including the opening of each of the book's three sections—I have included a poem or a section of a poem, hoping in that way to show the continuity of the work or to blur the line between poems and poetics » (Rothenberg, 2008, xvii).

² Yves Di Manno, « Entrée des chamans » (Postface), in Jerome Rothenberg, *Les Techniciens du sacré*, version française établie par Yves di Manno, Paris, José Corti, coll. « Merveilleux », n° 35, 2007, 665.

³ « Writing poetry for me has always included an involvement with the life of poetry—& through that life an intensification, when it happened, of my involvement with the other life around me. In an earlier poem I spoke of this creating a paradise of poets [...]. I do not of course believe that such a paradise exists in any supernatural or mystical sense, but I have sometimes felt it come to life among my fellow poets and, even more, in writing—in the body of the poem. » (Jerome Rothenberg, *A Paradise of Poets*, New York, New Directions, 1999, 117)

de la vie de la poésie où le poète retrouve sa place au sein du groupe social. La voix du poète donne une existence inédite au poème et charge les mots d'une émotion nouvelle. Les variations d'intonations et de rythme ainsi que les silences étendent alors les possibilités de signification en redonnant leur souffle organique originel au poème.

Les poèmes et les anthologies de Rothenberg, qui sont comme autant d'aspects de la « vie de la poésie », ont toujours été inspirés par des sources extrêmement variées, des voix diverses. Mais sa « voix juive », explique Christine A. Meilicke, provient de la Diaspora : « Clearly, Rothenberg's Jewish voice emerges from the diaspora. It grows out of the awareness of being in exile » (Meilicke, 2005, 19). Dans *Vienna Blood*, par exemple, Rothenberg joue avec les représentations diasporiques des juifs avec le poème « The adventures of the Jew » (Rothenberg, 1980, 8-12), ou encore avec le mysticisme ancestral — qu'il considère comme la source la plus riche pour une poétique (« the richest source for a poetics » [Rothenberg, 2008, 57]) — dans des poèmes tels que « Aleph Poem » (59), « Numerology » (60-62), « Gematria » (62-63) et « Abulafia's Circles » (71-90).

L'écriture diasporique de Rothenberg est présente dans la plupart de ses poèmes dialogiques, dans lesquels les citations et les emprunts non-signalés abondent. Le texte suivant, extrait de sa récente postface pour *Triptych* (2007), illustre rétrospectivement l'adéquation du terme *diaspora* avec son parcours en tant que poète, convoquant tour à tour Edmond Jabès et Paul Celan :

The word *diaspora* arises in my mind, triggers a series of connections to which I had been late in coming, & colors the range of these poems as I now look back at them. That is what makes a *postface*, the chance to remember for myself what no one else can think or say for me. I am among the dispersed, the dispossessed—like all of us—not from any particular homeland but feeling the scattering-abroad inside me, the meaning of *diaspora* coursing through my veins. Along with that—as it did for our friend & brother-poet Edmond Jabès—the word Jew came out of the depths, where it had lain hidden, some three or four decades ago. In 1967, following an interview with Paul Celan (...), I felt a rush of words & images (spent images, I thought) that wove themselves around a distant Poland peopled by Jewish specters that I first imagined & then fleshed out from others' memories and writings. [...] I was deeply aware of *holocaust* but almost never spoke of it as such, knowing that I had it anyway & that I couldn't dislodge it as a hidden subtext. Another subtext, coming to surface in my mind, was a running translation into Yiddish—not a real translation but a pretended voicing in which I dreamed of myself as “the last Yiddish poet.” (Rothenberg, 2007, 221)

Triptych regroupe *Poland/1931* (1974), une exploration à la fois fictive et historique de ses origines juives-américaines, *Khurbn* (1989), témoignage des événements — non-vécus par

l'auteur — de la Shoah en un recueil de poésie donnant voix à ceux qui n'ont pas pu parler. Enfin, *The Burning Babe* (2001-2006) a été composé suite aux événements du 11 septembre 2001. Cette trilogie évoque celle d'H.D.¹, qui rassemble des poèmes « cris », voix retrouvées dans le silence et les visions induites par les traumatismes de guerre. Rothenberg tente de dépasser le rôle des simples témoins pour s'approcher de l'inaccessible témoignage total (qui serait, dans sa poétique, une tendance assimilable à sa volonté d'atteindre une « traduction totale », visée totalisante également perceptible dans ses anthologies²). Si *Vienna Blood* est largement assimilable à un recueil de poèmes diasporiques, *Triptych* requiert une attention particulière de par son envergure. Entièrement composée de « poèmes d'investigation », la trilogie diasporique de Rothenberg laisse entendre des voix multiples (dans une démarche proche de celle d'Edmond Jabès avec *Le Livre des questions*), assemblant les mots des véritables témoins avec ceux du poète : « a kind of investigative poetry—the words of the true witnesses mixed with my own » (Rothenberg, 2007, 222).

¹ Hilda Doolittle, *Trilogy* (*The Walls Do Not Fall* [1944], *Tribute to the Angels* [1945], and *The Flowering of the Rod* [1946]), New York, New Directions, 1998.

² Voir par exemple la réédition de *Technicians of the Sacred*, augmentée et représentative des poésies primitives de l'ensemble du globe (*Technicians of the Sacred: A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania*, [1968], second edition, revised and expanded, Berkeley, University of California Press, 1985, 636 p.). Quarante ans après la parution de l'édition originale, la *version française* (il ne s'agit pas d'une simple traduction) complète et étend ce processus avec le concours d'Yves di Manno, qui répond ici à une question d'Isabelle Garron : « Lorsque s'est dessinée la perspective de cette édition, nous avons immédiatement pensé, Jerry et moi, qu'il serait intéressant d'actualiser en quelque sorte l'ouvrage, en le plaçant sous un éclairage plus spécifiquement français. Cela impliquait d'une part de prendre en compte les travaux de certains poètes de la première moitié du XX^e siècle qui peuvent être considérés comme des « précurseurs » de la démarche de J.R. : ainsi Cendrars et son *Anthologie nègre*, Tzara et ses chants maoris, Péret et ses *Mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Leiris et le monde Dogon, etc. (...) Il convenait d'autre part d'inclure au sein des *Commentaires* un certain nombre d'exemples tirés de la poésie française contemporaine qui fassent écho aux textes de l'anthologie, de la même manière (et dans le même esprit) que les poèmes américains retenus par J.R. Il ne pouvait évidemment s'agir que d'une poignée de textes, donnés à titre indicatif, les dimensions du volume original interdisant qu'on y pratique de trop nombreux ajouts. Mais il paraissait nécessaire d'inscrire au moins symboliquement l'ouvrage dans les repères et le réseau de notre propre tradition. Je suis enfin intervenu de manière plus directe dans la matière du volume en insérant dans la dernière section des commentaires de mon cru (...) et en lui ajoutant une Postface qui le replace dans son nouveau contexte : à la fois culturel (c'est-à-dire [*sic*] vu d'Europe) et historique, quarante ans après sa première édition américaine. Tout ce travail excède en effet le rôle traditionnel de traducteur » (Isabelle Garron, Yves di Manno, « Trois questions (+ une) à Yves di Manno », in *ACTION POÉTIQUE, Techniciens du sacré* (Jerome Rothenberg, Isabelle Garron, Auxeméry, Yves di Manno, Eliot Weinberger), (n° 195, mars 2009), 32. Pour la version française de *Technicians of the Sacred* établie par Yves di Manno, voir Jerome Rothenberg, *Les Techniciens du sacré*, Paris, José Corti, 2007.

b) Diaspora & dialogisme dans *Triptych* : héritages en questions

Dans une démarche complémentaire à celle entamée avec ses anthologies, les poèmes de Rothenberg éclairent le rôle de l'écrivain passeur et du lecteur témoin. Le dialogisme de ses poèmes vise une certaine objectification (« attempt at objectification » [Rothenberg, 2007, 222]), bien qu'à première vue, cette affirmation pourrait sembler paradoxale. Rothenberg prétend être plus objectif en parlant avec la voix des « véritables témoins », mais comment peut-il parler de manière objective à la place de ces témoins sans voix et en utilisant également ses propres mots (« the words of true witnesses mixed with *my own* » [Rothenberg, 2007, 222, je souligne]) ? Quelle place joue alors la subjectivité dans la reconstruction de la vérité ? La subjectivité est-elle indispensable pour témoigner ? Lorsque Charles Reznikoff compile des témoignages provenant d'archives de tribunaux dans *Testimony*¹ et *Holocaust*², est-il réellement objectif ? L'approche subjective impliquée dans l'élaboration d'une anthologie pourrait laisser penser le contraire. Rothenberg crée-t-il une poésie plus proche de la vérité que celle de Reznikoff en *imaginant* la voix des autres ? Rothenberg ajoute sa vision personnelle à sa reformulation de la littérature de la Diaspora, insistant sur l'importance de l'héritage dans ses poèmes et ses anthologies. S'il ne croit pas en un acte poétique originel et inédit, Rothenberg s'inscrit au contraire dans une continuité, marquant en passant sa filiation avec Tristan Tzara : « I'm more and more interested in the fact that there are others who came before me » (Annexe n° 2, 2010). Ce sont les voix de ses ancêtres, des voix imperceptibles, lointaines, perçant à travers le mur du temps et du silence que Rothenberg convoque de concert dans *Triptych*.

Si Rothenberg s'intéresse à ceux qui ont parlé et écrit « avant lui », cela signifie que pour pouvoir commencer à écrire, il doit d'abord avoir lu et entendu la voix des autres. Sa propre voix poétique passe donc par une recherche assidue d'un langage adéquat, résultant d'un héritage pluriel. Le titre *Triptych*, lui-même, qui s'apparente à une œuvre d'art en trois volets, souligne la volonté de Rothenberg de se démarquer du mot « Trilogy » habituellement employé pour une œuvre littéraire. Il confère aussi une sonorité plus dure et sombre au recueil, à l'instar du mot « khurbn » que Rothenberg substitue à « Holocaust ». Cette recherche terminologique souligne l'inadéquation du langage pour rendre des événements indicibles, aliénation qui pousse le poète vers sa langue natale, ce que Rothenberg rend

¹ Charles Reznikoff, *Testimony A Recitative, The United States 1885-1890*. New York, New Directions and San Francisco Review, 1965.

² Charles Reznikoff, *Holocaust*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1975.

explicite dans le premier poème de *Khurbn* intitulé « In the Dark Word Khurbn » (« a disaster in the mother's tongue », « that ancient and dark word » [Rothenberg, 2007, 155]). La différence entre l'œuvre de Rothenberg (*Khurbn*) et celle de Reznikoff (*Holocaust*) est marquée dans le titre, qui est bien à la fois reconnaissance de dette, continuité et démarcation, *différence*. Rothenberg insiste sur la « différence » entre les deux œuvres et entre les deux poètes, bien qu'il reconnaisse cet héritage :

F. H.: *Your work is often reminiscent of —though different from— the Objectivist scene. For instance, what do you think of Reznikoff's Holocaust? Was this work influential? How does it relate to Khurbn?*

J. R.: *Holocaust* and *Khurbn* are very different works, and we are very different poets. Still, while Reznikoff is not a major influence on my work, I am really impressed by what he did in *Holocaust*. I was aware of it I'm sure at the time I wrote *Khurbn*. I admired it because in it he is using real material: data or what the poet Ed Sanders used to call "data clusters." The same process he used in his other collection...

F. H.: ...*Testimony*.

J. R.: Exactly... I knew Zukofsky and Oppen, but I didn't really know Reznikoff. Zukofsky and I spent a lot of time together, but he eventually withdrew and was hard to reach in his last few years. Oppen was a friend of mine but Alzheimer's cut him off at the end and he was lost to us. I did several readings with Reznikoff, at least one that I thought was memorable. He was interested in the facts, more so, I think, than the others. But I don't know whether that was an out and out strength or a limitation – no, in his case it was an absolute strength. Zukofsky went in *many* directions. Oppen's poetry was strong and marvelously speculative. Of all of them Reznikoff was the most direct speaker. I think that was what Zukofsky meant when he spoke about Reznikoff's "sincerity." (Annexe n° 2, 2010)

Reznikoff fait figure de référence pour la question du témoignage : Rothenberg lui dédie le poème dérivé à partir du mot « TESTIMONY » dans *Gematria* [Rothenberg, 1994, 39]). D'après Auster et Rothenberg, qui l'expriment de façon différente, il est bien le poète le plus direct, le poète percevant le monde par l'œil grand ouvert et capable de trouver un langage adéquat, concis et sincère, pour témoigner de sa vision poétique. Avec Reznikoff, contrairement à Oppen, et ajouterais-je, Rothenberg, il n'y a pas de spéculation. Derrière deux titres évocateurs des mêmes événements historiques se cachent deux poètes différents, deux approches distinctes. Là où Reznikoff ne s'intéresse qu'aux faits rapportés, si bien documentés soient-ils, Rothenberg se place au contraire, en tant que poète, dans un rôle de médiateur d'une parole non formulée, ou à peine formulée (celle des ancêtres fantasmés dans *Poland/1931* et celle des victimes de la Shoah dans *Khurbn*). Ainsi, cette parole parvient à

filtrer à travers l'opacité du silence et du temps, dans de rares moments poétiques, des moments sublimes de connexion avec ses ancêtres et le monde, des instants diasporiques fondés sur les faits *et* l'imagination, ou, pour parler de façon un peu plus mystique (même si Rothenberg réfute cette interprétation : « a way to channel—in no mystical sense—other voices that would help to tell the fuller story » [Rothenberg, 2007, 222]), des moments de perception augmentée, où le rapport au texte devient presque organique, où les morts parlent à travers les mots du poème pour enfin accéder au cri. Le poème atteint alors un niveau de communication beaucoup plus élevé que le langage, qui, à proprement parler, ne dit rien. Rothenberg ne prétend pas recréer un témoignage intégral, mais un témoignage plus complet (« to tell the *fuller* story », dit-il, non pas *full* story), reconnaissant ainsi avec Primo Levi et Giorgio Agamben¹ l'impossibilité d'un tel témoignage.

Contrairement à *Khurbn*, le texte fondateur *Poland/1931*, première partie de *Triptych*, relate les origines ancestrales (réelles, mythiques et fantasmées) de Jerome Rothenberg, et ne parle pas directement de la Shoah. A l'époque où Rothenberg écrit *Poland/1931*, Auschwitz et Hiroshima formaient une toile de fond indicible :

First, there was a reluctance on my part to write directly about the Holocaust. With a number of others I shared a feeling that events such as Auschwitz and Hiroshima were a background to what we were writing and thinking, even where the poems were not *about* them. And there was also a reluctance to write a poetry “of the Holocaust,” to substitute your own feelings for those of the victims. But before *Khurbn*, I had already pointed to the Holocaust in *Poland/1931*, where it existed, unspoken, as the inescapable background. (Annexe n° 2, 2010)

La Shoah est donc à la fois indicible et inévitable, paradoxalement fondatrice. Comme Rothenberg l'explique, les événements d'Auschwitz et Hiroshima se sont déroulés pendant son adolescence, coïncidant avec son amour naissant pour la poésie. Sa poétique naît de la recherche d'un nouveau langage après le traumatisme de la seconde guerre mondiale, ce qu'il analyse rétrospectivement comme suit :

F. H.: *In your article on “Secular Jewish Culture / Radical Poetic Practice,” you mention “the story of your early turn to poetry” as linked to the Holocaust.*

J. R.: It came directly after the war. There were two events: the Holocaust and, you know, the atomic bomb. I was thirteen or fourteen at the time, and looking back, retrospectively, it seems that the war was

¹ Voir Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés* (Paris, Gallimard, 1989) et Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz* (Paris, Payot & Rivages, 2003).

generating a sense, then or soon thereafter, that we were looking for another language, another way of speaking and thinking. Poetry became the vehicle for the transformation of language and thought. (Annexe n° 2, 2010)

Avant d'écrire une poésie pleinement capable de véhiculer cette « transformation du langage et de la pensée », Rothenberg franchit une première étape avec *Poland/1931*. Inspirée de récits historiques et de témoignages, sa démarche est assez proche de celle de Reznikoff dans *Testimony* et *Holocaust*. Quelques jours avant notre entrevue, Rothenberg a posté sur son blog un article dans lequel il dévoile deux sources essentielles : les récits de ses oncles, Archie (Aaron) et Avrum Rothenberg¹. Ces textes consultables en ligne, traduits en anglais par Judie Ostroff Goldstein, font partie d'une compilation de témoignages de la communauté juive originaire de la ville d'Ostrow-Mazowiecka². Dans cet article, Rothenberg explique qu'il considère les récits de ses oncles comme des « data clusters », des « batteries d'information » utiles pour ses recherches en tant que poète investigateur. Cette allusion répétée à Ed Sanders confirme les similarités entre la méthode utilisée par Reznikoff dans *Testimony* et *Holocaust*, et celle de Rothenberg dans *Poland/1931* et *Khurbn*. Même si Rothenberg affirme que *Khurbn* et *Holocaust* sont bien différents, la méthode employée est proche, en ce qui concerne la recherche d'informations brutes. Mais l'apport spéculatif et l'imagination du poète sont décisifs pour véhiculer les voix des ancêtres, décupler leur capacité à témoigner et même, pour certains, remédier à leur incapacité absolue à parler en l'absence totale de témoignage (« allowing my uncle's khurbn to speak through me » [Rothenberg, 2007, 153]). Bien que Rothenberg insiste sur la qualité de l'écriture des membres de sa famille ainsi que sur leur sécularisation, la puissance du souvenir est transmise non seulement à l'aide des récits authentiques d'Archie et d'Avrum, mais aussi par les réécritures de Jerome, que l'on peut lire dans *Poland/1931* et *Khurbn*. La bourgade (*shtetl*³ en yiddish) semble devenir plus réelle

¹ Jerome Rothenberg, « Poland/1931 and Khurbn: Two Sources », in *Poems and Poetics*, Saturday, October 9, 2010, <<http://poemsandpoetics.blogspot.com/2010/10/poland1931-and-khurbn-two-sources.html>>, (jan. 2012).

² Memorial Book of the Community of Ostrow-Mazowiecka (Ostrów Mazowiecka, Poland), <<http://www.jewishgen.org/Yizkor/ostrow/Ostrow.html#TOC120>> ; <<http://www.ostrow-mazowiecka.com>>, (jan. 2012).

³ Le mot yiddish *shtetl* (*shtetlekh* au pluriel), que Rothenberg emploie de façon récurrente dans *Triptych* et dans son blog *Poems and Poetics*, désigne des villages à la fois ruraux et urbanisés, des « bourgades » dont la proportion de la population juive était particulièrement importante (plus de 50%), c'est-à-dire encore davantage que dans les grandes villes polonaises comme Varsovie. Écrit et prononcé ainsi en yiddish dans *Poland/1931*, ce mot semble faire revivre un monde qui a disparu. Née dans un *shtetl* en Lituanie polonaise, Rachel Ertel restitue le mode de vide et l'effervescence caractéristique des *shtetlekh* auxquels Rothenberg rend également hommage mais de façon poétique et fantasmée dans *Poland/1931*. Voir le « livre de souvenir » (*yizkerbiher*) de Rachel Ertel, *Le Shtetl. La bourgade juive de Pologne*, Paris, Payot, 1982.

grâce au poème. L'évocation poétique tend à lui donner un certain relief proche de ce que les poètes objectivistes espéraient trouver dans le langage objet. Archie écrit :

I see you, my town, as when I was young... when I ran and played with a hoop from a barrel. A beautiful summer day and so many people are gathered in the market. What is happening here?

The First World War has broken out. Everyone is in terrible spirits. Men are called up for military service. Husbands and sons must leave their families.

The war leaves everyone with scars. In 1915, the Germans arrive. Life returned to normal. The first ray of light tore through the dark. (*Poems and Poetics* [web], October 9, 2010)

Voici maintenant l'évocation de la bourgade par Rothenberg :

what will I tell you sweet town?
that the sickness is still in you
that the dead continue to die
there is no end to the dying?
for this the departed would have had an answer:
a wedding in a graveyard
for you sweet town
they would have spoken they who are no longer among us
& would have shown forth in their splendor
would have danced pellmell
over your stones sweet town
the living & the dead together¹

Archie utilise le témoignage pour mieux voir la petite ville (« I see you my town ») alors que Rothenberg, qui la tutoie à son tour et tente de lui parler, remplace l'adjectif possessif « my » (« ma ») par l'adjectif « sweet » (« douce »). Cet extrait de *Khurbn* se présente comme une réécriture et une variation du témoignage de ses ancêtres. Rothenberg reprend ces « data clusters » qu'il recompose et traduit en anglais (la traduction de Goldstein n'existait pas encore à l'époque de la composition de *Poland/1931* et *Khurbn*), effectuant un travail poétique à partir des témoignages bruts. La petite ville d'Ostrow-Mazowiecka, que ses parents avaient quittée en 1920, était déserte lorsque Rothenberg l'a enfin visitée en 1987. Ses rues vides n'avaient rien de la vitalité et de l'opulence de la Pologne fantasmée par Rothenberg

¹ « Peroration for a Lost Town », in *Khurbn & Other Poems* (Rothenberg, 1989, 36 / 2007, 189). Cet extrait est cité par Jerome Rothenberg dans *Poems and Poetics* (October 9, 2010).

dans *Poland/1931*, comme il l'explique par ailleurs dans l'introduction en prose de *Khurbn* (Rothenberg, 1989, 3-4 / 2007, 153-154). Les premiers vers du poème « Peroration for a Lost Town » marquent la transition entre *Poland/1931* et *Khurbn*. Rothenberg y évoque une ville fantôme où les morts continuent de mourir. L'atmosphère sombre et menaçante est typique du recueil *Khurbn*, dans lequel Rothenberg expérimente des poèmes d'une violence intolérable. En comparaison, cette violence et cette noirceur extrêmes sont relativement absentes de *Poland/1931*. Rothenberg remonte à l'année de sa naissance et présente la période d'entre-deux-guerres en Pologne comme une sorte de paradis perdu. Avec *Poland/1931*, Rothenberg dévoile ses origines non-vécues fantasmées, dans lesquelles les célébrations sont des mariages, et non des enterrements. Rothenberg y témoigne de la vie des ancêtres, non pas de leur mort comme dans *Khurbn*. Le vers « a wedding in a graveyard », oxymore rappelant la conclusion du poème « England » de William Blake¹, marque la rupture avec le recueil *Poland/1931*, dans lequel Rothenberg racontait avec passion le quotidien, les rituels, les mythes et les joies de la vie en Pologne menacée par l'ombre du désastre à venir, toile de fond alors encore indicible :

my mind is stuffed with tablecloths
& with rings but my mind
is dreaming of poland stuffed with poland
brought in the imagination
to a black wedding
a naked bridegroom hovering above
his naked bride mad poland
how terrible thy jews at weddings
thy synagogues with camphor smells & almonds
thy thermos bottles thy electric fogs
thy braided armpits
thy underwear alive with roots o poland
poland poland poland poland poland
how thy bells wrapped in their flowers toll
how they do offer up their tongues to kiss the moon
old moon old mother stuck in thy sky thyself
an old bell with no tongue a lost udder
o poland thy beer is ever made of rotting bread

¹ « But most through midnight streets I hear / How the youthful harlot's curse / Blasts the new-born infant's tear, / And blights with plague the *marriage hearse*. » (William Blake, *Selected Poetry*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 1998, 124, je souligne)

thy silks are linens merely thy tradesmen
 dance at weddings where fanatic grooms
 still dream of bridesmaids still are screaming
 past their red moustaches poland
 we have lain awake in thy soft arms forever
 thy fevers have been balm to us
 thy pillows capture us like sickly wombs & guard us
 let us sail through thy fierce weddings poland
 let us tread thy markets where thy sausages grow ripe & full
 let us bite thy peppercorns let thy oxen's dung be sugar to
 thy dying jews
 o poland o sweet resourceful restless poland
 o poland of the saints unbuttoned poland repeating endlessly
 the triple names of mary
 poland poland poland poland poland
 have we not tired of thee poland not for thy cheeses
 shall never tire us nor the honey of thy goats
 thy grooms shall work ferociously upon their looming brides
 shall bring forth executioners
 shall stand like kings inside their doorways
 shall throw their arms around thy lintels poland
 & begin to crow

(« Poland/1931 "The Wedding" », Rothenberg, 2007, 3-4)

Le débit de ce poème est effréné, incessant. Les mots sont à la fois la trace d'un contenu imaginé (« brought together by the imagination ») et de simples sons se répétant, sonnante et rimant comme les cloches dans le village (« bells »), associées ici au mot « poland ». Comme tous les autres mots du texte, qui ne parlent pas, qui n'ont pas de langue (« an old bell with no tongue ») et que Rothenberg conjugue vers le cri (« begin to crow »), le mot « poland » ne prend pas de majuscule. La répétition de ce mot le rend omniprésent et significatif, mais paradoxalement, le vide de sa substance référentielle. Rothenberg tente de découvrir un nouveau contenu sémantique afin de l'appliquer à ce mot vide, qui renvoie pour le poète à un lieu imaginaire, un lieu à imaginer. Ce vide sémantique est renforcé par la répétition du son « o », qui peut être lu et entendu comme signifiant « zero ». Rothenberg présente la Pologne comme un pays qui a existé puis disparu. Un monde qui ne reviendra jamais. Mais petit à petit, partant de ce vide de sens, le poète parvient à « remplir » (« stuff ») cette notion vide, cette nation disparue. Rothenberg « remplit » même la pologne avec de la pologne, autrement

dit, le vide par le vide (but my mind / is dreaming of poland stuffed with poland / brought together by the imagination). Mémoire et imagination permettent d'obtenir une certaine présence poétique. Par association de jeux linguistiques et de symboles mythiques personnels représentant ses ancêtres, Rothenberg semble redonner vie aux villages de Pologne qu'il n'a jamais connus en faisant resurgir un ensemble de traditions, d'habitudes et de sensations. Les allitérations en « r » et « s » (« o poland o sweet resourceful restless poland / o poland of the saints unbuttoned poland repeating endlessly » [4]) renforcent ce bourdonnement d'activité et cette richesse culturelle et religieuse. La répétition passionnée du mot « poland », que l'on peut entendre dans les enregistrements audio et lors de ses performances où Rothenberg ferme les yeux en prononçant les vers « o poland / poland poland poland poland poland »¹, est proche de l'incantation. Ce poème s'inscrit d'emblée dans la tradition du *kaddish*. Voici un extrait du célèbre poème « Kaddish » rédigé par Allen Ginsberg, où le poète tente de faire revivre tous les souvenirs de sa mère Naomi Ginsberg, et dont Rothenberg semble s'être en partie inspiré pour parler de la Pologne disparue :

O mother
 what have I left out
 O mother
 what have I forgotten
 O mother
 farewell
 with a long black shoe
 farewell
 with Communist Party and a broken stocking
 farewell
 with six dark hairs on the wen of your breast
 farewell
 with your old dress and a long black beard around the vagina

¹ Je fais référence ici à une prestation spécifique de Rothenberg (« Une journée avec Jerome Rothenberg, poète américain », conférence-discussion « Total Translation », atelier de traduction de poèmes et lecture de poésie, rencontre animée par Hélène Aji, Université du Maine, Le Mans, bibliothèque universitaire, vendredi 20 novembre 2009). Sa lecture du poème « Poland/1931 "The Wedding" » m'avait bouleversé, à tel point que j'avais senti le besoin de l'exprimer longuement par écrit. Je rentrai alors tout juste d'un voyage à Brooklyn, pendant lequel j'avais visité les quartiers juifs hassidiques où Rothenberg a passé son enfance. Dans ce Brooklyn sans âge, j'avais pu ressentir la nostalgie déconcertante d'un passé non-vécu, dans un lieu hors du temps et effervescent. Il existe divers enregistrements de ce poème, tous consultables en ligne sur le site de *PennSound*, dont une version instrumentale (*Poland 1931*, performed by Jerome Rothenberg [voice], Jean-Charles François [percussion] and Bertram Turetzky [bass], originally produced as a private cassette, recorded circa 1985) et une version « a capella » (« Poland 1931, 'The Wedding' », in *Sightings Poems 1960-1983*, London, Birkbeck College, Optic Nerve, coll. « Rockdrill » [6], 2004, page 9).

farewell
with your sagging belly
with your fear of Hitler
with your mouth of bad short stories
with your fingers of rotten mandolins¹

Bien que l'on puisse reconnaître dans *Poland/1931* une forme héritée de la tradition juive et déceler quelques points de ressemblance avec « Kaddish » de Ginsberg, *Poland/1931* est une œuvre singulière qui se présente comme un recueil basé sur une recherche historique réelle (archives civiles et littéraires) et sur une recherche poétique laissant une place conséquente à l'imagination. Comme Ginsberg, Rothenberg rend hommage à sa propre famille, sa mère Esther et ses oncles. La Pologne de *Poland/1931* est un mélange de réel et d'imaginaire, et retrace le parcours du poète vers ses origines fantasmées. Rothenberg trouve dans les traditions juives polonaises des sources d'inspirations qui participent à la composition de ses poèmes, alternant entre témoignages (« A Book of Testimony » [31-49]), scènes et techniques ancestrales (« A Book of Writing » [51-81], composé de divers poèmes intitulés « Ancestral Scenes » [51-54] « A Polish Anecdote » [51-59] ou « Amulet » [52, 69, 71, 81]), donnant voix à divers personnages archétypaux (« beadle », « steward », « rabbi », « slaughterer », « student »). Le poème « Poland/1931 », quant à lui, traite des questions de filiation et donne voix aux différentes générations d'ancêtres imaginaires (« The Mothers » [14-15], « The Grandmothers » [16-18], « The Father » [21-22], « The Brothers », [24-25], etc.), répétant constamment les éléments clefs que sont le lait (« milk »), le miel (« honey » ; les grands parents de Rothenberg tenaient une boulangerie à Ostrow-Mazowiecka dans la rue Miodowa, qui signifie « miel » [Rothenberg, 2007, 153]) et la barbe (« beard »). Précurseurs de la *gématrie*, les poèmes « Amulet » sont composés sur un mode proche des « chance operations ». Rothenberg y effectue une recherche poétique profonde en s'essayant à de nouvelles formes de connexions linguistiques, comme par exemple les anagrammes et les palindromes construits à partir du nom des « rivières du Paradis » — « Pishon », « Gihon », « Hiddekel » et « Euphrates » renvoyant à la Genèse (Gen 2 : 11-14), comme le précise Meilicke (133) —, apportant provisoirement une illusion de complétude que les mots du poème ne sauraient d'ordinaire satisfaire. Les logiques symboliques, esthétiques et formelles de ces poèmes semblent leur conférer une vertu rassurante et protectrice, presque magique. Le

¹ Allen Ginsberg, « Kaddish » (IV), in *Howl, Kaddish and Other Poems*, New York, Penguin Classics, [1956, 1961], 2009, 59-60.

poème devient un remède face aux questions indicibles sous-jacentes. Certains poèmes sont le fruit d'expérimentations numérolinguistiques (notamment la série « The Numbers » (74-78) ainsi que les événements « Book Event » [73], « Alphabet Event » [72], « Word Event » [72] ou encore « Woman's Event » [73-74]), et prennent la forme de rébus ou de consignes pour des exercices pratiques. On croirait lire certaines expériences mystiques poursuivies par les kabbalistes et autres linguistes de la recherche de la langue parfaite. Lorsque l'on se réfère à l'ouvrage synthétique d'Umberto Eco, il apparaît clairement que la plupart des poèmes empruntent tour à tour à la pansémiotique kabbalistique ou encore à l'*ars magna* de Raymond Lull, entre art combinatoire (*témourah*), permutation et anagramme. Lull employait également divers tableaux et figures¹ dont Rothenberg semble s'être inspiré pour ses amulettes, mais aussi ses collages et illustrations mystiques (Rothenberg, 2007, 118, 138). D'autres encore sont des réécritures plus directes d'éléments bibliques, autrement dit des *midrash*, comme par exemple les poèmes « Tree Spirit Event (Zohar) » et « She » qui se déploie par consonance et réorganisation des lettres à partir de Shekinah (« She Shekinah / She Kingship » [78]), représentation féminine de la divinité également associée à une figure romantique et maternelle dans les poèmes sur Esther K.

Tous ces poèmes sont inspirés par divers récits, croyances et techniques mystiques juives qui illustrent le large éventail de formes poétiques déployées par l'écriture diasporique de Rothenberg. Mais il est important de garder à l'esprit la part de *jeu* impliquée dans sa conduite créatrice. En effet, la mystique juive est une source d'expérimentation linguistique exploitée principalement sous forme de jeu dans *Poland/1931*. Par exemple, ses poèmes « Amulet » ne sont pas de vraies amulettes. Rothenberg teste les qualités performatives du langage, en expérimente les effets poétiques avec une distance ironique et souvent comique. Lors de notre entretien, Rothenberg a d'ailleurs insisté sur une expression qui qualifie parfaitement son entreprise dans *Poland/1931* et dans son œuvre en général. Rothenberg dit s'inspirer non seulement des mystiques juifs, mais aussi des voleurs et des fous (« the world of Jewish mystics, thieves and madmen » [Annexe n° 2, 2010]). Rothenberg reste attaché à cette formule élaborée à l'occasion de l'un de ses manifestes avant-gardistes à l'époque de *Poland/1931* : « I have most recently been translating Indian poetry (including the “meaningless” syllables, word distortions & music) & have been exploring ancestral sources

¹ Voir « Éléments d'art combinatoire » et « L'alphabet et les quatre figures », in Umberto Eco, *La recherche de la langue parfaite*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Faire l'Europe », 1994, 71-82.

of my own in the world of Jewish mystics, thieves & madmen »¹. Il y a beaucoup d'humour dans *Poland/1931*, insiste-t-il. Le mot « thieves » (« voleurs ») est lui-même un clin d'œil à son activité poétique : Rothenberg a recours à de nombreux emprunts, signalés ou non, légitimes ou non, pour composer ses poèmes (« theft » est une forme de collage parmi d'autres). Une pointe de folie et d'humour est donc présente ici, en particulier avec le poème « Cokboy ». Ce poème pourrait à lui seul résumer les grands thèmes de ce recueil, systématiquement abordés à la fois avec sérieux et comique. La poétique de Rothenberg est basée sur un subtil mélange des opposés avec une valeur essentielle : dépasser les limites du langage et de la poésie. Rothenberg trouve matière au dépassement dans le paradoxe et le questionnement. Il rend hommage à tous les aspects de la vie et de la vie de l'esprit en Pologne, du travail agricole à la pratique de la religion et aux expérimentations mystiques les plus délirantes, la dimension parodique n'étant pas à exclure. Tous ces éléments donnent naissance à des voix multiples, alternant entre témoignage, histoire, anecdote, parodie, réécriture et filiation. L'écriture de Rothenberg est donc à la fois *dialogique* et *diasporique*, ces termes pouvant qualifier la méthode de composition de *Poland/1931* ainsi que l'ensemble de son œuvre (traduction totale, variations, anthologies et de nombreux recueils de poésie dont *Vienna Blood*, *That Dada Strain* ou *A Book of Witness*). Dans sa « Postface » à *Techniciens du sacré*, Yves di Manno propose d'ailleurs une définition de la poésie qui tend vers ce constat de l'inscription dialogique du sujet poétique (« une parole qui ne relève pas de l'expression individuelle, mais traduit au contraire les voix énigmatiques qui traversent parfois l'une ou l'un d'entre nous »). Di Manno ajoute que « chacun des poètes ici réunis, anciens et modernes, savait fort bien qu[e sa parole] n'était pas exactement la sienne – même si elle n'aurait su se proférer sans lui » (*Les Techniciens du sacré*, 2007, 670, 671). Dans les derniers poèmes de *Poland/1931*, un autre mécanisme important est exploité, celui du remaniement de l'écriture juive *américaine*, entre histoire, fantasme des origines, mythe et expérimentation formelle. Rothenberg parvient alors à créer un nouveau langage, ou du moins, un nouveau silence, une poétique issue de son identité juive américaine et de ses expériences avec les américains natifs.

¹ Jerome Rothenberg, « Program Three 1968 », in *Poems for the Game of Silence: 1960-1970* (Rothenberg, 1975, n. p.).

c) « *Vat am I doink here?* » : l'Amérique de Rothenberg

La deuxième moitié de *Poland/1931* raconte l'histoire fantasmée des ancêtres de Rothenberg et de leur exil aux États-Unis. Les derniers poèmes, « Galician Nights, or A Novel in Progress », « Esther K Comes to America » et « Cokboy » (Rothenberg, 2007, 83-149) portent tous les traces de la double identité juive-américaine. Ces poèmes sont l'occasion pour Rothenberg de jouer avec des inventions linguistiques appliquées à sa réécriture de l'histoire. Christine A. Meilicke traite justement de *Poland/1931* dans la deuxième partie de sa monographie intitulée « Reappropriating History » (Meilicke, 167-263). Rothenberg réécrit à la fois l'histoire personnelle et collective et traite des grands symboles juifs-américains.

Rothenberg explique que cette recherche identitaire, et plus précisément ses poèmes juifs, ont été écrits en réponse à la guerre du Vietnam : « First, the poet recalls that his Jewish poems “were a response to the Vietnam war” » (Meilicke, 169). Rothenberg dit s'être d'abord démarqué de toute identification américaine naïve pour ensuite en tirer une forme d'identité nouvelle (Meilicke, 169). Dès les années soixante, Rothenberg a remis en question son identité américaine et s'est engagé dans un processus de réécriture de l'histoire et de l'identité juive-américaine. Sa vision de l'Amérique doit beaucoup à celle de Kafka, perçue et projetée depuis l'Europe dans *Amerika*, dont voici l'ouverture :

Quand le jeune Karl Rossmann, âgé de dix-sept ans et expédié en Amérique par ses pauvres parents parce qu'une bonne l'avait séduit et qu'elle avait eu un enfant de lui, entra dans le port de New York, sur le bateau qui avait déjà réduit son allure, la statue de la Liberté qu'il regardait depuis un long moment lui parut tout d'un coup éclairée d'un soleil plus vif. Son bras armé d'un glaive semblait brandi à l'instant même, et sa stature était battue par les brises impétueuses.

— Si haute ! se dit-il¹.

Comme l'affirme et le répète Bernard Lortholary dans sa préface, « l'Amérique de Kafka est mythique et non réelle », « il néglige l'Amérique réelle au profit du mythe », ou encore « son “Amérique” est plus mythique que réelle, mais du mythe lui-même il extrait et construit un modèle qui est la projection grossie de l'Europe dans le champ des “possibilités illimitées” » (Kafka, 1988, 8-9). Lortholary arrive à la conclusion suivante :

¹ Franz Kafka, *Amerika* (ou *Le Disparu*), traduction d'après le dernier état du texte de Kafka et préface de Bernard Lortholary, Paris, GF Flammarion, 1988, 17.

En remplaçant par le glaive de la Justice le flambeau de la Liberté, on peut penser que Kafka voulait signifier ce que peut avoir de terrible la liberté, dès lors que sont illimitées les possibilités aussi bien d'ascension que de déchéance. Mais cette substitution malicieuse et profonde, sur laquelle s'ouvre le récit, pourrait aussi s'entendre en un sens littéraire : comme signifiant l'introduction, dans l'art du roman, d'une *acuité* nouvelle et, elle aussi, terrible. (Kafka, 1988, 14)

Le « K » de *Amerika*, titre que Max Brod a choisi à la place du titre original du manuscrit (*Le Disparu*) est aussi le « K » de l'initiale du personnage principal Karl Rossmann, le « K d'Europe centrale » de Kafka, comme le précise la quatrième de couverture de l'édition française. Rothenberg rend explicitement hommage à Kafka dans un poème extrait de *Vienna Blood* :

10/75

for Kafka
dying in the cold
I said
come in come in
—we could have been together
he the poet was a friend the one who gave us
that image of Amerika
but writing out of Prague—

(Rothenberg, 1980, 38)

Dans cet extrait, Kafka est érigé en porte-parole de l'aliénation de l'écrivain juif solitaire. La solitude et l'aliénation semblent trouver une réponse dans le poème (« come in come in / — we could have been together » [38]). Rothenberg réemploie cette « image de l'Amérique ». En maintenant l'orthographe de Kafka, il souligne la signification d'un autre concept, d'une autre vision de l'Amérique. Il ne s'agit pas du mot « America », mais « Amerika », une perspective critique de l'Amérique et de ses promesses de liberté, de réussite et d'intégration, à mi-chemin entre l'Europe et le nouveau monde, dans laquelle Rothenberg peut se retrouver. La référence est marquée par l'utilisation récurrente de la lettre « k » dans les derniers poèmes de *Poland/1931* : « Cokboy », « Galician Nights » (qui traite de la vie d'Esther K.) et « Esther K. comes to America » (je souligne). L'initiale d'Esther K. entre en résonance avec Kafka et

Karl Rossman, ainsi que « Joseph K. », le personnage principal du roman *Le Procès*¹. La réduction à une simple lettre du nom du personnage témoigne de l'aliénation profonde du personnage principal dans cet autre roman clef de Kafka. Pour Rothenberg, dans *Poland/1931*, le prénom « Esther » et l'initiale « K. » permettent un hommage diasporique, entre déplacement et jeu de réécriture. Comme l'explique Meilicke, les noms d'« Esther K. » et « Léo Levy » ont d'autres significations bibliques, mythiques et personnelles. Le prénom Esther évoque principalement celui de la mère de Rothenberg, originaire de Pologne et immigrante aux États-Unis, ainsi que le personnage biblique Esther qui sauva les juifs de la persécution (Meilicke, 206).

Dans « Galician Nights, or A Novel in Progress » et « Esther K. Comes to America », Rothenberg rédige un roman-poème expérimental en plusieurs chapitres. La narration commence de manière stable et constante, mais très vite, les jeux de langage s'immiscent, et chaque poème est présenté sous une forme différente et délirante. La parodie survient à tout moment alternant entre naïveté (« What a dove is Esther K. ! » [84]) et formes linguistiques désuètes (« Thou sharest half thy bounty with the rich » [85]). Les associations de sons et l'utilisation de la répétition défient les limites représentationnelles du langage, définissant une poétique et une esthétique nouvelles, largement influencées par celles de Stein. Le poème est alors lieu de création de sens et de vide de sens, laissant une place importante aux constructions formelles et rythmiques dans l'entreprise de signification. « Galician Nights, or A Novel in Progress » et « Esther K. Comes to America » semblent ainsi être des pastiches de l'écriture de Stein. Les jeux de langage développés rappellent ceux de Stein, à qui Rothenberg fait d'autres emprunts parfois signalés dans *Poland/1931*². « Galician Nights or A Novel in Progress » par son titre, son humour et sa forme, rappelle *The Superstitions of Fred Annday, Annday, Anday : A Novel of Real Life*, dont voici un extrait du dernier et très court chapitre (IV) :

Do not bother. Do not bother about a story oh do not bother. Inevitably one has to know how a story ends even if it does not. Fred Annday's story does not end but that is because there is no more interest in it.

¹ Franz Kafka, *Le Procès*, traduction nouvelle par Axel Nesme, édition préfacée et annotée par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 2001. Paul Auster effectue un hommage similaire à Kafka dans *The Invention of Solitude*, où il rédige son autobiographie à la troisième personne et où le « K. » de Kafka est remplacé par le « A. » d'Auster.

² Rothenberg réécrit le poème « Dates » de Stein dans « Satan in Goray » (Rothenberg, 2007, 9) en citant explicitement l'auteur de l'hypotexte. Ce poème de Stein fait allusion à une fête juive (« Passover ») en détournant le caractère solennel par la répétition. Avec l'ajout du jeu de mot « Pass water », Rothenberg renforce la référence à la traversée de la Mer Rouge, qu'il tourne en dérision avec un effet comique. Voir Meilicke, 171.

And in a way yes in a way that is yes that is always so. I can tell this story as I go. I like to tell a story so. Anybody will have to learn that novels are like that¹.

Richard Kostelanetz insiste sur le caractère radical de ce roman extrêmement court de Stein : « A “novel” so short with chapters so short and paragraphs so short was awesomely radical in 1935 and still is now » (Kostelanetz, 83). « Galician Nights or A Novel in Progress » est un « roman » tout aussi radical. Ce « roman » (ou plutôt devrais-je préciser, ce long poème narratif protéiforme intitulé « roman ») est construit à partir d’anecdotes cohérentes avec l’intrigue (« plot ») mais le déroulement de l’histoire (« story ») n’a rien de celui d’un roman de facture classique : certains éléments sont proprement décrits, d’autres se répètent, se fragmentent ou disparaissent. Par exemple, la voix narrative de la cinquième partie (« Circumstances... ») est générée par un système référentiel aléatoire et un débit proches de l’écriture automatique. Chaque vers, commençant invariablement par « Circumstances » (« Circumstances in a Jewish house. / Circumstances of Esther K. » [87]), est produit par la répétition, l’accumulation de diverses associations symboliques et linguistiques. Un vers entier de « Poland/1931 “The Wedding” » ressurgit au sein de ce nouveau poème. Lorsque le mot « Poland » est employé, cette fois-ci avec une majuscule, la voix de l’autre poème se fait entendre en contre-chant, répétée entre parenthèses (« Circumstances of her return to Poland / (O Poland of the saints unbuttoned Poland repeating endlessly the triple names of Mary.) » [88]). Dans « Circumstances... », le discours est avant tout guidé par des connexions purement linguistiques (rime, allitération, assonance) et une réflexivité constante (« Circumstances of heaven circumstances of halvah circumstances of half a loaf. / (I have brought you these circumstances toward a tale of Esther K.) » [89]). La voix narrative génère du langage qui à son tour génère du langage par un ensemble de mécanismes formels complexes illustrant le concept de la « machine faite de mots » de William Carlos Williams :

A poem is a small (or large) machine made of words. [...] It isn’t what [the poet] *says* that counts as a work of art, it’s what he makes, with such intensity of perception that it lives with an intrinsic movement of its own to verify its authenticity. [...] What does it matter what the line “says”? [...] There is no poetry of distinction without formal invention, for it is in the intimate form that works of art achieve their exact meaning, in which they most resemble the machine, to give language its highest dignity, its illumination in the environment to which it is native².

¹ *The Gertrude Stein Reader*, ed. Richard Kostelanetz, New York, Cooper Square Press, 2002, 91.

² William Carlos Williams, « Author’s Introduction » [*The Wedge*, 1944], in *The Collected Poems of William Carlos Williams (Vol. 2, 1939-1962)*, ed. Christopher MacGowan, New York, New Directions, 1988, 54-55.

Cette définition de Williams est représentative du fonctionnement de nombreux poèmes de Gertrude Stein et de Jerome Rothenberg dont il faut cependant bien mesurer la dimension parodique. Le fruit de l'expérimentation formelle ainsi que la remise en question des techniques de représentation et de signification sont observables dans *Poland/1931*. Le mot « native » employé par Williams résume à lui seul un aspect central de la poétique de Rothenberg. En effectuant des recherches linguistiques et historiques sur ses origines ancestrales juives et américaines, Rothenberg illumine l'environnement complexe dans lequel les poèmes voient le jour. Né à New York en 1931, Rothenberg a été élevé dans un milieu juif et n'a parlé que le yiddish jusqu'à l'âge de trois ans. La création artistique de Rothenberg dans *Poland/1931* est le reflet de cette double identité et de cette instabilité linguistique. Elles sont observables dans la forme des poèmes, dans les néologismes et la grande diversité de registres de langue provenant de sources très variées. La voix poétique dialogique parvient à cette forme inédite dans les derniers poèmes de *Poland/1931*, « Esther K. » et « Cokboy », alternant entre histoire (du peuple juif, de l'Amérique, de l'auteur lui-même et de ses ancêtres), imagination et témoignage.

« Portrait of a Jew Old Country Style » décrit ainsi la remise en question des traditions juives polonaises lors de l'immigration aux États-Unis. Ce poème marque la transition entre fantasme et témoignage. Après s'être inventé des ancêtres potentiels dans les premiers poèmes de *Poland/1931* (mère, père, grands-parents, etc.), Rothenberg dépeint avec précision ses propres grands-parents qui semblent devenir réels grâce au poème (« how real / the grandfathers become » [116]). Rothenberg imagine d'abord la routine de grands pères fictifs lorsque tout à coup, après cette affirmation décisive, la forme du poème change subitement : la présentation accidentée des vers s'interrompt pour laisser place à un poème plus linéaire et narratif. Il semble que les premiers vers du poème (115-116) décrivent une recherche ancestrale fantasmée, et que, tout à coup, les véritables ancêtres apparaissent :

how real

the grandfathers become

my grandfather the baker son of bakers

YOSEL DOVID ben SHMIEL

who was a hasid at the court in Rizhyn

came to U.S.A. circa 1913

but found the country *godless*

tho he worked in leather

shoes were the craft all our friends
got into first
like his brother-in-law we called
THE UNCLE

[...] my father
left for U.S.A. the next day
no one told him of his father's death
he would never be a talmudist
would go from shoes
to insurance
from insurance back to shoes
later an entrepreneur & bust
he was always clean
shaven my grandmother
the religious one I mean
saw the first beard
I'd ever grown got angry
"jews don't wear beards"
(she said) no
not in *golden* U.S.A.
the old man had fled from
to his Polish death

for which reason I deny autobiography
or that the life of a man
matters more or less
"We are all one man"
Cezanne said

(« Portrait of a Jew Old Country Style », Rothenberg, 2007, 116-117, je souligne)

On peut observer une précision et un débit inédits. Il s'agit d'informations brutes, de « data clusters » que Rothenberg dévoile tout à coup. Le poème devient un espace mémoriel où les ancêtres peuvent même prendre la parole (marquée par l'utilisation des guillemets). L'accélération du discours est flagrante dans les enregistrements audio¹ à partir du décrochage formel situé entre les vers « how real / the grand fathers become » et « my grand

¹ « Portrait of a Jew Old Country Style », in *Sightings Poems 1960-1983*, London, Birkbeck College, Optic Nerve, coll. « Rockdrill » (6), 2004, page 11.

father » (116). L'alinéa et le blanc marquent une très courte pause à partir de laquelle le discours accélère et l'intonation de la voix change, le poème permettant l'accès à un héritage personnel. Mais lorsque Rothenberg revient à la forme première du poème (avec un alignement variable, mais en employant un retrait à gauche significatif), il déclare refuser l'autobiographie. L'expression empruntée à Cézanne (« We are all one man ») résume parfaitement la visée dialogique et démocratique de sa conception de la poésie, que l'on peut également entrevoir dans le vers de Whitman, extrait de « Song of Myself », que Rothenberg cite en exergue de la deuxième partie de *A Book of Witness* : « I am large, I contain multitudes »¹. Le poème continue d'ailleurs avec l'expression « like the first / universal Jew » (117). Les grands parents réels ou fantasmés ont donc tous leur place dans le poème. Le contenu fantasmé contribue largement, si ce n'est majoritairement, au témoignage. L'immigration aux États-Unis s'est produite en plusieurs étapes relatées ici, et ce va-et-vient répété entre la Pologne et les États-Unis est un seul et même mouvement, celui de la Diaspora, dont Rothenberg dévoile le caractère universel.

Avec une allitération proche de l'anagramme (« godless » [116] et « golden » [117]), Rothenberg résume le mouvement migratoire du peuple Juif de Pologne découvrant les États-Unis, quittant une pratique religieuse intense (« hasid » [116], « talmudist » [117]) symbolisée par la barbe (« beard ») pour venir s'intégrer dans la société capitaliste américaine. Les juifs américains ont perdu leurs rituels sacrés ancestraux et se sont intégrés à la culture américaine (« “jews don't wear beards” / (she said) no / not in golden U.S.A. » [117]) en devenant entrepreneurs (« he would never be a Talmudist / would go from shoes / to insurance / from insurance back to shoes / later an entrepreneur & bust / he was always clean / shaven » [117]).

Dans cette quête des origines, les derniers poèmes de *Poland/1931* mettent ainsi en parallèle les réminiscences religieuses et culturelles juives avec la ruée vers l'or et l'origine des États-Unis. Ce phénomène est d'ailleurs répété plusieurs fois dans d'autres poèmes, faisant allusion aux américains natifs qui vivaient dans les espaces sauvages de la « wilderness »² (par opposition aux pères pèlerins qui étaient installés dans les colonies), ainsi

¹ Walt Whitman, « Song of Myself », (« 51 »), in *Leaves of Grass / Feuilles d'herbe*, introduction, traduction et notes par Roger Asselineau, édition bilingue, Paris, Aubier-Flammarion, 1972, 176. Rothenberg cite les vers « Do I contradict myself? / Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes) », symbolisant sa volonté de réinvestir le « je » poétique afin d'attenter au dialogisme et non à l'univocité (Jerome Rothenberg, *A Book of Witness: Spells & Gris-Gris*, New York, New Directions, 2002, 55).

² Comme le précise Rothenberg au sujet du poème « Notes for a New Wilderness », Jean Pierre Faye, ne disposant pas d'équivalent français convenable, a traduit le titre du magazine par « nouvelle sauvagerie » (Rothenberg, 1980, 15-17, 24). Voir la revue *NEW WILDERNESS LETTER* éditée par Jerome Rothenberg (New York, New Wilderness Foundation, 1976-1985).

qu'à la loi juive de la Torah (« The Wilderness » [106], « bring the Law to Wilderness » [140]). Avec les poèmes « Cokboy » (« Part one », « Part two ») qui concluent le recueil, Rothenberg joue avec les représentations des juifs ancestraux et des américains natifs, dénonçant l'aliénation de ces deux peuples qui sont des sources d'enseignement similaires pour Rothenberg¹. Se démarquant de la culture américaine dominante enracinée dans le capitalisme et le christianisme, ainsi que des croyances religieuses juives dogmatiques, Rothenberg s'inspire des fondements culturels, religieux et linguistiques dans lesquels le poète et le poème viennent s'inscrire. Composé à l'époque de ses longs séjours dans la réserve Seneca de l'état de New York, « Cokboy » parodie la place du poète d'origine juive aliéné parmi les indiens d'Amérique, peuple ayant lui-même souffert d'un génocide et ayant été contraint à un exil culturel, linguistique et géographique forcé :

saddlesore I came
a jew among
the Indians
vot em I doink in dis strange place
mit deez pipple mit strange eyes
could be it's trouble
could be could be
(he says) a shadow
ariseth from his buckwheat
has tomahawk in hand
shadow of an axe inside his right eye
of a fountain pen inside his left
vot em I doink here
how vass I lost tzu get here
am a hundred men
a hundred fifty different shadows
jews & gentiles
who bring the Law to Wilderness
(he says) this man
is me my grandfather

¹ Dans « The Jew of Malta », Rothenberg poursuit très clairement cette comparaison entre Juifs et Indiens d'Amérique : « “What are Jews?” / asks Wyatt Burp / “but Injuns fresh arrived / “or not yet lost?” », « “the Indians like Jews are in the hills » (Rothenberg, *Vienna Blood*, 1980, 6, 7). Le magazine *ALCHERINGA* (1970-1976), spécialisé dans la poésie primitive et tribale, était édité par Rothenberg au début des années soixante-dix, juste avant la publication de recueils *Poland/1931* (1974) et *Vienna Blood* (1980). Qu'il s'agisse de la recherche en ethnopoétique, en poésie (et traduction) native américaine ou juive mystique et ancestrale, la cohérence et l'unité de la démarche globale de Rothenberg est nettement identifiable.

& other men-of-letters
 men with letters carrying the mail
 lithuanian pony-express riders
 the financially crazed Buffalo Bill
 still riding in the lead
 hours before avenging the death of Custer
 making the first 3-D movie of those wars
 or years before it
 the numbers vanishing in kabbalistic time
 that brings all men together
 & the lonely rider
 saddlesore
 is me my grandfather
 & other men-of-letters
 jews & gentiles entering
 the domain of Indian
 who bring the Law to Wilderness
 in gold mines & shaky stores
 the fur trade heavy agriculture
 ballots bullets barbers
 who threaten my beard your hair
 [...]

when the Baal shem visited America
 he wore a shtreiml
 the locals all thought he was a cowboy
 maybe from Mexico
 “a cokboy?”
 no a cowboy
 I will be more than a credit to my community
 & race
 but will search for my brother Esau among these redmen

(« Cokboy – Part One », Rothenberg, 2007, 140-141)

L'introduction du poème « Cokboy » réunit ainsi les grands thèmes du recueil qui s'achemine vers une conclusion logiquement située à l'extrême ouest des États-Unis, en Californie. Rothenberg parodie la découverte des États-Unis, les vagues migratoires, la traversée des forêts sauvages et des déserts de la « wilderness » ainsi que la ruée vers l'or. L'immigrant juif symbolise alors l'immigration par excellence, comme le résume bien la formule de Shapiro

(« The Jew was the first American long before America was created » [Barron, 154]). Dans *Poland/1931*, le mouvement d'est en ouest de la traversée des États-Unis est immédiatement précédé de la traversée de l'Europe de l'Est vers le nouveau monde. Comme l'affirme Frederik Garber, la narration de *Poland/1931* est en ce sens linéaire (Meilicke, 190), bien qu'elle soit fragmentée et non-conventionnelle d'un point de vue formel. Ce poème narratif mélange ainsi des éléments mystiques juifs (« the numbers vanishing in kabbalistic time » [140], « the distances vanishing in kabbalistic time » [141]) avec des clichés américains (« lithuanian pony-express riders / the financially crazed Buffalo Bill / still riding in the lead » [140]). William Frederick Cody, dit Buffalo Bill, incarne la conquête de l'ouest. Tout aussi prestigieux et également élevé au rang de figure mythique, le Baal Shem Tov est un rabbin mystique et fondateur du judaïsme hassidique (historiquement situé entre le kabbalisme d'Isaac Louria, le messianisme de Sabbataï Tsevi et de Jacob Franck, qui sont tous les trois largement représentés dans l'œuvre de Rothenberg). Par opposition à « Buffalo Bill », le « Baal Shem » incarne la quête intérieure et spirituelle. Tous les symboles s'entrecroisent dans ce poème généré par la répétition et un mode d'association libre (numérologique, rythmique). Les vers « ballots bullets barbers / who threaten my beard your hair » (140) illustrent cette ouverture poétique dans laquelle les associations de sons et de mots se font à l'aide d'allitérations métonymiques (le cowboy américain armé est une menace pour le juif et l'indien, parodiés à travers leurs outils et leur apparence physique : les armes à feu du cowboy bien rasé, la barbe du juif et les cheveux de l'indien, tomahawk à la main : « tomahawk in hand » [139]).

Le mot « Cokboy » marque bien sûr la volonté de réécriture et la différence, mais le titre grotesque et vulgaire ainsi obtenu (*cock-boy*) est une référence au poème « COW-BOY » rédigé en français par le poète chilien Vicente Huidobro, ce que Rothenberg explique lors d'une lecture de « Cokboy »¹. D'après lui, il s'agit certainement d'une simple faute de frappe. Cependant, à la lecture du texte original (« Sur le Far West / où il y a une seule lune / Le Cok Boy chante / à rompre la nuit »²), on pourrait aussi penser que l'orthographe employée est volontaire, faisant peut-être allusion au chant du coq. De plus, dans ce poème très court, l'utilisation des lettres « C », « K » ou « Q » (/k/) est particulièrement récurrente : « Et lui / la

¹ « Cokboy – Part One », in *Sightings Poems 1960-1983*, London, Birkbeck College, Optic Nerve, coll. « Rockdrill » (6), 2004, page 12.

² Vicente Huidobro, *The Selected Poetry of Vicente Huidobro*, edited with an introduction by David M. Guss, New York, New Directions, 1981, 14. Ce poème est une reproduction de l'édition originale parue en 1918 et qui inclut une illustration de Hans Arp.

tête contre les genoux / danse un **Cake Walk** / New York / à **quelques kilomètres** » (Huidobro, 14). Le doute persiste lorsque le mot « Cow Boy » est ensuite réutilisé sans erreur typographique (Huidobro, 14), mais il n'est pas levé pour autant par la traduction anglaise qui conserve l'erreur et l'ambiguïté (« The Cok Boy sings » [Huidobro, 15]) et l'amplifie même avec d'autres mots en « K » (« break », « knees »¹ [Huidobro, 15]). Quelle que soit la part de hasard ou d'erreur impliquée, il est intéressant de constater que l'erreur² et l'errance sont une source créatrice pour Rothenberg. De « Cow Boy » à « Cok Boy » et enfin « Cokboy », ou dans son propre poème, de « Buffalo Bill » à « Baal Shem » et de « ballot » à « bullets » et « barbers », les associations poétiques sont illimitées et défient le sens et l'explication logique ou rationnelle. Le poème ainsi obtenu est influencé par le dadaïsme et le surréalisme, la mystique juive, le kabbalisme, l'abstraction d'une « language-centered poetics », l'erreur, la parodie d'événements historiques et les récits de grands héros américains. Rothenberg transforme Buffalo Bill et George Armstrong Custer (qui mourut à Little Big Horn) en anti-héros de western spaghetti. Il serait envisageable de qualifier sa poésie de « post-moderniste », mais il faut se méfier des catégories académiques délimitées, que Rothenberg s'évertue toujours à remettre en question.

« Cokboy » est le nom du personnage principal, que le narrateur désigne à la troisième personne, mais il a cependant de nombreux points communs avec Rothenberg. Bien qu'il ne faille pas lire ce texte comme un poème autobiographique, il est évident que les parcours effectués dans *Poland/1931*, et plus précisément ici, celui de « Cokboy », ont des résonances personnelles. Le trajet de l'Europe de l'Est jusqu'aux États-Unis puis en Californie décrit celui de Jerome Rothenberg et de ses ancêtres, de la Pologne à New York, puis de New York à San Diego, où Rothenberg réside actuellement. Parodiant également ses propres séjours dans les réserves Seneca et ses travaux de traduction, Rothenberg fait une analogie entre la naissance des États-Unis et la naissance de Moïse (« he pulls / a baby howling / in lamplight a little Moses / now the Cacique's daughter laugheth / —oh doctor, not so-o hard / so hard America is born » [144], « America is born » [145]), ou encore entre l'Amérique et l'époque kabbaliste (« the Mariage of America / in kabbalistic time » (147)). La date de naissance de Rothenberg est d'ailleurs indiquée dans le titre du recueil (1931). « Cokboy – Part Two » se conclut avec des propositions très fortes grâce auxquelles Rothenberg affirme

¹ Contrairement au « k » de « break », le « k » de « knees » n'est pas prononcé à l'oral (/ni:z/). L'effet n'est donc renforcé que visuellement pour ce dernier.

² Par le hasard du lexique et de la traduction, le mot anglais « mistake » aurait mieux servi ce propos.

sa position politique et poétique. Sa vision des États-Unis est dévoilée à la fin du parcours historique, linguistique et diasporique que représente *Poland/1931* :

how vass I lost tzu get here
was luckless
on a mountain & kept from
true entry to the west true paradise
like Moses in the Rockies who stares at California spooky in
the jewish light
of horns atop my head great orange freeways of the mind
America disaster
America disaster
America disaster
America disaster
where he can watch the sun go down
in desert
Cokboy asleep (they ask)
awake (cries Cokboy)
only his beard has left him
like his own his grandfather's
ghost of Ishi was waiting on the crest
looked like a Jew
but silent
was silent in America
guess I got nothing left to say

(« Cokboy – Part Two », Rothenberg, 2007, 151)

Les visions finales (celles de Rothenberg, de Moïse et d'Ishi) amènent au silence. À défaut du Mont Sinaï, Moïse séjourne dans les Rocheuses pour assister au spectacle de l'Ouest américain, le supposé « véritable paradis ». Après avoir fui la vieille Europe pour venir s'installer dans le nouveau monde, les immigrants n'ont pas réussi à trouver le nouveau jardin d'Eden, pas même à l'extrême ouest du continent, où ils se trouvent perdus et bloqués (« how vass I lost tzu get here / was luckless / on a mountain & kept from / true entry to the west true paradise » [151]). Le malchanceux Cokboy ne parvient pas à s'intégrer ni à obtenir sa part du rêve américain. Moïse, quant à lui, reste au sommet des Rocheuses et semble abasourdi par le spectacle qu'il observe. Dépourvu de lumière mystique juive, ou justement, à *la lumière* de la mystique juive, lumière spirituelle intérieure du silence et de la méditation, le paradis de

l'Ouest américain prend la forme du vacarme de la California State Route 57, appelée « Orange Freeway » ou encore « Orange Crush ». Elle symbolise la course folle de la technologie et de la société de consommation dans une Amérique dorée (« golden U.S.A. » [117]), sans Dieu ni Loi (« godless » [116]).

Le poème termine son trajet diasporique où il a commencé, dans le désert (« in desert » [151]) et le silence (« silent / was silent in America / guess I got nothing left to say » [151]). La conclusion du poème parvient à allier le paradoxe du silence et de la parole, à exprimer l'inexprimable. La voix poétique se tait, bien que le dernier mot signifie justement « dire » (« say » [151]). En n'ayant « plus rien à dire », Rothenberg popose un discours et une réflexion critique, qui, à leur tour, continuent de faire parler le poème. Le poète trouve en Ishi un être semblable, symbole des origines du peuple américain natif, tel Moïse au sommet (« crest ») du Mont Sinaï incarnant l'origine du peuple juif (« ghost of Ishi was waiting on the crest / looked like a Jew / but silent » [151]). Ishi (1860-1916) est considéré comme le tout dernier Américain natif du Nord de la Californie ayant vécu la majeure partie de sa vie à l'écart de la culture américaine-européenne. Il apparut en 1911, sortant de la nature sauvage (« wilderness »). Ishi signifie « homme » dans la langue du peuple Yana. Il n'avait pas de nom¹. Rothenberg creuse ainsi dans des racines ancestrales et poétiques pour parvenir au-delà de l'origine de l'acte poétique, qui est, dans son essence la plus pure, l'acte de nommer.

Rothenberg conclut le recueil *Poland/1931* en dénonçant le désastre américain (« America disaster / America disaster / America disaster / America disaster » [151]). Dans *Triptych*, le poète laisse ensuite place, à la page suivante, à une autre *écriture du désastre*, celle de *Khurbn*, signifiant « désastre » et « destruction » en yiddish. Qu'il s'agisse du fantôme d'Ishi (« ghost of Ishi » [151]) ou du dernier poète yiddish rêvé (« the last Yiddish poet » [221]), de nombreux ancêtres fantasmés se font entendre dans la voix poétique juive américaine et dialogique de Rothenberg. En menant ses recherches sur les racines de la poésie et son histoire ancestrale complexe, Rothenberg parvient à réécrire l'origine du peuple juif polonais dont il est le descendant, ainsi que celle du peuple américain natif. Comme de

¹ L'histoire d'Ishi, qui est devenue célèbre après la parution de la monographie *Ishi in Two Worlds* de Theodora Kroeber (Berkeley, The Regents of the University of California, 1961), a été récemment adaptée au théâtre par John Fisher. Les représentations de cette pièce intitulée « Ishi: The Last of the Yahi » ont eu lieu sur le campus de Berkeley du 2 au 11 mars 2012. Ishi est en effet revenu au centre de l'actualité à l'occasion du centenaire de son apparition. Voir Marni Davis, « John Fisher Writes & Directs "Ishi: The Last of the Yahi" », *tdps: theater dance & performance studies*, University of California at Berkeley, February 16, 2012, <<http://tdps.berkeley.edu/blog/2012/02/john-fisher-writes-directs-ishi-the-last-of-the-yahi/>>, (mars 2012). Voir également Gretchen Kell, « Ishi apparently wasn't the last Yahi, according to new evidence from UC Berkeley research archaeologist », The University of California at Berkeley, News release, February 5, 1996, <<http://berkeley.edu/news/media/releases/96legacy/releases.96/14310.html>>, (mars 2012).

nombreux citoyens américains, Rothenberg foule le territoire américain d'un pas illégitime. À l'époque de la guerre du Vietnam, Rothenberg a donc réussi — avec *Technicians of the Sacred* et *Poland/1931* — à se réconcilier avec ses origines juives-américaines complexes en faisant de son sentiment d'aliénation et d'exil une force créatrice guidée par une visée mondiale et universelle. À l'aube du nouveau millénaire, d'autres désastres ont frappé l'Amérique, une Amérique réincarnée et démystifiée dont Rothenberg devient l'un des plus influents porte-parole.

CHAPITRE II

Le paradoxe linguistique

« Le monde religieux du mystique ne peut être exprimé en termes applicables à une connaissance rationnelle qu'à l'aide du paradoxe. »

—Gershom Scholem¹

Paul Auster et Jerome Rothenberg ont tous les deux mis l'accent sur leur rapport au langage, à l'acte de nommer, à l'image et à la représentation dans l'élaboration de leur poésie. Lors de leurs investigations préliminaires, ils ont étudié l'acte poétique originel en tant qu'acte de création centré sur le choix du nom. Pour Auster et Rothenberg celui-ci est ancré dans l'histoire littéraire et la religion, renvoyant à la Création et à la Genèse, ainsi qu'à la Torah. Auster et Rothenberg se sont intéressés à l'ensemble de ces questions, composant des poèmes liés à certains aspects spécifiques de cette problématique. Jerome Rothenberg voit dans l'acte de nommer l'origine même de l'acte poétique, qu'il étudie et théorise dans *Technicians of the Sacred* et *America A Prophecy*, avant d'appliquer ces théories dans ses propres poèmes souvent construits à partir de son appropriation de la tradition juive. Paul Auster, quant à lui, insiste plus particulièrement sur les grands mythes de la création du monde, et notamment sur l'épisode de la tour de Babel et la confusion des langues. Tous deux traitent également (et de façon complémentaire) du logocentrisme, soulevant des questions relatives à l'acte de nommer, au silence et à la parole, à l'image et à la représentation. Leur expression de l'inexprimable, c'est-à-dire leur opposition aux interdits de la représentation, est liée à leur rapport à l'image et à l'absence d'image, au visible et à l'invisible. Ce paradoxe crucial de l'activité d'écriture se déploie à différents niveaux et dans différents contextes, à commencer par leurs relectures des textes bibliques.

¹ Gershom G. Scholem, *Les grands courants de la mystique juive*, traduction de M.-M. Davy, Paris, Payot, 1977, 17.

Auster et Rothenberg s'inspirent l'interdit de la représentation de la tradition judaïque inclus dans le nom de Dieu — le tétragramme YHWH est imprononçable et offre paradoxalement de multiples lectures et interprétations —, expérimentant son dépassement par les combinaisons de la valeur numérique des lettres et des noms. À chaque lettre de l'alphabet hébraïque correspond une valeur numérique. Les kabbalistes ont ainsi construit des combinaisons avec cette forme de rime fonctionnant à un degré référentiel exponentiel et illimité. On peut affirmer que les pratiques kabbalistiques, qui influencent fortement Auster et Rothenberg dès leurs premières compositions, sont assimilables à l'acte poétique essentiel : ces procédés d'expression et d'associations (sémantiques/sémiotiques) sont très proches des nouvelles tendances de la poésie contemporaine. Adeena Karasick fait d'ailleurs l'analogie suivante entre la pratique kabbalistique, la théorie déconstructionniste et la poétique américaine contemporaine : « Like in much deconstructionist theory and contemporary American poetics, in Kabbalistic practice, language is at the base of all thinking »¹. Paul Auster et Jerome Rothenberg, héritiers des pratiques ancestrales kabbalistes, ainsi que du post-structuralisme, ont tenté de créer des œuvres marquées par le paradoxe qui mine le langage. Comment dire, comment créer à partir d'un langage humain se cantonnant à la représentation et au postulat originel de l'impossibilité de signifier ? Comment donner une existence à l'œuvre en dehors du langage ? Le langage, outil de création, inscrit-il des traces déchiffrables pour une lecture du monde ? Le poète pourrait-il re-crée et jouer à Dieu ? Jerome Rothenberg et Paul Auster trouvent certaines formes de réponses et ouvrent la réflexion à d'autres questions essentielles en testant tous les possibles et en redéfinissant rigoureusement l'acte poétique.

¹ Adeena Karasick, « Kabbalistic Trajectories », in *Radical Poetics and Secular Jewish Culture* (Miller, 410).

1. Nommer : la Création & l'acte poétique

a) « Origins & Namings » : Rothenberg, du Nom aux noms

L'acte de nommer et la redéfinition d'un langage adéquat sont situés à l'épicentre de la poétique de Rothenberg, que l'on identifiera mieux en consultant dans un premier temps ses anthologies. Le chapitre « A Book of Rites & Namings », extrait de *America A Prophecy*, propose une conception de la poésie basée tout d'abord sur la définition et le choix du nom. Dans l'introduction de ce chapitre, Jerome Rothenberg et George Quasha affirment que le langage lui-même est initialement un acte poétique :

In its primary processes—naming and defining—language is itself a poetic act, which becomes remarkable when it revives its talent power to bring about change. **A Book of Rites & Namings** attempts to reveal the variety of poetic uses in the bare operation of language—its vocabulary and grammar—as well as the deliberate extension of those uses in the work of individual poets¹.

En exergue de la première sous-partie de ce chapitre, intitulée « Definitions & Namings », Rothenberg et Quasha rappellent l'analogie entre Adam qui nomme dans le Jardin d'Eden et le poète qui tente de définir le monde qui l'entoure à l'aide d'un langage inadéquat. Le poète doit alors imaginer tous les *modes de définition* possibles pour remplir sa fonction :

If Adam in the Garden is a model of the prophet-poet in his role as Namer, Adam out of the Garden, or in History, is a model of the public poet in his role as Definer. Definition reveals the split in the Mother Tongue by giving Her form, i.e., presence, usefulness, accessibility. The poet's profession, as Rilke says, is the domain of the sayable, and his tools are all modes of definition imaginable.

—N.P. KREPID, *Theopoetics and the Idea of History* [1943]

(Rothenberg, 1973, 80)

Après avoir souligné cette réflexion de Krepid sur les noms et les définitions, Rothenberg et Quasha affirment que la mission confiée au poète est d'étendre le champ linguistique de la poésie (81), qu'ils définissent comme une activité de l'esprit évoluant au-delà des limites des modes littéraires conventionnels (« poetry as an activity of mind beyond the limitations of conventional literary modes » [81]), en d'autres termes, et pour reprendre les termes de Rilke, afin de repousser les limites du dicible. Dans cette section se trouve également un extrait de

¹ Jerome Rothenberg et George Quasha, *America A Prophecy: A New Reading of American Poetry from Pre-Columbian Times to the Present*, New York, Random House, 1973, 79.

Poetry & Grammar (1935) de Stein qui définit la poésie comme l'acte de nommer, et insiste sur le nom en tant que catégorie grammaticale essentielle dans la création :

Nouns are the name of anything. Think of all that early poetry, think of Homer, think of Chaucer, think of the Bible and you will see what I mean you will really realize that they were drunk with nouns, to name to know how to name earth sea and sky and all that was in them was enough to make them live and love in names, and that is what poetry is it is a state of knowing and feeling a name.

—GERTRUDE STEIN, *Poetry & Grammar* [1935]

(Rothenberg, 1973, 82)

Avant *America A Prophecy*, Jerome Rothenberg avait déjà commencé à mettre en lumière le rapport universel entre la création/Création et l'acte de nommer. Regroupant diverses sources primitives dans le premier chapitre de *Technicians of the Sacred*, intitulé « Origins & Namings »¹, Rothenberg retrace l'histoire des premières inscriptions poétiques mondiales. La « genèse » y est racontée en plusieurs parties par des récits provenant de diverses origines. La sélection « The Pictures » (Rothenberg, [1968], 1985, 26-31) est une série d'images dont l'agencement semble relater la création du langage. À partir d'un simple dessin représentant un oiseau et quelques étoiles, ces illustrations se complexifient peu à peu pour venir s'inscrire en séquences narratives, dans des axes verticaux et horizontaux, dans des champs circulaires ou en colimaçon. Ces inscriptions représentent, à l'aide de symboles, des scènes originelles comparables à celles décrites dans la série « Genesis » (I-V [7, 9, 13, 19, 25]) : références à la nature et à la cosmologie (terre, étoiles), représentations d'animaux et scènes de chasse. La série « The Pictures » montre le mouvement de l'image vers le langage, du symbole vers le verbe et l'alphabétisation, de la représentation d'un objet ponctuel à l'articulation d'une idée ou d'une histoire à l'aide d'un système référentiel complexe et d'une esthétique singulière. Les symboles linguistiques employés dans le dernier exemple, qui est un poème de l'Île de Pâques (« (Easter Island) » [31]), ressemblent à des hiéroglyphes et soulèvent des interrogations sur le mécanisme et la grammaire de ce langage. L'agencement évoque les vers d'un poème et interpelle par ses significations formelles, visuelles (esthétique des symboles et organisation spécifique des vers) et référentielles (nature du signe linguistique). On comprend dès ces premiers exemples que Rothenberg tente de remonter aux racines de la création

¹ Jerome Rothenberg, *Technicians of the Sacred: A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania*, second edition, revised and expanded, Berkeley, University of California Press, [1968], 1985, 5-46.

linguistique et poétique, motivation qui alimente ses propres poèmes. Les deux textes en colimaçon (Rothenberg, 1985, 30) sont d'ailleurs probablement en partie à l'origine de l'un des textes illustrés de *Poland/1931*. Le texte y est inscrit dans un axe circulaire en colimaçon et les vers sont agrémentés de symboles comparables (Rothenberg, 1974, 118).

Ces poèmes mettent en exergue l'importance des expérimentations formelles et de la recherche d'un langage et de noms adéquats dans l'aventure de signification. L'écriture poétique est un moyen d'expression vital, un mode d'accès au réel, comme le précise Rothenberg dans la préface pour la seconde édition de *Technicians of the Sacred* :

When I first entered on the present work, sometime in the middle 1960s, it was my hope to make a fresh start, to begin at the beginning—as if, in the words of Descartes once quoted by the Dada fathers, “there were no other men before us.” That meant not so much a simple rubbing-out of history as its possible expansion; & it meant, against our inherited notions of the past, a questioning of such notions as their roots. The area I set out to explore was poetry: an idea of poetry—of *language & reality* both—that had haunted me since my own first beginnings as a poet. The inherited view—no longer bearable—was that one such idea of poetry, as developed in the West, was sufficient for the total telling. Against this—as the facts, the poems themselves, revealed—was the realization that poetry, like language itself, existed everywhere: as powerful, even complex, in its presumed beginnings as in many of its later works. In the light of that approach, poetry appeared not as a luxury but as a true necessity: not a small corner for those who lived it but equal to the world itself. (« Pre-Face », in Rothenberg, 1985, xvii)

Rothenberg associe la poétique à une exploration du langage et de la réalité, au même titre que Paul Celan, qui le souligne dans *Le Méridien*, et Paul Auster, qui le spécifie également dans *White Spaces*. Cette préoccupation est absolument centrale à la poétique de Rothenberg, comme il l'annonce ailleurs, en exergue du chapitre 3 — intitulé « Poetics » — de *Pre-Faces & Other Writings* : « The issue, then, has always been language—language & reality, nothing else » (Rothenberg, 1981, 137). Ces trois poètes insistent sur la *nécessité* (« true necessity » [Rothenberg, 1985, xvii]) de l'acte poétique, de ce mouvement vers le réel.

Afin d'accéder au réel, l'entreprise exigeante de la poésie est fondée sur le choix du nom. Cette exigence et cette passion pour le nom sont, selon Stein, ce qui distingue le poète du prosateur. Dans la section « Namings » du chapitre « Poetics » de *Pre-faces & Other Writings*, Rothenberg réemploie un extrait de son anthologie *Technicians* dans laquelle il cite la théorie suivante de Stein :

“Poetry is I say essentially a vocabulary just as prose is essentially not.

“And what is the vocabulary of which poetry absolutely is. It is a vocabulary based on the noun as prose is essentially and determinately and vigorously not based on the noun.

“Poetry is concerned with using with abusing, with losing with wanting, with denying with avoiding with adoring with replacing the noun. It is doing that always doing that, doing that and doing nothing but that. Poetry is doing nothing but using losing refusing and pleasing and betraying and caressing nouns.

“... So that is poetry really loving the name of anything and that is not prose.

—G. Stein, *Lectures in America*

(Rothenberg, 1981, 145-146)¹

Gertrude Stein est l'une des premières et certainement l'une des plus grandes influences de Rothenberg. Dans ce passage essentiel, Stein théorise l'acte poétique tout en le pratiquant et le contre-disant à l'aide de sa prose originale. Les archives de Rothenberg permettent d'entrevoir l'élaboration de ses propres stratégies pour accéder au langage et à la réalité, à l'aide de procédés d'association poétique basés sur le choix des noms.

Voici quelques extraits d'une série de poèmes inédits intitulés « JEWS & », initialement composés pour *Poland/1931*, mais rejetés lors de la publication. Ces poèmes sont le fruit d'une réflexion profonde sur les déclinaisons du nom et des noms, et en ce sens, ils se présentent comme la mise en pratique des enseignements théoriques de Stein :

JEWS &

jews & judges

jews & eyes

jews & holy

jews & owls

jews & vulvas

jews & apples

jews & hair

jews & angels

jews & anger

jews & anguish

jews & anywhere

jews & empty

jews & earlocks

¹ Claude Grimal cite également cet extrait essentiel : « La poésie ne fait rien d'autre qu'utiliser, perdre, refuser, contenter et trahir les noms... La poésie est essentiellement la découverte, l'amour, la passion pour le nom de n'importe quoi » (Gertrude Stein, in Claude Grimal, *Gertrude Stein*, Paris, Belin, Coll. « Voix Américaines », 1996, 113).

jews & eden
jews & eyes
jews & ice
jews & idols
jews & inches
jews & iron
jews & owls
jews & oils
jews & oracles
jews & oarlocks
jews & upper
jews & under
jews & urine
jews & urns

jews & heartbreak
jews & angels
jews & vinyl
jews & onan
jews & hell
jews & empty
jews & jews¹

Vers après vers, Rothenberg ajoute une proposition supplémentaire visant à cerner la notion au plus près. Le poète applique à la lettre la théorie de Stein qui listait, manipulait et remplaçait les noms pour parvenir à la notion souhaitée, guidée par une instantanéité, un mouvement et une mélodie que l'application des règles grammaticales et syntaxiques de la prose viendrait empêcher (« Poetry is concerned with using with abusing, with losing with wanting, with denying with avoiding with adoring with replacing the noun » [Gertrude Stein, in Rothenberg, 1981, 145]). Les poèmes « JEWS & » sont épurés et strictement composés de noms : aucun verbe ni aucune ponctuation n'y sont employés.

L'association des termes est effectuée grâce à l'esperluette (« & ») qui pose la question de la représentation linguistique. Il s'agit d'une des marques de fabrique de Rothenberg. Lors de l'une de nos premières rencontres², je l'ai questionné au sujet d'éventuelles interventions ou restrictions de son éditeur New Directions. Rothenberg m'a précisé que sa liberté était

¹ Jerome Rothenberg, « JEWS & », *Poland/1931* (rejected), *Jerome Rothenberg Papers*, MSS 0010, Mandeville Special Collections Library, UCSD, Box 28, Folder 17.

² Cette conversation a eu lieu à Paris en avril 2007.

totale, qu'il était seul à décider du choix des contenus et des questions de forme. Le seul problème rencontré, poursuivit-il, était celui de l'esperluette. Rothenberg a fermement négocié pour maintenir cet élément essentiel dans tous ses écrits (prose et poésie). L'esperluette est un logogramme : son graphème unique renvoie à un mot complet. Le système logographique est le système d'écriture le plus ancien, que l'on retrouve dans les hiéroglyphes, le japonais, le chinois¹, ou encore dans l'écriture maya. L'absence d'indication quant à la prononciation d'un logogramme est également à souligner ici. Dans ce poème, l'esperluette permet non seulement une esthétique personnelle et reconnaissable, mais surtout de mettre les deux termes sur un plan d'égalité, provoquant un équilibre visuel ainsi qu'une immédiateté de la composition et de la lecture, engendrant une association notionnelle optimale, que le mot « and » n'aurait pas permis. De plus, le mot « and » cantonnerait davantage le poème à une lecture horizontale sur l'axe syntagmatique. Dans ces vers sans verbes Rothenberg fait l'économie du moindre élément linguistique venant entraver le mouvement vers la réalité de la notion et du poème, se concentrant uniquement sur le choix du nom.

« JEW & » est la trace du cheminement vers la réalité, la réalité du juif, la réalité de la notion « juif » (la plupart des termes relèvent de la loi juive [*Halakha*], de la tradition et de la religion : « earlocks », « judges », « idol »², « holy », « angels », « eden »). Le mot « jew » est associé à d'autres mots par consonance, et cet exercice pourrait à première vue rappeler la poésie de Charles Reznikoff, comme par exemple le vers : « we Jews are as dew »³. Ce vers comporte un équilibre assez proche de celui des vers de Rothenberg dans « JEWS & ». On peut observer, en plus de la rime évidente (Jew / dew) la parfaite symétrie entre le début et la fin du vers (we J / dew), que l'on serait alors tenté de lire de droite à gauche obtenant le même

¹ Le logogramme est un terme générique qui englobe notamment l'idéogramme, bien qu'il faille souligner une légère différence entre ces deux termes : le premier est un symbole renvoyant plus spécifiquement au nom, à un élément de langage ; le second est un signe ou un ensemble de signes/dessins renvoyant plus directement à l'image/l'objet. Dans les derniers *Cantos*, Ezra Pound utilise des idéogrammes chinois qu'il agrémente de noms propres. Le logogramme et l'idéogramme soulèvent des questions fondamentales de l'acte poétique et de l'acte de nommer, comme le souligne Marjorie Perloff : « If as Pound says in "A Retrospect," "the natural object is always the *adequate* symbol" (...), if, as he puts it later in the *ABC of Reading*, the Chinese ideogram is the touchstone for poets because, unlike the letter unit of the Western alphabet, the ideogram provides us with the picture of a thing (...), then the proper name is essential to a poetics of "constatation of fact," of "accuracy of sentiment" » (Marjorie Perloff, « The Search for "Prime Words": Ezra Pound as Nominalist », in *Ezra Pound and Referentiality*, ed. Hélène Aji, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, 193). Dans cet essai, Perloff s'appuie sur les théories des « nombres premiers » et du « nominalisme » de Marcel Duchamp, selon lesquelles chaque mot doit porter un nom unique, précis et distinct (voir Aji, 2003, 197-198).

² Ce terme est une allusion à l'interdiction de l'idolâtrie dans la tradition juive (selon laquelle Dieu est et doit rester indicible et invisible). Cet interdit biblique de la représentation est formulé dans le premier des Dix Commandements (Exode 20 : 4), et s'étend à toute représentation artistique de Dieu.

³ Paul Auster cite ces vers de Reznikoff dans son article « The Decisive Moment » (in Auster, 2003, 378).

son (/wi:d/) avec « we J » et « we d ». Le mot « weed » s’immisce, ce qui renforce encore le sens confirmé dans les vers suivants avec « grass » (« we Jews are as dew, / on every blade of grass, / trodden under foot today / and here tomorrow morning » [in Auster, 2003, 378]). Auster réutilise d’ailleurs cette rime dans son propre poème « Ascendant » : « diamond / and Jew, and dew-drenched blade / of grass » (Auster, 2007, 89). Si Reznikoff (qui eut une relation privilégiée avec Auster¹ au point d’engendrer une grande admiration et un certain mimétisme de sa part) cernait déjà la notion « Juif » (avec majuscule) au mot près avec un système référentiel complexe et défiant les limites du langage, Rothenberg s’en démarque dans un premier temps par le fait que la rime est peu présente dans ces poèmes « listes » qui sont également très différents sur le plan formel.

À la lecture du chapitre « Definitions & Namings », extrait de *America A Prophecy*, certains textes de Gertrude Stein et Walt Whitman s’avèrent essentiels pour déchiffrer le fonctionnement de « JEWS & ». Rothenberg tente de composer un poème « définition » du mot « juif » (sans majuscule), mais son objectif principal semble être la recreation et la redéfinition de l’acte poétique lui-même. Comme le laisse entendre Rothenberg au sujet du poème « Word » de Whitman, les poèmes « listes » sont un mode de définition à exploiter pour y parvenir :

In *An American Primer* (circa 1860), Whitman announced a range of words for poetry that would move its vocabulary out of previously restrictive bounds.

And if we now read this list as a poem...?

WALT WHITMAN

Words

Words of the Laws of the Earth,

Words of the Stars, and about them,

Words of the Sun and Moon,

Words of Geology, History, Geography,

Words of Ancient Races,

[...]

Words of Music,

Words of Feebleness, Nausea, Sickness, Ennui, Repugnance,

and the like.

(Rothenberg, 1973, 81-82)

¹ Voir le récit autobiographique « 2. “IT REMINDS ME OF SOMETHING THAT ONCE HAPPENED TO MY MOTHER” » (in « Reznikoff x 2 » [Auster, 2003, 386-388]).

Rothenberg propose donc de considérer cette liste, qui étend le domaine du dicible avec l'ambition de tout nommer, comme un poème. Whitman proposait de tester tous les possibles en les énumérant : Rothenberg reprend ce principe de composition par liste dans ses propres poèmes, dont « JEWS & ». Le déploiement de ce poème-liste s'effectue dans l'affranchissement des règles syntaxiques usuelles (contrairement à Whitman), strictement définies par le nom et les noms ; à commencer par celui du « juif », nom qui lance le procédé d'association linguistique, et qui est donc traité comme un nom commun. On remarque ainsi l'absence de majuscule qui met les deux mots de chaque vers dans la même catégorie grammaticale, permettant à Rothenberg de se libérer de toute limitation liée aux usages grammaticaux¹. Cependant, dans cette liste de noms apparaît une unique exception, l'adjectif « empty ». L'adjectif « vide », qui qualifie le nom « jews » (« jews & empty ») est répété une deuxième fois dans l'avant dernier vers du poème (« jews & empty »). Rothenberg tente de combler un vide notionnel attaché au mot « juif », ou en tout cas d'affirmer ce vide notionnel (phénomène déjà observé dans le poème « Poland/1931 »). Le dernier vers, quant à lui, permet un retour au nom (« jews & jews ») et la confirmation du vide, de l'inadéquation du langage et du tarissement du discours sans verbe et sans image.

Une version alternative du poème « JEWS & » comporte quelques annotations mineures et un titre plus explicite qui permettent d'élucider le mystère de ce système d'association dont les exigences sont basées sur d'autres règles relatives aux noms. Rothenberg génère ces listes à l'aide d'un procédé inédit et éminemment lié au rapport au nom dans le judaïsme. L'indice de composition est donné dans le titre de cette nouvelle version (« VOWELS 5 x 4 / JEHOVAH fwds & bckwds »). Cet intitulé renvoie au nom de Dieu, dont le tétragramme YHWH est imprononçable à la fois à cause de l'absence de voyelles et l'interdiction biblique de le prononcer. Jehovah et Yhaveh en sont les transcriptions courantes. L'utilisation systématique du logogramme imprononçable « & » prend donc tout son sens. En appliquant la technique de lecture kabbalistique du *notarikon*, c'est-à-dire de « l'acrostiche (les initiales d'une série de mots forment un autre mot) » (Eco, 1994, 43), on remarque que le premier paragraphe et le dernier sont générés par une liste de mots commençant par les lettres « j / e / h / o / v / a / h », respectivement en avant (« bckwds » pour *backwards*) puis en arrière

¹ Dans la note sur le travail du linguiste Lee Whorf, Rothenberg arrive d'ailleurs à une conclusion forte, selon laquelle la grammaire du langage (qui est l'outil de recherche dans le mouvement vers la réalité) conditionne notre perception de la réalité (« the grammar of language (...) conditions the speaker's view of reality » [Rothenberg, 1973, 95]). La véritable entreprise poétique consiste donc à se débarrasser de tout fardeau grammatical, comme l'a démontré Stein.

(« fwds » pour *forwards*), tandis que la partie centrale du poème est composée de listes de quatre mots commençant par chacune des cinq voyelles. L'absence de voyelles n'est pas considérée par les kabbalistes comme un manque ou une contrainte, mais bien au contraire comme une source infinie d'interprétation et de création (à l'instar du nom de Dieu, l'invisible, l'imprononçable, l'éternel). Adeena Karasick analyse le rôle joué par l'absence de voyelles :

For Kabbalists, vowels play a significant role in expanding the literal meaning of text. Not only is the Torah scroll written without vowels and therefore pregnant with (in)finite vocalizable potential, but according to the Catalan Kabbalist Rabbi Jacob Ben Sheshet, the scroll of the Torah actually *should not be vocalized* because *no word should be limited*. To pronounce a word **one** way would be to limit and restrict all other possible pronunciations! Each word holds within it all possible articulations, references, associations. This is something i like to play around with a lot—this sense of embedding the text with many possible trajectories stemming from a single word, sound, nuance, reference all radiant, emanating with illuminative possibility¹.

L'œuvre de Gershom Scholem apporte d'autres éléments importants pour bien comprendre les implications du nom imprononçable de Dieu et des nombreux noms qui en sont dérivés. Cette technique réemployée par Rothenberg et Auster provient de la prolifération des noms de Dieu dans la tradition juive : « Dieu n'est pas le sujet de ces écrits et c'est pourquoi il n'est pas prouvé par des textes, puisque chaque mot des écrits sacrés a rapport finalement à un aspect de sa manifestation dans la Création. Il suit de là que le Dieu vivant, le Dieu de la religion auquel ces écrits portent témoignage, a d'innombrables noms » (Scholem, 1977, 24).

Suivant cette logique de combinaison des noms innombrables, les derniers poèmes de la série « JEWS & » sont générés à partir de l'ensemble des consonnes afin d'épuiser tous les sens de composition possible. Ces poèmes soulignent l'importance de l'acte de nommer dans la tradition juive et dans l'œuvre de Rothenberg qui tente toujours de revenir aux sources de l'activité poétique, c'est-à-dire à l'acte de nommer. « JEWS & » est l'aboutissement d'un travail de composition par « contrainte » qui ouvre paradoxalement la voix à une création de sens exponentielle², respectant l'interdit de la représentation originelle contenue dans le nom

¹ Adeena Karasick, « Nequdot (Vowels) », extrait de son article « Kabbalistic Trajectories » (in Miller, 412). Gershom Scholem précise d'ailleurs que si « les kabbalistes diffèrent presque sur toutes les autres questions, ils sont unanimes à regarder le langage comme un intermédiaire plus précieux qu'un instrument inadéquat » (Scholem, 1977, 30).

² Rothenberg, comme Auster, porte un intérêt particulier pour les dadaïstes, les surréalistes et les post-structuralistes. L'écriture à « contrainte » renvoie aux travaux des membres de l'Oulipo, comme par exemple les célèbres lipogrammes de Georges Perec (la lettre « e » disparaît dans *La disparition*, et devient ensuite la seule

de Dieu. Comme les kabbalistes, Rothenberg reproduit le mouvement organique de la création du monde, afin peut-être de générer de la réalité par l'emploi des noms, ou simplement d'imiter ce mouvement et de le parodier (« *jews & vulvas* » peut être lu à la fois comme une association démystifiante et un clin d'œil à *Kaddish* de Ginsberg). On pourra affirmer, comme Claude Grimal au sujet de l'œuvre de Stein, que dans cette série de poèmes, évoluant de noms en noms et du nom au nom (de « *jew* » et J/E/H/O/V/A/H à « *jew* » et J/E/H/O/V/A/H), « *c'est l'opération de la représentation, et non la représentation qui est mise en évidence. Braque le disait : "C'est la façon d'aller vers l'objet qui nous intéresse" »* (Grimal, 40, je souligne).

b) *Gematria* : appropriation de la pansémiotique kabbalistique

Face à l'absence de Dieu, celui dont on ne prononce pas le nom, les mystiques et les kabbalistes ont vu dans le silence et les valeurs numériques des noms et des lettres une éventuelle solution pour — paradoxalement — trouver une voix. Évoluant au sein du paradoxe consistant à nommer en dépit de l'interdit de la représentation, les kabbalistes sont fermement attachés au Livre et à la croyance selon laquelle le monde a été créé par le langage : « *it is necessary to note why language is so crucial to the Kabbalists, is that because, for them, THE WORLD WAS LITERALLY CREATED THROUGH LANGUAGE. According to the Zohar, the world was engraved and established with letters* » (Adeena Karasick, in Miller, 410). Umberto Eco définit la Kabbale comme étant « *fond[é]e sur une idée de la création du monde comme phénomène linguistique* » (Eco, 1998, 41). Il en explique de manière concise les grands mécanismes :

voyelle autorisée dans son roman monovocaliste *Les revenentes*). Rothenberg génère du texte à partir de nouvelles contraintes issues de procédés anciens, dont la mystique juive, qui n'étaient pas jusqu'alors employés dans un contexte strictement poétique. Mais il ne s'agit pas tant de « *contraintes* » que de procédés d'associations et de signification exponentiels. Comme le précise Adeena Karasick, les courants littéraires les plus assimilables aux pratiques des kabbalistes sont le Dadaïsme et encore davantage le post-structuralisme, et plus récemment bien sûr, la poésie radicale des « *L=A=N=G=U=A=G=E poets* » : « *this type of syntagmatic liberation is not totally unlike how the Dadaists used to break apart language in order to see G-d but MORE akin to a deconstructionist methodology whereby the text is re-examined, problematized, questioned, in order to expose the foundations of thinking practices, and expand it exponentially, while examining it textually, multiperspectively./ And like how contemporary L=A=N=G=U=A=G=E poets employ such radical strategies to destabilize the text, Kabbalists use rhetorical techniques such as: Gematria (geometry, numerology), ellipsis, metaphrasis, ekphrasis, acrostics (or cross shtick), Temurah (which are anagrams)* » (Miller, 411).

La Kabbale (*qabbalah* pourrait être rendu par le mot « tradition ») se greffe sur la tradition du commentaire de la Torah, c'est-à-dire les livres du Pentateuque, et sur la tradition interprétative rabbinique représentée par le Talmud : elle se présente avant tout comme une technique de lecture et d'interprétation du texte sacré. Mais le rouleau de la Torah écrite sur lequel travaille le kabbaliste ne représente qu'un point de départ : il s'agit de retrouver, sous la lettre de la Torah écrite, la Torah éternelle, qui préexiste à la création et que Dieu a remise aux anges. [...]

Pour l'exégèse chrétienne, les sens cachés doivent être représentés à travers le travail de l'interprétation (afin d'identifier un surplus de contenu), mais sans altérer l'expression, c'est-à-dire la disposition matérielle du texte, en s'efforçant même d'en rétablir le plus possible la version exacte. En revanche, pour certains courants kabbalistes, la lecture anatomise, pour ainsi dire, la substance même de l'expression à travers trois techniques fondamentales, le *notariqon*, la *gématrie* et la *témourah*.

Le *notariqon* est la technique de l'acrostiche (les initiales d'une série de mots forment un autre mot) : c'est une manière de coder et décoder un texte. [...]

La *gématrie* est possible parce que les nombres, en hébreu, sont représentés par les lettres alphabétiques. Chaque mot a donc une valeur numérique qui dérive de la somme des nombres représentés par chaque lettre prise séparément. Il s'agit de trouver des mots dont le sens est différent mais qui ont la même valeur numérique, en recherchant ainsi les analogies qui passent entre les choses ou idées désignées. En faisant le total des valeurs YHVH, on obtient par exemple 72, et la tradition de la Kabbale ira constamment à la recherche des 72 noms de Dieu. [...]

La *témourah*, enfin, est l'art de permuter les lettres, c'est-à-dire l'art de l'anagramme. Dans une langue où les voyelles peuvent être intercalées, l'anagramme présente de plus grandes possibilités de permutation que dans d'autres idiomes. (Eco, 41-44)

Pour percer les mystères de la création et participer à la re-création du monde, les kabbalistes ont ainsi pratiqué la technique de la *gématrie*, que Rothenberg, après l'avoir découverte lors de la composition de l'anthologie *A Big Jewish Book*, a expérimentée dans divers poèmes jusqu'à y consacrer un ouvrage complet, *Gematria*. Même si Rothenberg s'est largement inspiré de l'ensemble des techniques kabbalistiques (*notariqon*, *gématrie*, *témourah*), ce qui est particulièrement frappant dans ce recueil, c'est la cohérence de ce concept original qui en fait un des chefs-d'œuvre de Rothenberg. Cet ouvrage s'inscrit en marge de la poésie, et c'est justement au sein de cette marge que Rothenberg re-définit l'activité poétique par une utilisation inédite du langage et des noms.

Une des plus éminentes références kabbalistes est sans nul doute Abraham Abulafia¹, en hommage à qui Rothenberg a écrit le long poème « Abulafia's circles » (Rothenberg, 1980, 71-90), et qu'Adeena Karasick cite en exergue de son article « Kabbalistic Trajectories » : « ... gaze at a word, graft it, hew and carve it, combine the letters over and over again until

¹ Voir « Abraham Abulafia et la doctrine du Kabbalisme prophétique » (in Scholem, 1977, 134-171).

your thought processes are turned over and your entire perception is altered. You will be showered with an influx of light. For, it is said, when an individual engages in these permutations, [s/he] can see all of creation » (Miller, 409). Si l'on croit lire dans cet extrait l'affirmation suivante de Rothenberg : « 1) I will change your mind; / 2) any means (=methods) to that end » (« Program Two 1964 » [Rothenberg, 1975, n. p.]), il faut bien préciser que la technique numérolologique ancestrale de la permutation des lettres n'est pas utilisée par Rothenberg en tant qu'outil de révélation mystique, mais en tant que procédé d'écriture poétique révolutionnaire :

Unlike the traditionalists of gematria, I have seen these coincidences/synchronicities not as hermeneutic substantiations for religious and ethical doctrines, but as an entry into the kinds of correspondences/constellations that have been central to modernist & "post" modernist poetry experiments over the last century & a half. I have proceeded in these works in several different ways: by using one word or word-phrase as title and others (numerically equivalent) as poem; by using the gematria number as a title & constructing poems of single lines and/or stanzas of two or several lines that fall under or add up to that number; & in the section "Beyond Gematria," by using a freer selection of words brought to my attention by gematria, but combining & adding to them with considerably more freedom of choice. (Rothenberg, 1994, 165)

Rothenberg concentre ses efforts sur les noms en tant que particules langagières auxquelles il tente de donner d'autres valeurs, permutant les lettres et redéfinissant leurs corrélations dans les axes syntagmatiques et paradigmatiques. Étant composé à l'aide de listes de noms dont la valeur numérique, en hébreu, est identique, *Gematria* offre un champ de connexions nouveau et ouvre le texte à la magie du hasard¹. La connexion poétique n'est plus seulement phonétique, rythmique ou métaphorique. La délimitation du champ lexical a changé et permet à Rothenberg de faire circuler le langage dans des axes pluriels et nouveaux. Avec la pratique de la *gématrie* tout peut faire sens. D'après les kabbalistes tout fait signe car chaque lettre participe à la composition organique et illimitée du monde. Dans *Gematria*, une attention toute particulière est portée sur le choix des mots, les poèmes prenant des formes variées, mais principalement minimalistes. Le poème « TENS, FOR DAVID MELTZER » est un poème-liste qui ressemble d'ailleurs beaucoup à « JEWS & » par son agencement ainsi que son procédé de composition répétitif et associatif (« [...] / Ten wonders. / Ten hairs. / Ten / & ten. » [Rothenberg, 1994, 16]). On retrouve également dans ce recueil plusieurs

¹ Après relecture, je viens de corriger cette phrase, qui comportait la faute de frappe suivante, étonnante permutation signifiante dans ce contexte précis : « il ouvre *el* texte à la magie du hasard » !

sens de lecture possibles, avec par exemple l'apparition soudaine des lettres G/E/M/A/T/R/I/A/G/E/M/A/T/R/I/A/G/E/M/A/T/E/R (50-56) sur un axe horizontal, de façon similaire à l'inscription des lettres J/E/H/O/V/A/H dans « JEWS & ». Dans son étude extensive sur *Gematria* et sur les noms, les nombres et les lettres dans les poèmes issus de la tradition juive de Rothenberg, Christine A. Meilicke mentionne cette curiosité¹. Pourtant, elle ne précise pas l'effet supplémentaire obtenu en termes de combinaisons aléatoires. En plus d'associations obtenues par les poèmes sur chaque page, ces lettres progressent verticalement (trois à quatre lettres par page, à raison d'une lettre en marge de chaque poème), et ainsi, par le hasard de la pagination, permettent d'obtenir les mots « GEM » (50), « AGE » (55) ou encore « MATR » (56), que l'on pourra lire « MATTER », ou encore « MATER », c'est-à-dire « MOTHER », puisque la règle d'interprétation des voyelles l'autorise, et que l'hébreu est bien la langue maternelle (« mother tongue ») de Rothenberg. De manière aléatoire, ces trois mots reflètent étrangement certains aspects importants de la problématique de l'ouvrage. Chaque mot généré par de telles manipulations permet de créer des poèmes remarquablement concis et semble dévoiler des sens secrets. C'est peut-être ce qui ferait de la poésie gématricque une activité poétique par excellence, une pratique linguistique minimaliste ouvrant à des commentaires infinis, libérée des contraintes de la prose qui (bien que cela puisse sembler contradictoire) exprimerait moins à cause de sa forme trop vaste et tributaire des voix narratives ainsi que des règles de signification. La lecture de *Gematria* ouvre un réseau signifiant illimité. Karasick insiste d'ailleurs à plusieurs reprises sur la création infinie de sens par ce procédé numérologique : « ever-expanding “meaning” », « infinite creative possibilities » (Miller, 410, 411). Rothenberg réutilise la technique kabbaliste en se libérant de toute contrainte.

Les poèmes de *Gematria* sont lieux de création de sens nouveaux, mais aussi, à trop signifier, menaces perpétuelles d'absence de sens. Cette œuvre poétique radicale laisse place à une certaine perte de contrôle du poète, à sa fascination pour les connexions insondables. Comme dans les travaux les plus radicaux de Stein, le lecteur fait parfois l'expérience de la « non-lisibilité » du texte, que Claude Grimal considère comme l'« expérience essentielle, folle » de l'entreprise de Stein (Grimal, 116). Dans sa conclusion sur l'œuvre de Stein, Grimal avance ainsi que si l'on parvient à maîtriser certains textes, ce point de maîtrise peut s'avérer heureux et fâcheux à la fois. L'expérience de la lecture de *Gematria*, livre défiant et

¹ Voir « Gematria Poems », extrait du chapitre intitulé « A Jewish Poetry of Names, Numbers, and Letters » (Meilicke, 125-166).

redéfinissant les règles de signification usuelles, procure le même sentiment. Il faut accepter de lâcher prise pour apprécier ces créations linguistiques qui ne sauraient véritablement être comprises. Il s'agit de faire à la fois l'expérience d'une grande liberté et de l'absence de sens : apprécier le matériau linguistique et l'esthétique du poème autant que les lueurs furtives et les leurreurs permissifs d'un point de maîtrise fuyant, indicible et indécidable.

La récurrence de thèmes et de mots précis incite le lecteur à déceler les clefs et les rouages du système pour enfin, peut-être, tenter une interprétation du texte. S'il y a un sens à dégager, c'est celui du hasard, de l'arbitraire du langage et de l'acte de nommer, essence de ces jeux d'associations de mots et de valeurs numériques. Rothenberg s'amuse de certaines trouvailles étonnantes, et laisse une place très importante au paradoxe et au jeu. Le poème suivant parodie l'activité mystique des kabbalistes. Le résultat obtenu tend à confirmer le point de vue non-orthodoxe et séculier de Rothenberg, qui s'affirme manifestement contre la tradition :

NINTH GEMATRIA

“God”

GOD

is not

(70)

Rothenberg utilise la technique de la *gématrie* pour former tous types de poèmes, ouvrant la composition à des tons et des formes variés. Le résultat obtenu est parfois comique, parfois empreint de gravité (certains poèmes, comme « GEMATRIA FIVE » [150] et bien sûr « KHURBN GEMATRIA [266] » [156-157] portent sur la Shoah, comme le précise Christine A. Meilicke : « Undoubtedly, the Holocaust hovers over these poems » [Meilicke, 163-164]). La série « NATURAL HISTORY » passe de l'humour et de la dérision aux déclinaisons signifiantes les plus subtiles. Voici deux poèmes consécutifs de cette série qui parviennent curieusement à décrire le procédé de création du poème par l'association de valeurs numériques :

NATURAL HISTORY (3)

Distracts me.

NATURAL HISTORY (4)

Construction of a sentence

On a map.

(164)

Si la « POST/FACE » est ici, et comme dans la plupart des cas, absolument essentielle pour entrevoir les mécanismes du recueil et mieux se repérer dans la géographie complexe de l'œuvre, celle-ci n'impose paradoxalement aucune autorité sur la création du sens. Rothenberg n'agit pas en maître absolu. Au contraire, il propose simplement de participer à la création du sens. La place réservée à l'intertextualité illustre une volonté de pluralité et de partage dans la matière linguistique infinie du monde. Dans la postface de *Gematria*, l'auteur précise ses sources :

I have been working from the over three hundred pages of word lists that make up Gutman G. Locks's *The Spice of Torah—Gematria* (Judaica Press, New York, 1985). [...] Several gematria poems are dedicated to contemporary & predecessor poets, because they involve words that have some connection to poems written or poetic practices by those poets. To the degree that all the works in this gathering are substantially aleatory, they are full of surprises that have added greatly to my own excitement in the process of composition. At any rate I feel that the process used, in this case at least, is not irrelevant to a reading of the resulting poems. (Rothenberg, 1994, 165-166)

Rothenberg tient à révéler, modestement (« not irrelevant »), le procédé de création des poèmes, mais le sens et la portée de l'œuvre lui échappent en grande partie. Le lecteur pourra aller retrouver ces listes de mots et interroger ces ancêtres, si toutefois cette démarche est bien nécessaire pour apprécier l'œuvre. Afin de réaliser ce travail séminal sur les noms, Rothenberg puise dans ces nouvelles listes de mots comme dans le dictionnaire d'un langage secret. La liberté de Rothenberg est grande : les connexions sont produites non seulement par la valeur numérique, mais aussi par les résonances intertextuelles de certains mots clefs, renvoyant très souvent à d'autres poètes, ce qui étend encore considérablement les possibilités de signification. Les exemples du « désert » de Jabès, ou du « témoignage » de Reznikoff ont déjà été soulignés, mais on remarque encore l'emprunt non signalé à Ezra Pound avec les deux poèmes « THE DEMIGOD » (163), qui évoquent instantanément le « Canto CXVI » (« And I am not a demigod, I cannot make it cohere » [Pound, (1969), 1993, 816]) en parodiant la représentation ambiguë et indécidable du poète jouant à Dieu et ne parvenant pas à faire sens. Rothenberg rend également hommage à Charles Bernstein, et à Jackson Mac Low, influence et ami de Rothenberg, véritable poète des « chance operations » :

A GEMATRIA FOR JACKSON MAC LOW

CHANCE

Made it happen.

(11)

Un autre exemple mêlant curieusement hasard et filiation littéraire est celui du poème dédié à William Carlos Williams. En respectant le procédé de création gématrice à partir du mot « WORD », Rothenberg parvient à recomposer les célèbres vers de « The Red Wheelbarrow »¹ :

WORDS

for William Carlos Williams

A red wheel

barrow.

(48)

Ce type de poèmes issus des « chance operations » remet en question l'autorité du poète et souligne le caractère arbitraire de la création et du langage. Ils laissent libre cours à un élément incontrôlable qui anime la création/Création : le hasard, que déjà Mallarmé, poète essentiel pour Rothenberg et pour Auster², avait reconnu (avec le silence) comme étant inhérent à l'acte poétique. Une fois encore, l'activité du poète consiste en une investigation sur le langage que Rothenberg tente d'ouvrir à tous les possibles en s'affranchissant des règles syntaxiques et phonétiques ainsi qu'en s'appropriant une nouvelle batterie de vocabulaire grâce aux valeurs numériques. Le poème est le témoignage de son cheminement vers le réel guidé par le hasard de la création et du surgissement heureux du sens (il s'agit de « chance operations »). Comme l'explique Chrisitne A. Meilicke, Jerome Rothenberg propose un

¹ « so much depends / upon / / a red wheel barrow / / glazed with rain / water / / beside the white / chickens » (William Carlos Williams, « The Red Wheelbarrow » [*Spring and All*, XXII, 1923], in *The Collected Poems of William Carlos Williams [Vol. 1, 1909-1939]*, edited by A. Walton Litz & Christopher MacGowan, New York, New Directions, 1986, 224).

² Mallarmé figure dans différentes anthologies de Rothenberg, dont plusieurs tomes de la série *Poems for the Millennium*. Paul Auster a notamment traduit *Pour un tombeau d'Anatole* (Paris, Seuil, 1961). Voir Stéphane Mallarmé, *A Tomb for Anatole*, translated and with an introduction by Paul Auster, [North Point Press, 1983], (extensively revised edition), New York, New Directions, 2005.

recueil s'affirmant contre la tradition et qui utilise le procédé de la *gématrie* afin de mettre en valeur l'importance du hasard dans la création du sens, impliquant la participation active du lecteur (« [the reader's] active participation in the creation of meaning » [Meilicke, 148]). Meilicke souligne également que l'acte de nommer est capital dans la poétique de Rothenberg (« Rothenberg's poems of numbers and letters involve naming in a crucial way and illustrate the poet's belief that naming is a poetic act » [165]), que son intérêt pour les noms relève de la fascination (« Rothenberg's fascination with names » [166]) et que la *gématrie* peut être utilisée afin de remettre en question la capacité de l'homme à trouver un sens dans le monde qui l'entoure (164). Insistant sur les poèmes minimalistes de *Gematria*, Meilicke pose aussi la question suivante sur la validité de ces poèmes d'une seule ligne ou même d'un seul mot : « Can a poem consist of just one line (plus title) or one word (plus title) ? » (152).

Auster et Rothenberg apportent tous deux certains éléments de réponse concrets à cette question par leur contribution à *Roy Roger: One Line Poems*, dont voici deux poèmes originaux et inédits de Paul Auster ainsi qu'un poème extrait de l'anthologie *Technicians of the Sacred* de Rothenberg :

THE MAID

She dusts, and the piano answers her, higgledy-piggledy

ODDS EVEN

A pyramid of glass is death for the gambler¹

Yuma Indian Poem about the Water-Bug

The water-bug is drawing the shadows of evening toward him across the water².

¹ Paul Auster, « The Maid » and « Odds Even », in *Roy Roger: One Line Poems*, edited by Bill Zavatsky, winter 1974, 98. Ouvrage consulté à la Berg Collection, New York Public Library, NY.

² Ce poème est cité par Jerome Rothenberg dans *Technicians of the Sacred* (New York, Doubleday-Anchor Press, 1968, 16). Voir l'article de William J. Higginson, et plus particulièrement l'introduction « Some History » qui fait référence à ce poème de Rothenberg, proposant certaines définitions des « one-line poems » et analysant un poème extrait d'*Alcools* de Guillaume Apollinaire, qui fait figure de pionnier de cette pratique dans la poésie occidentale (in *SIMPLY HAIKU*, An E-Journal of Haiku and Related Forms, [vol. 2, no. 5], Haiku Clinic #3: *From One-line Poems to One-line Haiku*, Part One: « The Invitation », ed. William J. Higginson, September-October 2004, <<http://simplyhaiku.com/SHv2n5/haikuclinic/haikuclinic.html>>, [déc. 2011]). On pourra également consulter d'autres exemples de « one-line poems », regroupés sous le titre « Images », dans la section « Origins & Namings » de la nouvelle édition de *Technicians of the Sacred* (Rothenberg, 1985, 15).

Ces poèmes méconnus d'Auster sont des rébus complexes faisant allusion à la musique et au hasard, deux thèmes essentiels dans son œuvre poétique et romanesque, et comptent parmi ses toutes premières publications¹. Le recueil de Bill Zavatsky, au concept radical, réunit Auster et Rothenberg et illustre l'attention toute particulière qu'ils portent à l'acte de nommer en tant qu'activité poétique essentielle et minimaliste. Les questions posées par Rothenberg et Meilicke au sujet du nom et de l'acte poétique trouvent une réponse ou du moins un autre type de formulation dans l'œuvre poétique d'Auster.

c) La confusion des langues dans la poésie de Paul Auster : fleurs de ruine ?

Au centre de la poésie d'Auster et de ses préoccupations en tant qu'écrivain se situent l'acte de nommer, le hasard, l'expérimentation des possibles et les tentatives de faire sens en étudiant les connexions insondables et infinies du monde. Lors d'une interview avec Jim Francis, Paul Auster fait la remarque suivante, résumant sa vision métaphysique dans un « monde sémiotique »² :

[I]n poetry, a rhyme will yoke together two things that don't seem connected, yet the fact that they rhyme creates an association, and starts you thinking about new kinds of connections on the world. The same thing occurs with events in life—thought is connection. [...] [W]e are all connected, we can't be isolated from one another because we all live inside of language³.

Depuis ses premiers poèmes, le rapport au langage et l'acte de nommer sont des thèmes centraux, des problématiques fondatrices, comme le confirment ses cahiers de devoirs : « The fall of man is not a question of sin, transgression, or moral turpitude. It is a question of language conquering experience: the fall of the world into the word, experience descending

¹ La première publication d'Auster est une traduction de Tristan Tzara, « Dada Manifesto on Weak Love and Bitter Love » [1924], in *COLUMBIA REVIEW*, NY, Columbia University Ed., vol. 49, n° 1, 1969, 33-40. « Spokes » est sa première série de poèmes publiée dans *POETRY* (March 1972). *Unearth*, dont certains extraits sont parus dans le premier numéro de la revue *LIVING HAND* (1973), est publié dans son intégralité dans le troisième numéro qui lui est entièrement consacré (Paul Auster, *Unearth*, Weston, CT, Living Hand (#3), 1974).

² J'ai déjà utilisé cette expression dans le titre de mon chapitre « Speaking the Unspeakable: Auster's Semiotic World » (in *The Invention of Illusions: International Perspectives on Paul Auster*, Stefania Ciocia and Jesús A. González eds., Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011, Chapter 12, 259-287). L'expression « semiotic world », qualifiant les questionnements métaphysiques et linguistiques dans l'œuvre d'Auster, est un emprunt à Rosmarie Waldrop, qui formule la remarque suivante au sujet d'Edmond Jabès : « It is through the word we both question and define ourselves. We live in a semiotic universe » (Rosmarie Waldrop, *Lavish Absence: Recalling and Rereading Edmond Jabès*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2002, 4).

³ Jim Francis, « Living inside of language », Interview with Paul Auster, in *Rampike* (Tenth anniversary issue: Part 1), Toronto, Ontario, 1990, 15. Ouvrage consulté à la Berg Collection, New York Public Library, NY.

from the eye to the mouth. A distance of about three inches » (« Notes from a Composition Book, 1967 » [Auster, 2007, 204]). D'après le jeune Auster, l'utilisation du langage est à l'origine de la chute de l'homme qui tente de faire face à la différence irréductible entre signe linguistique, vocable (« word ») et objet (« the world »). Tout au long de sa carrière, Auster a insisté sur le récit fondateur de la Genèse, sur le langage de la Création et le langage premier d'Adam dans le jardin d'Eden, et plus particulièrement sur la chute de la tour de Babel. Se dessine alors une dualité indécidable : Auster compose avec l'excès de sens et le manque de sens véhiculés par un langage imparfait, trompeur, *différant* de l'objet qu'il désigne. Si cet état de fait ouvre la possibilité de connexions infinies, et peut être même d'une certaine lecture du monde, celui-ci s'avère être paradoxalement une frustration et une inadéquation irréversible.

Dans son œuvre poétique, cette dualité s'inscrit dans chaque poème, qui ressemble souvent à un combat vers la vie, vers la réalité et le dehors. Ses poèmes décrivent le trajet de la perception de l'objet vers sa représentation par le langage. Dans « Spokes », les graines (« seeds ») semées dans la non-terre stérile de la page blanche ne sauraient nommer et se transformer en une réalité tangible, extérieure. Ces poèmes concis, cryptiques et fermés comme le poing¹ retracent le trajet de l'œil à la bouche, de la perception du monde par le poète qui s'engage dans une recherche exigeante et impossible de noms adéquats pour tenter de signifier. Son exigence l'amène à considérer la parole poétique comme une parole mensongère, car le poète ne peut pas être fidèle à sa perception et dire « je ». Pour écrire, il doit prendre la voix d'un autre :

To see is this other torture, atoned for
In the pain of being seen: the spoken,
The seen, contained in the refusal
To speak, and the seed of a single voice,
Buried in a random stone.
My lies have never belonged to me.

(« Spokes », « 11 », in Auster, 2007, 31)

¹ Lors de son interview avec Joseph Mallia, Auster décrit rétrospectivement le procédé de création de ses premiers poèmes ainsi : « writing poetry became such an obsession that I stopped thinking about anything else. I wrote very short, compact lyrical poems that usually took me months to complete. They were very dense, especially in the beginning—coiled in on themselves like fists » (Auster, 1995, 103-104). Dans l'un de ses articles sur Reznikoff, Auster décrit le style d'*Unearth* comme étant « extrêmement dense et cryptique » : « It had been composed in an extremely dense and cryptic style, wrestling with issues that Reznikoff himself had probably never consciously thought about » (« Reznikoff x 2 », in Auster, 2003, 388).

La poésie d'Auster est similaire à celle de Paul Celan qui parvient à écrire dans les failles du langage, exprimant l'inexprimable et le paradoxe essentiel de l'activité d'écriture. Les racines provenant des graines semées dans les poèmes d'Auster tentent de traverser les pierres de l'indicible, formant une parole poétique que Marc Chénétier nomme « saxifrage » en référence à Michel Deguy (in Duperray, 1995, 258). « Saxifrage » est un mot adéquat pour décrire la poésie d'Auster, d'autant qu'il a également son précédent en poésie américaine. William Carlos Williams employait déjà ce terme dans le poème « A Sort of Song ». La parenté entre « A Sort of Song » et les poèmes d'Auster, qui décrivent le tortillement de la racine jusqu'à l'éclatement des pierres et l'éclosion d'une « fleur sans nom », est flagrante et confirme l'intuition de Chénétier¹ :

Let the snake wait under
his weed
and the writing
be of words, slow and quick, sharp
to strike, quiet to wait,
sleepless.
—through metaphor to reconcile
the people and the stones.
Compose. (Not ideas
but in things) Invent!
saxifrage is my flower that splits
the rocks².

¹ Dans son article concluant *L'œuvre de Paul Auster*, Chénétier explique qu'il était persuadé d'avoir rencontré le mot « saxifrage » à plusieurs reprises dans l'œuvre poétique d'Auster. Incapable de le retrouver, il comprit alors qu'il s'agissait d'une expression de Michel Deguy : « Il est ici pour inventer quelque chose d'aussi beau / qu'un mot *saxifrage* inventé par personne » (Duperray, 1995, 258). Lors de la conférence à NYU, Chénétier justifie le choix du terme « saxifrage » et les similitudes qu'il observe entre les poèmes de Deguy et ceux d'Auster, sans pourtant mentionner Williams : « For months before I wrote this, I harbored this word in some recess of my memory, meditating the powerful call it seemed to send me, serendipitously, from the heart of some poem. Seeing it as an essential starting point, determined to find it again and gauge its place and importance in Auster's *Ground Work*, I read, reread and reread again. *Saxifrage... Saxifrage*, I never found printed on any of its pages. It is not there, had never been. Still, it seemed to inhabit, haunt and filigree them. I had indeed heard it, but when I had, it was —“oui-dire” indeed—, rustling up from the pages of Michel Deguy's “Chant-Royal”: “He is here to invent something just as beautiful / as a *saxifrage* word nobody invented”. That the words “gnomon” and “sillex” were also to be found in Deguy's text, I took as a mere bonus ; but I could not dismiss the strange cloven presence of the unnamed flower at both ends of Paul Auster's volume whose first and last words, after all, are “Roots” and “breaking” » (Chénétier, 2001, 2).

² William Carlos Williams, « A Sort of Song », in Williams, 1988, 55. Voir également la première version publiée de ce poème, intitulée « A Possible Sort of Song », (1943), in Williams, 1988, 455.

Comme dans ce poème de Williams, le vocable saxifrage de Paul Auster tente de fissurer le mur du langage, du réel, du silence et de l'isolation. Il évolue sous terre, invisible et presque imperceptible. Les poèmes composant « Spokes » sont une mise en scène du trajet de la perception vers l'expression, de la découverte d'un rythme et d'une respiration (« breath » et « breathe », employés systématiquement dans l'ensemble de l'œuvre poétique d'Auster, renvoient à Charles Olson mais aussi à Paul Celan¹). Avec ces poèmes, Auster tente de se libérer du confinement dans la pierre étouffante.

De l'œil nu à la création du langage, Paul Auster insiste sur le choix du nom ainsi que sur la définition par opposition et différence (« A flower that defines the air » [22]). Il ne parvient à nommer que le silence et l'impossibilité de dire : « Nothing waters the bole, the stone wastes nothing. / Speech could not cobble the swamp, / And so you dance for a brighter silence. / [...] / I name you desert » [24]). Avec la pierre, l'œil, le souffle, le silence et le désert, le nom (ou le verbe nommer) est l'un des mots les plus récurrents dans ces très courts poèmes : « the bird without name » (28, 30), « the furtive / Equinox of names » (29). Le poète tente de jouer au créateur et de nommer les choses qui l'entourent, comme Adam dans le jardin d'Eden avant la chute de la tour de Babel :

The flower is red, is perched
Where roots split, in the gnarl
Of a tower, sucking in its meager fast,
And retracting the spell
That welds step to word
And ties its tongue to its faults.
The flower will be red
When the first word tears the page

(Auster, 2007, 27)

De la graine à la fleur, surgissant afin de définir le réel, pour revenir cycliquement aux confins de la graine emprisonnée dans la pierre, ces poèmes relatent l'histoire de la création du langage et de l'impossibilité de signifier. Dans ce poème, « flower » entre en résonance avec

¹ Voir le recueil *Renverse du souffle* (et la sélection « Renverse du souffle » dans Paul Celan, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, 1998, 227-283). Dans *Poems for the Millennium*, Rothenberg utilise la traduction « breathturn », expression qui caractérise ici la poétique de Celan et la rapproche de celle d'Olson : « But it was the writers of the postwar as such—Celan & Olson the first presented here—who offered a resistance through language & through a poetry driven back into the body (therefore more deeply down into the mind), to issue therefrom in a poetics of the breath (“projective verse”—Olson) or of a “breathturn” (Celan) » (Rothenberg, 1998, 406).

« tower » : c'est de la tour de Babel qu'il s'agit, de ses ramifications et de son excroissance poétique (« gnarl »). Le poème pourrait alors devenir fleur de ruine. Mais l'image — l'emblème, est impossible. Le vocable déchire la page, sa création implique sa destruction. On retrouve la notion de péché originel du langage développé dans les cahiers de devoirs (« ties the tongue to its faults » [27]) : le langage et l'acte de nommer sont une erreur et une errance, symbolisées par la chute de la tour de Babel et la *confusio linguarum*, la confusion des langues résultant de son écroulement traumatique¹.

Les graines et les racines de langage ne peuvent se développer dans les ruines d'une non-terre érodée et fuyante. Auster tente ainsi de nommer les objets qui l'entourent, mais s'il parvient à les saisir par le langage, ce n'est que de façon illusoire et contradictoire. Si Paul Auster affirme que Paul Celan est exilé de son propre langage, comme l'a ensuite largement répété Jacques Derrida², il apparaît nettement qu'il est, quant à lui, exilé du langage et de lui-même :

[...] the eye squanders
The subterfuge of a longer lamp.
Lifted into speech, it carries
Its own birth, and if it shatters
Acclaim its fall and contradiction.
Your earth will always be far³.

¹ Voir « D'Adam à la "*confusio linguarum*" » (in Eco, 1994, 21-39), qui retrace l'histoire biblique de l'acte de nommer depuis la Création, en incluant diverses interprétations et paradoxes soulevés par l'épisode de Babel. La langue originelle de la Création, utilisée par Dieu et Adam avant le péché et la chute, y est présentée comme une langue « intraduisible dans les termes des idiomes connus, [qui] est cependant comprise par celui qui l'a ouïe à l'aide d'un don ou d'un état de grâce particulier » (Eco, 21-22). La langue première et « parfaite » d'avant la chute de la tour de Babel est donc une langue mystique et immatérielle, indicible. D'après cet épisode de la Genèse, il pourrait être avancé que la question de l'indicible est à l'origine même du langage humain et que cette problématique remonte à la Création. La poétique d'Auster se fonde sur l'impossible quête d'un état de grâce linguistique comparable. Dans ses poèmes, Auster déplore sans cesse les limites du langage humain. Lors de son interview avec Larry McCaffery et Sinda Gregory, il affirme en effet que le but de ses poèmes était d'atteindre une certaine pureté linguistique : « their aim was always to achieve a purity and consistency of language » (Auster, 1995, 133).

² Voir Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986. Marjorie Perloff met en garde contre certaines limites subjectives de l'analyse de l'œuvre de Celan par Derrida : « The alienation of the poet from his own language, the status of a given word in that language as Schibboleth, designed to be misunderstood even by the other addressed, the "mouthfuls of silence" the poet proffers the reader—these analyses of Celan's poetic are based, we should note, on a very particular set of assumptions about the way Celan's poetry—or, for that matter, any poetry—works » (Marjorie Perloff, « "Sound Scraps, Vision Scraps": Paul Celan's Poetic Practice » [in Miller, *Radical Poetics and Secular Jewish Practice*, 2010, 287-309]). En dépit de la qualité de l'analyse de Perloff, il me semble que de telles hypothèses sont vérifiables et louables tant dans l'œuvre de Celan que celle d'Auster.

³ L'aliénation du poète est signifiée dans bien d'autres poèmes, dont le premier poème d'*Unearth* : « Along with your ashes, the barely / written ones, obliterating / the ode, the incited roots, the alien / eye—with imbecilic hands [...] », « Banished, / but always at the heart / of brothering quiet, you cant the stones / of unseen earth »

(« Spokes », « 13 », Auster, 2007, 33)

Ici, comme précédemment dans le poème « 12 » (« the babble that worded its body » [32]), le poète décrit le balbutiement de la création du langage et de l'acte de nommer. La formulation poétique est une contradiction car le poète ne peut que déplorer le paradoxe qui est au cœur du langage. Auster ne parvient pas à rendre l'expérience de l'œil nu en utilisant le langage, qui offre comme seuls points de maîtrise la contradiction et le silence. Si la page hurlante (« howling / Page—») ne peut parler (« the leaves that will not speak » [« 6 », 26]), le poème est une trace, une signature dirait Derrida. Chaque poème, comme chaque rayon (« spoke ») de la roue, vient s'inscrire afin de tenter d'arrêter le temps. Le poète tente de saisir le réel dans son étant présent. Auster dépasse le cadre de la roue des cycles de la vie (la Nidana bouddhiste a douze rayons comme douze étapes) : les treize poèmes composant « Spokes » sont comme treize rayons de la roue du hasard : « But gales nourish / Chance: breath, blooming, while the wheel scores / Its writing into earth. / [...] / The song is in the step » (« 9 », 29). Le souffle du poète engendre la création de ces treize poèmes, treize inscriptions guidées par le hasard des mots et des trajectoires de la création, treize graines emportées par le vent (« gale » [« 13 », 33], « wind » [« 4 », 24]) vers d'autres terres (« Your earth will always be far » [33]), mot à mot, pas à pas. Nidhi Tiwari site P.S. Sastri et fournit une information importante sur la symbolique bouddhiste de la roue de la fortune (« wheel of fortune »), employée notamment par T.S. Eliot :

The wheel is the wheel of birth and death and it is regulated by one's own Karma. In Duddhism [*sic*], we have the wheel of twelve spokes; and, it involves dependent origination. This wheel has to be stopped if one is to find final liberation. Eliot employs the symbol of wheel to express the endless series of unredeemed life and death... In the Tarot pack of cards there is the wheel of fortune. This originally signified the cycle of life and the seasons. When Phlebas enters 'the whirlpool' he is 'bound to the wheel.'

Eliot remarks ironically that those who are foolish and proud feel that they have mastered the wheel. In his 'Murder in the Cathedral,' the third priest says, 'Let the wheel turn.' Thomas Beckett says later:

The fool, fixed in his folly, may think

(Auster, 2007, 37). On peut observer avec l'enjambement « the alien / eye » que le poète est étranger à lui-même, aliéné du langage : ces vers signifient que la main et l'œil ne peuvent fonctionner ensemble, et aussi que le poète ne saurait trouver sa voix propre (le pronom personnel s'imisce et le vers pourrait être réécrit : « the alien / I »). Auster emploie d'ailleurs ce jeu de mot dans le titre de son article sur Oppen (Paul Auster, « Private I, Public Eye: A Few Words in Praise of George Oppen », in *PAIDEUMA, A Journal Devoted to Ezra Pound Scholarship*, [vol. 10, n° 1], Special Issue: George Oppen, spring 1981, 49-52).

He can turn the wheel on which he turns¹.

Auster conclut le douzième poème, le douzième rayon, en affirmant, comme T.S. Eliot, que tenter de maîtriser les cycles des saisons, de la vie et de la mort, ou ceux du hasard, n'est qu'une illusion : « The wheel / Was deception. It cannot turn » (« 12 » [Auster, 2007, 32]). Rares, éphémères et illusoires sont les moments de maîtrise parfaite (« the furtive / Equinox of names » [« 9 », 29]). Par conséquent, le recueil comporte un treizième poème qui atteste de l'impossibilité de trouver un point de maîtrise par le biais du poème. Il proclame la chute du langage et sa contradiction, son inévitable dépendance à la temporalité et au hasard, et la nécessité de recommencement, de déplacement du discours vers un nouveau lieu d'inscription, poème après poème, échec après échec (« Acclaim its fault and contradiction / Your earth will always be far » [« 13 », 33]).

Suite aux événements de 1968 à New York, alors qu'il était étudiant à Columbia, Auster tente de trouver un langage contestataire, une forme de résistance par le poème qui ne témoigne que de l'impossibilité de dire². Dans le poème « 5 » de « Spokes », Auster utilise l'image d'une carrière³ pour représenter le travail du poète, qui creuse le réel afin de trouver un alphabet, un langage secret capable d'exprimer l'inexprimable :

Picks jot the quarry—eroded marks
That could not cipher the message.
The quarrel unleashed its alphabet,
And the stones, girded by abuse,
Have memorized the defeat.

(Auster, 2007, 25)

Dans le monde que découvre le poète après Babel, les pierres parlent au silence et en silence. Creuser le sol est peut être un moyen d'expression, une voie à explorer — qui se soldera encore par un échec — pour remédier à l'inadéquation du langage. Cette méthode d'accès au

¹ Nidhi Tiwari, *Imagery and Symbolism in T. S. Eliot's Poetry*, New Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, 2001, 95. La première citation dans la citation est de P.S. Sastri (« Indian Themes in T.S. Eliot », in *Image of India*, 252-253). La seconde est extraite de « Murder in the Cathedral » de T.S. Eliot (*The Complete Poems and Plays*, 184). Les coquilles et maladroites que présente cet extrait sont le fait le Naidhi Tiwari, qui offre néanmoins un exposé utile ici.

² Finkelstein rappelle en effet que ces événements sont sous-jacents à l'ensemble du recueil *Unearth* : « Auster attends Columbia University during the chaotic upheavals of the [sic] late sixties. The suspicion of authority, the politics of rage, produce what Auster tells me is the “radical anarchist subtext” of *Unearth* » (Auster, 2007, 12).

³ Finkelstein propose une première interprétation autobiographique de la carrière : « the Auster home in New Jersey where Paul spent his teenage years—and where his parents' marriage gradually collapsed—was located so close to a quarry that he could regularly hear the blasts » (Auster, 2007, 12).

réel en creusant la matière linguistique elle-même est typique de la poétique de Paul Celan. Dans son introduction à *Choix de poèmes réunis par l'auteur* de Celan, Jean-Pierre Lefebvre explique que le mot « schaufeln, manier la pelle », signifie « creuser des fosses : écrire. Remplir des pages, écrire : creuser, vider » (Celan, 1998, 10). D'après Lefebvre, « sa poétique se fonde là : donner le sens à la parole (en allemand : l'éclairer), c'est creuser son néant, "donner son ombre" » (Celan, 1998, 10). Dans la poétique d'Auster, écrire, parler, c'est creuser, mais surtout, poser et manipuler des pierres, construire des murs. Utiliser des noms pour construire, déconstruire, s'enfermer. Lefebvre précise par ailleurs dans une note que « [d]'une manière générale la pierre connote chez Celan le langage, une concrétion de sens comprimé, dure, résistante, douloureuse, etc. » (Celan, 1998, 351). Ces adjectifs peuvent également qualifier le fonctionnement des pierres et de l'acte de nommer dans les poèmes de Paul Auster.

Une autre source très probable d'interprétation de la symbolique des pierres dans la poétique d'Auster se trouve dans le récit de la création du monde du « *Séfer Yetsira*, ou Livre de la Création ». Dans son introduction à « La combinatoire cosmique et la Kabbale des noms », Umberto Eco en cite quelques extraits essentiels :

Selon ce petit traité (écrit à une date incertaine entre le II^e et le VI^e siècle), les matériaux, les pierres, c'est-à-dire les 32 voies de sagesse avec lesquelles Iahvé a créé le monde, sont les dix Séphiroth et les 22 lettres de l'alphabet (I, 1) :

Il grava, modela, soupesa et permuta les vingt-deux lettres fondamentales et forma avec elles toute la création et tout ce qu'il y a à former pour le futur (II, 2) [...]. Il plaça les vingt-deux lettres fondamentales sur une roue comme si c'étaient des murailles (II, 4) [...]. De quelle façon les combina-t-il et les permuta-t-il ? Aleph avec tous les Aleph, Bêt avec tous les Bêt [...] et il se trouve que toute créature et toute chose dite provient d'un Nom unique (II, 5) [...]. Deux pierres bâtissent deux maisons, trois pierres bâtissent six maisons, quatre pierres bâtissent vingt-quatre maisons, cinq pierres bâtissent cent vingt maisons, six pierres bâtissent sept cent vingt maisons, sept pierres bâtissent cinq mille quarante maisons. A partir de ce moment, va, et pense à ce que la bouche ne peut pas dire et l'oreille ne peut ouïr (IV, 16).

(Eco, 1994, 45)

On retrouve dans cet extrait non seulement l'analogie entre l'alphabet et les pierres effectuée par Auster (« eroded marks / That could not cipher the message. / The quarrel unleashed its alphabet, / And the stones, / girded by abuse, / Have memorized the defeat » [Auster, 2007, 25]), mais également le mouvement de la roue qui propulse les lettres/pierres dans le mouvement de la création. Dans sa nouvelle « L'écriture de Dieu », Jorge Luis Borges utilise

cette même image de la « Roue » qui, comme l’aleph, représente le mouvement infini de la création : « J’ai vu une Roue très haute qui n’était pas devant mes yeux, ni derrière moi ni à mes côtés, mais partout à la fois. Cette Roue était faite d’eau et aussi de feu et elle était, bien qu’on en distingât le bord, infinie. [...] Il me suffisait de voir la Roue pour tout comprendre, sans fin »¹. Dans l’anthologie *A Big Jewish Book*, Rothenberg a publié un poème de Natfali Bacharach intitulé « A Poem for the Sefirot as a Wheel of Light ». Comme il l’explique dans son commentaire, les dix poèmes rédigés en hébreu sur les rayons (« The Spokes »), les dix Sephiroth de la « roue de la lumière » représentent le « mystère de la création »². À la lueur de ces textes d’Eco, de Borges et de Rothenberg, les vers « The wheel / Was deception. It cannot turn » (Auster, 2007, 32) semblent faire allusion à l’échec du poète jouant au créateur comme les kabbalistes, d’autant qu’il s’agit de l’un des premiers poèmes où la ville (« the city » [32]) est potentiellement montrée comme une entité linguistique pierreuse, un conglomerat de mots-pierres dans un monde sémiotique.

La poétique d’Auster, ainsi fondée sur l’acte de nommer et son paradoxe intrinsèque, se déploie et se précise ensuite avec *Unearth* et *Wall Writing*, dans lesquels le poète se met dans la position d’un créateur et commente le choix des noms: « as if, one day, / you would sing to them, and in the longer / silence of the anvil, name them / as you would this sun: a stone, / scourged by sky » (44), « From one stone touched / to the next stone named » (50). L’analogie entre les pierres et les mots est probante. La tentative de nommer le soleil, « ce soleil », renvoie à la temporalité à laquelle Auster ne peut échapper, à l’impossibilité de nommer, de saisir la notion de façon essentielle et durable (le soleil change d’aspect et de luminosité, engendrant une modification de notre perception visuelle du monde à chaque instant, avec chaque angle de lumière). Le poète construit ses poèmes pierre après pierre et tente de nommer tout ce qui l’entoure, déclinant chaque facette de l’acte de nommer : de l’anticipation indicible (« A remnant / grief, merging / with the not yet nameable » [51]) à l’oubli (« you will forget / your name » [42]) et à la transformation du sujet en nom dans le péché originel (« And of us, each lie / the tongue would know / when it draws back and sinks / into its poison. / We would sleep, side by side / with such hunger, and from the fruit / we war

¹ Jorge Luis Borges, « L’écriture de Dieu », in *L’aleph*, Paris, éd. Gallimard, coll. « L’imaginaire », [1962], 1967, 153.

² Natfali Bacharach, « A Poem for the Sefirot as a Wheel of Light », in Jerome Rothenberg, (« From *A Big Jewish Book* »), *Writing Through, Translations & Variations*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2004, 127-129.

with, become the name / of what we name » [41])¹. Ces vers rappellent l'importance de l'acte de nommer dans la création et montrent la faute de l'homme qui joue au créateur en utilisant un langage poison, trompeur, pour tenter de dé-finir le monde.

Dans *Unearth*, Auster fait ainsi de nombreuses allusions à la genèse et à la tour de Babel (« for the Babel-roar, for the silence » [45]), exprimant le cheminement vers la formulation linguistique, s'essayant à décrire la perception sensorielle et la respiration qui précèdent la création du langage. Le poète avance aveuglément, et ne parvient pas à construire à partir d'une langue poétique fragile qui menace perpétuellement de s'effondrer (« crumbling at the brink / of breath. For a single word / in air we have not breathed, for one / stone » [38]), et qui n'est rarement plus qu'un bégaiement aveugle :

The blind way is etched
in your palm: it leads to the voice
you had bartered, and will bleed, once again
on the prongs of this sleep-hewn
braille. A breath
scales the wick of my stammering,
and lights the air that will never
recant. [...]

(Auster, 2007, 39)

Le vocable est inaccessible et stérile (« the barren word » [43]) pour le poète qui reproduit la confusion des langues d'après Babel (« roots will begin / to recite the massacre / of stones » [42]), évoluant également dans le silence d'après Auschwitz. Le poète n'est pas maître de sa voix qui sort littéralement de lui alors qu'il observe passivement la page blanche :

[...]. The wall
is your only witness. Barred
from me, but squandering nothing,
you sprawl over each unwritten page,
as though your voice had crawled
from you: and entered the whiteness
of the wail.

¹ Comme le souffle, l'acte de nommer est l'un des thèmes chers à Auster et à Celan, dont on peut lire par exemple les vers suivants extraits du poème « Chanson d'une dame dans l'ombre » : « Qui dit le premier son nom ? / [...] / Celui-là ne dit pas son nom / [...] / Celui-là dit son nom en dernier / [...] / Celui-là nomme le premier son nom » (Celan, 1998, 39-41).

(Auster, 2007, 38)

Paul Auster est un témoin silencieux dans l'impossibilité de témoigner. On comprend ici que le témoignage (la signature poétique) s'effectue dans la blancheur (« whitness » / « whiteness »), dans le silence et l'indicible, dans ce qui n'a pu être dit ou écrit.

En observant les autres poèmes d'Auster dans l'ordre chronologique, il apparaît que cet ensemble de mots et de concepts est ressassé de manière obsessionnelle. Chaque poème est une nouvelle tentative d'expression affûtant un vocabulaire propre (le mot « hewn » est d'ailleurs lui-même répété [39, 91]). Ainsi se construit la recherche personnelle d'Auster dans les mécanismes du langage, en d'autres termes, sa poétique naît. L'acte de nommer et Babel¹ jouent un rôle tout aussi révélateur dans *Wall Writing*, qui met à nu la différence irréductible entre les objets et leurs noms : « A voice that speaks to me / only of smallest things. / Not even things—but their names. / And where no names are— / of stones » (« Interior » [67]). Le poème devient un non-lieu pour le langage avec ses derniers vers polysémiques. L'enjambement donne à lire le néant qui menace l'acte de nommer. Les poèmes « Interior », « Pulse » et « Scribe » (Auster, 2007, 67-69) synthétisent donc le concept de la différence irréductible entre mots et objets, ainsi qu'un phénomène adjacent, celui de la désubjectivation. Pour écrire ou parler, l'écrivain doit sortir de lui-même, telle la graine qui traverse la pierre et le sol et se transforme en fleur ou en arbre :

Gaping eye
in the hunger of day.
Where we have not been
we will be. A tree
will take root in us
and rise in the light
of our mouths.

(« Pulse », Auster, 2007, 68)

The name
never left his lips : he talked himself

¹ Babel est souvent nommé explicitement dans l'ensemble de l'œuvre poétique. Auster réutilise ce terme pour mieux cerner ses conceptions poétiques avec chaque nouvelle tentative. « Meteor » se termine ainsi avec le mot « Babel » lorsque tous les noms, c'est-à-dire, toutes les pierres, comme autant de résidus inadéquats de la chute de la tour, ont achevé la création du poème : « the dust / of the smallest stone / that falls from the eaves / of Babel » (« Fragment from Cold », Auster, 2007, 133).

into another body: he found his room again
in Babel.

It was written.

A flower
falls from his eye
and blooms in a stranger's mouth.

A swallow
rhymes with hunger
and cannot leave its egg.

[...]

It is spring,
and below his window
he hears a hundred white stones
turn to raging phlox.

(« Scribe », Auster, 2007, 69)

Lorsque le nom est défini et employé par le poète (c'est-à-dire lorsque celui-ci répète la chute de l'œil à la bouche en utilisant le langage inadéquat d'après Babel), l'objet devient autre. L'oiseau, la fleur ou l'arbre qui se développent à partir de l'œuf, de la graine et de la pierre, symbolisent la métamorphose engendrée par l'utilisation du langage. Mais la signification impossible est source de frustration et déclenche paradoxalement la voix poétique (« never », « cannot leave its egg », « raging » [69]). La fleur pose la question de l'image et de la représentation, comme laissent entendre les vers « A flower / falls from his eye / and blooms in a stranger's mouth » (69). Le mot « bloom », signifiant « éclore », « fleurir », qualifie la transformation de l'objet en vocable par le souffle (« breath, / blooming » [29]), le cheminement de la perception à l'intériorisation du monde et enfin à la communication. Dans sa conception spinoziste, Auster respire le monde et partage les particules atomiques avec lesquelles il ne fait qu'un. Mais lorsqu'il prend conscience de lui-même en faisant acte de parole, il s'extériorise du monde et devient autre. Dire, c'est transformer, modifier la réalité perçue et transmise de manière subjective. Auster est étranger à lui-même, à la fois narrateur et destinataire du poème. L'utilisation du langage altère l'objet et le poète ne saurait définir convenablement le monde en ses propres termes. Comment pourrait-il alors en communiquer l'essence, puisque communiquer engendre un glissement de sens supplémentaire, puisque le

poète se heurte inévitablement au mur du langage, mur infranchissable sur lequel il écrit d'une écriture blanche, invisible et silencieuse ?

Wall Writing

Nothing less than nothing

In the night that does not come
from nothing,
for no one in the night
that does not come.

And what stands at the edge of whiteness,
invisible
in the eye of the one who speaks.

Or a word.

Come from nowhere
in the night
of the one who does not come.

Or the whiteness of a word,
scratched
into the wall.

(« Wall Writing », Auster, 2007, 81)

Le poème « Wall Writing » relate la confrontation du poète avec le mur du réel, mur de mots-pierres. Paul Auster ne peut atteindre la « pureté d'expression » tant convoitée, étant contraint de dire ou d'écrire avec un langage trompeur et inadéquat dans un monde linguistiquement préconstruit qui l'empêche d'accéder au réel. Composé à partir d'un langage secret et inaccessible, le message écrit sur le mur ne pourra pas être compris par tous¹. Les

¹ Le poème « Wall Writing » fait référence à l'épisode biblique de la « Chute de Babylone », lorsque les doigts d'une main humaine apparurent et dessinèrent un message sur un mur du palais royal. Terrifié, le roi Belshatsar convoqua Daniel qui, lui seul, fut capable de traduire ce message secret (Daniel 5). Selon l'interprétation juive rabbinique de ce chapitre du livre de Daniel, le message illisible aurait probablement été écrit dans une langue codée. Certains kabbalistes ont d'ailleurs avancé qu'il s'agissait d'une écriture géométrique. Une autre réminiscence lointaine de ce chapitre biblique est observable dans *Sunset Park* lors de l'exercice de désubjectivation d'Ellen Brice : « Holding the pencil in her right hand, she raises her left hand in the air, tilts it at a forty-five-degree angle, and keeps it suspended about twelve inches from her face, studying it until it no longer

revendications du poète ne peuvent se faire que dans le silence et la blancheur de l'écriture. Telle la racine saxifrage, chaque poème se présente comme une tentative de traverser ce mur. Dans « Wall Writing », Auster utilise toute une série de doubles négations représentatives de l'ontologie négative. La pureté d'expression qu'Auster finit peut-être par atteindre se trouve dans l'indicible et l'invisible, essence même de la langue parfaite de la Création.

d) Babel, les pierres & l'acte de nommer dans la poésie & la fiction d'Auster

Bien que cette sous-partie soit intitulée « Nommer : la Création & l'acte *poétique* », il semble difficile, voire même erroné, d'étudier l'œuvre poétique d'Auster (et notamment l'acte de nommer) en la désolidarisant, la cloisonnant ou l'isolant de son œuvre de fiction. En effet, le passage de la poésie à la fiction est un cheminement naturel, progressif, en aucun cas une rupture pour Auster qui souligne l'unité de son œuvre : « over the years [the poems] gradually began to open up, until I finally felt that they were heading in the direction of narrative. I don't think of myself as having made a break from poetry. All my work is of a piece, and the move into prose was the last step in a slow and natural evolution » (Auster, 1995, 104). Même si la poésie d'Auster s'est tarie et l'a conduit dans l'impasse du silence en s'affirmant comme mode d'expression inadéquat (ou, pourrait-on affirmer paradoxalement que la perfection silencieuse de l'œuvre s'est ainsi réalisée), les grands thèmes et concepts développés sont repris et se précisent dans l'œuvre de fiction, avec une continuité certaine.

Le style d'Auster a largement évolué, roman après roman, mais sa fiction a préservé certains éléments essentiels de sa poétique : l'importance du choix des noms dans l'acte créatif, le rôle du hasard, la recherche des possibles, la spiritualité et la lecture des signes ainsi qu'un procédé d'association paradigmatique qui laisse à lire, et même à étudier, un sens symbolique caché. Le choix des noms, leur polysémie et leur connexions secrètes sont donc toujours centraux à ses derniers romans (*The Brooklyn Follies*, *Travels in the Scriptorium*, *Man in the Dark*, *Sunset Park*), contrairement aux jeux « métافictionnels » principalement expérimentés à ses débuts avec *The New York Trilogy* et que la critique avait reconnus comme étant représentatifs d'une œuvre soi-disant « post-moderne ». La recherche sur cette facette de l'œuvre est importante et digne d'intérêt, mais il me semble qu'il ne s'agit pas d'une

seems attached to her body. It is an alien hand now, a hand that belongs to someone else, to no one, a woman's hand » (Auster, 2010, 116-117).

expression satisfaisante pour définir l'ensemble de l'œuvre de Paul Auster. Bran Nicol l'a confirmé lors de nos conversations sur la prose de Paul Auster et sur l'indéfinition, voire même l'obsolescence des termes « postmodernisme » ou « post-postmodernisme »¹. Certains critiques ont vu rétrospectivement le passage de la poésie à la fiction effectué par Auster comme étant celui du modernisme vers le postmodernisme², mais cette analyse est trop réductrice. Les derniers romans contredisent clairement ce clivage, que Paul Auster lui-même réfute :

I don't think of myself as a metafiction writer at all. I think of myself as a classic writer, a realist writer, who tends to have flights of fancy at times, but nevertheless, my feet are mostly on the ground. I'm just interested in the process, because talking about writing in a book is talking about thinking, primarily talking about how you tell a story, because that really is what it's all about. So I've never been afraid to (how should I put it) expose the process as I'm doing it because everyone who reads a book knows that it's a book, you're holding it in your hands, so you know it's an artifact, you know that it's not so-called "reality". [...] So I think it's just something that can be incorporated into the telling of the story, is how you tell the story, why you tell the story, who's telling the story, and all this becomes pertinent. But I've never thought of myself in the line of, say, John Barth, or Robert Coover who were doing this kind of things a generation ago. My stuff is much more down to the ground. (*Bigthink* [web], 2010)

Contrairement à ces considérations (au sujet de la métafiction ou du « postmodernisme ») représentatives d'une période en grande partie révolue (« a generation ago »), en tout cas d'une classification littéraire manifestement représentative d'éléments ponctuels et discutables de l'œuvre d'Auster, et qui ne sera pas étudiée en détail car elle a déjà donné lieu à de nombreux travaux (monographies, thèses)³, il me semble que les dialectiques

¹ Ces conversations ont eu lieu lors du colloque « *The New York Trilogy and the American Metropolis* » organisé par Mark Brown à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la trilogie (University of Northampton, June 29th, 2012). Le « post-post modernisme » y a été discuté en tant que retour et persistance du sens (« a will to believe anyway »). Je tiens à remercier Bran Nicol (qui définit *City of Glass* en tant que « 'metaphysical' detective fiction ») pour nos échanges passionnants au sujet des développements ultérieurs de l'œuvre de Paul Auster ainsi que pour l'intérêt qu'il a porté au présent travail de recherche. Voir Bran Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2009, 178-183.

² « In fact, the transition from poet to novelist, in Auster's case, might be synonymous with the move from modernism to postmodernism » (Gerard Woodward, « The stones speak », *The Guardian*, Saturday 17 March 2007).

³ Voir notamment Ilana Shiloh, *Paul Auster and Postmodern Quest: On the Road to Nowhere*, New York, Peter Lang, 2002. Voir également « Paul Auster's "The New York Trilogy" as Postmodern Detective Fiction » de Matthias Kugler (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutschland, 1999). Kugler souligne les divergences de la critique qui ne saurait s'accorder pour définir le genre littéraire dans lequel Paul Auster évolue. Auster n'écrit ni des romans policiers, ni des romans postmodernes. Il utilise certains aspects de ces genres littéraires sans pourtant s'y enfermer. Une constante est sans doute la fable, et on peut remarquer sa tendance actuelle avouée pour une écriture réaliste. Dans son article sur *Invisible*, Sean Collins affirme d'ailleurs que Paul Auster a mis fin au « formalisme postmoderne » : « *Invisible* suggests that the exhaustion of postmodern formalism might give way to an examination of human-centred questions, such as morality » (Sean Collins, « The Unreliability

silence/parole, ou dicible/indicible forment une toile de fond identifiable dans l'ensemble de son œuvre. Les questionnements principaux de celle-ci sont l'acte de nommer et le rapport qu'entretiennent le poète ou le raconteur d'histoires avec le matériau linguistique. Cette motivation de l'écriture est assez classique et sa maturation tend vers l'intemporel et l'universel. En 1990, Jim Francis faisait figure d'exception dans le paysage critique, et résumait déjà très efficacement ce mécanisme pourtant fondamental de l'œuvre (et qui n'a fait que se confirmer dans les décennies qui suivirent) :

His constant subject is the limit of the say-able. His characters might be reduced to incoherent shouting or paranoid silence, they might be subjected to cruel language experiments or they might seek out emotional and physical deprivation. [...] Always they are struggling with their physicality, and with the inevitable isolation of human consciousness. (Francis, 1990, 14)

Ces préoccupations d'ordre métaphysique et linguistique sont non seulement des thèmes omniprésents mais également les générateurs du récit et de la prose singulière de Paul Auster, largement informée d'une musicalité ainsi que d'une passion pour le choix des noms qui sont, comme l'affirme Gertrude Stein, des attributs poétiques.

La confusion des langues, qui est un thème essentiel dans l'œuvre poétique d'Auster, contribue souvent à l'intrigue de ses romans¹ : dans *The New York Trilogy*, bien sûr, et de manière plus allusive dans *In the Country of Last Things*, ainsi que vingt ans plus tard, dans *Travels in the Scriptorium* et *The Brooklyn Follies*. Dans ce dernier, le texte en prose est généré par la confrontation silence/parole renvoyant à Babel, à la recherche de la langue parfaite, au logocentrisme et au mysticisme. Le personnage central de Lucy (elle apparaît précisément au centre du livre et fait basculer le récit) est une fillette refusant obstinément de parler (son prénom évoque la lumière mystique), et qui accède à un langage non-verbal paradoxalement moins stérile que les discussions extensives entre son oncle Tom Wood et son grand oncle Nathan Glass. Par son silence, Lucy parvient à faire ressentir clairement ses émotions, alors que Nathan et Tom, le narrateur et son neveu, n'arrivent à rien en utilisant le langage :

of Memory », in *Spiked*, « The Spiked Review of Books », May 2010, <http://www.spiked-online.com/index.php/site/reviewofbooks_article/8929/>, [avril 2012], je souligne).

¹ À mi-chemin entre poésie et prose, la première version de *White Spaces* envoyée à William Bronk comportait un passage (inédit et finalement supprimé) qui mentionnait également la Tour de Babel : « Question: three blind mice; the four corners of the earth; the five of hearts. Answer: all of them. Question: Adam and Eve, the Tower of Babel; Humpty Dumpty; London Bridge. Answer: all fall down. Question: ashes, ashes. Answer: ashes, ashes » (Paul Auster, « Happiness, or a Journey through Space », in *Facing the Music*, typed draft, 1979, 34 [*William Bronk Papers*, 1979]). Cet extrait a ensuite été réinvesti en profondeur dans *City of Glass* (voir par exemple le passage sur Humpty Dumpty et Lewis Carroll [Auster, 1987, 81]).

I had been hoping to trick a few words out of her, but all I got were the same nods and shakes that Tom had been subjected to earlier. Strange unsettling little person. [...] She looked you straight in the eye, understood everything you said. [...] Tom and I withdrew to the kitchen, where she wouldn't be able to overhear our conversation. We talked for a good thirty of forty minutes, but nothing came of it except ever-mounting confusion and worry. [...] Round and round we went, the two of us traveling in circles, talking, talking, talking, but unable to answer a single question. (Auster, 2005, 135-136)

La clef de l'énigme réside dans le fait que Lucy et sa mère Aurora sont victimes du Révérend Bob, qui contraint les familles au silence intérieur pour parvenir à retrouver la langue originelle de la Création :

Our church. The Temple of the Holy Word. We're a small group. Our congregation has just sixty members, but the Reverend Bob is an inspired leader, and he's taught us many things. "In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God." [...] He understands what it means to sacrifice. If the Word is God, then the words of men mean nothing. They're no more significant than the grunts of animals or the cries of birds. To breathe God into us and absorb His Word, the reverend instructs us to refrain from indulging in the vanity of human speech. That's the sacrifice. One day out of seven, every member of the congregation must maintain a full and unbroken silence for twenty-four straight hours. (251-252)

Le Révérend Bob n'est pas le premier linguiste fou dans les essais critiques et les romans de Paul Auster. Peter Stillman est un docteur dément qui enferme son fils Peter Stillman et le contraint au silence afin de retrouver la langue pure de la Création — *The Word of God* — dans *City of Glass*. Celui-ci se lance également dans une forme d'écriture physique : il arpente les rues new-yorkaises labyrinthiques afin d'inscrire pas à pas les lettres B-A-B-E-L. Auster déplore souvent le fait que le langage de l'homme ne permet pas d'atteindre les pouvoirs rêvés du *Word of God*. Pourtant, c'est bien le langage qui nous crée et nous définit en tant qu'êtres humains : « it is language that creates us and defines us as human beings »¹. Auster formule cette remarque d'ordre métaphysique à l'occasion de son essai sur l'œuvre du schizophrène Louis Wolfson qui voulait se débarrasser de sa langue maternelle pour former un nouveau langage élaboré à partir d'éléments phonétiques et phonémiques issus de diverses langues. Le comportement de la mère de Wolfson est exactement contraire à celui de Peter Stillman (qui interdit à son fils Peter Stillman Jr. d'utiliser la langue anglaise). Dans sa

¹ Paul Auster, « New York Babel », essai portant sur *Le Schizo et les langues* de Louis Wolfson (Auster, 2003, 329).

préface de *Le Schizo et les langues*¹, Deleuze explique qu'elle entrainait dans sa chambre en hurlant des mots en anglais, pour des raisons tant médicales et sensées qu'obscures et ambiguës. Ce livre étrange, qui est le fruit d'une relation particulièrement instable et dérangée avec le langage, est une véritable révélation pour Paul Auster qui en témoigne avec enthousiasme : « one of those rare works that can change our perception of the world » (Auster, 2003, 330). Le travail sur le langage effectué en solitaire par Wolfson n'est pas sans rappeler les expérimentations linguistiques de Peter Stillman qui prétend maîtriser le verbe divin après des années d'enfermement total. Il parvient ainsi à créer des poèmes qu'il est le seul à comprendre. On pourrait déceler dans l'extrait suivant du monologue de Stillman², une pointe d'ironie de la part d'Auster qui parodie l'exigence ascétique de l'acte poétique : « I am the only one who knows what the words mean. They cannot be translated. [...] They are God's language, and no one else can speak them. [...] That is why Peter lives so close to God. That is why he is a famous poet » (Auster, 1987, 19-20)

Dans sa recherche d'un langage adéquat pour exprimer l'intraduisible et l'inexprimable, la Genèse et l'épisode de la chute de la tour de Babel sont donc des obsessions qui apparaissent autant dans les romans d'Auster que dans son œuvre poétique et critique. Lorsqu'il décrit la lente maturation de son écriture à Joseph Mallia, Auster précise que les poèmes se sont ouverts petit à petit. À partir de « Disappearances », une certaine maîtrise de ces concepts tout aussi centraux dans ses futurs romans s'installe (Babel, les pierres et la construction du mur, le hasard, l'acte de nommer comme acte créatif essentiel). Cette série de poèmes est une clef pour bien comprendre la symbolique complexe des pierres et de l'acte de nommer, qui trouvera d'autres formes de résonances dans l'œuvre de fiction, comme par exemple dans *City of Glass* (« The old man had become part of the city. He was a speck, a punctuation mark, a brick in an endless wall of bricks »³), ou encore lors de la construction absurde d'un mur de pierre par des joueurs au milieu d'un champ dans *The Music of Chance*. Ce mur fait converger un ensemble complexe de significations. On pense au mythe de Sisyphe ou encore aux camps de concentration : « As long as they kept on working, the work

¹ Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, préface de Gilles Deleuze, Paris, Gallimard, 1970. Ouvrage épuisé.

² Cet extrait de *City of Glass* a été publié sous la forme d'un portfolio expérimental (Paul Auster and Glenn Thomas, *My Mouth is Tired Now: Peter Stillman's Monologue*, Amsterdam, De Kunstzoeffdrukkerij, 2003). Ouvrage consultable sur le site internet de Glenn Thomas (1^{er} avril 2012).
<http://www.glennthomas.eu/paul_auster_projects4.html>

³ Cette remarque au sujet de Stillman (Auster, 1987, 91) trouve un écho intéressant lorsque Quinn semble disparaître et se fondre avec les briques des murs de la ville (« It was as though he had melted into the walls of the city »), ce qui est particulièrement bien rendu dans la version illustrée de *City of Glass* (Paul Auster, *City of Glass, the Graphic Novel*, adapted by Paul Karazik and David Mazzucchelli, with an introduction by Art Spiegelman, New York, Picador, 2004, 111).

was going to make them free »¹ évoque l'inscription « Arbeit Macht Frei » (« le travail rend libre ») sur la porte d'entrée du camp d'extermination d'Auschwitz. Ce mur est construit afin de rembourser la dette de jeu contractée par Nashe et Pozzi envers Flower et Stone, deux personnages dont les noms allégoriques renvoient eux-aussi à l'œuvre poétique. L'idée du mur de pierre était déjà développée dans une première version de *The Music Chance*, sous la forme d'une pièce de théâtre intitulée « Laurel and Hardy Go To Heaven » (1976)².

L'absurdité de cet emmurement théâtral beckettien³ se trouve inversée à la fin énigmatique de *Invisible* (Auster, 2009, 306-308). Cécile entend puis observe des travailleurs qui taillent des pierres dans un champ, créant une « musique » attirante et entêtante :

A barren field stretched out before me, a barren, dusty field cluttered with gray stones of various shapes and sizes, and scattered among the stones in that field were fifty or sixty men and women, each holding a hammer in one hand and a chisel in the other, pounding on the stones until they broke in two, then pounding on the smaller stones until they broke in two, and then pounding on the smallest stones until they were reduced to gravel. (Auster, 2009, 307)

Cette étrange conclusion du roman rappelle les pierres qui abondent dans l'œuvre poétique⁴ (« From the first step, our voice / is in league / with the stones of the field » [Auster, 2007, 40]). Les noms et prénoms allégoriques du personnage principal Adam Walker contiennent à eux-seuls l'idée de l'acte de nommer comme acte poétique et créatif essentiel : aspirant poète, traducteur, écrivain et éditeur (l'intrigue du roman est largement tirée du travail d'édition de jeunesse de Paul Auster à l'époque de *LIVING HAND*), ce personnage est bien à la fois *le*

¹ Paul Auster, *The Music of Chance*, London, Faber and Faber, 1991, 14.

² Dans son étude détaillée et éclairante, Ilana Shiloh précise également l'étymologie et les implications du mot « hasard » qui renvoie à plusieurs mots clefs du récit comme la chute (« the fall ») et à la coïncidence et le sort qui surviennent comme un coup de dés (on pense là encore à Mallarmé) : « Chance has the implication of that which we fall into, or which befalls us by surprise—the incident, the accident, the final throw of the dice. It embraces the interplay between indeterminacy and inevitability, between fortuity and fate. To believe in chance, suggests Derrida, “can just as well indicate that one believes in the existence of chance as that one does *not*, above all, believe in chance, since one looks for and finds hidden meaning at all costs » (Ilana Shiloh, « A Place Both Imaginary and Realistic: Paul Auster's *The Music of Chance* », in *CONTEMPORARY LITERATURE*, vol. 43, n° 3, (Autumn), University of Wisconsin Press, 2002, 488).

³ Dans *Sunset Park*, l'actrice Mary-Lee Swann joue dans la pièce *Happy Days* de Beckett, dont la symbolique rappelle la construction du mur de pierre mise en scène par Auster : « She has come to New York to act in Samuel Beckett's *Happy Days*. She will be Winnie, the woman buried up to her waist in Act I and then buried up to her neck in Act II, and the challenge in front of her, the formidable challenge will be to hold forth within these constricted emplacements for an hour and a half, delivering what amounts to a sixty page monologue » (Auster, 2010, 187).

⁴ À l'occasion de la publication de *Collected Poems* au Royaume-Uni (Faber & Faber, 2007), Gerard Woodward a ainsi intitulé son article, qui a été mentionné plus tôt au sujet du postmodernisme, « The stones speak » : « There are stones (lots and lots of stones), [...]. These motifs recur with such frequency that there is a strong sense of repetitiveness, but in reality it is the sound of a young writer grasping around for his voice and his subject. The stones which litter the poems – [...] – represent the impenetrable antithesis of flesh, the hard, rubbed negation of the human realm » (Woodward, in *The Guardian*, 2007).

premier homme et celui qui nomme, ainsi que *celui qui marche, erre* (i.e. écrit)¹. Cet extrait de *Invisible* invite le lecteur à faire une analogie entre ces personnages anonymes et sans visage qui travaillent la matière brute — la pierre — et le poète qui dissèque et affûte le langage (« hewn » [Auster, 2007, 39, 91])². Les poèmes d’Auster avaient d’ailleurs d’abord été recueillis sous le titre *Groundwork*, une édition Faber & Faber (1990) dont l’illustration représente un homme travaillant dans un champ de pierres, les disposant une à une. Voici quelques fragments de « Disappearances » qui rendent l’analogie entre les mots et les pierres plus évidente, et les concepts d’Auster plus limpides :

and what he sees
is all that he is not: a city

of the undeciphered
event,

and therefore a language of stones,
since he knows that for the whole of life
a stone
will give way to another stone

¹ Rudolph Born commente sur le ton de la parodie et avec force détails le *choix* du nom « Walker ». Il s’agit en effet d’un nom américanisé donné au grand-père juif d’Adam lorsqu’il a émigré aux USA. L’occasion se présente alors pour une critique acerbe de l’échec du melting-pot, de la superficialité des États-Unis et de la culture américaine : « A good, solid American name. So strong, so bland, so dependable. Adam Walker. The lonely bounty hunter in a CinemaScope Western, prowling the desert with a shotgun and six-shooter on his chestnut-brown gelding. Or else the kindhearted, straight-arrow surgeon in a daytime soap opera, tragically in love with two women at the same time. [§] It sounds solid, I replied, but nothing in America is solid. The name was given to my grandfather when he landed at Ellis Island in nineteen hundred. Apparently, the immigration authorities found Walshinsky too difficult to handle, so they dubbed him Walker. [§] What a country, Born said. Illiterate officials robbing a man of his identity with a simple stroke of a pen. [§] Not his identity, I said. Just his name. He worked as a kosher butcher on the Lower East Side for thirty years » (Auster, 2009, 10). Le nom « Adam Walker » est donc une association complexe de références bibliques et historiques au premier homme et au premier immigrant en terre américaine (l’immigrant juif errant archétypique comme Reznikoff), nouveau jardin d’Eden illusoire créé de toutes pièces.

² Dans son tout premier essai publié, sur la poésie de Jacques Dupin, Auster arrive à une définition de l’acte poétique comme un travail sur la matière brute du langage tout à fait comparable : « The poetic word is essentially the creative word, and yet, nevertheless, a word among others, burdened by the weight of habit and layers of dead skin that must be stripped away before it can regain its true function » (« The Cruel Geography of Jacques Dupin’s Poetry », in *BOOKS ABROAD*, vol. 47, n° 1 (Winter, 1973), 78. Cet article a également été publié en préface de *Fits and Starts, Selected Poems of Jacques Dupin translated by Paul Auster*, Weston, Connecticut, Living Hand, 1974). A l’occasion d’une conférence à l’Université de Copenhague, Auster répond à une question portant sur cet extrait de *Invisible* et insiste sur le fait qu’il s’agit d’une représentation poétique de l’ensemble du roman : « I think in a way it was a poetic representation of the entire book captured in this one scene. After all the title of the book is *Invisible* ». Il précise également que cette scène est autobiographique et qu’elle lui a évoqué des réminiscences de l’esclavage (« the kind of scene that looks like slaves working or prisoners working »), ce qui renforce d’ailleurs la parenté avec *The Music of Chance* (Paul Auster, « Paul Auster appointed honorary alumnus », Q & A, 13 May 2011, with Inge Birgitte Siegumfeldt, <<http://phd.hum.ku.dk/trams/auster/>>, [jan. 2012]).

to make a wall

and that all these stones
will form the monstrous sum
of particulars.

(« 1 », Auster, 2007, 107)

And he will tell
of each thing he sees in this space,
and he will tell it to the very wall
that grows before him:

and for this, too, there will be a voice,
although it will not be his.

Even though he speaks.

And because he speaks.

(« 3 », Auster, 2007, 109)

There are the many—and they are here:
and for each stone he counts among them
he excludes himself,
as if he, too, might begin to breathe
for the first time
in the space that separates him
from himself.

For the wall is a word. And there is no word
he does not count
as a stone in the wall.

(« 4 », Auster, 2007, 110)

And of each thing he has seen
he will speak—

the blinding
enumeration of stones,
even to the moment of death—

as if for no other reason
than that he speaks.

Therefore, he says I,
and counts himself
in all that he excludes,

which is nothing,

and because he is nothing
he can speak, which is to say
there is no escape

from the word that is born
in the eye.

(« 6 », Auster, 2007, 112)

Plusieurs éléments essentiels de la poétique et de la philosophie d'Auster se dégagent de ces extraits. Tout d'abord, le fait que chaque élément perceptible et exprimable à l'aide du langage correspond à une pierre dans le mur. Chaque mot contient par association, définition et différenciation l'ensemble du langage : les mots sont comme autant de pierres et de murs. Le désert et le silence sont donc opposés de façon dichotomique à la ville qui symbolise l'erreur du langage par sa construction exponentielle et son vacarme incessant. Dans ces extraits la récurrence des thèmes de l'aliénation, de la subjectivation et de la désobjectivation est remarquable : en disant « Je », l'homme s'exclut lui-même et fait « l'invention de la solitude ». L'homme est aliéné à cause du langage, parce qu'il cherche paradoxalement à tout désigner autour de lui et à se différencier du monde qui l'entoure. Les mots peuvent ainsi servir à construire et à déconstruire.

Parler revient à « énumérer les pierres » de façon répétée et aveugle, insensée. Cette constatation négative de la poétique d'Auster, celle du péché de l'œil et de la bouche, c'est-à-dire de la perception de l'objet et de sa représentation par le langage, a ensuite été dépassée pour donner lieu à une forme de jeu dans sa fiction. Si Auster déplore l'impossibilité de traverser ce mur dans sa poésie et s'enferme lui-même avec le langage, la fiction lui permet au

contraire de sortir de lui-même et de son expression de soi, quitte à laisser ses personnages errer à sa place dans les confins labyrinthiques du langage. Auster abandonne l'univocité sourde de l'ontologie négative au profit d'un dialogisme lumineux, jouant avec la construction et la déconstruction de ses romans en testant les possibilités infinies du matériau linguistique. L'acte de nommer, acte poétique essentiel, reste le moteur créatif générant le texte, et Auster aime y faire allusion et partager le procédé de création avec ses lecteurs.

Conformément à l'affirmation théorique de Stein, la poétique d'Auster est fondée sur le rapport au langage et sur le choix du nom. Pourtant, bien qu'il y ait une évolution évidente et marquée de la poésie à la prose, l'œuvre romanesque d'Auster résiste à la définition de Stein. Dans ses romans, l'acte de nommer est générateur du récit et de l'intrigue, et de façon particulièrement réflexive. La formule de Stein concernant la poésie est en fait tout aussi applicable à la prose d'Auster. Auster joue avec les noms des personnages et commente sans cesse l'adéquation ou l'inadéquation des mots employés, leur musicalité ainsi que leurs pouvoirs et leurs limites. L'exploration du rapport au langage est la véritable visée systématique de tous ses romans. Trouvant leur origine dans sa poétique, le procédé d'association paradigmatique et les possibilités de sens nouveaux développés avec chaque lecture sont caractéristiques de sa prose.

Travels in the Scriptorium ressemble ainsi à un petit traité de métaphysique insistant sur l'acte de nommer, sur la mémoire et sur la méthodologie de l'écriture créative. Auster recrée le chaos de la confusion des langues dans un univers en huis clos. Enfermé dans sa chambre, Mr Blank (le choix du nom¹ renvoie à la fois à la perte de mémoire et à la page blanche) tente de restaurer l'équilibre dans le monde chaotique qui l'entoure (« a symbolic undertaking to restore harmony to a broken universe » [Auster, 2006, 106]). Les nombreux post-it indiquant le nom de chaque objet dans la chambre se trouvent un jour déplacés et réorganisés de façon désordonnée. Mr Blank découvre alors une nouvelle *confusio linguarum* : « After a thorough investigation, he is horrified to discover that not a single label occupies its former spot. The wall now reads CHAIR. The lamp now reads BATHROOM. The chair now reads DESK » (Auster, 2006, 103). Ce passage est en fait une réécriture de *Ghosts*, ce que les noms

¹ Ce roman rappelle que l'homme est d'abord nommé à sa naissance, comme chaque personnage et chaque objet dans la fiction. Mr Blank est lui-même une page blanche (Auster reprend la célèbre métaphore de John Locke) dont la mémoire a bien été effacée et qui reproduit chaque jour la situation initiale d'Adam dans le jardin d'Éden. Donner des noms aux personnages et aux objets est l'acte créatif essentiel. L'homme naît dans un monde sémiotique, son nom le différencie des autres dès sa naissance, comme chaque pierre nommée par le poète. Cette constatation originelle d'Auster s'articule avec son intérêt particulier pour les *doppëlgangers*, les homonymes, les doubles, la paronomasie ou encore l'innommable.

des personnages (« Blue », « White », « Black », « Red », « Violet », « Gold », etc.) laissent deviner. Auster fait subir à Mr Blank le pire cauchemar de Blue : « It will not do to call a lamp a bed, he thinks, or the bed a lamp. No, these words fit snugly around the things they stand for, and the moment Blue speaks them, he feels a deep satisfaction, as though he has just proved the existence of the world » (Auster, 1987, 148). Dans *The New York Trilogy*, Auster faisait déjà systématiquement allusion à la création du monde par le langage et les noms. L'harmonie existait avant la chute de la tour de Babel, lorsque les mots correspondaient aux choses qu'ils désignaient. Après Babel, la destruction de cette harmonie est irréversible et l'utilisation du langage est synonyme de chaos. Comme Anna Blume dans *In the Country of Last Things*¹ (personnage que l'on retrouve d'ailleurs dans *Travels in the Scriptorium*), Mr Blank se trouve confronté au « chaos » de l'erreur du langage et de l'indicible :

[H]e always took great pains to write up his reports on their activities in a language that would not betray the truth of what they saw and thought and felt at each step along the way. To indulge in such infantile whimsy is to throw the world into chaos, to make life intolerable for all but the mad. Mr Blank has not reached the point where he cannot identify objects that do not have their names affixed to them, but there is no question that he is in decline, and he understands that a day might come, perhaps soon, perhaps even tomorrow, when his brain will erode still further and it will become necessary for him to have the name of the thing on the thing in order for him to recognize it. He therefore decides to reverse the damage created by his unseen enemy and return each one of the scrambled labels to its proper spot. (Auster, 2006, 105)

L'acte de nommer, le langage et l'indicible sont des thèmes centraux dans ce court roman matrice où se rencontrent de nombreux personnages austériens. Dans cette « novella », comme dans la plupart de ses romans, Auster s'intéresse particulièrement à la sélection des mots et à la symbolique des noms propres. Le narrateur de *Travels in the Scriptorium* commente constamment les mots choisis et leurs définitions en utilisant la formule « the word *mot en italique* » : « the word *all* is an absolute term » (Auster, 2006, 22). Le même précepte est utilisé dans le roman suivant *Man in the Dark* (« I like to use the word *liberator* » [Auster,

¹ Dans *In the Country of Last Things*, on retrouve une réflexion similaire sur le « chaos » et la « confusion » des langues. Anna Blume sous-entend que l'on doit agir chaque jour comme le premier homme, tel Adam dans la ville sans nom où le langage disparaît : « you must encounter each thing as if you have never known it before. No matter how many times, it must always be the first time » (Auster, [1987], 1988, 7). Le texte est nourri d'allusions à Babel. Par exemple, Isabel perd la faculté de parole avant de mourir, produisant des sons terribles dans son agonie : « an awful noise that sounded like chaos itself. Spittle was dribbling down from the corners of her mouth, and the noise kept pouring out of her, a dirge of unimaginable confusion and pain » (Auster, 1989, 78). La salive dégoulinante d'Isabel rappelle l'écroulement poussiéreux des pierres dans des poèmes comme « Meteor » (« the dust / of the smallest stone / that falls from the eaves / of Babel » [Auster, 2007, 133]). Anna dépeint ici une *confusio linguarum* dans laquelle « le chaos » précède la « confusion ». La paronomasie entre *Babel* et *Isabel* n'est d'ailleurs pas à exclure dans ce roman qui place les différentes formes de représentation de l'indicible au centre de ses préoccupations.

2008, 9]). Là encore¹, ce procédé interpelle le lecteur au sujet du choix des noms, soulignant l'adéquation et l'inadéquation du langage qui devient un système référentiel arbitraire et instable (« We're not even sure of his name. It could be Blake. It could be Black. It could be Bloch » [Auster, 2008, 9]).

Afin de mettre en avant le procédé de création, Auster a très souvent recours à des récits enchâssés mettant en scène des écrivains, ainsi qu'à la description des techniques employées par certains personnages artistes (peintres, musiciens, etc.). Les rapports au matériau, au langage et à l'acte de nommer y sont alors décrits en détail. Suite au passage de *Travels in the Scriptorium* qui a été cité plus haut, la technique méticuleuse employée par Mr Blank pour décoller chaque autocollant est décrite de manière très (trop) détaillée. Voici un exemple de description du *procédé mécanique de l'écriture* dans *Travels in the Scriptorium* :

I am sitting at the table, listening to the pen as it scratches along the surface of the paper. I stop. I dip the pen into the inkwell, then watch the black shapes form as I move my hand slowly from left to right. I come to the edge and then return to the other side, and as the shapes thin out, I stop once more and dip the pen into the inkwell. So it goes as I work my way down the page, and each cluster of marks is a word, and each word is a sound in my head, and each time I write another word, I hear the sound of my voice, even though my lips are silent. (Auster, 2006, 33)

Ce passage, qui fait écho à de nombreux autres extraits de romans d'Auster², est donc centré sur le procédé et l'activité d'écriture elle-même (ici avec de l'encre et du papier, ailleurs souvent avec un carnet ou une machine à écrire³). Ce texte comporte une allusion au paradoxe du « bruit » et de la « voix » du silence, posant la question du logocentrisme (Auster arrive à l'équation « marks » = « words » = « sounds »).

¹ On retrouve cette proposition dans d'autres romans comme *The Book of Illusions* : « the word fall » (Auster, 2002, 200). Le mot « fall » y est utilisé plus de cinquante fois avec de multiples sens : le nom, signifiant la « chute » ou l'« automne », le verbe « tomber » que l'on retrouve dans diverses expressions dérivées. Il s'agit bien sûr d'un mot clef pour David Zimmer dont la famille entière est décédée dans un accident d'avion, et dont la chute prend ensuite la forme d'une intense dépression, avant qu'il ne tombe amoureux de nouveau.

² Voir par exemple *Oracle Night* ou *The Brooklyn Follies*, lorsque le narrateur Nathan Glass décrit le plaisir de la lecture : « reading for the pure pleasure of it, for the beautiful stillness that surrounds you when you hear an author's words reverberating in your head » (Auster, 2005, 13).

³ L'obsession d'Auster pour l'activité d'écriture (ses procédés, matériaux et supports) est flagrante dans l'ensemble de ses romans (descriptions des stylos, pages et carnets, machines à écrire, etc.). Voir notamment *The New York Trilogy*, *Leviathan*, *In the Country of Last Things*, *Oracle Night* et les textes en prose aux titres évocateurs comme *The Story of my Typewriter* (with Sam Messer [illustrated edition], New York, Distributed Art Publishers, 2002) et *The Red Notebook*, ainsi que les incontournables *White Spaces* et *The Invention of Solitude*.

Un autre aspect récurrent de l'acte de nommer concerne le choix des noms lors de la création d'une histoire. Voici la façon dont Mr Blank commente à haute voix son procédé créatif et choisit le nom d'une tribu dans *Travels in the Scriptorium* :

I detest that word, by the way. Primitives. It's too flat, too blunt, has no flair. Let's try to think of something more colorful. Hmm... I don't know... Maybe something like... The Spirit People. No. No good. The Dolmen. The Olmen. The Tolmen. Awful. What's wrong with me? The Djiin. That's it. The Djiin. Sounds a little like Injun, but with other connotations mixed in as well. All right, the Djiin. (Auster, 2006, 109)

Cet extrait est typique de la façon dont Auster « exhibe le procédé » de création (« expose the process » [Bigthink, 2010]) en s'intéressant tout particulièrement au choix des noms. Auster continue en quelque sorte son activité de poète qui *nomme* et *définit*. Cette constatation s'applique à tous les romans d'Auster dans lesquels cet intérêt partagé avec le lecteur pour la définition et l'acte de nommer prend des formes variées. Dans *Moon Palace*, Effing, qui est non-voyant, réprimande durement Fogg lorsqu'il ne trouve pas les mots exacts pour définir les objets qui se présentent à eux lors de leur sorties quotidiennes. Dans *The New York Trilogy* et *In the Country of Last Things*, Auster s'intéresse à la question des objets abîmés et cassés qui ne remplissent plus leur fonction originelle, objets indéfinissables qui, par conséquent, devraient porter un autre nom pour être désignés correctement. Au pays des dernières choses, tout disparaît : les vestiges linguistiques qui firent jadis référence à certains objets subissent le même sort. Certains mots subsistent encore quelques temps malgré l'absence ou l'altération de leur référent, puis finissent par perdre toute signification : « At a certain point, things disintegrate into muck, or dust, or scraps, and what you have is something new, some particle or agglomeration of matter that cannot be identified. It is a clump, a mote, a fragment of the world that has no place: a cipher of it-ness » (Auster, [1987], 1988, 35-36). Anna joue le rôle de guide dans cette ville où les objets, les mots et la mémoire meurent. Elle enseigne la lecture des signes : « you must learn how to read the signs » (Auster, [1987], 1988, 6). Avec beaucoup plus de légèreté dans *The Brooklyn Follies*, Nathan Glass s'amuse à répertorier les « malapropismes » et néologismes divers dont il raffole (« the spoonerisms and malapropisms I was so fond of » [Auster, 2005, 6]) dans son livre intitulé *The Book of Human Folly* (Auster, 2005, 5). Les jeux sur les choix des noms fonctionnent à plusieurs niveaux et abondent dans l'ensemble du roman : Nathan invente divers procédés pour mentionner sa femme sans jamais prononcer son nom (« the now unmentionable one who had mothered my

child », « (name deleted) » [Auster, 2005, 229, 230]). « Hawthorne » fait à la fois référence à l'auteur et à une rue portant son nom. James Joyce (« the ersatz James Joyce », « the James Joyce who wasn't James Joyce » [221, 112]) est un personnage insignifiant contrastant avec l'illustre écrivain irlandais. Harry Dunkel (« Dark » en allemand) change son nom en Harry Brightman (33). Al Wilson, quant à lui, n'apprécie pas son nom dont il déplore le caractère impersonnel avec ironie : « "I've been Al Wilson since the day I was born which is maybe half a step up from being called John Doe. There's nothing to sink your teeth into with a name like that. Al Wilson. There must be a thousand Al Wilsons in Vermont Alone" » (163).

Dans plusieurs romans se trouvent des listes de noms dont les objets représentés sont parfois inconnus pour le lecteur. L'intérêt de ces listes réside alors plutôt dans l'observation du choix des noms, dans leurs saveurs et leurs sonorités plutôt que dans leur qualité en tant qu'outils de représentation (du moins au premier degré). Dans *The Book of Illusions*, David Zimmer s'amuse par exemple à noter dans son carnet une liste extensive de noms de plantes (quarante-cinq au total) créant un long paragraphe sans verbe, avec le point comme unique ponctuation (Auster, 2002, 295-296). L'attention de Zimmer porte sur les noms indépendamment des objets représentés. Le lecteur ne peut accéder à aucune re-présentation visuelle de ces fleurs et plantes diverses. Zimmer fait l'expérience poétique des noms décrite par Stein (« In themselves, the plants weren't much to look at, but their names had an impressive music. [...] The words had a chewy Saxon thickness to them, and I took pleasure in sounding them out to myself, in feeling their stolid, clanging resonances on my tongue » [295])¹. Voici un autre exemple significatif et complémentaire, extrait de *Sunset Park*. Le narrateur omniscient déploie une longue liste de noms d'instruments de percussion utilisés par Bing Nathan. Par leurs seules qualités linguistiques et leur agencement dans la phrase, ils créent une musicalité et un rythme intéressants :

Seventeen years later, his collection has grown from the standard kit (snare drums, tom-toms, side drum, bass drum, suspended cymbals, hi-hat cymbals) to include more than two dozen drums of various shapes and sizes from around the world, among them a murumba, a batá, a darbuka, an okedo, a kalangu, a rommelpot, a bodharán, a dhola, an ingungu, a koboro, a ntenga, and a tabor. Depending on the instrument, he plays with sticks, mallets, or hands. His percussion closet is stocked with standbys such as

¹ Il me semble que l'on peut déceler au moins une allusion sémantique signifiante dans cette liste de noms de fleurs : « *Fall panicum* » (296, je souligne). Zimmer souffre en effet de ce que l'on appelle « post-traumatic stress disorder ». Zimmer explique que ce livre sur les fleurs lui a permis de supporter le trajet en avion qu'il a effectué pour la première fois sans Alma et sans sa dose de Xanax qu'il avait malencontreusement oubliée : « I managed to curb my *panic*. [...] [T]he book she had given me proved to be an enormous help » (294, je souligne).

bells, gongs, bull-roarers, castanets, clappers, chimes, washboards, and kalimbas, but he has also performed with chains, spoons, pebbles, sandpaper, and rattles. (Auster, 2010, 75-76)

La prose sera alors appréciée pour sa musicalité plutôt que pour sa signification. Cependant, le martellement de ces mots dans la phrase crée une représentation sonore qui *signifie* en imitant les sons variés des percussions. Dans *Sunset Park* sont également listés longuement, entres autres, les noms des défunts dans un cimetière (80) et les patronymes amusants de stars du baseball (chapitre « Milles Heller [3] »). Autre exemple représentatif de l'attention extrême portée au choix des noms, l'argument qu'utilise Bing Nathan pour motiver le personnage principal Miles Heller à venir habiter dans la maison squattée de Sunset Park est purement linguistique et abstrait, pour ne pas dire absurde, étant basé sur un lien arbitraire entre les prénoms des colocataires : « Bing doesn't know if Miles is looking for a change, but one of the original members of the group has recently left town, and a room is available for him if he wants. The previous occupant was named Millie, and to replace Millie with Miles seems alphabetically coherent, he says. *Alphabetically coherent* » (38-39).

Ces réflexions constantes sur les choix des noms indiquent une certaine marche à suivre au lecteur qui pourra ou non créer d'autres associations de sens. En appliquant ces conseils méthodologiques de lecture, le prénom « Miles », qui peut être lu comme l'unité de distance, correspond parfaitement à ce personnage toujours en mouvement, en fuite perpétuelle, en route. La mort de son frère dans un accident de voiture (les allusions à *The Great Gatsby* foisonnent) dont il est plus ou moins responsable, semble également être rappelée par son prénom « Miles » et son nom « Heller ». Ajoutant la connotation du divin à celle de l'enfer, les collègues de Miles Heller le surnomment « *El Mudo* » (je souligne) car il ne parle pas et reste silencieux au travail : « For some time now, he has made it his business to say as little as possible when he is on the job. Paco and Freddy have taken to calling him El Mudo » (Auster, 2010, 6). L'extrait de *City of Glass* mentionné auparavant, dans lequel Quinn voit le nom de Dieu dans les deux dernières lettres de B-A-B-E-L, confirme cette lecture de « El Mudo » comme une allusion au silence du Dieu imprononçable.

Le procédé de caractérisation à l'aide du choix des noms des personnages est une pratique courante, mais une telle obsession est remarquable. Comme il a été démontré au sujet de l'appropriation des techniques kabbalistiques de Jerome Rothenberg dans *Gematria*, les connexions sont infinies. Infinies car illimitées et indécidables. La *cohérence*, pour reprendre le terme de Bing, est à décider par l'auteur et par le lecteur : ce dernier est libre de déchiffrer les multiples associations syntagmatiques et paradigmatiques entre les *signes* (linguistiques,

métaphoriques, littéraires) qui lui sont proposés. Comme l'explique Finkelstein, ces jeux linguistiques et paronomastiques sont souvent très sérieux dans l'oeuvre d'Auster : « Auster is haunted by Jewish themes, and perhaps more importantly, by the Jewish attitude toward writing: to witness, to remember, to play divine and utterly serious textual games » (Barone, 49). Auster fait d'ailleurs concrètement allusion aux noms de Dieu et aux jeux mystiques des kabbalistes dans *White Spaces* : « It is sometimes necessary not to name the thing we are speaking about. The invisible God of the Hebrews, for example, had an unpronounceable name, and each of the ninety-nine names tradition ascribes to this God was in fact nothing more than a way of acknowledging that-which-cannot-be-spoken, that-which-cannot-be-seen, and that-which-cannot-be-understood » (Auster, 2007, 157). Contrairement à Rothenberg, les jeux sur le choix des noms de Paul Auster ne se présentent pas comme l'application extensive d'une certaine méthode ancestrale, aussi non-orthodoxe et originale soit-elle, mais comme une façon d'appréhender le monde et le langage en s'inspirant de réminiscences dont les traces sont déchiffrables dans les détails parfois cryptiques du texte.

Une telle lecture augmentée des noms des personnages de Paul Auster crée ou renforce le sens, comme par exemple avec Owen Brick et Nick Bowen, les héros des histoires dans l'histoire de *Man in the Dark* et de *Oracle Night*. Comme l'illustre l'oeuvre poétique d'Auster, et particulièrement « Disappearances », le nom du premier d'entre eux est une brique, une pierre dans le mur, mais il est également vidé par son prénom que l'on peut lire « new O » à l'envers. Les héros d'Auster sont toujours des antihéros, des zéros. S'ajoute à cela la situation initiale de cette histoire dans l'histoire qu'August Brill, narrateur dans la trame principale du récit, invente en la commentant. Brill décide de commencer son histoire en plaçant Owen dans un trou cylindrique « cylindric hole » qui forme un cercle parfait « perfect circle », répétant le double nœud « double knot » serrant ses bottes (Auster, 2008, 3). Mais les connexions, puisqu'elles sont infinies, ne s'arrêtent pas là. Nick Bowen, dont Owen Brick est presque une anagramme, et qui finit lui-même enfermé par son auteur dans un abri antiatomique, se lit « new o B » à l'envers, ce qui semble faire sens en suivant l'ordre chronologique de publication inversé.

Ces spéculations sont la mise en pratique des jeux paronomastiques qu'Auster propose inlassablement au lecteur, dont on retiendra en tout cas l'association entre « womb » et « tomb » dans *In the Country of Last Things*, ou encore le nom de l'écrivain à succès « John Trause », dans *Oracle Night*, qui est une anagramme d'Auster. Paul Auster est aussi le nom

d'un personnage dans *City of Glass*, jeu métalectique inspiré tant d'un hasard autobiographique que du *Livre des questions* d'Edmond Jabès¹.

Si certaines formes de jeux métanfictionnels et « postmodernes » de *The New York Trilogy* ne font plus partie de l'univers des derniers romans d'Auster, son intérêt pour l'acte de nommer, lui, reste entier².

2. Vocables & images : dire face aux interdits de la représentation

« A l'intérieur de toute création linguistique règne le conflit entre l'exprimé et l'exprimable d'une part, l'inexprimable et l'inexprimé de l'autre »

—Walter Benjamin³

a) L'image du vocable & le vocable de l'image

Le terme « représentation », et ses « interdits », impliquent la notion d'image dont il faut étudier les multiples déclinaisons. L'« interdit de la représentation » connote d'abord l'interdit biblique et l'impulsion iconoclaste. Articulation logique de l'indicible et de l'invisible, évoluant parallèlement aux jeux sur le Nom, les noms et le vocable, l'image (perçue, représentée, imaginée, projetée, etc.) est au centre des préoccupations de Paul Auster et de Jerome Rothenberg, qui sondent continuellement cette source prolifique de paradoxes et de contradictions. Dans son introduction à *L'interdit de la représentation*, après avoir rappelé que « l'interdit de la représentation » est « le premier des interdits bibliques – “tu ne feras pas d'images...” », Jean-Jacques Rassial précise que si cet interdit avait été « l'horizon de la plupart des interventions » d'un précédent colloque intitulé *La psychanalyse est-elle une*

¹ Dans *Le Livre de Yukel*, on peut observer de nombreux éléments ayant influencé Auster, dont la présence du livre dans le livre portant le même titre (« J'ai, entre mes mains, *Le Livre des Questions* » — ce procédé est répété dans *Leviathan*, *Oracle Night*, *Travels in the Scriptorium*) et du « narrateur qui s'est approprié le nom de ton héros », Yukel (Jabès [1964], 1988, 332).

² Le personnage Adam Walker et l'intrigue du roman *Invisible* illustrent l'intérêt constant qu'Auster voue à ses origines en tant que poète, avec lesquelles il semble particulièrement renouer. Paul Auster a donné de nombreuses lectures de poésie et de prose, extraites de ses premiers ouvrages, comme par exemple lors d'une interview où il parle de *A Tomb for Anatole* (Pennsoud, [web], 1995), à l'occasion du Forum *Secular Jewish Culture* (Pennsoud, [web], 2004) ou encore lors de la remise du titre Honorary Alumnus de l'Université de Copenhague où il lit et commente *White Spaces* (University of Copenhagen, [web] 2011).

³ Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000a, 151.

histoire juive ? (Seuil, 1981), l'amenant à proposer un nouveau colloque dont les intervenants étaient non seulement analystes et philosophes, mais aussi écrivains, peintres et cinéastes, il met d'emblée en garde contre un « commentaire théologique exhaustif » et réducteur, invitant le lecteur à tirer ses propres conclusions, à répondre aux questionnements par d'autres questions :

Qu'on ne cherche pas non plus, au-delà de l'évocation, un commentaire théologique exhaustif de la question. Ce n'était pas notre option. Au contraire, ce qui fait l'originalité de ces textes, c'est que chacun, juif ou non, s'est laissé, dans sa propre pratique, apostropher par le titre, constatant que, au-delà, ou en deçà, de l'énoncé religieux, l'interdit de la représentation oblige quiconque à une réflexion éthique : que ce soit pour mesurer cet interdit comme appropriation subjective d'un « impossible à représenter », ou bien comme limite à un totalitarisme de la représentation. Nos sociétés, celles de l'image, voient se rejoindre deux folies, apparemment contradictoires, celle de l'hystérie et de la mascarade, celle du paranoïaque et du débridage imaginaire : la sortie de ces logiques qui font notre quotidien ne peut-elle consister en un retour sur cet interdit, quitte à ce que chacun le reformule dans le champ de sa pratique ?

En ce sens, à relire ces textes divers, parfois divergents, un même souci apparaît, plus ou moins souligné : l'interdit de la représentation, loin d'être du seul registre de la théologie [...], nous renvoie aux difficultés communes du parlêtre, sommé de représenter et condamné à ne le faire avec quelque authenticité qu'en marquant le bord de l'irreprésentable.

Que le lecteur en soit averti, la seule conclusion possible de ce livre, c'est à lui comme à chacun d'éventuellement la trouver et la soutenir. Je ne peux que souhaiter qu'il rencontre, à la lecture, manière à être dérangé¹.

Ces réflexions sur le « bord de l'irreprésentable » et d'un « impossible à représenter » sont applicables aux œuvres d'Auster et de Rothenberg qui ont développé un rapport personnel à l'image. Tous deux ont élaboré une poétique de l'intériorité, comme leurs précurseurs Paul Celan et Charles Olson. Rothenberg parle ainsi d'une poésie tournée vers l'intérieur (« a poetry driven back into the body » [Rothenberg, 1998, 406]). Selon Leslie Ullman, Robert Bly, et plus largement les poètes du mouvement « deep image », dont Jerome Rothenberg et Robert Kelly sont les fondateurs, ont contribué à mener la poésie américaine dans cette direction nécessaire (« steer contemporary American poetry in the direction it needed to go: inward, toward the under explored regions of the psyche, by means of startling but rightly intuited images »²). Après avoir évoqué une définition de la poésie par Jean-Michel Maulpoix

¹ Jean Jacques Rassial, in *L'interdit de la représentation (Colloque de Montpellier, 1981)*, textes rassemblés par Adélie et Jean-Jacques Rassial, Paris, Seuil, 1984, 9-10.

² Leslie Ullman, « Deep Imagists: The Subconscious as Medium ». Cet article, téléchargeable sur de très nombreux sites internet, ne comporte pas de références bibliographiques satisfaisantes. Le propos d'Ullman

comme « *vision* du silence », Marc Chénétier évoque une autre forme de poésie « tournée vers l'intérieur », celle de Paul Auster, qui allie son traitement du silence à la « renverse du souffle » célanienne : « “To make the silence sound, to lend it a language and make the best of it, such is the business of poetry whose wonder begins with the *vision* of silence”. Keep, in other terms, the words in the mouth and feed on breath rather than project it outside » (Chénétier, 2001, 12). Fortement inspiré par les interdits bibliques, Auster développe une poétique de l'enfermement dont l'indicible et l'absence totale d'image sont les moteurs. Pour lui, marquer le « bord de l'irreprésentable » est une motivation première, fondatrice de ses poèmes qui n'ont fini par traiter que d'un « impossible à représenter » menaçant la voix poétique d'extinction, s'épanouissant dans un silence mallarméen. À la fois tourné vers le passé et le futur, Rothenberg s'inscrit quant à lui plus nettement dans une certaine tradition poétique qu'il remet en question. Il rejette la métaphore et l'emblème, redéfinissant l'image après Rimbaud, Ezra Pound, Federico Garcia Lorca et les Surréalistes, et tente d'explorer les confins de l'inconscient pour parvenir à une autre forme d'image. Le poème « deep image » chemine vers une réalité nouvelle dont la perception est augmentée dans le mouvement du poème, grâce à la vision poétique.

Au cœur de l'activité d'écriture se trouve une ambiguïté que même un chiasme, comme celui qui a été choisi en titre — l'image du vocable et le vocable de l'image — ne parviendrait pas à abolir ou à résoudre. Le langage est sémiotique, ce qui signifie que chaque mot fait signe, et la différence entre signe linguistique et objet est, Auster le répète, irréductible. Dans l'univers sémiotique de Paul Auster, tout fait signe. Mais contrairement au langage divin utilisé par Dieu et Adam avant la chute de la Tour de Babel, le langage humain, l'outil de création du poète, ne communique rien en dehors de lui-même. Il communique à l'intérieur du langage, pour reprendre la démonstration de Walter Benjamin :

Toute nature, pour autant qu'elle se communique, se communique dans le langage, donc en dernier ressort dans l'homme. C'est pourquoi l'homme est le maître de la nature et peut dénommer les choses. C'est seulement par l'essence linguistique des choses qu'il atteint de lui-même à leur connaissance — dans le nom. La création divine s'achève lorsque les choses reçoivent leur nom de l'homme, cet homme seulement à partir duquel, dans le nom, le langage parle. (Benjamin, 2000a, 148)

L'image signifiée par le vocable n'est représentée qu'à l'intérieur du langage, elle est invisible, abstraite. Elle doit être traduite, décodée, re-présentée. Le langage rend le poète

s'avère néanmoins utile pour rendre compte du mouvement « deep image » qui a été relativement peu étudié (<http://www.gotpoetry.com/MediaWiki/Deep_image>, [avril 2012]).

esclave du temps et de l'espace, et inversement, le temps et l'espace le rendent esclave du langage. Le poète perçoit le monde et le présente, le représente avec l'espoir d'abolir le temps, de maîtriser l'espace, de cerner la notion au plus près, de toucher l'objet avec les mots. Auster et Rothenberg se confrontent à ce paradoxe, cette limite infranchissable entre le monde et les mots employés pour le représenter. Face à l'imprésentable et à l'innommable, ces poètes refusent de créer une image du monde et se tournent à l'intérieur pour, peut-être, trouver un autre langage capable d'atteindre une meilleure vision du réel.

Dans son poème particulièrement méta-poétique « WORDS », Rothenberg décrit son rapport au langage. Il y développe une image : « a single image », précise-t-il. Il s'agit de l'image d'un centre brûlant du poème, centre attractif de l'œuvre autour duquel gravitent les particules langagières sans jamais parvenir à l'atteindre. On peut y voir une allusion, souvent répétée ailleurs dans son œuvre, aux lettres de feu de la Torah et aux pratiques kabbalistes. Rothenberg s'attarde sur la conduite créatrice, en proposant une description proche de celles de Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* et *Le livre à venir*, qui incorpore plusieurs éléments essentiels : les mots, le souffle, le silence et l'image.

Terror of words
positions &
dispositions
around a burning
center
Words on paper
In the wounded light
[...] I come
toward you
in the curve of words
of uncut space
the sudden
movement of our lips
together
with breath itself
a language
Also a language
rising from the earth
our footsteps
speaking
like a dance

our words a dance
of breath of
images the single
image of a sun
burning inside us
as we speak
[...]
treachery of words
of ashes
falling toward the center
silence born from speech
we draw breath
from silence
uncut space
& silence
footsteps breathing
softly
where we learn to die¹

Comme Marc Chénétier au sujet de l'œuvre poétique de Paul Auster, Rothenberg affirme que le souffle lui-même est un langage (« breath itself / a language ») et fait une analogie entre la blessure indicible, le silence et la « renverse du souffle » (« silence born from speech / we draw breath / from silence »). Les éléments présents dans ce poème pourraient définir à la fois la poétique de Rothenberg et celle d'Auster : Rothenberg déplore en effet l'inadéquation d'un langage trompeur (« treachery of words ») et souligne plusieurs analogies entre les pas et les mots, le souffle et le silence, la danse et les mots, pour revenir à l'image unique (« our footsteps / speaking / like a dance / our words a dance / of breath of / images the single / image of a sun »). Dans son introduction à *Technicians of the Sacred*, Rothenberg définit un « concept de réalité » qu'il présente sous la forme d'un système d'associations poétiques ressemblant lui-même à un poème. Par un glissement d'analogies évoquant le poème « WORDS », et dont l'agencement rappelle le poème « JEWS & », Rothenberg arrive à la définition suivante :

But above all there's a sense-of-unity that surrounds the poem, a reality concept that acts as cement, a unification of perspective linking

¹ Jerome Rothenberg, « WORDS », *Between: Poems 1960-1963* (London, Fulcrum Press, 1964), in *Poems for the Game of Silence: 1960-1970*, [The Dial Press, 1971], New York, New Directions, 1975, 14-15.

poet & man
man & world
world & image
image & word
word & music
music & dance
dance & dancer
dancer & man
man & world
etc.

(Rothenberg, 1981, 72)

Le mouvement d'associations « image/word/music/dance » qui résume un aspect important de la poétique de Rothenberg, ressemble beaucoup à celui que Paul Auster a employé lors de la création de *White Spaces*. À l'occasion de sa lecture à l'université de Copenhague, Auster raconte en détail les circonstances dans lesquelles cette œuvre hybride est apparue. Paul Auster se trouvait dans un gymnase pour assister à une représentation de danse qui l'a fasciné. Ce spectacle éblouissant, paradoxalement ponctué de commentaires « inutiles » et « inadéquats » de la chorégraphe, a été une véritable révélation pour lui : « What she said was so inadequate with the beauty of the thing I had just seen », « her words were useless », « the words meant nothing », explique-t-il à Inge-Birgitte Siegumfeldt¹. Il est impossible de décrire les mouvements extrêmement complexes et minutieux d'une danse, les mots sont incapables de rendre la vérité dans son instantanéité, comprend alors le jeune poète, qui prend conscience de l'échec que représente une telle tentative d'expression linguistique :

P. A.: something cracked inside me, and I saw this enormous chasm between the intricacies and beauty of the world, and the failure of language to capture what is going on. [...] In this great gap that opened up into me, I found a kind of freedom that allowed me to start writing again, and that was the first piece I wrote and then after that I just kept writing prose.

I-B. S.: [...] each step, in a sense, becomes a grammatical feature.

P. A.: I agree with you. Yes, it's true, because language *is* physical. It does come out of the body, and whether you are writing poetry or fiction, or even non-fiction for that matter, what you are striving for as a writer, as opposed say, to a journalist, is a music, a certain kind of rhythm that will somehow echo the

¹ Paul Auster et Inge-Birgitte Siegumfeldt, « Paul Auster appointed honorary alumnus », Q & A, University of Copenhagen, 13 May 2011, <<http://phd.hum.ku.dk/trams/auster/>>, (mai 2012).

meaning you're intending to convey. And then, underneath that meaning—that meaning of the words—there is the deeper physical meaning that comes out of the music of the words. And so I think an attentive reader, reading someone who is writing with that kind of care, will experience meaning in his or her own body as well, even if they can't be fully articulated. The truth of the story, or the truth of the poem, the lyric, will emerge out of this music. (*University of Copenhagen*, 2011)

« The song / Is in the step », écrivait déjà Auster, alors jeune poète, dans « Spokes » (« 9 » [Auster, 2007, 28]). Auster et Rothenberg recherchent tous les deux une musique dans leur rapport à l'acte d'écriture. Chacun à sa façon insiste sur la musique poétique : la prose d'Auster en est partout informée, Rothenberg expérimente quand à lui les poèmes/chants natifs américains ou encore les « sound poems »¹. Mais avant d'atteindre la musique des mots, les questions essentielles sont celles de l'image du monde (« world & image ») et de la relation entre image et vocable (« image & word »). Par ses motivations centrales et son système d'association, le poème « WORDS » de Rothenberg révèle des considérations proches de celles qui ont motivé l'écriture de *White Spaces* de Paul Auster. Tous deux traitent de la présence et de l'absence d'image, de l'impossible simultanéité du langage syntagmatique, du mouvement de la perception de la réalité vers la vision poétique et l'écriture, de la mort et du silence.

Le titre « White Spaces » est une référence très probable à Edmond Jabès, qui a donné le titre « L'espace blanc » au premier chapitre de *Le Livre de Yukel* (Jabès, 1988, 213). Dans sa contribution au volume *L'interdit de la représentation*, Edmond Jabès décrit le paradoxe essentiel contenu dans l'interdit biblique, dans le langage et le visage humain ainsi que dans l'activité d'écriture. Jabès y élabore une réflexion périlleuse aux limites de la représentation, s'inspirant de l'interdit biblique pour percer les secrets de l'écriture et du rapport au vocable et à l'image. En voici les temps forts, postulats et définitions préliminaires (tant par leur sens et leur contradiction que par leur musique) à celles de Jerome Rothenberg et de Paul Auster qui ouvrent la réflexion à d'autres champs d'investigation complémentaires :

- Le livre est, à la fois, présentation (il présente, se présente) et représentation (il reproduit, cherche à fixer).

Mais Dieu n'a-t-il pas condamné toute représentation de Lui-Même ?

[...]

Et si le sacré, étant Parole de Dieu, n'était que le silence de nos paroles ?

Et si le profane, étant paroles émancipées, n'était que défi au silence divin ?

¹ Voir *Technicians of the Sacred* (1968), *Shaking the Pumpkin* (1972) et *Poems for the Game of Silence: 1960-1970* (1975).

L'image serait, alors, à la parole ce que l'absence d'image est au silence. [...]

Écrire, sous le regard constant de Dieu, supposerait ne reproduire inlassablement que Sa Parole ; mais, reproduire cette Parole, n'est-ce pas, malgré soi, introduire l'image dans le texte ? [...]

L'écriture, interrogative jusque dans ses affirmations – et toujours en question –, est notre faiblesse ; c'est pourquoi elle est du domaine du profane. [...]

Ainsi l'écriture, d'un ouvrage à l'autre, ne serait que l'effort des vocables d'épuiser le dire – l'instant – pour se réfugier dans l'indicible qui n'est pas ce qui ne peut être dit, mais, au contraire ce qui a été si intimement, si *totalemment* dit qu'il ne dit plus que cette intimité, cette totalité indicibles.

Le profane et le sacré ne seraient, alors, que le prélude et le terme d'un même engagement : celui qui consiste, pour l'écrivain, à vivre l'écriture jusqu'au seuil du silence où elle l'abandonnera. [...]

N'est-ce pas, justement, par le truchement du mot impuissant à s'approprier le dire que l'éternité prend conscience de son incompatibilité avec le langage ?

Au Dieu invisible, il fallait un Nom imprononçable.

Écrire – être écrit – serait donc, sans que l'on s'en rende toujours compte, passer du visible – l'image, la figure, la représentation –, dont la durée est celle d'une approche, à la non-visibilité, à la non-représentation contre lesquelles lutte, stoïque, l'objet ; de l'audible, dont la durée est celle d'une écoute, au silence où, docilement, viennent se noyer nos paroles ; de la pensée souveraine à la souveraineté de l'impensé, remords et suprême tourment du verbe.

Le sacré demeure l'inaperçu, le dissimulé, le protégé, l'ineffaçable ; c'est pourquoi écrire est aussi la tentative suicidaire d'assumer le vocable jusqu'à son ultime effacement, là où il cesse d'être vocable pour n'être plus que trace relevée – blessure – d'une fatale et commune rupture : celle de Dieu avec l'homme et celle de l'homme avec la Création. [...]

L'interdit originnaire de la figure confère à la non-représentation son caractère sacré. La langue de Dieu est langue d'absence. [...]

Mais toute création est liée à une fraction de temps qui, privée de futur, est, elle-même, effacement.

(Edmond Jabès, « Qu'est-ce qu'un livre sacré ?... », in Rassial, 11-16)

L'interdit biblique de la représentation, qu'il soit compris d'un point de vue strictement religieux ou en tant qu'injonction représentative des limites et des paradoxes inhérents au langage humain, est éclairant, et Jabès expose les problématiques qui en découlent. Le paradoxe essentiel soulevé par Jabès est le fait qu'utiliser le langage, la parole et le vocable revient en définitive à créer un ensemble d'images. Bien qu'ils tentent chacun à leur manière d'expérimenter la part d'ombre du langage, c'est-à-dire le silence et l'absence d'image, Auster et Rothenberg évoluent au cœur de ce paradoxe en utilisant le langage, qu'il soit « langage d'absence », « absence de figure » ou « effacement ». Ces auteurs ont tenté de remanier l'image et les possibilités de représentation pour mieux atteindre cette « totalité indicible » qui semble fuir les mots à mesure qu'ils s'approchent de leur but et commencent à

faire sens dans le développement offert par la page en mouvement. Le point de départ de Rothenberg est la redéfinition de l'image et du silence poétiques. Auster, quant à lui, opte pour l'absence d'images et une écriture du silence. Leur point d'arrivée n'est que l'affleurement de l'indicible, centre attracteur de l'œuvre, à la fois irrésistible et insondable, que le cheminement de toute une carrière ne saurait permettre d'atteindre. Écrire est une activité de présentation perpétuelle et répétitive, un éternel recommencement, un mouvement implacable, incapable de saisir l'objet ou l'instant présent dans l'agencement textuel d'un système sémiotique à construire, à déconstruire et à déchiffrer mettant le poète, l'écrivain et le lecteur à l'épreuve de la représentation.

b) Image, Imagisme & « deep image » : Rothenberg, poète visionnaire ?

Image, métaphore : définitions

Les expérimentations de Rothenberg avec les noms imprononçables du Dieu invisible Yhwh ont été étudiées précédemment. Mais comme le montre Jabès dans *L'interdit de la représentation*, les « noms » et les « images » sont deux aspects d'une même problématique, et on ne peut évoquer l'un sans l'autre¹. Dès le début de sa carrière, Rothenberg s'intéresse particulièrement à l'image poétique qu'il nomme « image profonde », la redéfinissant par opposition à l'image métaphorique d'un point de vue théorique et pratique. Cependant, à l'instar du terme « Objectivist », l'expression « deep image » ne semble pas satisfaisante pour représenter correctement un mouvement poétique précis dans son ensemble². Rothenberg a une conception propre de « deep image », inspirée du « canto hondo » (« deep song ») de

¹ « Namings » et « Images » sont deux sous-parties consécutives du chapitre « Poetics » de *Pre-Faces & Other Writings* [145, 146] de Jerome Rothenberg, mais l'on pourrait également traiter des « noms » et des « images » dans l'ordre inverse (« image & word » [72]).

² Kevin Bushell insiste sur ce problème de définition théorique du groupe « deep image » auquel son essai tente de remédier. Inventeur de cette expression, Rothenberg n'est pourtant pas toujours considéré comme membre de ce « mouvement » ou « groupe » : « unlike other “upstart” groups writing in the shadow of Pound and Eliot, the deep image poets—including Bly, Louis Simpson, William Stafford, and James Wright—lacked the equivalent of the Black Mountain group’s “Projective Verse,” or even, as in the Beats’ “Howl,” a central important poem which critics could use as a common point of reference. This essay, then, attempts to shed some light on the mystery surrounding the deep image aesthetic » (Kevin Bushell, « Leaping into the unknown: The Poetic's of Robert Bly's Deep Image », in *Modern American Poetry*, [web], Cary Nelson and Bartholomew Brinkman eds., Urbana-Champaign, University of Illinois, 1999-2011).

<http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/bly/bushell.html>, (avril 2012).

Lorca¹. Afin de bien comprendre la vision de Rothenberg, il faut dans un premier temps définir les implications diverses du terme « image ».

Plusieurs sources épistolaires permettent d'appréhender les grandes lignes de sa définition personnelle de l'image à partir de la période 1960-1964, se confirmant et s'affinant dans sa poésie, sa prose et ses anthologies. Dans une longue lettre adressée à Nicco, élève de Rothenberg dont seul le prénom figure en en-tête, celui-ci commente un essai intitulé « THE IMAGE » qui, d'après lui, manque pour commencer d'une définition pertinente. Cette source est fondamentale pour bien cerner sa définition propre de « l'image » :

It is at least necessary to distinguish [an image] from a metaphor and a symbol. [...] The poetical "rose" is not an image, and in poetry the rose has probably not been an image in over 2000 years. It is an emblem. [...] From the very start it is quite obvious that the word "rose" in the context of European poetry has come to mean "BEAUTY", just as Mallarmé's damned swan is no swan at all but "THE POET". This is the method of European poetry since at least the Renaissance (actually since the Middle Ages), and it is a very tiresome business. In order for such a line as "O rose... [thou are sick]" to mean anything, we need an understanding among a special group of "aficionados" or "connoisseurs" who know we mean no such thing as a rose, but that rose equals "BEAUTY", swan equals "POET" ([...] I hate [this dreadful method]!). In a technical sense this is metaphor: one thing standing for something else. Though in the modern sense, metaphor has been extended somewhat. To define the image is difficult. Pound's definition (Poetry I, 6, March 1913) leaves much to be desired but has certain advantages, especially over his later definition in terms of so-called "Phanopoeia". The 1913 definition defines image as "that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time." The key words here are "presents" and "complex". Image poetry is not a means of saying one thing and meaning something else. It is an art of presentation somewhat like the film, only it is not essentially visual².

Dans la définition en trois temps, ou en trois « types », de la poésie selon Pound (« phanopoeia », « melopoeia » et « logopoeia »), le terme « phanopoeia », qui retient particulièrement l'attention de Rothenberg, renvoie à une projection d'images sur l'imagination visuelle : « a casting of images upon the visual imagination »³. Il faut préciser

¹ Federico Garcia Lorca, *Deep Song and Other Prose*, trans. Christopher Maurer, New York, New Directions, 1980.

² Jerome Rothenberg, Lettre à « Nicco », datée du 17 septembre 1964, in *Jerome Rothenberg Papers*, MSS 0010, Mandeville Special Collections Library, UCSD, Box 3, Folder 8, pp. 1-2.

³ Ezra Pound, « How to Read », in *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968, 25. Pound a également publié une série de trois poèmes intitulée « Phanopoeia » (voir Ezra Pound, *Umbra* (1920), in *Poems & Translations*, New York, The Library of America, 2003, 565-566). Charles Bernstein résume cette théorie de Pound ainsi : « Pound said that poetry could be divided according to three essential elements: phanopoeia, melopoeia, and logopoeia — the play of image, music, and meaning » (Charles Bernstein, « Introduction to Ezra Pound » [from *Poetry Speaks*, ed. Elise Paschen, Rebekah Presson Mosby, Sourcebooks,

que la fameuse définition de Pound (1913) dont il est question ici est à l'origine des mouvements imagistes et vorticistes¹ qui ont fortement influencé les Objectivistes. Rothenberg apporte d'autres éléments de définition dans *Poems for the Millennium*. Voici deux extraits complémentaires issus de son commentaire sur l'entrée « Ezra Pound » et de « Prologue to “Objectivists” » :

By 1914 his association with painter/writer Wyndham Lewis (two issues of the magazine *Blast*, among other things) & a strong whiff of Futurism & Cubism brought his earlier definition of “image” (“that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time”) into the high energy of Vorticist theory (...) & the onset soon thereafter of *The Cantos*. The poem now appeared in history, in time. The image became a moving image, and both image & cubist collage were subsumed (with translation & tradition, recast by Pound as “make it new”) under the propositions of mind as a vortex, where “all times are contemporaneous”; of the poem as a “knot of patterned energies” (H. Kenner, on Pound); & of poetry as a process for making it “cohere.” (Rothenberg, 1998, 156)

If Pound's dicta for Imagism (p. 156) brought in “direct treatment of the ‘thing’ ” as a foundation for poetry, his next move—into Vorticism—opened the poem to those “historic & contemporary particulars”—rushing into the “vortex” of the poet's mind & culture—at the heart of Zukofsky's later formulation.

Among the “Objectivists” as such—and their cohesion as a group was never clear—the name underscored both an *objective* approach to the world & the idea of the poem as *object*. (For the former, William's formula “no ideas but in things” might serve as catchphrase; for the latter, his definition of a poem as “a big or little machine made of words.”) Metaphor came into question or was recast, replaced, by a predilection for immediate experience & an evolving sense of history. For Williams in particular this was accompanied by an American concern to develop a national idiom & a concomitant new measure—in the case of several of the main “Objectivists,” a language informed by immigrant particularities (their own included) or by what Williams elsewhere called “the speech of Polish mothers.” (Rothenberg, 1998, 525-526)

Rothenberg démontre que la métaphore a été remise en question, remaniée, et qu'elle a permis aux poètes de s'appropriier l'image, de faire du poème un instrument de recherche ontologique et identitaire. Après cette introduction à la poésie « objectiviste », le premier extrait choisi par Rothenberg dans cette section de *Poems for the Millennium* est logiquement « Vortex » de

2001], Buffalo, *Electronic Poetry Center*, < <http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/essays/pound.html>>, (avril 2012).

¹ Au sujet du vorticisme de Pound, voir Hélène Aji, « Ezra Pound : vorticisme et tentation futuriste » (Chapitre IV), in *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poésie américaine*, préface de Peter Nicholls, Paris, L'Harmattan, 2001, 107-126.

Pound, dont on peut lire plusieurs formules clefs¹, et notamment dans « Poetry » : « The vorticist will use only the primary pigment of his art. / The primary pigment of poetry is the IMAGE. / The vorticist will not allow the primary expression of any concept or emotion to drag itself out into mimicry » (528). À la lueur de ces théories de Pound, on discerne mieux les implications de la remarque faite par Rothenberg à Nicco : « Image poetry is not a means of saying one thing and meaning something else ». Rothenberg tente de faire surgir une vision de la réalité à l'intérieur du poème. Le poème n'est pas une « métaphore » d'un objet extérieur décrit, le poète n'a pas recours au « mimétisme » (« mimicry »), ce qui est comparable aux œuvres de Kandinski ou de Picasso dans le domaine de la peinture, comme le précise Pound dans « Vortex » (cité dans Rothenberg, 1998, 528). Poursuivant sa définition de l'image avec Nicco, Rothenberg en vient justement à la question essentielle de la couleur dans l'illusion référentielle, s'appuyant sur le célèbre exemple de Rimbaud :

When Rimbaud gives the vowels their colors, he has no rationalization for them. If there was a middle term that ever connected green to U it has been deliberately suppressed, and not to create a guessing game for critics, but because Rimbaud wanted to produce two simultaneous successions, one of colors one of vowels — *in the absence of translational meaning*. In this case the connections supplied by the critic act as a shunt through which all the voltage leaks off. The absence of connection was precisely necessary to create charged space between the vowels and the colors. [...]

There are also other problems in relation to image:

The relation to objects, for example: is the presentation (naming) of a succession of objects the presentation of a sequence of images, or is it the succession that forms an image? [...]

Secondly, poetic images are not visual (“green” is not visual, it is mathematically or semantically speaking a range of the function “color”; it presents an illusion of concreteness or visibility. [*sic*] Perhaps this is the illusion that the poet creates; that the words can call up the world.) But really the color “green” ranges from very near blue to very near yellow in many different saturations and densities; furthermore, it is impossible to “see” a color without seeing something that is colored or at least an area that is so-colored. This is a difficult problem and becomes more difficult when we consider something seemingly more tangible like “salt”. What kind of salt, NaCl — probably, but under what conditions — in a shaker, on one’s tongue? Is it the taste? the [*sic*] sensation of granularity? etc. [...] There are ways around this — probably by following up the meaning of “complex”. *I think of an image as a point of intersection of association*. [...]

¹ La section « Ancestry » de « Vortex » comporte par exemple la définition de l'image de 1913. Celle-ci est précédée de la formule « “All arts approach the conditions of music.”—*Pater* » (in Rothenberg, 1998, 528), proche du concept de *melopoeia*, et qui est partagée par Jerome Rothenberg et Paul Auster, que nous citons plus haut : « the truth of the poem, the lyric, will emerge out of this music » (Paul Auster, *University of Copenhagen*, [web], 2011).

Probably the main reason that an image tends to arrest the motion in a poem, though it may not always do so, is that *the image is a kind of focal point or modal point. It exercises a strong "field effect", if you will. It does not decode* in the manner of a logical syntactical progression even when placed in the center of one, and continues to exist after the sentence in which it is embedded has been passed by. This is not the usual communication system of language, where the words are annihilated as soon as their meaning is obtained. *Images do not translate out.* (Rothenberg Papers, 1964, Box 3, Folder 8, pp. 2-3, je souligne)

Rothenberg considère l'image comme une apparition visuelle indicible et intraduisible qui évolue indépendamment des limites du langage. L'image poétique est donc fondamentalement différente de la métaphore ou de la comparaison. Dans de nombreux poèmes, Rothenberg répète la formule « *word like word* », équation répétant les deux mêmes termes de la comparaison, insistant sur le refus de l'image (au sens de « mimétisme » ou de conformité présumée entre le signe linguistique et l'objet représenté), comme par exemple dans *The Lorca Variations* : « Two other gentlemen disguised as gentlemen »¹. Ce vers pose aussi la question de l'écriture et du sujet poétique comme « masque », que Rothenberg tente de faire tomber dans ses poèmes, non pas pour révéler son « vrai » visage, mais pour en souligner la vanité et s'intéresser à une image de la réalité plus profonde, plus essentielle à l'acte poétique qui n'est pas reproduction mais acte de création. Avant de poursuivre avec cet extrait des archives de Rothenberg sur l'image, voici un autre exemple concret de l'absence de métaphore, d'image et de « sens » au premier degré (« the absence of translational meaning », « Images do not translate out »²), comme on en trouve souvent dans les poèmes de Rothenberg :

Voices are dumb until
I speak for them.
Knowing the sound
I find myself between
two fires. One
is dark green, one
the color of my mind asleep³.

¹ Jerome Rothenberg, « Palimpsests [1] », (XXVI), in Rothenberg, 1993, 60. Voir également, dans le même poème, les vers suivants produisant un effet similaire : « *This sky / the oranges fall under / like a sky* » (« Palimpsests [4] », 62, je souligne).

² Jerome Rothenberg emploie la même expression que Pound dans « How to Read », mais à contrepied. Rothenberg répète : « Images do not translate out » (Rothenberg Papers, 1964). Pound, quant à lui, affirmait précisément l'inverse au sujet de *Phanopoeia* (image) : « [Contrary to *melopoeia*,] *Phanopoeia* can, on the other hand, be translated almost, or wholly, intact. [...] *Logopoeia* does not translate » (Pound, 1968, 25).

³ Jerome Rothenberg, « I Come into the New World », in *A Book of Witness: Spells & Gris-Gris*, New York, New Directions, 2002, 57.

Dans ce poème intitulé « I Come into the New World » (*A Book of Witness* [2002]) comme dans le poème « WORDS » (*Between: Poems 1960-1963*), l'image utilisée, car il y a bien une image, est celle du feu. Mais, jouant avec cette image et différenciant la métaphore d'une « vision poétique » (« image profonde »), Rothenberg remet justement en question la couleur (près de quarante ans après le poème « WORDS » et cette lettre), pour anéantir toute possibilité de représentation, confirmée par les vers « One / is dark green, one / the color of my mind asleep ». Plusieurs questions viennent instantanément à l'esprit du lecteur : Quelle est la couleur de l'esprit ? Comment visualiser l'esprit avant même de lui attribuer une couleur ? Quelle est la couleur de l'esprit *endormi* ? On comprend alors que Rothenberg joue dans ce poème avec ce qu'il nomme dans la lettre à Nicco « l'illusion du concret ou du visible ». Cet extrait illustre également l'intérêt de Rothenberg pour les « dream states », la vision du monde depuis la perspective du rêve (et inversement), auxquels il fait référence au sujet de *Triptych*, et justement, *A Book of Witness* :

But the witnessing doesn't stop with what Schwerner used to laugh at as the “really real,” because the fantastic, the surreal, is also something that I'm looking for and to which I can also bear witness. I'm interested in that sense in both waking and dream states or how the two states can penetrate each other – both, as I think of them, areas of witnessing. Mystical and psychoanalytical thought and experience exist in two distinctively different ways, but both of them related to how the mind makes poetry. Day visions and night visions, artificially induced or otherwise. I can only say that these intrigue me, whether or not I share in them. The exploration at any rate is to see the waking world through the dream state, the perspective of the dream. [...]

Shamans were involved in the knowledge that they came to it through dreaming: natural sleep visions or induced visions. Other traditions explore the visions of both the night and day. In the Bible, the prophets speak about having dream visions as well as waking ones. (Annexe n° 2, 2010)

On voit ainsi se profiler un intérêt important pour le *contenu de vision* atteint dans l'espace du poème, inspiré du surréalisme, des chamans ou des prophètes visionnaires. C'est sur ce point précisément que la « deep image » de Rothenberg se différencie nettement du « canto hondo » de Lorca. Michael Heller explique d'ailleurs que le terme « deep image » est peut-être même, pour les raisons exposées plus haut par Rothenberg, l'antithèse de « deep song » :

I take both the meaning and the term “deep song” from Lorca's essay on the subject, the Spanish word for deep song, *canto hondo*, having no genuine equivalent in English or in American-English, though the simple word ‘song’ on one level may approximate. (Nor is deep song synonymous with—indeed, may be antithetical to—the term “deep image” as used by such poets as Robert Bly, Robert Kelly or Jerome

Rothenberg.) To speak of song in poetry—and this applies more directly to deep song—is to mean something unadorned, musical, phraselike, seemingly standing in little need of exegetical machinery.

Lorca tells us that deep song refers to something primordial, originary, buried beneath the apparent surface of literature and, possibly, of thought or what might be called pre-thought. It does not, however, in Lorca's usage, suggest sublimation nor the sub-conscious nor its hidden or surreal manifestations¹.

Dans l'introduction de *Pre-Faces & Other Writings*, Rothenberg définit sa poétique de manière concise en rappelant son intérêt pour l'image, qui donna rapidement naissance au courant « deep image », ce qu'il ne précise pas mais sous-entend. Il utilise alors le terme clef « imaging » : « my earliest (superceded but surviving) involvement with *the imaging potential of language* » (Rothenberg, 1981, 4, je souligne). Un autre extrait de *Pre-Faces & Other Writings* permet de bien définir le terme « imaging » comme étant « la pensée et l'imagination » : « thought & imagination (imaging) » (45).

Dans la lettre à Nicco, Rothenberg reproche aux Dadaïstes et aux Surréalistes d'utiliser des images qui traduisent un objet concret sur le même mode d'opération que la métaphore. Rothenberg considère le langage poétique comme un langage différent de celui de la psychanalyse. Contrairement à ce dernier, le langage poétique de la « deep image » serait capable d'atteindre sa vision propre, ne cherchant pas à traduire le réel, mais à le faire surgir dans un moment de vision et de perception profondes :

Nevertheless, images can be hustled along — look at the Dadaists and Surrealists — the result of this is either blurring or montage, which are strictly modern methods. *What I most object to, though, in the work of both Dadaists and Surrealists is that their image successions frequently do translate out* — Dadaist successions usually translate out logically through a “reductio ad absurdum” grammar or through the syntax of “black humor”, while Surrealist work translates out frequently through a Freudian dictionary and grammar. We soon pass from one language — the language of the poet — to the fairy tale of psychology — and the poet's language and structure is obliterated. Thus, what I have against many of the Surrealist poems is that they operate on the same level as that damned sick rose. There is no revolver, only a penis. (*Rothenberg Papers*, 1964, Box 3, Folder 8, 3, je souligne)

L'image poétique selon Jerome Rothenberg (« deep image ») serait donc un contenu de vision intraduisible déclenché par l'association de mots dans le poème, opérant en dehors de la représentation. « Deep image » apparaît comme une réponse possible à l'interdit de la représentation exposé en détail par Edmond Jabès. Rothenberg l'assimile et tente de le

¹ Michael Heller, « Deep Song: Some Provocations », in *Uncertain Poetries*, Cambridge, Salt Publishing, 2004, 15-16.

dépasser en utilisant le langage poétique non comme un contenu référentiel fonctionnant syntaxiquement au sein d'un système sémiotique (tributaire de l'axe syntagmatique et de l'illusion référentielle entre signe linguistique et objet), mais comme un outil de dépassement de notre connaissance du réel par l'irruption spontanée de la vision. Cette vision n'est pas une image (une représentation) de la réalité, mais une forme de réalité nouvelle augmentée et *présentée*, d'où son intérêt corrélatif pour les « dream states ».

Contradictions, paradoxes et limites

Au cœur du paradoxe de cette conception de l'image et du poème, il faut bien sûr souligner certains scepticismes, désaccords et limites. Cette pratique s'inscrit « en dehors » du langage et repousse les limites de la perception vers une révélation presque mystique, pour ne pas dire, comme certains le penseront peut-être, mystifiante. Dans *Pre-Faces & Other Writings*, Rothenberg partage avec le lecteur un échange avec Robert Creeley, qui n'est pas convaincu par « Deep image & mode » et critique « Notes on the Poetry of Deep Image » de Robert Kelly¹, formulant également des remarques intéressantes sur les Imagistes et des Objectivistes :

It is that Kelly describes all this question of mode too briefly, i.e. "The image is the measure of the line. The line is cut to fit it..." Of course, but in quite what sense? Isn't then the image as much that cut, of line, as it is what that cut of line makes, of a reference, pictorial or otherwise? That's where I tend to wander. I cannot agree to that which does not place great emphasis upon structure—in all possible reaches, certainly in Kelly's also—and so again feel the problem which something even as careful as this seems to lead to. [...] The whole presence of this sense of image bothers me a little, in present work. [...] Anyhow figure my worry as follows: that the "imagists" had in mind a sharp registration of an "objective" substance, be it tree or woman's mouth, an avoidance of general words etc.—and that proved dull once accomplished, i.e., the poems got awfully quick and then glib and finally banal in their laconic method—they left a lot out because they could only concentrate upon the "quick picture" etc. Now image becomes an involvement with the psychology of reference, what the preoccupation with structure tended to forget (...)—but I wonder if image can be isolated in this way, or if it will not tend to make sensational reference overvalued. This is the aspect of surrealism to me least interesting².

¹ Robert Kelly, « Notes on the Poetry of Deep Image », in *TROBAR*, ed. by Jerome Rothenberg and Robert Kelly, n° 2, 1961. C'est lors de la publication de ce magazine qu'est née l'expression « deep image ».

² Robert Creeley et Jerome Rothenberg, « From Deep Image & Mode : an Exchange with Robert Creeley (1960) », lettre à Jerome Rothenberg datée du 14 novembre 1960, publiée dans *Pre-Faces & Other Writings*, Rothenberg, 1981, 53-55.

Stimulé par cette lettre de Robert Creeley, Jerome Rothenberg lui répond rapidement et propose alors une définition détaillée de « deep image », qu'il résume ainsi :

To speak quickly, I connect "deep image" with *perception as in instrument of vision*, i.e. a visionary consciousness opening through the senses, grasping the phenomenal world not only for its outward form (though this also, of necessity) but winning from a compassionate comprehension of that world a more acute, more agonizing view of reality than by rational interpretation, etc.¹

Rothenberg précise que cette idée n'est pas nouvelle et que l'on en retrouve les origines dans l'œuvre de Blake, qui a déploré l'enfermement relatif aux limites des cinq sens de l'homme bloquant l'accès à une perception infinie du monde. Il poursuit comme suit :

So there are really two things here, conceivable as two realities: 1) the empirical world of the naïve realists, etc. (what Buber and the hasidim call "shell" or "husk"), and 2) the hidden (floating) world, yet to be discovered or brought into being: the "kernel" or "sparks." [...] [T]he perceived image is the key to the buried image: and the deep image is at once husk and kernel, perception and vision, and the poem is the movement between them.

(I don't mean to say, by the way, that there are no other ways of conceiving "the poem": enough to think here of what might be called "deep image poem" or "visionary poem.")²

Proposant une définition du poème « deep image » analogue à celle d'un poème « visionnaire », Rothenberg s'expose au paradoxe de la rencontre entre poésie et mysticisme. Rothenberg revient souvent à l'aspect prophétique de la poétique de Blake (le titre de son anthologie *America A Prophecy*, par exemple, est un hommage évident³), ou encore au concept du poète « voyant » (« seer »), développé par Rimbaud dans ses lettres à Georges Izambard et à Paul Demeny :

Travailler maintenant, jamais, jamais; je suis en grève.

Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi ? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant* : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire on me pense. – Pardon du jeu de mots.

¹ Jerome Rothenberg, lettre à Robert Creeley datée du 28 novembre 1960 (in Rothenberg, 1981, 56).

² Jerome Rothenberg, 1981, 57. La mise en page originale est reproduite ici.

³ Voir William Blake, « America, a Prophecy (1793) » (in Blake, 1998, 95-104).

JE est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait¹ !

Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*.

Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'*inconnu* ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !

[...]

Je reprends :

Donc le poète est vraiment voleur de feu.

Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue ;

– Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! [...]

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus – que la formule de sa pensée, que la notation *de sa marche au Progrès*² !

Dans sa lettre à Nicco, poursuivant ses remarques sur l'image, Rothenberg arrive à une définition personnelle de l'image poétique, ainsi que de sa propre poétique d'une manière générale, en faisant allusion à cet extrait des lettres de Rimbaud qu'il qualifie de « voyant », voire même de « prophète » :

Rimbaud was interested in prophesy, and at least looked longingly at the role of the “voyant”. Perhaps the most important modern trend is that the poem becomes a place to *discover the real rather than to tell the truth*. In this sense it may have much more in common with science than it does with “making”, which I consider a craftsman's viewpoint (very dear to the heart of people like Denise Levertov) and dislike. Of course the “reality” I am looking for in a poem is not that of the physicist. *I am looking for the reality of the now*, and as I said, I find it in *the movement of the poem*, not in a product. (*Rothenberg Papers*, 1964, Box 3, Folder 8, 4, je souligne)

¹ Arthur Rimbaud, « Lettres dites du voyant », (lettre à Georges Izambard), in *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, 84.

² Arthur Rimbaud, « Lettres dites du voyant », (lettre à Paul Demeny), in Rimbaud, 1999, 88-92.

En ce sens, Rothenberg partage la même conception de la poésie que Paul Auster et que Paul Celan. Leurs méthodes et leurs modes sont différents, mais leur visée est identique. Rothenberg insiste sur le « mouvement du poème » qui révèle la « réalité de l’instant », comme Paul Auster dans l’extrait de *White Spaces* qui a déjà été cité (« each thought drowns in the relentless waves of the real » [Auster, 2007, 158-159]), ainsi que dans son essai sur Celan (« The poem, then, is not a transcription of an already known world, but a process of discovery » [Auster, 1993, 96]). Il semble utile de répéter l’extrait du discours du *Méridien* dans lequel Paul Celan affirmait qu’il écrivait des poèmes « pour parler, pour [s]’orienter, pour savoir où [il s]e trouvai[t] et vers où [il] étai[t] appelé, pour projeter de la réalité devant [lui] » (Celan, 2002, 257). On retrouve bien cette projection de la réalité dans la poétique de Rothenberg qui considère la poésie comme une activité éminemment scientifique, bien que s’exerçant dans un champ différent de celui des sciences « dures » comme la physique. Autre point essentiel, Rothenberg différencie le « mouvement » du poème de son « produit », c’est-à-dire de son « résultat » linguistique concret, une somme de mots dans un agencement spécifique sur la page ou dans le discours. Plus que le produit final du poème, l’expérience du poème et le contenu de vision révélé sont les motivations principales de Rothenberg. C’est dans ce mouvement qu’apparaît l’« image profonde », comme il l’explique encore à Robert Creeley :

Form, to my mind, is the pattern of the movement from perception to vision: it arises as the poem arises and has no life outside the movement of the poem, i.e. outside the poem itself. (This implies too that the experience of the poet, unlike that of the mystic, is patterned and developmental, i.e. expressive; the mystic, so I’m told, may not even be said to be seeking a vision of reality, but absorption within it—silence rather than speech. But mystics are close to visionary consciousness and are often poets themselves.)

[...]

To bring it together thus far, the following (roughly) would be the “principles” on which I stand:

The poem is the record of a movement from perception to vision
Poetic form is the pattern of that movement through space and time.
The deep image is the content of vision emerging in the poem.
The vehicle of movement is imagination.
The condition of movement is freedom¹.

¹ Jerome Rothenberg, lettre à Robert Creeley datée du 28 novembre 1960 (in Rothenberg, 1981, 58-59). Les cinq dernières lignes, aux allures de manifeste, sont reproduites en exergue à « Program One 1960 » dans *Poems for the Game of Silence*, Rothenberg, 1975, (n. p.). Ce « programme » comporte des extraits des premiers poèmes de

On voit ici se confirmer la définition de Rothenberg, et en même temps se renforcer un paradoxe. Le poète « deep image » exerce une activité « visionnaire » répète-t-il. Pourtant la « vision » relève de la pratique silencieuse du mystique, non pas de la parole du poète. Le poète « deep image » conjuguerait-il mysticisme et poésie ? Sur ce point, Rothenberg pourrait sembler lui-même se contredire dans le texte suivant, extrait de ses échanges avec William Spanos, où il place le poète et le mystique dans deux catégories différentes et imperméables alors qu'il critique les Objectivistes et les Surréalistes qui sont, eux, focalisés sur le matériau linguistique :

But clearly all these poets—Surrealists & “Objectivists,” etc.—were construction-oriented, language-oriented people. That would be the principal distinction between the visionary & the poet, the contemplative thinker & the artist—what the “Objectivists” got at in the second reading of their name, the idea of the poem-as-object: “a big or little machine made of words” (W. C. Williams)¹.

Rothenberg n'affirme pas nettement la différence entre poésie et mystique. L'utilisation du modal au conditionnel (« that *would* be the difference ») marque une incertitude ou un propos rapporté, ce qui confirme une zone de doute, de paradoxe et de résistance. Rothenberg ne s'intéresse pas au poème en tant qu'objet mais au mouvement du poème, comme il l'affirme dans la lettre à Nicco (« I find it in *the movement of the poem*, not in a product »). C'est la raison pour laquelle Rothenberg, s'écartant des Objectivistes, est un poète « oral », « visuel » et « visionnaire ». Mais si cette distinction paraît maintenant acquise dans ces propositions, elle reste pour le moins contradictoire : une telle définition amènerait à penser que par opposition à l'artiste intéressé par la construction de l'objet (comme par exemple le poète objectiviste ou le « language poet »), Rothenberg serait un penseur silencieux, un mystique. Pourtant, sa volumineuse publication poétique laisse fréquemment place à une réflexivité et des jeux de construction purement linguistiques. Rothenberg *écrit*, il s'agit bien de texte imprimé et édité sur la page concrète, ce qui contredit cette conclusion hâtive. Pour trouver une définition convenable de la poétique de Jerome Rothenberg, il est indispensable de souligner la contradiction inhérente à ses activités multiples — de poète, prosateur, orateur, visionnaire et mystique —, corrélatives à sa définition de « *poesis* » comme « expression de

Rothenberg, dont *White Sun Black Sun* (New York, Hawk's Well Press, 1960). La critique positive de ce recueil était d'ailleurs l'objet initial du courrier de Robert Creeley.

¹ Jerome Rothenberg, « From a Dialogue on Oral Poetry, with William Spanos (1975) » (in Rothenberg, 1981, 14).

l'inexprimable »¹. Il faut se contenter d'une réponse ouverte, plurielle et ambiguë qui reste finalement, comme toujours, une autre question en mouvement. Aboutissant progressivement aux conclusions de son long entretien avec Spanos, Rothenberg emploie fréquemment le mot « contradiction » qui devient la seule conclusion possible, remontant peut-être en définitive à l'origine même de l'acte poétique :

But assuming, as you seem to, that “visual” and “oral” involve a contradiction, it may be just that contradiction which is the basis of the tension that informs our poetry. [...] *As a poet I can sustain such contradictions; in prose I'm helpless to conclude the conversation.* (Rothenberg, 1981, 45, je souligne)

A poetry of changes is a poetry of contradictions, i.e., of the dialectical imagination, perspective by incongruity, & so on. The world in which we live lies between formlessness & form: it shapes itself at each pass we make, & we who are changing as well are called on again & again to remake it. The variety of our ways (& the recognition of the will to change) defines our modernism—our living in this time. And hopefully as we go on, we can accelerate the process rather than repeat what will become more & more rigid pictures of the real. (Rothenberg, 1981, 47)

La poésie « deep image » permettrait peut-être d'apporter des images complémentaires à une perception commune et multiple de la réalité, trop souvent cantonnée à des images réductrices et rigides. La vision et le mouvement au sein du poème engendreraient alors un dépassement épistémologique, sensoriel et cognitif. Il est intéressant de souligner le fait que Rothenberg arrive à une distinction entre poésie (« *As a poet I can sustain such contradictions* ») et prose (« *in prose, I am helpless to conclude the conversation* ») à la fois similaire et *exactement opposée* à celle de Paul Auster, qui affirme que contrairement à la poésie, la prose lui permet d'atteindre le dialogisme nécessaire pour « articuler ses conflits et ses contradictions »². Rothenberg accepte ce paradoxe et continue son activité poétique. Auster, quant à lui, a stoppé son activité de poète, son exigence mystique le contraignant au silence. Pourtant, dans son œuvre en prose, Auster expérimente largement le dialogisme cher à Whitman et tout aussi essentiel pour Rothenberg. Ce dernier est particulièrement sensible à la multiplicité des voix poétiques, comme il l'explique d'ailleurs à William Spanos :

From Blake & Whitman on, modern poetry has assumed an accumulation of selves—of poets writing out of their own experience—that will together make up a total image of the world. It has gradually

¹ « [A] need to “express the inexpressible”—a belief in what William Blake called “double vision” or, in Lévi-Strauss’s paraphrasing of Rimbaud, that “‘metaphor’ can change the world.” » (Rothenberg, 1981, 120)

² « My poems were a quest for what I would call a univocal expression. [...] Prose, on the other hand, gives me a chance to articulate my conflicts and contradictions. Like everyone else, I am a multiple being, and I embody a whole range of attitudes and responses to the world. » (Auster, 1995, 133)

abandoned generality (including the subjective lyrical kind), while going as doggedly after its objects as science after its. But its particulars are the particulars of *this* immediate experience, & (or because) the experiencing “self” is itself in a continuous process of change.

Let me take the “Objectivists” as an example, since their name, their official tag, might seem to contradict what I was saying about the mediating *I*. But Zukofsky is clearly pointing to a dialectic, derived from a metaphor of “vision,” in which the poet’s “clear physical eye” (pronounced *I*) must be the instrument which brings the “rays of the object...to a focus” / “thinking with the things as they exist,” etc.—or what Oppen gets into a very neat phrase: that the “virtue of the mind is that emotion which causes to see.” In other words, the return to the object also implies a “seer”—an *I* through which subject & object are joined—as in Rimbaud’s earlier formulation or the even more distant Copper Eskimo name for a shaman: “the one who has eyes.”

I took me a long time to see the value of the “Objectivist” strategy in relation to “vision”—the getting rid, as Olson described it, “of the lyrical interference of the individual as ego, of the ‘subject’ and his soul, that peculiar presumption by which western man has interposed himself between what he is as a creature of nature (with certain instructions to carry out) and those other creations of nature which we may, with no derogation, call objects.” But none of this denies a “seer” so much as it refocuses our attention on the object of sight—its purpose & the process by which it occurs. (Rothenberg, 1981, 12-13)

L’opposition entre la poésie « orale » et la poésie « écrite » est une dualité proche de la dichotomie silence/parole et du logocentrisme, ou encore de celles de la perception de l’objet et de sa représentation par le sujet, l’anglais y ajoutant des consonances parfaites : « eye » / « I », « sighted » / « sited ». Cette dualité, voire finalement, cette complémentarité du discours et de la vision, sont comme les deux faces d’une même pièce, d’un même « poète visionnaire/voyant ». En dépit de leurs efforts pour se défaire de leur subjectivité et pour atteindre une éventuelle pureté de la vision, les poètes objectivistes entretiennent également le paradoxe du poète « voyant » qui perçoit le monde et en témoigne à l’aide du langage écrit ou parlé. Avec ses poèmes intitulés « Sightings », Rothenberg expérimente sa théorie personnelle de l’« image profonde », repoussant les limites du langage et de la perception du sujet auquel il redonne un rôle central dans l’activité poétique.

Travaux pratiques : Sightings Poems

Dans la section « Images » du chapitre « Poetics », reprenant certains termes de la lettre à Nicco en proposant un commentaire sur des « one-line poems » eskimos, Rothenberg décrit un des fondements de sa poétique expérimentée parallèlement dans ses propres poèmes « Sightings » :

Images

TEXTS : (1) An Eskimo Poem for the Sun

The sun up there, up there

(2) A Bushman Poem for the Blue Crane

A splinter of stone which is white

COMMENTARY: Single-line poems, presented as such—in contrast to longer works that involve a linking of lines & images to make poems of great complexity, showing development by image cluster, gaps in sequence, etc.

The poetry here is in song & image & word-play, but only the image comes near to translating itself enough to make a poem, or so the argument would go¹. What's happened, simply, is that something has been sighted & stated & set apart (by name or by description); given its own tune, too, to make it special; fixed, held fast in all this vanishing experience. It is this double sense of sighted/sited that represents the basic poetic function (...) from which the rest follows—toward the building of more complicated structures & visions. But even here there is nothing naïve or minimal about the “sightings,” save their clarity & the sense that, starting now, the plot (as Cage could say) is-going-to-thicken. Thickens, in fact, while we're watching; for the “single perception” of an image like a *splinter of stone / which is white* can as easily be sensed as two perceptions, & placed against the subject (*blue crane*) as two or three. But the decision has been made to voice it as a single line or musical phrase, & that decision itself is a statement about how we know things—& a choice. (Rothenberg, 1981, 147)

Partant ainsi de « one-line poems » eskimos, Rothenberg élabore et précise sa propre poétique. À l'époque de *Technicians of the Sacred*, d'où ce texte est tiré, Rothenberg explorait déjà largement ces visions évanescentes et furtives (« vanishing experience ») dans ses propres poèmes. La « fonction poétique essentielle », est formulée à travers l'association « sighted/sited », mariage de l'image et du nom. Rothenberg s'intéresse donc à la façon dont le poète nomme l'image qu'il perçoit, ainsi qu'inversement, à la façon dont il crée des images à partir de noms.

Sightings Poems I-IX et *Further Sightings* présentent les expériences concrètes et personnelles de Rothenberg, c'est-à-dire ses « décisions » et ses « choix » relatifs aux noms pour accéder au mouvement et à l'image, à une vision augmentée du réel. Rothenberg ne cherche pas à se débarrasser de l'« individu » et du « moi » comme Olson, il ne cherche pas un contenu de vérité en s'affranchissant d'un « moi » subjectif, trompeur ou réducteur, mais

¹ Rothenberg fait à nouveau allusion à la théorie de Pound (« song & image & word-play » pour *Melopoeia*, *phanopoeia* et *logopoeia*). L'utilisation du conditionnel (« so the argument would go ») confirme sa remise en question de la théorie poundienne.

au contraire tente de dépasser les limites de la perception du sujet en faisant surgir des images ou « visions » inédites de la réalité. Sa théorie du poème « Sighting » souligne donc l'intention et la volonté du sujet.

Fidèle à la dualité « sighted/sited », Rothenberg ajoute une note rapide à la fin de la section « Sightings & Further Sightings » de *Poems for the Game of Silence: 1960-1970*¹. Il s'agit de consignes pour la lecture des poèmes, laissant une place considérable au silence :

The measure of SIGHTINGS involves the creation of an equivalent area-of-silence around each phrase or succession of phrases in the poem.

To read these, let the spaces between phrases (as marked by the points at the left-hand margin) represent a silence equal or proportionate to the duration of each succeeding phrase.

In FURTHER SIGHTINGS & SIGHTINGS IV & V, where the numbers & titles take over most of the compositional function of the points & spaces, it is only necessary to make a noticeable pause between the numbered sections. (Rothenberg, 1975, 77)

L'enregistrement audio des poèmes « Sightings #1, #2, #4 »² permet d'entendre l'application directe de cette consigne. L'utilisation originale du silence crée deux effets importants. Tout d'abord, cet intervalle laisse résonner la voix, et rend notamment beaucoup plus évidentes les mélodies, les consonances et les allitérations. L'autre effet obtenu par ce silence est la création d'un espace de représentation visuelle, de développement de la projection imaginaire (« imaging »), c'est-à-dire de la vision. Cet instant de silence, dont le rôle est tout aussi important que le vers car « proportionnel », vient interrompre les règles usuelles du discours. Ces silences sont symbolisés par les points (« • ») :

II

A hand extended, or a page.

The witness.

•

¹ « Sightings & Further Sightings » (in Rothenberg, 1975, 55-77). Pour la première publication, voir Jerome Rothenberg, *Sightings I-IX*, New York, Hawk's Well Press, 1964.

² « Sightings #1, #2, #4 », in *Sightings Poems 1960-1983*, London, Birkbeck College, Optic Nerve, 2004, page 4. Les extraits de lectures de *Poland/1931* cités auparavant ont également été regroupés sur ce disque qui porte le titre générique *Sightings Poems*, ce qui souligne l'importance de ce concept pour Rothenberg, poète « visionnaire ». D'ailleurs, dans la conclusion de son article sur *Poland/1931*, Norman Finkelstein emploie précisément cet adjectif : « a visionary promise that remains to be fulfilled » (Norman Finkelstein, « The Messianic Ethnography of Jerome Rothenberg's 'Poland/1931' », in *CONTEMPORARY LITERATURE*, vol. 39, n° 3, [Autumn], University of Wisconsin Press, 1998, 378, je souligne).

In the way we eat—it is this that moves me, to be guided by it.

•

Whiteness

Her shadow & my own

For color.

•

That leaves a number less than one.

•

For balance: snow or horses

(Seals).

•

How we had rested (the question)

By elevation (the response)

•

A finger growing from a finger:

Hell in glass.

(« Sighting II », in Rothenberg 1975, 57-59)

Dans la typographie de la poésie américaine, William Carlos Williams est l'inventeur de ces points, qui ponctuent parfois ses vers comme les tirets indissociables des poèmes d'Emily Dickinson :

We know nothing and can know nothing •

but

the dance, to dance to a measure

contrapuntally,

Satyrally, the tragic foot¹.

Williams emploie ces points afin de laisser résonner et se poursuivre une pensée active en développement ainsi qu'une image en mouvement. Hélène Aji décrit l'aspect arbitraire du point de Williams en tant que signe et graphe poétiques². Dans ce poème extrait de *Paterson*, le point apporte écho sémantique, rythme et mesure. Comme l'explique par ailleurs Allen Ginsberg, il ne s'agit pas d'un point final (« period ») mais d'une autre forme de ponctuation, un point (« dot ») dont l'usage est bien spécifique : « Williams used the dot for an unfinished sentence, an unfinished thought, a dot extended out like a period but in the middle of the line »³.

Jerome Rothenberg réemploie ces points dans ses poèmes « Sighting », avec un agencement particulier et à des fins expérimentales différentes de celles de Williams, pour qui ils sont le lieu du mouvement réflexif. Grâce à ces points, le lecteur de Williams sort du texte pour entrer dans le métatexte. Pour Rothenberg, ils engendrent le surgissement de la vision, ouvrant la voie à l'image hors texte. Dans les vers cités plus haut et extraits de « Sighting II », les « effets » sonores et visuels sont concomitants : la projection visuelle change en fonction des sons, l'espace de silence est différent si le vers se termine avec « color. » ou « horses / (Seals). ». La vision obtenue est à la fois tributaire de la notion représentée (Rothenberg s'amuse avec les contours de l'espace notionnel pour observer les effets limites du signe linguistique) ainsi que du son, du matériau linguistique qui influence également les conditions de l'espace de silence alloué, silence qui n'est, bien sûr, pas absolu.

Le contenu des vers a attiré aux zones indécidables et troublantes de la perception, dérèglements des sens (la vue, le goût, le toucher et l'ouïe) que l'on retrouve dans l'ensemble de la série. Un doigt pousse ainsi à partir d'un autre doigt (il y a déjà un vers relatif au toucher dans « Sighting I » : « It doesn't open to their touch though some wait where it rests » [Rothenberg, 1975, 56]), tandis que la couleur dont il est question ici (« shadow ») n'en est pas une. Ce poème, publié la même année que la lettre à Nicco, poursuit le jeu sur l'illusion référentielle de la couleur. Le blanc et le noir symbolisent la problématique de la notion de

¹ William Carlos Williams, *Paterson* (V, p. 239), cité par Hélène Aji dans *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poésie américaine*, Paris, L'Harmattan, 2001, 251.

² Voir Hélène Aji, « Le point sur la page : Abstraction de William Carlos Williams », in *LES CAHIERS DU CICLAS, Couleurs*, n° 9, novembre 2006.

³ Allen Ginsberg, « Spiritual Poetics », lecture and Q & A, Naropa Institute, Boulder, Colorado, July 31, 1974, <<http://www.poetspath.com/transmissions/agsp.html>>, (juin 2012).

couleur/non-couleur¹. « Whiteness » renvoie autant à « witness » qu’au silence qui le précède (paradoxalement représenté par un point noir « • ») et qu’il semble décrire, répéter. Autre référent notionnel limite et indécidable, le nom « (Seals). », ici au pluriel, peut faire référence à des « phoques » ou à des « sceaux ». Ce mot peut aussi être vu indépendamment comme le verbe « to seal », qui, alors conjugué à la troisième personne du présent simple, renforce également l’allitération et referme — scelle — le vers : « For balance: snow or horses / (Seals). ». L’espace de silence représenté par le point permet à l’auditeur ou au lecteur de profiter d’un temps ou d’un lieu supplémentaires pour projeter une (ou des) image(s) visuelle(s). Le mot « (Seals). », qui est lui-même scellé par des parenthèses et un point, s’ouvre paradoxalement par la résonance du son /z/ qui vient chevaucher la zone de silence (« • ») et amène le lecteur ou l’auditeur à la vision par un long « sustain »². Rothenberg s’amuse avec la polysémie ou l’allitération pour faire surgir des images complémentaires, contradictoires et ambiguës. Certains vers sont composés à partir d’associations de mots et d’images étranges, parfois impossibles à visualiser : « Milkweed ; what is that ? » (« Sighting VI » [Rothenberg, 1975, 63])³, ou encore de mots aux sonorités proches et susceptibles de créer un doute pour l’auditeur (« A pale ellipse; this would spell some kind of root, a summoner / • / A summer ayre⁴ » [« Sighting IX », 67]). D’autres encore créent un équilibre

¹ La couleur noire, qui domine cette série de poèmes, est souvent considérée comme une « non-couleur » car elle ne reflète pas la lumière (contrairement au blanc qui est composé de toutes les longueurs d’ondes visibles). Le noir ne reflète aucune des couleurs RVB (Rouge, Vert, Bleu), que l’on retrouve chacune citée dans trois poèmes « Sightings » différents, et précisément dans cet ordre : « red flowers » (« I », 57), « green leaves » (« III », 59), « blue paper » (« IV », 60). La vision et la Création commencent avec la lumière. Dans l’obscurité de ces poèmes, il est difficile de discerner les objets représentés, d’autant que Rothenberg joue avec un ensemble de mots faisant justement référence à des objets dont la description est imprécise ou elle-même dérivée d’autres images : « The outline of my hand on black paper », « A male-shaped womb—of darkness before the birth of light » (« Sighting V », in Rothenberg, 1975, 60). Ces vers sont la rencontre d’associations de références multiples qui forment une esthétique singulière et créent une « image profonde », un contenu de vision émergeant au sein du poème.

² Le mot anglais « sustain » qui n’a pas son équivalent français et qui est couramment utilisé dans le jargon musical, est la résonance et le maintien d’une note après que celle-ci a été jouée. Le « sustain » est particulièrement intéressant avec une note de guitare (acoustique ou électrique) : l’ensemble du manche résonne, révélant des propriétés annexes à la note jouée, comme les harmoniques. La lecture de ces vers par Rothenberg crée un effet tout à fait similaire dans les silences entre les vers. Les mots « witness. », « Whiteness. », « horses. », « (Seals). », « (the response) » et « glass. » concluent ainsi les vers par de longs sifflements. Avec le mot « own » Rothenberg laisse la note résonner et se prolonger, alors que « finger : » se résout quant à lui en un grincement profond.

³ « Milkweed » se traduit par « laiteron » en français. Comme Auster dans *The Book of Illusions*, Rothenberg s’amuse avec un nom de plante étrange dont il est presque impossible de se représenter une image concrète. L’effet obtenu est la projection, dans l’espace offert par le point, de deux images simultanées dont l’association est contradictoire (« milk » et « weed »).

⁴ En plus de sa consonance avec « summoner » (« invocateur » en français), « summer ayre » pourrait être compris comme « summer air ». « Ayre », qui se prononce comme « air » (/ɛə(r)/), et peut d’ailleurs s’orthographier « air », fait précisément référence à un son (un solo de luth), ce qui renforce le

parfait entre le son et l'image, comme dans le vers performatif : « This makes a watersound » (« Sighting VII » [64]).

La série *Sightings Poems* (1964) illustre les théories sur la poétique de l'image élaborées dans les lettres à Robert Creeley (1960) et à Nicco (1964) ainsi que dans *Technicians of the Sacred* (1968). En jouant avec les limites de la perception et en créant un espace de projection visuelle (à l'écrit et à l'oral), Rothenberg tente d'augmenter la perception par le « dérèglement de tous les sens » que préconise Rimbaud dans la « Lettre dite du Voyant » (Rimbaud, 1999, 84). De plus, il place le poète comme témoin, et contrairement aux Objectivistes, il tente de réinscrire le sujet poétique : chaque vers commence alors par « I » (voir « The Witnesses » extrait de *Further Sightings*, qui conclut la sélection « From Sightings & Further Sightings » [Rothenberg, 1975, 74-76]). L'un des derniers vers (« I am sincere » [76]) est d'ailleurs un clin d'œil à un grand principe des poètes objectivistes, la « sincérité ». Ce poème est en quelque sorte un préambule à *A Book of Witness*, dont le concept est basé sur le réinvestissement du sujet poétique, non pas en tant que « moi » (« ego ») mais en tant que multiplicité d'« autres », pour reprendre l'expression de Rimbaud (« Je est un autre » [Rimbaud, 1999, 84]).

Avec les poèmes « Sightings », Rothenberg expérimente tous les grands concepts de sa théorie de l'image, dont la différenciation entre l'image profonde (l'image poétique) et la comparaison, la métaphore ou l'emblème. Rothenberg utilise dans ces poèmes plusieurs cas concrets, dont une comparaison (« like a clock », « Sighting VII » [65]) ou encore un emblème dans « Sighting I » :

Try sleep

•

The emblem perhaps of a herd of elephants—as signal for a
change in weather.

•

Animal

jeu sur la confusion de la perception auditive. Voir « Ayre », in *Britannica Online Encyclopedia* (<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/46576/ayre>>), (avril 2012).

•

A pigeon dreaming of red flowers.

(« Sighting I », Rothenberg, 1975, 57)

Rothenberg emploie précisément le mot « emblem », comme il le fait au sujet de la « rose » dans la lettre à Nicco, projetant cet emblème, ainsi que ce qu'elle signifie (« as *signal* for a change in weather », je souligne). On retrouve également l'intérêt porté à la perception du rêve (« Try sleep », « dreaming »), ainsi que « le mouvement de la perception à la vision », symbolisé par le tiret cadratin « — » réutilisé quelques lignes plus loin dans le vers « In the way we eat—it is this that moves me, to be guided by it » (« Sighting II » [57]) qui rend le mouvement apparent : « moves » signifie à la fois « déplacer » et « émouvoir », ce que confirme « guided ». Le mouvement de l'écriture ou de la parole est similaire au rapport à la nourriture¹.

Les vers composés d'un seul mot sont souvent les plus à même de faire surgir l'image profonde, et l'un d'eux n'est autre que l'exemple décisif utilisé dans la lettre à Nicco :

Salt

•

(« Sighting V », in Rothenberg, 1975, 62)

Le mot « Salt », sans aucun déterminant ni aucune ponctuation, crée une ouverture maximale de la notion tout en maintenant la proposition poétique au minimum. Le « contenu de vision » obtenu par le vers est alors extrêmement puissant. Le vers fait appel à des définitions basées sur des critères multiples, à l'espace notionnel de « Salt » dont il tente de repousser les limites, ce qui met à l'épreuve la mémoire et tous les sens du sujet. L'espace et le silence qui suivent le vers font surgir une association complexe, et laissent suffisamment de temps pour apprécier la notion. Rothenberg explique ainsi à Nicco la difficulté et l'intérêt de la notion « salt » :

¹ Cette analogie est suggérée dans de nombreux poèmes de Rothenberg (comme par exemple *Poland/1931*) ainsi que dans l'œuvre de Paul Auster (voir notamment les textes critiques et autobiographiques réunis dans *The Art of Hunger*, New York, Penguin Books, 1993).

This is a difficult problem and becomes more difficult when we consider something seemingly more tangible like “salt”. What kind of salt, NaCl — probably, but under what conditions — in a shaker, on one’s tongue? Is it the taste? the [*sic*] sensation of granularity? etc. [...] There are ways around this — probably by following up the meaning of “complex”. I think of an image as a point of intersection of association. (*Rothenberg Papers*, 1964, Box 3, Folder 8, pp. 2-3)

Le vers « Salt » peut faire référence au goût du sel ainsi qu’à bien d’autres caractéristiques, comme sa granularité. Peu après le mot « salt », Rothenberg réemploie justement le mot « granular » (« a granular deposit », « Sighting VIII » [Rothenberg, 1975, 66]), mettant ainsi à l’épreuve les sens et leurs limites pour parvenir à une vision augmentée de la notion. Pour finir, plusieurs vers décrivent le procédé, le mouvement mais aussi le « choix » et la « décision » du poète (« For color », « For Balance », « How », « But how many », « (the question) », « (the response) », « to form a clock », « Description of an eye stone », « This makes a water sound », « That concludes a phase », « oddly », « oddly » [Rothenberg, 1975, 58-68]). Ces traces subjectives de la création du poème sont l’application concrète de sa théorie de la poétique élaborée dans *Technicians of the Sacred* (« the decision has been made to voice it as a single line or musical phrase, & that decision itself is a statement about how we know things—& a choice » [in Rothenberg, 1981, 147]), qui n’exclut pas le rôle du hasard dans la composition et dans la projection de l’image profonde par le lecteur ou l’auditeur (« 2. A throw of the dice. »¹ [« Sighting IV », in Rothenberg, 1975, 60]). Dans le mouvement du poème, dans l’espace et le temps mis à disposition entre les vers, l’imagination de chacun — poète, lecteur, auditeur — ainsi libérée des règles syntaxiques usuelles du discours, pourra faire surgir l’« image profonde » :

The poem is the record of a movement from perception to vision
Poetic form is the pattern of that movement through space and time.
The deep image is the content of vision emerging in the poem.
The vehicle of movement is imagination.
The condition of movement is freedom. (Rothenberg, 1981, 59)

L’interdit de la représentation implique l’interdit biblique et l’impossible cohérence entre mots et objets, vocable et image, que l’image profonde permet de dépasser dans le mouvement du poème. Poème qui n’est donc plus représentation de la réalité, mais

¹ Rothenberg fait bien sûr référence au poème de Mallarmé, dont le dernier vers énonce notamment le principe selon lequel toute pensée (toute construction linguistique) provient d’un coup de dés et en engendre un autre à chaque fois : « All Thought emits a Throw of the Dice » (Stéphane Mallarmé, « A Throw of the Dice Never Will Abolish Chance », in Rothenberg, 1998, 75).

investigation et projection d'une vision nouvelle et augmentée. Mais les interdits de la représentation sont multiples, et sous-tendent d'autres limites, comme celle de la confrontation avec l'innommable, l'imprésentable. Rothenberg et Paul Auster, deux poètes d'après Auschwitz, placent cette question au centre de leur rapport au langage et à la représentation. Lors de son discours sur Paul Celan, Jerome Rothenberg finit par citer un extrait de *Khurbn*, qui cristallise, dans son œuvre de maturité, cet aspect essentiel de la problématique de l'image. Le poète contemporain ne saurait se satisfaire d'un emblème après Auschwitz : la construction symbolique du sens est déconstruite, détournée, ramenée au silence. Et ce terme, « Auschwitz », contredit le refus de la métaphore en devenant lui-même symbole : métonymique, inexact, réducteur. Face à cet interdit de la représentation, Auster et Rothenberg mettent tous deux un point d'honneur à faire survivre la parole poétique, contre l'injonction initiale d'Adorno. La parole poétique a bien sa place, il s'agit peut-être même de la seule parole possible. Mais cette parole est déplacée, modifiée par l'énormité et l'incompréhensibilité du traumatisme, adaptée à une nouvelle époque, elle refuse la métaphore, ne fait plus confiance au vocable pour rendre l'objet. À l'image unimaginable, le poète répond par un langage illisible et silencieux. Ce *refus de la métaphore* dans le poème est une constante dans les oeuvres d'Auster et de Rothenberg, produites après 1945 : « Auschwitz and Hiroshima came to be the two events by which we spoke of it—signs of an enormity that turned myth into history, metaphor into fact » (Rothenberg, 2008, 201). Puisque Rothenberg parvient à traduire ses « contradictions » dans ses poèmes plutôt que dans sa prose, il conclut son propos sur Paul Celan par l'expression poétique de l'inexprimable, par une image linguistique sans visage :

& no meaning after auschwitz
 there is only poetry no hope
 no other language left to heal
 no language & no faces
 because no faces left no names¹

¹ Jerome Rothenberg, « Reading Celan: 1959-1995 », (Colloque international Paul Celan, Maison des Écrivains, Paris, 1995), in *Poetics & Polemics*, 2008, 207.

c) « The imageless world » & « the unspoken word » : dédire, ou la poétique de l'enfermement du sujet chez Paul Auster.

Comme dans l'œuvre de Rothenberg, le rôle du lecteur dans l'élaboration du sens et dans le cheminement vers la vision est primordial pour Paul Auster. Norman Finkelstein affirme que le silence — élément linguistique dominant du corpus poétique d'Auster — doit être entendu par le lecteur. Il précise que ce silence, cette forme d'écriture et cette voix solitaire, sont liés aux traumatismes de notre histoire récente, qu'il se garde bien de nommer :

Thinking now about Auster's poetry in the light of his essays in *The Art of Hunger*, and in the light of this poetry's own unique history, I understand that it is constituted of a solitary voice speaking to the silence. It is a silence that itself has a complex history, often connected to some of the most terrible episodes in modern times. In the end, it takes up residence within the poet and demands to be acknowledged. (Auster, 2007, 16-17)

Le silence d'Auster demande à être « reconnu » par le lecteur, d'après Finklestein. Chénétier, lui, reprend les termes de Jean-Michel Maulpoix et avance qu'il faut même accéder à la « *vision* du silence » :

le silence est un moment, une limite et une qualité de la parole. La poésie [...] le donne à voir, autant qu'à entendre. Il est, littéralement, sa *bonne disposition* : il pose la voix à sa juste hauteur, assure le jeu des vers et des strophes, organise les couleurs et les blancs, et conduit le cri jusqu'au chant. Il ouvre le texte et le referme, mais permet aussi bien sa respiration et garde le poème de chuter dans la prose. Faire résonner le silence, lui prêter une langue, en tirer parti, tel est le propos de la poésie dont la merveille commence à la *vision* du silence¹.

Cette citation de Maulpoix, qui semble inspirée tant de Blanchot que de Wittgenstein, correspond parfaitement aux aspirations d'Auster. Pour ce dernier, les implications du silence sont multiples. Elles commencent bien sûr avec la chute de la Tour de Babel, image récurrente, répétée et utilisée comme métaphore (le terme « Babel » est cité tel quel à plusieurs reprises dans ses poèmes). Mais il s'agit de la dernière image possible avant la confusion des langues. Le langage post-babélien est incapable de rendre l'image et d'agir directement sur l'objet. La séparation entre le vocable et la réalité est irréversible. Chénétier souligne d'ailleurs un extrait important de *City of Glass* dans lequel Stillman voit en Babel la

¹ Jean-Michel Maulpoix (extrait de *La Voix d'Orphée*, in Chénétier, 2001, 12).

« dernière image » : « Stillman sees the Tower of Babel “as the last *image* before the true beginning of the world” » (Chénétier, 2001, 15).

Les images sont majoritairement absentes de l'œuvre de Paul Auster qui les évite très consciemment, comme l'affirme encore Marc Chénétier :

If Paul Auster “tried very consciously not to use images in poetry” and uses very few in his prose, it is of course not because he dismisses the obvious metaphorical dimension of poetic imaginative frames or of novelistic narratives. But precisely because “the pure approach to things” he wishes to be his precludes the erection of a wall of images that would double the wall of words themselves, further to obscure his apprehension of the real ; the formal “bottom line” is what he aims for and places his only hopes for representation in. When it comes to fiction, it is the story itself that ends up being the archmetaphor, the valid image to be found “way down”. There is, therefore, no solution of continuity between a poetry that concludes on the meager trust one should place in words and the eventual resort to prose fiction. *Because* the poet eschews images, fiction and narrative become, if not the “voie royale”, at least a mode of access to global representation. The premium placed by Auster on story-telling seems to have this conviction among its major justifications. (Chénétier, 2001, 15)

Comme Jerome Rothenberg, Paul Auster refuse la métaphore au sein du poème afin d'atteindre une approche pure des choses et du langage, volonté assimilable à celle des poètes objectivistes. La seule métaphore utilisable et justifiée est celle de Babel, car elle contient en elle-même l'impossibilité de dire et de représenter. Si Rothenberg utilise l'image poétique profonde pour se libérer du paradoxe inhérent à la relation — à la rupture — entre le vocable et l'image de la réalité, et la réalité qu'ils tentent aveuglément de figurer, Paul Auster, avant d'utiliser le médium de la prose narrative — elle-même souvent dépourvue de métaphores¹—, s'est d'abord concentré sur l'objet qu'il a tenté de décrire et de nommer (sans pour autant le briser) : le silence, dont la blancheur est un vocable sans image :

Throng of eyes,
Myriad, at sunken retina depth: the image
of the great, imageless one,
moored within.

Mantis-lunged, we,

¹ Maurice Blanchot affirme ainsi que « [l]a vraie langue du roman, si elle est toujours secrètement commandée par un ordre d'images et de mots d'une nécessité rigoureuse, peut fort bien n'apporter au lecteur, comme métaphore, qu'une absence complète de métaphore » (Maurice Blanchot, « Mallarmé et l'art du roman », in *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1943, 195). Voir également l'étude de Blanchot sur « Le silence de Mallarmé », qui a de nombreux points communs avec le silence d'Auster. Avec ses multiples stratégies de détour, Auster ne dévoile pas non plus « le grand œuvre secret dont il n[e] montr[e] que l'absence » (Blanchot, 1943, 125).

the hirelings, alive in juniper and rubble,
broke the flat bread
that went with us, we
were steps, wandered
into blindness, we knew by then
how to breathe ourselves along
to nothing.

Something lost
became
something to be found.
A name,
followed through the dust
of all that veering, did not ever
divulge its sound. The mountain
was the spoor
by which an animal pain
hunted itself home.

All night
I read the braille wounds
on the inner wall
of your cry [...]

(« Covenant », Auster, 2007, 83)

You who remain. And you
who are not there. Northernmost word, scattered
in the white

hours of the imageless world—

like a single word

the wind utters and destroys.

(« Effigies (4) », Auster, 2007, 120)

Le poème « Covenant » est profondément ancré dans la tradition juive. La première strophe fait allusion à Yhwh, le Dieu invisible, imprononçable et insondable qui ne peut être représenté qu'à l'aide du paradoxe (« the image / of the great, imageless one / moored

within »). L'image est absente (« imageless » est d'ailleurs répété dans « Effigies » [83, 120]), et le vocable est imprononçable. Le nom, perdu puis recherché, est absent, et son inscription n'est pas visible : « we were steps / wandered into blindness », « I read the braille wounds / on the inner wall / of your cry ». On retrouve cette « illisibilité » et cette « inaudibilité » dans plusieurs poèmes dont « Disappearances » (« It is a wall. And the wall is death. // Illegible / scrawl of discontent, in the image // and after-image of life » [Auster, 2007, 108]) et « Matrix and Dream » (« Inaudible things » [Auster, 2007, 66]). L'acte poétique est acte de témoignage silencieux, errance aveugle. Le chant ne peut atteindre le cri que dans un instant de vision indicible, à la limite de l'expérience et de la perception. Le silence et la blessure du poète sont intériorisés au plus profond de son être : ils sont incommunicables et son message est difficilement déchiffrable sur les murs faits de langage entre lesquels il s'enferme.

Dans la blancheur silencieuse et indicible, le monde est sans image. Le vocable est fragilisé et volatile, il est un résidu dispersé que le poète tente de réorganiser. Les particules langagières ayant servi à construire « are not there » se trouvent recomposées en « Northernmost », mais aucune de ces propositions ne permet de créer de la cohérence ou de la stabilité, et on pourrait alors presque lire « you / who are not there / *nor there* ». Le souffle du poète est un vent catabatique dans un climat arctique aride où rien ne peut prendre forme. Avec chaque nouvelle tentative, la graine est balayée et ne parvient pas à fleurir. La fleur ne saurait prendre racine dans la blancheur morte.

L'influence des Objectivistes est nettement marquée dans l'œuvre poétique de Paul Auster. Si Finkelstein reconnaît Auster comme un « héritier des Objectivistes » (Barone, 47), il affirme cependant que la poésie d'Auster est une entreprise de déconstruction radicale et déterminée (« resolute unmaking » [Barone, 53]). À chaque instant, les poèmes d'Auster sont imprégnés du doute sur la validité du matériau linguistique. Qu'il s'agisse de l'importance accordée au poème comme objet (« all the reassuring materials of the objectivist lyric, quietly celebrated for their mere being—are gone » [Finkelstein, 1995, 53]) ou de l'objectivité du poète, Paul Auster démontre leur impossibilité intrinsèque. Les poèmes d'Auster témoignent de ces paradoxes lorsque le procédé de subjectivation (« and those who would speak / to give birth to themselves » [« Disappearances (2) » [Auster, 2007, 108]) mène au piège du langage et au néant : « Murmur // of the least stone // shaped in the image / of earth, and those who would speak / to be nothing // but the voice that speaks them / to the air » (« Disappearances (3) » [Auster, 2007, 109]), « I believe, then, / in nothing / these words might give you » (« Facing the Music » [Auster, 2007, 151]).

Quels que soient ses affinités ou désaccords avec les poètes objectivistes, l'influence de ce groupe à la définition instable¹ est première et non négligeable. Paul Auster a rédigé de nombreux essais sur la quasi-totalité des grands poètes objectivistes américains (Oppen, Reznikoff, Rakosi et Zukofsky²). Finkelstein précise d'ailleurs qu'Auster a été l'un des précurseurs du regain d'intérêt pour ce mouvement : « My initial interest in Reznikoff had been prompted by “The Decisive Moment,” [...]. That Auster, among the many perspective writers of his generations, should have been one of the earliest and keenest readers of Reznikoff and the other Objectivists, does not surprise me » [Auster, 2007, 16]). En ce qui concerne la recherche en poésie américaine en France, les références à « The Decisive Moment » dans les travaux universitaires de Fiona McMahon³ ou encore de Xavier Kalck⁴ confirment sa contribution capitale à la promotion d'un mouvement initialement sous-estimé. Dans « Reznikoff X2 », Auster insiste d'ailleurs sur le cruel manque de reconnaissance qu'a subi l'œuvre de Reznikoff : « the terrible neglect his work suffered for so many years » (Auster, [1983⁵], 2003, 387).

Dès l'introduction de « The Decisive Moment », essai qui est donc fondateur non seulement pour la critique objectiviste mais aussi pour l'œuvre d'Auster, celui-ci s'écarte très vite (dès la quatrième ligne) d'une définition de l'œuvre du poète Charles Reznikoff lui-

¹ Comme Jerome Rothenberg, Rachel Blau DuPlessis et Peter Quartermain affirment d'emblée l'instabilité du terme « Objectiviste » : « Resistant to definition, “Objectivist,” uppercase, with or without quotation marks, is a notably unstable term » (DuPlessis et Quartermain, « Introduction », in *The Objectivist Nexus, Essays in Cultural Poetics*, Tuscaloosa, AL, The University of Alabama Press, 1999, 1). Michael Davidson le confirme en citant les propos de Kenneth Rexroth : « the three principal members [Zukofsky, Oppen, Reznikoff] did not rally around a coherent program or manifesto. [...] “Almost all the people Zukofsky picked as Objectivists didn't agree with him, didn't write like him or like one another, and didn't want to be called Objectivists” » (Michael Davidson, « Introduction », in George Oppen, *New Collected Poems*, 2002, xviii).

² Un premier essai intitulé « The Poem as Object », consultable à la Berg Collection, comporte non seulement les articles sur Reznikoff, Rakosi et Oppen (que l'on retrouve dans *The Art of Hunger* et *Collected Prose*) mais aussi un article sur Zukofsky, bien que ce dernier n'ait finalement pas été publié (Paul Auster, « The Poem as Object », *The Paul Auster Archive [1963-1995]*, Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, New York Public Library, Box 1, Folder 1). Les autres poètes généralement associés au mouvement objectiviste sont Lorine Neudecker et le poète anglais Basil Bunting. Alan Golding place également Robert Creeley dans la « catégorie » des poètes objectivistes (DuPlessis, 7). Comme Creeley, Auster a certains points communs avec les objectivistes, mais leurs œuvres singulières résistent pourtant à cette catégorisation. Au sujet de l'influence des poètes objectivistes dans l'œuvre poétique d'Auster, voir également « Poetry — ‘an art of loneliness’ », in Mark Brown, *Paul Auster*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2007, 12-19.

³ Fiona McMahon, *Charles Reznikoff, une poétique du témoignage*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'aire anglophone », 2011, 296.

⁴ Xavier Kalck, *L'expérience de la langue chez les poètes Objectivistes*, thèse de doctorat sous la direction de M. Pascal Aquien, Université Paris IV – Sorbonne (Ecole Doctorale IV. Voix Anglophones : Littérature et esthétique. Centre Texte et Critique du Texte. Maison de la Recherche Serpente), 2007, 69.

⁵ Un an après la rédaction de ce deuxième article sur Reznikoff, « The Decisive Moment » a été republié dans *Reznikoff Man & Poet*, précédé d'un article d'Allen Ginsberg et suivi d'un article de Michael Heller (*Charles Reznikoff Man & Poet*, ed. Milton Hindus, Orono, Maine, National Poetry Foundation, University of Maine at Orono, 1984, 151-166).

même, au profit d'une définition universelle de l'activité d'écriture et du poète (« *the poet* ») comme « héritier silencieux de Babel » :

Each poetic utterance is an emanation of the eye, a transcription of the visible into the brute, undeciphered code of being. The act of writing, therefore, is not so much an ordering of the real as a discovery of it. It is a process by which one places oneself between things and the names of things, a way of standing watch in this interval of silence and allowing things to be seen — as if for the first time — and henceforth to be given their names. The poet, who is the first man to be born, is also the last. He is Adam, but he is also the end of all generations: the mute heir of the builders of Babel. For it is he who must learn to speak from his eye — and cure himself of seeing with his mouth. (Auster, [1974 ; 1976 ; 1978], 2003, 373)

Au même titre que Rothenberg avec le contenu de vision émergeant au sein du poème (*Sightings Poems*), Auster considère l'acte poétique comme un mouvement amenant à la découverte et à la vision du réel. Il ne s'agit pas de décrire les objets avec du langage (« not so much an ordering of the real as a discovery of it »), mais d'inventer un langage et une réalité simultanément (en étant guidé par l'œil, l'œil seulement), qualité enviée au langage divin utilisé par Adam avant la chute de la Tour de Babel.

Mais une telle visée de l'acte poétique comporte là encore un paradoxe insurmontable. Le poète ne peut prétendre à ce pouvoir créateur ultime, il ne peut agir directement sur le réel ou en rendre compte de façon pure et objective. Auster s'est donc principalement intéressé au silence et à l'invisible que sa poésie s'est évertuée à tenter de transmettre. Tous ses poèmes, comme autant de tentatives consciemment et littéralement infructueuses, sont la trace d'un intense travail, et le peu de mots que comporte ce corpus — *Collected Poems* compte 205 pages incluant certaines traductions — est le témoignage d'un combat difficile et extrême (« Northernmost » [Auster, 2007, 120]) avec le langage et les images trompeuses qu'il infuse. L'apparente brièveté de cette œuvre poétique est en fait représentative de l'exigence de Paul Auster pendant une décennie.

Jouant avec le paradoxe de l'« image du sans image », le poème « Gnomon » laisse deviner une image capable de représenter l'absence d'image et le refus de l'utilisation du langage comme métaphore et comme système référent stable. Le *gnomon* incarne un équilibre référentiel idéal, rare cas d'adéquation parfaite entre signe et objet. Contrairement au langage humain, le gnomon a précisément la qualité adamique du langage tant convoitée par Paul Auster. Le mot *gnomon* (du Grec *gnômon*) se réfère à l'aiguille du cadran solaire qui projette l'ombre. Reprenant une interprétation de Hjelmslev, Umberto Eco considère le cadran d'une montre, système de représentation *conforme*, comme la matérialisation du but rêvé de la

recherche universelle de la langue parfaite, qui ne serait alors paradoxalement plus une langue :

Selon les termes de Hjelmslev, une langue est *biplane* mais *non conforme* : la forme de l'expression est structurée différemment de la forme du contenu, le rapport entre les deux formes est arbitraire et les variations de l'expression ne correspondent pas spéculairement à des variations du contenu. Si au lieu de *nave* on prononçait *cave* [« carrières » ou « creuses » en italien (N. d. T.)], la simple substitution d'un son comporterait un changement radical de signification. Il existe pourtant des systèmes que Hjelmslev qualifie de *conformes* : que l'on songe, par exemple, au cadran d'une montre, où chaque position des aiguilles correspond, millimètre par millimètre, à une variation temporelle, ou bien à une position différente de la terre au cours de sa révolution autour du soleil. Comme on va le voir, beaucoup de langues parfaites aspirent à cette correspondance entre signes et réalité ou entre signes et concepts correspondants. (Eco, 1994, 38)

Maîtrisant la temporalité et la différence irréductible entre signe et réalité, le gnomon est l'image par excellence des aspirations du poète « héritier de Babel ». Par son rapport direct avec la lumière du soleil, le gnomon présente d'ailleurs une adéquation signe/réalité encore plus importante que celle du « cadran d'une montre ». Le gnomon renvoie logiquement à l'homme lui-même. Tel le gnomon, « I », le sujet poétique se tient droit sur la page. Il est également représenté par un piquet de vigne dans le poème. Paul Auster fait alors l'expérience exponentielle et désobjectivée de la foule d'yeux olsonienne (« Throng of eyes »¹ [Auster, 2007, 83]) et de la multitude de « Je » (« I ») dans la lumière changeante, dans la course effrénée et insaisissable du temps :

Perhaps, then, a world
that secretes its harvest
in the lungs, a means
of survival by breath
alone. And if nothing,
then let nothing be
the shadow
that walks inside your shadow, the body
that will cast
the first stone, so that even as you walk

¹ Le vers « Throng of eyes » fait référence à Charles Olson et son célèbre « polis / is eyes », extrait de la « Lettre 6 » des *Maximus Poems* qui se conclut ainsi : « There are no hierarchies, no infinite, no such many as mass, there are only / eyes in all heads, / to be looked out of » (Charles Olson, « Letter 6 », in *The Maximus Poems* [*The Maximus Poems* (1960), *Maximus Poems IV, V, VI* (1968), *The Maximus Poems: Volume Three*, (1975)], edited by George F. Butterick, Berkeley, University of California Press, 1983, 30, 33).

away from yourself, you might feel it
hunger toward you, hourly,
across the enormous
vineyards of the living.

(« Gnomon », in Auster, 2007, 128)

L'entreprise mallarméenne d'Auster le conduit en toute cohérence au silence de l'œuvre et à l'enfermement du sujet, au retrait du moi poétique. La construction d'un édifice linguistique imparfait, étouffant et dangereux, est inéluctable. Dans « Gnomon », profitant un instant de l'équilibre fragile et temporaire d'un enjambement, Auster reprend les termes de la Genèse (« Let there be light ») pour affirmer la création du néant : « And if nothing, / then let nothing be / the shadow » (128). La création poétique n'est donc qu'une ombre, un ensemble de fragments arbitraires déposés sur la page blanche — les cendres, les traces sans vie d'une réalité éphémère et indescriptible. La « renverse du souffle » contraint le poète à l'intériorité. Pourtant, la survie, qui est « uniquement » liée à la respiration (« survival by breath / alone » [128]), n'est pas acquise. Le souffle devient lui-même un danger redoutable.

Approchant de la conclusion de *White Spaces*, dernier texte original inclus dans *Collected Poems*, Paul Auster utilise une parabole, sur le ton de l'anecdote, à travers laquelle on peut identifier son goût pour les récits de vie typiques de la prose à venir. Son adieu à la poésie est figuré par l'aventure arctique bien réelle, mais ici appropriée de façon allégorique, de l'explorateur Freuchen qui se trouve emprisonné dans son propre igloo :

A motion, for example, as minimal as breathing itself, the motion the body makes when inhaling and exhaling air. In a book I once read by Peter Freuchen, the famous Arctic explorer describes being trapped by a blizzard in northern Greenland. Alone, his supplies dwindling, he decided to build up an igloo and wait out the storm. Many days passed. Afraid, above all, that he would be attacked by wolves—for he heard them prowling hungrily on the roof of his igloo—he would periodically step outside and sing at the top of his lungs in order to frighten them away. But the wind was blowing fiercely, and no matter how hard he sang, the only thing he could hear was the wind. If this was a serious problem, however, the problem of the igloo itself was much greater. For Freuchen began to notice that the walls of his little shelter were gradually closing in on him. Because of particular weather conditions outside, his breath was literally freezing to the walls, and with each breath the walls became that much thicker, the igloo became that much smaller, until eventually there was almost no room left for his body. It is surely a frightening thing, to imagine breathing yourself into a coffin of ice, and to my mind considerably more compelling than, say, *The Pit and the Pendulum* by Poe. For in this case it is the man himself who is the agent of his own destruction, and further, the instrument of that destruction is the very thing he needs to keep himself

alive. For surely a man cannot live if he does not breathe. But at the same time, he will not live if he does breathe. (Auster, 2007, 160-161)

L'histoire de Freuchen décrit l'acte poétique lui-même : le poète doit utiliser le langage qui, par ses limites et son paradoxe essentiel, contraint au silence. Auster ne peut plus s'exprimer dans le cadre du poème car il ne saurait atteindre la pureté d'expression tant convoitée. La voix du poète, comme celle de Freuchen, est inaudible. Elle est incapable d'effrayer les loups et de percer le mur du silence, telle la graine saxifrage qui ne parvient pas à fissurer le mur de réel :

Drunk, whiteness hoards its strength
When you sleep, sun drunk, like a seed
That holds its breath
Beneath the soil. To dream in heat
All heat
That infests the equilibrium
Of a hand, that germinates
The miracle of dryness...
In each place you have left
Wolves are maddened
By the leaves that will not speak.
To die. To welcome red wolves
Scratching at the gates¹: howling
Page—of your sleep, and the sun
Will never be finished.
It is green where black seeds breathe.

(*Unearth*, « 6 », in Auster, 2007, 26)

Comme chaque respiration de Freuchen, les mots du poème sont vitaux, la survie des poètes et de l'écrivain en dépend¹. Leur faible respiration est perceptible au cœur des graines noires

¹ Les loups et les portes sont des références à la Bible et au judaïsme que l'on retrouve de façon récurrente dans les œuvres de Paul Auster et de Jerome Rothenberg. Le loup est un prédateur qui représente une menace, le mal, par opposition à l'agneau qui symbolise la pureté. Les portes font souvent référence à la Loi juive, qui fascine autant Auster et Rothenberg que Kafka qui a écrit la célèbre parabole « Devant la Loi », réintégrée dans *Le Procès* (voir Franz Kafka, *Le Procès*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 2001). Rothenberg raconte d'ailleurs un rêve allégorique lié à cet épisode (une vision de ce qu'il appelle « The House of Jews ») lors du forum « Secular Jewish Culture / Radical Poetic Practice » (voir Jerome Rothenberg, *Poetics & Polemics*, 2008, 55-56). Son poème « The Burning House » comporte également tous ces éléments allégoriques (voir Jerome Rothenberg, *A Book of Witness*, 2002, 4).

de langage semées sur la page hurlante. Pourtant, paradoxalement, les mots sont à la fois mode de survie et menace : trompeurs, « non-conformes », incapables de rendre la réalité et saturés d'un excès de sens. Cette accumulation linguistique est étouffante et finit par prendre la forme d'un cercueil. L'écrivain est seul, enfermé dans sa chambre : Auster y reviendra constamment (dans *White Spaces, The Invention of Solitude, The New York Trilogy, In the Country of Last Things, Leviathan, The Book of Illusions, Oracle Night, The Brooklyn Follies, Travels in the Scriptorium, Man in the Dark*).

La pièce dans laquelle l'écrivain est toujours enfermé symbolise l'intériorité de l'activité d'écriture, le silence inhérent au langage et l'impossibilité de communiquer. L'impossibilité de dire et l'impossibilité de connaître l'autre, de n'en recevoir autre chose que l'image, le visage. Cette dichotomie intérieur/extérieur est constamment répétée, prenant la forme d'autres dualités : présence/absence, silence/parole, dicible/indicible, visible/invisible, mémoire/oubli, original/contrefaçon, etc. L'ambiguïté profonde du langage que Paul Auster met en scène dans ses poèmes et ses romans est celle du *pharmakon*. Le langage est ambivalent, il est, comme le souffle de Freuchen, à la fois « remède » et « poison ». Déconstruisant le *pharmakon* de Platon, Jacques Derrida précise que,

[s]i le *pharmakon* est « ambivalent », c'est donc bien pour constituer le milieu dans lequel s'opposent les opposés, le mouvement et le jeu qui les rapportent l'un à l'autre, les renverse [*sic*] et les fait [*sic*] passer l'un dans l'autre (âme/corps, bien/mal, dedans/dehors, mémoire/oubli, parole/écriture, etc.)².

Avant de séquestrer ses personnages de fiction dans des chambres obscures et dérobées ou de les contraindre au silence de l'activité d'écriture, Paul Auster s'est lui-même enfermé dans le langage silencieux de ses poèmes, toujours plus immaculés de blanc, toujours plus froids et clos :

Interior

Grappled flesh
of the fully other and one.
And each thing here, as if it were the last thing
to be said: the sound of a word

¹ Voici les phrases clefs de Paul Auster, déjà citées auparavant, confirmant sa conception de l'écriture comme « moyen », « mode », « question » ou « acte de survie » : « a means of staying alive » (Auster, 1993, 96), « a mode of survival » (Auster, 2003, 368), « an act of survival » (Auster, 2003, 326), « an act of survival » (Auster, 1993, 183), « writing is no longer an act of free will for me, it's a matter of survival » (Auster, 1995, 123).

² Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », in *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, 158.

married to death, and the life
that is this force in me
to disappear.

Shutters closed. The dust
of a former self, emptying the space
I do not fill. The light
that grows in the corner or the room,
where the whole of the room
has moved.

Night repeats. A voice that speaks to me
only of smallest things.
Not even things — but their names.
And where no names are —
of stones. The clatter of goats
climbing through the villages
of noon. A scarab
devoured in the sphere
of its own dung. And the violet swarm
of butterflies beyond.

In the impossibility of words,
in the unspoken word
that asphyxiates,
I find myself.

(Auster, 2007, 67)

La disparition du sujet poétique, qui passe par un exercice de désubjectivation, est déjà présente dans les premières strophes de ce poème : « The dust / of a former self, emptying the space / I do not fill ». Tel le poète objectiviste Charles Reznikoff, « [p]ar le jeu disjoint de l'œil et de la bouche »¹, Auster tente de rester à l'intérieur du royaume de l'œil nu (« in the realm of the naked eye », répète-t-il dans *White Spaces* [Auster, 2007, 157, 162]). Prononcer un mot signifie consommer une réalité décrite, et donc, témoigner de sa mort, de la fugacité de l'instant. Le poète contient une multitude de « Je » qui meurent un à un, à chaque fois qu'ils sont prononcés ou matérialisés sur la page, inextricablement liés au temps, aux

¹ Jacques Dupin, « Préface », in Paul Auster, *Disparitions*, traduction de Danièle Robert, Arles, Éditions Unes/Actes Sud, [1987], 1994, 9.

mouvements de la terre et du soleil. Le poète déplore encore la distance entre les choses et les noms (« Not even things — but their names. / And where no names are — / of stones » [67]). Il ne peut que manipuler ces mots-pierres en s'enfermant à l'intérieur de la pièce (« Shutters closed ») sans parvenir à agir sur la réalité qui l'entoure.

Surgit alors une image tout à fait comparable à celle de Freuchen s'enfermant dans l'igloo avec son propre souffle : celle d'un bousier prisonnier à l'intérieur de sa pelote sphérique d'excréments¹. Ce scarabée se nourrit de la matière fécale qu'il fait rouler jusqu'à son terrier. Selon les espèces, cet amas de déjections peut servir de refuge ou de matériau de construction. La parabole est ici représentative de l'activité du poète, seul dans sa chambre, s'enfermant en manipulant le langage qui l'étouffe. Cette image fait d'ailleurs encore plus nettement ressurgir le mythe de Sisyphe que *The Music of Chance* évoque également par la suite.

« Interior » décrit l'absurdité de l'activité du poète qui travaille à l'intérieur de lui-même, qui s'exclut du monde en employant un langage incapable de décrire le monde, un langage étouffant qui menace à tout moment d'épuiser le souffle :

In the impossibility of words,
in the unspoken word
that asphyxiates,
I find myself.

(Auster, 2007, 67)

Cette ultime strophe contient à elle seule les enjeux de la poétique d'Auster, et résume avec maîtrise sa problématique essentielle. Les mots sont impossibles, ils véhiculent un interdit de la représentation. La seule image possible est alors une image représentant le paradoxe de l'activité d'écriture elle-même (Babel, l'igloo de Freuchen, la fleur sans nom, le bousier). Le seul vocable possible est le mot imprononçable et imprononcé à l'intérieur duquel le poète, asphyxié, se trouve. L'utilisation d'un verbe transitif en français rend la traduction de ces vers impossible. Il faut lire dans cette dernière ligne un double sens : « je me trouve », mais également, « je trouve moi », en d'autres termes, « je trouve Paul » le poète, et bientôt, « je trouve Blume, Black, Blank, Brick ou Bing ». Cet extrait crucial est donc à lire dans la perspective déssubjectivante de Rimbaud : « Je est un autre ».

¹ Cette image reprend celle de Walt Whitman dans « Song of Myself » (« 24 ») : « Fog in the air, beetles rolling balls of dung » (*Leaves of Grass / Feuilles d'herbe*, introduction, traduction et notes par Roger Asselineau, édition bilingue, Paris, Aubier-Flammarion, 1972, 110).

Traversant tout le corpus poétique d'Auster, le vocable sans images (réalité décrite et image vocale), donne naissance à une foule de mots imprononçables, conférant automatiquement la négation et le néant. Ces termes, qui abondent tout autant que les pierres dans l'ensemble de ces poèmes, sont des non-mots (« un-words » en anglais). Les termes et les concepts de « nothingness » et « nowhere », dont la profusion est révélatrice d'une véritable obsession dans la totalité de l'œuvre de fiction de Paul Auster (et qui est à l'origine de bien des souffrances pour ses personnages, comme le déplore Mr Blank, spectre de l'auteur, lui-même enfermé dans sa chambre), ont été forgés dans l'œuvre poétique, qui raconte l'origine du néant et du vide : « And if nothing / then let nothing be » (Auster, 2007, 128). Auster le résume ainsi avec beaucoup de clarté dans « Gnomon » ou encore dans « Narrative » : « if we speak / of the world / it is only to leave the world / unsaid » (143). Parler du monde implique la confrontation avec le mur de l'indicible. Les poèmes sont ainsi criblés de ces « non-mots » ou « un-words » jabésiens, beckettians et célanians : « unpronounceable », « unsigned », « unquenchable », « unapproachable », « unknowable », « unland » qui fait écho au recueil *Unearth* — ce mot étant lui-même réemployé dans « Riding Eastward » : « A word, unearthed » — « unappeasable », « unspoken », « untellable », « unseen », « unborn », « unblessed », « undead ». Ces « non-mots » prennent parfois la forme de simples négations ou de l'évocation du néant : « never », « nowhere », « nothing », « to say nothing », « nothing but », « no more », « no home », « no meaning », « nothingness », « you will leave unsaid—and nothing / will be lost », auxquels s'ajoutent encore « inaudible », « invisible », « irreducible »¹. « The list is inexhaustible » comme

¹ Voici une liste de référence de ces « non-mots » dans *Collected Poems*, qui bien sûr, n'inclut pas le volume phénoménal de ces mots dans l'œuvre de fiction, que ces pages ne sauraient contenir : « **unleashed** » (« Spokes », 25, « Late Summer », 98), « **unlike** » (« Spokes », 30), « **unsprung** » (« Spokes », 32), « **unseen** » (« Unearth », 37, « Search for a Definition », 145, « White Spaces », 159), « **unwritten** » (« Unearth », 38), « **unquelled** » (« Unearth », 42), « **unraveled** » (« Unearth », 47, « Hieroglyph », 86), « **unaborted** » (« Unearth », 49), « **unpronounceable** » (« Unearth », 56), « **unborn** » (« Unearth », 57, « Search for a Definition », 146), « **unsigned** » (« Matrix and Dream », 66), « **unspoken** » (« Interior », 67), « **unapproachable** » (« Lies. Decrees. 1972., 73 », « Northern Lights », 125), « **unwitnessed** » (« Lies. Decrees. 1972. », 73), « **undyingly** » (« Lies. Decrees. 1972. », 73), « **unquenchable** » (« Prism », 80), « **unknowable** » (« Ascendant », 89, « White Spaces », 157), « **unbrokenly** » (« Heraclitian », 99), « **undeciphered** » (« Disappearances », 107), « **unland** » (« Reminiscence of Home », 126), « **unearthed** » (« Riding Eastward », 127), « **unsaid** » (« Aubade », 130, « Narrative », 143), « **unappeasable** » (« Meteor », 133), « **untellable** » (« Siberian », 135), « **unfallen** » (« Narrative », 143), « **unblessed** » (« Between the Lines », 147), « **undead** » (« Bedrock », 149), « **unpronounceable** » (« White Spaces », 157), « **unimagined** » (« White Spaces », 159), « **nothing** » (« Spokes », 24, « Unearth », 37, 38, 48, 55, « White Nights », 65, « Fore-Shadows », 78, « Wall Writing », 81, « Covenant », 83, « Song of Degrees », 94, « Autobiography of the Eye », 102, « Disappearances », 107, 111, 112, « Gnomon », 128, « Aubade », 130, « Quarry », 138, « Credo », 141, « Narrative », 143, « Search for a Definition », 145, 146, « Facing the Music », 151, 152, « White Spaces », 155, 157, 158, 159, 160, 161), « **nothing left** » (« Incendiary », 93), « **nothing but** » (« Fragment from Cold », 129, « Facing the Music », 150), « **nothing more** » (« Lackawanna », 72, « Viaticum », 76, « White Spaces », 157),

l'affirme le narrateur de *Invisible* (Auster, 2009, 139), roman qui est, lui aussi — au même titre que *Sunset Park*¹ — particulièrement pourvu de « non-mots ».

Dans les poèmes et les romans d'Auster ces « non-mots » inscrivent leur propre effacement même s'ils donnent paradoxalement naissance au texte, manifestant leur présence en menaçant de disparaître par l'emploi fréquent de doubles négations : « as nothing / that will not haunt you » (« Aubade » [Auster, 2007, 130]), « Nothing less than nothing. / In the night that comes / from nothing / for no one in the night / that does not come » (« Wall Writing » [Auster, 2007, 81]). Ces non-mots sont l'image, la trace d'une réalité indicible. Dans *Invisible*, le vrai et le faux (« true/untrue » ou « real/fake » qui sont analogues à « word/object ») se confondent. Tous les repères relatifs à l'authenticité des voix narratives sont remis en question et sont finalement abolis par une double négation : « the remarks about Dante's *Inferno* on the first page of this book were not in not-Walker's original manuscript » (Auster, 2009, 260). Paul Auster trouve une contenance et une certaine unité dans ce néant (« nothingness ») évoqué lors de son interview avec Jabès. Ce terme témoigne bien d'une certaine limite indicible du langage, d'un contenu incommunicable et presque impossible à

« never » (« Uneath », 39, 53, 56, « White Nights », 65, « Scribe », 69, « Heraclitian », 99, « Effigies », 118, « Quarry », 138, « Obituary in the Present Tense », 142, 143, « Search for a Definition », 145, « Facing the Music », 150, « White Spaces », 157, 158, 159), « not even » (« Uneath », 58, « Interior », 67, « Aubade », 130), « nowhere » (« Uneath », 61, « Wall Writing », 81, « Disappearances », 108, 110, 113, « Facing the Music », 151, « White Spaces », 158), « no one » (« White Nights », 65, « Fore-Shadows », 78, « White Spaces », 156), « no one's voice » (« Uneath », 60), « no one's flesh » (« Transfusion », 134), « no longer » (« White Nights », 65, « Matrix and Dream », 66, « Lackawanna », 72, « Fire Speech », 96, « Braille », 100, « Testimony », 131, « White Spaces », 155, trois occurrences), « no more » (« Obituary in the Present Tense », 142, « S.A. 1911-1979 », 144, « Search for a Definition », 145), « no less » (« Obituary in the Present Tense », 142), « none » (« Obituary in the Present Tense », 142), « no home » (« Facing the Music », 151), « no farther » (« White Spaces », 157), « no room » (« White Spaces », 161), « no name » (« White Spaces », 158), « no names » (« Interior », 67), « no meaning » (« S.A. 1911-1979 », 144), « no memory » (« White Spaces », 155), « no importance » (« White Spaces », 160), « no man's land » (« Testimony », 131), « nothingness » (« Visible », 132, « Notes from a Composition Book », 205), « to say nothing » (« Uneath », 37), « to be nothing » (« Disappearances », 109), « invisible » (« Uneath », 49, « Wall Writing », 81, « Autobiography of the Eye », 102, « Effigies », 121, « Narrative », 143, « Search for a Definition », 146, « White Spaces », 157), « invisibly » (« White Spaces », 159), « inaccessible » (« Uneath », 50), « inaudible » (« Matrix and Dream », 66), « illegible » (« Disappearances », 108), « impossible » (« Effigies », 118, « Facing the Music », 151), « impossibility » (« Interior, 67 », « White Spaces », 157), « irreducible » (« Bedrock », 149), « ineffable » (« Notes from a Composition Book », 205).

¹ *Sunset Park* reprend intensément la problématique de l'image (par exemple avec Miles Heller : « all he wants are his pictures—not things, but the pictures of things » ou avec l'artiste Ellen Brice qui dessine des natures mortes, puis des nus : « The human body is created in the image of God » [Auster, 2010, 6, 216]). Ce roman présente une construction sémiotique basée sur les dichotomies « visible/invisible », « image/object », « word/object » et « thing/nothing ». *Sunset Park* est construit à partir du vide de la déconstruction, ce qui est valable pour l'intrigue et l'écriture elle-même. Des centaines de « non-mots », tels que « no », « not », « no one », « no longer », « no more », « nonprofessionnal », « no music », « non-fiction », « not-love », « nothing », « nothingness » ou « never » sont inlassablement répétés dans l'ensemble de l'ouvrage. Le système référentiel complexe ainsi créé, en relation avec l'imprésentable et l'indicible traumatique, nécessite un développement critique conséquent ainsi que d'autres étapes de recherches préliminaires qui seront effectuées dans les pages à venir.

exprimer (« a word on the other side of speech, a kind of limit, something almost impossible to express » [Auster, 1990, 202]).

Suite à la mort de son père Samuel Auster, Paul Auster a rédigé « Portrait of an Invisible Man », la première partie de son mémoire *The Invention of Solitude*. Mais parler du père signifie donner une représentation de l'invisible, et donc se confronter à l'indicible. Dans *Facing the Music*, Paul Auster lui a dédié un poème sobrement intitulé « S. A. 1911 – 1979 » (Auster, 2007, 144). Par son silence et son titre portant simplement les initiales de Samuel Auster, cet hommage est évocateur d'une pierre tombale presque anonyme. Si Paul Auster affirme ne pas avoir pleuré à la mort de son père, il explique que sa tristesse est d'un autre ordre : son père ne laissera aucune trace, aucune œuvre durable. Son chagrin est donc lié à sa propre activité créative. Le poème « S. A. » évoque une douleur de la perte coordonnée avec celle de l'impossibilité d'exprimer la vérité avec les mots. Le monde est indicible et dépourvu de sens, et c'est là le grand malheur du poète qui l'exprime ainsi :

S. A. 1911 – 1979

From loss. And from such loss
that marauds the mind—even to the loss

of mind. To begin with this thought: without rhyme

or reason. And then simply to wait. As if the first word
comes only after the last, after a life
of waiting for the word

that was lost. To say no more
than the truth of it: men die, the world fails, the words

have no meaning. And therefore to ask
only for words.

Stone wall. Stone heart. Flesh and blood.

As much as all this.
More.

(Auster, 2007, 144)

Paul Auster s'approche de la vérité en employant de manière répétée la négation : « *without rhyme / or reason* », « *to say no more / than the truth of it: men die, the world fails, the words*

/ have *no meaning*. / And therefore to ask / only for words » (je souligne). Auster convoque ainsi le néant, le vide et l'inadéquation du langage : le message ne peut être entendu, il n'est pas intelligible et n'a aucun sens, ne contient aucune image ni aucune rime. Les allusions à Babel et au mur de pierres sont encore une fois présentes (« the word / / that was lost », « Stone wall. Stone Heart » [144]). Le paradoxe entre le besoin et l'impossibilité de l'expression par le langage *pharmakon* est reformulé une dernière fois dans la strophe finale « As much as all this. / More » (144), qui figure le manque et l'excès de sens tout en obtenant une consonance complémentaire et contradictoire, et « par conséquent » (« therefore » [144]) adéquate pour le jeune poète et traducteur qui rentrait quelque temps auparavant de son voyage de quatre années en France : « More » — « Mort ».

Dans « Search for a Definition », également extrait de *Facing the Music*, Auster exprime sa réaction suite à la contemplation d'un tableau de Bradley Walker Tomlin. Face à son incapacité à définir l'image perçue par l'œil nu, Auster insiste sur le manque de sens inhérent au langage en employant un paradoxe et une double négation similaires :

Since that time
nothing

has meant more than the small
act
present in these words, the act
of trying to speak

words
that mean almost nothing

(Auster, 2007, 146).

L'espace ajouté entre les vers « nothing / / has meant more » crée une rupture et ainsi plusieurs possibilités de lecture : on pourra en effet comprendre ici que le vide est préférable à l'acte poétique, car il fait davantage sens. Inversement, on pourra lire que « rien n'est plus sensé que l'acte poétique ». Auster affirme distinctement l'absence de sens et l'impossibilité de témoigner dans les poèmes « S. A. » et « Search for a Definition » se différenciant ainsi de George Oppen qui considère la poésie comme un « test de vérité » : « Exalted and as old as that truthfulness / Which illumines speech » (« Of Being Numerous (33) » [Oppen, 184]).

Eliot Weinberger souligne l'insistance d'Oppen sur cette recherche de la vérité et sur sa volonté de redonner un sens aux mots :

Over and over Oppen emphasized that the function of poetry was a test of truth; he may have been the last writer in the West to use the word "truth" without irony. For him, "So much depends upon a wheelbarrow" was a moral statement, with "wheelbarrow" both a thing and a word. The poet's task was to restore meaning to words—particularly in a time of official lies—and this was only possible through direct experience of the words themselves. (Eliot Weinberger, « Preface » [in Oppen, ix])

Auster semble répondre à Oppen en remettant en question ses principes dans « S. A. » : « To say no more / than *the truth* of it: men die, the world fails, the words / have *no meaning* » (Auster, 2007, 144, je souligne), mais l'ambiguïté demeure dans le vers suivant : « And therefore to ask / only for words » (144). Les deux poètes insistent sur la différence entre la perception du monde et l'impossibilité de connaître le monde (« You are the last / Who will know him / Nurse. / Not know him, [...] / How could one know him ? / You are the last / Who will see him / Or touch him, / Nurse » (« Of Being Numerous (38) » [Oppen, 187])). Pour Paul Auster, il est impossible de dire le monde qu'il perçoit, car utiliser le langage revient à employer une image rappelant le divorce entre les mots et les choses. Les nombreuses contradictions et négations sont des aspects de la poétique d'Auster qui la rapproche nettement, quels que soient leurs accords ou désaccords par ailleurs, de celle d'Oppen :

The shuffling of a crowd is nothing —
well, nothing but the many that we are, but nothing

(« Of Being Numerous [10] », in Oppen, 168)

Speak

If you can

Speak

(« Of Being Numerous [11] », in Oppen, 168)

He wants to say
His life is real,
No one can say why

It is not easy to speak

A ferocious mumbling, in public

Or rootless speech

(« Of Being Numerous [17] », in Oppen, 173)

The power of the mind, the

Power and weight

Of the mind which

Is not enough, it is nothing

And does nothing

(« Of Being Numerous [26] », in Oppen, 179).

Eliot Weinberger affirme que les poèmes de George Oppen fourmillent de doubles négations, d'enjambements, de questions sans réponses, de contradictions et de multiples possibilités d'accentuation. Comme Auster et Oppen lui-même (« There can be a brick / In a brick wall / [...] / Here is the brick, it was waiting / Here when you were born » [Oppen, 175]), Weinberger utilise d'ailleurs l'image de la construction d'un mur de briques pour définir son activité poétique :

Oppen's poems represent the struggle itself, and he continually rewrote them, cutting out and pasting words on top of other words, as though he were a mason building a brick wall. They are often abstract, as mysterious as koans, a sea-surge of contradictory forces: assertions and their negations, declarations couched in double negatives, questions without answers, straightforward observations placed next to gnomic statements whose beauty lingers forever because they are never fully understood. It takes work—especially with the later poems—to read them aloud¹, for their arrangement on the page seems to function at cross-purposes to their sound: pauses in the middle of lines, syntactical endings and beginnings in the same line, enjambments across stanza breaks, inexplicable starts and stops, multiple possibilities of emphasis, phrases hanging. (Eliot Weinberger, « Preface » [in Oppen, x])

¹ Dans une lettre à William Bronk datée du 14 décembre 1978, Paul Auster fait une remarque similaire au sujet de la difficulté de la lecture des poèmes d'Oppen : « Two weeks ago for one of my CAPS readings at a nearby private boarding school/prep school, I did an “evening” of recent poetry instead of reading only my own work, and of course used some of your things—which went over very well. They lend themselves surprisingly well to reading aloud—unlike some of the other poets I read, but could not quite bring off *in the voice*. Oppen, for example, is extremely difficult to bring across, even though it's all there on the page » (*William Bronk Papers 1908-1999*, Rare Book and Manuscript Section, Butler Library, Columbia University, New York).

Les poèmes d'Auster, comme ceux de Paul Celan et de George Oppen, sont construits à partir d'un matériau linguistique morcelé, émietté, dispersé et recomposé. Ces non-mots-pierres incapables d'accéder au réel creusent le langage lui-même. Ils mènent finalement le poète au silence de sa solitude essentielle. La musique du néant laisse peu à peu place à la musique du hasard, à la musique de la prose et ses possibilités de représentation illimitées. Dans le long poème « Facing the Music », que Norman Finkelstein considère comme un « adieu à la poésie » (« A validation to poetry rarely found in modern letters » [Auster, 2007, 14]), Auster emploie un non-mot proéminent, entouré d'espaces blancs, précisément au centre du poème : « Impossible » (Auster, 2007, 151). Le poète qui déjà dans « Interior » témoignait de « l'impossibilité des mots » empoisonnante et emprisonnante, s'en libère enfin :

Facing the Music

Blue. And within that blue a feeling
of green, the gray blocks of clouds
buttressed against air, as if
in the idea of rain
the eye
could master the speech
of any given moment

on earth. Call it the sky. And so
to describe
whatever it is
we see, as if it were nothing
but the idea
of something we had lost
within. For we can begin
to remember

the hard earth, the flint
reflecting stars, the undulating
oaks set loose
by the heaving of air, and so down
to the least seed, revealing what grows
above us, as if
because of this blue there could be
this green

that spreads, myriad
and miraculous
in this, the most silent
moment of summer. Seeds
speak the juncture, define
where the air and the earth erupt
in this profusion of chance, the random
forces of our own lack
of knowing what it is
we see, and merely to speak of it
is to see
how words fail us, how nothing comes right
in the saying of it, not even these words
I am moved to speak
in the name of this blue
and green
that vanish into the air
of summer.

Impossible

to hear it anymore. The tongue
is forever taking us away
from where we are, and nowhere
can we be at rest
in the things that we are given
to see, for each word
is an elsewhere, a thing that moves
more quickly than the eye, even
as this sparrow moves, veering
into the air
in which it has not come. I believe, then,
in nothing

these words might give you, and still
I can feel them
speaking through me, as if
this alone
is what I desire, this blue
and this green, and to say
how this blue

has become for me the essence
of this green, and more than the pure
seeing of it, I want you to feel
this word
that has lived inside me
all day long, this
desire for nothing

but the day itself, and how it has grown
inside my eyes, stronger
than the word it is made of, as if
there could never be another word

that would hold me
without breaking.

(Auster, 2007, 150-152)

« Facing the Music »¹ synthétise les grands thèmes de l'œuvre poétique d'Auster. Le poète chemine vers la réalité et exprime son doute sur la perception du monde par l'œil nu, œil qui perçoit le monde mais qui est incapable de nommer, incapable de recommencer continuellement l'acte linguistique performatif de la Genèse : « as if / in the idea of rain / the eye / could master the speech / of any given moment / on earth. Call it the sky. And so / to describe / whatever it is we see » (150). Dans cet extrait, « as if » refait surface et Celan est à nouveau convoqué. Les vers « as if / in the idea of rain » font « écho » à « White » :

So that
Even as the sky embarks
into the seeing of earth, an echo
of the earth
might sail toward him,
filled with a memory of rain,
and the sound of the rain
falling on the water.

(Auster, 2007, 87)

¹ Le titre « Facing the Music », qui provient d'une expression idiomatique signifiant « braver l'orage » ou encore « accepter les conséquences », est un jeu de mots employant la forme progressive et inscrivant de façon définitive l'adieu à la poésie d'Auster. Ce long poème, qui est analogue à la prose narrative hybride de *White Spaces* et de *The Invention of Solitude*, témoigne de l'impossible expression de la voix poétique dans le cadre du poème et laisse place, peu à peu, à la musique de la prose.

Mais pour revenir à « Facing the Music », les mots « nowhere » et « nothing » (151) sont employés afin de décrire le langage, par opposition à « elsewhere » et « something » (151, 150) qui qualifient la réalité concrète et inaccessible. Les mots sont profondément inadéquats et trompeurs (« The tongue / is forever taking us away / from where we are » [151]). Le poète est incapable d'exprimer correctement cet état de fait inéluctable :

[...], and merely to speak of it
is to see
how words fail us, how nothing comes right
in the saying of it, not even these words
I am moved to speak

(Auster, 2007, 151)

L'activité vitale du poète, l'acte de nommer, devient impossible, et Auster parvient à se libérer de l'enfermement de l'acte poétique et d'un « je » impossible. Ne plus chercher à saisir la réalité dans le vocable, ne plus être prisonnier du mot, de la graine qui ne parviendra jamais à briser la pierre. Le sol est la limite entre la terre et le ciel, l'intérieur et l'extérieur, le mot (autrement dit, la graine) et le réel. Auster a donc tenté de faire du poème (la fleur) la résolution de ces opposés. Mais cette fleur qui, comme la graine dont elle provient, définit le réel et résout cette dualité — « A flower that defines the air » (22), « Seeds / speak the juncture, define / where the air and the earth erupt » (150) — ne parvient pas à l'effet recherché par Williams (« Invent! / saxifrage is my flower / that splits / the rocks » [Williams, 1988, 455]). Le poème n'est pas une fleur de ruine et ne saurait être une image adéquate du monde : elle n'est que le souvenir emprisonné dans la pierre.

La formule « as if » répétée ici et dans l'ensemble des poèmes de Paul Auster est également celle de Wallace Stevens qui a insisté avant lui, tout au long de sa carrière, sur l'interdépendance entre la réalité et l'imagination dans l'acte poétique. Mais contrairement à Stevens, Auster semble apporter un élément de réponse à ce questionnement indémêlable¹. Le

¹ Lucy Beckett précise que Stevens n'a pas trouvé de réponse tranchée au questionnement relatif à l'interaction entre imagination et réalité, mais qu'il a exploré l'interdépendance de ces deux notions : « it is still the familiar and inexhaustible theme of the interdependence of reality and the imagination that Stevens is exploring, and the attempt to detach too definitely one from the other in any particular phase or moment of his thought is bound to fail » (Lucy Beckett, *Wallace Stevens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, 186). Lucy Beckett utilise d'ailleurs l'expression « the great 'as if' » (185). On retrouve la formule « as if » dans de nombreux poèmes de Wallace Stevens cités par Lucy Beckett, comme par exemple « Notes », où elle est répétée quatre fois dans cinq vers consécutifs (165-166). L'œuvre de Stevens semble être un hypotexte de l'œuvre poétique d'Auster en ce qui

constat effectué par Auster dans « Facing the Music », ultime poème de son œuvre poétique concise, est que l'acte poétique ne permet pas de représenter le réel ni de saisir l'instant présent, par opposition à la prose narrative et la fiction contenus en germe, cet « ailleurs » de l'imaginaire dans lequel le futur romancier se trouvera dédouané du fardeau de la chute linguistique de l'homme et de la folle entreprise de la représentation du réel. Contrairement au réel et aux « choses » concrètes dont l'existence ou la situation spatio-temporelle sont observables — « things » renvoie à tout ce qui constitue le monde extérieur, comme le moineau par exemple : « this sparrow » (151) —, l'écriture est un nulle-part construit avec du néant, du rien, du vide. Le décalage entre la perception du monde et la représentation linguistique inadéquate est enfin résumée par l'emploi des couleurs (« this blue », « this green » [151]) qui ne décrivent pas des objets mais des sensations assimilables à des sonorités et à une musique. Comme les sons, l'évocation des couleurs induit instantanément les limites de l'expression et de la représentation linguistiques. Il est impossible de décrire convenablement, de façon simple et concise, la différence entre deux couleurs, ou encore entre deux notes de musiques. Mais il est possible, en revanche, de composer avec elles.

Auster comprend alors véritablement le sens de la formule « Je est un autre » et poursuit son entreprise de désobjectivation en prose, se laissant guider par la musique du hasard (« this profusion of chance, the random / forces » [150-151]), car chaque pas est un mot, chaque mot est une note. Il trouve enfin la voix de l'autre — l'écriture est errance, aliénation — en accédant au dehors, au dialogisme de la fiction. Avec cet adieu à la poésie, Auster met fin à son impossible entreprise de création d'images fidèles à sa perception du réel. Dans « Facing the Music », Auster se heurte à une limite infranchissable entre l'expérience et sa représentation par le langage. Pour parvenir au but ultime de la poésie, il faut y renoncer. La poétique d'Auster rappelle ainsi les limites de la philosophique soulignées par Wittgenstein, auxquelles il rendra d'ailleurs hommage dans *The Brooklyn Follies*. Comme Fogg dans *Moon Palace*, le poète mystique devenu prosateur quitte l'enfermement de sa chambre pour se laisser guider par le hasard des pas, par le hasard des mots et de la narration, par la musique qui leur est propre :

concerne l'emploi de cette expression et des questions qu'elle soulève sur la réalité et l'imagination. Par ailleurs, cette formule est utilisée pas moins de soixante fois dans le roman *The Great Gatsby* de Fitzgerald, influence majeure de Paul Auster. Tony Tanner le souligne : « 'As though' and 'as if' (used over sixty times) » (Fitzgerald, xxi-xxii). Dans *The Great Gatsby*, « as if » évoque — outre le mystère du personnage de Gatsby —, une problématique un peu différente mais également incontournable, celle des rapports entre la réalité et les illusions. La récurrence de « as if » produit en quelque sorte un méta-commentaire sur la qualité fictive du roman (comparable à celui qu'effectue « Owl Eyes » au sujet des livres « véritables » de la bibliothèque), thème qu'Auster abordera à son tour en profondeur dans *The Book of Illusions* et dans *The Brooklyn Follies*.

I had no clear idea of what I was going to do. When I left my apartment on the first morning, I simply started walking, going wherever my steps decided to take me. If I had any thought at all, it was to let chance determine what happened, to follow the path of impulse and arbitrary events. (Auster, 1989, 50-51)

Comme Paul Auster « dans sa traversée aveugle de la langue et du monde » (Jacques Dupin [in Auster, *Disparitions*, 1994, 8]), Fogg arrive à la fin d'un long voyage dans la conclusion de *Moon Palace*. À l'issue de cette traversée du désert, il est devenu quelqu'un d'autre, laissant derrière lui le passé, une ancienne version de lui-même, un autre « je » :

Once I reached the end of the continent, I felt that some important question would be resolved for me. I had no idea what that question was, but the answer had already been formed in my steps, and I had only to keep walking to know that I had left myself behind, that I was no longer the person I had once been. (Auster, 1989, 305)

Auster dédie un ultime poème, intitulé « In Memory of Myself » (Auster, 2007, 148) au souvenir de son ancien « moi » poétique indicible (« myself / the sound of a word // I cannot speak // So much silence » [148]), « moi » instable contraint à la temporalité et à la désubjection (« the dust / of a former self, emptying the space / I do not fill » [« Interior », 67]). Avec « In Memory of Myself », Paul Auster quitte l'univocité silencieuse de son activité poétique. Contrairement à Whitman ou à Oppen dans *Of Being Numerous*¹, il ne parvient pas à sortir de l'enfermement du langage, à trouver le chant. C'est la fiction qui lui permettra

¹ George Oppen, *Of Being Numerous*, (1968), (in Oppen, 2002, 161-208). Dans l'introduction de *Collected Poems* de Paul Auster, Finkelstein souligne la différence entre ces deux formes de dialogisme : « rather than attempt a genuinely dialogic lyric sequence like *Of Being Numerous*, he moves instead toward the “elsewhere” of narrative prose » (Auster, 2007, 14). Le long poème « Of Being Numerous » (Oppen, 163-188) est composé de poèmes numérotés, comme autant de voix différentes dépeignant la réalité américaine, rappelant ainsi « Song of Myself » de Whitman, dont la voix est d'ailleurs elle-même entendue dans le dernier poème. « Of Being Numerous (40) » reprend un extrait d'une correspondance de Whitman avec sa mère, dans laquelle il décrit Washington, et plus précisément « the Genius of Liberty », statue ornant le Capitole (voir la correspondance originale : « Letter from Walt Whitman to Louisa Van Velsor Whitman, 19 April 1864 », in *The Walt Whitman Archive*, « Life & Letters », « Correspondence », <<http://whitmanarchive.org/biography/correspondence/cw/tei/loc.00818.html>>, [avril 2012]). Dans le dernier poème de « Of Being Numerous », Oppen rend ainsi hommage aux foules de Whitman (« the word En- Masse » [« One's-Self I Sing », in Whitman, 1972, 36]) tout en désolidarisant la phrase « it looks quite / / curious ... » (« Of Being Numerous (40) », in Oppen, 188). L'espace conséquent ainsi que les points de suspension ajoutés marquent la rupture et laissent libre cours à l'interprétation. La place ambiguë réservée à cette vision finale utilisée par Oppen est proche de celle de Karl Rossmann dans l'introduction de *Amerika* de Kafka. Auster, quant à lui, fait entendre de nombreuses voix américaines dans ses romans, dont la voix contestataire de Benjamin Sachs, terroriste qui fait exploser les répliques de la statue de la liberté dans *Leviathan* (Auster, 1992). L'influence de Whitman traverse la poésie et la prose d'Auster dont les personnages sont souvent des conteurs d'histoires particulièrement attachés à des récits de vie multiples, comme par exemple Nathan Glass dans *The Brooklyn Follies*.

d'appliquer le meilleur enseignement de Whitman dans « One's-Self I Sing »¹ et plus largement dans « Song of Myself » : faire de l'écrivain le porte-parole d'une multiplicité de voix, d'une multiplicité de « moi ».

¹ Peter O'Leary précise qu'Oppen a également publié un poème intitulé « Myself I Sing » en réponse à « One's Self I Sing » (Whitman, 1972, 36) dans lequel on peut lire les vers suivants : « I think myself / Is what I've *seen* and not myself » (George Oppen, « Myself I Sing », in *The Materials*, (1962), [Oppen, 56, je souligne]). Voir l'étude approfondie de Peter O'Leary, « "It Looks Quite Curious": Oppen's Whitman », in *AMERICAN POET*, vol. 37, Spring 2009.

DEUXIÈME PARTIE

TRAUMA¹ & TÉMOIGNAGE :

TROUVER LA VOIX DE L'INCOMMUNICABLE

¹ Le terme générique « trauma » sera utilisé ici. D'après Marc Amfreville, les mots « trauma » et « traumatisme » sont « employés de façon quasiment synonyme, avec parfois une légère nuance, le premier désignant l'effraction elle-même, le second, ses conséquences. [...] Freud n'emploie néanmoins jamais que le premier, même si les traductions font apparaître les deux. Par ailleurs, le caractère international du terme "trauma" s'écrivant de la même façon en allemand, en anglais, en espagnol et en italien – pour ne citer que les langues qui nous sont les plus proches géographiquement – fait qu'il est d'un usage plus répandu, notamment dans la critique littéraire » (Marc Amfreville, *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009, 27). L'ouvrage de Marc Amfreville, dont Nathalie Cochoy souligne la subtilité et la rigueur scientifique, servira de base théorique et pratique aux chapitres qui vont suivre : « Seule une écriture infiniment attentive aux ombres des mots saurait en éclairer les blessures sans toutefois en exposer et en expliquer les intimes secrets. C'est ainsi avec une admirable alliance de sensibilité et de respect que Marc Amfreville aborde les "écrits en souffrance" de la littérature américaine — la manière dont les mots disent et taisent la douleur, en diffèrent la manifestation, mais aussi en dessinent les contours, comme dans un "champ" de recherche commun » (Nathalie Cochoy, « Marc Amfreville, *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009 », *Transatlantica* [En ligne], n° 1, 2010, <<http://transatlantica.revues.org/4974>>, [juin 2012]).

Paul Auster et Jerome Rothenberg sont des écrivains du désastre qui tentent de figurer l'incommunicable, de formuler le cri traduisant le trauma originel qui sommeille au cœur de l'œuvre. La vision impossible et interdite menace de faire s'écrouler à tout moment l'édifice linguistique dont elle est pourtant la fondation. Paul Auster et Jerome Rothenberg s'aventurent dans l'abîme de la mémoire personnelle et collective afin de trouver la voie et la voix du témoignage. Pour écrire et témoigner, il est nécessaire de descendre vers la profondeur, vers le point aveugle du surgissement du langage. Regarder le centre attracteur de l'œuvre et faire face à la vision traumatique qu'elle tait ou dissimule engendre l'aveuglement et l'aphasie. Pourtant, l'écrivain et le poète doivent témoigner. Paul Auster et Jerome Rothenberg ont expérimenté diverses approches, plus ou moins directes ou détournées, pour rapporter de l'obscurité du gouffre leurs textes qui, une fois pleinement observables dans la lumière du jour, ne sont plus que vocables pétrifiés, mots-pierres, cendres et reste.

Dans *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot décrit l'appel et le cheminement de l'inspiration à l'aide de l'image mythologique du regard d'Orphée :

Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit. La nuit, par la force de l'art, l'accueille, devient l'intimité accueillante, l'entente et l'accord de la première nuit. Mais

c'est vers Eurydice qu'Orphée est descendu : Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. [...]

Ce « point », l'œuvre d'Orphée ne consiste pas cependant à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur. Son *œuvre*, c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité. Orphée peut tout, sauf regarder ce « point » en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit. Il peut descendre vers lui, il peut, pouvoir encore plus fort, l'attirer à soi, et, avec soi, l'attirer vers le haut, mais en s'en détournant. Ce détour est le seul moyen de s'en approcher : tel est le sens de la dissimulation qui se révèle dans la nuit. Mais Orphée, dans le mouvement de sa migration, oublie l'œuvre qu'il doit accomplir, et il l'oublie nécessairement, parce que l'exigence ultime de son mouvement, ce n'est pas qu'il y ait œuvre, mais que quelqu'un se tienne en face de ce « point », en saisisse l'essence.

[...] La profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'œuvre¹.

Le surgissement et le rayonnement imperceptible de l'inspiration est comparable à ceux du trauma, à la « mort » qui n'est visible que dans le renversement, dans l'au-delà de la vision. Le trauma est une violence physique ou psychologique inassimilable, excessive, que le corps et la psyché ne peuvent accueillir. Il demande un *travail* de remémoration et de répétition pour parvenir à voir ou à percevoir l'événement, à le réinscrire dans son occurrence, sa présence et sa temporalité originelles. Tenter d'atteindre le cœur de l'œuvre revient à essayer de mettre en lumière l'événement refoulé et responsable des symptômes de stress post-traumatique apparents en surface. Auster et Rothenberg plongent dans les cavités marécageuses de la non-langue pour essayer de regarder en face la Gorgone, pour mettre en mots l'horreur absolue. La difficulté, voire l'impossibilité de témoigner de la blessure nécessite un « détour » qui « est le seul moyen de s'en approcher ». Ce détour peut être chronologique, imaginaire, visionnaire ou impersonnel. Il s'effectue en premier lieu dans la recherche de la voix poétique ou narrative. La désobjectivation commence par la nécessité d'un tiers dans l'acte de témoignage. Le témoignage total, « absolu », est impossible, d'autant que le témoin et le langage souffrent d'une latence chronologique liée à la mise en récit, que les « véritables » victimes du désastre sont privées de moyens d'expression, que les « reporters » écrivains — pour reprendre l'expression qu'utilise souvent Auster au sein de la fiction — sont prisonniers de leur subjectivité et sont eux-mêmes victimes de visions insoutenables engendrant un hermétisme sensoriel ou un interdit de la représentation.

Paul Auster et Jerome Rothenberg proposent de remédier à cette limite linguistique et subjective en s'écartant de leur propre voix, afin de mieux la réaffirmer dans l'hétéroglossie

¹ Maurice Blanchot, « Le regard d'Orphée », in *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 225-226.

de l'œuvre. En faisant une expérience impersonnelle ils deviennent le véhicule de la transformation du langage et du témoignage et s'approchent de la vérité, de la totalité du désastre. Afin d'atteindre ce « point » obscur et central qui est à la fois artistique et traumatique, Auster et Rothenberg ont mis en œuvre diverses stratégies de « détour ». Même lorsque Rothenberg orchestre les voix multiples des morts de Treblinka, décrivant leurs visions avec une précision effroyable, sans retenue et sans tabou, celui-ci effectue un détour par le médium de la poésie, par le potentiel visionnaire qu'elle offre, par la pluralité vocale et l'imagination. Paul Auster applique de manière répétée le concept de Maurice Blanchot, selon lequel « la profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'œuvre ». Avant de mettre le trauma en récit, de l'enfouir de façon innovante dans ses romans post-11 septembre, la première étape est pour lui l'abandon de l'univocité du sujet poétique et la découverte de la multiplicité des voix désobjectivées de la fiction. Jerome Rothenberg, quant à lui, témoigne à l'aide de sa voix et de celle des autres, en soliste, se dirigeant vers les zones sombres et secrètes de l'inconscient car, comme l'affirme Paul Ricœur dans « L'herméneutique du témoignage », « L'impossibilité du savoir absolu exprime [...] l'impuissance de la conscience à totaliser les signes »¹. L'œuvre poétique ou littéraire, qui jouit d'une liberté esthétique et formelle utile pour dépasser les limites du langage, est propice au « témoignage » puisque celui-ci « donne quelque chose à interpréter » et « appelle une interprétation » (Ricœur, 128). Les œuvres de Paul Auster et de Jerome Rothenberg croisent la théorie du témoignage de Ricœur avec celle de l'« inspiration » et de l'accès au « chant » formulée par Blanchot. Comme l'illustrent les textes d'Auster et de Rothenberg, qu'il s'agisse d'inspiration artistique ou de témoignage, « l'exigence ultime de [ce] mouvement, ce n'est pas qu'il y ait œuvre » ou témoignage, « mais que quelqu'un se tienne en face de ce "point", en saisisse l'essence » (Blanchot, 1955, 226).

¹ Paul Ricœur, « L'herméneutique du témoignage », in *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, 1994, 136.

CHAPITRE III

Identités, sujet(s) poétique(s) & voix narratives

Paul Auster a tenté dans ses poèmes de se débarrasser de sa subjectivité, de ce que Charles Olson nomme « l'interférence de l'individu en tant qu'égo » afin d'atteindre un langage pur et premier, démarche essentielle qu'il observe par ailleurs dans les œuvres de Jacques Dupin, Charles Reznikoff et George Oppen. Sa visée est, au sens où Olson l'entend dans « Projective Verse », non pas objectiviste mais « objectiste » :

From the moment the projective purpose of the act of verse is recognized, the content does—it will—change. If the beginning and the end is breath, voice in its largest sense, then the material of verse shifts. It has to. It starts with the composer. The dimension of his line itself changes, not to speak of the change in his conceiving, of the matter he will turn to, of the scale in which he imagines that matter's use. I myself would pose the difference by a physical image. It is no accident that Pound and Williams both were involved variously in a movement which got called "objectivism." But that word was then used in some sort of a necessary quarrel, I take it, with "subjectivism." It is now too late to be bothered with the latter. It has excellently done itself to death, even though we are all caught in its dying. What seems to me a more valid formulation for present use is "objectism" [...]. Objectism is the getting rid of the lyrical interference of the individual as ego, of the "subject" and his soul, that peculiar presumption by which western man has interposed himself between what he is as a creature of nature (with certain instructions to carry out) and those other creations of nature which we may, with no derogation, call objects. For a man is himself an object [...]. It comes to this: the use of a man, by himself and thus by others, lies in how he conceives his relation to nature, that force to which he owes his somewhat small existence. [§] If he sprawl, he shall find little to sing but himself, and shall sing, nature has such paradoxical ways, by way of artificial forms outside himself. But if he stays inside himself, if he is contained within his nature as he is participant in the larger force, he will be able to listen, and his hearing through himself will give him secrets objects share. And by an inverse law his shapes will make their own way¹.

¹ Charles Olson, « Projective Verse », in *Collected Prose*, edited by Donald Allen and Benjamin Friedlander, with an introduction by Robert Creeley, Berkeley and Los Angeles, The Regents of the University of California, 1997, 246-247. Cet essai a d'abord été publié dans *POETRY NEW YORK*, n° 3, 1950, à l'époque de Black Mountain College.

L'influence d'Olson et de son essai « Projective Verse » se fait sentir non seulement par la volonté d'Auster de produire des poèmes guidés par la respiration et l'écoute active¹, mais aussi par ses tentatives répétées, bien qu'infructueuses, de se libérer de sa subjectivité pour atteindre le chant. Lorsque le poète est lui-même sujet d'étude, objet du monde, la distanciation est impossible et incompatible avec le lyrisme confessionnel à la première personne entrepris par Auster. La désobjectivation poétique qu'il expérimente en appliquant la théorie d'Olson ne semble pas au départ être un avantage pour Auster qui s'enferme progressivement dans l'aphasie. Le travail de Paul Auster ne trouvera sa forme adéquate qu'à partir de la prose hybride de *White Spaces*, au fil d'un long cheminement naturel. La remarque retrospective de Paul Auster « If it really has to be said, it will create its own form » (Auster, 1995, 104) fait écho à la conclusion de Charles Olson : « his shapes will make their own way ».

Auster se veut poète de l'œil, poète de la perception mais ne parvient pas à résoudre le paradoxe inévitable de la formulation de l'expérience par le langage trompeur employé par le poète qui, quels que soient ses efforts pour se faire objet, est inévitablement sujet, subjectif. Ses poèmes sont le lieu d'expérimentation d'une multiplicité de « je » tentant de décrire le réel. Dans la plupart des cas, ces « je » ne sont pas les voix imaginées des autres, mais les occurrences multiples du sujet grammatical, comme autant de voix du poète devenant autre à chaque instant, s'aliénant de lui-même à chaque fois qu'il tente d'écrire. Pour le poète Paul Auster, il est impossible d'exprimer fidèlement la perception de l'œil nu avec un langage inadéquat et un « je » toujours dépassé et aliéné, victime du temps et de la subjectivité. Parler et écrire signifient se projeter au dehors, à l'extérieur, dans le monde. La parole poétique d'Auster ne peut exprimer que l'intériorité silencieuse et solitaire : elle est incapable de communiquer.

En novembre 1982, Paul Auster envoie une carte postale très brève à William Bronk, dont le message poétique est en fait formulé par d'autres poètes au recto. Il s'agit d'un poème intitulé « I AM NOT I » de Juan Ramón Jiménez, traduit par Robert Bly :

¹ L'importance de la respiration est perceptible dès les premiers poèmes de *Spokes*, comme précisé auparavant dans cette étude. Dans un catalogue de Small Press Distributions (1978) envoyé par Auster à Bronk, *Wall Writing* est chroniqué par John Ashbery et William Bronk, dont voici les citations respectives : « Magnificent poetry ; dark, severe, even harsh—yet pulsating with life », « A poem has to be heard before it is written. Paul Auster hears with marvelous exactness the tone and modulations of that voice » (*William Bronk Papers 1908-1999*, lettre à Bronk rédigée au dos du catalogue, premier trimestre 1978). Les poèmes d'Auster sont la transcription d'une pulsation, d'une respiration et d'une voix entendue par le poète. Cette sensibilité à la musicalité plutôt qu'à la métrique, héritée d'Olson, provient elle-même de Pound.

“I AM NOT I”

I am not I.

I am this one,
walking beside me whom I do not see,
whom at times I manage to visit,
and whom at other times I forget
who remains calm and silent while I talk,
and forgives, gently, when I hate,
who walks where I am not
who will remain standing when I die.

Juan Ramón Jiménez

Translated from the Spanish
by Robert Bly

(*William Bronk Papers*, Nov. 1982)

L'écriture est dépassement continu, cheminement. Chaque « je » meurt à mesure qu'il est prononcé ou écrit sur la page. Ce poème de Jiménez, qui fait tant référence au masque poétique qu'aux limites de l'expérience et de la représentation, évoque la formule « Je est un autre » de Rimbaud ainsi que le poème « Identity » de Gertrude Stein :

“I am I because my little dog knows me, even if the little dog is a big one, and yet the little dog knowing me does not really make me be I no not really because after all being I I am I has really nothing to do with the little dog knowing me, he is my audience, but an audience never does prove to you that you are you....

No one knowing me knows me. (« Identity » 593; *Geographical History* 112-13)”¹

¹ Charles Bernstein cite cet extrait dans son article « Stein's Identity », dont voici quelques points d'analyse importants : « Identity is a play, according to Gertrude Stein in “Identity A Poem,” her 1935 reworking as a play for puppets of some parts of *The Geographical History of America Or The Relation Of Human Nature To The Human Mind*. Stein's puppet show shows identity as an acting out rather than as an inner state; externally animated, not innately fixed. [...] Stein questions identity constructions; she does not affirm identity. Her syntactic and grammatical investigations show how language forms consciousness, how our words make as well as reflect experience. [...] “Identity A Poem” is an essay, a play, a poem; it mixes verse and prose lines. [...] In *Boundary of Blur*, Nick Piombino contrasts *self* and *identity*, noting that writers like Stein may fragment and rearrange representations of self in pursuit of new identity formations. [...] In Stein's terms, self belongs to human nature and identity to human mind; though for Stein, as well as Piombino, identity's play is confined neither to mind nor nature. Identity of/in human mind is fluid and underdetermined; forming rather than final. The human mind at play is the site of identity's continuous becoming » (Charles Bernstein, « Stein's Identity », in *MODERN FICTION STUDIES*, Special Issue: *Gertrude Stein*, vol. 42, n° 3 [Fall], The Johns Hopkins University Press, 1996, 485-488).

Dans sa « Post-face » de *A Book of Witness*, Rothenberg cite le(la) vers(phrase) « I am I because my little dog knows me » extrait(e) de ce poème de Stein, qui soulève sur le ton de la parodie la problématique du rôle d'un tiers dans l'impossibilité du témoignage ainsi que l'incertitude relative à toute authenticité identitaire. Chaque identité est complexe, instable et en devenir, contradictoire et infinie. Dans son article « De l'abstrait à l'intime, la folie de l'impersonnel », Christine Savinel analyse cet extrait clef qui s'inscrit dans un processus de répétition où « l'œuvre est le lieu d'une confrontation complexe, et pleinement paradoxale, entre le désir d'identité et l'écriture impersonnelle ». D'après Savinel, Stein retrouve son « identité d'auteur [...] en proposant un certain nombre de formules autour de l'identité, et en les répétant avec d'infinies variations dans divers textes »¹. Dans *A Book of Witness* Rothenberg se lance dans une recherche de voix multiples. Ses poèmes sont le produit d'une écriture impersonnelle, laissant une large place à la citation et à la répétition. Mais ils sont aussi révélateurs de l'identité d'auteur de Rothenberg, qui s'affirme à mesure qu'il devient l'agenceur et le porte-parole de ces voix.

Afin de bien situer son activité poétique et d'en révéler les inspirations premières, aux prises avec le « je », Rothenberg fait également allusion à l'impact de la formule de Charles Olson extraite de « Projective Verse » : « The intention, understandably enough, was to free the poem from its lyrical shackles—"the lyrical interference of the individual as ego," as Olson called it » (Rothenberg, 2002, 117, 118). Cependant, il souligne sa volonté de se placer à contre-courant et de remédier à la suppression du « je » poétique effectuée par ses contemporains. Bien qu'ils avancent dans la même direction que lui et cherchent à atteindre un langage poétique plus sincère et objectif, Rothenberg affirme que ceux-ci ont tendance à supprimer certaines qualités insoupçonnées de la première personne en la réduisant et en la méprisant :

Witness was another word we held in common [with Pierre Joris]. In its twentieth-century usage it had a meaning—pathetic but real—that spoke to the horrors, great & small, that marked that time & that persist today. I had come to think of poetry, not always but as its most revealing, as an act of witnessing—by the poet directly or with the poet as a conduit for others. I had also been struck by how crucial to all of that the voice was; I mean the voice in the grammatical sense, the “first person” centered in the pronoun “I.” I was aware, even so, of how that first person voice had either been debased or more often despised by many poets—often (where despised) by poets close to me. The intention,

¹ Christine Savinel, « De l'abstrait à l'intime, la folie de l'impersonnel », in *L'impersonnel en littérature, explorations critiques et théoriques*, H. Aji, B. Félix, A. Larson et H. Lecossois eds., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, 190.

understandably enough, was to free the poem from its lyric shackles—“the lyrical interference of the individual as ego,” as Olson called it.

The loss of such expression, however, would be immense, & its elimination futile. For there are a number of ways in which that voice—first person—has been one of our great resources in poetry, something that turns up everywhere in our deepest past & present. I mean here a first person that isn't restricted to the usual “confessional” attitude but is the instrument—in language—for all acts of witnessing, the key with which we open up to voices other than our own. (Rothenberg, 2002, 117-118)

Avec *A Book of Witness*, Rothenberg expérimente la réinscription du sujet poétique sous une multiplicité de formes en ouvrant son recueil de poèmes à diverses voix (cent « je » pour cent poèmes numérotés laissant place à l'intertextualité) dont il se propose d'être le médiateur en tant que poète. Au début du nouveau millénaire, Rothenberg synthétise et poursuit les expérimentations visionnaires de María Sabina et de Walt Whitman, qui, chacun à leur manière, ont fait de l'acte poétique une orchestration polyphonique. Rothenberg leur rend hommage en les citant respectivement en exergue de la première et de la deuxième partie du recueil (Rothenberg, 2002, 1, 55). Cet ouvrage de Rothenberg est le prolongement de son œuvre protéiforme *Poland/1931*, dont le chapitre « A Book of Testimony » laissait déjà entendre les voix fantasmées de ses ancêtres, également convoquées ensuite dans *Khurbn*. Avec *A Book of Witness*, dans la veine de ses travaux de traduction, de variation, d'anthologie et d'ethnopoétique, Rothenberg confirme et étend son rôle de poète passeur, laissant entendre les voix d'autres poètes au sein de ses propres poèmes, traduites et citées dans un assemblage de « je » hétéronymes.

Contrairement à Rothenberg, ce n'est pas par le biais de la poésie qu'Auster devient le médiateur d'un « je » pluriel. Même s'il partage avec certains poètes « objectivistes » la volonté de trouver un langage simple, clair et objectif, dépourvu d'ornements, il en souligne cependant l'impossibilité et le paradoxe intrinsèques. Ses courts poèmes, qui laissent entendre un certain lyrisme confessionnel et accordent un place essentielle au silence et au minimalisme de l'acte de nommer, ressemblent ainsi particulièrement à ceux de Robert Creeley :

Stone,
like stillness,
around you my
mind sits, it is

a proper form

for
it, like
stone, like

compression itself,
fixed fast,
grey,
without a sound¹.

Auster ne supprime pas le sujet poétique, mais souligne le paradoxe de la recherche de la vérité effectuée par le médiateur incongru, insondable et peu fiable qu'est « I ». Ses poèmes attestent de sa volonté de se débarrasser du mode « confessionnel ». Ils témoignent d'un combat viscéral avec la subjectivité et le langage, ne traçant que le contour de l'impossibilité de témoigner. Auster fait ainsi entendre ses voix et non-voix et finit par se contraindre au silence de l'œuvre et à la disparition mallarméenne du sujet poétique, avant de devenir le médiateur désubjectivé de voix multiples et d'un « peuple à venir »² dans son œuvre de fiction.

Auster et Rothenberg, chacun à leur façon, font progresser les questions relatives à l'identité et aux voix narratives. Ils proposent des formes variées de dépassement de certains aspects essentiels, eux-mêmes questionnements et incertitudes, de l'activité d'écriture ou de l'acte de parole : la capacité et l'incapacité de témoigner, la nécessité d'un tiers et de l'imagination dans le témoignage vrai, ainsi que la responsabilité qui en découle. Avant d'étudier en profondeur les implications, les mécanismes et les articulations du trauma et du témoignage dans les œuvres d'Auster et de Rothenberg, il faut dans un premier temps observer et définir les expérimentations de Paul Auster avec diverses voix narratives et le neutre dans son mémoire en prose *The Invention of Solitude* ainsi que dans ses romans (notamment *City of Glass*, *The Brooklyn Follies*, *Travels in the Scriptorium*, *Invisible* et *Sunset Park*). Il est tout aussi nécessaire d'étudier la réinscription du sujet poétique et de diverses formes d'identités dans *A Book of Witness* de Rothenberg, synthétisant sa volonté

¹ Robert Creeley, « After Mallarmé », extrait de *For Love* (1962), in *La fin (Poèmes 1962-1984)*, édition bilingue, choix, traduction de l'anglais et présentation de Jean Daive, Paris, Gallimard, 1990, 88. Robert Creeley a d'ailleurs rédigé un essai important sur l'œuvre de Paul Auster (voir Robert Creeley, « Austerities », in *The Review of Contemporary Fiction* (14:1), University of Illinois at Urbana-Champaign, Dalkey Archive Press, Spring 1994, 35-39).

² La conception de l'écriture comme création/traduction des voix d'un peuple à venir est partagée par Paul Auster et Jerome Rothenberg, ainsi que par Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Emmanuel Levinas et Henri Meschonnic par exemple.

commencée avec ses anthologies et ses recueils *Shaking the Pumpkin, Poland/1931, Khurbn* et *The Lorca Variations*, de faire du poète et de l'écrivain passeur un porte-parole dialogique.

1. « JE est un autre » : la déssubjectivation dans la prose & la fiction d'Auster

a) L'abandon du sujet poétique & l'utilisation de la troisième personne dans *The Invention of Solitude*

Dans le diptyque *The Invention of Solitude*, mémoire et matrice instaurant les grands thèmes qui seront perpétuellement réinvestis dans son œuvre de fiction, Auster fait de nombreuses allusions à Mallarmé et à *A Tomb for Anatole*, dont il venait d'achever la traduction. Tissant une analogie entre le fils de Mallarmé et son propre fils Daniel Auster, il mentionne le « néant moderne », auquel il reviendra sous la forme de fiction dans *The New York Trilogy*, *Moon Palace*, *Leviathan*, et plus récemment dans *The Book of Illusions*, *The Brooklyn Follies* et *Sunset Park*. Auster cite les vers suivants de Mallarmé, extraits de sa propre traduction, au sein du développement :

Translating those forty or so fragments by Mallarmé was perhaps an insignificant thing, but in his own mind it had become the equivalent of offering a prayer of thanks for the life of his son. A prayer to what? To nothing perhaps. To his sense of life. To *the modern nothingness*.

[...]
Setting sun
and wind
now vanished, and
wind of *nothing*
that breathes
(here, the modern
? nothingness)

*

death—whispers softly
—I am no one—

I do not even know who I am
(for the dead do not
know they are
dead—, nor even that they
die

—for children
at least
—or

heroes—sudden
deaths

for otherwise
my beauty is
made *of last*
moments—
lucidity, beauty
face—or what would be
me, without myself

[...]
*

to find *only*
absence—
—in presence
of little clothes
—etc—

*

no—I will not
give up
nothingness

father—I
feel nothingness
invade me

(Auster, [1982], 1988, 111-113)

Ce n'est qu'à partir de ses premiers écrits en prose, progressivement à partir de *White Spaces* et *The Invention of Solitude*, puis de façon plus stable et continue dans son œuvre de fiction, que Paul Auster parvient à une aliénation dialogique laissant libre cours à l'imagination et à la multiplicité des voix. Dans *The Invention of Solitude*, Paul Auster est lui-même désubjectivé : cette rupture — cette métamorphose narrative de « je » à « il » — est centrale. La première partie « Portrait of an Invisible Man » est en effet rédigée à la première personne, et la seconde, « The Book of Memory », est rédigée à la troisième personne. Auster parvient à laisser la voix des autres parler à travers sa voix dans « The Book of Memory », mémoire philosophique, spirituel et littéraire dans lequel de nombreuses citations participent à ses théorisations du vide et du néant de l'écriture, néant qui est à la fois origine et objet de l'écriture. L'écriture est absence : elle ne peut décrire convenablement ni le réel ni le sujet dans son étant présent. L'écriture est trace, reste de ce qui a été. Son expérience la plus haute et la plus risquée marque paradoxalement sa limite, qui est aussi son commencement. Il lui est impossible de rendre les choses qu'elle décrit, elle est morte de l'objet ou de la réalité décrite, et pourtant, elle ne peut rendre compte du dehors, de l'espace de la mort dont on ne peut faire l'expérience. De très nombreux romans commencent ainsi avec la mort des proches des personnages principaux qui se sentent alors aliénés d'eux-mêmes, qui renoncent au réel et font l'expérience désubjectivée du « rien », comme par exemple Quinn dans *City of Glass*, Zimmer dans *The Book of Illusions*, Katya et August Brill dans *Man in the Dark* ou encore Miles Heller dans *Sunset Park*. De Jiménez à Mallarmé puis à ses personnages de fiction, Auster passe de « I am not I » à « I am no one » avant de se métamorphoser en un « être multiple ».

« Portrait of an Invisible Man », la première partie de *The Invention of Solitude*, est un mémoire de facture classique, rédigé dans le but de préserver un maximum de souvenirs de Samuel Auster suite à son décès, comme l'explique Paul Auster à William Bronk :

My father died last month—suddenly, unexpectedly [...]. It still hasn't sunk in for me yet. Not that we were close (or not, finally, that that even matters): one's father is important, no matter what, and swallowing his death is hard.

As the oldest child—and because he had no wife—all the responsibility has fallen on me; cleaning out his house [...] [...] a whole lifetime of *things*, the memories embedded in each object, scattered throughout a house easily as large as years) [...]. The responsibility, suddenly, of providing for my schizophrenic sister... the need to do everything right.

Between trips to New Jersey (where he lived), I've been writing down, frenetically, everything I can remember—so that it will not escape me and disappear forever. (Paul Auster, in *William Bronk Papers*, letter dated February 18, 1979)

Dans cette lettre, Auster souligne un mot clef pour l'ensemble de son œuvre à venir : « *things* ». Dans l'œuvre d'Auster, la dialectique « *thing* » / « *nothing* » commence avec le langage même, incapable de rendre la chose décrite. L'écriture est vide, rien, néant. Les lieux et les personnages de la fiction d'Auster sont d'ailleurs toujours décrits comme étant des « non-lieux », des « rien », des « nulle part », des Monsieur ou Madame « personne » (« *nothing* », « *nowhere* », « *no one* », « *nobody* », etc.). Miles Heller, fouillant les maisons désertées après la crise de 2008, prend en photo et ramasse les objets abandonnés (« *the abandoned things*¹ » [Auster, 2010, 5]) qui l'interpellent, comme Anna Blume dans *In the Country of Last Things*, Stillman dans *City of Glass* ou encore Effing dans *Moon Palace*. Peter Stillman (fils) change son nom en « Peter Nobody » dans *City of Glass* (Auster, [1985], 1987, 20), Hector Mann est rebaptisé « Mr. Nobody » dans *The Book of Illusions*², Nathan Glass et Tom Wood parlent de la mort anonyme de grands écrivains (Marlowe, Poe, etc.) et des personnages de fiction dans *The Brooklyn Follies*, qui sont tour à tour nommés « John Doe »³, « (name deleted) » ou encore « no one » : « I was no one. Rodney Grant was no one. Omar Hassim-Ali was no one. Javier Rodriguez – [...] – was no one » (Auster, 2005, 163, 230, 300). Dans *Invisible*, Adam Walker est un jeune « rien » aspirant poète de vingt ans : « a twenty-year-old nothing » (Auster, 2009, 20-21). Les appartements, les maisons et les buildings de *The Brooklyn Follies* et *Sunset Park* sont des « riens » (« his apartment is a shabby little nothing of a place » [Auster, 2010, 10]), des constructions chimériques, absentes et vouées à la destruction (« the missing buildings, the collapsed and burning buildings that no longer exist » [307-308]). Dans *Sunset Park*, le mot « *nothing* » est inscrit une ou plusieurs

¹ Ce terme est utilisé dès la première phrase de *Sunset Park* (« *abandoned things* » [3]), avant d'être répété et souligné (« *abandoned things* » [5]) comme le mot « *things* » dans la lettre à William Bronk, où il fait référence aux objets dispersés dans la maison de Samuel Auster. Dans « Portrait of an Invisible Man », Auster élabore une réflexion intense sur la présence et l'absence à partir de ces objets, méditation faisant écho à Mallarmé et qui sera reprise continuellement dans ses romans, trouvant une force et une forme nouvelles dans ses romans post-11 septembre.

² « [H]e left the men's room that morning looking like anyone, like no one, like the spitting image of Mr. Nobody himself » (Paul Auster, *The Book of Illusions*, 2002, 44). « *Mr. Nobody* » est le titre de l'un des films d'Hector Mann (Auster, 2002, 27).

³ Lorsqu'Al Wilson déplore son anonymat, il utilise les expressions « John Doe », « not » et « nothing » représentatives de l'existence impersonnelle : « *Not* much, mister. *Not* much at all. But at least people would remember it. I've been Al Wilson since the day I was born which is maybe half a step up from being called *John Doe*. There's *nothing* to sink your teeth into with a name like that. Al Wilson. There must be a thousand Al Wilsons in Vermont Alone » (Auster, 2005, 163, je souligne).

fois par page (« nothing, nothing, nothing » [17]) sur soixante-deux pages différentes¹, « no » perce le texte en rafales ininterrompues dans cent trente-trois pages différentes, « nothingness » est employé à deux reprises (7, 215) et « never » est également martelé plusieurs fois par page sur quatre-vingt douze pages au total. Auster reprend de façon obsessionnelle ces expressions universelles rendues notamment célèbres par Shakespeare (dans *King Lear*²), Fitzgerald (Tom Buchanan surnomme Gatsby « Mr Nobody from Nowhere » [Fitzgerald, 123]), ou encore par les populaires Beatles (« Nowhere Man »³). Ces personnages et ces lieux sont imaginaires, ils sont intangibles, et sont aussi le reflet de notre propre insignifiance. Auster insiste constamment sur cet état de fait, en faisant par exemple allusion à *L'homme sans qualités* de Musil dans *The Brooklyn Follies* (Auster, 2005, 149)⁴. Pour écrire, Auster doit d'abord parvenir à n'être personne, à faire l'expérience de l'impossibilité de parler, à sortir de lui-même et de l'illusion de la présence véhiculée par la première personne au sens du mode « confessionnel ». Même si leur forme varie dans les poèmes et les romans d'Auster, la prolifération de non-mots ainsi que l'omniprésence du néant et de l'absence creusent le texte pour n'en montrer que sa part d'ombre.

Dans *The Invention of Solitude*, chaque entrée, fragmentée comme celle d'un journal, tente d'exprimer quelque chose, mais en vain. C'est ce néant qui fait alors sens, ces « nothing » et « nothingness » pour reprendre et traduire les termes de Mallarmé et de Jabès,

¹ *The Book of Illusions* en compte un nombre encore plus grand : les seules occurrences de « nothing » s'y répandent sur quatre-vingt quatorze pages différentes.

² La répétition, tout au long de la pièce, de « no », « nothing » (dont le fameux « Nothing, my Lord » prononcé par Cordelia), « O », « never », etc. forment une constellation de négations gravitant autour du paradoxe de l'expression de l'inexprimable. Comme l'explique R. A. Foakes dans une note, l'expression « nuncle » participe à ce procédé : « a variant of 'uncle', contracted from 'mine uncle' (as 'Ned' from 'Edward', etc.). The initial 'n' could be associated with 'n' in 'nothing' and 'never', words that reverberate in the play, so perhaps here rather suggesting a negative 'not uncle' » (William Shakespeare, *King Lear*, ed. R. A. Foakes, [1997], London, The Arden Shakespeare, 2005, 1.4.104, 97). Paul Auster reprend cette idée de l'oncle « négatif » incarnée par « nuncle » avec son personnage Nathan Glass, systématiquement appelé « Uncle Nat » dans *The Brooklyn Follies*, et qui peut donc être lu et entendu « Uncle Not », entrant d'ailleurs en résonance avec les « unwords » de l'œuvre poétique. Dans *Sunset Park*, où le procédé de négation est aussi riche et étendu que dans *King Lear*, le personnage de Mary-Lee Swann est une actrice renommée qui a interprété le rôle de Cordelia dans une représentation de *King Lear* (Auster, 2010, 57). Cette allusion discrète à Shakespeare est typique de la façon dont fonctionne l'intertextualité dans l'œuvre d'Auster : les noms des écrivains sont cités rapidement et de façon superficielle ou anecdotique à première vue, mais le système sémiotique de la structure profonde de leurs œuvres est largement réemployé. Par ailleurs, lors de son entretien avec Gérard De Cortanze, Paul Auster affirme que Shakespeare est l'une de ses influences premières, et qu'il « demeure, à [s]es yeux, le modèle... » (Auster, 1997, 98).

³ John Lennon est l'auteur principal de « Nowhere Man », chanson créditée « Lennon/McCartney », enregistrée par les Beatles en 1965, produite par George Martin et publiée la même année dans l'album *Rubber Soul*. Voir John Lennon, Paul McCartney *et al.*, « Nowhere Man », in *Rubber Soul*, Northern Songs Ltd., 1965.

⁴ Comme l'explique Blanchot, l'« homme sans particularités » (traduction plus précise qu'il préfère à « l'homme sans qualité ») de Musil, « C'est d'abord l'homme quelconque des grandes villes, l'homme interchangeable, qui n'est rien et n'a l'air de rien, le « On » quotidien, l'individu qui n'est plus un particulier, mais se confond avec la vérité glaçante de l'existence impersonnelle » (Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 192).

employés de façon légèrement différente par ces deux auteurs mais dont l'ensemble des implications est pris et repris à la lettre par Auster. « Nothing » et « no one » sont aussi des termes clefs de l'œuvre de Paul Celan, qu'Auster souligne et analyse dans son essai « The Poetry of Exile », et plus particulièrement au sujet de « Psalm » extrait de *Die Niemandrose* (*La rose de personne*¹) :

Celan draws nearer to the source of his despair, the absence that lives at the heart of all things. Much has been said about Celan's "negative theology." It is most fully expressed in the opening stanzas of "Psalm":

No One kneads us anew from earth and day,
no one addresses our dust,

Laudemus te, No One.
For your sake would we
bloom forth:
unto
You.

Nothing
were we, and are we and
will be, all abloom:
this Nothing's, this
no-man's-rose.

(Auster, [1975], 2003, 358)

Dans la première partie « Portrait of an Invisible Man », Auster tente de parler de son père qui est « absent »² et « invisible », qui n'est personne, mais la voix narrative est interrompue par une réflexivité marquant son impossibilité de s'exprimer. Cette exposition de l'inadéquation de l'activité d'écriture sera largement ré-expérimentée dans les récits enchâssés de ses romans, alliance subtile de déconstruction et de mise en œuvre :

Slowly, I am coming to understand the absurdity of the task I have set for myself. I have a sense of trying to go somewhere, as if I knew what I wanted to say, but the farther I go the more certain I am that the path towards my object does not exist. [...] Just because you wander in the desert, it does not mean there is a promised land.

¹ Paul Celan, « Psaume », in *La rose de personne* (voir Paul Celan, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, traduction et présentation de Jean-Pierre Lefebvre, édition bilingue, Paris, Gallimard, [1968], 1998, 181-182).

² « Even before his death he had been absent, and long ago the people closest to him had learned to accept this absence, to treat it as the fundamental quality of his being » (Auster, [1982], 1988, 6).

When I first started, I thought it would come spontaneously, in a trance-like outpouring. So great was my need to write that I thought the story would be written by itself. But the words have come very slowly so far. Even on the best days I have not been able to write more than a page or two. [...] Again and again I have watched my thoughts trail off from the thing in front of me. No sooner have I thought one thing than it evokes another thing, and then another thing, until there is an accumulation of detail so dense that I feel I am going to suffocate. Never before have I been so aware of the rift between thinking and writing. For the past few days, in fact, I have begun to feel that the story I am trying to tell is somehow incompatible with language, that the degree to which it resists language is the exact measure of how closely I have come to saying something important, and that when the moment arrives for me to say the one truly important thing (assuming it exists), I will not be able to say it. (Auster, [1982], 1988, 32)

Dans ce passage, Auster déplore l'inadéquation du langage avec beaucoup de lucidité, en employant de nouveau l'image de la suffocation. Comme Freuchen dans son igloo (*White Spaces*), le bousier et le poète lui-même dans « Interior », Auster s'étouffe avec les particules langagières trop nombreuses, à la fois vitales et menaçantes. Mais contrairement au doute profond qu'il exprime dans ce passage, son entreprise n'est pas vaine, car Auster est alors en train de trouver une métalangue, d'explicitier, de résumer et d'élaborer sa poétique et les fondements métaphysiques de son œuvre prolifique.

Avec une démarche différente et complémentaire, Auster s'essaie dans « The Book of Memory » au mémoire philosophique. Mais au départ, il ne parvient pas à s'exprimer et n'obtient là encore comme résultat que la description de l'impossibilité de parler. Il trouve enfin la solution pour se détourner de l'emploi de l'impossible « je » confessionnel en s'observant à distance, en sortant de lui-même. Il comprend véritablement l'expression « Je est un autre » de Rimbaud et l'expérimente à l'échelle d'un livre entier, dont voici l'introduction :

He lays out a piece of blank paper on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be again.

Later that same day he returns to his room. He finds a fresh sheet of paper and lays it out on the table before him. He writes until he has covered the entire page with words. Later, when he reads over what he has written, he has trouble deciphering the words. Those he does manage to understand do not seem to say what he thought he was saying. Then he goes out to eat his dinner.

That night he tells himself that tomorrow [*sic*] is another day. New words begin to clamor in his head, but he does not write them down. He decides to refer to himself as A. He walks back and forth between the table and the window. He turns on the radio and then turns it off. He smokes a cigarette.

Then he writes. It was. It will never be again.

Christmas Eve, 1979. His life no longer seemed to dwell in the present. Whenever he turned on his radio and listened to the news of the world, he would find himself imagining the words to be describing things that had happened long ago. Even as he stood in the present, he felt himself to be looking at it from the future, and this present-as-past was so antiquated that even the horrors of the day, which ordinarily would have filled him with outrage, seemed remote to him, as if the voice in the radio were reading from a chronicle of some lost civilization. Later, in a time of greater clarity, he would refer to this sensation as “nostalgia for the present.” (Auster, [1982], 1988, 75-76)

La rupture s’effectue au niveau du pronom personnel, de « je » à « il », ainsi qu’au niveau des temps : ne plus chercher à saisir l’instant avec les mots, ne plus tenter de maîtriser le réel dans son instantanéité signifie se situer en tant que locuteur à distance. Auster se place donc dans une perspective très différente de celle du mémoire « Portrait of an Invisible Man » et utilise un mot clef : « imagining ». Il s’agit des prémisses de son activité de romancier donnant voix à des personnages imaginaires, hors espace et hors temps, et dont la voix narrative est elle-même hors temps et hors espace, indécidable. Auster ne cherche plus à maîtriser le temps, comme par exemple dans le poème « Gnomon » (Auster, 2007, 128). Être en marge de la situation d’énonciation permet à Paul Auster d’atteindre une forme d’expression désubjectivée, affranchie des limites spatio-temporelles et de la non-conformité du système sémiotique inadéquat qu’est le langage.

Auster décrit cette rupture avec plus de précision dans la suite de son développement, mentionnant en passant Rimbaud, ainsi que la parabole de Jonah :

It is also true that memory sometimes comes to him as a voice. It is a voice that speaks inside him, and it is not necessarily his own. It speaks to him in the way a voice might tell stories to a child, and yet at times this voice makes fun of him, or calls him to attention, or curses him in no uncertain terms. [...] Then he must speak to it in his own voice and tell it to stop, thus returning it to the silence it came from. At other times it sings to him. At still other times it whispers. And then there are the times it merely hums, or babbles, or cries out in pain. And even when it says nothing, he knows it is still there, and in the silence of this voice that says nothing, he waits for it to speak.

Jeremiah: “Then said I, Ah, Lord God! Behold, I cannot speak: for I am a child. But the Lord said unto me, say not, I am a child: for thou shalt go to all that I shall send thee, and whatsoever I command thee thou shalt speak.... Then the Lord put forth his hand, and touched my mouth. And the Lord said unto me, Behold, I have put my words in thy mouth.”

The Book of Memory. Book Seven.

First commentary on the Book of Jonah.

One is immediately struck by its oddness in relation to the other prophetic books. This brief work, the only one to be written in the third person, is more dramatically a story of solitude than anything else in the Bible, and yet it is told as if from outside that solitude, as if, by plunging into the darkness of that solitude, the "I" has vanished from itself. It cannot speak about itself, therefore, except as another. As in Rimbaud's phrase: "Je est un autre."

Not only is Jonah reluctant to speak (as Jeremiah is, for example), but he actually refuses to speak. (Auster, [1982], 1988, 123-124)

Raconter l'histoire comme si l'on se trouvait en dehors de cette solitude première, voilà la solution qu'Auster trouve à partir de « *The Book of Memory* ». Refuser le « je » permet de s'observer à distance et de dire même s'il n'y a rien à dire, de laisser le vide se dire et trouver son propre langage, sa propre forme (« And even when it says nothing, he knows it is still there, and in the silence of this voice that says nothing, he waits for it to speak »). L'écrivain n'écrit pas, il est dans l'attente d'une voix intérieure et sourde qui se parle et qui dicte son secret informe à qui sait écouter son silence et sa souffrance (« merely hums, or babbles, or cries out in pain »). Dans « *Disappearances* » Auster décrivait déjà le mouvement par lequel l'homme construit sa solitude avec la subjectivation. À sa naissance, l'homme fait partie du monde, du tout, de « la somme monstrueuse de détails » (« the monstrous sum / of particulars » [Auster, 2007, 107]). Mais bientôt celui-ci s'exclut du monde qu'il perçoit par l'œil, s'écarte de tout ce qu'il n'est pas (« and what he sees / is all that he is not » [107]). À l'aide du langage et par un besoin effréné de communication, il se met à décrire tout ce qui l'entoure (lui y compris), disparaissant et se rendant invisible : « Therefore, he says I, / and counts himself / in all that he excludes, / / which is nothing » [112]). En devenant sujet de locution, l'enfant se trouve dès lors au cœur de la dialectique complexe et multiple de l'expression de l'inexprimable, s'incluant et s'excluant du monde en disant « je » pour la première fois, « je » qui sera ensuite répété à mesure que sa vie se fait expérience, et avec chaque « je », devenir, jusqu'à ce qu'enfin il ne puisse plus faire l'expérience du réel, jusqu'à ce qu'il devienne radicalement autre dans la mort¹. C'est ce qu'implique le titre *The Invention of Solitude* : dans ce mémoire, Auster décrit l'invention du langage grâce auquel l'homme communique à l'intérieur du langage, donnant une représentation du monde qui l'entoure avec l'illusion de le maîtriser, inlassablement et sans autre but réel que de donner à l'expérience

¹ La langue anglaise rend avec une logique saisissante le mouvement initial de la subjectivation, de cette transformation du neutre, du non-sujet, en sujet dans la situation de communication. Le nourrisson, le jeune enfant (du latin *infant*, ce[lui ou celle] qui ne parle pas) est d'abord désigné par le pronom impersonnel « it ». Il ne devient véritablement sujet et interlocuteur que lorsqu'il utilise « I ». Il est alors désigné par les pronoms « he » ou « she ».

son ombre, le langage, qui devient alors lui-même expérience pour l'écrivain, ombre d'une ombre invisible qui ne dit rien. Paul Auster résume la condition humaine et les raisons profondes de l'enfermement, de la solitude du sujet, à l'aide du paradoxe de l'impossibilité et du besoin de communiquer, de témoigner. Ou pour le formuler plus simplement, c'est avec le médium du langage que l'être humain invente sa solitude (elle est le produit du langage : non pas moyen de communication, mais barrière empêchant la communication, enfermement, emmurement dans les pages du livre, entre ses parenthèses et dans les confins de ses notes de bas de page cryptiques¹). L'invention (la création), s'effectue par le langage et l'acte de nommer. Lorsque le nouveau-né sort du ventre matriciel, il est d'abord nommé, et cette marque linguistique singulière affirme son existence sémiotique dans le monde qui l'entoure. Ce signe linguistique, qu'il devra apprendre à faire sien, est arbitraire et n'est reconnaissable et utile — ne fonctionne — que par opposition, différence. L'enfant est alors automatiquement isolé du reste du monde par cette singularité inventée, qui lui est donnée, et il se trouve paradoxalement immergé dans un monde sémiotique où tout semble communiquer et être communicable. Dans cet ensemble de signes formant la totalité de l'être monde, il n'est qu'un fragment *un/in-signifiant*, réverbérant à l'intérieur de lui-même et du langage humain.

En appliquant la théorie de Rimbaud, Auster se met à parler de lui-même à la troisième personne, marquant sa transformation en prosateur puis en romancier, remédiant ainsi à la déssubjectivation silencieuse et stérile de son œuvre poétique. Auster comprend qu'il doit créer un monde imaginaire différent de lui-même en écoutant la voix des autres, monde parallèle pseudonyme qui sera plus à même de donner une image du réel, une « tranche de vie », pour reprendre l'expression de Marthe Robert². Raconter à travers les yeux et la voix de narrateurs qui ne sont pas lui demande un effort inhumain de déssubjectivation.

Auster parvient à sortir de la solitude et de l'enfermement en se faisant le porte-parole d'autres voix, venant d'un autre temps et d'un autre monde. L'auteur est vecteur de voix

¹ *Oracle Night* pose de nombreuses questions métaphysiques et offre la particularité d'un enfermement labyrinthique extrême mis en abyme et organisé sous la forme de collages et de récits enchâssés aussi variés que frustrants. Le personnage principal de l'histoire dans l'histoire se trouve enfermé dans un abri antiatomique (il y a des annuaires téléphoniques qui sont en fait des livres des morts). La trame principale du récit est également interrompue concrètement par des notes de bas de page proliférant de façon inédite.

² Voir Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972. Comme mentionné auparavant, Auster prétend être avant tout un romancier réaliste, décrivant son époque. Ainsi, la sensation d'irréel liée à l'hyperréalité, la métalepse dans les récits enchâssés ou encore les coïncidences et les contingences participent paradoxalement à une description authentique des mécanismes du réel, tels que l'auteur les observe et les dépeint. Les contingences et le sentiment d'aliénation des personnages créent un sentiment d'irréel, mais ces éléments sont en fait simplement des « effets de réel » d'un genre nouveau, pour reprendre et dépasser l'expression de Barthes. Si certaines contingences paraissent parfois invraisemblables dans les romans d'Auster, elles ne sont en fait que le reflet authentique de la réalité qu'il perçoit.

multiples et informes qu'il doit percevoir pour commencer à écrire. La mémoire, qui est, au même titre que la connaissance, impossible à sonder dans sa totalité, est alors représentée par l'espace clos de la pièce, ainsi que celui du corps, du crâne, ou encore du ventre de la baleine :

Memory as a room, as a body, as a skull, as a skull that encloses the room in which a body sits. As in the image: "a man sat alone in his room."

"The power of memory is prodigious," observed Saint Augustine. "It is a vast, immeasurable sanctuary. Who can plumb its depths? And yet it is a faculty of my soul. Although it is part of my nature, I cannot understand all that I am. This means, then, that the mind is too narrow to contain itself entirely. But where is that part of it which it does not itself contain? Is it somewhere outside itself and not within it? How, then, can it be part of it, if it is not contained in it?" (Auster, [1982], 1988, 88-89)

Auster explique ensuite sa première expérience de l'enfermement dans une chambre minuscule à Paris, lieu de réduction nanoscopique du sujet qui est paradoxalement propice au déploiement d'une imagination exponentielle et désubjectivée :

The Book of Memory. Book Three.

It was in Paris, in 1965, that he first experienced the infinite possibilities of a limited space. [...]

The presence of one person crowded the room, two people choked it. It was impossible to move inside it without contracting your body to its smallest dimensions, without contracting your mind to some infinitely small point within itself. Only then could you begin to breathe, to feel the room expand, and to watch your mind explore the excessive, unfathomable reaches of that space. For there was an entire universe in that room, a miniature cosmology that contained all that is most vast, most distant, most unknowable. It was a shrine, hardly bigger than a body, in praise of all that exists beyond the body: the representation of one man's inner world [...]. This was the womb, the belly of the whale, the original site of the imagination. (Auster, [1982], 1988, 89)

La chambre est le « lieu de l'imagination » et permet de sortir de la solitude essentielle, solitude qui n'a pas une connotation péjorative, mais qui est une définition de la place de l'homme dans le monde, comme le précise Auster dans son interview avec Gérard De Cortanze¹. Ces extraits de « The Book of Memory » rappellent les fondements de la philosophie d'Auster, résumés en 1967 dans les cahiers de devoirs : « The world is in my head. My body is in the world » (Auster, 2007, 203). L'écriture est l'articulation de ce

¹ « La solitude n'est pas quelque chose de négatif, c'est un fait. C'est la vérité de notre vie, c'est exactement cela et rien d'autre : on est seul. En anglais, il y a deux mots pour désigner la solitude. Il y a *solitude* mais aussi *loneliness*. *Loneliness* désigne un sentiment d'abandon. Il signifie : je ne veux pas être seul, je ressens le fardeau de la solitude, je veux être avec les autres. *Solitude*, en anglais, est neutre. Il s'agit simplement de la description d'un état : on est seul » (Paul Auster et Gérard De Cortanze, *La solitude du labyrinthe*, Arles, Actes Sud, 1997, 72).

paradoxe entre l'intérieur et l'extérieur, le tout et la partie/le fragment, l'exprimable et l'inexprimable. Selon cette philosophie à la fois spinoziste et berkeleyenne, l'homme est particule de l'essence infinie du monde, et le monde n'existe que dans la mesure où il est perçu par l'homme. Le réel est intégré de façon subjective et imag(in)ée. Le langage est potentiellement capable de communiquer cette perception du réel, ou même éventuellement d'altérer le réel lui-même en le recréant, en l'imaginant différemment. Auster ne parvient à exploiter l'errance de l'écriture qu'en sortant de lui-même, en s'aliénant de l'univocité paralysante d'un « je » impossible, toujours dépassé et fondamentalement autre car il est marqué de temporalité, trajet et cendre du sujet (« The dust / of a former self, emptying the space / I do not fill » [Auster, 2007, 67]). Utiliser le « je » confessionnel revient à s'enfermer, contrairement au « il » ou au « elle » de la déssubjectivation qui permettent de sortir de la pièce, en suivant la musique des pas. Avec chaque mot, l'écrivain voyage à travers l'univers sémiotique et l'explore dans son expansion infinie (« to watch your mind explore the excessive, unfathomable reaches of that space » [Auster, [1982], 1988, 89]).

b) L'écrivain médiateur de voix multiples : la déssubjectivation dans la fiction de Paul Auster

La fiction est le lieu d'expérimentation de voix plurielles, voix narratives de l'imagination attendant à une vision totalisante du monde afin d'en excéder la perception et la connaissance. Le processus de déssubjectivation, intimement lié aux concepts de « rien », de « néant » et de solitude essentielle, s'effectue à plusieurs niveaux dans la fiction d'Auster, à commencer par la présence de nombreux doubles, *doppelgängers*, pseudonymes, faux, etc. L'écrivain ne peut écrire avec sincérité à l'aide d'un langage trompeur et d'un « je » fuyant et autre, pseudonyme. Si Auster a cessé d'écrire dans la perspective du moment présent et a tenté de sortir de lui-même, ses personnages de fiction, eux-mêmes, subissent de nombreux troubles de la personnalité et de la perception. Ils empruntent parfois le nom ou même la vie d'autres personnages et fuient leur état ou leur définition première. L'écrivain Quinn devient ainsi le détective Paul Auster (*City of Glass*), le narrateur sans nom de *The Locked Room* reprend la vie et l'œuvre de l'écrivain Fanshawe, Peter Aaron effectue un glissement similaire dans la vie et l'œuvre de Benjamin Sachs (*Leviathan*), Hector Mann (*The Book of Illusions*) devient Herman Loesser (nom allégorique de par sa consonance avec « loser » qu'il

s'approprié à partir d'une casquette perdue par un inconnu), Nick Bowen change de vie subitement et se glisse dans les vêtements d'un homme mort (*Oracle Night*), Harry Dunkel devient Harry Brightman et Rufus se travestit en Tina Hott dans *The Brooklyn Follies*.

Corrélatifs aux dialectiques thing/nothing, mot/objet, faux/vrai, vie/mort, les changements d'identité et l'expérimentation du « vide » et du « néant » sont les moteurs de la narration des romans d'Auster. Les personnages s'aventurent près ou au-delà des limites de l'expérience, aux portes du domaine de la mort, seuil du non-lieu et de la non-expérience par excellence, de l'altérité radicale. Un schéma initiatique typique des romans d'Auster consiste à faire revenir le personnage de ce que Simone Vierne, reprenant le travail de Mircea Eliade, nomme « la mort initiatique »¹. La (ré)initiation commence avec une expérience extrême de la chute et de la perte (humaine, matérielle, etc.), situation initiale de la majorité des romans d'Auster, et prend ensuite la forme du « motif commun [de] toutes les formes [du] voyage initiatique », qu'il s'agisse de mythologie ou d'ésotérisme alchimique : le « *regressus ad uterum* » (Vierne, 46). Les personnages écrivains (Fogg, Sidney Orr, Zimmer, Fanshawe, Walker, etc.) font l'expérience de l'enfermement matriciel, comme Jonas et Gepetto auxquels Auster fait souvent référence dans *The Invention of Solitude*. Cette (ré)initiation n'est possible que grâce à l'acte d'écriture et à la rencontre avec l'autre, communication et partage enfin célébrés et sublimés dans l'amour (qui est une rencontre dialectique entre deux êtres, qu'ils soient hétérosexuels ou homosexuels ; intimité et intériorité de la relation domestique, seul cas de pénétration du sujet, pénétration physique et spirituelle excédant les capacités de communication offertes par le langage²). Ce schéma très précis est observable dans de nombreux romans, dont *Moon Palace* (Fogg), *Mr Vertigo* (Walt), *The Book of Illusions* (Zimmer), *The Brooklyn Follies* (Tom Woods) et *Sunset Park* (Miles Heller).

Simone Vierne, aboutissant à ses conclusions sur « l'initiation et la création littéraire » distingue plusieurs types d'« attitudes imaginaires » symptomatiques de la « persistance de l'initiation dans la vie moderne ». L'esthétique d'Auster peut être reliée à l'une d'entre-elles. Son œuvre est bien celle d'un « rêveur [qui] concilie les deux polarités dans une sorte de

¹ Simone Vierne, *Rite, Roman, Initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, 2000, 36.

² La définition de l'amour que ressent Aurora pour la « Beautiful Perfect Mother » relève ainsi de l'indicible : « our minds are on the same wavelength. We always know what the other one is thinking and feeling. The men I've been with, it was always about words—talking, explaining, arguing, yacking all the time. With us, I just have to look at her, and she's inside my skin. [...] Nancy calls it a magic bond—but I just call it love, pure and simple. The real deal » (Auster, 2005, 290). Le langage va donc à l'encontre de la pureté et de la simplicité de l'amour qu'il ne peut venir qu'entacher. L'ancien compagnon d'Aurora, le dangereux Révérend Bob qui contraignait la secte au silence intérieur du *Word of God*, ne faisait, lui, que parler : « His game is talk. Talk, talk, talk. And then more talk » (Auster, 2005, 260-61). L'amour est un ressenti (« feeling ») qui permet d'atteindre l'autre en son for intérieur (« inside her »), ce que le langage est incapable de réaliser.

dramaturgie cyclique, une dialectique qui essaye d'atteindre «ce point où les contraires s'abolissent», rêve des alchimistes avant d'être celui des surréalistes » (Vierne, 123-124). En outre, les débuts de la carrière de romancier d'Auster, après les expérimentations en prose de *The Invention of Solitude* qui ont suivi la mort de son père, n'ont été possibles qu'en atteignant le « point où les contraires s'abolissent » : l'écriture neutre est un moyen d'être à la fois en soi (je) et hors de soi (il). Auster y parle de lui-même d'un point de vue extérieur et parvient ainsi à une certaine forme d'alliance des contraires, à une écriture dont la visée est l'ouverture et l'extériorité, intériorité désubjectivée.

Invisible, roman d'apprentissage de type *künstlerroman*¹ et « coming-of-age novel », propose un schéma initiatique dans la veine de *Moon Palace* et regorge d'allusions autobiographiques. En 1967, Adam Walker (qui n'est pas, malgré quelques similitudes, assimilable à Auster lui-même), est un jeune étudiant en poésie à l'université de Columbia, qui se lance dans un projet d'édition d'une revue poétique grâce au soutien financier hypothétique de l'inquiétant Rudolph Born. Auster a étudié à Columbia et a réellement travaillé non seulement à la bibliothèque universitaire mais aussi, en tant qu'éditeur, à l'élaboration de plusieurs numéros du magazine *LIVING HAND*, financés par un donateur resté anonyme. Cette parenthèse autobiographique concernant les débuts de la carrière de Paul Auster est intéressante dans la mesure où elle est liée à une autre allusion du même type, plus évidente — bien que subtile dans ses implications et décisive pour la problématique de ce chapitre —, faite par un autre personnage. Jim Freeman, ami proche d'Adam devenu auteur à succès, le conseille quarante ans après leurs années passées à Columbia au sujet de la conduite créatrice et de l'activité d'écriture. Jim joue alors le rôle de professeur d'écriture créative et insiste sur la voix, soulignant le fait que le mémoire d'Adam est une œuvre hybride entre autobiographie et fiction. Dès lors, l'authenticité du témoignage d'Adam, qui comprend un meurtre et l'indicible relation incestueuse avec sa sœur Gwynn, est systématiquement remise en question. Après la lecture du premier chapitre, rédigé à la première personne par Adam, Jim formule ses impressions, et en passant, une astuce essentielle qui est une allusion à la fois autobiographique et intratextuelle à *City of Glass* :

How to describe my response? Fascination, amusement, a growing sense of dread, and then horror. If I hadn't been told it was a true story, I probably would have plunged in and taken those sixty-plus pages for

¹ Même s'il ne saurait se résumer à cette classification, *Invisible* est un roman d'apprentissage (*bildungsroman*) mettant en scène le développement artistique et la vie d'un poète/écrivain, que l'on peut donc assimiler à la sous-catégorie de *künstlerroman*.

the beginning of a novel (*writers do, after all, sometimes inject characters who bear their own names into works of fiction*), and then I might have found the ending implausible—or perhaps too abrupt, which would have made it unsatisfying—but because I approached it as a piece of autobiography from the start, Walker’s confession left me shaken and filled with sorrow. (Auster, 2009, 79, je souligne)

Ces remarques de Jim, sous la forme de récit enchâssé, font sortir le lecteur du cadre de l’histoire dans laquelle il avait été plongé *in media res*, narrée à la première personne de l’incipit jusqu’à la page soixante-et-onze. Il apparaît alors que ces pages sont en fait le manuscrit original d’Adam (dont l’authenticité et l’objectivité sont douteuses), éditées, lissées et publiées sous la direction de Jim (dont l’authenticité et l’objectivité sont tout aussi douteuses). La problématique du roman est donc relative au témoignage : ses formes, ses voix, ses limites et son authenticité. *Invisible* teste, bouscule et redessine les limites et méthodes de formulation d’événements indicibles, et questionne l’impossibilité d’accéder à un témoignage total. Témoigner objectivement signifierait se placer à distance de la réalité, à distance du langage, de l’espace et du temps. Dans l’ensemble du roman, vérité et fiction ne cessent d’être mis en question et le témoignage de Gwynn, quarante ans après les faits supposés (l’inceste indicible), contredit radicalement celui d’Adam, rendant à la vérité et aux êtres leur caractère inaccessible et insondable, secret et incommunicable.

Afin d’aider Adam à progresser dans l’écriture de son mémoire, Jim lui donne un conseil décisif. Au fil de leur correspondance épistolaire, faisant allusion à la désubjectivation autobiographique de Paul Auster dans *The Invention of Solitude*, Jim conseille à Adam de sortir de lui-même, lui soumettant l’idée d’écrire à partir de la perspective désubjectivée de la troisième personne (par exemple), ce qui lui a été bénéfique dans son parcours personnel :

Fear is a good thing, I continued, repeating the word he had used in his first letter, fear is what drives us to take risks and extend ourselves beyond our normal limits, and any writer who feels he is standing on safe ground is unlikely to produce anything of value. As for the wall he had mentioned, I said that everyone hits those walls, and more often than not the condition of being stuck arises from a flaw in the writer’s thinking—i.e., he doesn’t fully understand what he is trying to say or, more subtly, he has taken a wrong approach to his subject. By way of example, I told him about the problems I had encountered while working on an early book of mine—also a memoir (of sorts), which had been divided into two parts. Part One was written in the first person, and when I began Part Two (which was more directly about myself than the previous part), I continued writing in the first person, grew more and more dissatisfied with the results, and eventually stopped. The pause lasted several months (difficult months, anguished months), and then one night the solution came to me. My approach had been wrong, I realized. By writing about myself in the first person, I had smothered myself and made myself invisible, had made it impossible for me to find the thing I was looking for. I needed to separate myself from myself, to step

back and carve out some space between myself and my subject (which was myself), and therefore I returned to the beginning of Part Two and began writing it in the third person. *I* became *He*, and the distance created by that small shift allowed me to finish the book. Perhaps he (Walker) was suffering from the same problem, I suggested. Perhaps he was too close to his subject. Perhaps the material was too wrenching and personal for him to write about it with the proper objectivity in the first person. What did he think? Was there a chance that a new approach might get him up and running again? (Auster, 2009, 88-90)

La mauvaise méthode employée au départ par Jim, la narration à la première personne à laquelle il a ensuite renoncé, est décrite en des termes proches de ceux utilisés par Auster pour décrire l'« équation », ou l'« injonction » de l'« invisibilité » de Reznikoff : « If the poet's primary obligation is to see, there is a similar though less obvious injunction upon the poet — the duty of not being seen. The Reznikoff equation, which weds seeing to invisibility, cannot be made except by renunciation. In order to see, the poet must make himself invisible. He must disappear, efface himself in anonymity » (Auster, 2003, 375). Dans *Invisible*, lorsqu'Adam se trouve enfin « débloqué » (« unstuck » [91]) grâce aux conseils de Jim, il parvient à écrire de façon ininterrompue avec une énergie nouvelle provenant à la fois de l'application de cette méthode de désubjectivation (par opposition à l'activité du poète qui se rend invisible en parlant à la première personne) et de l'approche de sa mort imminente : Adam est en phase terminale d'un cancer. Ce besoin de témoigner dans l'attente de la mort engendre la découverte des voix désubjectivées des deuxième et troisième personnes, donnant alors voix à l'innommable. C'est avec la deuxième personne, jusqu'alors inédite dans l'œuvre de Paul Auster, qu'Adam parvient à narrer un passage sublime (à la fois dérangeant et magnifique, indicible et d'une fluidité linguistique exceptionnelle), celui de l'amour incestueux avec sa sœur Gwynn. Contrairement au couple incestueux dans *Outer Dark* de Cormac McCarthy¹, les deux jeunes frère et sœur (qui sont décrits par Jim comme étant des

¹ Cormac McCarthy, *Outer Dark*, New York, Random House, 1968. Comme l'affirment Marc Amfreville, Antoine Cazé et Claire Fabre dans leur courte présentation de Paul Auster, celui-ci « se réapproprie avec une sensualité crue le thème si américain de l'inceste », forme de l'indicible jusqu'alors inédite dans son œuvre (Marc Amfreville, Antoine Cazé et Claire Fabre, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 242). L'œuvre de William Faulkner, à laquelle Auster fait souvent allusion et dont McCarthy est l'héritier, est un exemple typique de la malédiction du Sud dans la littérature américaine. Mais avec *Invisible*, Auster dérange en décrivant paradoxalement ces deux personnages comme étant des « anges » (« angels » [Auster, 2009, 78]) dont les relations sexuelles incestueuses ne sont qu'une étape essentielle dans leur éducation en tant qu'être humains, comme l'explique Walker : « you [...] slowly began your education as a human being » (120). Coupés du monde, et ne parlant pas de ce qu'ils font, ces deux frère et sœur sont seuls au monde, purs et innocents (« the last two people in the universe » [146]), tels Adam et Eve dans le jardin d'Eden au commencement. Cependant, la malédiction est inscrite dans leurs gènes angéliques puisqu'Adam, dans *Invisible*, est stérile. La quasi gémellité des personnages évoque aussi la nouvelle « La Chute de la maison Usher » de Poe que Marc Amfreville étudie dans son chapitre « Virtualités Incestuelles », précisant

anges à la beauté gémellaire exceptionnelle : « blessed with the genes of angels » [78]) font l'amour frénétiquement pendant plusieurs semaines en utilisant des moyens de contraception. Par conséquent, l'impensable (« l'innommable ») n'a pas lieu : « the unmentionable will never come to pass » (Auster, 2009, 146). Le narrateur ne parvient à dire l'indicible qu'avec une distance entre lui et lui-même, à l'aide de la deuxième personne :

You and your sister never talk about what you are doing. You don't even have a conversation to discuss why you don't talk about it. You're living in the confines of a shared secret, and the walls of that space are built by silence, an insane silence that can be broken only at the risk of bringing those walls down upon your heads. (Auster, 2009, 150)

Après ces deux premiers chapitres respectivement rédigés à la première et à la deuxième personne, le troisième chapitre est rédigé à la troisième personne. Conformément aux étapes progressives de la désobjectivation d'Adam, le mémoire comporte ainsi trois parties intitulées « Spring », « Summer » et « Autumn », rapidement envoyées à Jim pour qu'il les supervise. En suivant une logique narrative dans laquelle le vide, le rien et le néant sont à la fois origine, mécanisme et devenir. Auster reprend les investigations de *The Invention of Solitude* afin de tenter une expression totalisante, au-delà des limites de l'imprésentable. Le témoignage total est impossible, c'est la raison pour laquelle « Winter » n'est pas rédigé par Adam lui-même, qui meurt sans apporter de conclusion à l'histoire. Cécile, une ancienne amie et admiratrice d'Adam, fournit à Jim une suite et une fin possibles à l'histoire, un témoignage complémentaire mais frustrant, insatisfaisant et subjectif. Le chapitre « Winter » n'est pas rédigé ni même mentionné car il est logiquement l'œuvre de la voix narrative ultime, la non-voix, la voix désobjectivée, inexprimable, témoignant de ce dont on ne peut faire l'expérience, la voix du domaine de la mort. L'hiver connote la fin de la vie, la froideur et le silence de l'œuvre, domaine inaccessible qui est pourtant le lieu de l'œuvre rêvée, totale et indicible.

Pour écrire, il faut donc sortir du « je » confessionnel, « je » étouffant qui, à défaut de dire, rend paradoxalement le sujet parlant solitaire et « invisible » (Auster, 2009, 89). La vision de l'écrivain prend forme lorsqu'il est désobjectivé, libéré de l'influence du « je » en tant qu'ego. L'écrivain est alors capable de se décrire, au même titre que tous les objets du

que le thème de l'inceste « travers[e] la littérature américaine ». Marc Amfreville synthétise les travaux de Leslie Fiedler qui en rend compte : « Leslie Fiedler, qui tend à démontrer comment la littérature américaine est informée par la mise à distance sous toutes ses formes de la sexualité dominante, fait une large part, de William Hill Brown et Charles Brockden Brown à Faulkner en passant par Hawthorne et Melville, à ce qu'il désigne comme le *GeschwisterInzest*, l'inceste frère-sœur (Marc Amfreville, *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009, 94, 202).

monde qui l'entourent, depuis l'extérieur. La limite de l'extériorité est le domaine de la mort, qui a largement inspiré des écrivains comme Rilke, Mallarmé ou Blanchot avant Auster qui l'expérimente dans *Invisible* comme précédemment dans *Moon Palace* et *The Brooklyn Follies*. Il pourra peut-être également être déduit que l'activité d'écriture implique un parcours initiatique à travers le domaine de la mort, en d'autres termes, qu'afin d'écrire, l'écrivain doit tenter d'expérimenter la mort du sujet, altérité et extériorité radicales.

Auster poursuit ses investigations avec la désubjectivation grâce à la distance supplémentaire du temps et de la rétrospection dans *Invisible*, ainsi que dans le roman suivant *Sunset Park*, qui relate une expérience artistique et initiatique analogique. Ellen Brice, apprentie artiste qui peine à trouver sa voie et son style propre, comprend qu'elle doit mettre fin à ses représentations de natures mortes, d'*objets* inanimés, et se reconcentrer sur la description des objets vivants qui l'entourent, sur un modèle humain, un *sujet*. Avant de demander à sa colocataire Alice Bergstrom de poser pour elle, Ellen Brice comprend qu'il lui faut d'abord chercher la voie d'accès à une technique de représentation personnelle et novatrice en se peignant elle-même. Pour y parvenir, elle fait l'expérience de la désubjectivation, comme Auster, Freeman et Walker. Qu'il s'agisse d'autobiographie ou d'autoportrait, le procédé est tout à fait identique bien que le médium (le dessin) soit différent :

Now [...] she realizes that she must begin again. Painful as it was to listen to Millie's words two months ago, the brutal and dismissive condemnation of her drawings and canvases was fully deserved. Her work doesn't speak to anyone. She knows she is not without skill, not without talent even, but she has boxed herself into a corner by pursuing a single idea, and that idea isn't strong enough to bear the weight of what she has been trying to accomplish. She thought the delicacy of her touch could lead her to the sublime and austere realm that Morandi had once inhabited. She wanted to make pictures that would evoke the mute wonder of pure thingness, the holy ether breathing in the spaces between things, a translation of human existence into a minute rendering of all that is *out there* beyond us, around us, in the same way she knows the invisible graveyard is standing there in front of her, even if she cannot see it. But she was wrong to put her trust in things, to trust in things only, to have squandered her time on the innumerable buildings she has drawn and painted, the empty streets devoid of people, the garages and gas stations and factories, the bridges and elevated highways, the red bricks of old warehouses glinting in the dusky New York light. It comes across as timid evasion, an empty exercise in style, whereas all she has ever wanted is to draw and paint representations of her own feelings. There will be no hope for her until she starts again from the beginning. No more inanimate objects, she tells herself, no more still lifes. She will return to the human figure and force her strokes to become bolder and more expressive, more gestural, more vivid if need be, as wild as the wildest thought within her.

She will ask Alice to pose for her. [...] Bing and Alice are still asleep, and she moves cautiously so as not to wake them, pulling off her overcoat and the flannel nightgown under it and then climbing into a pair of old jeans and a thick cotton sweater, not bothering with panties and bra, just her bare skin under the soft fabrics, wanting to feel as loose and mobile as she can this morning, unencumbered for the day ahead. She takes her drawing pad and a Faber-Castell pencil off the top of the bureau, then sits down on the bed and opens the pad to the first empty page. Holding the pencil in her right hand, she raises her left hand in the air, tilts it at a forty-five-degree angle, and keeps it suspended about twelve inches from her face, studying it until it no longer seems attached to her body. It is an alien hand now, a hand that belongs to someone else, to no one, a woman's hand with its slender fingers and rounded nails, the half-moons above the cuticles, the narrow wrist with its small bump of bone sticking out on the left side, the ivory-shaded knuckles and joints, the nearly translucent white skin sheathed over rivulets of veins, blue veins bearing the red blood that meanders through her system as her heart beats and the air moves in and out of her lungs. Digits, carpus, metacarpus, phalanges, dermis. She presses the point of the pencil against the blank page and begins to draw the hand. (Auster, 2010, 115-117)

Dans ce passage, Paul Auster insiste longuement sur le procédé de création et les objets — l'objet d'étude et le moindre objet/outil utile, comme les vêtements par exemple — et croise les grands thèmes de son œuvre de jeunesse et de maturité (l'œuvre post-11 septembre¹). La description minutieuse du procédé créatif employé par Ellen Brice soulève en effet des questions relatives à la mise en œuvre, à l'aliénation de l'artiste et à la représentation. La première période de l'œuvre d'Ellen Brice, celles des natures mortes, la description mystique et silencieuse d'objets purs (« the mute wonder of pure thingness ») est une voie sans issue et un enfermement (« she has boxed herself into a corner »). Les tableaux d'Ellen rappellent les poèmes de Paul Auster, qui sont largement influencés par le mouvement objectiviste et qui font écho au silence sur la page blanche, vestige imperceptible et austère de l'impossibilité de communiquer². Mais en respectant son évolution artistique, l'expression d'Ellen (« the mute wonder of pure thingness »), pourrait également être reformulée « the mute wonder of pure *nothingness* ». Après avoir décrit le vide en évitant les images dans ses propres poèmes

¹ Ce passage sera étudié à nouveau dans le chapitre consacré au témoignage et à la représentation après le 11 septembre. Il comporte une clef pour les thèmes de la présence et de l'absence ainsi qu'une occurrence des leitmotifs des « natures mortes » et du « sublime », développés également dans *Man in the Dark* et dans l'essai d'Auster sur Art Spiegelman. L'analyse de cet extrait est donc pour l'instant volontairement incomplète car strictement consacrée au processus de désobjectivation.

² Dans *Invisible*, Adam décrit rétrospectivement ses poèmes méconnus comme étant « revêches » et « gnostiques » (« my crabbed, gnostic poems » [Auster, 2009, 82]), ce qui pourrait qualifier les poèmes propres d'Auster. Lors de l'allusion évidente à *The Invention of Solitude* citée plus haut, Jim fait également référence au mur que tout artiste peut rencontrer, insistant sur le type d'« approche du sujet » : « As for the wall he had mentioned, I said that everyone hits those walls, and more often than not the condition of being stuck arises from a flaw in the writer's thinking—i.e., he doesn't fully understand what he is trying to say or, more subtly, he has taken a wrong approach to his subject » (Paul Auster, *Invisible*, 2009, 89).

cryptiques et « fermés comme le poing » dont la forme d'expression « univocale » ne parlait à personne (le jeu de mot « Her work does'nt speak to anyone », auquel « mute wonder » fait écho, est à souligner ici), Auster parvient enfin, par le biais de la fiction, à décrire des personnages et des émotions. Le parcours effectué par Ellen est tout à fait comparable à celui d'Auster, cherchant un nouveau mode d'expression en prose à un moment charnière de sa carrière d'écrivain dans *The Invention of Solitude*.

Il faut qu'Ellen sorte d'elle-même pour parvenir à se réinventer en tant qu'artiste. Elle doit se « débloquer », sortir de l'impasse dans laquelle elle se trouve, de la structure artistique inadéquate et oppressante dans laquelle elle s'est enfermée. La main du véritable artiste, poète ou écrivain, est une main étrangère, aliénée, qui appartient à « personne »¹ (« It is an alien hand now, a hand that belongs to someone else, to no one, a woman's hand » [117]). Cette phrase extraite de *Sunset Park* fait d'ailleurs écho aux poèmes « Uneath » (« the alien / eye— with imbecilic hands » [Auster, 2007, 37]) et « White Nights » :

No one here,
and the body says : whatever is said
is not to be said. But no one
is a body as well, and what the body says
is heard by no one
but you.

Snowfall and night. The repetition
of a murder
among the trees. The pen
moves across the earth: it no longer knows
what will happen, and the hand that holds it
has disappeared.

Nevertheless, it writes.
It writes: in the beginning,
among the trees, a body came walking
from the night. It writes:
the body's whiteness
is the color of earth. It is earth,

¹ L'expression « qui appartient à personne » est volontairement employée de façon agrammaticale par opposition à la forme négative d'usage « qui n'appartient à personne », en suivant le modèle de Rimbaud (« Je est un autre »). Dans la langue française, le mot « personne » peut être employé pour désigner tantôt le sujet, tantôt l'absence totale de sujet, sémantisme pluriel permettant une résolution des contraires utile pour traduire et résumer l'esthétique de cet extrait de *Sunset Park*.

and the earth writes: everything
is the color of silence.

I am no longer here. I have never said
what you say
I have said. And yet, the body is a place
where nothing dies. And each night,
from the silence of the trees, you know
that my voice
comes walking toward you.

(Auster, 2007, 65)

Auster décrit la disparition de la main qui a écrit le poème, comme si cette main était extérieure (« the hand that holds it / has disappeared »). Il ne s'agit plus de la main du poète, mais d'une main aliénée qu'il décrit à l'aide du pronom impersonnel « it » (« Nevertheless, it writes. / It writes »). Dans la dernière strophe du poème, « moi » et « toi », les deux référents qui échangent et conversent ne sont qu'une seule et même non-personne, la voix impersonnelle qui parle à travers le poète et que celui-ci tente de contrôler (« I have never said / what you say / I have said »). Auster conjugue ainsi des voix multiples, personnelles et impersonnelles, passant de « je » à « tu » à « ce » ou « ça ». L'artiste doit d'abord s'affranchir de l'objet (de « thingness » à « nothingness ») et du sujet (de « some one » à « no one ») pour parvenir à témoigner de sa vision du monde, ce qui ne sera possible que lorsqu'il prendra les autres comme sujets de représentation ou soi comme sujet aliéné. La problématique essentielle de l'activité d'écriture est donc contenue dans une dialectique aux multiples facettes : thing/nothing, sujet/objet, intérieur/extérieur, vie/mort, présence/absence, parole/silence, visible/invisible, dicible/indicible.

Dans le mémoire *Winter Journal*, paru en août 2012, Auster décrit une expérience de désobjectivation similaire à l'aide d'une narration à la deuxième personne. Il révèle discrètement un indice sur la source d'où est tiré le titre de la revue *LIVING HAND*. Il s'agit du court poème marginal de Keats commençant par l'expression « This Living Hand », qui permet de bien comprendre l'impulsion créatrice décrite par Auster dans son poème « White Nights » ou dans son roman *Sunset Park*.

Looking at your right hand as it grips the black fountain pen you are using to write this journal, you think of Keats looking at his own right hand under similar circumstances, in the act of writing one of his last poems and suddenly breaking off to scribble eight lines in the margin of the manuscript [...]

*This living hand, now warm and capable
O earnest grasping, would, if it were cold
And in the icy silence of the tomb,
So haunt thy days and chill thy dreaming nights
That thou would wish thine own heart dry of blood
So in my veins red life might stream again,
And thou be conscience-calm'd—see here it is—
I hold it toward you¹.*

Auster reproduit ce texte qui continue de le hanter quarante ans après la publication de *LIVING HAND*. Keats effectue une désobjectivation au seuil de la mort et observe son corps de manière extérieure, désincarnée. Ce poème est la source d'inspiration originelle de nombreux travaux d'Auster, qu'il s'agisse de poésie ou de prose. La parenté entre ce poème de Keats et le long passage de *Sunset Park*, cité auparavant, décrivant la « main aliénée » d'Ellen Brice, semble alors évidente (« It as an alien hand now, a hand that belongs to someone else » [Auster, 2010, 117]). Comme Ellen Brice, Auster décrit les outils de création : « the black fountain pen you are using to write this journal » (Auster, 2012, 164). La tombe silencieuse du vers « *And in the icy silence of the tomb* » du poème de Keats correspond parfaitement à la description du cimetière de *Sunset Park*. L'invisibilité due au brouillard répond à la froideur du silence : « she knows *the invisible graveyard* is standing there in front of her, even if she cannot see it » (Auster, 2010, 116). Ellen Brice fait une expérience de désobjectivation similaire à celle de Keats, et Paul Auster répète cette manœuvre autobiographique déjà entamée dans son poème « *White Nights* », dans un silence comparable à celui du poème « *This Living Hand* » : « from the silence of the trees, you know / that my voice / comes walking *toward you* » (Auster, 2007, 65, je souligne). Exactement comme le poème de Keats, le poème d'Auster se termine par les mots « *toward you* » qui soulignent, mettent en abîme et répètent le *mouvement* de désobjectivation nécessaire à la création. L'écriture est un acte de présentation et de représentation, son matériau est le langage, et l'écrivain doit se concentrer sur ce qui est altérité radicale, ce qui est irréductiblement autre et impénétrable. Depuis son mémoire *The Invention of Solitude*, Auster est fasciné par l'« invisibilité » et l'impossibilité d'accéder à l'intériorité du sujet, comme il le confirme à Jim Francis :

¹ Paul Auster, *Winter Journal*, New York, Henry Holt, 2012, 164-165.

JF: In "Portrait of an Invisible Man" one of the things you're grappling with is the "un-knowableness" of another consciousness.

PA: Exactly! That's the essence of the first part. (Francis, 15)

La voix des autres, celles des narrateurs de ses romans, est entendue par Auster, qui tente de percevoir les signes extérieurs et insondables de leur intériorité. Les voix narratives sont ainsi toujours ambiguës ou mal définies dans l'ensemble de son œuvre de fiction. À de nombreuses reprises, Auster a ainsi affirmé « entendre » les voix narratives des romans qu'il rédige, sans savoir d'où ces voix proviennent, ni sans prétendre les maîtriser. Il explique par exemple à Gérard De Cortanze que le manuscrit de *Mr Vertigo* a été rédigé sous la dictée de Walt : « J'avais en effet l'impression que le livre existait "déjà" et que j'entendais la voix de Walt. C'est Walt qui a écrit le livre ; je n'ai été qu'un *scribe* » (Auster, 1997, 71, je souligne). L'écriture du roman est éminemment impersonnelle. Le fruit hybride de cette activité provient de la rencontre entre la voix de l'autre (celle de Walt, le narrateur) et celle de l'auteur (Paul Auster) qui la met en forme, la communique.

Dans une lettre à William Bronk, qui est certainement le document autobiographique le plus ancien dans lequel Auster décrit ce procédé d'écoute attentive des voix narratives, il explique qu'il n'a aucune idée d'où viennent les voix narratives complexes de *The New York Trilogy* et qu'il a lui-même beaucoup de mal à les comprendre. Les paradoxes de la voix narrative indéfinie (non pas mal définie : Auster est attentif et fidèle à celle-ci, quelles que soient ses contradictions) sont la clef de la profusion de l'écriture romanesque d'Auster, qui est une prose impersonnelle et désobjectivée, contrairement à son activité poétique restrictive (dans laquelle il exprimait constamment le besoin d'une telle désobjectivation mais ne parvenait pas à se libérer de l'inadéquation du langage et du sujet poétique lyrique) :

I don't know if page 149 is that direct a revelation, however—since the narrator is of course someone else (the person who appears at the end of *City of Glass* and tells the story?)—but it comes pretty damn close. To tell the truth, I don't understand anything about any of it. The whole business continues to elude me—and even when I manage to get some words down on the page, I feel like a blindman. Bit by bit, I'm learning to accept this [...]—word by painful word. (Auster in *William Bronk Papers*, « Princeton University, Creative Writing Program » headed notepaper, undated)

Lors de cette conversation avec Bronk, Auster dit lui-même douter de la voix narrative et ne fait que des suppositions sur son origine exacte, ce qui est illustré ici par la forme interrogative ainsi que les expressions « The whole business continues to elude me » et « I

feel like a blindman ». Auster perçoit avec difficulté la voix narrative qu'il retranscrit mot après mot, ces mots-pierres « douloureux » qu'il parvient à entendre et à remanier en faisant l'expérience de l'aveuglement. Avant d'être une quelconque forme de vision, l'histoire est donc d'abord révélée par la voix de l'Autre. Lorsqu'il rédige ses romans, Auster pratique une activité proche de celle du poète, « scribe sans visage » (« The poet as solitary wanderer, as man in the crowd, as faceless scribe » [« The Decisive Moment », in Auster, 2003, 378]). Les remarques formulées lors de ses conversations avec Gérard De Cortanze et William Bronk confirment cette définition de l'activité d'écriture (« scribe » [Auster, 1997, 71], « blindman » [William Bronk Papers]). Lors de son interview avec Deborah Michel, il précise d'ailleurs que son activité d'écriture en prose est tout à fait semblable à son activité poétique puisqu'il s'agit dans les deux cas d'un travail d'écoute :

I end up spending eighty percent of my working time thinking about sounds: consonants, vowels — it's as though I'm still writing poetry. The rhythms of sentences and the rhythms of paragraphs. In prose, the basic unit seems to be the paragraph, and each one has to have its own shape, movement, sound. [...] So a lot of time is spent with these questions of the ear. So yes, every book gets read aloud. You can *hear* things that you can't see, things that aren't always apparent on the page¹.

Les romans d'Auster sont majoritairement construits à partir de voix narratives multiples, incertaines et indéfinies, qu'il s'agisse de la trame principale du récit ou des nombreux récits enchâssés. Dans *City of Glass* par exemple, ou plus récemment dans *Travels in the Scriptorium*, l'origine et l'authenticité des voix narratives est indécidable. Auster reproduit les modulations de ces voix contradictoires, sans parvenir ni même chercher à les rendre plus cohérentes. Dès les premières pages de ces deux romans, certains détails viennent contredire l'élaboration de repères stables. Dans les deux cas, le narrateur hybride (ni homodiégétique, car absent, sans nom et sans visage, ni hétérodiégétique, car sa présence dans le récit est tout de même légèrement perceptible) finit par être identifié comme un personnage extérieur rédigeant ou lisant un rapport. Le terme « report » particulièrement répété dans le roman matrice *Travels in the Scriptorium*, ainsi que dans d'autres romans comme par exemple *In the Country of Last Things*, souligne la conception de l'activité d'écriture comme témoignage pour Paul Auster. Il semblerait que le récit soit donc un rapport, information qui pourrait paraître satisfaisante à première vue. Mais certains détails viennent se placer dans les rouages de l'engrenage narratif qui laisse apparaître çà et là des incohérences absolues. La santé

¹ Paul Auster and Deborah Michel, in *TURNSTILE*, vol. II, no. 1, New York, Turnstile Press, a Not-for-Profit Corporation, 1990, 87. Ouvrage consulté à la Berg Collection, New York Public Library, New York.

mentale fragile et la perte de mémoire des personnages qui se seraient peut-être racontés eux-mêmes ajoutent à la confusion, mais quoi qu'il en soit, il semble que les narrateurs sont bien des personnages qui écrivent ou lisent l'histoire. Pourtant, certains passages, comme la description du rêve de Quinn dans *City of Glass*, ou les « streams of consciousness » soudains faisant apparaître en flashes des souvenirs de Mr Blank dans *Travels in the Scriptorium*, sont racontés en détail par ces mêmes narrateurs. Comment le narrateur de *City of Glass*, qui romance les notes manuscrites de Quinn, peut-il décrire un rêve que Quinn aurait ensuite oublié ? (« In this dream, *which he later forgot*, he found himself alone in a room, firing a pistol into a bare white wall » [Auster, 1987, 9, je souligne]). Si le rêve a été oublié, comment le narrateur peut-il connaître ce rêve ? Un rêve qui a été oublié ne peut pas figurer dans un mémoire ou dans un rapport. Ce détail (quatre mots) fait pourtant se déséquilibrer les repères que le lecteur attentif et désireux de connexions significatives commençait seulement à construire. Dans *Travels in the Scriptorium*, le narrateur affirme d'emblée qu'une caméra et un micro filment et enregistrent les actions et les paroles du personnage principal en huis clos (Auster, 2006, 1). Auster apporte dès les premières lignes du roman un déploiement de preuves et une précision technologique dignes d'un bon roman policier. Soit, mais comment ce micro et cette caméra peuvent-ils donner au narrateur le contenu des souvenirs d'enfance du personnage principal ? Mr Blank serait-il lui-même narrateur, amnésique ou schizophrène, enfermé à l'intérieur de la chambre dans un bâtiment qui reste indéfini ? Cette « novella » allie la richesse d'une situation initiale digne du naufrage de Robinson Crusoé sur une île déserte à la concision et l'enjeu métaphysique d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett¹. Mr Blank est un naufragé du langage, un écrivain solitaire luttant avec les signes confus et labyrinthiques qui l'entourent dans la chambre matricielle, effrayé par l'extérieur et la recherche de la vérité : « Mr Blank does not move from his spot by the window, for the simple reason that he is afraid, so afraid of what he might learn from the door that he cannot bring himself to risk a confrontation with the truth » (Auster, 2006, 36-37)².

À la fin de *Travels in the Scriptorium*, le narrateur utilise le pronom personnel « I » et souligne le caractère fictif de l'existence des personnages du roman, lui compris, mettant en doute la validité du témoignage :

¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.

² Il s'agit d'une nouvelle occurrence du symbole bien connu de l'homme au seuil de la porte représentant un questionnement métaphysique (ainsi qu'une référence possible à la Loi juive et à Kafka dans « Devant la Loi », in *Le Procès*, 2001).

When is this nonsense going to end?

It will never end. For Mr. Blank is one of us now, and struggle though he might to understand his predicament, he will always be lost. I believe I speak for all his charges when I say he is getting what he deserves – no more, no less. Not as a form of punishment, but as an act of supreme justice and compassion. Without him, we are nothing, but the paradox is that we, the figments of another mind, will outlive the mind that made us, for once we are thrown into the world, we continue to exist forever, and our stories go on being told, even after we are dead.

Mr. Blank might have acted cruelly toward some of his charges over the years, but not one of us thinks he hasn't done everything in his power to serve us well. That is why I plan to keep him where he is. The room is his world now, and the longer the treatment goes on, the more he will come to accept the generosity of what has been done for him. Mr. Blank is old and enfeebled, but as long as he remains in the room with the shuttered window and the locked door, he can never die, never disappear, never be anything but the words I am writing on this page.

In a short while, a woman will enter the room and feed him his dinner. I haven't yet decided who that woman will be, but if all goes well between now and then, I will send in Anna. That will make Mr. Blank happy, and when all is said and done, he has probably suffered enough for one day. Anna will feed Mr. Blank his dinner, then wash him and put him to bed. Mr. Blank will lie awake in the dark for some time, listening to the cries of birds in the far distance, but then his eyes will at last grow heavy, and his lids will close. He will fall asleep, and when he wakes up in the morning, the treatment will begin again. (Auster, 2006, 129-130)

Faisant l'expérience de la perte de repères spatio-temporels stables, d'une narration (in)cohérente et d'un travail de sape de la mémoire, le lecteur paranoïaque finit par chercher la clef de l'énigme dans les failles de ces voix narratives énigmatiques convoquant un à un l'ensemble des personnages austériens. Les rêves déconcertants de Quinn et de Mr Blank font allusion aux voix narratives étrangement totalisantes, omniscientes, incompatibles avec le pacte de lecture que celles-ci semblaient avoir originellement fixé. L'instabilité est la seule règle à laquelle le lecteur aveugle doit s'adapter, comme Auster lui-même (« I feel like a blindman. Bit by bit, I'm learning to accept this » [*William Bronk Papers*, undated]). Si le narrateur lui-même fait l'expérience de la subjectivation en utilisant « je » dans la conclusion du roman, c'est pour aussitôt faire l'expérience corrélative de l'effacement du sujet, de sa disparition. Le narrateur est le produit de l'imagination de quelqu'un d'autre, un créateur (« the mind that made us »). Mr Blank est une représentation, une *personae* de Paul Auster, mais celui-ci est lui-même le fruit de l'imagination de quelqu'un d'autre. À trop sortir des cadres narratifs enchâssés guidés par les voix inquiétantes de poupées russes sans visages, le lecteur fait l'expérience de son irréalité et de son intangibilité. La conclusion de *Travels in the*

Scriptorium répond ainsi à la phrase placée en exergue dans *Le livre des questions* d'Edmond Jabès : « Tu es celui qui écrit et qui est écrit ». Le narrateur, celui qui écrit le rapport avec une voix narrative indéfinie, est conscient de son existence fictive dans un monde parallèle. Mais il prétend aussi décider du destin de Mr. Blank qui est le produit de son imagination. L'emploi des pronoms « I », « us » et « we » renvoie au caractère fictif de toute existence. Être écrivain n'implique pas forcément un contrôle absolu. Les questions métaphysiques de la transcendance et de l'immanence sont posées par ces jeux de renvois intérieurs et extérieurs infinis : l'écrivain pourrait lui-même être écrit. Mr. Blank est présenté comme un manipulateur qui envoie dans des « missions » difficiles les personnages de l'œuvre d'Auster qui sont écrivains (Quinn, Fanshawe, Trause). Mr. Blank lit d'ailleurs leurs manuscrits. Le rapport mis à disposition du lecteur est donc certainement écrit par un autre créateur, étant restitué par une voix narrative impossible à identifier avec authenticité. De surcroît, comme dans *Oracle Night*, le livre objet et son titre existent non seulement à l'intérieur de la fiction mais également dans le monde « réel ». Le lecteur se trouve dans la même position que Mr. Blank lorsqu'il lit un livre intitulé *Travels in the Scriptorium*, mais dont l'auteur, pour lui, est Paul Auster. Si le doute sur la légitimité de l'autorité de Fanshawe n'est pas levé (son nom est indiqué sur la couverture de « *Travels in the Scriptorium* », le livre dans le livre), celui sur l'autorité de Paul Auster persiste et n'en est que renforcé. L'existence réelle ou fictive de l'auteur est remise en question. Le lecteur se pose la même question que Mr. Blank ou que le narrateur : suis-je écrit ? Ma voix est-elle vraiment mienne quand « je » parle ? Auster brouille les pistes de l'hétéroglossie¹ ambiguë de ses romans. L'origine est alors indétectable : c'est d'ailleurs ce qu'implique la présence répétée de *dopplegänger*s et de pseudonymes. Maurice Blanchot affirme en effet que « là où il y a un double parfait, l'original est effacé, et même l'origine »². Reste le questionnement.

En faisant se confondre des voix narratives plurielles et indéfinies dans la blancheur de l'œuvre (blancheur de la page, effacement mémoriel de la « clean slate », retour aux origines post-babéliennes d'un vocable sans image, conforme et non-arbitraire³), Paul Auster place le

¹ Les termes « hétéroglossie » (utile ici pour désigner les voix narratives évoluant à plusieurs niveaux au sein du roman) ainsi que « polyphonie », « hétérophonie » ou encore bien sûr « dialogisme », ont d'abord été employés dans les traductions des écrits théoriques de Bakhtine. Certaines de ces expressions sont réemployées et appropriées ici, avec quelques nuances indispensables pour décrire les fonctionnements complexes, originaux et singuliers des voix multiples orchestrées dans les romans, poèmes, traductions et variations de Paul Auster et de Jerome Rothenberg.

² Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 133.

³ Lors de son entretien avec Jim Francis, Auster affirme au sujet de *Moon Palace* que le récit de fiction implique l'accès à un espace cérébral antérieur à la mémoire : « As I was working on *Moon Palace* it seemed more and

lecteur au sein de l'acte de création. Au même titre que les personnages, le lecteur devient sémiologue et écrivain dans sa participation active à la construction de l'espace référentiel dialogique émanant de l'expérience de la lecture. Auster amène ainsi le lecteur jusqu'au dehors du texte, aboutissant à deux résultats opposés et complémentaires, paradoxe et dualité entre intérieur et extérieur, vie et mort, présence et absence, etc., que le narrateur de *Travels in the Scriptorium* résume ainsi : « Without him, we are nothing, but the paradox is that we, the figments of another mind, will *outlive* the mind that made us, for once we are thrown into the world, we continue to exist forever, and our stories go on being told, even after we are dead » (Auster, 2006, 129, je souligne). À partir du néant du langage, les livres et les personnages, objets strictement linguistiques, pourraient-ils devenir éternels ?

En expérimentant le pouvoir des mots et du récit, Auster rêve de faire déborder le texte en dehors des cadres usuels de représentation, de le faire intervenir dans le monde réel avec l'espoir secret, persistant et aveugle, de lui survivre. Il s'agit d'une obsession d'Auster, qui en mesure le caractère discutable et dérisoire, mais y renvient constamment depuis *City of Glass* : « to believe in the power of books » (Auster, 1987, 223). Dans *The Brooklyn Follies*, Nathan Glass décide de se lancer dans l'écriture des biographies de personnes anonymes (des hommes et des femmes « invisibles » comme Samuel Auster), affirmant, comme dans *City of Glass* et *Travels in the Scriptorium*, qu'il ne « faut pas sous-estimer le pouvoir des livres », qui sont potentiellement capables de résurrection et de dépassement :

I would resurrect that person in words, and once the pages had been printed and the story had been bound between covers, they would have something to hold on to for the rest of their lives. Not only that, but something that would *outlive* them, that would *outlive* us all.

One should never underestimate the power of books. (Auster, 2005, 302, je souligne)

Sur son lit d'hôpital, dans un moment d'« inspiration » au seuil du domaine de la mort, Nathan se lance dans le projet fou de devenir le porte-parole d'un « peuple à venir », pour croiser les expressions de Gilles Deleuze¹ et de Maurice Blanchot². À la fin de *The Brooklyn Follies*, quelques heures avant les attentats du World Trade Center, cette révélation survient

more true that writing is an act of digging down into a place before memory, where images, ideas, and events are reverberating, but you don't know why they disturb you and haunt you » (Francis, 15). L'écrivain serait donc le médiateur aveugle des images et des voix informes qui le « hantent ». Dans une autre interview, avec Larry McCaffery, Auster explique que son œuvre provient d'une série de « questions qui le hantent », indépendamment de sa volonté : « The saga of the things that haunt me. Like it or not, all my books seem to revolve around the same set of questions, the same human dilemmas » (Auster, 1995, 123).

¹ Deleuze affirme en effet que l'écriture est l'« invention d'un peuple » (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, 15).

² Voir Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

lorsque Nathan s'approche d'un espace de réconciliation des opposés, entre la vie et la mort, l'intérieur et l'extérieur, qui sont quelques unes des multiples facettes du *pharmakon* développées dans l'ensemble du roman. Sur son lit d'hôpital, il fait ce qui s'apparente à une expérience de mort imminente, et en témoigne ainsi :

I was in there with myself, rooting around with a kind of scrambled desperation, but I was also far away, floating above the bed, above the ceiling, above the roof of the hospital. I know it doesn't make any sense, but lying in that boxed-in enclosure with the beeping machines and the wires clamped to my skin was the closest I have come to being nowhere, to being inside myself and outside myself at the same time. (Auster, 2005, 297)

Ce passage est extrait de l'avant-dernier chapitre de *The Brooklyn Follies*, intitulé « Inspiration ». Auster y rend hommage à Maurice Blanchot, dont « L'inspiration », chapitre phare de *L'espace littéraire* précédé de « L'œuvre et l'espace de la mort », traite des limites de l'expérience. Blanchot compare le domaine de la mort à celui de la vérité ultime et inaccessible qu'est le centre attracteur de toute œuvre d'art (symbolisé aussi par le « dehors », la « nuit », et le regard d'Orphée). Dans le chapitre « Inspiration », Nathan semble accéder à ce que Blanchot nomme « l'Ouvert » :

[L]'Ouvert, la libération de la parole orphique en qui s'affirme l'espace, l'espace qui est un « Nulle part sans nom ». Parler est alors une transparence glorieuse. Parler n'est plus dire, ni nommer. Parler, c'est célébrer, et célébrer, c'est glorifier, faire de la parole une pure consommation rayonnante qui dit encore qu'il n'y a plus rien à dire, qui ne donne pas un nom à ce qui est sans nom, mais l'accueille, l'invoque et le célèbre. (Blanchot, 1955, 208-209)

Nathan Glass se situe bien dans un « Nulle part sans nom » (« being nowhere, being inside myself and outside myself at the same time » [Auster, 2005, 297], « I was no one » [300]). Il « accueille » et « invoque » cet espace neutre (au sens de *ne-uter*, « ni l'un ni l'autre ») : « Remarkably enough, I wasn't scared. [...] You merely accepted. You merely took what you were given, and if death was what I had been given that day, I was prepared to accept it » (Auster, 2005, 295). C'est alors que se dessine le projet de Nathan Glass, qui se lance dans son entreprise de biographies des individus anonymes afin de les célébrer (« to publish biographies of the ordinary, the unsung » [300]). Cette activité d'écriture dialogique implique une responsabilité éthique qui est comparable à l'activité poétique de Rilke, dont Blanchot cite les vers suivants dans « L'inspiration » :

O, dis-moi, poète, ce que tu fais. — Je célèbre.
Mais le mortel et le monstrueux,
comment l'endures-tu, l'accueilles-tu ? — Je célèbre.
Mais le sans nom, l'anonyme,
comment, poète, l'invoques-tu cependant ? — Je célèbre.

(Blanchot, 1955, 209)

The Brooklyn Follies est avant tout un hymne aux gens ordinaires (« a hymn to ordinary life »¹), « ceux-là », précise Blanchot, « [dont] il n'est plus entendu parler, ils ne laissent pas de carnet de route, ils n'ont pas de nom, anonymes dans la foule anonyme » (Blanchot, « L'inspiration », 1955, 224). Nathan Glass veut « ressusciter » les hommes sans particularités à l'aide des mots (« I would resurrect that person in words » [Auster, 2005, 302]) et conclut ce moment d'inspiration mystique avec une phrase clef, qu'Auster qualifie lui-même d'un mélange ambivalent entre sérieux et humour « tongue-in-cheek » (*La Clé des Langues*, 2009) : « one should never underestimate the power of books » (Auster, 2005, 302).

Avec son projet de publication sommairement intitulé « *Bios Unlimited* » (« a company that would publish books about the forgotten ones, to rescue the stories and facts and documents before they disappeared – and shape them into a continuous narrative, the narrative of a life » [Auster, 2005, 301, 303]), Nathan Glass semble se glisser dans la peau du poète Walt Whitman pour donner voix aux foules de gens ordinaires², à ceux qui ne peuvent être entendus et qui ne laisseront pas de traces derrière eux après leur mort : « Most lives vanish. A person dies, and little by little all traces of that life disappear. An inventor survives in his inventions, an architect survives in his buildings, but most people leave behind no monuments and lasting achievements » (301). L'écriture est une trace, une inscription et une présence retrouvée de la personne absente, décédée ou imaginée. Les objets (« things »), qu'il s'agisse de « livres » ou de « buildings », comme Nathan l'explique avec une allusion proleptique au World Trade Center, sont le vestige des personnes disparues (comme dans bien d'autres romans, « no one » et « nothing » sont répétés constamment dans *The Brooklyn Follies*). L'auteur désubjectivé est en ce sens le passeur de voix multiples émanant du néant, qui se matérialisent dans le mouvement de l'écriture, impossible instantanéité devenue

¹ Paul Auster, « *The Brooklyn Follies* and 9/11 », in « The “Mechanics of Reality”: Paul Auster speaks about his work and inspiration », 13 janvier 2009. Voir *La Clé des Langues*, <http://cle.ens-lyon.fr/39808285/0/fiche___pagelibre/>, (juillet 2010).

² Paul Auster a lui-même édité une compilation d'histoires vraies, une collection volumineuse de voix américaines, en collaboration avec NPR. Voir Paul Auster, *True Tales of American Life*, London, Faber and Faber, 2001.

continuité et espoir d'un « à venir », témoignage de ce dont on ne peut témoigner et trace d'un héritage messianique intégré à une vision spirituelle libérée de toute formulation dogmatique limitative. L'auteur ne saurait maîtriser à lui seul la matière textuelle mouvante et infinie du monde. Chaque écrivain peut se faire passeur de voix multiples, d'une réalité parallèle convoquant le réel par un détour métalectique offert par l'expérience textuelle dans laquelle chaque nom est acte de création, dans laquelle chaque personnage nommé est à la fois créateur et produit de la création.

Mais inversement, pour reprendre le paradoxe soulevé par les voix narratives ambivalentes de *Travels in the Scriptorium* et *City of Glass*, à trop jouer avec les signes, Auster ne fait qu'user jusqu'à la corde la matière linguistique inadéquate, mensongère, dont le fonctionnement arbitraire contraint à la représentation et à la signification impossibles. En d'autres termes, le roman est une image évoluant à l'intérieur du langage, guidée aveuglément par des voix sourdes, incapables de rendre le réel, plus aptes à délirer dans les confins de l'imaginaire. Qui rêve ? Qui est lecteur ? Qui est témoin ? De quelle réalité ? *Qui témoigne pour le témoin ?* Où s'arrêtent notre monde et notre perception de la réalité ? Si l'homme, le monde et le réel, existent dans la mesure où ils sont perçus, cela signifie-t-il que l'imagination, l'écoute des voix qui hantent le romancier, la construction linguistique servant à en témoigner qui est perçue et représentée par le lecteur, fassent partie du réel, existent (au sens étymologique de *sistere ex*, « être au dehors ») ? Si Auster affirme que le monde est dans sa tête et que son corps est dans le monde, cela implique-t-il que le monde est réalité *et* imagination, que chacun(e) porte en lui/elle-même les traces de l'humanité tout entière, que l'univers en expansion est un vortex de mondes en abyme dépassant notre capacité de perception, que le corps du sujet et le corps du texte sont un abyme traversé par toute l'humanité, par chaque homme et chaque femme intériorisant le monde (perçu, compris, imaginé) dans sa tête et dans ses mots ? Plutôt que de répondre à de telles interrogations tentaculaires par des affirmations stables, Auster préfère laisser les voix contradictoires qui l'habitent s'exprimer et questionner le lecteur. Mais ce questionnement perpétuel qui hante Paul Auster, source de contradictions multiples qui ne sauraient vraiment être comprises dans la matière textuelle, n'est-il-pas lui-même une image fidèle — et une manifestation parmi d'autres — des forces contradictoires qui animent l'univers depuis sa création ? Son œuvre n'est-elle pas une présentation et une représentation — cycliques, infinies et arbitraires — du mouvement insondable de la recherche de la vérité ?

2. (Ré)inscriptions du « moi » & voix plurielles dans les traductions, variations & poèmes de Jerome Rothenberg

a) *Présentation polyphonique du poète-passeur-performer : approches de « l'intraduisible »*

Dans son travail d'investigation sur les origines de l'acte poétique, Rothenberg n'a cessé de remettre en question la définition même de littérature en compilant, en s'appropriant et en remaniant les formes poétiques exclues des canons dominants. Rothenberg a donc tenté de donner voix à de nombreux poètes marginaux, reprenant la visée « totalisante » de Robert Duncan, et lui empruntant d'ailleurs l'expression « symposium of the whole » qui sert de titre à l'anthologie d'ethnopoétique éditée par Jerome et Diane Rothenberg :

What we're involved with here is a complex redefinition of cultural and intellectual values: a new reading of the poetic past and present that Robert Duncan speaks of as "a symposium of the whole." In such a new "totality," he writes, "all the old excluded orders must be included. The female, the proletariat, the foreign; the animal and vegetative; the unconscious and the unknown; the criminal and failure—all that has been outcast and vagabond must return to be admitted in the creation of what we consider we are." [...] This dream of a total art—and of a life made whole—has meant different things and been given different names throughout this century. [...] Taken as a whole, then, the human species presents an extraordinary richness of verbal means—both of languages and poetics—closed to us until now by an unwillingness to think beyond the conventions and boundaries of Western literature. This "literature" goes back in its root meaning to an idea of writing—more narrowly and literally, the idea of alphabetic writing (*littera*, Lat. = letters) as developed in the West. In poetry the result has been to exclude or set apart those oral traditions that together account for the greatest human diversity, an exclusion often covered over by a glorification of the oral past. [...] If the recovery of the oral is crucial to the present work, it goes hand in hand with a simultaneous expansion of the idea of writing and the text, wherever and whenever found. To summarize rapidly what we elsewhere present in extended form, the oral recovery involves a poetics deeply rooted in the powers of song and speech, breath and body, as brought forward across time by the living presence of poet-performers, with or without the existence of a visible/literal text¹.

¹ Jerome and Diane Rothenberg, « Pre-Face », in *Symposium of the Whole: A Range of Discourse toward an Ethnopoetics*, with Diane Rothenberg, Berkeley, University of California Press, 1983, xii-xiii. Voir également Jerome and Diane Rothenberg, « Symposium of the Whole: A Pre-Face », in *Poetics & Polemics, 1980-2005*, selected and edited by Jerome Rothenberg and Steven Clay, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2008, 20-22.

La poétique mise en avant par Jerome et Diane Rothenberg est très proche de celle de Paul Auster (« a poetics deeply rooted in the powers of song and speech, breath and body »). L'activité principale de Paul Auster est celle de « raconteur d'histoires » (« story teller »), comme il aime le répéter. Jerome Rothenberg tente quant à lui de revenir aux sources orales ancestrales du langage et de la poésie pour en décupler les capacités. Voici l'extrait détaillé de « Rites of Participation » de Robert Duncan que Jerome Rothenberg cite dans *Symposium of the Whole* (Rothenberg, 1983, 327-328), repris ici par Clément Oudart :

The inspiration of Marx bringing economies into comparison and imagining a world commune, of Darwin bringing species into comparison and imagining a world family of the living in evolution, of Frazer bringing magic, rituals and gods into comparison and imagining a world cult—the inspiration growing in the nineteenth century of imperialist expansions was towards a larger community of man. [...] Not only the boundaries of states or civilizations but also the boundaries of historical periods are inadequate to define the vital figure in which we are involved. [...] The *Symposium* of Plato was restricted to a community of Athenians, gathered in the common creation of an *aretê*, an aristocracy of spirit, inspired by the homo-Eros, taking its stand against lower or foreign orders, not only of men but of nature itself. The intense yearning, the desire for something else, of which we too have only a dark and doubtful presentiment [192d], remains, but our *arêtê*, our ideal of vital being, rises not in our identification in a hierarchy of higher forms but in our identification with the universe. *To compose such a symposium of the whole, such a totality, all the old excluded orders must be included. The female, the proletariat, the foreign; the animal and vegetative; the unconscious and the unknown; the criminal and failure—all that has been outcast and vagabond must return to be admitted in the creation of what we consider we are.* [§] The dissolving of boundaries of time, as in H.D.'s *Palimpsest*, so that Egyptian or Hellenistic ways invade the contemporary scene—The reorganization of identity to extend the burden of consciousness—this change of mind has been at work in many fields. *The thought of primitives, dreamers, children, or the mad—once excluded by the provincial claims of common sense from the domain of the meaningful or significant—has been reclaimed by the comparative psychologies of William James, Freud, Lévy-Bruhl, Piaget, by the comparative linguistics of Sapir or Whorf, brought into the community of a new epistemology.* (« Rites of Participation », *The H.D. Book I.6*, n.s.)¹

Duncan et Rothenberg partagent cette volonté d'élaborer une nouvelle épistémologie, une nouvelle théorie de la connaissance, sans œillères ni frontières. Cette visée totalisante est

¹ Extrait de « Rites of Participation » de Robert Duncan, cité par Clément Oudart, in *Les métamorphoses du modernisme de H.D. à Robert Duncan : vers une poétique de la relation*, thèse de doctorat en littérature américaine, sous la direction de Mme le Professeur Marie-Christine Lemardeley, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2009, 321-322. Cette thèse a été publiée (voir Clément Oudart, *Les métamorphoses du modernisme de H.D. à Robert Duncan*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010).

observable dans les poèmes, les anthologies¹, et de manière générale, dans la poétique de Rothenberg qui tente toujours de remettre en question les techniques et les limites de la représentation avec une visée démocratique et totalisante. Lors d'un discours portant sur *Poems for the Millennium*, Rothenberg conclut son propos par une allusion à Mallarmé, reconnaissant que la limite à laquelle se heurte son travail est « le domaine de l'impossible » :

At the end of a joint interview with Chris Funkhouser, following the publication of volume 1, Pierre suggested that as far as future projects went, the two volumes were (for us at least) “the anthology to end all anthologies.” To which I added that the only anthology still left to do was “an anthology of everything.” In saying that I suppose there was an echo of Mallarmé’s intuition that “everything in the world exists in order to be put into a book.” By that measure, of course, Mallarmé continues to be a guardian angel for the work—one of those who led us into the domain of the impossible, which is really where we want to be².

Le travail du poète, sous toutes ses formes (poésie, anthologie, happening, performance, enseignement, etc.) consiste à donner voix à l'humanité tout entière, incluant même les zones obscures de l'inconscient, les poésies orales et visuelles, ou encore les visions prophétiques et chamaniques, repoussant ainsi les limites du dicible, de l'expérience et de la connaissance, s'approchant du « domaine de l'impossible ». Parallèlement à son activité d'édition d'anthologies qui est pour Rothenberg une compilation de voix illimitées qu'il traduit et/ou diffuse, celui-ci s'est largement impliqué dans divers travaux de traduction et de variation relevant d'une orchestration polyphonique et de « collaborations »³ variées. Dans la « Post-Face » de *The Lorca Variations*, Rothenberg affirme par exemple que les poèmes qu'il obtient ne sont ni de Lorca ni de lui. Il s'agit en fait d'un assemblage de voix. *The Lorca Variations* illustre le fait que le poète n'est jamais l'unique auteur des ses poèmes car il porte en lui des voix multiples :

I began to compose a series of poems of my own (“variations”) that draw on vocabulary, especially nouns & adjectives, from my translations of the Suites (later from *Poet in New York* as well) but rearrange them

¹ Jerome Rothenberg répète souvent qu'il s'est particulièrement intéressé au « monde des juifs mystiques, voleurs et fous » depuis la conception de *A Big Jewish Book*. Son grand intérêt pour l'œuvre intermédia de l'artiste schizophrène Adolf Wölfli est un autre exemple typique de cette conception essentielle partagée avec Duncan (voir Jerome Rothenberg, *Poems for the Millennium*, vol. 1, 1995, 80-86). Par ailleurs, Paul Auster s'est passionné pour l'œuvre marginale du schizophrène Louis Wolfson, qui a véritablement changé sa perception du monde.

² Jerome Rothenberg, « The Anthology as a Manifesto & as an Epic Including Poetry, or the Gradual Making of *Poems for the Millennium* », in *Poetics & Polemics*, 2008, 17.

³ Selon Rothenberg, la « collaboration » est l'essence même de la traduction : « all translation involves a kind of collaboration » (« Pre-Face », in *Writing Through, Translations & Variations*, 2004, xix).

in a variety of ways. I don't know how important this information is for a reading of the poems, but I mention it to explain the way in which these poems both are & aren't Lorca. The methods used resemble chance operations but with a margin of flexibility, with total freedom in the case of verbs & adverbs, with occasional addresses to Lorca himself imbedded in them. The result isn't translation or imitation in any narrow sense, but yet another way of making poetry [...]¹.

Grâce à ce type de traduction libre et extensif, le poète devient le passeur de voix multiples, comme Rothenberg l'explique dans la préface de *Writing Through, Translations & Variations*, faisant encore allusion au « symposium of the whole » de Robert Duncan, à « Projective Verse » de Charles Olson, et bien sûr à « Song of Myself » de Walt Whitman :

Many writers, but poets in particular, inherit and carry forward the works of those who came before them. In my own case the work I've done with ethnopoetics and with the construction of anthology-assemblages—along with a devotion to the “experimental” as a basis for my writing—has made such considerations still more central to my practice. *Accordingly my work has involved not only translation but the use of techniques such as collage and appropriation as ways of opening our individual or personal poetry to the presence of other voices and other visions besides our own.* I came to think of all of that—appropriation, collage, translation—in ideological terms. Long before our time, Whitman in *Leaves of Grass* had set the task very plainly:

Through me many long dumb voices,
Voices of the interminable generations of prisoners and slaves,
Voices of the diseas'd and despairing and of thieves and dwarfs,
Voices of cycles of preparation and accretion,
And of the threads that connect the stars, and of wombs and
 of the father-stuff
And of the rights of them the others are down upon,
Of the deform'd, the trivial, flat, foolish, despised,
Fog in the air; beetles rolling balls of dung.

This was the section of *Leaves of Grass* called “Song of Myself”—that great bringing together of the individual voice with the sense of a total and suppressed humanity. And it was reborn for us, for me certainly, in Charles Olson's rant, say, against “the lyrical interference of the individual as ego,” or in Robert Duncan's call for a new “symposium of the whole,” a new “totality”—among my immediate predecessors and near contemporaries².

¹ Jerome Rothenberg, *The Lorca Variations*, New York, New Directions, 1993, 90.

² Jerome Rothenberg, « Pre-Face », in *Writing Through, Translations & Variations*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2004, xv-xvi, je souligne.

Rothenberg exerce donc dans ses poèmes, ses anthologies et ses traductions une poétique révélant la « totalité » des voix et des visions primitives, vulgaires, savantes, contestataires, inconscientes, imaginées, muettes, prophétiques, mystiques, poétiques et critiques, etc. Charles Bernstein affirme ainsi dans l'avant-propos de *Writing Through* qu'en définitive, la poésie et la traduction sont deux pratiques analogues : « poetry as translation and translation as poetry », « *The translation of poetry is never more than an extension of the practice of poetry* »¹. Comme au sujet des voix de ses ancêtres dans les poèmes de *Khurbn* et de *Triptych*, Rothenberg emploie le mot « channel » (« canaliser ») pour qualifier l'appropriation effectuée dans ses traductions, ses variations et ses anthologies. La « fascination » de Rothenberg pour l'« intraduisible » — sa volonté de traduire ce qui résiste à la traduction, de donner corps et texture linguistique à la poésie sonore ou visuelle, de donner voix à ce qui ne parle pas — apparaît comme étant la visée ultime du poète-passeur (éditeur-traducteur)-performer. Celle-ci était déjà très marquée dès le début des années soixante, comme il l'explique rétrospectivement :

[F]rom 1960 on, I began to use translation as a way to channel material into publications of my own.

Where that channeling turns up most clearly is in the acts of translation that are underpinning for the anthologies (*Technicians of the Sacred*, *Shaking the Pumpkin*, *Poems for the Millennium*, etc.) that I began assembling in the later 1960s. [...]

In the big books—the ethnopoetic ones in particular—I was engaged with a range of processes, related to but not always identical with that of translation. Some of these—the more clearly translational ones—involved experimental forms of translation with perhaps an emphasis on the translation of oral poetry and—conversely—of visual poetry—a *fascination with what had been thought of as untranslatable forms of poetry*. (Rothenberg, 2004, xvii, je souligne)

Cette « fascination » de Rothenberg pour l'« intraduisible » a donné lieu à de nombreuses variations ainsi qu'à ses expérimentations de « traduction totale », dont on peut lire les résultats dans *Shaking the Pumpkin*, et que Rothenberg défend encore aujourd'hui comme étant un résultat marquant de sa carrière. Lors de sa lecture à l'Université du Maine en novembre 2009², il a ainsi réalisé une performance de « traduction totale », interprétant le premier poème extrait des « 12 Songs to Welcome the Society of the Mystic Animals » :

¹ Charles Bernstein, « Foreword », in Jerome Rothenberg, *Writing Through, Translations & Variations*, 2004, xiii.

² « Une journée avec Jerome Rothenberg, poète américain », conférence-discussion « Total Translation », atelier de traduction de poèmes et lecture de poésie, rencontre animée par Hélène Aji, Université du Maine, Le Mans, bibliothèque universitaire, vendredi 20 novembre 2009.

(1)

T
h H E H E H H E H
e H E H E H H E H
The animals are coming H E H **U H** H E H
n H E H E H H E H
i H E H E H H E H¹
m
a
l
s

Il s'agit de la traduction en anglais d'une performance de « poésie orale » (« oral poetry »), que Rothenberg a effectuée alors qu'il séjournait dans la réserve Seneca dans l'ouest de l'état de New York. Comme il l'a expliqué lors de sa « Conférence-discussion "Total Translation" » précédent cette performance et une lecture de poèmes, ces « chants » (« songs ») Seneca sont courts et répétitifs, mais de nombreuses subtilités d'intonation apportent de très grandes variations musicales et hypnotiques (qu'il traduit par des signes linguistiques, les lettres en majuscules « HE » et « **UH** » en gras). Les « animaux sacrés » sont les gardiens de la cérémonie, ce qui confère au chant la qualité d'une incantation. L'agencement des lettres majuscule ressemble d'ailleurs à celles des amulettes que Rothenberg expérimente par ailleurs dans *Poland/1931*. Ces chants Seneca sont des « chants sans mots » (« songs without words »), à la fois minimalistes, sophistiqués et représentatifs de la société mystique des chamans, précise Rothenberg. Avec cet exercice, celui-ci se lance donc dans la traduction de l'intraduisible. Son poème est un équivalent linguistique tentant de restituer l'expérience Seneca qui est également riche visuellement, précise-t-il lors de la conférence. La « traduction totale » ne peut donc avoir lieu que dans le cadre de la performance, le poète orchestrant le chant au sein du groupe ou le partageant avec l'audience. Rothenberg a interprété cette traduction ainsi que d'autres extraits des *Horse Songs* de Frank Mitchell en chantant et en traduisant les sons, tout en les accompagnant avec un instrument Seneca. Les déclinaisons de « coming » en « coming-ong-wang-ing-wong » et le vers hypnotique « Go to her my son &

¹ Jerome Rothenberg, « 12 Songs to Welcome the Society of the Mystic Animals », *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas*, [New York, Doubleday-Anchor Press, 1972], Revised Edition, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1991, 15. (Voir également Jerome Rothenberg, *Songs for the Society of the Mystic Animals*, Seneca, with typographical realizations by Ian Tyson, London, Tetrad Press, 1980). Le numéro de renvoi de note de bas de page est placé de façon arbitraire et inadéquate, puisqu'aucun sens de lecture syntagmatique dominant ne permet de décider d'un « début » ou d'une « fin » au texte.

one & go to her my son & one & one & none & gone » ont été particulièrement marquants. Les répétitions et variations nasales des mots « coming » ou « & none & gone » rappellent la période « ing-one » de Gertrude Stein. Dans les deux cas la mélodie et l'esthétique répétitive du poème sont tout autant signifiants que le contenu sémantique « strict » des mots. Avec la phrase « The animals are coming », l'incantation se traduit par les mots et le chant. Le poème proposé par Rothenberg est fait de langage et de non-langage, ou autrement dit, l'organisation spécifique des signes linguistiques se présente comme une traduction de l'intraduisible. Ces poèmes/chants traduisent en anglais ce qui est linguistique et ce qui n'est *pas* linguistique dans l'expérience Seneca, et dont Rothenberg parvient pourtant à inscrire une trace tangible sur la page. Lors de la conférence, Rothenberg a affirmé qu'il s'agissait là d'une technique poétique alternative et a aussi insisté sur la différence entre les mots, les sons et les vocables, ainsi que sur la question récurrente de l'« intraduisible » (« the untranslatable »¹). Dans « Total Translation : An Experiment in the Presentation of American Indian Poetry », Rothenberg relate en détail son expérience de traduction de ces poèmes Seneca Navajo, qui allient sa voix à celles des autres. Il ne s'agit pas simplement de mots mais d'un ensemble de sons et de vocables, d'une musique :

Let me try, then, to respond to *all* the sounds I'm made aware of, to let that awareness touch off responses or events in the English. I don't want to set English words to Indian music, but to respond poem-for-poem in the attempt to work out a "total" translation—not only of the words but of all sounds connected with the poem, including finally the music itself.

[... T]he song ends with a grunting expulsion of breath into a weary "ugh" sound. I had to get all that across: the bareness, the regularity, the deliberateness of the song, along with the basic meaning, repeated vocables, emphatic terminal sound & (...) a little something of my own².

Outre ces éléments de définition de la « traduction totale » soulignant l'importance de l'oralité, le mot-clef de cet essai paru en 1969 est inscrit dans le titre : « *presentation* ».

¹ Lors de cette conférence, Rothenberg a expliqué que l'« intraduisible » est omniprésent en traduction, en prenant un exemple évident dans l'un de ses poèmes avec les associations entre « sun » et « son » qui ne peuvent pas être rendues dans une autre langue en conservant la mélodie et le sémantisme intacts. Mais plus qu'une simple constatation, l'intraduisible est pour Rothenberg une véritable « obsession » et une éthique de la traduction. Lors de ses traductions d'Eugen Gomringer, par exemple, Rothenberg a ainsi tenté la traduction de poèmes expérimentaux, marginaux et intraduisibles (voir *The Book of Hours & Constellations, or Gomringer by Rothenberg*, New York, Something Else Press, 1968). Rothenberg affirme en effet que l'enjeu de cette traduction se situait en quelque sorte « en dehors du champ de la traduction » (« somehow outside the purview of translation » [Rothenberg, *Writing Through*, 2004, 21]).

² Jerome Rothenberg, « Total Translation: An Experiment in the Presentation of American Indian Poetry », [STONY BROOK, Number 3-4, Autumn 1969], reprinted in *Pre-Faces & Other Writings*, 1981, 78, 83.

Rothenberg affirme que l'enjeu véritable de cet exercice est de *présenter* le poème-performance, non-pas de le *représenter*. Il ne s'agit pas de « mimétisme » (« mimicry » [Rothenberg, 1981, 84]) ou d'une « simple image », poursuit-il : « my inclination is to *present* analogues to the full range of vocal sound, etc., but not to *represent* the poem's subject as "mere picture" » (Rothenberg, 1981, 85). L'ambition de Rothenberg est donc de parvenir à abolir la distance temporelle irréductible liée à l'utilisation du langage écrit, qui implique automatiquement une représentation. Dans le cadre de la performance orale, Rothenberg tente de partager la totalité de l'expérience et de la rendre présente. Ainsi, une description en prose ne saurait tout à fait décrire les sensations et les détails multiples et complexes de la performance (danse, sons, intonations, rythme, etc.). Comme Paul Auster, inspiré suite à un spectacle de danse¹, Rothenberg déplore l'inadéquation du langage pour rendre compte de l'expérience dans son immédiateté : « It's possible too that a prose description of the song-poems, etc. might tell pretty much what was happening in & around them, but no amount of description can provide the immediate perception translation can » (Rothenberg, 1981, 92). La « traduction totale » serait alors un moyen de dépasser les limites du langage et de la représentation. Le traducteur ne représenterait pas, mais *présenterait* l'expérience, en témoignerait dans sa vérité et dans son instantanéité linguistique et extralinguistique, en serait à la fois témoin et acteur : « the translator [...] will be presenting something—i.e., making something present, or making something as a present—for his own time & place » (92). Afin d'abolir la temporalité impliquée dans la représentation et de parvenir à présenter des voix multiples de manière instantanée, Rothenberg a aussi enregistré ses traductions des chants de Frank Mitchell à l'aide d'un enregistreur à quatre pistes. Le résultat obtenu, *6 Horse Songs for 4 voices*², peut être qualifié d'« audiographie ». Ces poèmes, exprimant et traduisant simultanément des voix multiples, laissent entendre des mots intelligibles ainsi que des échos et des improvisations non-linguistiques ou purement sonores, relevant ainsi d'une esthétique et d'une conception logocentriques, polyphoniques et musicales de la poésie, comme Rothenberg le confirme : « In that way I could present the poems as I'd conceived them & as poetry in fact had always existed for men like Michell—to be heard without reference to their incidental appearance on the page » (Rothenberg, 1981, 91)³.

¹ « It comes from my voice. But that does not mean the words will ever be what happens », « [...] a past endlessly obliterated by a motion that carries us into the present » (Paul Auster, « White Spaces », in *Collected Poems*, 2007, 155).

² Jerome Rothenberg, *6 Horse Songs for 4 voices*, New York, New Wilderness Audiographics, 1978.

³ Une version « papier » et réductrice — bien qu'augmentée par la collaboration avec l'illustrateur Ian Tyson — de ces poèmes aussi intitulés « Soundings » a été publiée (complémentant ainsi le travail entrepris avec les

Faisant également allusion à *Writing Through, Translations & Variations* lors de la conférence à l'Université du Maine, Rothenberg a expliqué que son œuvre de traduction et de variation est une compilation de différentes formes de « collage » et d'« appropriation » de la langue des autres, répétant cette expression essentielle : « the language of others ». Utiliser les voix et le langage des autres (verbal, non-verbal, ainsi que le langage des vocables hybrides et des grognements, des respirations et des raclements de gorge, de la danse et de la musique) est une forme d'accès à l'expression de l'inexprimable, que Rothenberg tente de traduire et d'expérimenter au sein de ses poèmes. L'écriture poétique serait alors un mouvement de transgression et un retour à un état pré-alphabétique primitif (au sens où la « civilisation » commence avec l'alphabétisation), guidés par la volonté d'atteindre un au-delà ou un en-deçà du langage et de la représentation, visée au service de laquelle tous les moyens et techniques imaginables doivent être mobilisés : « 1) I will change your mind; / 2) any means (=methods) to that end » (« Program Two 1964 », in Rothenberg, 1975, n. p.).

Rothenberg tente de traduire l'« intraduisible », d'être le porte-parole de voix illimitées et polyphoniques, donnant « forme » à « l'informe » pour reprendre les termes de Rimbaud. Dans sa première anthologie importante d'ethnopoétique, *Technicians of the Sacred*, Rothenberg « traduit l'ancien », ce qu'il considère rétrospectivement comme un travail collectif alliant sa voix à celles des autres : « something that was far more than myself : a range of minds and voices from around the world »¹. Cette volonté de remettre en question toutes les conceptions et les pratiques de la poésie est politique, et s'exprime par le fait que les voix non-incluses dans le canon, que Rothenberg « canalise » dans ses anthologies, ses traductions, ses poèmes et ses variations, sont la plupart du temps des voix marginales, en dehors de la littérature et des techniques de représentation linguistique dominantes.

Rothenberg lutte contre la rupture dichotomique schématique entre les cultures et les sociétés orientales et occidentales, entre les sociétés dites « civilisées » ou « colonisatrices » et les sociétés dites « non-civilisées » ou « primitives », portant une attention particulière à la question de l'alphabétisation. Dans son essai intitulé « “Je Est un Autre” : Ethnopoetics and the Poet as Other », Rothenberg s'approprie la formule de Rimbaud de façon différente et complémentaire à celle de Paul Auster. Ce document hybride entre poésie et discours critique

poèmes « Sightings »). Voir *The 17 Horse Songs of Frank Mitchell, Nos. X-XIII*, with Ian Tyson, London, Tetrad Press, 1969. Voir également Jerome Rothenberg, « SOUNDINGS : *The 17 Horse-Songs of Frank Mitchell* », in *Poems for the Game of Silence*, 1975 (153-159), ainsi que le chapitre explicatif « Ian & Me—A Collaboration » (Jerome Rothenberg, *Poetics & Polemics*, 2008, 241-247).

¹ Jerome Rothenberg, « Translating the Old », in *Writing Through, Translations & Variations*, 2004, 74.

est un collage complexe témoignant des voix multiples du « je », à la fois « moi » et « pas moi » :

1

Today I want to proclaim my own otherness & proclaim it for what is is

[*Pointing to heart & heart.*]

There are many “others” in me

[*Pause.*]

Before there was ethnopoetics there was the world.

I mean to say that we emerged from the second *world* war & knew that it was bigger than that. The world, I mean.

The world as Europe was not the world the mind now knew.

And something that happened that let the mind know many worlds—each one of which was “other” to the mind.

Europe was also “other.”

America was “other.”

What was exotic & what was near to hand were “other.”

You & I were “other” to ourselves, our minds.

The mind the mind knew was a final otherness: a habitat of minds & worlds.

(*This* emerged. The world emerged it.)

What you know is what you are. What the mind can hold is what the mind is.

Enough, the mind says. There is a politics in this & yet there is no politics.

There is a knowledge here that mixes real & unreal, that *opens*.

There is also the trembling headiness of a world in which, Rimbaud told us, “I” is an “other.”

What did he mean by that?

What do I mean?

“I” is “other,” is “an other,” is “*the* other.”

(There is also “you.”)

If the mind shapes, configures the world it knows or holds, is there an imperial/colonizing mind at work here, or is this mind as shaper & collager still pursuing its old work: to make an image of the world from what appears to it?

And what appears to it?

The world.

2

The ethnopoetics that I knew was, first & last, the work of poets. Of a certain kind of poet.

As such its mission was subversive, questioning the imperium even while growing out of it. Transforming.

It was the work of individuals who found in multiplicity the cure for that conformity of thought, of spirit, that generality that robs us of our moments. That denies them to the world at large.

A play between that otherness inside me & the identities imposed from outside.

It is not ethnopoetics as a course of study—however much we wanted it—but as a course of action.

“I” is an “other,” then; becomes a *world* of others.

It is a process of becoming. A collaging self. Is infinite & contradictory. It is “I” and “not-I.”

“Do I contradict myself? Very well, I contradict myself. I is infinite. I contains multitudes.”

Said Rimbaud/Whitman at the very start.

It is from where we are, the basis still of any ethnopoetics worth the struggle.

For those for whom it happens, the world is open, & the mind (forever empty) is forever full.

There is no turning back, I mean to say.

Here the millennium demands it¹.

Ce texte propose une définition nouvelle et concise de la poétique à l’approche du nouveau millénaire. Les grandes théories de Rothenberg s’y croisent sous la forme d’un manifeste représentatif d’une certaine forme de poésie et de poètes (« a certain kind of poet », rappelant ainsi les équations « All poets are Jews » et « All Jews aren’t poets »). La poésie est « appropriation », « collage ». Le poète est celui qui canalise, qui donne voix et forme (« shaper & collager »). Il s’agit d’un besoin à assouvir (« Here the millennium *demands* it » [je souligne]). Selon cette définition de la poésie par Rothenberg, l’œuvre du poète est devenir (« It is a process of becoming »), ce qui la rapproche de la conception d’Auster (du moins de son personnage Nathan Glass) de l’écriture comme création d’un peuple à venir. « Je » est « l’autre », un « monde » entier d’« autres ». Le poète est aliéné et tente de laisser s’exprimer les voix multiples qui le traversent, à la fois lui et pas-lui (les formules « I am I » de Stein et « I am not I » de Jiménez sont regroupées par Rothenberg en « It is “I” and “not-I” »). Ce « je » ou « moi » poétique est pluriel, infini et universel. Dans cet essai Rothenberg cite les expressions de Rimbaud et de Whitman en les modifiant légèrement, les interprétant à sa

¹ Jerome Rothenberg, « “Je Est un Autre”: Ethnopoetics and the Poet as Other », *AMERICAN ANTHROPOLOGIST*, New Series, Vol. 96, n° 3 (Sep.), Malden, MA, Blackwell Publishing, on behalf of the American Anthropological Association, 1994, 523-524.

manière, les adaptant aux besoins de son époque (« What did he mean by that? / What do I mean? »). Rothenberg entreprend une forme d'appropriation subjective, de réinterprétation et de variation. Les vers originaux de Whitman « Do I contradict myself? / Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes.) »¹ sont d'ailleurs cités de façon inexacte : il s'agit d'une réécriture dissimulée au cœur de la citation. Ces formules ne sont pas seulement l'œuvre du couple hybride « Rimbaud/Whitman », mais du trio « Rimbaud/Whitman/Rothenberg ». Le vers original « (I am large, I contain multitudes.) » est transformé par Rothenberg en « I is infinite. I contains multitudes ». Dans ce qui s'apparente pourtant à une citation, comme le confirme l'emploi des guillemets, Rothenberg conjugue ainsi les termes de Whitman avec la grammaire déssubjectivante de Rimbaud (« I *is* infinite. I contains multitudes »), en y substituant à « large » un adjectif qui lui est propre : « infinite ».

Cet essai de Rothenberg, paru la même année que le deuxième volet du monumental projet d'« anthologie totale » *Poems for the Millennium* (1998), annonce déjà le travail de réinscription du « je » poétique polyphonique entrepris dans les poèmes « “propres” »² de Rothenberg avec *A Book of Witness* (2002). Le « besoin » de réécriture et de compilation des voix qui le traversent est omniprésent : la poésie devient le véhicule de la transformation de la pensée et du langage des autres que le poète doit orchestrer afin de les faire entendre, de les traduire en expérimentant de nouvelles formes de représentation. Avec *A Book of Witness*, Rothenberg parvient à canaliser les voix « infinies » et « illimitées » des je(ux) poétiques, exprimant et véhiculant une multitude d'autres contenus dans le moi³.

b) Canaliser les voix « infinies » & « illimitées » des JE(ux) poétiques : *A Book of Witness*

Dans *A Book of Witness*, Rothenberg poursuit le projet entamé avec ses traductions de faire de la composition poétique une compilation et un collage hybride des voix des autres, ce

¹ Walt Whitman, « Song of Myself », (« 51 »), in *Leaves of Grass / Feuilles d'herbe*, introduction, traduction et notes par Roger Asselineau, édition bilingue, Paris, Aubier-Flammarion, 1972, 176.

² Cette expression d'Yves di Manno (*Les Techniciens du sacré*, 2007, 665), qu'il utilise entre guillemets, semble vraiment — il faut le répéter — inadéquate pour décrire la poésie de Rothenberg. Peut-être ce dernier parviendra-t-il ainsi à faire changer la conception même d'autorité : personne ne peut véritablement se dire auteur unique, absolu et original d'une œuvre faite de langage.

³ Cette phrase comportant un double sens ambigu, et par conséquent intraduisible (« une multitude d'autres contenus »), a pour but de marquer la transition vers l'œuvre « “propre” » de Rothenberg. Le critique ne doit-il pas lui aussi traduire (i.e. expliciter, re-présenter) toutes les formes de je(ux)?

qu'il explique lors d'une interview avec Charles Bernstein qui l'interroge au sujet des différences éventuelles entre la composition et la traduction :

When I translate I feel myself, often, to be simultaneously composing, and when I compose—certain works more than others—I find that I'm drawing on other voices or on the work of significant others who are my predecessors or my contemporaries. Some of my most experimental work has taken the form of translation—the experiments in particular with tribal and oral poetry that I spoke about in an answer to Marjorie [Perloff]. In my own compositions the “othering” comes largely through collage and through modified chance operations (in *Gematria* and *The Lorca Variations*, say). But at another extreme, I'd be ready to say that *all* language is a form of othering—the use of a vital instrument for poetry that is never exclusively my own but has been built up, constructed, over millennia and by countless generations of speakers and writers¹.

Dans *Writing Through, Translations & Variations*, Rothenberg utilise de façon originale des extraits de *A Book of Witness* afin d'introduire et de commenter son travail de traduction. Chaque section de ce livre sur la traduction et la variation est ainsi introduite par un poème « propre » de Rothenberg qui laisse entendre sa voix et la voix des autres. Dans sa « Pre-Face », Rothenberg reprend d'ailleurs l'expression « othering » :

Still more recently—in *A Book of Witness*—I have used the first-person voice, the pronoun “I,” to explore whatever it is that we can say for ourselves—not only my *personal* self but that of all others—and by that process can even and meaningfully put identity into question.

[...] the word “othering” [...] cover[s] all these possibilities.

[...] I have opened the book [*Writing Through*] and each of its sections with excerpts from *A Book of Witness*, a work of my own that raises in a more personal way the age-old question of “self” and “other.”²

En incluant ainsi ses poèmes au sein d'un livre de traduction, Rothenberg continue de mettre en avant sa volonté de créer une œuvre poétique « totale », effaçant les limites entre poésie et poétique (entre poésie et commentaire en prose, anthologie, traduction, réécriture et variation). Fait attendu, bien sûr, les deux grandes sections de *A Book of Witness* sont précédées de citations qui, précisément, sont l'illustration concrète du caractère universel de la multiplicité des voix portées par le poète. L'épigraphe de la première section est une phrase de María Sabina : « *Language belongs to the saint children. They speak and I have the power*

¹ Jerome Rothenberg, « The *Sibila* Interview », with Charles Bernstein, Regis Bonvicino, Marjorie Perloff, Cecilia Vicuña, in *Poetics & Polemics 1980-2005*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2008, 301.

² Jerome Rothenberg, « Pre-Face », in *Writing Through, Translations & Variations*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2004, xviii-xix.

to translate ». L'expression mystique « saint children » ne fait pas référence à des enfants saints ou sacrés ni à des anges, mais à des champignons hallucinogènes. María Sabina est en effet une chamane, une « medecine woman » mexicaine qui traduit les voix et les visions induites par la consommation de psilocybine et témoigne de son expérience de prophète visionnaire. Cette pratique initiatique courante est particulièrement répandue au Mexique où Sabina est une célébrité. Pourtant, elle ne se considère pas elle-même comme poète : c'est Rothenberg qui assimile cette pratique aux limites de l'expérience linguistique comme une pratique poétique. Le mot clef de cette expression de Sabina, qui marque d'ailleurs avec efficacité les rapports étroits entre *Writing Through* et *A Book of Witness* est « translate ». Sabina est, comme le prophète, celle qui *traduit* les voix, les *présente* pour reprendre le terme de Rothenberg. Cette expression de Sabina soulève la question du témoignage et de la traduction de l'événement, sa présentation — ou représentation —, par le langage. Dans sa préface de *María Sabina: Selections*¹, Rothenberg analyse le rapport au langage de Sabina (les mots sont générés par l'expérience hallucinatoire) et propose, au fil de remarques ponctuelles, une définition universelle du poète, témoin aliéné transmettant un contenu de vision :

This Book, then, is centrally hers.

But it is as well a book of transmissions, of which Waldman's (like my own) is a curious and distant instance. The songs, the words, come to María Sabina through the agency of what her American translator, Henry Munn, has elsewhere called "the mushrooms of language."

[...] His early essay "The Mushrooms of Language" is a brilliant introduction to the verbal side of Mazatec shamanism: a first recognition of the shaman's work as an essentially poetic act and, in the Surrealist master André Breton's definition of *poesis* quoted therein, "a sacred action." [...]

The presence, alongside María Sabina, of Estrada, Munn, and Wasson made of this work *a multileveled book of testimony—and something more: a book of exiles and losses.*

"Language belongs to the saint children"—the sacred mushrooms—"They speak and I have the power to translate." Or Antin further: "What I take the 'poetics' part of ETHNOPOETICS to be is the structure of those linguistic acts of invention and discovery through which the mind explores the transformational power of language and discovers and invents the world and itself."

¹ *María Sabina: Selections*, Poets for the Millennium, edited with a preface (and commentaries) by Jerome Rothenberg, (including essays by Alvaro Estrada, R. Gordon Wasson and Henry Munn), Berkeley, University of California Press, 2003. Certains extraits de *The Chants* de Sabina ont également été publiés par Rothenberg dans son anthologie *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas* (Revised Edition, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1991, 52-56).

In that sense we aren't dealing with something merely alien/exotic, but *we are all potential witnesses and transmitters, all suffering exiles and losses, are all in an encounter with language and vision*¹.

Avant *A Book of Witness*, Rothenberg avait utilisé un titre proche dans *Poland/1931*, « A Book of Testimony », expression utilisée ici au sujet de Sabina. « Testimony » connote une insistance sur le rapport au langage dans l'acte de témoignage, par opposition à « witness » qui relève davantage de la perception visuelle. « A Book of Testimony » est une compilation des voix des ancêtres traduites par Rothenberg, entre fantasma, imagination et « informations brutes » agencées et recomposées. Le poète est celui qui donne forme (« collager & shaper ») et qui traduit (« translate ») l'exile et la perte, les voix des autres, voix impersonnelles laissant pourtant une place importante à sa voix personnelle. *A Book of Witness* est composé de cent poèmes écrits à la première personne, avec un « je » qui est à la fois « moi » et « pas moi ». Les visions et les voix d'autres poètes y sont restituées (en exergue et en italique dans les poèmes) ainsi que, pour commencer, plusieurs réécritures bibliques dans les poèmes « The Burning House », « Where God is Light » et « I Have Paid the Price & Lost » (Rothenberg, 2002, 2-4). Le poète témoigne des visions des autres qui font partie du « moi » (les « dream states », les « dream visions » et les prophéties auxquelles Rothenberg fait référence dans notre entretien). Le poète est celui qui traduit, à l'aide du langage poétique, un contenu de vision, et il est également, inversement, celui qui est *témoin* du langage, qui accède à la vision du langage, le « rencontre ». Rothenberg explique que Sabina a *vu* le « Livre du Langage » : « But she has seen the book as well—the Book of Language—and that makes of her own work and Estrada's a Book about the Book » (Rothenberg, 2008, 181). Le « Livre », écrit en majuscule, est le Livre de la création. L'expérience chamanique de Sabina est en définitive très proche de l'expérience mystique des kabbalistes, effectuée dans le but d'atteindre la vision des lettres de feu de la Torah. Le poète serait celui (idéalement, bien sûr—Rothenberg le sous-entend mais ne fait pas une telle comparaison dans le texte) qui parviendrait à être témoin des secrets du langage de la création et à transmettre, traduire ou présenter le code secret du monde, dévoilant dans un instant de vision profonde et dans l'immédiateté de l'expérience poétique partagée avec le lecteur ou l'auditeur, la constitution sémiotique organique de l'univers :

I am a woman of letters, says

I am a book woman, says

¹ Jerome Rothenberg, « María Sabina: A Pre-Face », in *Poetics & Polemics*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2008, 178-181, je souligne.

Nobody can close my book, says
Nobody can take my book away from me, says
My book encountered beneath the water, says
My book of prayers¹

Les poèmes de Sabina, qui comportent des vocables délirants « pleins » de sons et « vides » de sens (« hmm hmm hmm / si so soooooooooiiiiii »²) sont, au même titre que les chants incantatoires Seneca, une forme de poésie orale qui, traduite « concrètement » dans un livre (il s'agit en ce sens de « concrete poetry »), sont l'illustration de ce que Rothenberg considère comme étant de la « traduction totale ». Mais qu'en est-il alors du *témoignage total*?

Afin d'amener une transition constructive à la question centrale du rôle du poète dans le témoignage total, qui sera étudiée en profondeur en relation avec l'indicible traumatique dans *Triptych*, il faut encore approfondir cette étude en analysant quelques poèmes extraits de *A Book of Witness*. Dans ce recueil, Rothenberg s'inscrit à la fois dans la réaffirmation d'une pratique poétique ancestrale, notamment après les poètes « tribaux », et plus récemment, après Walt Whitman — dont il cite encore, avec authenticité cette fois, les vers « Do I contradict myself ? / Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes.) » en exergue de la deuxième partie de l'ouvrage (Rothenberg, 2002, 65) —, ainsi que dans la continuité d'un développement récent de la poésie, hérité des poètes objectivistes et entamé par Charles Olson, mais auquel il apporte une variante (im)personnelle. Rothenberg avance que le « je » et le « moi » ne sont pas forcément des fardeaux subjectifs dont le poète devrait se délester. Ne récusant pas cette problématique, il pratique une technique différente pour parvenir à dépasser les limites du « je » poétique. Selon lui — et dans une certaine mesure, de façon similaire aux développements entrepris par certains romanciers comme Paul Auster dans leur œuvre de fiction —, l'emploi de la première personne pourrait permettre d'exprimer des voix multiples à travers le « moi », augmentant ainsi la capacité de perception et de témoignage du poète. Rothenberg réinscrit et réintègre le sujet poétique dans le but de canaliser les voix des autres, pour atteindre une forme d'expression universelle et « infinie », comme il l'affirme en réécrivant les vers de Whitman dans « “Je Est un Autre” : Ethnopoetics and the Poet as Other ». Il s'agit de voix aussi « illimitées » que le langage lui-même, explique-t-il encore à Charles Bernstein, qui l'interroge cette fois spécifiquement au sujet de *A Book of Witness* :

¹ Marína Sabina, *The Midnight Velada*, in Jerome Rothenberg, *Poems for the Millennium*, vol. 1, 1995, 766.

² Marína Sabina, *The Midnight Velada*, in Jerome Rothenberg, *Poems for the Millennium*, vol. 2, 1998, 490.

The question of self-expression had come to dominate many of the conventional approaches to poetry, to make poetry almost exclusively an arena for the lyric, first-person voice. Like most of us, I came out of that mind-set, and like many of us, I resisted it. *My idea for a poetry was that, even where worked in shorter forms, the range of voice accessible to us, like the range of subject or vocabulary, should be unlimited.* At the same time I was fascinated by certain works—largely but not exclusively ethno-poetic—in which the first person (“I” and “me”) was used in ways that went far beyond the personal. I gave a number of examples in *Technicians of the Sacred* and the other anthologies, but the one that I took as template came from the María Sabina *veladas*—wall-to-wall first person but every utterance attributed to a mythic other voice:

I am a little launch woman, says
I am a little shooting star woman, says
I am the Morning Start woman, says
I am the First Star Woman, says
I am a woman who goes through the water, says
I am a woman who goes through the ocean, says
I am the great Woman of the Flowing Water, says
I am the sacred Woman of the Flowing Water, says

(« The *Sibila* Interview », in Rothenberg, 2008, 295-296, je souligne)

La plupart des cent poèmes composant *A Book of Witness* sont produits par la répétition et la variation d’affirmation commençant par « I » (la table des matières pourrait elle-même s’apparenter à un « I-poem » ou « I-song »), traduisant des visions ou écoutes profondes. Rothenberg teste ses capacités rêvées de poète visionnaire et compose une longue série de « I-songs » qui sont également des « Eye-songs », laissant parfois apparaître un « you » indécidable qui lui aussi, est et n’est pas le poète lui-même. Dans « What the World Gives Back » par exemple, Rothenberg renverse les règles académiques et teste la confusion des sens, qui n’est pas une confusion des langues, mais une confusion de la perception antérieure au langage et qui pourrait peut-être dépasser l’impossibilité de représentation induite par celui-ci :

Mythology as science
fact as trope.
I walk into a cavern
where a bear lies dead.
You can divine my words
because my words
ring true.

It doesn't matter
if the rhyme
is slant or straight.
I feel it on my tongue
my eyes
see through it¹.

Le poète ne s'intéresse à la forme du poème que dans la mesure où il témoigne de la perception telle qu'elle lui apparaît, dans sa vérité. Dans l'ensemble du recueil, plusieurs voix différentes répètent et remanient l'expression « my words ring true » :

I settle for
a lesser light a circumstance
found that my words
rang true

(« A Missal Like a Bone », (« 76 ») [Rothenberg, 2002, 85])

In the way words
rhyme
or fail to
I found my truth.

(« In the Way Words Rhyme », (« 83 ») [93])

I bear a hundred names
I sound them one by one
but none rings true.

(« Confessions », (« 86 ») [96])

Rothenberg cherche une « vérité » dans le langage et ses connexions poétiques (« because my words / ring true », « my words / rang true », « I found my truth », « none rings true »). Il semble capable de visions défiant les sens et maîtrise les techniques linguistiques mystiques comme la *gématrie* à laquelle il a recours dans « I-Songs Exist ». Dans ce poème, Rothenberg déploie vers après vers tous les antagonismes et toutes les options linguistiques offertes par « I », testant ses valeurs numériques :

¹ Jerome Rothenberg, « What the World Gives Back », (« 7 »), in *A Book of Witness: Spells & Gris-Gris*, New York, New Directions, 2002, 9.

I-SONGS EXIST

i-songs exist, (I. Christensen)
& I have sought them,
playing an empty hand.
i is your mother,
is a good day
& also not.
i equals nothing
in the game of numbers
where it is also ten
& jew.
i is a womb
a belly
something stolen
heart & hand.
i eats
& will be eaten.
i is a habitation.
i is a power.
i is to God
a question.
i is willing.
i is i-am
but stands confused.
i is a name for ice.
i is an end.

(« I-Songs Exist », « 57 », [65])

Rothenberg affirme toutes les facettes du « moi », ses forces, ses ambiguïtés et ses faiblesses. Il joue avec le double sens de « nothing » offert par la rime gématrique (« i equals nothing / in the game of numbers »). « Je » est à la fois absence, rien (par opposition à « power »), mais il est aussi présence, occurrence linguistique, valeur numérique, le mot « rien » donnant alors un contenu infini à « je ». Dans ce poème Rothenberg confronte les opposés de manière répétée (« is a good day / & also not »), leur juxtaposition créant une valeur médiane confuse et désorientée (« i is i-am / but stands confused ») entre le tout et le rien (« nothing » / « ten »),

le vide (« empty ») et le plein (« i is a womb / a belly »), la voix active et la voix passive (« i eats / & will be eaten »).

Avec un large éventail de poèmes déployé, comme autant de possibilités exponentielles décuplées, Rothenberg incarne le poète visionnaire et porte-parole de voix multiples et désubjectivées :

I have no name
but what
was left me.
Therefore voices
ring inside
my head
like little pearls.

(« To Make Life Real », « 20 » [22])

I can't say who I am (A. Baraka)
but go for it
& speak
as if I knew it.
Time is half the story
so is death.
[...]
The more I know myself
the less I am.
I hold on to a name
because it suits me
but the voice behind it
never was my own.

(« I Can't Say Who I Am », « 50 » [54])

I open up
my mouth & hear
a multitude
of voices.
I grow afraid of singing.

(« Cursing the Light », « 71 » [80])

But the voice
inside me
has another
voice behind it
I can hear
when dreaming.
Something tastes
for me.
My mouth makes
funky music
while my fingers
fail.

(« I Lose the Sound that Music Makes for Me », « 72 » [81])

The tongues of men & angels
Are my own. I speak
for multitudes
[...]

(« I Speak in Tongues », « 73 » [82])

Ces poèmes témoignent de voix multiples que le poète peut contrôler, d'un nom qui lui est donné mais qu'il ne saurait faire sien (« I have no name / but what / was left me », « I hold onto a name / because it suits me / but the voice behind it / never was my own »). Trop se connaître signifie s'écarter du moi : le moi contient des voix inconscientes (celles des souvenirs et des rêves par exemple) que le poète peut entendre s'il accepte les règles du jeu de la désobjectivation. Rothenberg reprend la conception de la pluralité et des contradictions du « moi » de Whitman (« a multitude / of voices », « I speak / for multitudes »), comme Oppen dans *The Materials*, bien qu'avec une approche fondamentalement différente. Contrairement à ce qu'affirmait ce dernier, le « moi » de Rothenberg n'est pas seulement tout ce qu'il voit, mais aussi et surtout tout ce qu'il entend (« Therefore voices / ring inside / my head / like little pearls », « I open my mouth & hear / a multitude / of voices », « But the voice / inside me / has another voice behind it / I can hear / when dreaming »). Afin de rendre justice à la conception personnelle de Rothenberg, on pourrait ainsi réécrire les vers d'Oppen (« I think myself / Is what I've seen and not myself » [Oppen, 56, je souligne]), qui sont eux-mêmes une

réécriture de ceux de Whitman, en substituant « *heard* » à « *seen* ». Pour être tout à fait exact, il faudrait même revoir la négation (« *not myself* ») et utiliser le présent simple, car le *present perfect* marque un bilan et une temporalité inadéquats à la visée intemporelle de la traduction instantanée et illimitée de Rothenberg, à sa *présentation* simultanée de voix multiples¹, les siennes incluses. Le résultat suivant pourrait alors être obtenu : « *I think myself / Is what I hear / / Is myself and not myself* ». D'ailleurs, l'intemporalité et l'infinité du moi sont suggérées par les vers « *Time is half the story / so is death* » (Rothenberg, 2002, 54). La multiplicité du moi inclut non seulement la face cachée des rêves, mais aussi celle de la mort, de l'autre état dont on ne peut faire l'expérience. Rothenberg tente de représenter une musique qu'il ne parvient pas à mettre en mots (« *My mouth makes / funky music / while my fingers / fail* » [Rothenberg, 2002, 81]). Lors du « dérèglement de *tous les sens* », pour reprendre l'expression de Rimbaud, la bouche ouverte de Rothenberg devient un lieu d'écoute et de perception de voix aliénées. Le sens du goût, lui aussi, est altéré. Il lui échappe, comme s'il en était dépossédé. Ce n'est pas « moi » qui perçoit, mais un autre, une entité impersonnelle et non-identifiée (« *Something tastes / for me* »). De façon similaire au poème « *I-Songs Exist* », « *I is the First Word* » teste les possibilités de « je » avec chaque vers et fait référence à l'incontournable « *Je est un autre* » de Rimbaud :

I IS THE FIRST WORD

I is the first word
 spoken, slim
 & long
 the perfect particle.
I is absent from my speech
 if *I* avoid it
 but it invades my mind.
I call myself by other names
 none of them active.
I stands along with *me*
 as who *I* am.
I pull myself apart
 sooner or later

¹ Les commentaires fournis par ces voix juxtaposées rappellent ceux des rabbins dans *Le Livre des questions* qui permettent à Edmond Jabès de dépasser les limites de la communication habituellement freinée par l'univocité du sujet dans l'instance du discours. Voir Edmond Jabès, *Le Livre des questions, I (Le Livre des questions, Le Livre de Yukel, Le Retour au livre)*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », (1963, 1964, 1965), 1988.

& where *I* comes to rest
 is where I dwell.
 Be faithful to your sense of me.
I is another gaunt
 & somewhat turned
 into the light.
I threatens to return,
 is hungry now
 for power
 as for love.
 He is my own, becomes
 my shadow
 dog.
 I reach a hand to him
 & freeze.
I cannot speak
 without him
 though we try.

(« *I is the First Word* », « 46 » [49])

Avec un humour certain Rothenberg met en scène le « je » et le « moi » (ainsi que le « nous »), faisant allusion à « *Je est un autre* » de Rimbaud (« *I is another* »), mais aussi au « retour du refoulé » de Freud (« return of the repressed »), ici repris avec la formule « *I threatens to return* ». L'ouverture du moi et la déconstruction qu'elle engendre s'effectuent également à un niveau relevant du champ de la psychanalyse, dans lequel les distinctions entre la conscience et l'inconscient d'une part, et entre les catégories perméables du « moi », du « ça » et du « surmoi » d'autre part, sont fondatrices et inspirent tant les Surréalistes que Rothenberg, qui s'en amuse dans plusieurs poèmes de ce type¹.

À trop vouloir visiter le domaine de l'inconscient et à force de jouer avec toutes les voies de sortie (d'entrée ?) de lui-même, Rothenberg prétend parvenir à voir le « Livre du

¹ « Le moi n'est pas nettement séparé du ça, il fusionne avec lui dans sa partie inférieure. [...] Mais le refoulé lui aussi se fond avec le ça, il n'est qu'une partie de celui-ci. Le refoulé n'est nettement séparé du moi que par les résistances du refoulement, tandis que par le ça il peut communiquer avec lui » (Sigmund Freud, « Le moi et le ça » (1923), in *Essais de psychanalyse*, Traduit de l'allemand sous la responsabilité d'André Bourguignon, Paris, Payot, [1981], 2001, 262). La traduction originale de l'allemand « ich » par « moi » plutôt que « je » est d'ailleurs discutable, bien que les considérations de Rothenberg soient d'un autre ordre que la théorie ou le jargon psychanalytique de Freud. Rothenberg ne fait pas de distinction fondamentale entre « je » et « moi » et ne semble pas lui-même accorder une importance cruciale à la différence entre ces deux termes (« the first person ("I" and "me") » [Rothenberg, 2008, 295]) bien qu'elle soit une source de jeu dans ce poème : « *I stands / along with me / as who I am* », « *Be faithful to your sense of me* » (Rothenberg, 2002, 49).

Langage » et précisément comme María Sabina dans ses poèmes, à devenir lui-même Livre de la Création, support d'inscription d'un habit de langage dans certains poèmes mystiques. Les poèmes suivants se trouvent ainsi à la croisée des chemins entre le surréalisme et le prophétisme :

This is the song I weave
because a text
is like a garment.
I would have my body
dressed in words
after I die. I write it out
with wires
that I read from right
to left.

(« The End is the Beginning », « 48 », [52])

I tear dark letters
from a page &
wear them
on my skin.
The miracle of death
is only
that it sets us free.

(« The Miracle of Death », « 74 », [83])

It is a day of miracles
for me for you
a day of frozen motion.
I am alive with atmosphere.
[...]
I assign a path from there
to here. The mystery
is all contained in
speaking. Then the little silences
surround my words
like poetry. I breathe them
in & out until
they turn to points of light

blinding my eyes.
In darkness I will make
my sound felt.
*I will make your bones
resound.*

(« It is a Day of Miracles for Me », « 44 », [46])

Revêtant une robe sémiotique, Rothenberg se déguise en chaman et en Créateur (« I am alive with atmosphere »). Il est l'étendue mystérieuse du monde, celui qui donne la lumière (« I breathe them / in & out until / they turn to points of light »). Le poète fait l'expérience de la confusion des sens, il tente d'aller à la rencontre du chant et d'en témoigner, s'aveuglant pour mieux percevoir le secret de la création. Ce poème souligne le paradoxe, avoué à William Spanos, de l'intérêt de Rothenberg pour la poésie orale alors qu'il écrit, ainsi qu'à l'idée même de « poésie mystique » (le véritable mystique n'écrit pas, il accède à la vision de l'invisible par la transe mystique : María Sabina refuse ainsi l'appellation de « poète »). Lors de son entretien avec Spanos, Rothenberg fait d'ailleurs allusion aux poètes sourds, muets et surtout aveugles, comme dans ce poème (« blinding my eyes »). Certains poètes primitifs se sont aveuglés volontairement pour dépasser leurs limites sensorielles et augmenter leurs pouvoirs visionnaires, ce qui fascine Rothenberg :

In a truly oral culture (which is not what ours is), there are no mute poets & probably no deaf poets¹. In some cultures there have been *blind* poets, including some deliberately blinded. But it isn't clear whether this was to intensify the other senses (or speech & memory) or to turn sight inward. (Maybe it was to keep the poets from running off.) (Rothenberg, 1981, 44-45)

Dans le poème « It is a Day of Miracles for Me », Rothenberg donne voix au poète oral mystique « aveuglé » dans l'« obscurité » : le chant de cette voix aliénée défie les sens et ne sera pas vu ni entendu, mais « ressenti » par un détour impersonnel. La voix sourde du poète mystique aveuglé est produite et ressentie de façon intérieure et extérieure, désobjectivée, ce que la construction grammaticale à la fois active et passive confirme : « In darkness I will make / My sound felt » (Rothenberg, 2002, 46). Dans un voyage mystique au cœur de la création et à l'extérieur des sens, le poète parvient à témoigner de façon organique et à

¹ Rothenberg complète et corrige ce propos restrospectivement dans une note qui fait état de l'avancée d'une nouvelle piste poétique, la poésie muette : « From a later vantage, I would have to feed into this statement some sense of the culture or sub-culture of the deaf, which has begun to produce a contemporary signing poetry that calls into question the purely oral (speaking-hearing) basis of much of our poetics » (Rothenberg, 1981, 44).

pénétrer l'autre en profondeur : le chant n'est pas entendu mais ressenti intensément, à l'intérieur de l'autre où il continue de vibrer « I will make your bones / resound » (46).

La réflexion métalinguistique est un autre aspect important de ce poème. Le poète respire le langage, les mots du poème et les silences : les espaces, que l'on peut observer ici dans le vers « for me for you » (46), sont (avec l'esperluette et les « Post- » et « Pre-faces »¹) une véritable marque de fabrique de Rothenberg. Ces « espaces blancs », pour reprendre la formule d'Edmond Jabès et de Paul Auster, accordent une importance particulière aux « petits » et aux longs « silences » entourant les mots (« Then the little silences / surround my words / like poetry » [46]). Le silence participe à la création du poème, il est l'essence de la poésie. Ces blancs peuvent marquer le rythme, la respiration, une rupture ou une distance, mais semblent paradoxalement permettre au poète un contact physique avec le langage et l'autre². En étudiant en profondeur les poèmes et les anthologies de Rothenberg, il apparaît que l'emploi systématique de ces blancs et de cette fragmentation est un emprunt à l'œuvre avant-gardiste de Friedrich Hölderlin, que Rothenberg classe avec Blake, Whitman, Dickinson et Rimbaud parmi les « précurseurs »³. Dans le poème « It is a Day of Miracles for Me », Rothenberg marque le passage de la poésie orale mystique à sa matérialisation (le mot « darkness » — « In darkness I will make / my sound felt » [46] — décrit les traces linguistiques sombres sur la page blanche et la noirceur du trauma intémoinable). Rothenberg produit ainsi de la « poésie concrète », et n'hésite pas à souligner ce paradoxe. Il faut bien garder à l'esprit le fait que le mysticisme est considéré par Rothenberg comme une simple source d'inspiration parmi d'autres : la parodie et l'autodérision ne sont d'ailleurs jamais bien loin (« Maybe it was to keep the poets from running off », conclut-il au sujet des poètes mystiques aveuglés).

De nombreux poèmes alternent ainsi entre mysticisme et prophétie d'un côté, et délire surréaliste, voire dérision, de l'autre. Poursuivant sa logique de l'expression de voix

¹ Les poèmes et les anthologies de Rothenberg, qui sont toujours introduits et/ou conclus par ces « Post- » et « Pre-Faces », sont peut-être des visages partiels et ponctuels, des occurrences du « moi » (« Faces »). La combinaison de la poésie et de la prose de Rothenberg au sein du même ouvrage propose une image globale, composée du visage et du masque, de plusieurs facettes du « moi » alternant ainsi entre texte et contexte, présentation et représentation. La philosophie de Levinas, élaborée autour du concept du *visage* comme étant ce qui se *présente* à l'autre, n'est pas à exclure non plus.

² Dans le poème « I Accept Their Nomination », Rothenberg cite les vers suivants de David Meltzer (dont la poésie orale et mystique est d'ailleurs particulièrement intéressante et proche de celle de Rothenberg) : « *At night I touch / her mouth / with language* » (« I Accept their Nomination », « 84 », in Rothenberg, 2002, 94).

³ Voir Friedrich Hölderlin, *In the Days of Socrates*, dans la section « Forerunners » de *Poems for the Millennium* (vol. 1). Dans son commentaire, Rothenberg fait en effet la remarque suivante : « Hölderlin speaks of [...] the "rhythm of representation," to be rendered (as here) through a "configuration of gaps and breaches" » (Jerome Rothenberg, *Poems for the Millennium*, vol. 1, 1995, 24-25).

« infinies », Rothenberg exprime tous ses « paradoxes » et ses « contradictions », et cette remarque s'étend aussi au registre de tons employés dans les poèmes. Marquant son passage d'un siècle et d'un millénaire à l'autre (« *A Book of Witness* was my passage from one century—one millennium—to another » [Rothenberg, 2002, 117]), le poème « I Come into the New World », précédé de la citation de Whitman, est l'articulation logique entre les première et deuxième parties de *A Book of Witness*, résumant et rassemblant efficacement les multiples voix/tons qui s'expriment au sein de ce recueil passerelle :

I COME INTO THE NEW WORLD

Voices are dumb until
I speak for them.
[...] I come into
the new world
where the thought of death
no longer rankles.
It will be good to be
a stranger always
to know the terms by which
we visit back & forth
& sideways.
In the morning I will wear
a suit with shoulders
big as boards. My clothes are
silver plastic.
When I step into the car
it starts to fly.
I play games with
children
where I make
a nose
into an ear.
[...]
I will now count
the century
by ones & twos.
This morning
all the voices in my dream
spoke with one voice.

*I feel privileged to be here
among you.*

From now on
we will live
on borrowed time.

January 1, 2000

(« I Come into the New World », « 51 », [57])

Le poète dialogique s'engage à donner voix et forme au témoignage (« Voice are dumb until / I speak for them »). La fin de ce poème, que Jerome dédie à Diane en avant-propos du recueil (« This morning [...] borrowed time »), est certainement l'un des passages les plus aboutis du recueil *A Book of Witness*. Il s'agit de l'unique poème daté. Ce témoignage fait date : Rothenberg témoigne de l'authenticité et de l'engagement de ce poème en le datant et en le dédiant à Diane. Ce poème est en ce sens le *schibboleth*¹ du recueil, témoignage, signe de reconnaissance et d'appartenance dédié à sa femme ainsi qu'à l'ensemble des voix (de « moi » et de « pas-moi ») qu'il convoque et conjugue à l'unisson (« all the voices in my dream / spoke with one voice »). Le *schibboleth* sera partagé avec tous ceux qui voudront bien l'entendre. Il arrête, marque la temporalité à l'extérieur du poème tout en la rendant instable à l'intérieur de celui-ci. Lors de notre première rencontre à Paris en 2007, nous avons récité ces vers de façon spontanée, et il ne m'était pas apparu que nous convoquions alors, avec deux voix simultanées, une multitude de voix ; qu'oraliser ce poème signifie rendre au temps notre impossible présence — accepter notre part évanescence d'éternité. Dans ce poème Rothenberg tente de maîtriser le temps et se libère de l'humeur sombre de certains poèmes, la mémoire faisant souvent ressurgir en chœur les « voix des morts ». Au début de notre discussion au sujet de *A Book of Witness*, Rothenberg avait commencé à évoquer l'influence marquée des « Laments » avant que notre entrevue soit interrompue. Publiée l'année suivante dans *Poetics & Polemics* (2008), « The Sibila Interview » permet d'en savoir un peu plus sur sa réappropriation de cette technique de présentation des « voix des morts » :

Regarding composition and construction, there was another work that helped me to launch *A Book of Witness* and to which it has some necessary reference. I had been reading a little book by Jenny Holzer—

¹ « Mais ce que marque le poème, ce qui entaille la langue en y laissant la forme d'une date, c'est qu'il y a partage du *schibboleth*, un partage à la fois ouvert et fermé. La date (signature, moment, lieu, ensemble des marques singulières) opère toujours comme *schibboleth* » (Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, 61). « Shibboleth » est le titre d'un des poèmes de Paul Celan que Rothenberg a traduits et publiés dans *New Young German Poets*, San Francisco, City Lights, 1959, 16-24.

Laments—and finding in it a still more complicated weaving of “I” utterances. For Holzer these seemed to function as narratives that formed a kind of post-modern version of Edgar Lee Master’s *Spoon River Anthology*—twelve individuated “voices of the dead” she called them, but I read each one instead as a series of overlapping voices and identities¹.

A Book of Witness s’inscrit donc la continuité des travaux entrepris avec *Khurbn*, mais de façon plus personnelle car les poèmes laissent entendre des identités multiples, incluant plus nettement celle(s) de Rothenberg. *A Book of Witness* marque bien en ce sens la réinscription du « je » poétique subjectif. Comme Jenny Kolzer et Edgar Lee Master, Rothenberg propose une réflexion sur le temps et la mort. Il s’agit d’une appropriation et d’une variation de leurs techniques (« I read each one instead as a series of overlapping voices and identities »). Dans le vers « I will now count / the century / by ones & twos », Rothenberg joue avec la conception et la maîtrise du temps, de l’espace et de la mémoire que l’on observe aussi dans d’autres poèmes, comme par exemple « The Case for Memory » [3] ou encore « A Calendar that Fluttered » [73]). Ces poèmes présentent une forme marquée de mysticisme et d’inscription visionnaire d’un « à venir », ce que l’on retrouve dans les strophes finales des poèmes « The Search for Truth » et « I Weave a Circle Thrice » :

My legs are carrying
another’s body.
Life is opening
at a distance
something we still can’t see.

(« The Search for Truth », « 33 », [35])

I weave a circle thrice
for poets after us
to enter.
I will turn my angry words
into an imprecation
a spell I’ll cast
& that you’ll follow.

(« I Weave a Circle Thrice », « 38 », [40])

¹ Jerome Rothenberg, « The Sibila Interview », in *Poetics & Polemics*, 2008, 297.

Comme dans « I Come into the New World », le contenu mystique et visionnaire est important dans ces poèmes (« something we still can't see », « for poets after us / to enter », « a spell I'll cast »), mais une part considérable d'autodérision et de légèreté n'est pas à exclure (« a suit with shoulders / big as boards. My clothes are / silver plastic. / When I step into the car / it starts to fly » [57]). Dans « I Come into the New World », la problématique du poète visionnaire défiant les limites de la perception est traitée et réaffirmée sous forme de jeu parodiant la confusion des sens par un tour d'illusionniste (« I play games with / children / where I make / a nose / into an ear » [57]). Dans ce poème, l'humeur est plus légère que dans l'ensemble du recueil qui n'est donc pas uniquement un assemblage de « voix des mort », mais un témoignage pluriel orchestré à travers diverses époques, à travers des temps et des tons variés : « I come into / the new world / where the thought of death / no longer rankles » (57).

Bien que Rothenberg atteigne parfois une forte cohérence poétique extrasensorielle dans ses poèmes porte-voix d'un silence polyphonique, témoignant à la fois des voix contradictoires et complémentaires de « moi » et « pas moi » dans l'espace restreint du poème (ce qu'illustre « I Come into the New World »), il se heurte aussi parfois au *paradoxe de l'impossibilité et du besoin de témoigner*, contradiction constitutive de l'indicible œuvrant au cœur de toute création linguistique.

I ARRIVE IN PARIS

I meet with
old companions.
Lately
they & I are always
waiting
to be heard.
I engage with you
in angry sports
& marvel
how a single image
fills the square.
Crowds roar
& frighten
Those whose memories
are cruel.
I arrive in Paris

& enter a train station

like the Gare de l'Est.

(A. Breton)

[...]

I carry papers from

another town

proving the need

to witness.

A bearded head

cut from its body

placed in the window of

a butcher's shop

the blood still red.

I want to speak

to it the way

a child speaks

but my eyes & lips

stay shut

from too much breathing.

(« I Arrive in Paris », « 65 », [74])

Le poète peut tenter de formuler l'indicible traumatique, de le *présenter*, mais alors le masque doit tomber (« *I undo my garments / & stand before you / naked* » (« I Exceed my Limits », « 96 » [109]), les limites doivent être excédées, la désubjectivation doit être totale. Seule l'image traumatique peut être présentée et répétée (« a single image / fills the square »). Le poète et la spéculation disparaissant derrière celle-ci. Le poète est celui qui *témoigne* et dénonce, transportant les voix à travers le poème qui s'apparente à une base de données, à un ensemble d'informations relayées (« waiting / to be heard », « I carry papers from / another town / proving the need / to witness »). La mention des trains et des foules effrayantes pour « ceux dont les souvenirs sont cruels » fait allusion au trauma de la Shoah. L'implication éthique du témoignage, lorsqu'il est associé à la pratique poétique — il s'agit peut-être, hypothèse à confirmer dans les pages qui vont suivre, d'un acte de témoignage par excellence — demande au poète de faire l'expérience la plus risquée de la vision, du langage et de l'absence de langage, et par conséquent, le comique, que d'autres voix sont parfois capables d'exprimer — « Someone sits here / in the dark / & cuts her toenails. / The bride of Hitler- / is she not / a happy dear? / I let her ride me / like a dog » [« The Miracle of Death », 83]) — en est exclu. Le sang cramoisi et la tête coupée forment une image impossible que le poème

ne saurait contenir ou présenter avec candeur, naïveté et vérité (« I want to speak / to it the way / a child speaks »). Il la re-présente (après André Breton). Cette vision interdite engendre une respiration et une musique impossibles (« I can no longer / face the music » [69]). Intériorisées, elles se réfugient avec le langage dans les confins silencieux de la mémoire meurtrie (« but my eyes & lips / stay shut / from too much breathing » [74]).

Dans le dérèglement de tous les sens, dans les contradictions et les ambiguïtés des voix multiples qui traversent *A Book of Witness*, Rothenberg parvient à confondre le temps, les distances et les directions, à *présenter* le communicable et l'incommunicable, le visible et l'invisible, le rêve et la réalité, l'amour et la haine, le « moi » et le « ça », le « moi » et le « pas-moi ». Parfois contenu dans un simple vers ou un enjambement, l'intimité complexe du « je » hétéropseudonyme s'inscrit à distance du « moi » dans une continuité en rupture avec l'histoire.

Holocaust or not, I
have a bone to pick
with you, will put my dreams
on hold, to show it.
Left is right to me
& down is up.
I am a heap of
damaged goods, a wreck
like everyone,
nor can I fight it.
I who am distant
even to myself
inch forward to the well.
I bare an arm.
I slash it
eager for the blood
to stain my lips.
[...]

(« I am the Uncommitted », « 95 », 107, je souligne)

Après le trauma d'Auschwitz, le poète doit témoigner d'une réalité bouleversée en dépit de la confusion des sens et des repères. La seconde guerre mondiale a engendré une rupture que Rothenberg représente à l'aide d'un retournement (« Left is right to me / & down is up »),

d'un enjambement (« Holocaust or not, I / have) et d'une fissure intérieure du sujet (« I who am distant / even to myself / inch forward to the well »). Le « je » est *en souffrance*, dans les deux sens du terme (« damage goods », « wreck », « eager »). « I » se tient droit à la fin du premier vers d'où il observe le puits (« well »), le gouffre mémoriel dans lequel il menace de sombrer et de se noyer. Après Auschwitz, le poète est le porte-parole du trauma et du renversement total : il doit s'infliger les blessures, martyriser son corps et le corps du texte pour porter à sa bouche le témoignage (« I slash it / eager for the blood to stain my lips »).

CHAPITRE IV

Éthique & esthétique de l'indicible traumatique

« L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité. Expérience qui est proprement nocturne, qui est celle de la nuit. »

—Maurice Blanchot¹

1. « Gloire de cendres » : poésie & littérature après Auschwitz

La subjectivation, l'éclosion de la conscience dans l'instance du discours, constitue souvent un trauma dont les humains se remettent mal ; et c'est pourquoi le texte délicat de la conscience s'effiloche et s'efface sans cesse, laissant béant l'écart sur quoi il s'est tissé, la désobjectivation constitutive de toute subjectivation.

— Giorgio Agamben²

Dans les œuvres de Paul Auster et de Jerome Rothenberg, les interrogations relatives à la subjectivation et à la désobjectivation³ ainsi qu'aux diverses formes d'inscriptions du sujet poétique cachent une toile de fond commune et trop présente en vertu, précisément, de son absence répétée et métamorphe. Auster et Rothenberg ont élaboré des réflexions d'envergure sur le rôle de l'écrivain témoin et porte-parole de l'inénarrable, repoussant sans cesse les limites de la représentation linguistique. Avant d'en analyser le fruit concret dans leurs poèmes, anthologies et romans, il faut dans un premier temps tracer les contours des récits fondateurs d'une nouvelle terre éthique. Paul Auster et Jerome Rothenberg déconstruisent les

¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 213.

² Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, éd. Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », (1998, 1999), 2003, 134.

³ Les termes « subjectivation » et « désobjectivation », utilisés ici et dans le chapitre précédent, sont l'application directe de la terminologie d'Agamben basée sur les travaux de Benveniste. Comme Blanchot dans *L'espace littéraire*, bien qu'il ne le mentionne pas, Agamben étaye son analyse en opérant un détour par Rilke et l'« Ouvert », « le grand regard d'animal » désobjectivé ainsi que, bien sûr, ses tentatives d'expérimentation de ce qui ne peut être expérimenté dans l'étant présent, le domaine de la mort.

particules langagières éparses pour reconstruire à partir de la cendre comme reste, résultat, réminiscence, voire même résurrection, à la fois constat de départ et ligne d'horizon.

S'ils ont tous deux, dans la genèse de leur œuvre prolifique, commencé par taire l'objet même de la motivation de l'acte d'écriture, il apparaît nettement que ce corpus réfute par des expérimentations formelles variées l'injonction d'Adorno — revue et corrigée par son auteur même — selon laquelle il serait « barbare » d'écrire de la poésie après Auschwitz : « [É]crire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes »¹. Il ne s'agit pas ici d'accabler Adorno pour ce propos qui est bien sûr obsolète et discutable, mais qui n'est pas insensé. Les événements d'Auschwitz sont, eux, *dénués de sens*, et il n'est peut-être plus possible d'écrire de poésie autre que violentée, fragmentée, passée sous silence, désorientée, *en souffrance*. La parole poétique comme témoignage n'a peut-être jamais été aussi nécessaire que depuis lors. Cette poésie existe, et elle est probablement la seule forme d'expression et de témoignage acceptable, comme Rothenberg l'affirme par un renvoi complexe de négations dans *Khurbn*, contribuant à anéantir toute forme de négationnisme. Contre l'absence de sens et l'inadéquation du langage pour répondre à des événements qui dépassent l'entendement et mettent au défi les capacités d'analyse et de rationalisation, le poème pourrait peut-être devenir l'unique lieu de surgissement du cri :

[...] & no meaning after auschwitz
there is only poetry no hope
no other language left to heal
no language²

Le langage poétique est une forme de non-langue soustrayant automatiquement ce qu'elle ajoute, non-terre fuyante se dérochant sous les pieds du poète qui s'aventure parfois au dessus du précipice. Le poème est une force positive et négative, une alliance des contraires résistant à l'assaut du néant qui l'entoure (« no meaning », « no hope », « no other langage », « no language »), un langage qui n'en est pas un. Langage qui est un langage par ce qu'il n'en est pas un, non-langue dépassant le langage subjectivé du témoin, *témoignage*, au sens où l'entend Giorgio Agamben :

¹ Theodor W. Adorno, *Critique de la culture et de la société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986, 23.

² Jerome Rothenberg, « Dibbukim (Dibbiks) », in *Khurbn*, 1989, 14.

Précisément parce que le témoignage est la relation entre une possibilité de dire et son avoir-lieu, il n'advient qu'à travers sa relation à une impossibilité de dire — à savoir comme *contingence*, comme un pouvoir-ne-pas-être. [...] La subjectivité se présente comme *témoign*, peut parler pour ceux qui ne peuvent parler. Le témoignage est une puissance qui accède à la réalité à travers une impuissance de dire, et une impossibilité qui accède à l'existence à travers une possibilité de parler. Les deux mouvements ne peuvent ni se confondre dans un sujet ou une conscience, ni se scinder en deux substances sans communication. Cette intimité indémaillable est le témoignage. (158-159)

Le témoignage est donc toujours un acte d'« auteur », il suppose toujours une dualité essentielle, où l'on intègre et fait valoir une insuffisance, une incapacité. [...] Un acte d'auteur qui prétendrait valoir en soi est un non-sens, de même que le témoignage du rescapé n'a de vérité, de raison d'être que s'il complète en l'intégrant le témoignage de qui ne peut témoigner. Comme le tuteur de son pupille, le créateur de sa matière, le rescapé est inséparable du « musulman »¹, et seule leur unité-différence fait le témoignage. (163-4)

Selon Agamben, le témoignage total est donc l'alliance du communicable et de l'incommunicable, de ce qui est dit et ce qui ne peut être dit par le sujet. Passerelles chancelantes entre le nom et l'innommable, les textes de Paul Auster et de Jerome Rothenberg forment un large éventail d'investigations au bord du gouffre, comme autant de chemins de traverses frayés sur le fil tendu de l'expression de l'inexprimable. Désubjectivées et plurielles, comme pour mieux combattre le trauma originel de la subjectivation par le langage, les écritures de Paul Auster et de Jerome Rothenberg tentent de comprendre (au sens strict de « contenir » puisqu'il ne saurait être question de saisir une signification) des voix multiples avec la visée périlleuse mais essentielle de « témoigner pour le témoin ». Ce chapitre, et ceux qui vont suivre, s'articulent autour des perspectives théoriques et critiques offertes non seulement par Agamben et Levi, mais aussi par Derrida, Lyotard, Caruth, Angel-Perez, Wittgenstein, Levinas et Blanchot, et plus récemment par Marc Amfreville dans *Écrits en souffrance*, qui offre une analyse stimulante des rimes, fragmentations et mises en abymes dans des œuvres littéraires américaines se faisant l'écho des théories psychanalytiques du trauma². Le concept de trauma sera abordé dans les champs linguistique, philosophique, psychanalytique et littéraire. Concernant la psychanalyse, certains textes et ouvrages essentiels de Freud et de Caruth, déjà largement exploités par Amfreville, seront réemployés

¹ Agamben, comme Levi avant lui, s'intéresse particulièrement à la figure du « musulman », l'apparition spectrale du seuil entre homme et non-homme. Primo Levi le considère comme le « témoin intégral », celui qui a vécu l'horreur mais ne peut en témoigner. Voir Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, [Turin, Giulio Einaudi, 1986], Paris, éd. Gallimard, coll. « Arcades », 1989.

² Marc Amfreville, *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009.

ici pour leur valeur éclairante en tant que piste d'interprétation parmi d'autres, non pas comme une grille de lecture systématique et réductrice. Il s'agit de recherche littéraire nécessitant le recours à diverses disciplines, en aucun cas de psychanalyse au sens stricte et clinique du terme. Le témoignage doit être décliné en suivant une démarche pluridisciplinaire privilégiant les confrontations et les résistances, de Reznikoff à Levinas en passant bien sûr par Lyotard, Agamben et Derrida. Chacun de ces auteurs se révèle une source intéressante pour mieux comprendre les manifestations diverses de l'acte d'écriture comme témoignage du trauma dans les œuvres de Paul Auster et de Jerome Rothenberg.

Dans *Éthique et infini*, Emmanuel Levinas répond aux questions de Philippe Nemo et aborde les problématiques du trauma(tisme) et du témoignage. Levinas voit dans l'origine même de la pensée et de l'écriture un « traumatisme » auquel on ne peut donner une « forme verbale » :

Philippe Nemo. — Comment commence-t-on à penser ? Par des questions qu'on se pose à soi-même et de soi-même, à la suite d'événements originels ? Ou par les pensées et les œuvres avec lesquelles on entre d'abord en contact ?

Emmanuel Levinas. — Cela commence probablement par des traumatismes ou des tâtonnements auxquels on ne sait même pas donner une forme verbale : une séparation, une scène de violence, une brusque conscience de la monotonie du temps. C'est à la lecture des livres — pas nécessairement philosophiques — que ces chocs initiaux deviennent questions et problèmes, donnent à penser. Le rôle des littératures nationales peut ici être très important¹.

Cette expression essentielle de Levinas ressemble beaucoup à une autre formulation du même phénomène par Jean-François Lyotard : « C'est l'enjeu d'une littérature, d'une philosophie, peut-être d'une politique, de témoigner des différends en leur trouvant des idiomes ».² Les poétiques de Paul Auster et de Jerome Rothenberg sont issues de l'articulation du trauma et du témoignage, dont il faut développer les diverses formes de manifestations dans les confins du langage, langage qui est par définition dialogisme, écart, différence et répétition. Le trauma met l'écrivain dans la situation de l'impossibilité d'accéder à une « forme verbale » et le témoignage est sa formulation, en deçà et au-delà du langage. Comme le sous-entendent Levinas et Lyotard, et comme l'illustrent Auster et Rothenberg, le rôle de la littérature est de

¹ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, (dialogues avec Philippe Nemo), Fayard / France Culture, coll. « Le livre de poche », 1982, 11.

² Jean-François Lyotard, *Le différend*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 30.

donner voix à ce qui ne peut être exprimé, de faire de l'activité d'écriture un acte de témoignage, une réponse aux traumatismes.

Ce chapitre envisage de théoriser et d'analyser le fonctionnement corrélatif du trauma et du témoignage dans les œuvres de Paul Auster et de Jerome Rothenberg, d'explicitier leurs expérimentations formelles effectuées dans le but de « trouver des idiomes » et des systèmes référentiels innovants, repoussant les limites et les interdits de la représentation. Ces deux auteurs juifs-américains offrent des réponses ultra-contemporaines, nombreuses et variées aux questions épineuses des possibilités de représentation offertes par l'activité d'écriture après les événements à la fois destructeurs et fondateurs d'Auschwitz et d'Hiroshima. Ils précipitent la naissance d'une non-langue, remaniée suite à la tragédie nationale du 11 septembre 2001, onde de choc ressentie comme la réplique lointaine des séismes immesurables de la seconde guerre mondiale.

Bien que leur alliance ne semble pas interdite ni impossible pour Auster et Rothenberg, l'indicible traumatique et l'indicible mystique évoluent à des niveaux et dans des cadres différents. L'exploitation poétique et prosodique du langage — l'expérience linguistique pure — tend vers un rapport similaire avec les limites et les marges du langage. Dans sa définition du témoignage, Derrida conceptualise la signature poétique et la nécessité du tiers, reprenant l'impossibilité de témoigner pour le témoin évoquée dans les poèmes de Celan¹. De l'obscurité à la lumière, à l'opposé de ces considérations, mais dans un affleurement similaire des limites de l'expérience, Levinas définit le témoignage comme la manifestation d'un infini non-thématisable dans la présentation du visage et de la parole de l'autre. Utiliser le langage est un acte de témoignage « glorifiant » l'infini, explique Levinas en utilisant les mêmes termes que Rilke. Levinas décrit une parole de l'« inspiration », au même titre que Blanchot ou Auster². Il faudra donc revenir en détail à *The Brooklyn Follies*, roman post-11 septembre de Paul Auster qui propose une réflexion particulièrement aboutie sur les moyens offerts par le langage et la littérature pour témoigner, sur des modes très variés. Auster ne manque pas d'ailleurs une autre allusion discrète, presque non formulée à Wittgenstein, qui ne dit pas qu'il y a de l'indicible, mais le *montre*, paradoxe également rencontré par Levinas théorisant le témoignage à la limite, voire même en dehors de l'expérience et du langage philosophique :

¹ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.

² Voir Levinas, « La gloire du témoignage », in *Éthique et infini*, 1982, 101-107.

E. L. — [...] C'est par ce témoignage, dont la vérité n'est pas vérité de représentation ou de perception, que se produit la révélation de l'Infini. C'est par ce témoignage que la gloire même de l'Infini se glorifie. Le terme « gloire » n'appartient pas au langage de la contemplation. [...] Le concept de témoignage que j'essaie de décrire implique certes un mode de révélation, mais cette révélation ne nous *donne* rien. Le parler philosophique revient toujours, lui, à une thématization...

Ph. N. — ... On pourrait d'ailleurs vous demander pourquoi vous-même thématisez tout cela, et en ce moment même. N'est-ce pas aussi, en un sens, pour témoigner ?

E. L. — Je me suis fait, naturellement, cette objection. J'ai parlé quelque part du *dire* philosophique comme d'un dire qui est dans la nécessité de toujours se dédire. J'ai même fait de ce dédit un mode propre du philosophe. Je ne nie pas que la philosophie soit une connaissance, en tant qu'elle nomme même ce qui n'est pas nommable, et thématise ce qui n'est pas thématizable. Mais en donnant ainsi, à ce qui rompt avec les catégories du discours, la forme du *dit*, peut-être imprime-t-elle dans le dit les traces de cette rupture. (Levinas, 1982, 103-104)

Si les théories de Wittgenstein et de Levinas diffèrent (l'un voit dans l'indicible mystique une activité en dehors de la philosophie, une limite mettant fin à cette activité, l'autre fait du « dédit un mode propre du philosophe »), Auster semble s'inspirer de ces deux visions (ainsi que de celles auparavant évoquées de Jabès et de Merleau-Ponty) et les expérimente librement dans l'espace sans frontière du roman.

Les similitudes et différences entre indicible traumatique et indicible mystique sont à noter et à analyser en gardant à l'esprit que cette zone grise est la source de bien des débats d'ordre éthique et terminologique qu'il faut resituer et clarifier ici. Comme le rappellent de nombreux auteurs précédemment cités, les événements d'Auschwitz posent un problème de re-présentation qui commence avec l'impossibilité même de les nommer, du point de vue de la victime ainsi que de celui de l'analyste ou du tiers. Quel que soit le substantif utilisé, celui-ci sous-tend une insuffisance, une impossibilité, voire même une erreur ou une insulte face à l'ampleur des événements. Le langage est incapable de rendre de tels événements, et il est absurde de tenter de les résumer à l'aide d'un unique référent, qu'il s'agisse d'« Auschwitz », « Shoah » ou encore « Holocaust ». Il semble que l'emploi du terme « Auschwitz » soit un moindre mal car cette métonymie certes ciblée, réductrice et inadéquate, permet d'éviter le terme inacceptable « Holocaust » et ses connotations révoltantes, chrétiennes et bibliques, de sacrifice. Comme l'explique Agamben, « non seulement le terme suppose une équation inacceptable entre fours crématoires et autels, mais il recueille un héritage sémantique qui a dès l'origine une coloration antijudaïque. Nous nous garderons donc d'employer ce mot »

(Agamben, 2003, 33). Pourtant, cette expression est largement répandue et maintenue aux États-Unis, bien que le mot « Shoah », dérangeant par sa connotation de « châtement divin » reste préférable : « les juifs usent, pour désigner l’extermination, d’un euphémisme. Il s’agit du terme *shoah*, qui signifie “dévastation, catastrophe” » (Agamben, 2003, 33). Contrairement à Paul Auster qui ne propose pas de terminologie précise, mais bien plutôt un ensemble de stratégies artistiques de représentation de l’imprésentable fragmentées pour en rendre compte, Rothenberg emploie un terme unique issu d’une autre langue pour parler de ces événements : « *khurbn* » (« destruction » et « désastre » en yiddish). Dans *Jewish American Poetry*, Rothenberg explique l’origine du terme « *khurbn* » en rappelant non seulement les faits historiques mais également l’inadéquation terminologique qui est le premier pas vers l’ambiguïté historiographique et le négationnisme :

There was a grandmother who wept for her dead, but I only cried for her weeping. At no point did she speak the word holocaust or even the word *shoah*, but the childhood word for me (from which I still feel a tightness in the throat & chest) was *khurbn* (*khirbn* in the dialect of where they came from). Holocaust is a Christian word that bears the image of a sacrifice by fire. A totality of fire: that is, in human terms, a genocide. The fire I believe is true; the sacrifice a euphemism for the terror. Or if one thinks of sacrifice, the question next comes up: a sacrifice to what? to whom? And the answers come rushing back, sounding themselves like questions: to God? to Adolf Hitler? to make atonement for inherent sin? or Jewish sin? to set the circumstances for a Jewish state? And it seemed to me then & now that the word itself was false, that the questions that it raised were false, that the answers that it seemed to force only increased the sense of pain & madness, false ennoblement. Nothing left to say beyond the word. No sacrifice to ponder. (And no meaning.)¹

Rothenberg a recours à la langue maternelle pour trouver un terme adéquat, se réfugiant dans la terreur froide et épidermique de l’enfance, dans un ressenti primaire plutôt que dans une rationalisation et une intellectualisation impossibles. Ces événements sont *dénués de sens*, et les termes « Holocaust » et « Shoah » sont chargés d’une valeur sémantique incompatible et inacceptable pour Rothenberg. Le terme français « désastre » est d’ailleurs utilisé par Maurice Blanchot dans son concept complexe d’« écriture du désastre »², que les poèmes et les romans d’Auster et de Rothenberg viennent directement illustrer à des degrés divers qu’il conviendra de mesurer et d’explicitier.

¹ Jerome Rothenberg, « Nokh Aushvits (After Auschwitz) », in Jonathan N. Barron and Eric Murphy Selinger, eds., *Jewish American Poetry (Poems, Commentary and Reflections)*, Hanover, University Press of New England, 2000, 139-140.

² Maurice Blanchot, *L’écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

Les œuvres d'Auster et de Rothenberg, dans leur ensemble, offrent un large panel d'expérimentations et d'« écritures du désastre ». Ces écrivains développent une poétique du trauma et du témoignage, ainsi qu'une éthique qui leur est propre. L'importance capitale des événements d'Auschwitz et d'Hiroshima dans la constitution de la poétique de Rothenberg a déjà été soulignée, mais il semble néanmoins utile de répéter cette explication de l'auteur :

It came directly after the war. There were two events: the Holocaust and, you know, the atomic bomb. I was thirteen or fourteen at the time, and looking back, retrospectively, it seems that the war was generating a sense, then or soon thereafter, that we were looking for another language, another way of speaking and thinking. Poetry became the vehicle for the transformation of language and thought.
(Annexe n° 2, 2010)

La poésie serait potentiellement une voix d'articulation de l'innommable, le lieu d'expérimentation d'un nouveau langage. Rothenberg aborde ces événements de façon plus ou moins directe, mais toujours innovante. Leur importance capitale et fondatrice dans la poétique de Rothenberg est également apparente dans le choix (et le commentaire) du texte qu'il a opéré pour l'anthologie *Jewish American Poetry*. L'entrée « Jerome Rothenberg » commence par une courte biographie de l'auteur et le poème « Nokh Aushvits (After Auschwitz) »¹. Ce poème est augmenté d'un commentaire reprenant et complétant le discours sur Auschwitz formulé à l'occasion du colloque Paul Celan (Paris, 1995, publié dans *Poetics & Polemics*) ainsi que sa communication intitulée « Poetry & Extremity »². Dans la conclusion de cette analyse, Rothenberg affirme, bien que cela semble évident, qu'il a modifié la formule d'Adorno pour déclarer sa vision personnelle selon laquelle « après Auschwitz il n'y a *que* la poésie » : « I've modified Adorno's comment that there can be no poetry after Auschwitz into my own delcaration : After Auschwitz there is only poetry »³. À l'occasion de divers essais ou conférences, Rothenberg insiste sur l'absence de sens après Auschwitz, comme dans le passage suivant, toujours extrait de l'anthologie *Jewish Amercian Poetry* :

¹ Jerome Rothenberg, « Nokh Aushvits (After Auschwitz) », in *Khurbn & Other Poems*, New York, New Directions, 1989, 18-19.

² Jerome Rothenberg, « Poetry & Extremity », in *Articulations of History: Issues in Holocaust Representation*, Conference held at the Photographic Resource Center, Boston, May 1-3, 1995.

³ Jerome Rothenberg, « Nokh Aushvits (After Auschwitz) », with commentary, in Jonathan N. Barron et Eric Murphy Selinger, ed., *Jewish American Poetry (Poems, Commentary and Reflections)*, Hanover, University Press of New England, 2000, 145.

By the mid twentieth century, in Charles Olson's words, "man" had been reduced to so much fat for soap, superphosphate for soil, filling & shoes for sale,"¹ an enormity that had robbed language (one of our "proudest acts" he said) of the power to meaningfully respond, had thus created a crisis of expression (no, of meaning, of reality), for which a poetics must be devised if we were to rise, again, beyond the level of a scream or of a silence more terrible than any scream. (Barron, 139)

Cette « crise d'expression, de sens et de réalité » redéfinit le rôle du poète en tant que témoin. La parole poétique, se déployant dans une non-langue, « se pose en reste », en un reste « théologico-messianique », comme l'affirme Giorgio Agamben dans ses conclusions sur le témoignage inspirées d'Hölderlin et de Levi :

La thèse de Hölderlin selon laquelle « ce qui reste, les poètes le fondent » (*was bleibt, stiften die Dichter*) ne doit pas s'entendre dans le sens trivial d'une longévité particulière des poèmes. Elle signifie plutôt que la parole poétique toujours se pose en reste, et peut, par là même, témoigner. Les poètes – les témoins – fondent la langue comme ce qui reste, ce qui survit en acte à la possibilité – ou à l'impossibilité – de parler. [...] Cette langue, où l'auteur parvient à témoigner de son incapacité de parler, est non énonçable, inarchivable. En elle coïncident une langue survivant aux sujets qui la parlent et un parlant qui reste au-delà de la langue. Elle est cette « ténèbre dense » que Levi sentait croître dans les pages de Celan comme « du bruit » ; elle est la non-langue d'Hurbineck (*mass-klo, mastiklo*) qui n'a de place ni dans les bibliothèques du dit ni dans l'archive des énoncés. (Agamben, 2003, 175-176)

La problématique du témoignage et de l'incapacité de parler est également centrale à l'ouvrage philosophique de Lyotard *Le Différend*, dans lequel il propose notamment une définition du témoignage et une typologie des différentes formes de silence après Auschwitz. Lyotard présente le silence comme une privation du langage ou une forme d'expression à part entière, marquées par exemple par une *impossibilité* ou un *refus* de parler². Auster a largement exploité la relation complexe entre silence et témoignage dans son œuvre poétique et dans son œuvre de fiction, et plus particulièrement dans *The Brooklyn Follies*, où le silence est à la fois

¹ Jerome Rothenberg cite « The Resistance » de Charles Olson (1953), extrait de *Human Universe* (Voir Charles Olson, *Collected Prose*, Berkeley and Los Angeles, The Regents of the University of California, 1997, 174). Cette phrase est également citée par Rothenberg, de façon fragmentée, dans le poème « Der Vidershtand (The Resistance) » : « so much fat for soap / superphosphate for soil fillings & shoes for sale / such fragmentation delivered by whatever means » (in Rothenberg, *Khurbn*, 1989, 29).

² Voir Lyotard, *Le différend*, 1983, 26-31. Parmi les nombreuses définitions du « différend » proposées par Lyotard, en voici quelques unes qui semblent particulièrement utiles ici : « J'aimerais appeler *différend* le cas où le plaignant est dépouillé des moyens d'argumenter et devient de ce fait une victime » ; « Le différend se signale par cette impossibilité de prouver. Celui qui porte plainte est écouté, mais celui qui est victime, et qui est peut-être le même, est réduit au silence » ; « Le différend est l'état instable et l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être encore » ; « C'est l'enjeu d'une littérature, d'une philosophie, peut-être d'une politique, de témoigner des différends en leur trouvant des idiomes » (Lyotard, 1983, 24, 25, 29, 30). L'enjeu de la littérature serait donc bien de témoigner de l'impossibilité de dire et de lui donner une forme linguistique, de l'archiver dans ses pages.

pathologie des personnages, moteur du récit et système référentiel évoluant en dehors des cadres usuels du langage. Il n'est pas exclu d'envisager, comme Auster le fait par ailleurs dans *Sunset Park*, que l'aphasie soit un symptôme provenant d'un trauma de guerre, pouvant provoquer une impossibilité de re-présentation et d'expression ou encore la projection répétée d'images traumatiques. Auster teste toutes les voix du silence, qu'il s'agisse d'un mécanisme de défense ou d'un dérèglement post-traumatique, d'une faiblesse ou d'une force mystique et narratologique capable de « dédire » pour mieux « montrer » ce qui ne peut être dit. Le silence peut potentiellement détenir, camoufler et dévoiler plus de sens que le langage parlé, tout comme le cri : il s'agit de deux formes linguistiques extrêmes mais *signifiantes*, au seuil de la non-langue. Le silence et le cri sont peut-être des formes linguistiques capables de dépasser les restrictions du langage. L'œuvre de Rothenberg, qui contribue à réaffirmer la dimension orale essentielle de la poésie, est en grande partie fondée sur l'expérimentation de ce cri et de ce silence en un langage poétique nouveau, propice au dépassement des limites du langage humain qui est incapable de répondre de façon sensée, constructive et pragmatique. Le langage est en effet, pour résumer la poétique de Paul Auster et son paradoxe intrinsèque, un *pharmakon*, une maladie auto-immune et un remède. Avant d'être véhiculé par le langage de la poésie ou de la prose et de trouver des formes d'expression détournées et expérimentales, la problématique du trauma, pour ces deux auteurs, est intimement liée à celle de la voix. Le trauma implique une crise qui « réclame et défie » le témoignage, comme l'explique Cathy Caruth dans l'introduction de sa monographie *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, intitulée « The Wound and the Voice »¹. En employant précisément les mêmes termes, Paul Auster souligne la relation essentielle entre trauma et témoignage dans son poème « Choral » :

Slowly
you dip your finger into the wound
from which my voice
escapes.

¹ « If traumatic experience, as Freud indicates suggestively, is an experience that is not fully assimilated as it occurs, then these texts, each in its turn [*sic*], ask what it means to transit and to theorize around a crisis that is marked, not by a simple knowledge, but by the ways it simultaneously defies and demands our witness. Such a question, I will argue, whether it occurs within a strictly literary text or in a more deliberately theoretical one, can never be asked in a straightforward way, but must, indeed, also be spoken in a language that is always somehow literary: a language that defies, even as it claims, our understanding » (Cathy Caruth, « The Wound and the Voice », in *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1996, 5).

(Auster, 2007, 70)

Comme le laisse entendre le titre du poème, la voix du poète est multiple et aliénée. Le trauma chemine vers le témoignage par des voies/voix diverses, par des formes et des forces variées, par la découverte de l'Autre et la désobjectivation. Dans « The Wound and the Voice », Caruth semble presque paraphraser cette strophe finale de Paul Auster, et plus largement, sa poétique, à tel point que la phrase suivante pourrait en servir d'analyse : « the enigma of the otherness of a human voice that cries out from the wound, a voice that witnesses a truth that [he] himself cannot fully know » (Caruth, 1996, 3). Jerome Rothenberg, quant à lui, articule les blessures et les voix dans *Khurbn*, les siennes et celles des autres, et parvient à orchestrer une chorale fantomatique afin de témoigner pour les témoins. Sa poétique de l'expression de l'inexprimable a d'abord donné lieu à des œuvres pleines de silence (*Poland/1931, A Big Jewish Book*), pour ensuite laisser place au cri (*Khurbn, The Burning Babe*), deux résultats extrêmes d'une même poétique, d'une même visée théorique et esthétique. Comme l'illustrent ses commentaires au sujet du terme « *khurbn* », sa volonté de trouver un mode d'expression en marge du langage est identifiable dans l'origine de ses travaux ancrée dans son histoire personnelle et familiale.

Effectuant un parcours similaire, Auster a laissé transparaître le trauma d'Auschwitz tout en silences et en demi-teinte pour enfin accéder au cri en réinvestissant l'image traumatique dans son œuvre post-11 septembre. Auster définit l'acte poétique non pas comme une description du réel mais comme une découverte du réel, et cette investigation a été menée dans un premier temps dans le silence de son œuvre poétique sans image et dans son travail de passeur quelques décennies après la seconde guerre mondiale. Le traumatisme originel de la subjectivation, répété et exploré à travers de multiples déclinaisons de l'image mythique de Babel et de l'enfermement linguistique du sujet, se déploie parallèlement aux traumatismes relatifs aux événements réels d'Auschwitz et d'Hiroshima, qui, quelle que soit la proximité des témoins avec les faits inénarrables, ont encore élargi la déchirure entre les mots et les objets, ont mis à nu leur incapacité à représenter le monde. Le langage ne parvient pas à rendre le réel. Lorsque le réel dépasse l'entendement, le langage est, comme l'affirme Rothenberg, en « crise ». L'œuvre de Paul Auster se présente comme un ensemble de manifestations répétées et variables (dans leur forme, leur temporalité et leur intensité) du retour des événements et

des images traumatiques¹, de la confusion des langues et de la subjectivité impossible (qu'Agamben, cité ici en exergue, reconnaît bien lui aussi comme le trauma universel) ainsi que des symptômes post-traumatiques d'Auschwitz tels qu'ils sont par ailleurs observables dans les œuvres de Jerome Rothenberg, de Paul Celan ou encore de Charles Olson.

Au fil des analyses proposées dans le cadre des ses essais journalistiques sur les auteurs d'après Auschwitz que sont Reznikoff, Celan, Jabès, Perec, ainsi que, bien plus tard dans sa carrière, Samuel Beckett, Zosia Goldberg ou encore Art Spiegelman, Auster a formulé furtivement quelques réflexions sur le terme « Holocaust ». Avant leur développement au cœur de sa fiction et de ses essais post-11 septembre, les événements d'Auschwitz sont rarement décrits par Paul Auster, et avec une économie significative : leur présence sourde est criante mais silencieuse. Auster insiste sur leur caractère imprésentable, « impensable » et « indicible ».

Dans son essai sur Reznikoff, Auster émet une réserve éclairante sur la validité d'*Holocaust*. D'après lui, la description factuelle, basée sur les rapports des jurys et les témoignages recueillis lors du procès Eichmann et du procès de Nuremberg qui composent ce recueil de poèmes, est un échec relatif révélant une limite de l'œuvre du poète objectiviste :

The success of *Testimony* becomes all the more striking when placed beside *Holocaust*, a far less satisfying work that is based on many of the same techniques. Using as his sources the US Government publication, *Trials of Criminals before the Nuremberg Tribunal*, and the records of the Eichmann trial in Jerusalem, Reznikoff attempts to deal with Germany's annihilation of the Jews in the same dispassionate, documentary style with which he had explored the human dramas buried in American court records. The problem, I think, is one of magnitude. Reznikoff is a master of the everyday; he understands the seriousness of small events and has an uncanny sympathy with the lives of ordinary people. In a work such as *Testimony* he is able to present us with the facts in a way that simultaneously makes us understand them; the two gestures are inseparable. In the case of *Holocaust*, however, we all know the facts in advance. *The Holocaust, which is precisely the unknowable, the unthinkable, requires a treatment beyond the facts in order for us to be able to understand it—assuming that such a thing is even possible.* (Paul Auster, « The Decisive Moment », in *Collected Prose*, 2003, 383, je souligne)

Le premier élément clef à souligner dans cet extrait est donc le fait que, d'après Auster, Auschwitz dépasse l'entendement et ne saurait être compris, ni par les hommes, ni dans les

¹ Dans son œuvre post-11 septembre, Auster laisse une place grandissante à l'image, non comme métaphore mais comme retour et vision en « flashes » des traumatismes, comme expression de l'inexprimable. Pour faire surgir l'image et déjouer les limites du langage, Auster a ainsi recours à l'*ekphrasis* et au sublime. Afin de clarifier ce propos, il semble important de préciser que Babel et la *confusio linguarum* ne sont pas des événements « traumatiques » pour Paul Auster, mais bien plutôt des images, des représentations du trauma originel de l'inadéquation du langage.

livres. Auster précise que si un traitement par le langage est néanmoins envisageable, celui-ci devra être effectué en dehors, « *au-delà* des faits ». Comme Rothenberg, Auster ne se satisfait pas des simples « data clusters ». Ce n'est que bien plus tard qu'il apportera des réponses artistiques concrètes et satisfaisantes à ces questions essentielles — au sein de son œuvre de *fiction* insistant sur l'importance de l'imagination dans le témoignage vrai. Mais avant de trop anticiper et pour ne pas tirer de conclusions hâtives, il faut poursuivre avec cet extrait de « The Decisive Moment » qui permet de nuancer la lecture critique de l'œuvre à venir :

Reznikoff's poem rigorously refuses to pass judgment on any of the atrocities it describes. But it is nevertheless a false objectivity, for the poem is not saying to the reader, "decide for yourself," it is saying that the decision has already been made and that the only way we can deal with these things is to remove them from their inherently emotional setting. The problem is that we cannot remove them. This setting is a necessary starting point.

Holocaust is instructive, however, in that it shows us the limits of Reznikoff's work. I do not mean shortcomings — but limits, those things that set off and describe a space, that create a world. Reznikoff is essentially a poet of *naming*. One does not have the sense of a poetry immersed in language but rather of something that takes place before language and comes to fruition at the precise moment language has been discovered. (Auster, 2003, 383-384)

À en juger par la progression du discours d'Auster, l'acte de *nommer*, force géniale de l'œuvre de Reznikoff et de tout grand poète « héritier de Babel », est incompatible avec la Shoah. Elle ne peut être nommée et ne saurait être découverte dans l'acte poétique originel. Elle est donnée. Elle est, comme le langage humain lui-même, un héritage. La phrase « This setting is a necessary starting point » reflète l'avis subjectif de Paul Auster. Le postulat émotionnel de l'imprésentable et de l'indicible est un « point de départ nécessaire » à son œuvre propre. Auster affirme son positionnement face à une poétique d'après Auschwitz, se démarquant ostensiblement de Reznikoff. Si *Holocaust* n'est pas satisfaisant, le besoin de témoigner de ces événements reste néanmoins entier, et Auster ne dispose pas encore d'outils techniques et esthétiques suffisants pour surmonter ce silence qui semble être, à cette étape de sa carrière, à la fois convoqué et subi comme une limite infranchissable.

Rédigé dans les années qui suivirent, *The Invention of Solitude*, travail de mise en forme et en espace de la mémoire personnelle et collective, place les événements d'Auschwitz en arrière plan clairement identifiable, trauma enfoui et récit fondateur inaccessible surgissant

par flashes au fil du développement¹. Au début du « Livre de la mémoire », qui « commence » véritablement dans la chambre d'Anne Frank, Auster tente de représenter les images indicibles d'Auschwitz à l'aide du langage. Il rédige en quelques lignes un « postulat émotionnel » dont la pesanteur n'a d'égal que la concision et la discrétion. Il s'agit du point de départ essentiel à l'ensemble d'une œuvre qui y reviendra sans cesse :

The dead children². The children who will vanish, the children who are dead. Himmler: "I have made the decision to annihilate every Jew child from the face of the earth." Nothing but pictures. Because, at a certain point, the words lead one to conclude that it is no longer possible to speak. Because these pictures are the unspeakable. (Auster, [1982], 1988, 98)

Dans ces rares moments où Auster tente de mettre en mots de telles images, il se confronte à l'indicible traumatique et à l'aphasie. L'écrivain pleure pour l'humanité, il réagit avec l'émotion la plus intense et la plus transcendante pour réaffirmer la résistance de l'humain face à l'inhumain. La prose directe, académique et factuelle ne permet pas de trouver des mots adéquats pour décrire de telles images dépassant l'entendement et l'imagination. Avec la poésie et surtout la fiction, concourant au fondement progressif de sa *poétique*, en revanche, Paul Auster crée un autre langage, déconstruction sémiotique issue de sa manipulation d'une non-langue désubjectivée³. L'indicible n'est pas exprimé mais son absence est pourtant étouffante et écrasante, minant le texte, les voix narratives et toute tentative de faire sens. C'est dans les profondeurs abyssales et non à la surface lisse de l'œuvre qu'il faut tenter de s'aventurer en éclaireur, pour descendre là où la lumière ne peut plus filtrer, où l'opacité du temps et la noirceur aveugle permettent de regarder la Gorgone, l'œil grand ouvert sur le néant de notre propre retournement. Pour réussir ce parcours à la découverte des profondeurs, le lecteur en apnée doit sillonner le fond des océans austériens pour évaluer la présence

¹ Marc Amfreville propose une interprétation complémentaire du trauma dans *The Invention of Solitude*, centrée sur la filiation et les relations père-fils, l'absence du père, etc. Voir Marc Amfreville, « Rimes et mises-en-abymes » (Amfreville, 2009, 155-163). Dans son développement, Amfreville précise que la « chambre d'Anne Frank, visitée à Amsterdam, [...] fait surgir en creux, dans la sobriété, toute l'histoire de l'extermination à laquelle les Auster ont échappé » (162). Dans cette étude, le trauma et le témoignage seront traités en corrélation avec les événements qui peuvent être qualifiés de « désastres » (tels qu'Auschwitz et le 11 septembre), avec les récits et les images de guerre qui leur sont associés, ainsi que les problématiques relatives au langage et à la subjectivation.

² Dans ce chapitre et dans les chapitres à venir, la figure traumatique obsessionnelle et récurrente de l'enfant mort sera étudiée (elle apparaît dans *The Invention of Solitude*, *A Tomb for Anatole*, *In the Country of Last Things*, *Oracle Night*, *The Brooklyn Follies*, *Man in the Dark* et *Sunset Park*).

³ Il semble utile de rappeler l'extrait de *The Invention of Solitude* déjà cité : « As he stood in Anne Frank's room, the room in which the diary was written, [...] he suddenly found himself crying. Not sobbing, as might happen in response to a deep inner pain, but crying without sound, the tears streaming down his cheeks, as if purely in response to the world. It was at that moment, he later realized, that the Book of Memory began. As in the phrase: "she wrote her diary in this room" » (Auster, [1982], 1988, 83).

d'incommensurables Léviathans menaçant de refaire surface avec chaque nouveau roman. D'autres lecteurs se laisseront simplement dériver en surface, la tête dans les nuages, se perdant dans leurs formes généreuses à lire un message ou un sens rêvé, tout en étant parfois ballotés par une vague dont l'origine inquiétante reste inconnue. Mais là où on ne l'attendait plus, à trop l'anticiper, le désastre est venu du ciel, comme au commencement, et les romans d'Auster orchestrent d'autres traumatismes et d'autres effondrements à l'aube d'un nouveau millénaire¹. Ce travail de recherche ne s'effectuera pas dans les pièges de surfaces des romans d'Auster ni dans les jeux énigmatiques et labyrinthiques insolubles amenant à s'embourber dans les marécages et les sables mouvants d'une matière textuelle presque trop sucrée. Il s'agira ici de pénétrer sous l'écorce protectrice et séductrice d'un texte à la prose musicale qui ne dit rien, en suivant les traces sémiotiques discrètes, monumentales et répétées des répliques d'un séisme traumatique pluriel et monstrueux, pour peut-être enfin faire entendre le témoignage polyphonique et dégager le potentiel rêvé de l'œuvre, qui n'est œuvre que si elle ne dit rien, que si son secret reste bien gardé au cœur de la pierre.

Comme l'affirme Derrida au sujet du poème « Aschenglorie » (« Gloire de cendres »²) de Paul Celan, rien ne *dit* que ce poème porte « *sur* Auschwitz », puisque « personne ne témoigne pour le témoin » (Derrida, 2005, 66). De la même façon, la plupart des poèmes, anthologies et romans d'Auster ou de Rothenberg ne mentionnent pas directement Auschwitz, Hiroshima ou le 11 septembre. En s'appuyant sur la définition du « témoignage » et du « secret » de Derrida, il paraît d'ailleurs d'autant plus évident que l'œuvre de fiction d'Auster reste pour cette raison éminemment poétique. Les œuvres de Paul Auster et de Jerome Rothenberg ne parlent pas de ce dont elles veulent parler, elles en témoignent, le taisent pour mieux accéder au cri ou à l'image insoutenable :

C'est de cette solitude essentielle du témoin que j'aurais voulu vous parler. Ce n'est pas une solitude comme une autre — ni un secret comme un autre. C'est la solitude et le secret mêmes. Ils parlent. Comme Celan le dit ailleurs, le poème, ça parle, secrètement, du secret, à travers le secret, et donc, d'une certaine

¹ Les similitudes dérangeantes entre la tour de Babel et les tours jumelles du World Trade Center, telles qu'elles sont mises en avant sans être décrites comme telles dans l'œuvre d'Auster, seront un des objets de cette étude. Il faut bien préciser que toute dimension purement théologique et dogmatique est exclue de cette analyse, et que les œuvres littéraires confondent réalité, fiction, mythe et se jouent des glissements entre ces catégories pour mieux redéfinir le réel. Il ne s'agit donc sûrement pas ici, comme pour le terme « Holocauste », de donner un sens ou un prestige au désastre du 11 septembre, mais simplement de souligner les contingences et les rimes déconcertantes offertes par Auster dans son œuvre obsédée par la chute.

² Paul Celan, « Gloire de cendres... (*Aschenglorie...*) », *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, traduction et présentation de Jean-Pierre Lefebvre, édition bilingue, Paris, Gallimard, [1968], 1998, 267-270.

manière, en lui au-delà de lui : [...] « Mais le poème, il parle ! Il garde ses dates en mémoire, mais enfin – il parle ». Il parle à l'autre en se taisant, en lui taisant quelque chose. En taisant, en gardant le silence, il s'adresse encore. Cette limite interne à tout témoignage, le poème aussi la dit. Il en témoigne tout en disant « personne ne témoigne pour le témoin. » Révélant son masque *comme* masque, mais sans se montrer, sans se présenter, présentant peut-être sa non-présentation comme telle, la représentant, il parle ainsi du témoignage en général, mais d'abord du poème qu'il est, de lui-même dans sa singularité, et du témoignage dont témoigne tout poème. (Derrida, 2005, 77)

2. Mécanismes de surgissement des événements traumatiques d'Auschwitz dans l'œuvre de Paul Auster.

Avant d'articuler l'image traumatique et le cri au sein de son œuvre de fiction, Paul Auster ne parvenait pas à témoigner pour le témoin à l'aide de la voix poétique. Il était incapable d'aborder le trauma dans le cadre de la représentation textuelle. Forçés autour du centre inaccessible, du noyau dur et impénétrable d'où surgit l'œuvre, les textes d'Auster laissent rarement filtrer l'événement traumatique et trouvent des stratégies de « détour », comme le rappelle Josh Cohen au sujet des œuvres de Paul Auster et d'Edmond Jabès en citant Maurice Blanchot. Dans son introduction à *Écrits en souffrance*, Marc Amfreville évoque un « détournement » similaire. Il insiste sur « les enjeux éthiques de la représentation » du « trauma », et particulièrement de celui qui apparaît en ouverture de son ouvrage, Auschwitz :

Il ne s'agit pas de dire ici que tout discours de fiction sur ce sujet serait impossible, contraire à l'éthique. La littérature porte en elle la promesse d'une perpétuation du souvenir telle qu'on ne saurait par oukase se priver de ce vecteur. Il est néanmoins essentiel de se poser la question de la nature de l'émotion suscitée et d'insister pour que soient valorisées les stratégies de détournement, d'indirection, d'ellipses, plutôt que les discours apparemment réalistes qui, au moment même où ils prétendent tout dire, mentent le plus. En d'autres termes, sur le terrain mimétique, la fiction avoisine l'outrage, alors qu'en se donnant les moyens de sa propre mise à distance, elle peut espérer faire œuvre d'approche respectueuse. [...] [L]a distance éthique [est] indispensable au traitement fictionnel de pareil sujet. (Amfreville, 2009, 23-25)

Marc Amfreville fait allusion à une impossible fiction « réaliste » des camps d'extermination, tout comme Auster, analysant *Holocaust* de Reznikoff, soulignait l'impossibilité de rédiger des poèmes objectifs basés sur des témoignages officiels. Qu'il s'agisse de fiction ou de poésie, des voix détournées doivent être mises en œuvre pour parvenir à dire le trauma, fût-ce

en le contournant. La poésie et la littérature, qui offrent en leur non-lieu la possibilité de l'emploi d'une non-langue, permettent une telle opération et sont donc absolument *nécessaires*.

Avec ses poèmes et son roman *In the Country of Last Things*, Paul Auster réussit une première étape dans la représentation détournée du trauma. Situé dans le pays des dernières choses, non-lieu du surgissement du néant, cette histoire, qui n'est pas un roman réaliste ni un roman de science-fiction post-apocalyptique, mais une œuvre hybride et visionnaire, laisse surgir les réminiscences des traumas du monde réel sans jamais les identifier ou les nommer. La toile de fond silencieuse et menaçante ne sera verbalisée et présentée « comme telle » au sein de la fiction que beaucoup plus tard, avec les romans *Oracle Night* et *Man in the Dark*.

a) L'indicible tra(u)m(a)e de fond : échos des profondeurs insondables

À l'instar de l'œuvre de Paul Celan, les poèmes de Paul Auster ne parlent jamais ouvertement d'Auschwitz. Pourtant, le langage poétique d'Auster en est partout informé : silences, fragmentation, mots-pierre et références sourdes creusent le texte pour ne laisser apparaître sur la page que quelques indices incertains. Comme l'affirme Norman Finkelstein, « Fore-Shadows » peut être interprété comme un poème sur Auschwitz écrit à la mémoire des auteurs juifs disparus tels que Celan : « Consider the Celan-like “Fore-Shadows,” which I take to be addressed to victims of the Holocaust generally, but perhaps to lost Jewish writers in particular » (Finkelstein, in Barone, 49). Dans ce poème, Paul Auster souligne la plus haute *nécessité* de son entreprise poétique :

Fore-Shadows

I breathe you.

I becalm you out of me.

I numb you in the reach
of brethren light.

I suckle you
to the dregs of disaster.

The sky pins a vagrant star
on my chest. I see the wind
as witness, the towering night

that lapsed
in a maze of oaks,
the distance.

I haunt you
to the brink of sorrow.
I milk you of strength.
I defy you,
I deify you
to nothing and
to no one,

I become
your *necessary* and most violent
heir.

(Auster, 2007, 78, je souligne)

Quelques termes fonctionnent ici comme des traces apparentes et des réminiscences du trauma : « disaster », « vagrant star / on my chest », « witness », « haunt ». L'« héritage » d'Auster s'inscrit avec « violence » dans ce poème, bien qu'il ne soit pas réellement formulé. L'« héritier nécessaire » (« necessary [...] heir ») de Paul Auster n'est pas l'« ange nécessaire » (« the necessary angel ») de Wallace Stevens. S'il reprend par ailleurs largement les problématiques essentielles des rapports entre la réalité et l'imagination ainsi que celle de l'inspiration chères à Stevens¹, Auster définit ici le poète comme héritier nécessaire de la poésie d'après Auschwitz, poésie de la renverse du « souffle » (« I breathe you »), du « néant » et de « personne » (« to nothing and / to no one »). Auschwitz se laisse entendre de façon encore plus elliptique ailleurs, comme par exemple dans les poèmes « Prism » et « Effigies », où la mention des fils barbelés suffit à faire surgir le trauma à la surface silencieuse et secrète du poème :

Earth-time, the stones
tick
in hollows of dust, the arable air

¹ Voir la définition éclairante de « The Necessary Angel » proposée par Lucy Beckett dans sa monographie *Wallace Stevens* (Cambridge, Cambridge University Press, 1974, 183-189). Pour le recueil d'essais critiques original, voir Wallace Stevens, *The Necessary Angel; Essays on Reality and the Imagination*, New York, Knopf, 1954. Le poème « Quarry » de Paul Auster figure par ailleurs dans l'anthologie *Visiting Wallace*, compilant les héritiers de Stevens. Voir Dennis Barone et James Finnegan, *Visiting Wallace : Poems Inspired by the Life and Work of Wallace Stevens*, Iowa City, University of Iowa Press, 2009, 5.

wanders far from home, barbed
wire and road
are erased.

(« Prism », in Auster, 2007, 80)

As if it were all

still to be born. Deathless in the eye,
where the eye now opens on the noise

of heat: a wasp, a thistle swaying on the prongs

of barbed wire.

(« Effigies (« 3 ») », in Auster, 2007, 119)

La poussière et la cendre¹ recouvrent l'ensemble des pages du recueil d'une fine pellicule d'indices épars et silencieux, car le témoignage s'effectue de façon indirecte, désubjectivée, sans image. Le poème « Testimony » scelle un pacte poétique polyphonique afin de tenter de témoigner pour le témoin, en se tenant à distance du sujet poétique. Dans la terre du non-homme, les graines sans nom poussent dans la cendre d'une non-terre. Auster affirmait déjà dans « Late Summer » qu'« il n'y a pas de terre promise » (« There is no promised land » [98]). Il n'y a que l'enfer dans lequel la fleur ne parvient pas à pousser, mais elle dure éternellement, car la cendre est restée :

Testimony

In the high winter wheat
that blew us across
this no man's land,
in the couplings of our anger
below these nameless white weeds,
and because I lodged, everlastingly,
a flower in hell, I tell you
of the opening of my eye
beyond being,
of my being beyond being

¹ « Along with your ashes, the barely / written ones » (« Unearth », « 1 » [Auster, 2007, 37]), « Reunion of ash men / and ash women » (« Salvage » [Auster, 2007, 101]).

only one,
and how I might acquit you
of this hiddenness, and prove to you
that I am
no longer alone
that I am not
even near myself
anymore.

(Auster, 2007, 131)

Le double sens de ce poème atteste que le poète est au-delà de l'être, au delà de la vie et de la mort, mais également différent de lui-même, désubjectivé, comme s'il était, pour reprendre les termes de Celan, « témoin pour le témoin ». Mais ce non-homme n'est plus personne, et ne peut pas témoigner pour le témoin. Paradoxalement, cela signifie peut-être que le témoignage est envisageable parce qu'il devient *personne* dans l'espace du poème. L'état de « nothingness » (« to nothing and / to no one » [78]) ou encore le néant (« nowhere ») décrit perpétuellement par Auster dans l'ensemble de son œuvre sont un état en deçà de l'étant présent et un non-lieu nécessaires pour témoigner pour le témoin, pour faire de l'acte poétique une non-langue capable de dépasser l'impossibilité d'expression logée au cœur du langage (« I speak to you of speech » [« Lapsarian », 97]). Pour « témoigner pour le témoin », le poète doit « parler de la parole ».

Anna Blume, comme son nom semble l'indiquer, est sans doute cette fleur poétique impossible tentant de nommer les choses dans un monde réduit en cendres. Dans cette ville sans nom, elle est l'incarnation du poète « héritier de Babel » : son activité consiste à nommer et saisir les objets abîmés qui émergent au cœur des ruines. Mais comme Reznikoff et comme tout poète, elle se heurte parfois à l'impossibilité de nommer. Au fil de ses recherches dans les rues jonchées de cadavres (« Dead bodies are therefore everywhere you turn—on the sidewalk, in doorways, in the street itself »¹), elle se trouve confrontée à l'innommable, au surgissement d'une vision traumatique indicible :

[F]ew things here are ever what they seem to be, especially here, with so much to absorb at every step, with so many things that defy understanding. Whatever you see has the potential to wound you, to make you less than you are, as if merely by seeing a thing some part of yourself were taken away from you.

¹ Paul Auster, *In the Country of Last Things*, [New York, Viking Penguin, 1987], London, Faber and Faber, 1988, 16.

Often, you feel it will be dangerous to look, and there is a tendency to avert your eyes, or even to shut them. Because of that, it is easy to get confused, to be unsure that you are really seeing the thing you think you are looking at. It could be that you are imagining it, or mixing it up with something else, or remembering something you have seen before—or perhaps even imagined before. You see how complicated it is. It is not enough simply to look and say to yourself, “I am looking at that thing.” For it is one thing to do this when the object before your eyes is a pencil, say, or a crust of bread. But what happens when you find yourself looking at a dead child, at a little girl lying in the street without any clothes on, her head crushed and covered with blood? What do you say to yourself then? It is not a simple matter, you see, to state flatly and without equivocation: “I am looking at a dead child.” Your mind seems to balk at forming the words, you somehow cannot bring yourself to do it. For the thing before your eyes is not something you can very easily separate from yourself. That is what I mean by being wounded: you cannot merely see, for each thing somehow belongs to you, is part of the story unfolding inside you. It would be good, I suppose, to make yourself so hard that nothing could affect you anymore. But then you would be alone, so totally cut off from everyone else that life would become impossible. (Auster, [1987], 1988, 19)

Anna parle ici d'une blessure (« wound ») qui est intégrée, qui entre par l'œil nu et fait partie d'elle. L'image traumatique engendre une impossibilité de mettre en mot et un verrouillage de la psyché (« your mind seems to balk at forming the words »). La plupart des éléments composant le récit se trouvent à la limite de l'acceptable, et certains lecteurs se verront contraints d'arrêter cette lecture insupportable, faisant l'expérience non de l'indicible mais de l'illisible et d'une certaine limite à leur capacité de représentation¹. Dans son voyage à travers le XX^e siècle, une « descente aux enfers de la mémoire », Anna se trouve confrontée aux pires atrocités de l'humanité réunies en un seul non-lieu terrifiant, comme l'explique Annick Duperray en citant quelques extraits d'interviews publiées dans *The Art of Hunger* :

[Paul Auster] met en garde à plusieurs reprises contre l'erreur qui consiste à faire d'*Anna Blume* un ouvrage de science-fiction apocalyptique. Il avait d'ailleurs prévu de donner en sous-titre « Anna Blume traverse le 20^e siècle » ; s'il y a descente aux enfers, c'est bien de « l'enfer de la mémoire » qu'il s'agit. Le livre « colle à notre temps » (...), insiste-t-il. La scène où Anna est attirée dans un abattoir humain est fondée sur des documents relatant le siège de Leningrad pendant la Deuxième Guerre mondiale et il y a

¹ Dans mon entourage proche, certaines personnes ont interrompu la lecture du roman au bout de quelques dizaines de pages à peine. Il m'est arrivé une expérience similaire à la lecture des *Bienveillantes* de Jonathan Littell : à la page 575 (dans le chapitre intitulé « Menuet (en rondeau) » qui plonge le lecteur au cœur des pires horreurs et d'un sadisme insoutenable dans le camp d'Auschwitz), j'ai dû arrêter la lecture, que je n'ai toujours pas reprise six ans plus tard. Ce roman est l'œuvre d'un juif new-yorkais d'origine, fils de l'écrivain Robert Littell, qui a aujourd'hui obtenu la nationalité française. Décrivant Auschwitz du point de vue du bourreau Max Aue, mode de traitement fictif déjà expérimenté brièvement par Jorge Luis Borges dans sa courte nouvelle « Deutsches Requiem », ce roman est un monstre littéraire par sa taille (903 p.) et par son contenu. Voir Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, éd. Gallimard, 2006. Voir aussi Jorge Luis Borges, « Deutsches Requiem », in *L'aleph*, Paris, éd. Gallimard, coll. « L'imaginaire », [1962], 1967, 105-115.

des allusions au ghetto de Varsovie. On pourrait aussi faire de ce cauchemar urbain une représentation presque allégorique de l'holocauste et de l'horreur nazie : disparitions irrémédiables, camps de travaux forcés, crématoires / centrales d'énergie, incendie de la bibliothèque – dernier refuge des Juifs, des écrivains et des rescapés d'un « mouvement de purification ». On mentionnera enfin le collaborateur Dujardin qui dissimule derrière son marché noir des vêtements et chaussures celui presque indicible de la viande humaine¹.

C'est lors du même entretien qu'Auster affirme que la réalité est souvent bien plus terrifiante que la fiction. Anna Blume explique que certains individus sont déportés dans des camps de travail (« deportation to one of the labor camps » [31]), et elle décrit également les crématoriums qui entourent la ville (« All around the edges of the city are the crematoria » [17]). Auster reprend ici l'idée dérangeante d'usines de la mort en faisant allusion à la mort en série d'Auschwitz. Des entreprises d'euthanasie (« Euthanasia Clinics » [14]) inspirées de l'hôtellerie de luxe sont en pleine expansion et offrent plusieurs types de mort à la carte. En outre, un groupe de personnages qui hantent la ville apporte une réponse concrète à la question de la représentation du trauma et du témoignage. Outre les « Runners » (11) qui se suicident collectivement, l'un de ces groupes porte le nom de « ghost people ». Les « ghost people » incarnent le seuil entre homme et non-homme, évoquant les « musulmans », dans la terminologie de Primo Levi² et de Giorgio Agamben.

The ghost people always die in their sleep. For a month or two they walk around with a strange smile on their face, and a weird glow of otherness hovers around them, as if they have already begun to disappear. The signs are unmistakable, even the forewarning hints: the slight flush to the cheeks, the eyes suddenly a bit bigger than usual, the stuporous shuffle, the foul smell from the lower body. (Auster, [1987], 1988, 11)

Les discussions incessantes et fantasmées sur la nourriture (« food talks » [9-10]) tenues par ces « ghost people » (« All this belongs to the language of ghosts » [10]) sont également typiques de la dégénérescence des musulmans dans les camps d'extermination telle que la relate Primo Levi dans *Si c'est un homme* :

Les « musulmans », les hommes en voie de désintégration, ceux-là ne valent même pas la peine qu'on leur adresse la parole, puisqu'on sait d'avance qu'ils commenceraient à se plaindre et à parler de ce qu'ils mangeaient quand ils étaient chez eux. Inutile, à plus forte raison, de s'en faire des amis : ils ne

¹ Annick Duperray, *Paul Auster : Les ambiguïtés de la négation*, Paris, Belin, coll. « Voix Américaines », 2003, 69-70.

² « Tous les Lager avaient en commun le terme *Muselman* (« musulman »), attribué au détenu épuisé d'une façon irréversible, à bout de forces, voisin de la mort » (Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, (Turin, Giulio Einaudi, 1986), Paris, éd. Gallimard, coll. « Arcades », 1989, 97).

connaissent personne d'important au camp, ils ne mangent rien en dehors de leur ration, ne travaillent pas dans des commandos intéressants et n'ont aucun moyen secret de s'organiser. Enfin, on sait qu'ils sont là de passage, et que d'ici quelques semaines il ne restera d'eux qu'une poignée de cendres dans un des champs voisins, et un numéro matricule coché dans un registre. Bien qu'ils soient ballotés et confondus sans répit dans l'immense foule de leurs semblables, ils souffrent et avancent dans une solitude intérieure absolue, et c'est encore en solitaires qu'ils meurent ou disparaissent, sans laisser de trace dans la mémoire de personne. [...] Leur vie est courte mais leur nombre infini. Ce sont eux, les *Musulmänner*, les damnés, le nerf du camp ; eux, la masse continuellement renouvelée et toujours identique, des non-hommes en qui l'étincelle divine s'est éteinte, et qui marchent et peinent en silence, trop vides déjà pour souffrir vraiment. On hésite à les appeler des vivants : on hésite à appeler mort une mort qu'ils ne craignent pas parce qu'ils sont trop épuisés pour la comprendre. Ils peuplent ma mémoire de leur présence sans visage, et si je pouvais résumer tout le mal de notre temps en une seule image, je choiserais cette vision qui m'est familière : un homme décharné, le front courbé et les épaules voûtées, dont le visage et les yeux ne reflètent nulle trace de pensée¹.

Primo Levi érige le « musulman » en symbole du mal absolu (« si je pouvais résumer tout le mal de notre temps en une seule image »). Cette image traumatique est intériorisée et répétée par Levi qui la qualifie même de « familière ». Comme le démontre Agamben, le « musulman » qu'il nomme également « l'intémoignable » (Agamben, 2003, 43) est le seuil entre l'homme et le non-homme, le témoin intégral de l'horreur des camps d'extermination. La vision de ce mort-vivant n'est ni exprimable, ni supportable. L'homme est contraint de détourner le regard. Il refuse de « regarder la Gorgone » :

Cette impossibilité de regarder le musulman se trouve confirmée par d'autres témoignages. L'un – quoiqu'il soit indirect – est particulièrement éloquent. Il y a quelques années seulement furent rendues publiques les bobines que les Anglais tournèrent en 1945 dans le camp de Bergen-Belsen tout juste libéré. Il est difficile de ne pas détourner les yeux devant les milliers de cadavres nus amoncelés dans les fosses communes ou portés sur le dos par d'anciens gardiens – ces corps martyrisés que les SS eux-mêmes ne parvenaient pas à nommer (nous savons par un témoignage qu'il ne fallait en aucun cas les appeler « cadavres » ou « corps », mais simplement *Figuren*, figures, mannequins). Pourtant, comme les alliés se proposaient d'abord d'utiliser ces prises de vues pour diffuser en Allemagne même les preuves des atrocités nazies, aucun détail du terrible spectacle ne nous est épargné. À un moment donné, la caméra

¹ Primo Levi, *Si c'est un homme*, (Turin, Giulio Einaudi, 1947), Paris, éd. Julliard, coll. « Pocket », 1987, 95-97. Le concept de mort en série, de « fabrication de cadavre » dans la terminologie d'Heidegger (voir Agamben, 2003, 79-82), qui est approché par Levi dans cet extrait, refait surface dans *The Brooklyn Follies*, en rapport avec le 11 septembre : les personnages meurent dans la solitude et l'anonymat, ne laissent aucune trace derrière eux, et commentent constamment la foule des anonymes à laquelle ils appartiennent. S'y ajoute une constellation de références complexes comme la projection de *The Modern Times* de Chaplin ou encore l'omniprésence de contrefaçons et de doubles qui seront la base de notre réflexion sur la représentation du nouveau désastre de la chute des tours jumelles à l'ère de l'hyperréalité.

s'arrête presque par hasard sur ceux qui semblent encore des vivants, un groupe de déportés dont certains sont blottis par terre et d'autres errent debout comme des fantômes. Ce ne sont que quelques secondes, mais qui suffisent pour se rendre compte qu'il s'agit de musulmans rescapés par miracle – ou en tout cas de détenus très proches du stade de musulman. Si l'on fait exception des dessins exécutés de mémoire par Carpi, c'est là peut-être la seule image qui ait été gardée d'eux. Eh bien, le même opérateur qui s'était jusque là longuement appesanti sur les corps nus empilés, sur les atroces « mannequins » désarticulés et jetés les uns par-dessus les autres, ne peut supporter la vue de ces morts vivants, il se détourne immédiatement pour cadrer les cadavres. Comme l'a noté Canetti, l'amoncellement des morts est un spectacle immémorial, dont les puissants se sont bien souvent délectés ; mais la vue des musulmans répond à un scénario inédit, et le regard humain ne peut la soutenir. [...] Avant même d'être le camp de la mort, Auschwitz est le théâtre d'une expérimentation toujours impensée, dans laquelle, au-delà de la vie et de la mort, le juif se transforme en musulman, l'homme en non-homme. Et nous n'aurons compris Auschwitz que lorsque nous aurons compris qui est, ou ce qu'est le musulman, lorsque nous aurons appris à regarder avec lui la Gorgone. (Agamben, 2003, 53-55)

Comme les musulmans dans les camps d'extermination, les « ghost people » de *In the Country of Last Things* « errent debout comme des fantômes ». L'effet de rejet engendré par la lecture du roman est proche de celui qu'a éprouvé le cameraman anglais qui n'a pas pu regarder le « non-homme ». Anna elle-même décrit une réaction analogue en analysant la vision insoutenable de l'enfant morte et défigurée (« Often, you feel it will be dangerous to look, and there is a tendency to avert your eyes, or even to shut them » [Auster, [1987], 1988, 19]). Dans son ensemble, ce roman se présente comme une compilation de blessures et d'événements traumatiques, une anthologie d'actes inhumains qui ont marqué le XX^e siècle, mais qui ne sont jamais identifiés de façon réaliste ou mimétique. Écrit en huis clos comme le journal d'Anne Frank, le long récit épistolaire sans destinataire tenu par Anna est d'ailleurs à l'origine un « rapport » qui n'a jamais été envoyé (« After much careful study, I can safely report [...] [21], « I never sent any report » [133]). À ce témoignage à la première personne rédigé par un reporter réduit au silence s'ajoute la distance supplémentaire du narrateur lisant cette lettre (« These are the last things, she wrote » [1]). Anna est une missionnaire dans un pays imaginaire fondé sur des événements réels. Elle doit faire parvenir son témoignage de l'horreur, témoignage fictif inspiré d'événements réels eux-mêmes plus terrible que toute fiction. Rien ne dit qu'il s'agit d'Auschwitz, il ne s'agit *pas* d'Auschwitz, et Auster mine toute tentative de rapprochement entre ce lieu imaginaire et ces événements bien réels avec une stratégie de « détour » que Josh Cohen décrit ainsi :

If this non-place cannot but evoke Auschwitz, it should not be read as a simple metaphorical displacement of it. Anna's descriptions of the city seem deliberately to frustrate their reader's attempts to establish an unproblematic correspondence between fictive and historical places. Indeed, this non-correspondence is the novel's means of describing and de-scribing Auschwitz. The Holocaust is approached through detour, through invocation and revocation of historical events: fleeting images of the Warsaw Ghetto (fecal trucks, the uprising of the city's homeless against the "collection workers") are woven into the vision of a city which both demands and defies witness¹.

Comme le démontre Josh Cohen, ce roman de Paul Auster soulève des problématiques relatives au témoignage et souligne sa nécessité (« both demands and defies witness »). C'est donc avec une « distance éthique indispensable au traitement fictionnel » (Amfreville, 25), distance spatio-temporelle, narrative et linguistique que Paul Auster met en récit les abîmes d'Auschwitz dans *In the Country of Last Things*. Les événements de la seconde guerre mondiale ne seront relatés par des personnages qu'à partir de la fiction post-11 septembre de Paul Auster, et pour commencer dans *Oracle Night*.

b) « Un trauma peut en cacher un autre » : *Oracle Night* ou les premières apparitions d'Auschwitz dans la fiction post-11 septembre de Paul Auster

Dans les romans post-11 septembre de Paul Auster, de nombreux éléments du paradigme d'Auschwitz et de l'écriture du désastre s'immiscent et se disséminent. La problématique du trauma et du témoignage y est traitée de façon beaucoup plus fréquente et systématique que dans ses premiers romans. Le témoignage répété des événements d'Auschwitz semble s'effectuer dans le sillage du trauma des événements du 11 septembre, qui ne sont presque jamais représentés « directement ». Ce phénomène est nettement identifiable à partir d'*Oracle Night*, roman essentiel à cette étude et première étape de la percée du trauma « comme tel » au sein de la fiction. Contrairement à *The Brooklyn Follies*, *Man in the Dark* ou encore *Sunset Park*, si rien n'indique qu'il s'agit d'un roman « sur le 11 septembre », pour reprendre la formule de Derrida au sujet de « Aschenglorie » et Auschwitz, il faut bien se garder de tirer des conclusions basées sur les éléments de surface, car comme l'affirme Jean Cournut, « un trauma vient toujours sur la trace d'un précédent. [...] Déplacement, condensation,

¹ Josh Cohen, « Desertions: Paul Auster, Edmond Jabès, and the Writing of Auschwitz », in *THE JOURNAL OF THE MIDWEST MODERN LANGUAGE ASSOCIATION*, University of Iowa, Vol. 33/34, (Autumn, 2000 - Winter, 2001), 102.

élaboration secondaire, jeux multiples d'écrans comme dans le rêve : le trauma déclaré n'est jamais le bon, un trauma en cache toujours un autre »¹. Le trauma enfin « déclaré » d'Auschwitz apparaît dans la fiction d'Auster précisément dans les années qui suivent le trauma du World Trade Center, et la relation de déplacement, de délocalisation et de répétition entre ces événements traumatiques et leur surgissement se renforce et s'accroît avec chaque roman post-11 septembre. Une hypothèse doit donc être vérifiée : les romans de Paul Auster relevant typiquement des « *Trauma Studies* » ne parlent pas de l'événement traumatique auquel ils reviennent pourtant sans arrêt, et qu'ils décrivent de façon fragmentée, cyclique, détournée voire même proleptique.

Dans *Oracle Night*, le personnage d'Ed Victory a été témoin de l'intémoignable. Il a regardé la Gorgone. Au même titre que les soldats anglais à Bergen-Belsen décrits par Agamben, Ed Victory, historien étrange travaillant dans un abri antiatomique et dont le patronyme marque avec une triste ironie la victoire des alliés, a été témoin de la libération du camp de Dachau. Le témoignage d'Ed Victory a lieu dans des conditions bien spécifiques, sous terre. Il guide le personnage principal de l'histoire dans l'histoire, Nick Bowen, à travers des voies de chemin de fer désaffectées, jonchées de graviers et de poussière, évoquant inmanquablement la déportation :

They continue walking until the water is directly in front of them, with no more buildings in sight and nothing else ahead but half a dozen steps of train tracks, which all run parallel to one another and no longer seem to be in service, given the oxidized condition of the rails and the numerous broken and splintered ties heaped about the surrounding gravel and dirt. [...] Wheezing from the exertion of their long walk, Ed suddenly stops as they cross the third set of rails and points to the ground. A weatherworn, unpainted square of wood is embedded in the gravel, a kind of hatch or trapdoor, and it blends in so unobtrusively with the environment that Nick doubts he would have spotted it on his own. Please be kind enough to lift that thing off the ground and put it to the side, Ed asks him. I'd do it myself, but I've grown so portly these days, I don't think I can bend down anymore without falling over.

Nick carries out his new employer's request, and a moment later the two men are climbing down an iron ladder affixed to a cement wall. They reach the bottom about twelve feet below the surface. Aided by the light shining through the open hatch above, Nick sees that they're in a narrow passageway, facing a bare plywood door. [...] Ed takes a key from his pocket and inserts it into the plug at the bottom of the casing. [...] It's a smooth and practiced gesture, Nick realizes, surely the product of countless visits to

¹ Jean Cournut, « Du bon usage du trauma » (in *Trauma réel, trauma psychique, Les Cahiers de l'Institut de Psycho-pathologie clinique*, Avron Ophélie éd., n° 8, novembre 1988, 13), cité et repris par Marc Amfreville (2009, 164).

this dank, subterranean hideout over the years. Ed gives the door a little push, and as it swings open on its hinges Nick peers into the darkness before him, unable to see a thing¹.

Nick Bowen est l'employé d'Ed Victory et travaille pour lui dans le « Bureau de préservation historique »², une large collection d'annuaires téléphoniques. Tout au long de ce passage, la figure paternelle³ d'Ed Victory a plusieurs traits caractéristiques d'un initiateur⁴, voire même d'un guide spirituel. Dans une certaine mesure, Ed Victory est une version moderne de l'« Interprète » dans *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan⁵. Comme Christian, Nick s'efforce de regarder à travers l'obscurité, incapable de distinguer quoi que ce soit. Ed le guide à travers des portes à l'aide de clefs, deux symboles spécifiques de *The Pilgrim's Progress*. La traduction de Christine Le Bœuf renforce cette lecture religieuse de la dichotomie lumière/obscurité à l'aide du mot « ténèbres » : « Nick s'efforce de percer les ténèbres devant lui, où il ne distingue rien » (*La nuit de l'oracle*, 95). Sans l'aide de Victory, Bowen ne parvient pas non plus, au départ, à repérer la trappe enfouie dans le sol (« it blends in so unobtrusively with the environment that Nicks doubts he would have spotted it on his own » [Auster, 2004, 88]). Dans la trame principale du récit, la figure paternelle de John Trause est un initiateur/interprète similaire pour Sidney Orr, et l'une de leurs conversations semble parodier la question essentielle du sens telle qu'elle est traitée dans *The Pilgrim's Progress*. La question posée à John par Sidney (« What do you think that means? » [Auster, 2004, 46]) fait écho à celle de Christian dans la « Maison de l'Interprète » (« What means this? » [Bunyan, 28]), mais John se moque de son apprenti : « It doesn't mean a thing, Sid » (Auster, 2004, 46). Toujours dans la trame principale, Boris Stepanovich, personnage insignifiant mais dont le nom est pourtant familier pour les lecteurs aguerris d'Auster (il s'agit en fait précisément d'un personnage de *In the Country of Last Things*) conduit un taxi et pose la question suivante à Sidney : « What means that ? » (Auster, 2004, 48). Dissimulé sous la forme d'un « malapropisme » prononcé par un personnage russe, cette expression tirée directement de l'anglais archaïque de Bunyan est répétée et soulignée dans le texte (« Grace

¹ Paul Auster, *Oracle Night*, London, Faber and Faber, 2004, 88-89.

² Paul Auster, *La nuit de l'oracle*, (traduction française de Christine Le Bœuf), Arles, éd. Actes Sud, 2004, 95.

³ L'allusion à *Moon Palace* et à la chute du père de Fogg dans une tombe (« falling over ») est ici à souligner.

⁴ Le terme « the initiated » est d'ailleurs employé par le narrateur (Auster, 2004, 89). Ce passage comporte plusieurs réminiscences des récits et scénarios initiatiques que Simone Vierne analyse dans *Rite, Roman, Initiation*, tels que l'échelle, les portes, le tunnel souterrain et l'abri qui deviendra la tombe de Nick : « Il est rare que les initiations de puberté ne comportent pas le passage dans un fossé, tombe ou tunnel » ; « Une autre forme d'ascension est représentée par l'escalade de l'échelle [...]. L'initiation mithriaque comporte un symbolisme de ce genre ; l'âme de l'initié, jugée digne du ciel, s'y élève par une échelle de huit degrés, chacun étant en outre fermé par une porte » (Vierne, 39, 55).

⁵ John Bunyan, *The pilgrim's progress*, [1678], London, Penguin Books, 1967.

let out a small laugh when she heard the malapropism—*What means that ?* » [Auster, 2004, 49]). Dans le récit enchâssé, Ed Victory, quant à lui, se moque de Nick en l'appelant par des noms allégoriques, également soulignés dans le texte, tels que « *Lightning Man* », « *New York* », ou encore « *Mr Goodshoes* » (Auster, 2004, 96). Les jeux paronomastiques s'étendent également à John Trause et Nick Bowen, (quasi) anagrammes d'Auster et de John Bunyan, sans parler de l'évident « Grace », prénom de la femme de Sidney Orr. Ces prénoms allégoriques sont une allusion marquée à ceux systématiquement employés par Bunyan, dont on peut citer « Grace », « Mr Worldly Wiseman » ou encore « Goodwill ». Auster reprend d'ailleurs le nom « Goodwill » : « There's a Goodwill Mission not one mile from where we're standing, he says, and Nick can stock up on new duds for just a few dollars that afternoon » (Auster, 2004, 94). Contrairement à Christian qui observe un portrait du Christ avec la Bible à la main (« the best of books ») dans ce que l'on peut logiquement apparenter à une église (« The House of the Interpreter »), dans l'allégorie de Paul Auster, Nick tient dans ses mains un annuaire téléphonique de Varsovie (Auster, 2004, 103) dans la « maison de la mémoire », qui est aussi un « autel » ou un « sanctuaire du présent » (« The Bureau of Historical Preservation is a house of memory, but it's also a shrine to the present » [Auster, 2004, 91]). Dans l'allégorie de Bunyan, Christian se dirige vers le paradis, « The Celestial City », mais dans celle d'Auster, Nick finit enfermé dans un abri antiatomique, sous terre, dans les « ténèbres ». Par opposition à la résolution heureuse de la plupart des scénarios initiatiques, dans lesquels la « descente aux enfers » est généralement suivie du « *regressus ad uterum* » et de la « montée au ciel » de l'initié (Vierne, 27), Nick s'enfonce sous terre, dans les profondeurs de l'enfer où le narrateur le laissera enfermé dans le domaine de la mort, incapable de remonter à la surface par l'échelle qui l'y avait conduit, sans l'aide de Dieu ni de personne, provoquant une rupture, une impasse narrative et la fin brutale de ce récit enchâssé. Dans l'abri antiatomique, Ed Victory n'initie pas son élève à Dieu et à la religion comme dans *The Pilgrim's Progress*, mais à un monde sans Dieu, à la théodicée, au monde *dénué de sens* d'après Auschwitz et Hiroshima : « It doesn't mean a thing, Sid » (Auster, 2004, 46) semble être la réponse apportée par Trause (Auster) à la question initiale de Christian, reformulée par Sid et Boris, et Ed le confirme par son témoignage de l'horreur des camps. Auster revisite ainsi l'allégorie première de la « Cité de la Destruction » commencée par une allusion à Nathaniel Hawthorne dans *In the Country of Last Things*¹ et poursuivie ici dans l'ensemble de

¹ L'épigraphe de *In the Country of Last Things* est un extrait de l'incipit de « The Celestial Railroad » de Nathaniel Hawthorne: « Not a great while ago, passing through the gate of dreams, I visited that region of the

l'histoire dans l'histoire. Mais contrairement à Anna Blume, Ed Victory ne témoigne pas d'un lieu imaginaire inspiré d'événements réels, mais de l'enfer bien réel de Dachau :

But these phone books aren't junk. They mean something to you.

This room contains the world, Ed replies. Or at least a part of it. The names of the living and the dead. The Bureau of Historical Preservation is a house of memory, but it's also a shrine to the present. By bringing those two things together in one place, I prove to myself that mankind isn't finished.

I don't think I follow.

I saw the end of all things, Lightning Man. I went down into the bowels of hell, and I saw the end. You return from a trip like that, and no matter how long you go on living, a part of you will always be dead.

When did this happen?

April 1945. My unit was in Germany, and we were the ones who liberated Dachau. Thirty thousand breathing skeletons. You've seen the pictures, but the pictures don't tell you what it was like. You have to go there and smell it for yourself; you have to be there and touch it with your own hands. Human beings did it to human beings, and they did it with a clear conscience. That was the end of mankind, Mr. Good Shoes. God turned his eyes away from us and left the world forever. And I was there to witness it.

How long were you in the camp?

Two months. I was a cook, so I worked kitchen detail. My job was to feed the survivors. I'm sure you've read the stories about how some of them couldn't stop eating. The starved ones. They'd thought about food for so long, they couldn't help it. They ate until their stomachs burst, and they died. Hundreds of them. (Auster, 2004, 91-92)

Ed Victory « témoigne » de la « fin de l'humanité » (« That was *the end of mankind*, Mr. Good Shoes. God turned his eyes away from us and left the world forever. And I was there to *witness* it » [Auster, 2004, 92, je souligne]). Dans cette conversation rapportée sous la forme d'un interrogatoire, Nick semble jouer le rôle d'un avocat qui pose des questions courtes et

earth in which lies the famous City of Destruction » (Nathaniel Hawthorne, « The Celestial Railroad », in *Mosses from an Old Manse*, introduction by Mary Oliver, New York, Random House, The Modern Library Classics, 2003, 144). Cette nouvelle d'Hawthorne est elle-même une réécriture de *The Pilgrim's Progress* de Bunyan, dont le nom apparaît d'ailleurs à plusieurs reprises au fil du récit. Au début de l'histoire dans l'histoire d'*Oracle Night*, suite à la chute d'une gargouille qui manque de justesse de le tuer (il s'agit au départ de la réécriture déclarée de *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett [Auster, 2004, 13]), Nick Bowen décide spontanément de fuir et de changer de vie, laissant sa femme derrière lui, comme Christian au début de *The Pilgrim's Progress*, aspect de l'histoire dont la morale est particulièrement ambiguë et paradoxale. Contrairement à Christian, son voyage allégorique ne se termine pas avec l'ascension vers la « Cité Céleste », mais dans l'enfermement souterrain de l'abri antiatomique. La dernière phrase du récit enchâssé fait d'ailleurs allusion à Bunyan et au vocabulaire religieux de façon très marquée. Entre lumière et obscurité, Bowen consulte le livre « *Oracle Night* » et l'annuaire de Varsovie comme un chrétien consulterait la Bible dans pareilles circonstances : « He passe the time reading the manuscript of *Oracle Night* and perusing the contents of the Warsaw telephone book. [...] Although he doesn't believe in God, he tells himself that God is testing him—and that he mustn't fail to accept his misfortune with grace and equanimity of spirit. [...] The bulb in the overhead light burns out, and Nick finds himself sitting alone in the darkness, staring at the glowing orange coils of the electric heater. » (Auster, 2004, 105-106)

précises au témoin à qui il demande de relater les faits devant un juge (« I don't think I follow », « When did this happen ? », « How long were you in the camp ? » [91-92]). Ed prend ici la place de celui qui témoigne pour le témoin, et tente de s'approcher d'un témoignage total, à l'aide de la plupart de ses sens (« saw », « smell », « touch »¹). Mais l'« expérience » de ces événements, perçus et vécus non par un « musulman » ou un « témoin intégral », mais par un témoin direct, n'est pas suffisante. Comme Anna Blume, Ed Victory absorbe ces images et ces sensations qu'il garde en lui. Afin de dépasser son rôle de simple témoin, afin de réagir face à ces événements traumatisants, Ed se lance dans une forme de représentation, une *traduction* de ces événements qui dépasse le cadre de l'*image* insuffisante (« You've seen the pictures, but the pictures don't tell you what it was like » [92]). Ed trace ici une limite du témoignage, l'impossibilité de rendre la réalité et la vérité par le langage ou quelque image, même si elle n'en constitue pas moins une preuve. Ed décrit les musulmans, ces apparitions spectrales au seuil de l'homme et du non-homme, avec un oxymore alliant la vie et la mort : « breathing skeletons ». Sa façon personnelle de « traduire l'expérience des camps de la mort » prend la forme de cette « maison de la mémoire », ce qui rend Nick perplexe :

how those feelings found expression in the mad enterprise of collecting telephone books eludes his understanding. He can imagine a hundred other ways to translate the experience of the death camp into an enduring lifelong action, but not this strange underground archive filled with the names of people from around the world. But who is he to judge another man's passion? Bowen needs work, he enjoys Ed's company, and he has no qualms about spending the next weeks or months helping him to reorganize the storage system of the books, useless as that job might be. (Auster, 2004, 93)

Avec beaucoup de naïveté, Nick pose ici les questions du sens ainsi que de la valeur de l'art et du témoignage (« useless »). Ce projet étrange, qui est caractéristique des « odd jobs » auxquels s'adonnent souvent les personnages de Paul Auster, rappelle directement par son rapprochement à une « maison de la mémoire » l'entreprise menée par Auster depuis ses débuts en tant qu'écrivain, et particulièrement *The Invention of Solitude* et son propre « Livre de la mémoire ». Le déclencheur, le trauma initial pour Ed, est Auschwitz, comme dans *The Invention of Solitude* (Auster affirme que c'est dans la chambre d'Anne Frank que le « Livre de la mémoire » a réellement débuté). Avec un ensemble de mots faisant référence au vocabulaire du témoignage (« archive » [Auster, 2004, 90, 93], « judge » [90] ou encore

¹ Le sens du goût, par extension, se trouve dans la nourriture qu'il cuisine et sert aux survivants. Les sons, la parole et le langage sont quant à eux entièrement exclus de ce témoignage.

« witness » [92]), Auster souligne l'impossibilité de témoigner et de se positionner en tant que juge de tels événements ou des êtres humains qui les ont perpétrés (« Human beings did it to human beings, and they did it with a clear conscience » [92]). Représenter les événements d'Auschwitz pose la question éthique soulevée par Marc Amfreville, à laquelle Paul Auster fait allusion avec l'adjectif « forbidden » : « a collection of forbidden books that no one but the initiated can be trusted to read » (Auster, 2004, 89). Le terme « forbidden », employé dans ce contexte, renvoie à une notion d'interdiction et de tabou. En d'autres termes et d'une manière détournée, Auster pose les questions éthiques : « Est-il possible ou même permis de représenter Auschwitz et d'en témoigner ? Ce témoignage est-t-il archivable et consultable ? ».

Le « Bureau of Historical Preservation » est un espace d'archive mémorielle qui a valeur de témoignage bien qu'il ne dise rien. Si cet abri antiatomique, comme la chambre de l'écrivain dans *The Invention of Solitude*, contient le monde entier (« This room contains the world » [91]), il s'agit également, et même en premier lieu, d'une collection de « livres des morts » :

To his astonishment, Nick sees that Ed has even managed to acquire a Warsaw phone directory from 1937/38: *Spis Abonentów Warszawskiej Sieci TELEFONÓW*. As Nick fights the temptation to pull it off the shelf, it occurs to him that nearly every Jewish person listed in that book is long dead—murdered before Ed's collection was ever started. (Auster, 2004, 91)

Ce livre des morts, comprenant les noms de nombreuses victimes de la Shoah, seul livre décrit en détail dans l'ensemble de la collection, prend nettement le contrepied de la Bible dans la « Maison de l'Interprète ». À la fin du roman, une allusion similaire à la sécularisation et à la théodicée est répétée dans le récit principal, lors de la dispersion des cendres de Trause : « with no official from any religion present and not one mention of the word *God* made by any of the people who spoke » (Auster, 2004, 241). L'idée d'un « livre des morts » traverse l'œuvre de Paul Auster, de son essai sur Edmond Jabès intitulé « Book of the Dead » à l'expression de Nathan Glass « Book of the living » et la dichotomie vie/mort largement développée dans *The Brooklyn Follies*¹. La couverture de cet annuaire téléphonique, dont l'image est insérée en copie dans *Oracle Night* (p. 113), fait unique à ce jour dans l'œuvre romanesque d'Auster, est bien réelle. Il s'agit d'un cadeau fait à Auster par son éditeur lors

¹ Voir Paul Auster, « Book of the Dead », [1976], in *Collected Prose*, 2003, 367-372. Voir aussi Paul Auster, *The Brooklyn Follies*, 2005, 9.

d'un voyage à Varsovie, comme Auster l'a expliqué lors du Festival Étonnants Voyageurs à Saint Malo¹. Le nom de famille initial des ancêtres de Sidney Orr, « Orlovsky » en est directement tiré (la page correspondante de l'annuaire est également reproduite p. 114), ce qui a créé une résonance curieuse dans le monde réel².

S'il s'agit de la première image, cet annuaire n'est bien entendu pas le premier livre dans le livre dans l'œuvre d'Auster. *Oracle Night* est lui-même un livre dans le livre. Sa forme labyrinthique, qui a déjà été évoquée, et notamment en ce qui concerne ses longues notes de bas de pages, est un des « modes de mise en récit du trauma » utilisé par Paul Auster, pour reprendre l'expression de Marc Amfreville (2009, 93). Le trauma, l'événement traumatique initial qui engendre de nombreux échos et mises en abyme, est narré à l'aide d'une stratégie d'enfouissement au centre et dans les profondeurs du roman. Voici la suite du témoignage d'Ed Victory dans lequel ce personnage inventé par Sidney dévoile l'événement traumatique précis et *réel*. Ce trauma « déclaré » au sein de la fiction dans la fiction en « cache » sûrement un autre dans la trame principale du récit qu'il met en abyme :

On the second day, a woman came up to me with a baby in her arms. She'd lost her mind, this woman, I could see that, I could see it in the way her eyes kept dancing around in their sockets, and so thin, so malnourished, I couldn't understand how she managed to say on her feet. She didn't ask for any food, but she wanted me to give the baby some milk. I was happy to oblige, but when she handed me the baby, I saw that it was dead, that it had been dead for days. Its face was shriveled up and black, blacker than my own face, a tiny thing that weighed almost nothing, just shriveled skin and dried pus and weightless bones. The woman kept begging for milk, and so I poured some onto the baby's lips. I didn't know what else to do. I poured the milk onto the dead baby's lips, and then the woman took back her child—so happy, so happy that she began to hum, almost to sing, really, to sing in this cooing, joyful sort of way. I don't know if I've ever seen anyone happier than she was at that moment, walking off with her dead baby in her arms, singing because she'd finally been able to give it some milk. I stood there watching her as she left. She staggered along for about five yards, and then her knees buckled, and before I could run over there and catch her, she fell down dead in the mud. That was the thing that started it for me. When I saw that woman die, I knew I was going to have to do something. I couldn't just go home after the war and

¹ Festival Étonnants Voyageurs, Saint Malo, mai 2005 (voir l'entretien avec Paul Auster en annexe). Paul Auster l'explique également dans une interview publiée dans le journal Haaretz : « In 1998, Auster went to Warsaw for the first time. "My publisher gave me a telephone book and that was a crucial element in the story. In that book there is an 'Auster' and that's why he gave it to me. I turned it around. I used 'Orlovsky' in the book, but that book is so pregnant with meaning for me that I decided to put it into the novel" » (Shiri Lev-Ari, « Starting Over », « The Warsaw phone book », in *Haaretz*, [web], June 24, 2005, <<http://www.haaretz.com/culture/books/starting-over-1.162056>>, [juin 2012]).

² À plusieurs occasions, Paul Auster a raconté une anecdote étrange, exemple typique des contingences et des croisements entre fiction et réalité dont il est particulièrement friand. En effet, un lecteur l'a contacté en expliquant que les Orlovsky mentionnés par Sidney Orr, et qui apparaissent sur la copie de la page de l'annuaire étaient les membres de sa propre famille.

forget about it. I had to keep that place in my head, to go on thinking about it every day for the rest of my life. (Auster, 2004, 92-93)

Afin de ne pas utiliser le mot « trauma » de façon trop précipitée ou systématique, il faut se demander qui a subi le trauma, en gardant à l'esprit la distance avec la réalité et les symptômes du trauma véhiculés dans ce livre par le médium de la fiction. Il ne s'agit pas ici de dresser quelconque diagnostic clinique : Ed Victory n'existe pas, pas plus que Sidney Orr, bien que son nom soit dérivé d'un annuaire téléphonique bien réel et que l'histoire comptée par son personnage Ed Victory est la transcription d'un témoignage authentique, comme il l'explique ensuite dans la trame principale du récit. À première vue, il pourrait sembler inexact d'affirmer qu'Ed Victory est traumatisé, car le propre du trauma est d'être refoulé, et bien que son retour constant par flashes soit bien décrit par les patients et attesté par les psychanalystes, l'image insoutenable, le trauma originel, ne peut pas être mis en mots (et en œuvre) de façon si claire et détaillée, et le patient ne pourrait pas en avoir conscience si rapidement¹. Le retour de l'événement traumatique est ici *voulu* par Ed Victory, et il crée une œuvre mémorielle assimilable à un devoir de mémoire. Le résultat obtenu, cependant, le retour répété à la vision traumatique dans le but d'en guérir, est proche du traitement psychique et clinique du trauma et du résultat obtenu sur le long terme par les patients souffrant de « Post-Traumatic Stress Disorder ». Il existe d'ailleurs au moins un cas de remémoration volontaire tout à fait similaire effectuée par un patient traumatisé suite à la guerre du Vietnam, que Cathy Caruth cite en exergue à sa préface de *Trauma : Explorations in Memory* :

I do not want to take drugs for my nightmares, because I must
remain a memorial to my dead friends
—VIETNAM VET²

Mais peu importe les termes cliniques et leurs paradoxes qu'il serait inapproprié et prétentieux de croire parfaitement maîtriser, il s'agit, dans le cas d'Ed Victory, ou de celui de Sidney Orr, qu'il faut encore élucider, de personnages de fiction et d'une œuvre littéraire. Ce qu'il est intéressant de noter, en revanche, c'est qu'Auster respecte l'injonction éthique interdisant de

¹ Freud affirme ainsi « qu'à [s]a connaissance, les malades de névrose traumatique de s'occupent guère, pendant la vie de veille, du souvenir de leur accident. Peut-être s'efforcent-ils plutôt de ne pas y penser » (Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, in *Œuvres complètes XV*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 284).

² Cathy Caruth, « Preface », in *Trauma: Explorations in Memory*, edited with an introduction by Cathy Caruth, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1995, vii.

traiter les événements d'Auschwitz de façon fictive. Bien qu'il soit relaté par un personnage de fiction, le récit, le témoignage précis, est bien réel, re-présenté au sens de « présenté » et raconté de nouveau, « répété » (« retold » [Auster, 2004, 112]). Sidney offre d'ailleurs une véritable explication de texte et donne la source exacte (en note de bas de page¹) de cette histoire vraie abominable. Abordé dans le champ littéraire, le terme purement clinique de « trauma » ne convient pas vraiment. Il manque ici un terme adéquat et spécifique à la théorie littéraire : la description d'une image traumatisante, la représentation du trauma et de ses répercussions, la « *mise en récit du trauma* » (Amfreville, 2009, 93). De la même façon que le psychanalyste s'inspire de la littérature et de la mythologie pour exercer son activité, l'écrivain s'inspire du fonctionnement clinique du trauma pour créer une œuvre capable de dire l'indicible², par des chemins, des associations, des rimes et des répétitions détournées. Si Auster imite les mécanismes du trauma (ou s'il écrit inconsciemment au sujet du trauma, peu importe), cela signifie que l'élément traumatique ne se trouve pas dans les pages d'*Oracle Night*, ou que celui qui y est spécifié en « cache » sûrement « un autre ». Nick sort du récit enchâssé de l'événement traumatique de Dachau pour en étudier les résonances dans la trame principale du récit et dans sa propre vie, effectuant ainsi une auto-analyse à la fois littéraire et psychologique. Sidney décrit sa réaction suite à la lecture d'un article de journal sur le nourrisson d'une prostituée mort dans des toilettes du Bronx (« BORN IN A TOILET, / BABY DISCARDED » [112]). Il garde dans son portefeuille cet article qui est une répétition, une rime macabre inversée de l'événement traumatique de Dachau qu'Ed se remémore « chaque jour », comme le vétéran du Vietnam qui tient à continuer de se repasser les images des soldats morts qui le hantent chaque nuit :

¹ « The Lid Lifts by Patrick Gordon-Walker (London, 1945). More recently, the same story was retold by Douglas Botting in *From the Ruins of the Reich: Germany 1945-1949* (New York: Crown Publishers, 1985), p. 43 ». Sidney précise dans cette même note que l'annuaire téléphonique lui appartient, et qu'il l'appelle « *book of ghosts* » (Auster, 2004, 112, note n° 8).

² Je répète ici qu'il ne s'agit pas d'indicible mystique et je profite de cette note pour confirmer, malgré l'avis contraire de Marc Amfreville sur « le jeu peu satisfaisant des préfixes privatifs » tels que « indicible », « innomable » ou encore « irréprésentable » (Amfreville, 28), l'utilité et l'adéquation de ces termes dans le cadre de l'analyse de l'œuvre de Paul Auster. Ces termes, que j'ai appelés « unwords » sont en effet utilisés, répétés et conceptualisés par Auster, finissant par signifier, comme dans l'œuvre de ses prédécesseurs Jabès, Celan, Beckett, Mallarmé, Merleau-Ponty, Levinas (etc.). Il est vrai cependant que leur usage systématique et irrfléchi peut s'avérer paradoxal, peu constructif et même parfois stérile. L'aventure aux limites de la représentation linguistique amène logiquement à cette sensation vertigineuse et paradoxale d'un trop plein et d'un vide de sens, où l'on parle pour ne rien dire, où l'écrivain utilise à bon escient cette parole qui ne dit rien, seule véritable parole poétique. Par exemple, lors de son entretien avec Paul Auster, Edmond Jabès explique qu'il joue avec la polarité entre « nul » et « l'un », ce qui influence nettement Auster dans son œuvre poétique : « In the verry center of *El*, for example – on page 63 in a book of 123 pages, in other words, exactly in the middle – there is a chart with 'nul' [nothing] on the top and 'l'un' [one] on the bottom. The whole work, in effect, takes place in this 'one' and is finally cancelled out to become 'nothing' » (Edmond Jabès and Paul Auster, « Book of the Dead [II] », in Paul Auster, *Ground Work [Selected Poems and Essays 1970-1979]*, 1990, 208).

When I finished reading the article for the first time, I said to myself: *This is the worst story I have ever read*. It was hard enough to absorb the information about the baby, but when I came to the stabbing incident in the fourth paragraph, I understood that I was reading a story about the end of mankind, that that room in the Bronx was the precise spot on earth where human life had lost its meaning. I paused for a few moments, and then I read the article again. This time, my eyes filled with tears. The tears were so sudden, so unexpected, that I immediately covered my face with my hands to make sure no one saw them. If the coffee shop hadn't been crowded with customers, I probably would have collapsed in a fit of real sobbing. (Auster, 2004, 115)

Par ce jeu de rimes macabres et de mise en byme, le lecteur est donc amené, en suivant l'exemple de Nick, à sortir du livre qu'il lit pour questionner son auteur au sujet d'un éventuel trauma antérieur ou postérieur, selon que l'on se place dans le temps réel (Auster rédige le texte en 2002), le temps narratif ou le temps du récit (l'action narrée se déroule en 1982 et la narration est effectuée en 2002, vingt ans après les faits, comme l'explique Nick en note de bas de page¹). Y entendre une résonance autobiographique ne semble pas inapproprié puisque l'on connaît le sanglot similaire d'Auster dans la chambre d'Anne Frank.

S'il apparaît que les récits enchâssés et les notes de bas de page labyrinthiques sont une stratégie d'enfouissement des événements traumatiques et qu'un trauma en cache toujours un autre, un triptyque traumatique Auschwitz-Hiroshima-11 septembre, qui sera confirmé dans les romans à venir, commence à se dessiner nettement avec *Oracle Night*, bien qu'il s'insinuait déjà dans les pages de *Leviathan* (Hiroshima) et *In the Country of Last Things* (Auschwitz). Paul Auster a placé ce témoignage de Dachau aux abords d'un abri antiatomique, faisant allusion au trauma d'Hiroshima ainsi qu'à l'état de peur constante du monde moderne qui menace à tout moment de réitérer les pires atrocités dont on le sait capable. Le 11 septembre ne sera jamais mentionné par Nick dans ces pages, mais tout lecteur de ce livre, paru en 2004 (première édition en décembre 2003) pendant la présidence de George W. Bush, peut être amené à y penser en lisant cet extrait, sentiment renforcé par les nombreuses occurrences des mots « building » et « fall ». Dans l'extrait suivant, la collocation entre les mots « blaze » et « buildings » en est un exemple à la fois probant et indécidable :

¹ « Twenty years have elapsed since that morning, and a fair amount of what we said to each other has been lost. I search my memory for the missing dialogue, but I can come up with no more than a few isolated fragments, bits and pieces shorn from their original context » (Auster, 2004, 9). En exergue à son article sur *Oracle Night* intitulé « Notes on/in Paul Auster's *Oracle Night* », Pia Masiero Marcolin cite une phrase amusante de Noël Coward, qui je l'espère, apportera une touche de légèreté par son caractère inapproprié dans ce contexte particulièrement sombre et tragique : « Encountering a footnote is like going downstairs to answer the doorbell while making love ». Voir Pia Masiero Marcolin, « Notes on/in Paul Auster's *Oracle Night* », *RSA JOURNAL*, n° 14, 2003, 181-196.

Grace let out a small laugh when she heard the malapropism—*What means that?*—and I took it as a sign that her funk was lifting. I settled back into the seat to resume stroking her head, and as we mounted the roadway of the bridge, crawling along at one mile an hour, suspended by the river with a blaze of buildings behind us and the Statue of Liberty off to our right, I started to talk to her [...]. (Auster, 2004, 49)

Quelle est la signification de cette collocation entre « blaze » et « building » ? Est-ce un simple détail relevant du décor, « a passing detail » dirait-on en anglais, un « effet de réel » dans la terminologie de Barthes ? Au même titre que pour l'expression « *What means that?* », il est possible, bien entendu, de n'y voir qu'une description au premier degré, une collocation étrange, une description innocente d'une perception lumineuse évocatrice de « flammes » ou d'un « incendie ». Mais dans le monde post-11 septembre dans lequel Sydney rédige ce témoignage, la mention des buildings New Yorkais du sud de Manhattan (depuis le pont de Brooklyn, situant les tours du World Trade Center exactement « derrière » les personnages) et du mot « blaze » fait instantanément penser aux attentats du 11 septembre. Il s'agit là encore, et le mot est faible, d'un « *malapropism* ». Le détail du positionnement spatial « behind us » semble également faire allusion à l'étrange irruption de cet anachronisme, surgissement inattendu de l'image traumatique et du dérèglement chronologique associés au trauma. D'un point de vue psychanalytique, il serait tentant ici de déceler l'apparition hallucinatoire en flash d'une projection de l'événement traumatique des tours incandescentes. Pour le formuler autrement en restant dans le champ de l'analyse littéraire de ce texte de fiction, il s'agit peut-être de la représentation littéraire du trauma du 11 septembre, d'une discrétion telle qu'elle finit par faire prendre conscience de la paranoïa, du dérèglement épistémologique et de l'impact monumental du trauma sur le lecteur, lui qui a visionné à de multiples reprises les images du 11 septembre en direct — à New York ou derrière le petit écran —, images qui hantent la mémoire collective et qui finissent par resurgir là où on les attend le moins.

Au début du roman, Nick, qui a toujours vécu à New York, sort d'un long séjour à l'hôpital suite à une chute. Dans le temps du récit, cette chute coïncide avec la date anniversaire de la chute des Tours du World Trade Center, mais avec exactement vingt ans d'avance, d'*écart*. Ce lien prend tout son sens, bien que *rien* ne le dise. « *Oracle Night* », l'histoire dans l'histoire dans l'histoire, est un roman qui traite précisément de la prémonition, comme l'explique Nick :

At that point, I had only the dimmest notion of what I wanted *Oracle Night* to be, no more than the first tentative tracings of an outline. Everything still had to be worked out concerning the plot, but I knew that it was supposed to be a brief philosophical novel about predicting the future, a fable about time. (61)

Dans la trame principale du récit, Sidney suit d'ailleurs les conseils de l'écrivain-prophète-initiateur John Trause. Ceui-ci qui fait une remarque curieuse sur l'activité d'écriture qu'il définit comme un acte tourné vers le futur :

"[...] sometimes we know things before they happen, even if we aren't aware of it. We live in the present, but the future is inside us at every moment. Maybe that's what writing is all about, Sid. Not recording events from the past, but making things happen in the future." (221-222)

L'écrivain John Trause parle comme un « Interprète », un prophète visionnaire. Le dérèglement du temps et des repères chronologiques est une caractéristique de l'écriture du trauma et de l'« après-coup ». Il s'agit du *Nachträglichkeit* freudien largement repris et développé par Jacques Lacan puis par Cathy Caruth avec le terme anglo-saxon « belatedness », « l'ajournement/remaniement du ressenti » (Amfreville, 2009, 31). L'expression « a shrine to the present » (Auster, 2004, 91), employée par l'« Interprète » de l'histoire dans l'histoire, Ed Victory au sujet de son œuvre mémorielle, contient quant à elle potentiellement deux notions essentielles relatives au trauma et au témoignage : celle de l'« après-coup » théorisé par Freud, et souvent mal interprétée, comme l'explique Marc Amfreville (2009, 9), ainsi que celle, concomitante, de « *kairos* ». L'individu traumatisé vit en effet dans une forme de présent continu, dans le surgissement répété de l'événement traumatique :

[D]'un point de vue littéraire, il importe moins de savoir quelle occurrence est le point de départ de l'autre que de constater la relation qui en unit deux. Le temps chronologique, *chronos*, disparaît au profit d'un temps de l'occasion, de l'événement, *kairos*, et pareille conception est à son tour liée à la représentation littéraire du trauma. De même que l'après-coup, dans son acception clinique, désigne le retour sur un premier événement à la faveur du second (et non pas, nous l'avons vu, les répercussions chronologiques), la fiction s'est souvent attachée à mettre en scène l'effacement du temps linéaire au profit de la répétition du surgissement. (Amfreville, 2009, 140)

Si Ed Victory semble accepter et maîtriser le *kairos* grâce à son œuvre, sa « maison de la mémoire », ou encore son « sanctuaire du présent », le « bouleversement des repères chronologiques » (Amfreville, 2009, 31) est très difficile à gérer pour Sidney qui a frôlé la mort. Comme l'affirme Paul Auster : « C'est qu'il remonte, Sidney, dans cette histoire, petit à

petit il guérit et il lutte beaucoup pour se stabiliser encore »¹. Dès l'incipit, c'est-à-dire vingt ans après les faits, Sidney raconte sa chute traumatique et sa sortie de l'hôpital, comme pour mieux la comprendre et mieux en guérir :

I had been sick for a long time. When the day came for me to leave the hospital, I barely knew how to walk anymore, could barely remember who I was supposed to be. Make an effort, the doctor said, and in three or four months you'll be back in the swing of things. I didn't believe him, but I followed his advice anyway. They had given me up for dead, and now that I had confounded their predictions and mysteriously failed to die, what choice did I have but live as though a future life were waiting for me?

I began with small outings, no more than a block or two from my apartment and then home again. I was thirty-four, but for all intents and purposes the illness had turned me into an old man—one of those palsied, shuffling geezers who can't put one foot in front of the other without first looking down to see which foot is which. Even at the slow pace I could manage then, walking produced an odd, airy lightness in my head, a free-for-all of mixed-up signals and crossed mental wires. The world would bounce and swim before my eyes, undulating like reflections in a wavy mirror, and whenever I tried to look at just one thing, to isolate a single object from the onrush of whirling colors—a blue scarf wrapped around a woman's head, say, or the red taillight of a passing delivery truck—it would immediately begin to break apart and dissolve, disappearing like a drop of dye in a glass of water. (Auster, 2004, 1-2)

La chute de Sidney Orr est traumatique, et si cette description n'est pas tout à fait assimilable au PTSD (« Post-Traumatic Stress Disorder »), car il ne s'agit pas de projection hallucinatoire, de flashback ou de cauchemar récurrent, on pourrait parler assurément ici d'un dérèglement physique et neurologique, de traumatisme physique et psychologique. C'est d'ailleurs à partir d'accidents que Freud a construit ses premières théories du trauma. Comme les patients traumatisés, Nick tente de se reconstruire et de sonder sa mémoire meurtrie. Pour reprendre le titre d'un des ouvrages de Cathy Caruth, *Oracle Night*, dans son ensemble, est précisément un livre qui traite de l'« exploration de la mémoire » (« *Explorations in Memory* »), exploration plurielle, avec en son centre, l'activité d'écriture et le « sanctuaire » de la « mémoire » d'Ed Victory.

Sidney renaît dans les premières pages de son mémoire, il revient vivant du domaine de la mort et se trouve dans un état limite entre la vie et la mort, à tel point qu'il prétend avoir « échoué » (« failed to die »), comme si les valeurs habituellement attachées à la vie et à la mort avaient été inversées par ce processus. Comme le souligne Robert Jay Lifton, la question de la *survie* et de la rencontre avec la mort est essentielle à celle du trauma, bien qu'elle soit

¹ Paul Auster et François Hugonnier, Festival Étonnants Voyageurs, Saint Malo, mai 2005 (voir annexe n° 1).

largement sous-estimée par les psychanalystes¹. Dans cette introduction, Nick est en quelque sorte un « musulman », incapable de mettre un pied devant l'autre ou de fixer quoi que ce soit du regard. Vingt ans plus tard, il en témoigne avec une distance temporelle nécessaire pour tenter de guérir. Les péripéties sombres de l'histoire dans l'histoire, évoquées plus haut et situées au centre du roman, sont une forme inconsciente pour le narrateur de re-présentation (surgissement de l'image traumatique dans le présent continu du *kairos*) et de représentation (image, allégorie) de cet événement traumatique (la chute de la gargouille et la mort d'Ed ainsi que l'échelle répètent la chute originelle et traumatique dans les escaliers) qu'il met lui-même en récit et en abyme. Le récit enchâssé est ainsi particulièrement périlleux et se tisse avec un équilibre délicat, au dessus du gouffre, sur le fil tendu entre la vie et la mort. La mise en abyme apparaît comme une représentation littéraire du fonctionnement répétitif du trauma et des stratégies de détournement, des mécanismes de protection de la psyché. Juste après avoir enfermé Nick dans l'abri antiatomique, Sidney évoque d'ailleurs les qualités curatives de l'activité d'écriture : « Maybe rest wasn't the cure, I said to myself, but work. Maybe writing was the medicine that would make me completely well again » (Auster, 2004, 106). En remontant vers le trauma originel, Auster met encore une fois à l'épreuve l'inadéquation du langage *pharmakon* ambivalent qu'Agamben thématise d'ailleurs parallèlement à la subjectivation.

Mais pour reprendre les termes de Marc Amfreville, qui souligne un point essentiel et une limite à la convergence entre littérature et *Trauma Studies*,

[C]es études vont, en effet, comme trop souvent les *cultural studies*, déplacer l'intérêt de la forme vers un pseudo-fond, c'est-à-dire considérer la littérature comme un réservoir positiviste d'informations sur son temps, plutôt que ce qu'à mon sens elle est : une activité créatrice de représentation (Amfreville, 32).

Il semble donc, et ce point se confirmera avec les multiples traumas de guerre et la « culpabilité du survivant » dans *Man in the Dark* et *Sunset Park*, que Paul Auster s'inspire des fonctionnements complexes du trauma qu'il représente et expérimente dans ses romans. D'autres questions centrales à cette étude, inspirées de ce commentaire d'Amfreville, peuvent se poser : la littérature peut-elle tout représenter ? Quels sont ses limites, ses interdits et ses tabous ? Qu'entend Amfreville par « représenter » ? S'agit-il de re-présenter, répéter une

¹ « Focusing on survival, rather than on trauma, puts the death back into the traumatic experience, because survival suggests that there has been death, and the survivor therefore has had a death encounter, and the death encounter is central to his or her psychological experience. Very simple point, but death gets taken out of most psychological thought very readily » (Voir « An Interview with Robert Jay Lifton », « I. Trauma and Survival », in Cathy Caruth, ed., *Trauma: Explorations in Memory*, 1995, 128-129).

situation telle qu'elle s'est présentée une première fois, dans des termes épistémologiques et phénoménologiques restant à définir, ou s'agit-il plutôt de créer une image nouvelle de la réalité, voire même une autre réalité purement artistique et esthétique ? L'œuvre de Paul Auster ne propose pas de solutions à ces questions qui trouvent chacune certains éléments de réponse dans l'ensemble de ses romans. L'important n'est pas d'apporter une réponse ni une vérité aux questions énigmatiques posées par des romans tels qu'*Oracle Night*, au risque de se perdre dans ses rhizomes indémêlables¹, mais bien plutôt d'analyser leur fonctionnement et l'agencement de la matière textuelle dont ils sont le fruit. On pourra déceler et expliciter les mécanismes de ce questionnement incessant d'où jaillit l'œuvre, et souligner l'absence de réponse qui est peut-être finalement son véritable objet de représentation.

Dans *Oracle Night*, le tabou d'Auschwitz est re-présenté, et cette présentation, ses modes et les questions éthiques qu'elle soulève, viennent d'être analysés. Mais le 11 septembre, pour se tourner vers le futur d'où il y a prise de parole, comme le fait Sydney dans l'incipit, n'est pas présenté, bien qu'il survienne chronologiquement quelques semaines ou quelques mois avant que Sydney ne se lance dans l'acte de témoignage, si toutefois les attentats du 11 septembre ont bien eu lieu dans ce New York imaginaire. L'uchronie, comme mode de mise en récit du trauma, attendra l'imagination d'August Brill dans *Man in the Dark*. Dans le monde réel comme dans le monde fictif, le 11 septembre pourrait être un traumatisme et un déclencheur de modes complexes et détournés de représentation, de répétition et de témoignage. Si Paul Auster le représente ici, à l'aide d'une image difficilement identifiable à la première lecture, hypothèse peu vérifiable et en définitive probablement *hors-sujet* (dans les deux sens de sujet d'étude et sujet parlant), on peut cependant en voir les traces dans certains passages retournant et renversant l'amnésie dont souffre partiellement Sydney, en une possibilité de prévoir le « futur », de faire des « prédictions ». Lorsqu'Ed et Nick visitent

¹ Tout comme tenter de résoudre les énigmes « policières » de *The New York Trilogy* s'avère être une erreur, car la résolution n'existe pas (il ne s'agit finalement pas vraiment d'un roman « policier » mais d'une œuvre métaphysique), il serait erroné de tenter une psychanalyse des personnages. D'ailleurs, une des questions centrales du témoignage est son *authenticité*, et là encore, Auster brouille les pistes dans *Invisible* par exemple. Comme nous l'avons mis en lumière lors de la conférence « *The New York Trilogy* and the American Metropolis » (Mark Brown [chair], June 29th, 2012, University of Northampton) lors d'une discussion avec Stefania Ciocia, la relation incestueuse entre Adam et sa sœur Gwynn est indécidable, et c'est la seule réponse apportée par Auster, qui ne résout pas l'énigme, qui ne dévoile pas de « vérité » mais élabore plutôt, il me semble, une réflexion sur la question du témoignage. Le besoin de réponse ressenti par le lecteur ne sera pas assouvi, ce qui fait l'intérêt même de l'œuvre. Il en va de même pour le trauma : Auster ne prétend pas détenir ni camoufler une solution clinique dans ces pages, mais nous amène à la chercher et montre ainsi le caractère insondable de la psyché. Au sujet de l'authenticité du témoignage, voir également Dori Laub, « Truth and Testimony : The Process and the Struggle », in Caruth, 1995, 61-75. Avant Agamben et Derrida, Laub soulignait le fait qu'Auschwitz était un « événement sans témoin » (voir « An event without a witness » [Caruth, 65-66]).

l'abri antiatomique, la répétition du mot « fall » ainsi que le commentaire étrange sur les « fous » qui « dirigent le monde » et sur les menaces de la guerre froide sont assez ambigus :

Ed seemed pleased by Bowen's willingness to stay there, and as he locks the door and the two men turn around to head for the ladder that will take them aboveground again, he tells Nick that he started building the room twenty years ago. Back in the fall of 'sixty-two, he says, in the middle of the Cuban missile crisis. I thought they were going to drop the big one on us, and I figured I'd need a place to hide out in. You know, a whatchamacallit.

A fallout shelter.

Right. So I broke through the wall and added on that little room. The crisis was over before I finished, but you never know, do you? Those maniacs who run the world are capable of anything. (Auster, 2004, 95)

Dans une pièce dérobée du « Bureau de préservation historique » se trouve un abri antiatomique : l'ensemble de cet extrait met en parallèle et en perspective Auschwitz, Hiroshima et la guerre froide. Avec l'expression « the big one », Ed fait allusion à la bombe atomique et par extension, bien sûr, à Hiroshima. Sa remarque sur les fous qui gouvernent le monde, prononcée en 1982, est située chronologiquement à mi-chemin entre la menace de Cuba de 1962 et l'époque à laquelle Sidney raconte cette histoire, en 2002, juste après le 11 septembre, période inédite de peur exacerbée du terrorisme et de la « war on terror ». Au lendemain du 11 septembre 2001, Auster semble ici lancer un premier affront discret à George W. Bush et à d'autres « fous » comme Ben Laden, attaque qui sera répétée et amplifiée sans retenue les années suivantes avec *The Brooklyn Follies* et *Man in the Dark*. Si rien ne dit qu'*Oracle Night* a un quelconque rapport avec le 11 septembre, les stratégies de mise en récit du trauma utilisées dans les romans suivants confirment cette tendance qui se précise et s'affine. Les traumatismes de guerre relatés dans chacun de ses romans post-11 septembre — les témoignages et l'aphasie des survivants d'Auschwitz au premier plan —, sont les traumatismes apparents, en surface, mais qui en cachent toujours un autre, à la fois trop profond, trop récent et trop proche de l'auteur ainsi que des narrateurs qui en ont été les témoins plus ou moins directs, pour en parler. Sur un mode proleptique de mise en récit du trauma privilégiant une chronologie et une narratologie désorientées¹, *Oracle Night* joue un

¹ Cette mise en récit est représentative du fonctionnement du trauma tel qu'il a été décrit par Freud. Voir Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), (in *Œuvres complètes XV*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 277-338), et *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), (traduit de l'allemand par Cornélius Heim, préface de Marie Moscovici, Paris, Gallimard, 1993).

rôle central dans l'articulation du trauma et du témoignage dans l'œuvre de fiction post-11 septembre de Paul Auster.

L'enfer d'Auschwitz, qui apparaît concrètement pour la première fois dans *Oracle Night*, n'avait pas été traité depuis les tentatives silencieuses et détournées de Paul Auster, qu'elles soient poétiques, critiques et même fictives. Les événements du 11 septembre semblent avoir renforcé la place du trauma et du témoignage au sein de son œuvre de fiction. Par ailleurs, au moment de la publication de *Oracle Night* paraît un témoignage d'une survivante de la Shoah, Zosia Goldberg, dont le récit oral a été retranscrit et publié par Hilton Obenzinger grâce au soutien de Paul Auster, qui en a lui-même rédigé et daté l'introduction (« July 2003 »). Deux mots clefs, également présents dans *In the Country of Last Things*, dans son essai « The Decisive Moment » ou encore dans ses interviews publiées dans *The Art of Hunger*, sont répétés et reformulés dans cette introduction de *Running through Fire: How I Survived the Holocaust* : « indicible » et « espoir » (« unspeakable », « a manual of hope »¹).

Mais pour l'heure il faut revenir dans le temps, en 1987, année où Paul Auster publie *In the Country of Last Things*, et ne parle pas directement d'Auschwitz. Cette même année, Jerome Rothenberg retourne pour la première fois sur la terre des ses ancêtres en Pologne, à quelques kilomètres de Treblinka. Produisant une œuvre révolutionnaire que même Robert Duncan, à qui elle est dédiée, aurait eu du mal à apprécier en tant que poème, Rothenberg « entend » et traduit les voix émanant du vide terrifiant de l'absence et publie *Khurbn* en 1989. Le désastre y est visité dans ses profondeurs les plus obscures et les plus insondables.

¹ Paul Auster, « Introduction », in *Running through Fire: How I Survived the Holocaust*, by Zosia Goldberg, as told to Hilton Obenzinger, San Francisco, Mercury House, NEA Heritage and Preservation Series, 2004, xvii.

3. Silences & voix des morts : cendres & résistances poétiques

NOW light the candles; one; two; there's a moth;
What silly beggars they are to blunder in
And scorch their wings with glory, liquid flame—
No, no, not that,—it's bad to think of war,
When thoughts you've gagged all day come back to scare you;
And it's been proved that soldiers don't go mad
Unless they lose control of ugly thoughts
That drive them out to jabber among the trees¹.

a) *Khurbn* : Voyage au cœur du trauma, de *Poland/1931* à *Poland/1987*

Avec *Khurbn*, Rothenberg parvient à dire le désastre à l'aide d'un ensemble de techniques expérimentales nouvelles qui sont le fruit de son voyage décisif en Pologne en 1987. Sa naissance est le point de départ de sa vision fantasmée de la Pologne de 1931. Sa renaissance dans le néant de Treblinka a propulsé son besoin de témoigner, d'affronter la réalité du désastre, quitte à l'imaginer. La « laideur » traumatique évoquée par Sassoon dans son poème « Repression of War Experience » a été longtemps détournée, visible en filigrane dans *Poland/1931*, et plus ostensiblement dans les premiers poèmes de Rothenberg sur la Shoah extraits de *Vienna Blood*. Comme il l'explique lui-même rétrospectivement dans son commentaire sur « Nokh Aushvits (After Auschwitz) », il s'agit — point commun essentiel avec Paul Auster — d'une trame de fond (d'un trauma fondateur) de l'ensemble de son œuvre. Jusqu'à ce voyage, élément déclencheur du témoignage, Jerome Rothenberg ne parlait pas directement d'Auschwitz :

[A] theme or presence to which until several years ago my work only barely alluded, but which has been an ongoing subtext in most of my poetry & in that of much of my generation. [...] Writing *Poland/1931* & *A Big Jewish Book*, I did for the most part let the Holocaust speak without being spoken. (Rothenberg, « Nokh Aushvits (After Auschwitz) », in Barron, 138-139)

Dans sa préface de *Triptych*, faisant référence au poème de Sassoon dont l'introduction est citée ici en exergue, Charles Bernstein souligne la problématique de l'inadéquation des modes de représentation pour répondre au trauma, à son enfouissement et à son surgissement :

¹ Siegfried Sassoon, « Repression of War Experience », in *Counter-Attack and Other Poems*, New York: E. P. Dutton & Company, 1918, 31.

Khurbn was written in the late 1980's, when Rothenberg was in his late fifties. In his preface to this volume, Rothenberg writes that in *Poland/1931* he had come up to the edge of the catastrophe but had not gone over it. This conscious, and no doubt unconscious, refusal or evasion or "repression of war experience" (to use the title of Siegfried Sassoon's haunting poem) is an acknowledgment that the modes of representation available or even inventible were inadequate or themselves evasive or repressive of the trauma¹.

Contrairement à *Poland/1931*, qui est pourtant produit sur un mode similaire d'orchestration de voix multiples, le trauma apparaît presque en surface, « comme tel » dans *Khurbn*, même s'il est important de préciser que ces événements ne peuvent être représentés dans leur totalité, comme Rothenberg le sous-entend dans la « Postface » de *Triptych* avec l'expression « to tell the fuller story » (Rothenberg, 2007, 222), et comme le rappelle par ailleurs Charles Bernstein dans la « Preface » :

In *Khurbn*, Rothenberg turns Adorno not so much on his head as on his side. Negative dialectics (the negation of any expressive representation) is the starting point, since there is never a question of representing the totality of the desecration. But Rothenberg moves from the groundlessness of negative dialectics toward a series of concrete expressions, notations, responses, and images. (Bernstein, in Rothenberg, 2007, ix)

Si Rothenberg est l'un des rares poètes américains à avoir tenté de « figurer » les événements d'Auschwitz, reste encore à en définir les « termes », comme l'affirme encore Bernstein, qui semble faire allusion à Williams dans cette préface : « Yet, *so much depends upon* the terms of the figuring » (Bernstein, in Rothenberg, 2007, viii, je souligne). Rothenberg donne la coda et confirme l'allusion à Williams avec le dernier poème de *Khurbn*, composé à l'aide de la technique de la *gématrie* :

a wheel
dyed red

an apparition

set apart

out of the furnace

(Rothenberg, 2007, 192)

¹ Charles Bernstein, « Preface », in Jerome Rothenberg, *Triptych*, New York, New Directions, 2007, ix.

La conclusion de *Khurbn*, recueil de « poésie expérimentale de la Shoah », pour reprendre l'expression de Meilicke¹, semble signifier et représenter la rupture effectuée par la poésie postmoderniste, au sens où l'entend Rothenberg dans ses anthologies, c'est-à-dire la poésie résistante d'après Auschwitz et Hiroshima :

The *postwar* when it came, then, came from all directions. In that coming it faced both a modernism stuck dead in its track and a resurgence of much of what that modernism *at its fullest* had set out to challenge. The new turning in America—in full motion by the middle 1950s—was central to our own perception but only a part of a much greater global whole. The *war*, which William Carlos Williams called “the first and only thing in the world today,” was of course the great dividing line—and with it the *bomb* that put an end, he also reminded us, to much that was past, while

all suppressions,
from the witchcraft trials of Salem
to the latest
book burnings
are confessions
that the bomb
has entered our lives
to destroy us.

By which he meant that the stakes were now raised and would remain raised to the present millennium's end and the next millennium's beginning. It was from here that the new generations—*everywhere*—were to take their start.

The nature of that start was not so much *postmodern*—as it would come to be called—as it was post-bomb and post-holocaust. Or it was postmodern in the sense that Tristan Tzara had spoken of Dada three decades before, naming a resistance that called both past and present into question, including all those “modern schools” that still obeyed the rule of empire. It was this rebellion and rejection, this “great refusal” at its extreme, that marked all that was best in what was then beginning to take shape².

Avec *Khurbn*, Rothenberg produit un recueil « résistant » qui émane des flammes de l'enfer des camps d'extermination, se reconstruisant à partir de leurs cendres, s'en imprégnant et les

¹ « An Experimental Holocaust Poetry » (Christine A. Meilicke, *Jerome Rothenberg's Experimental Poetry and Jewish Tradition*, Bethlehem, Lehigh University Press, 2005, 222).

² Jerome Rothenberg et Pierre Joris, « Introduction », in *Poems for the Millennium: From Postwar to Millennium*, (vol. 2), Berkeley, University of California Press, 1998, 4. La seconde guerre mondiale est le point de rupture à partir duquel Rothenberg débute le deuxième volume de cette série « The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry », avec un prélude intitulé « In the Dark », incluant pour commencer Charles Olson (23) et Paul Celan (24).

foulant sans limites, s'ouvrant à toutes les « extrémités » artistiques (« this is extremity »¹), terme essentiel répété sans cesse dans *Khurbn* ainsi que dans ses essais « Nokh Aushvits » et « Poetry and Extremity ». Le lecteur, comme le poète avant lui, devra donc faire un effort d'imagination pour se figurer l'inimaginable. La stratégie de Rothenberg pose donc un problème d'ordre éthique. De tels poèmes créent une onde de choc, recherchée vivement et ouvertement par Rothenberg. Si la « blessure », pour reprendre l'analyse du trauma de Caruth, trouve enfin sa « voix », dans les silences et les cris des fantômes de Treblinka (« the word as prelude to the scream » [« Dos Geshray (The Scream) », [Rothenberg, 1989, 12]], c'est dans sa « laideur » traumatique qui a tant choqué Robert Duncan lors de la lecture d'un poème de Clayton Eshleman :

the poem is ugly & they make it uglier
 wherein the power resides
 that Duncan did—or didn't understand
 when listening that evening to the other poet read
 he said "that was pure ugliness" & oh it was
 it was & it made my heart skip a beat
 because the poem wouldn't allow it no
 not a moment's grace nor beauty to obstruct
 whatever the age demanded or the poem
 shit poured on wall & floor²

Comme l'explique Rothenberg dans son commentaire sur le poème « Nokh Aushvits (After Auschwitz) », la contrariété de Duncan l'a déstabilisé. Lors de son voyage en Pologne en 1987, il est apparu à Rothenberg que cette « laideur » est bien thématizable et représentable dans le cadre et dans les termes du poème.

Rothenberg raconte ainsi une étape cruciale de son voyage de 1987, lors du passage de la frontière entre l'Allemagne et la Pologne, qui permet de mieux comprendre l'entreprise poétique extrême de *Khurbn* :

Crossing the line I felt myself moving into a world still in ruins—an empty world—a world of ghosts. At the border, waiting, we sat in our car beside a line of trucks filled with cattle on their way to slaughter. Bellowing. The sounds were heavy—lost & painful. The air stunk of excrement, became itself an animal.

¹ Jerome Rothenberg, « Those who are Beautiful and Those who are Not », in *Khurbn & Other Poems*, New York, New Directions, 1989, 20.

² « Those who are Beautiful and Those who are Not », in *Khurbn*, 1989, 20. Au sujet de l'« extrémité » et de la « laideur », voir Meilicke, 241-245.

I walked into a latrine to relieve myself, to piss, & was overwhelmed by the accumulated human smells. And I remembered the books of witness I had read before, the visions of a death by excrement so often written there. I felt myself (this man, this animal) in a condition of unrest as never before—& in a condition of poetry. (Barron, 143)

Ce récit résume la poétique post-Auschwitz de Rothenberg, qui se lance avec *Khurbn* dans un travail de poésie d'investigation sur le terrain influencé par les témoignages de rescapés qui le hantent et participent à sa perception poétique exacerbée. Les sens de la vue, de l'ouïe et de l'odorat sont « submergés ». Les images, les sons et les odeurs sont extrêmes. Rothenberg y associe, par la spéculation, l'imagination et la sensibilité profondément humaine et poétique, un ensemble de notions essentielles au recueil avant même d'être arrivé sur les lieux du désastre. Extrémité, transgression et frontière (« crossing the line »), ruine (« ruin »), vide (« an empty world »), spectres et fantômes (« a world of ghosts »), douleur (« painful »), mort en série (« line of trucks », « slaughter ») ou encore « mort par excrément » (« death by excrement ») sont présentés ici afin de définir les possibilités de représentation offertes par la poésie « résistante »¹ après Auschwitz. Cette poétique redéfinit ce que signifie être humain, ce que signifie être poète : « not necessarily a poetry about the Holocaust, but a poetry that characterizes what it means to be human, to be a maker of poems (even lyric poems !) after Auschwitz » (Barron, 143).

Dans le texte en prose introductif de *Khurbn*, Rothenberg affirme même que ces poèmes dictés par les voix des morts, qui n'épargnent rien, pas même la vision de la peau jaunie des cadavres dans les chambres à gaz², lui sont apparus comme une sorte de révélation poétique intense. Bien qu'il martèle l'absence de sens après Auschwitz, il trouve paradoxalement avec *Khurbn* un sens profond à l'acte poétique lui-même, et comprend que les événements traumatiques de la seconde guerre mondiale en sont à l'origine. Rothenberg explique que la visite du village de ses ancêtres Ostrow-Mazowiecka et du camp de Treblinka a été un moment poétique par excellence, au cours duquel il s'est trouvé, pour reprendre son

¹ La poétique « résistante » de Rothenberg s'inscrit en ce sens dans la continuité de celle de Wallace Stevens, comme le sous-entend Bernstein dans la « Preface » de *Triptych* (Rothenberg, 2007, x). Stevens a en effet insisté sur le rôle de l'imagination dans la perception poétique afin de combattre la « pression de la réalité » : « 'The pressure of reality is...the determining factor in the artistic character of an era, and, as well, the determining factor in the artistic character of an individual. The resistance to this pressure or its evasion in the case of individuals of extraordinary imagination cancels the pressure so far as those individuals are concerned.' [...] 'By the pressure of reality', Stevens explained in 'The Noble Rider', 'I mean the pressure of an external event or events on the consciousness to the exclusion of any power of contemplation' » (Wallace Stevens, cité par Lucy Beckett, « The Pressure of Reality », in *Wallace Stevens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, 59-60).

² Voir Meilicke, 244, et Rothenberg, 1989, 20.

expression déstabilisante employée dans « Nokh Aushvits », dans une « condition propice à la poésie » (Barron, 143) :

The absence of the living seemed to create a vacuum in which the dead—the dibbiks who had died before their time—were free to speak. It wasn't the first time that I thought of poetry as the language of the dead, but never so powerfully as now. [...] When I was writing *Poland/1931*, at a great distance from the place, I decided deliberately that that was not to be a poem about the “holocaust.” There was a reason for that, I think, as there is now for allowing my uncle's khurbn to speak through me. The poems that I first began to hear at Treblinka are the clearest message I have ever gotten about why I write poetry. [...] Our search since [Auschwitz] has been for the origins of poetry, not only as a willful desire to wipe the state clean but as a recognition of those other voices & the scraps of poems they left behind them in the mud¹.

La désubjection et l'orchestration de voix multiples telle qu'elle est largement observable ensuite dans *A Book of Witness*, hétéroglossie poétique apportant des éléments de réponse essentiels sur le statut de la poésie face au témoignage, cherchent et trouvent leur origine dans *Khurbn*. Situé chronologiquement à mi-chemin entre *Poland/1931* (1974) et *A Book of Witness* (2002), *Khurbn* (1989) contient une violence et une laideur extrêmes, à leur apogée, passage nécessaire de l'affleurement du trauma enfoui et de sa mise en mots. Dans « Dos Geshray (The Scream) » le trauma refait surface. En cheminant de la blessure à la voix, il s'écrit et s'écrie en silence.

“practice your scream” I said
(why did I say it ?)
because it was his scream & wasn't my own
it hovered between us bright
to our senses always bright it held
the center place
[...] but the jew
locked in his closet screamed
into his vest a scream
that had no sound therefore
spiraled around the world
so wild that it shattered stones

¹ Jerome Rothenberg, *Khurbn & Other Poems*, 1989, 3-4. Il s'agit d'un cas faisant figure d'exception par son absence de figure, pour ainsi dire. En effet, cette introduction n'est pas référencée dans la table des matières : elle ne porte pas le titre habituel de « Pre-Face » ou de « Post-Face ». Il me semble que cette absence est délibérée et cohérente. Il n'y a pas de masque poétique dans *Khurbn*, et les voix entendues dans ses poèmes sont « sans visages » : « no faces / because no faces left no names » (« Dibbukim (Dibbiks) » [Rothenberg, 1989, 14]). Ce texte en prose est un des éléments, une des formes du témoignage (les poèmes versatiles de *Khurbn* oscillent entre prose narrative, poésie minimaliste et fragmentée, citation et gématricie).

it made the shoes piled in the doorway
scatter their nails things testify
–the law declares it–
shoes & those dearer objects
like hair & teeth do
by their presence
I cannot say that they share the pain
or show it not even the photos
in which the expressions of the dead shine forth
[...]
the uncle grieving
his eyelids turning brown an eye
protruding from his rump
this man whose body
is a crab's
his gut turned outward
the pink flesh of his children
hanging from him
that his knees slide up against
there is no holocaust
for these but khurbn only
the word still spoken by the dead
who say my khurbn
& my children's khurbn
it is the only word that the poem allows
because it is their own
the word as prelude to the scream
it enters
through the asshole
circles around the gut
into the throat
& breaks out
in a cry a scream
it is his scream that shakes me
weeping in oshvientsim
& that allows the poem to come

(Rothenberg, 1989, 11-12)

La « laideur » dont il est question dans chacun des poèmes qui composent *Khurbn* est la traduction d'images et de flashes post-traumatiques relevant à la fois d'un trauma personnel et collectif. Les images sont projetées à partir « d'informations brutes » (« the scraps of poems they left in the mud » [4], « things testify » [11]), de l'imagination et d'une sensibilité poétique aiguisée et singulière. Il serait là encore erroné de limiter l'interprétation au champ de la psychanalyse, bien que celui-ci soit particulièrement éclairant et probant. Le trauma initial, la toile de fond indicible des horreurs de la seconde guerre mondiale, culmine dans le suicide de l'oncle de Rothenberg, unique survivant de sa famille originaire d'Ostrow-Mazowiecka dont il fait entendre le cri silencieux dans ce poème. Du plus profond de l'être, de son extrémité (« it enters through the asshole » [12]), le trauma traverse le corps. Il se projette comme la perforation brûlante avec laquelle son oncle a mis fin à ses jours, remontant des profondeurs mémorielles indicibles et viscérales (« circles around the gut » [12]) pour enfin trouver son expression poétique dans le cri qui s'apparente à celui d'une naissance (« a scream / it is his scream [...] that allows the poem to come » [12]). Par un procédé poétique de digestion inversée, le trauma est représenté comme une déjection douloureuse réabsorbée. Rothenberg s'est figuré cette image traumatique depuis son enfance et n'a réussi à l'articuler, à l'extérioriser, qu'avec *Khurbn*, sous la forme d'un cri plus puissant que le silence de *Poland/1931* dans lequel il était partout présent mais refoulé :

Those in my own family had died without a trace—with one exception: an uncle who had gone to the woods with a group of Jewish partisans and who, when he heard that his wife and children were murdered at Treblinka, drank himself blind in a deserted cellar & blew his brains out. That, anyway, was how the story had come back to us, a long time before I had even heard a word like holocaust. (Rothenberg, 1989, 3)

Comme certains soldats traumatisés de la première guerre mondiale auxquels Sassoon rend hommage (« And it's been proved that soldiers don't go mad / Unless they lose control of ugly thoughts / That drive them out to jabber among the trees » [Sassoon, 31]), l'oncle de Rothenberg a « perdu le contrôle » suite au trauma insurmontable engendré par la mort de sa femme et de ses enfants. Le trauma circule à travers le temps, de récits en images, de silences en rimes mises en abyme, résistant à toute traduction en mots, engendrant une latence intergénérationnelle, un écart temporel et formel. L'acte extrême et ultime de l'oncle de Rothenberg ne laisse pas entendre le « bavardage » post-traumatique qui ne sera traduit que plusieurs décennies après sous la forme linguistique du recueil de poèmes de son neveu, venant compléter le « témoignage » des « objets » et des « photos » afin de dire la « douleur »

(11). Le cri intérieur de son oncle, qui n'en est pas un (« the cry you can hear / is no cry » [10]), y est enfin entendu dans le silence de l'œuvre (« a scream / that had no sound » [11]), au fil de ses pages chargées d'un mutisme hurlant à l'unisson à travers les signaux ponctuels de la matrice linguistique maternelle perdue :

a cry (darkest in
the pauses)

cannot be heard But inward
he discerns it

[...]

a father's cry

(oh mother hold me) how I have lost
my tongue

[...] the cry you can hear

is no cry.

(« Hidden in Woods Bagged », Rothenberg, 1989, 10)

Le témoignage de la Shoah, pour Rothenberg, se trouve dans le silence de la langue maternelle et la traduction — dans la langue poétique, en yiddish et en anglais — des voix des morts qui hantent le site désert de Treblinka :

IN THE DARK WORD, KHURBN

all their lights went out

their words were silences,
memories
drifting along the horse roads
onto malkiner street

a disaster in the mother's tongue
her words emptied
by speaking

returning to a single word
the child word

spoken, redeyed on
the frozen pond

was how they spoke it,
how I would take it from your voice
& cradle it

that ancient & dark word

those who spoke it in the old days
now held their tongues

(Rothenberg, 1989, 5)

Le désastre implique le meurtre d'un peuple, d'un pays mais aussi d'une langue. Ceux qui l'ont parlée avant Auschwitz sont soit morts, soit victimes d'aphasie post-traumatique à l'époque où Rothenberg écrit ce poème (« those who spoke it in the old days / now held their tongues » [5]). Il traduit le silence des victimes : son rôle et sa responsabilité en tant que poète-passeur résistant consistent à extraire le cri situé au cœur de ce silence, à lui donner vie et corps, à le bercer, à le guider vers le langage (« how I would take it from your voice / & cradle it » [5]). Il s'agit bien d'abord d'une non-langue, une langue qui n'est pas parlée et qui ne peut être entendue mais qui, pourtant, vibre encore dans le vide de Treblinka. En réponse à ce lieu désert et silencieux, Rothenberg trouve avec *Khurbn* un espace textuel propice pour « écouter le non-dit », but que s'est également fixé Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* (Agamben, 2003, 12). Les questions éthiques commencent par l'utilisation même du langage pour témoigner. Parler du désastre en yiddish, langue maternelle, est acceptable, car cette langue est elle-même en perdition, parce que les survivants de la Shoah sont précisément les seuls à parler le yiddish en tant que langue maternelle. Cette langue est la plus à même de figurer la perte d'un monde, d'une culture et d'un peuple. Mais la non-langue doit être entendue, et comme Rothenberg n'a que du vide et du silence à faire entendre lorsqu'il retourne au *shtetl* d'Ostrow-Mazowiecka, le village de ses ancêtres, il doit trouver un mode figuratif adéquat pour les faire résonner :

DOS OYSLEYDIKN (THE EMPTYING)

At honey street in ostrova
Where did the honey people go?
empty empty

miodowa empty
empty bakery & empty road to warsaw
yellow wooden houses & houses plastered up with stucco
the shadow of an empty name still on their doors
shadai & shadow shattering the mother tongue
the mother's tongue but empty
[...]

(Rothenberg, 1989, 6)

Le vide de la Pologne de *Poland/1931* est prononcé de nouveau, mais avec une différence essentielle : le poème ne remplit pas ce vide. Répété, ce vide percute les pierres mornes de la ville fantôme dés-affectée. Rothenberg traduit l'expérience physique de la pression acoustique exercée par l'écho du silence, cette présence pesante que l'on peut ressentir en visitant un vieil appartement vide de tout meuble. Contrairement à *Poland/1931* dans lequel Rothenberg cherche à combler un vide notionnel laissant peu à peu place au fantasme d'un pays animé (« my mind / is dreaming of poland stuffed with poland » [Rothenberg, 2007, 3]), il s'imprègne ici de ce néant et de ce manque. Il cherche un langage, un ensemble d'images capables de les figurer. À ce non-lieu correspond une non-langue, mais cette dialectique négative — si elle est un point de départ poétique nécessaire lié au refus éthique de représenter la totalité du désastre, pour reprendre les termes de Bernstein (Rothenberg, 2007, xiii-ix) —, n'est pas suffisante pour concrétiser l'entreprise de Rothenberg. Après ces premiers poèmes sur le silence et l'absence qui ouvrent le recueil *Khurbn*, Rothenberg utilise des « expressions concrètes » pour produire des « réponses » et des « images » dans les poèmes suivants qui pourront peut-être dévoiler les voix cachées dans le temps et les cendres. Ces voix inaudibles témoignant de faits invisibles et insondables demandent un rôle extensif du poète qui se lance dans un voyage au cœur de ce dont on ne peut faire l'expérience, le domaine de la mort, ce que suggère l'épigraphe (l'épithaphe ?) de *Khurbn*, soulignant simultanément la nécessité et l'impossibilité de cette tâche :

Since the hidden it bottomless, totality is more
invisible than visible. (Clayton Eshleman)

(Rothenberg, 1989, n. p.)

Meilicke cite rapidement cette épigraphe qu'elle juge « obscure » (Meilicke, 250) dans son étude du terme « totality », abordé uniquement sous l'angle du totalitarisme. Elle met en

lumière l'ambiguïté relative à l'autorité et au pouvoir totalitaires tels qu'ils sont perçus et exercés par les Nazis et que Rothenberg représente et dénonce dans le poème « The Domain of the Total Closes Around Them » (Rothenberg, 1989, 21). Mais un aspect essentiel, d'ailleurs souligné plus tard par Bernstein dans son introduction de *Triptych*, échappe à son analyse. L'équation d'Eshleman, ainsi placée en exergue de *Khurbn*, est en effet *éclairante* sur la problématique de l'impossibilité du témoignage total, et du besoin paradoxal de le rechercher dans l'acte poétique, dans l'acte de nommer qui joue un rôle crucial pour rendre visibles certains éléments invisibles, pour déterrer les fragments de témoignage et de vérité cachés.

Le poème « Di Toyte Kloles (The Maledictions) » offre un élément de réponse aux questions du visible et de l'invisible posées par Eshleman, qui ne sont pas sans rappeler certaines considérations religieuses ici reprises par un jeu à la fois cru et subtile d'ombres et de lumières. Chaque vers de ce long poème répète de façon effrénée l'anaphore « Let » faisant allusion à la création. Apostrophant le lecteur par la théodicée et la « malédiction » ainsi mises en scène, l'injonction performative de la création (« Let there be light ») est transformée pour rendre apparents la destruction et le désastre enfouis : « Let the light be lost », « let the / word "khurbn" come at the end of every phrase » (Rothenberg, 1989, 35, 34). Il ne s'agit pas d'un poème liturgique empli de lumière, mais d'un poème de l'« extrémité », inspiré du théâtre de la cruauté d'Artaud, où les excréments remplacent les prières. Le poème commence avec ce processus d'invocation des morts et de désubjectivation du poète qui cherche dans l'acte métopoétique un chemin d'accès à leurs voix.

Let the dead man call out in you because he is a dead man
Let him look at your hands in the light that filters through the
table where he sits
Let him tell you what he thinks & let your throat gag on his
voice
Let his words be the poem & the poem be what you wouldn't
say yourself

(Rothenberg, 1989, 33)

Ce que Rothenberg s'apprête à dire — il semble qu'il signe là une charte éthique —, ne saurait être dit en dehors du médium du poème (« Let his words be the poem & the poem what you wouldn't / say yourself »). Les propos qui vont suivre sont indicibles et

inacceptables, mais nécessaires, et la voix poétique se propose de les figurer. Rothenberg traduit ces voix des morts et leur attribue des images, pour enfin accéder au témoignage :

Let the holes in his body drop open let his excretions pour out
across the room

Let it flood the bottoms of the women's cages let it drip through
the cracks into the faces of the women down bellow

Let him scream in a language you cannot understand let the
word "khurbn" come at the end of every phrase

Let a picture begin to form with every scream

Let the screams tell you that the world was formed in darkness
that it ends in darkness

Let the screams take you into a room with small white tiles

Let the tiles vanish beneath the press of bodies let vomit & shit
Be everywhere let semen & menstrual blood run down his
arms

[...]

Let the dead cry for the destruction of the living until there
is no more death & no more life

Let a ghost in the field put out the light of the sun (I have no
arms he cries

My face & half my body have vanished & am I still alive?

[...]

The immeasurable part of language is what we speak he says
who am I? dayn mamas bruder farshvunden in dem khurbn
un muz in mayn eygenem loshn redn loz mikh es redn
durkh dir dos vort khurbn

Mayne oygen zaynen blind fun mayn khurbn ikh bin yetst a
peyger) a corpse to which the light will not return forever
for whom the light is lost

Let the light be lost & the voices cry forever in the dark & let
them know no joy in it

Let murderers multiply & tortures let fields rot & forests shrink
let children dig up bones under the market square

[...]

Let children murder children let bombs rain down let houses
fall

Let ghosts & dibbiks overwhelm the living

Let the invisible overwhelm the visible until nothing more is

seen or heard

(Rothenberg, 1989, 33-35)

De telles images proviennent de la blessure et traduisent le cri qui s'en échappe de façon répétée (« Let him scream in a / language you cannot understand let the / word "khurbn" come at the end of every phrase / Let a picture begin to form with every scream »). Le mot « image » implique la problématique de l'interdit biblique de la représentation, bravé ici, comme l'injonction « Thou shall not kill » qui est réécrite et inversée : « Let murders multiply ». L'« invisible » invoqué à la fin de ce poème et répondant à Eshleman, n'est pas le Dieu invisible et imprononçable des juifs, mais le monde des fantômes qui ont subi le désastre, et que Rothenberg veut rendre visible et audible en s'appuyant sur les témoignages cachés dans la boue¹ comme s'il déchiffrait des parchemins sacrés, les rouleaux de la Bible ou de la Torah (« the scrolls of Auschwitz buried now brought to light » [18]). En convoquant ces témoignages invisibles et indicibles, le poète risque de rendre le monde des vivants aveugle et sourd, risque enfin la destruction totale. L'enjambement des derniers vers (« until nothing more is / seen or heard ») implique que le rien est rempli du langage des morts, sur un autre mode d'être que les vivants ne peuvent voir ou entendre.

Ce poème, par sa densité, sa violence et son ton persuasif, épuise le langage et résiste au commentaire. Le langage critique académique se heurte à sa propre insignifiance et à son inadéquation. Le message décisif induit par ce poème est qu'il est impossible de parler et de comprendre le langage des victimes de « khurbn », que cela revient finalement à regarder la Gorgone et à faire l'expérience inhumaine et impossible du non-homme. Le fantôme démembré, se posant la question : « Suis-je vivant ? », est comme le musulman s'observant dans son propre retournement au seuil de la mort, incapable qu'il est de se poser la question « suis-je mort ? », ou même « suis-je ? ». Dans la version originale de ce poème, tel qu'il a été publié dans *Khurbn*, les passages en yiddish ne sont pas traduits, et comme pour le titre du

¹ En octobre 2011, Rothenberg a posté sur son blog une entrée intitulée « Outsider Poems: A Mini-Anthology in Progress (30): "Poetry in Hell" » qui est dédiée à la traduction anglaise (par Sarah Traister Moskovitz) de poèmes rédigés en yiddish, puis dissimulés et enterrés dans le sol, notamment par Shmuel Marvil. Dans son commentaire, Rothenberg rappelle la « nécessité » du témoignage poétique : « The following [...] comes from a remarkable cache of manuscripts written & buried by Yiddish poets many of whom were victims themselves of the Nazi-directed khurbn (= holocaust) of the mid-twentieth-century. Stark & shattering in content & context, they raise, not for the first time, the necessity of a poetry of witness even or especially when the poem ("the poem supreme," as Robert Creeley had it) is addressed to emptiness » (Jerome Rothenberg, « Outsider Poems: A Mini-Anthology in Progress (30): "Poetry in Hell" », Translation from Yiddish by Sarah Traister Moskovitz, in *Poems and Poetics*, Tuesday, October 25, 2011, <http://poemsandpoetics.blogspot.fr/2011/10/outsider-poems-mini-anthology-in_25.html>, [novembre 2011]).

recueil, le recours à la langue natale est une ultime tentative de trouver un langage adéquat, au plus près du désastre¹. Cette langue inintelligible est vidée par la parole elle-même, réduite au silence d'un cri ou d'un babil incompréhensible. Comme dans l'ensemble du recueil, les nombreux enjambements, les blancs et autres fragmentations telles que les (parenthèses incongrues s'étendant sur plusieurs vers et dont la fermeture est parfois absente², rendent la lecture déroutante et difficile, «demanding» dirait-on en anglais. Les vers «The immeasurable part of language is what we speak he says / who am I» immédiatement suivis de mots en yiddish, gardent la majorité des lecteurs à distance d'une partie du sens et les laissent observer les mots dans leur incompréhensibilité même («a language you cannot understand»). Le silence et l'invisible deviennent alors plus «mesurables» et compréhensibles que le langage humain.

Si «tout langage se communique *en lui-même*», pour reprendre et compléter la réflexion de Walter Benjamin (2000a, 145) déjà évoquée dans ces pages, *Khurbn* semble explorer un concept selon lequel le langage inhumain, ombre du langage humain, communique dans la non-langue. Cette non-langue décrit des images de l'invisible enfermées à l'intérieur du silence comme les négatifs de photographies enroulés dans une pellicule. Si les hommes parlent un langage compris seulement par les hommes, les non-hommes (les musulmans, les «fantômes»), parleraient-ils un langage qui nous serait inaccessible, évoluant dans leur intériorité qui serait notre extériorité ? Nous serait-il possible de l'entendre grâce au médium de la poésie ? Rothenberg parviendrait-il à développer ce négatif dans *Khurbn* ?

Il s'agit bien, pour clarifier et synthétiser ce propos, de la transgression effectuée à la fin du poème par le «dibbouk» — «Let ghosts & dibbiks overwhelm the living» (Rothenberg, 1989, 35) —, cette «voix qui vient habiter le vivant contre son gré et s'exprime avec insistance dans l'itération obsessionnelle», pour reprendre les termes d'Hélène Aji :

Dans un effet de paradoxe déchirant, l'oubli semble s'exhiber comme impossible, et le souvenir de ce que l'on n'a pas vécu comme une obsession avec laquelle il faut composer, dans les mots de tous les jours.

¹ Sans indicateur, une traduction a été ajoutée en note de bas de page dans la publication ultérieure de *Khurbn* dans *Triptych* : «*dayn mamas bruder farshvunden... : your mother's brother vanished in the khurbn and must speak in my own tongue let me speak it through you the word khurbn / / My eyes are blind from my khurbn I am now a corpse*» (Rothenberg, 2007, 188).

² Voir par exemple «HIDDEN IN WOODS BAGGED», dans lequel l'absence de la parenthèse finale répond à «severed» : «*my children severed from me / (their souls / / [...])*» (Rothenberg, 1989, 10). Les enfants assassinés sont enlevés, arrachés à leur père comme ses propres membres. La collocation «*my children severed from me*» évoque un membre coupé, tranché, comme la parenthèse disparue qui ne sera jamais refermée, qui ne saurait contenir ni les enfants, ni leurs âmes («*their souls*»), ni enfin le cri («*no cry*») dans l'espace du poème).

[...] Avec le passage aux *gematrias*, Jerome Rothenberg littéralise ce que nous savions déjà, plus ou moins obscurément : que le mot n'est jamais un seul mot, mais toujours un paradigme, que la légende du dibbouk, de la voix qui vient habiter le vivant contre son gré et s'exprime avec insistance dans l'itération obsessionnelle, est en fait une légende du langage¹.

Entre obsession, associations paradigmatiques, résonances traumatiques, filiation et hantise, *Khurbn* est le produit d'une écoute active des voix des morts traduites dans l'espace du poème. Leurs auteurs sont à la fois Rothenberg et les fantômes de Pologne, ou plus précisément de Treblinka. En définitive, quel que soit leur contenu et quel qu'en soit leur auteur, leur vérité et leurs légendes linguistiques, ces poèmes expérimentaux repoussent les interdits de la représentation. Les poèmes de la série *Khurbn* sont le résultat de l'alchimie entre un effort de mémoire, d'exploration du trauma et du témoignage inhumains, et une traduction de voix entendues et dictées, voire même subies dans l'acte poétique. Le résultat est alors à la fois collectif, dialogique et éminemment personnel, singulier, pour reprendre l'explication d'Hélène Aji :

Oscillant entre l'affirmation d'un discours personnel et la reconnaissance d'une intertextualité envahissante où chaque mot est inéluctablement citation, le poète négocie avec ses voix et ses fantômes, les siens, véritablement, non qu'il les possède, mais qu'ils l'habitent. (Aji, in Amfreville, 2005, 161)

De tels poèmes repoussent les capacités de représentation du langage, puisqu'ils se présentent — le passage de la frontière polonaise le figure métaphoriquement — comme une transgression de certaines limites inhérentes à celui-ci (injonction biblique, intériorité/extériorité, vie/mort, objet/signé, vocable/image) et représentent l'imprésentable. Cependant, Rothenberg ne peut pas et ne veut pas, il faut le répéter comme le fait le poète lui-même, exprimer ni la *totalité* ni la *vérité* de l'expérience des camps d'extermination telle que les victimes l'ont subie sans la subir, puisqu'ils étaient eux-mêmes dans l'incapacité de faire l'expérience de cette mort, puisque l'on meurt toujours autre, seul, désubjectivé. Le poème « Der Vidershtand (The Resistance) », s'appuie sur le témoignage de Zalman Lowenthal, les « manuscrits d'Auschwitz », pour le confirmer. Le titre du poème est lui-même un hommage à « The Resistance » de Charles Olson, cité dans les premières lignes :

¹ Hélène Aji, « Les dibbouks de Jerome Rothenberg : *Poland/1931, Khurbn, Gematrias* », in *Les Formes de l'obsession dans la littérature anglaise et américaine*, Marc Amfreville et Claire Fabre eds., Paris, Michel Houdiard Editeur, 2005, 169-170.

DER VIDERSHTAND (THE RESISTANCE)

began with this in olson's words it was
the pre/face so much fat for soap
superphosphate for soil fillings & shoes for sale
such fragmentation delivered by whatever means
the scrolls of Auschwitz buried now brought to light
again the words of zalman lowenthal of poland
who had been dragged into the woods who saw
"the damned plays of liquidation"—incredible (he wrote)
the ocean seeping across the empty field
inside his head how like a sump how grungy
the world reduced to yellow flesh & mud
the man in black whose hands are in black gloves
has killed them
[...]
a game of shootings hangings gassings burnings
written down between the walls of the black building
from the time he searched for reasons
for his suffering & wrote
[...]
The resistance beginning with the writing down
[...]
[...] the poem
began with it & followed the movement
of the dead man's hand as if each written word
had such a hand behind it
that brought the letters & the pain together
written with his blood (the scroll says) in the light
of human bodies burning but what is interesting
here (he writes) is the psychology of man
who refuses to accept
evil thoughts no matter how clearly he sees
he speaks for this is not
the whole truth the truth as it really exists
is immeasurably more tragic & terrible. In the notebook
dig to search
it is by chance that this
is buried by chance that it comes to light
the poetry is there too

it is in the scraps of language
 by which the century is read to us the streets the dogs
 the faces fading out the eyes receding
 they are the dead & want so much to speak
 that all the writing in the world will not contain them
 but the dead voice crying in the money field
 declares it makes its resistance still
 he says I want to tell you
 what my name is my name is buried
 in the ashes my name
 is not a name

(Rothenberg, 1989, 18)

L'activité d'écriture (« he wrote », « writing down », « writing down », « written word » « written with his blood », « he writes », « all the writing in the world »), l'acte poétique, l'acte de nommer ainsi que la nécessité et les modalités du témoignage sont les objets essentiels de ce poème. Rothenberg reprend l'acte de « résistance » (entrepris par Lowenthal, poursuivi par Olson et que l'on retrouve également dans une certaine mesure dans la poétique de Stevens) qui est selon lui une caractéristique première et définitoire de la poésie d'après Auschwitz. Rothenberg reprend le travail poétique d'Olson en utilisant la langue maternelle avec laquelle Lowenthal a témoigné de l'intémoignable. Cela ne signifie pas qu'un témoignage effectif et représentatif de cet intémoignable a été produit, mais bien au contraire que ce manuscrit enterré est l'assertion, l'affirmation et la preuve de l'impossibilité de témoigner de ces actes inhumains perpétrés par des êtres humains. Leur vérité dépasse l'entendement et excède les possibilités de représentation offertes par l'imagination et le langage. À la fin du poème de Rothenberg, le « nom » est enterré dans le sol, il n'est pas nommable ni innomable, il n'est « *pas* un nom ». Le témoignage de Lowenthal n'est pas un témoignage de la vérité, de la totalité du désastre. Avec les vers « for this is not / the whole truth the truth as it really exists / is immeasurably more tragic & terrible », Rothenberg insert le témoignage de Lowenthal. Associé aux fragments poétiques, il participe à la reconstruction de la vérité. Rothenberg place ici le poète dans la position de « témoin pour le témoin », comme il le fait par ailleurs dans ses poèmes dictés sous l'influence des « dibbouks », ces « fantômes » qui communiquent avec leurs voix sourdes dans le silence du camp désert. Ils prennent possession du poète s'aventurant sur leur nonterre. Ils hantent le corps du poète et le corps du poème.

Dans l'« Avertissement » introductif de *Ce qui reste d'Auschwitz*, Agamben cite également ce témoignage de Lowenthal décrivant les actions menées par les *Sonderkommando* dans les chambres à gaz. Lowenthal pose les questions éthiques relatives au témoignage et à l'intémoignable, enfouissant ensuite dans le sol ces traces écrites. Selon Agamben, l'« aporie d'Auschwitz » est cette impossibilité de décrire et de définir les implications insondables d'une série de faits objectifs et d'éléments de preuve concrets tellement inimaginables qu'ils impactent sur la définition même du réel :

Du point de vue historique, nous savons [...], jusque dans les moindres détails, comment à Auschwitz s'accomplissait la phase finale de l'extermination, comment les déportés étaient conduits dans les chambres à gaz par une équipe composée de leurs propres camarades (baptisée *Sonderkommando*), qui se chargeait ensuite d'en extraire les cadavres, de les laver, de récupérer les dents en or et les cheveux, pour les introduire enfin dans les fours crématoires. Et pourtant ces mêmes faits et gestes, que l'on peut décrire et ranger l'un derrière l'autre dans le temps, demeurent singulièrement opaques si l'on s'efforce de les comprendre vraiment. Personne, sans doute, n'a exposé de façon plus directe ce décalage et ce malaise que Zelman Lewental, un membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz qui confia son témoignage à quelques feuillets enterrés à proximité du crématoire III et exhumés dix-sept ans après la libération du camp.

« Comment exactement, écrit Lewental en yiddish, les choses se sont passées, aucun être humain ne peut l'imaginer, et c'est en fait inimaginable qu'on puisse raconter exactement comment nous avons vécu cette épreuve. [...] »

À l'évidence, il ne s'agit pas là seulement de la difficulté ressentie lorsqu'on cherche à communiquer aux autres ses expériences les plus intimes. Le décalage s'inscrit dans la structure même du témoignage. D'une part, en effet, ce qui s'est passé dans les camps apparaît aux rescapés comme la seule chose vraie, comme telle absolument inoubliable ; de l'autre, la vérité, pour cette raison même, est inimaginable, c'est-à-dire irréductible aux éléments réels qui la constituent. Des faits tellement réels que plus rien, en comparaison, n'est vrai ; une réalité telle qu'elle excède nécessairement ses éléments factuels : telle est l'aporie d'Auschwitz. Comme il est écrit sur les feuillets de Lewental : « La vérité entière est beaucoup plus tragique, encore plus terrifiante » (Agamben, 2003, 9-10).

Les poètes « résistants » d'après Auschwitz doivent produire un effort d'imagination inhumain pour faire face à un excès de réel. Dans *Khurbn*, Rothenberg retourne le langage poétique du témoignage à la terre, aux cendres et à la poussière d'où il vient en lui rendant son illisibilité et son invisibilité. Avant Giorgio Agamben et Jacques Derrida, Jerome Rothenberg effectue une signature poét(h)ique nécessaire, il fait acte de témoignage et de résistance. Afin de retourner à la cendre initiale, à la cendre comme reste et comme devenir, à partir de

laquelle la poésie donne voix aux morts, cette analyse va maintenant suivre le fil d'Ariane du trauma et du témoignage avec « 14 Stations ». Dans ce deuxième volet majeur de ses tentatives de représenter et de témoigner des événements d'Auschwitz, Rothenberg déterre et enfouit de nouveau le langage poétique dans les cendres des camps d'extermination nazis. Avec ces quatorze poèmes composés à partir de la technique de la *gématrie* en collaboration avec l'artiste Arie Galles, Rothenberg inscrit quatorze étapes dans le chemin de croix qu'est la prise de conscience historique et artistique d'un nouveau récit fondateur, impossible à résumer et à contenir dans un mémorial fixe ou définitif.

b) « 14 Stations » : le fil d'Ariane — ouvertures & perspectives

Our fingers fail us.

Then tear them off! the poet cries
not for the first time.
The dead are too often seen filling our streets,
who hasn't seen them?
A tremor across the lower body,
always the image of a horse's head
& sandflies.
A woman's breast & honey;
She in whose mouth the murderers stuffed gravel
who will no longer speak.
The poet is the only witness to that death,
writes every line
as though the only witness¹.

Le poème « Prologomena to a Poetics » résume la poétique de Rothenberg en cristallisant ses grandes lignes fondatrices. Commencé par l'acte de nommer et la formule « All poets are Jews », celui-ci se termine par une réflexion sur le trauma et le témoignage qui illustre le besoin de leur itération poétique protéiforme. Publié dans *Seedings & Other Poems*, recueil contenant « 14 Stations », ce long poème conclut également le deuxième volume de *Poems for the Millennium* (Rothenberg, 1998, 853-855), anthologie de poésie « résistante » d'après Auschwitz. La strophe finale affirme et répète la place du poète comme « unique témoin » (« as though the only witness ») de ce dont on ne peut témoigner, c'est-à-dire à la fois de la mort de l'autre et de l'autre mort, l'« autre côté », la « mort invisible » de l'« espace

¹ Jerome Rothenberg, « Prologomena to a Poetics », in *Seedings & Other Poems*, New York, New Directions, 1996, 71.

orphique » pour reprendre les expressions de Maurice Blanchot¹, mort qui rend le sujet irréductiblement autre et qui ne peut être exprimée que par une distance linguistique : « *that death* » (Rothenberg, 1996, 71). « Le poète » est celui qui tente à tout prix et de façon répétée (« Then tear them off ! the poet cries / not for the first time ») de trouver le médium adéquat pour traduire l'image traumatique récurrente (« always the image »). À l'intémoignable convient peut-être la suppression des moyens de perception et de représentation pour s'en imprégner davantage. L'automutilation que s'inflige le poète pour mieux saisir et écrire complète la figure, déjà évoquée par Rothenberg, de l'aveuglement du poète visionnaire augmentant sa perception sensorielle. Le poète doit tenter d'approcher ce dont on ne peut faire l'expérience, ce qui ne peut être vu, dit ou ressenti, touché avec les mots (« *Our fingers fail us* »), expérimentant de nouvelles méthodes avec chaque tentative.

Complétant le travail entrepris dans *Khurbn* en utilisant la technique de la *gématrie* qui avait déjà été employée dans l'ultime poème ainsi que bien sûr dans le recueil *Gematria*, la série de poèmes « 14 Stations » propose une autre perspective et une nouvelle approche du témoignage. Les poèmes de Rothenberg agrémentent l'œuvre de Arie Galles dérivée de photographies aériennes des camps d'extermination, dessinée avec du charbon de bois, de la cendre, et effacée dans son processus même de création². Ces textes évoquent de nouveau la possibilité et l'impossibilité de la représentation totale ou partielle de la Shoah, ouvrant une réflexion sur les modalités et le médium employés pour y parvenir. Faisant écho au doute marqué dans la conclusion de « Prologomena to a Poetics » (« *as though the only witness* »), ces poèmes de Rothenberg et ces dessins de Galles, dans lesquels des fragments de prières sont dissimulés, se présentent comme un questionnement face aux événements d'Auschwitz ainsi qu'à la responsabilité et à la possibilité du témoignage : depuis le ciel d'où ont été prises ces photographies, Dieu a-t-il été témoin du désastre ?

Cette collaboration n'apporte pas de réponse mais résiste, assume la responsabilité artistique et poétique du risque impliqué par ce questionnement. Galles et Rothenberg en sont les signataires, pour reprendre la théorie poétique et éthique du témoignage de Derrida. Écrite et dessinée dans les cendres, à partir des cendres et avec des cendres, composée principalement par une technique d'effacement et d'enfouissement (de sens, de lignes, de

¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 170, 191, 203.

² « The medium is charcoal, Conté crayon and erasers. The last tool is not usually listed as a creative medium but it is an essential part of Arie's art ». Steven H. Miller, ancien directeur du Morris Museum. Voir Arie Alexander Galles, *Fourteen Stations / Hey Yud Dalet (A suit of fifteen charcoal drawings and poem drawings. Gematria poems written by Jerome Rothenberg)*, Morristown, NJ, The Morris Museum, Library of Congress Catalogue, 2002, n. p.

couleurs, de métaphores et d'associations poétiques guidant vers la création du sens qu'elle détruit et efface aussitôt¹), cette œuvre « monumentale » (« monumental charcoal drawings » [Rothenberg, 1996, 100]) est un engagement éthique face à l'absence de sens et à l'ambiguïté relatives à la religion et à la théodicée. Dérangante à bien des égards, elle est composée à partir de traces du divin et du désastre, des restes de « Dieu » et de la « terreur », deux mots qui ont la même valeur numérique et qui hantent l'ensemble de cette série de poèmes, traçant une ligne fragile, un fil d'Ariane permettant au lecteur de circuler dans les méandres labyrinthiques et les détours serpentins de cette œuvre sombre, opaque :

THE FIRST STATION: AUSCHWITZ-BIRKENEAU

now the serpent:

[...]

see a light
take shape in the pit,
someone killed

torn in pieces
a terror, a god,
go down deeper²

Entre lumière et obscurité, Rothenberg invite Dieu à descendre dans les profondeurs de l'enfer (« the pit », « go down »). L'association gématrice entre « terror » et « god » est augmentée de l'allitération « a **god**, / **go down deeper** », qui renforce la perspective de la vision de l'enfer depuis les cieux, la vue céleste plongeant dans l'abysse des camps d'extermination. La lueur qui illumine le poème n'est pas la lumière divine de la création, mais celle qui émane de la fournaise, qui éblouit le poète comme elle éclaire Lewental dans *Khurbn* : « written with his blood (the scroll says) in the light / of human bodies burning » (Rothenberg, 1989, 18).

L'expression métaphorique « fil d'Ariane » est un dénominateur commun utile pour évoquer la plongée dans les profondeurs du trauma qui est mise en mot et en espace dans « 14 stations ». Le lecteur, comme Thésée, trouve son chemin pour sortir de l'enfer labyrinthique

¹ « how blind / & evil / like its skin // your words / erased » (Jerome Rothenberg, « The Twelfth Station: Sobibor », extrait de « 14 stations », in *Seedings & Other Poems*, 1996, 114).

² Jerome Rothenberg, « The First Station: Auschwitz-Birkenau », extrait de « 14 stations », in *Seedings & Other Poems*, 1996, 101.

de la mémoire. Dans l'*Illiade*, Ariane est celle qui envoie des signaux contradictoires et ambigus, à la fois déesse et princesse mortelle. La valeur initiatique de l'écriture comme étape de traversée du domaine de la mort et du corps du monstre est également assignable à cette expression. Nom attribué au filin permettant aux plongeurs de remonter à la surface lorsque l'eau est particulièrement trouble, lorsque la visibilité est quasi-nulle, le « fil d'Ariane » fonctionne comme le tracé invisible du langage poétique balisant la trajectoire sous-marine entre les profondeurs abyssales du trauma et ses manifestations (ses représentations) en surface. Le poème, inscription du témoignage par excellence, est ce « fil d'Ariane » cette trace du cheminement effectué par le poète pour localiser et faire entendre le cri inaudible de la noyade. Enfin, et pour revenir très concrètement à notre objet d'étude, le « fil d'Ariane », en ergonomie, est aussi appelé « chemin de fer ». La figure mythique d'Ariane file la métaphore et rebondit sur le jeu de mot macabre « 14 stations », qui implique en effet les deux sens de stations de la croix et de stations ferroviaires. Ce croisement ambigu entre christianisme et désastre est encore agrémenté d'extraits de la bible hébraïque dont les particules sont mélangées à la cendre illisible que donnent à lire les poèmes gématriques de Jerome Rothenberg.

Dès le premier poème de cette série, dès le premier de ses vers, qui, puisque la langue française invite à le formuler ainsi, goûte la pomme-poème, l'allusion à la genèse est évidente (« *the serpent* »). Dans « A Kaddish », Arie Galles fait une remarque qui semble d'ailleurs renvoyer à l'innocence et au péché survenu dans le jardin d'Eden : « The land on which such suffering took place, where members of my family became ashes in the slaughterhouse of Belzec, was also the flowered field where my friends and I ran and played »¹. L'œuvre d'Arie Galles est une prise de risque extrême du point de vue éthique. Mêlant une apparente recherche de sens induite par sa réécriture religieuse (« Midrash », « exegis ») à une vision des camps à distance se voulant « objective »², celle-ci menace à chaque instant de commettre l'outrage de la mystification dont Elie Wiesel a été accusé suite à l'emploi du terme « Holocauste ». Il faut prendre le temps de comprendre toutes les implications de cette œuvre, prendre du recul et apprécier chaque angle de vue, chaque perspective, pour y voir une

¹ Arie Alexander Galles, « A Kaddish », in *Fourteen Stations / Hey Yud Dalet (A suit of fifteen charcoal drawings and poem drawings. Gematria poems written by Jerome Rothenberg)*, Morristown, NJ, The Morris Museum, Library of Congress Catalogue, 2002, xii. Ce texte, ainsi que l'ensemble de la série *Fourteen Stations / Hey Yud Dalet* et ses étapes préliminaires sont consultables sur le site internet de Arie Galles (<<http://ariegalles.com/fourteen-stations.html>>, juin 2012).

² « As Galles worked from documentary photographs to establish some presence at distance (= objectivity), I decided to objectify by turning again to gematria (traditional Hebrew numerology) as a way to determine the words and phrases that would come into the poems » (Jerome Rothenberg, 1996, 100).

collaboration respectueuse qui ne prétend apporter ni un sens ni une réponse au désastre. 14
Stations est avant tout un acte mémoriel :

These photographs bear witness to the death camps, and are documents by accident. [...] I drew a Midrash, an exegesis, a different way of thinking about the Holocaust. There, among mundane views of occupied Europe, grew embedded cancers. The cancer consumed glorious landscape and barely concealed its rapacious appetite for devouring my people. [...] I marked paper with charcoal, literally drawing with ashes. And, sometimes, it felt to me that the physical act of drawing gave voice to the unheard screams of the murdered.

The English title of the project refers to the “Fourteen Stations of the Cross” and to the fact that each concentration camp was established near a railroad station. The Hebrew title “Hey Yud Daman,” “May God avenge their blood,” has been carved into the gravestones of Jewish martyrs throughout the centuries. Within each drawing I have hand lettered and embedded one-fourteenth of the Kaddish. Interwoven into the texture of each drawing, these Aramaic and Hebrew phrases are invisible. The full suite of drawings completes the Kaddish, offering the prayer for those who perished and had no family to recite it for them. This Kaddish is also for those to whom the prayer was foreign, whose lives were extinguished in the same braid of horror and smoke that devoured the Jews of Europe. I offer the *Fourteen Stations/Hey Yud Dalet* suite of drawings as icons for compassion and remembrance. (« A Kaddish », in Galles, xiii)

S’il s’agit d’une œuvre hybride, d’une réécriture et d’une représentation issues de photographies, d’extraits bibliques (« a Midrash, an exegesis ») et de prières pour les morts (« Kaddish ») permettant à Galles d’entendre les cris des victimes, il insiste cependant avec la plus grande fermeté sur le fait que l’art ne peut en aucun cas *exprimer* ces événements :

Under no condition can art express the Holocaust. To withdraw art from confronting this horror, however, would assign victory to its perpetrators. That must not be. Each survivor, individually, must affirm his or her humanity and existence. As an artist, and a child of survivors, I can do no less. (Galles, xiii)

Galles a fait appel à Rothenberg qui a choisi de composer des poèmes géométriques¹ à partir des valeurs numériques des lettres composant les noms des camps en yiddish et en hébreu.

¹ Geneviève Cohen-Cheminet nomme le procédé de composition employé par Jerome Rothenberg dans *Fourteen Stations* « rule-generated poetry » et même plus précisément « rule-generated opacity » : « Rule-generated poems are nothing new, Isidore Isou (Lettrism), Georges Perec, John Cage, Jackson Mac Low or Lyn Hejinian are practitioners in an ancient tradition of permutation. Nor is a concern with numbers new to poets who learned their trade in meter and metrics. What is specific to Jerome Rothenberg is that his use of Gematria contributes to defamiliarize the thought process by blocking referential and metaphorical readings ». Dans cet article explicatif associé à l’exposition d’Arie Galles, Cohen-Cheminet analyse en détail les valeurs numériques des lettres employées dans les poèmes de Rothenberg et déchiffre les extraits de Kaddish incorporés dans les tableaux de Galles. Voir Geneviève Cohen-Cheminet, « “The Burning space between one letter and the next”: rule-generated poetry in *Fourteen Stations* by Arie Galles and Jerome Rothenberg », Center for

Cette collaboration artistique est une réaction, un engagement éthique affirmant l'obligation morale, mémorielle et avant tout humaine qui incombe aux artistes parents de victimes de témoigner pour ceux qui n'ont pas pu témoigner. Il ne s'agit pas d'exprimer ou de représenter les événements dans leur totalité ou leur vérité, mais d'exprimer le cri enfoui dans les cendres de leurs victimes, d'exprimer une réaction humaine face à ces événements inhumains, pour résister contre tout négationnisme, contre toute aphasie ou mystification. Les divers outils dérivés de pratiques et de rites religieux sont des éléments spirituels employés afin d'étendre les capacités de formulation et de témoignage inhérentes au langage ou à l'image. Face à l'absence de sens et l'incompréhension, cette œuvre fait appel aux formes d'expression poétiques et artistiques les plus extrêmes, ce que Rothenberg, qui aime répéter l'expression d'André Breton, considère comme un « acte sacré ». Les dessins de Galles respectent l'interdit biblique de la représentation car il ne s'agit pas d'iconographie du divin, mais au contraire d'une représentation de l'enfer, des métastases du « cancer » nazi, ces usines de la mort dont la création-destruction inhumaine est engendrée par l'humain lui-même. Les poèmes de Rothenberg, quant à eux, font entendre les voix dans leur silence. Comme dans *Khurbn*, celles-ci sont orchestrées de concert dans « 14 stations » :

THE EIGHTH STATION: CHELMNO

A Chorus of Children

[...]

A Chorus of Survivors

[...]

(Rothenberg, 1996, 108)

THE NINTH STATION: TREBLINKA

the voices, thunders
& the voices
of our kin
that they will bring in
from the top

[...]

(Rothenberg, 1996, 110)

THE ELEVENTH STATION: MAIDANEK

1

a thing

spoken

speaks in me

I see

the spoken

thing

a word

hail

pestilence

& from your face

a curse

is poured out

& a bone

is set in motion

spoken

in disgust

to see

the one who speaks it

(Rothenberg, 1996, 112)

Ces voix enfouies dans les gématries de Rothenberg verbalisent le cri dans leur non-langue. Elles reflètent les fragments de « Kaddish » et de « Midrash » incorporés aux images des camps produites par Galles. Au lettrage indiscernable et indéchiffrable des prières dissimulées dans la cendre répondent les voix inaudibles et plaintives des poèmes de Rothenberg. La distance de la vue aérienne remaniée et l'ensemble de ces cris sourds, de ces mots illisibles illustrent l'enfouissement caractéristique du trauma, équilibre entre la « blessure » initiale, vérité inaccessible, et sa verbalisation impossible, sa « voix » incommunicable. Tout comme

l'ampleur véritable du désastre qui n'est pas accessible en contemplant les tableaux de Galles exposés au Morris Museum, la voix impersonnelle reste scellée dans les poèmes de Rothenberg qui sont eux-mêmes générés par un système d'association linguistique secret et fermé (« a thing / spoken / speaks in me »).

La contribution de Stephen C. Feinstein au catalogue *Fourteen Stations / Hey Yud Dalet* apporte une perspective critique à cette œuvre et une transition logique à cette étude qui va maintenant s'intéresser à l'impact artistique du trauma du 11 septembre, dont le témoignage entre en résonance avec la seconde guerre mondiale dans les œuvres de Jerome Rothenberg et de Paul Auster. La remarque suivante de Feinstein au sujet de « 14 Stations » et du 11 septembre esquisse l'articulation et la limite de ce travail de recherche qui n'apportera, dans le meilleur des cas, qu'un fragment de réponse et de vérité, du moins matière à plus ample questionnement dans un long cheminement critique et artistique, collectif et nécessaire.

One thing is certain: Galles' drawings evoke the question of God, if not the answer. His visual approach in alliance with poetry seems to create a sacred space. As we think about ways to memorialize the Shoah as well as the events of September 11, 2001, such sacred artistic spaces are needed, for these spaces provide us with important fragments allowing the story to remain incomplete, as perhaps it should be. [...] Since Galles offers his work for "compassion and remembrance," one logical response of the viewer is to leave this artistic space mute¹.

Après tant de silence traumatique et négationniste qu'il faut encore combattre, ce flot de parole incessant n'est arrivé qu'à son balbutiement. Il faut espérer que certains entendront le cri émanant des profondeurs silencieuses de *Khurbn* et de « 14 Stations », que la blessure finira par déchirer l'air en surface. Glorifier une parole de cendres impose à chaque instant l'engagement éthique du témoignage, puisque l'inimaginable a bouleversé le réel et que de tels actes inhumains sont encore perpétrés aujourd'hui avec de nouveaux attentats terroristes et de nouveaux génocides. La mémoire du monde est contenue dans les cendres à partir desquelles renaît un nouveau langage dans le bruissement infini de feuilles de silence.

¹ Stephen C. Feinstein, « God's view of man's work: Arie Galles' *Fourteen Stations/Hey Yud Dalet* » (in Galles, 2-3).

TROISIÈME PARTIE

REPRÉSENTATIONS DU DÉSASTRE : PERSPECTIVES JUIVES-AMÉRICAINES & MONDIALES

CHAPITRE V

Auschwitz, Hiroshima, 11 septembre :

Représentation des événements traumatiques

Then came September 11, 2001. In the fire and smoke of three thousand incinerated bodies, a holocaust was visited upon us.

—Paul Auster¹

The terminal point for me was the 2001 devastation in New York, to which I was a nearby witness, but fused here with a memory of Kurt Schwitters' sculptural *Merzbau*, destroyed (also by fire) in World War Two.

—Jerome Rothenberg²

Dans les œuvres de Paul Auster et de Jerome Rothenberg se dessine une trilogie traumatique identique que l'on peut résumer, à défaut d'une terminologie adéquate, par les trois synecdoques « Auschwitz », « Hiroshima » et « 11 septembre ». Bien qu'ils traitent de ces événements traumatiques sur des modes et avec des médiums différents, Paul Auster et Jerome Rothenberg en ont fait les points d'ancrage de leurs travaux. Ils répondent à la nécessité de témoigner et d'offrir une réponse artistique par l'écriture, acte mémoriel permettant de mieux comprendre l'incompréhensible en dépassant les documents authentiques. Les preuves du désastre ne sont pas suffisantes pour représenter sa totalité et sa vérité. Si Levinas et Jabès affirment que l'activité d'écriture et le témoignage commencent avec la blessure, les recherches menées par Paul Auster et Jerome Rothenberg dans le but de représenter et d'apaiser la souffrance relèvent d'un acte d'écriture par excellence, d'une entreprise littéraire paroxystique et exemplaire.

L'événement traumatique confronte l'écrivain à l'impossibilité de dire, à la latence et au détour nécessaires afin de trouver la « voix » capable de verbaliser la « blessure », selon la terminologie de Caruth. Dans son article intitulé « Still Life: 9/11's Falling Bodies », extrait

¹ Paul Auster, « The Art of Worry », in *Collected Prose (Autobiographical Writings, True Stories, Critical Essays, Prefaces and Collaborations with Artists)*, New York, Picador/Henry Holt, 2003, 462.

² Jerome Rothenberg, « Postface », in *Triptych (Poland/1931 – Khurbn – The Burning Babe)*, New York, New Directions, 2007, 223.

de *Literature after 9/11*, Laura Frost aborde la question de la représentation du désastre du 11 septembre. Introduisant son analyse sur les « falling men » ou « jumpers » par une réflexion portant sur les critiques formulées à l'égard des premières œuvres qui les ont représentés et érigés en porte-parole silencieux, en témoins intégraux et en figures du désastre, Frost souligne la résurgence immédiate du débat éthique concernant la « mémorialisation » de tels événements traumatiques :

This public act of literary criticism is typical of debates about the memorialization of traumatic events: “Should a memorial remind viewers of the terribleness of the catastrophe? Should it deliberately revoke the horror, emphasizing aspects of human nature that cannot be denied?”¹ Or should a memorial soothe viewers, help them mourn their loss and “work through” the trauma of the event? In the case of 7 WTC, these concerns resulted in a memorial emphasizing “positive stuff” and excising “the miseries of 9/11.” But what is the price of representing 9/11 in a strictly “positive” mode? Silverstein’s injunction to avoid images “that people might want to forget” suggests that the institutional management of 9/11 is at odds with what individuals—Szymborksa and many others—need to remember and what they are still trying to sort out about that day².

Comme Laura Frost le confirme ensuite, le débat sur la « mémorialisation » dont il est question dans ce passage s’applique non seulement aux « événements traumatiques » du 11 septembre, mais aussi à ceux d’Auschwitz. Frost conclut ce chapitre en construisant une argumentation autour de l’affirmation provocatrice de Joyce Carol Oates qui lui sert de sous-titre : « A KIND OF HOLOCAUST SUBJECT » (Keniston, 196). En effet, de par les questions soulevées par la représentation des événements du 11 septembre, les débats éthiques et esthétiques sont proches de ceux d’Auschwitz. Les désaccords se répètent : l’« injonction » de Larry Silverstein évoque l’injonction d’Adorno, bien que de façon presque opposée. Silverstein semble demander le retour du beau, et pour caricaturer son propos, on pourrait même affirmer qu’il tente ainsi de maintenir une certaine forme de déni, de répression et de refoulement des événements traumatiques. Mais Auster et Rothenberg militent pour que ceux-ci soient mieux compris et assimilés, pour que l’art et l’écriture répondent à des faits dont la présentation dépasse l’entendement et défie toute représentation linguistique sensée et spontanée. Pour Auster et Rothenberg, l’analogie entre Auschwitz, Hiroshima et le 11 septembre est liée à des questions identitaires, artistiques et politiques. Après Auschwitz, le

¹ Ann E. Kaplan, *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005, 139.

² Laura Frost, « Still Life: 9/11’s Falling Bodies », in *Literature after 9/11*, Ann Keniston and Jeanne Follansbee Quinn eds., New York, Routledge, 2008, 182.

11 septembre soulève les mêmes questions relatives au traumatisme et au témoignage, aux interdits de la représentation, à la fiction et à la vérité. Auster et Rothenberg, tout comme Oates, font partie de ces nombreux auteurs et critiques qui proposent, du moins soutiennent dans leur cas précis, une « telle analogie », pour reprendre la formule de Laura Frost :

In calling 9/11 “a kind of Holocaust subject,” Oates joins a startling number of critics who propose such an analogy. Writing about New York artists responding to 9/11, Arthur Danto asserted that September 11 was “symbolically, I suppose, our Holocaust, it being caused by a parallel order of evil.” [...] If analogy is a device for clarification and explanation, the 9/11-Holocaust analogy is paradoxically based on the supposedly inscrutable, “unfathomable,” and “unimaginable” nature of the events. The analogy bears not only on the acts of terrorist violence but also on the voids and evasions at the heart of 9/11 narratives. (Keniston, 199)

Comme pour les événements d’Auschwitz, il n’existe pas de témoignage intégral de ceux du 11 septembre qui restent « inimaginables » et « insondables ». La silhouette ambiguë des « falling men » rappelle celle des « musulmans » des camps d’extermination. Ces deux figures sont des apparitions spectrales, des « natures mortes »¹, elles sont l’incarnation de la dépersonnalisation du désastre, de la mort anonyme et intémoignable, elles fascinent et dérangent par leur statut indéfinissable d’état limite entre la vie et la mort. Ces événements se ressemblent également de par les flammes qui se trouvent en leur centre inexpérimentable et incommunicable, ce que Paul Auster et Jerome Rothenberg soulignent. Outre les images et les stratégies de représentation qu’ils évoquent où qu’ils interdisent, les événements du 11 septembre 2001 réitérent la question de la formulation du cri pour répondre à la blessure, d’autant qu’elle est vécue et exprimée par Paul Auster et Jerome Rothenberg comme une répétition, une délocalisation d’événements traumatiques initiaux.

1. 11 septembre : la re-présentation du désastre ?

Avant d’analyser les expérimentations poétiques et fictives de Paul Auster et de Jerome Rothenberg, il faut d’abord s’intéresser à divers essais et entretiens situant les événements du 11 septembre à une place bien précise dans leur cartographie du désastre. Cette cartographie

¹ Cette terminologie de Laura Frost, qui sera réemployée au cours de cette analyse, est également utilisée par Paul Auster dans *Man in the Dark* et par Don DeLillo dans *Falling Man*.

spatiale, temporelle, philosophique, littéraire et artistique nécessite une connaissance approfondie pour apprécier les échos évanescents émanant des profondeurs de leurs œuvres poétiques et romanesques. Pour reprendre la terminologie d'Elisabeth Angel-Perez, différente de celle de Laura Frost mais complémentaire, les liens qui unissent Auschwitz et le 11 septembre n'ont pas tant trait à une « analogie » qu'à une « délocalisation ». D'après Angel-Perez, « l'événement traumatique » d'Auschwitz est répété et « délocalisé » spatialement ou temporellement :

Auschwitz n'existe pas que pour ceux qui l'ont vécu. [...] Il n'existe pas que dans une temporalité délimitée. La question de sa transmission brouille la frontière entre le temps propre du traumatisme et son « après-coup », concept forgé par Maurice Blanchot que l'on pourra mettre en parallèle avec l'« après-Auschwitz » d'Adorno, et qui a à voir avec le retour de l'enfoui, du refoulé mais aussi une tentative de rationalisation du passé. [...] Les victimes d'Auschwitz qui ont survécu n'en finissent pas de revivre le cauchemar : ils délocalisent ainsi dans le temps et dans l'espace l'événement traumatique, le faisant ricocher parmi les générations qui n'ont pas connu Auschwitz et qui en héritent pourtant la mémoire¹.

Pour Auster et Rothenberg, le trauma d'Auschwitz, qui a d'abord touché leurs ancêtres, est délocalisé d'un point de vue générationnel. Il se présente, se re-présente et se répercute dans leurs travaux en prose, dans leurs poèmes et dans leurs romans. Le 11 septembre a précipité le besoin de témoigner non seulement de la chute des tours jumelles dont ils ont été les témoins directs, mais aussi de faits antérieurs. Tous deux représentent ces événements comme des symboles de la souffrance et de la perte à une échelle universelle.

Dans son article paru dans *Trauma at Home : After 9/11*, Michael Rothberg compare deux essais distincts qu'il a rédigés sur les traumas d'Auschwitz et du 11 septembre. Précisant que ceux-ci ne sont pas comparables ou analogues, il affirme néanmoins que la façon dont sont traitées les questions relatives au trauma d'Auschwitz et à sa représentation peut être éclairante pour aborder celles du 11 septembre. Rothberg propose un cadre théorique générique en trois temps pour aborder de tels événements traumatiques :

In *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, I develop a framework for responding to representations and memories of traumatic histories. In the context of a consideration of the impact of the Nazi genocide, I argue that traumatic histories make three types of demands on our response: they demand documentation, they demand reflection on the limits of representation, and they demand engagement with the public sphere of commodity culture. While the events of September 11 bear no

¹ Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Langres, Klincksieck, 2006, 19.

resemblance to those of the Holocaust, I am suggesting in this essay that what we can learn from coming to terms with events such as the Shoah can be illuminating for our current concerns¹.

Ces trois étapes, auxquelles il a déjà été fait allusion, résument efficacement la ligne de conduite théorique nécessaire à la problématisation du trauma et du témoignage. Il convient ainsi dans un premier temps d'analyser les témoignages directs, récits et interviews de Paul Auster et de Jerome Rothenberg qui permettront de mieux appréhender ensuite les techniques de représentation mises en œuvre dans leur corpus poétique et littéraire pour faire acte de « résistance ».

a) *An oblique tale of two cities* : Le désastre re-« visité » par Paul Auster

Avant d'aborder par de multiples stratégies de détour les événements d'Auschwitz, d'Hiroshima et enfin du 11 septembre dans son œuvre de fiction, Paul Auster a tenté à plusieurs reprises d'en témoigner dans divers textes en prose. Après *The Invention of Solitude* et ses essais de jeunesse largement centrés sur la question du témoignage après Auschwitz, Auster s'intéresse de manière plus apparente à cette problématique dans sa fiction post-11 septembre à partir d'*Oracle Night*. La résurgence du paradigme d'Auschwitz est observable au lendemain des attentats qui semblent être un déclencheur narratif. Avant d'aborder de manière détournée et fictive le trauma national du 11 septembre, Auster a tenté à plusieurs reprises d'en témoigner sous la forme de récits autobiographiques. Le résultat obtenu, comme à l'époque de ses essais littéraires sur Reznikoff, Jabès ou Celan, est proche du silence, et son économie linguistique en est caractéristique. Les articles d'Auster qui abordent le 11 septembre apportent très succinctement, mais à plusieurs reprises, certaines clefs qui permettent de mieux appréhender ses propres concepts liés à la représentation, donnant naissance à des techniques expérimentées ensuite dans son œuvre de fiction.

¹ Michael Rothberg, « "There is No Poetry in This": Writing, Trauma, and Home », in *Trauma at Home: After 9/11*, ed. Judith Greenberg, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2003, 156. Ce propos de Rothberg s'inspire des travaux de Cathy Caruth, comme il le précise ensuite lui-même. Son analyse s'en différencie cependant par son développement dans les champs de la sociologie et de l'économie, cette dernière catégorie trop limitative n'entrant pas exactement dans les considérations de Paul Auster et de Jerome Rothenberg. Michael Rothberg insiste sur le besoin d'étudier le trauma dans le cadre spécifique de la théorie marxiste, ce qui ne me semble pas être une troisième étape aussi essentielle, du moins aussi générique que les deux premières. L'aspect éthique et politique du traitement poétique et littéraire du trauma, en d'autres termes l'acte de « résistance » artistique semble une définition plus adéquate de ce « troisième temps », de la troisième étape du cadre d'analyse non-doctrinal du présent travail de recherche (bien que certaines parentés avec le marxisme ne sont pas exclues).

Une succession de courts articles a ainsi été rédigée dans les jours et les mois qui suivirent le 11 septembre 2001. Le premier d'entre eux, rédigé l'après-midi même, est intitulé « Random Notes—September 11, 2001—4:00 PM ». Le style télégraphique de cet article est très particulier : les paragraphes sont courts et ne comptabilisent parfois pas plus d'une ou deux lignes. Témoignant de cette journée à l'aide d'une écriture synthétique, Auster insiste particulièrement sur les interactions humaines et sur les témoignages qu'il a recueillis auprès de ses proches ou de ses voisins (son coiffeur par exemple). Dépouvé de spéculation jusque dans ses dernières lignes où le ton change alors radicalement, ce court texte se conclut par une remarque essentielle sur l'importance pressentie de cet événement qui marque un tournant non seulement historique, mais aussi, cela paraît évident rétrospectivement, artistique : « And so the twenty-first century finally begins »¹. Cette phrase finale, dont la rupture est renforcée par l'alinéa et la date ajoutée en dessous (« September 11, 2001 ») stipule le début d'une nouvelle ère. Il s'agit aussi d'une étape importante dans la carrière de Paul Auster. Celui-ci laisse une place proéminente au trauma et au témoignage dans ses essais et ses romans qui se présentent alors comme une mise en forme de la mémoire ainsi qu'une tentative d'exprimer l'inexprimable et de braver les interdits de la représentation. Lors du colloque « Perspectives on 9/11 », Bertrand Gervais a cité ce propos de Paul Auster qu'il considère comme pionnier du « processus de mythification du 11 septembre »².

Anticipant l'un des premiers grands romans du 11 septembre, écrit par son ami Colum McCann (*Let the Great World Spin*³), Paul Auster fait par ailleurs référence à Philippe Petit dans ce court témoignage rédigé le jour des attentats :

All day, as I have watched the horrific images on the television screen and looked at the smoke through the window, I have been thinking about my friend, the high-wire artist Philippe Petit, who walked between the towers of the World Trade Center in August 1974, just after construction of the buildings was completed. A small man dancing on a wire more than five hundred yards off the ground—an act of indelible beauty.

Today, that same spot has been turned into a place of death. It frightens me to contemplate how many people have been killed. (Auster, 2003, 505-506)

¹ Paul Auster, « Random Notes—September 11, 2001—4:00 PM », Commissioned by *Die Zeit*: published September 13, 2001 (in *Collected Prose*, 2003, 506). Ce texte a également été publié dans l'anthologie d'Ulrich Baer, *110 Stories: New York Writes After 9/11* (New York, New York University Press, 2002, 34-36).

² Bertrand Gervais, « Habiter l'événement : paradoxes du 11 septembre », communication effectuée lors du colloque international « Regards Croisés sur le 11 Septembre / Perspectives on 9/11 », organisé sous l'égide du LERMA (E.A. 853, Aix-Marseille Université) en collaboration avec l'équipe ERIC LINT (Programme « Projet Lower Manhattan », Figura, UQAM, Montréal), les 7, 8 et 9 octobre 2010 à Aix-en-Provence.

³ Colum McCann, *Let the Great World Spin*, New York, Random House, 2009.

Comme le livre de McCann, les romans post-11 septembre d'Auster ne parlent pas des sujets essentiels dont ils traitent, le trauma de la chute des tours du World Trade Center. Vingt-sept ans après la traversée des tours par Philippe Petit, cette image reste « indélébile ». Elle a marqué Auster au point de ressurgir le jour du trauma et au moment du témoignage (en anglais, l'acte de témoignage, « testimony », renvoie à sa verbalisation succédant au moment de perception visuelle des événements appelé « witness »¹). Dans son essai sur Philippe Petit rédigé en 1982, qui sert de préface au *Traité du funambulisme*, Auster faisait d'ailleurs déjà une remarque sur la puissance de cette image en des termes qui pourraient sembler étrangement ambigus aujourd'hui, et que l'on serait presque tenté de lire comme une allusion proleptique s'il s'agissait d'un texte de fiction : « A white boy against a nearly white sky, as if free. The purity of that image burned itself into my mind and is still there today, wholly present »². Comme le trauma de la chute des tours incandescentes qui est survenu plusieurs décennies plus tard, cette image s'imprègne dans l'esprit et brûle le regard et la mémoire, mais il s'agit d'une image céleste, presque spirituelle (« white boy », « white sky », « purity »), créant une dichotomie rétrospectivement dérangeante entre la lumière divine et les flammes de l'enfer à venir (« burned »).

À la suite de « Random Notes—September 11, 2001—4:00 PM », qui décrit l'attentat terroriste et le souvenir de la traversée aérienne de Petit en soulignant la dualité entre la vie, la beauté angélique, et la mort, les profondeurs infernales (« beauty » / « place of death », « killed »), un court article intitulé « Underground »³ renforce l'esthétique de Paul Auster. Rédigé exactement un mois plus tard (11 octobre 2001), ce texte ne contient aucune référence aux événements du 11 septembre 2001. Pourtant, leur présence, autrement dit l'absence des tours, informe la prose par son silence. La description des New Yorkais dans le métro, *sous terre* — il faut souligner les occurrences consécutives, discrètes mais signifiantes, des termes « off the ground » (506) et « Underground » (507) qui évoquent aussi le site de « Ground Zero » —, renforce le détour effectué pour témoigner des événements du 11 septembre. Cette stratégie de glorification des relations simples et de la fraternité, ainsi que le recours au

¹ Jacques Derrida définit ainsi la différence entre ces deux termes : « En anglais, la racine latine demeure, certes, avec *testimony* et *to testify*, *attestation*, *protest*, *testament*. Elle articule donc pour nous les deux thèmes de la survie et du témoignage, etc. Mais la famille de « witness » et de « bearing witness » est toute autre. Elle ouvre sans doute du côté de la vue (privilège du témoignage oculaire) » (Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005, 28-29).

² Voir Paul Auster, « On the High Wire », (1982), préface de Philippe Petit, *Traité du funambulisme*, Arles, Actes Sud, 1997 (in *Collected Prose*, 2003, 443).

³ Paul Auster, « Underground », (October 11, 2001), *The New York Times Magazine*; October 2001. In response to the question: Describe something about New York you love (in *Collected Prose*, 2003, 507).

silence et à diverses associations et oppositions symboliques, sera largement réemployée dans *The Brooklyn Follies*. Dans ce roman, le personnage principal Nathan Glass est un témoin direct des attentats du 11 septembre, information qui ne sera pourtant dévoilée « comme telle » que brièvement dans les dernières lignes du roman.

Au sein d'un autre texte clef, « NYC = USA », daté du 31 juillet 2002 et publié dans le *New York Times* à l'occasion du premier anniversaire des attentats (le 9 septembre 2002), Paul Auster tente de nouveau de témoigner plus directement et concrètement des événements du 11 septembre, qu'il qualifie de « tragédie familiale ». Auster y élabore une réflexion sur l'aspect universel de la souffrance et de la perte, décrivant les attentats comme un trauma collectif qu'il étend à l'ensemble des habitants de New York :

The murderous attacks on the World Trade Center last September were rightly construed as an assault against the United States. New Yorkers felt that way, too, but it was our city that was bombed, and even as we wrestled to understand the hateful fanaticism that could lead to the deaths of 3000 innocent people, we experienced that day as *a family tragedy*. Most of us went into a state of *intense mourning*, and we *dragged ourselves around* the days and months that followed engulfed by a sense of *communal grief*. It was that close to all of us, and I doubt there is a single New Yorker who doesn't know someone who didn't lose at least one friend or relative in the attack¹.

Dans cet article au message politique appuyé et dont la conclusion est destinée à George W. Bush, Auster évoque l'idée de la séparation entre New York et le reste des USA, qui donnera naissance, quelques années plus tard, au récit enchâssé uchronique de *Man in the Dark*, dans lequel les États-Unis sont en guerre civile et les événements du 11 septembre n'ont pas eu lieu. On peut même déceler une analogie frappante entre ce passage et l'introduction de *The Book of Illusions*, publié en 2002, c'est-à-dire la même année que « NYC=USA », dans laquelle David Zimmer pleure la mort de sa famille décédée dans un accident d'avion. Bien que les délais relatifs à l'édition et à la publication compromettent une lecture strictement post-11 septembre de ce livre, de nombreux éléments du récit la rendent pourtant possible et convaincante. La terminologie employée (« wandering around the house », « communal mourning »²) est extrêmement proche de celle de « NYC=USA » soulignée plus haut (« family tragedy », « dragged ourselves around », « communal grief » [Auster, 2003, 509]). Les répétitions incessantes des mots « plane », « jump », « crash » et surtout « fall »

¹ Paul Auster, « NYC = USA », (July 31, 2002), Op-ed piece: *The New York Times*; September 9, 2002 (in *Collected Prose*, 2003, 509).

² Paul Auster, *The Book of Illusions*, London, Faber and Faber, 2002, 7.

semblent également faire allusion au 11 septembre, bien que le temps du récit soit antérieur, comme dans *Oracle Night*. David Zimmer souffre de stress post-traumatique, et la scène initiale dans laquelle il joue avec les jouets de ses enfants morts pourrait être interprétée comme une mise en abyme de la (re)construction des tours du World Trade Center, un mémorial silencieux pour les victimes sur le site de Ground Zero :

as I [...] played with their Lego pieces, *building ever more complex and baroque structures*, I felt that I was temporarily inhabiting them again—carrying on their little phantom lives for them by repeating the gestures they had made when they still had bodies. (Auster, 2002, 7-8, je souligne)

Si rien ne dit qu'il s'agit d'une allusion aux attentats du WTC, cet extrait contient en tout cas en germe la technique de déconstruction, de reconstruction et de détour par le silence employé dans *The Brooklyn Follies* et dans *Sunset Park* afin de représenter et de rendre un hommage silencieux à cette « tragédie familiale ». Zimmer parviendra d'ailleurs petit à petit à sortir de son état de dépression et de son enfermement grâce aux films muets d'Hector Mann, qui est capable de « parler un langage sans mots » avec sa moustache (« it speaks a language without words » [Auster, 2002, 29]). Cette « voix » silencieuse qui répond à la « blessure » est une première étape dans un long processus de guérison.

Mais pour revenir à l'analyse des textes en prose de type « non-fiction » qui offrent une première forme de témoignage direct des événements du 11 septembre, la théorisation de Paul Auster sur la représentation des événements du 11 septembre n'est concrètement effectuée que dans son essai « The Art of Worry », rédigé à la même période, en juin 2002. Cet essai capital sur Art Spiegelman offre à Paul Auster l'occasion de formuler une courte phrase essentielle citée en exergue de ce chapitre. En voici le contexte original, la description de la célèbre couverture du *New Yorker* conçue par Art Spiegelman, qu'Auster considère comme un « chef d'œuvre » du « sublime ». Dans ce long passage décisif, Paul Auster théorise en quelque sorte les stratégies employées dans ses romans post-11 septembre :

Then came September 11, 2001. In the fire and smoke of three thousand incinerated bodies, a holocaust was visited upon us, and nine months later the city is still grieving over its dead. In the immediate aftermath of the attack, in the hours and days that followed that murderous morning, few of us were capable of thinking any coherent thoughts. The shock was too great, and as the smoke continued to hover over the city and we breathed the vile smells of death and destruction, most of us shuffled around like sleepwalkers, numb and dazed, not good for anything. But *The New Yorker* had an issue to put out, and when they realized that someone would have to design a cover—the most important cover in their history, which would have to be produced in record time—they turned to Spiegelman.

That black-on-black issue of September 24 is, in my opinion, Spiegelman's masterpiece. In the face of absolute horror, one's inclination is to dispense with images altogether. Words often fail us at moments of extreme duress. The same is true of pictures. If I have not garbled the story Spiegelman told me during those days, I believe he originally resisted that iconoclastic impulse: to hand in a solid black cover to represent mourning, an absent image to stand as a mirror of the ineffable. [...] But still it wasn't enough. [...] Then, just as he was about to give up, he began thinking about some of the artists who had come before him, [...] in particular Ad Reinhardt and his black-on-black canvases from the sixties, those supremely abstract and minimal anti-images that had taken painting to the farthest edge of possibility. Spiegelman had found his direction. Not in silence—but in the sublime.

You have to look very closely at the picture before you notice the towers. They are there and not there, effaced and yet still present, shadows pulsing in oblivion, in memory, in the ghostly emanation of some tormented afterlife. When I saw the picture for the first time, I felt as if Spiegelman had placed a stethoscope on my chest and methodically registered every heartbeat that had shaken my body since September 11. Then my eyes filled up with tears. Tears for the dead. Tears for the living. Tears for the abominations we inflict on one another, for the cruelty and savagery of the whole stinking human race¹.

Paul Auster affirme que les événements du 11 septembre sont une re-présentation du désastre, une délocalisation et une occurrence de la Shoah, comme l'illustrent l'utilisation de l'article indéfini « a » et l'absence de majuscule à « holocaust ». Le terme « holocaust » est utilisé en tant que métonymie représentative du désastre à une échelle universelle. Cette répétition et cette délocalisation (« a holocaust was *visited* upon us » [Auster, 2003, 462]) sont également effectuées intratextuellement. Dans son premier véritable roman du 11 septembre, *The Brooklyn Follies*, lorsque Nathan témoigne enfin des attentats du WTC, Auster réemploie les termes utilisés dans « The Art of Worry » :

It was eight o'clock when I stepped out onto the street, eight o'clock on the morning of September 11, 2001 – just forty-six minutes before the first plane crashed into the North Tower of the World Trade Center. Just two hours after that, *the smoke of three thousand incinerated bodies* would drift over toward Brooklyn and come pouring down on us in a white cloud of ashes and death².

Lorsque Nathan témoigne de la chute des tours, il répète précisément la même phrase que Paul Auster lui-même dans « The Art of Worry » : « the smoke of three thousand incinerated bodies » (Auster, 2005, 304 / Auster, 2003, 462). Cette allusion, cette fois plus discrète, à

¹ Paul Auster, « The Art of Worry », (Catalogue preface for Art Spiegelman exhibition, Nuage Gallery, Brescia, Italy, 2003), in *Collected Prose*, 462-463.

² Paul Auster, *The Brooklyn Follies*, London, Faber and Faber, 2005, 303-304, je souligne.

Auschwitz (« incinerated »¹) est donc une répétition exacte, mais incomplète, de l'expression employée à l'occasion de sa préface pour le catalogue d'Art Spiegelman, parue deux ans plus tôt. Évoquant brièvement sa perception des attentats du World Trade Center et surtout le fait qu'il a été dépourvu de moyens d'expression, Auster a recours à un autre événement historique pour parler d'un fait qui dépasse l'entendement, dévoilant son incapacité à cerner la vérité de ce drame singulier et sans précédent. Paul Auster opte finalement pour une formulation elliptique dans *The Brooklyn Follies*, où la phrase répétée par Nathan Glass ne comporte plus les termes « fire » ni « holocaust ». Cette question indicible ne peut être abordée par le langage, une image ou une comparaison, mais bien par une forme artistique nouvelle évoluant en dehors du langage et franchissant les limites du dicible, de l'imaginaire et de la représentation.

Dans cette analyse de la couverture de Spiegelman, Auster offre d'autres postulats importants sur l'art et l'indicible, sur la recherche de techniques capables d'outrepasser les limites de la représentation : « In the face of absolute horror, one's inclination is to dispense with images altogether. Words often fail us at moments of extreme duress. The same is true of pictures » (Auster, 2003, 462). Les images et les mots viennent à manquer lorsque l'écrivain se trouve confronté à des événements tels que la Shoah ou les attentats du 11 septembre. Dans ce passage, Paul Auster pleure les morts, décrivant sa réaction en des termes très proches de ceux utilisés dans *The Invention of Solitude* au sujet d'Anne Frank : « Then my eyes filled up with tears. Tears for the dead. Tears for the living. Tears for the abominations we inflict on one another, for the cruelty and savagery of the whole stinking human race » (Auster, 2003, 463). Si Bertrand Gervais affirme que l'œuvre de Paul Auster s'inscrit dans un « processus de mythification du 11 septembre », il est important d'ajouter que ce nouveau récit fondateur répète celui des événements antérieurs d'Auschwitz et rappelle le rapport au langage viscéral du poète et de l'écrivain. Il s'agit d'un acte de survie, d'espoir et de guérison après le trauma et la perte qui met Auster face à l'inadéquation de la représentation linguistique.

Les événements du 11 septembre marquent un moment de rupture dans la vie et l'œuvre de Paul Auster². Les premiers récits autobiographiques et les essais qu'il a rédigés dans les

¹ Avant la publication de « The Art of Worry » et de *The Brooklyn Follies*, l'expression « incinerated bodies » a été employée par Paul Auster dès le 8 septembre 2002 lors de l'émission *All Things Considered* sur NPR (« Authors Paul Auster and Salman Rushdie reflect on September 11 », in *All Things Considered*, National Public Radio (NPR), September 8, 2002, <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1149638>>, [juin 2012]).

² Paul Auster a participé à de nombreuses actions complémentaires depuis le 11 septembre. Il a notamment prêté sa voix à l'enregistrement de *Manhattan, Ground Zero: A sonic memorial sound walk*, New York, Soundwalk,

jours et les mois qui suivirent la résurgence du désastre donnent à lire en filigrane les bases éthiques et esthétiques de son œuvre post-11 septembre. Paul Auster met en œuvre de nombreuses stratégies de détour et de défi des interdits de la représentation comprenant le recours au silence, à l'aphasie et à l'amnésie d'une part, au sublime et à l'*ekphrasis* d'autre part, et enfin, à la délocalisation, la reproduction, la déconstruction et l'uchronie dans *The Brooklyn Follies*, *Man in the Dark* et *Sunset Park*. Lors d'une discussion avec Salman Rushdie dans l'émission « All Things Considered » sur NPR le 8 septembre 2002, Paul Auster a ainsi affirmé que l'émergence de la littérature d'après le 11 septembre sera progressive, mais que celle-ci s'effectuera probablement de manière « indirecte » : « some of the greatest art about a particular time is told obliquely »¹.

b) Jerome Rothenberg : retours de flammes

Dans ses œuvres poétiques, ses anthologies et divers entretiens, il apparaît nettement que Jerome Rothenberg considère Auschwitz et Hiroshima comme deux récits fondateurs, deux toiles de fond implicites et explicites de son œuvre. En tant que poète et critique, Rothenberg place ces événements à un tournant historique et artistique. Les événements du 11 septembre, comparativement moins présents dans son œuvre peut-être à cause de leur moindre ampleur et de leur proximité temporelle, marquent néanmoins une étape importante de sa carrière par la répétition et la délocalisation du désastre.

Contrairement à Paul Auster, Jerome Rothenberg ne souligne pas systématiquement l'analogie entre les événements de la seconde guerre mondiale et ceux du 11 septembre. Il ne

2005. D'autres formes de témoignages et de commémoration ponctuels incluent plusieurs participations à des émissions de télévision et de radio, dont l'émission « The Sonic Memorial Project » (hosted by Paul Auster, in *All Things Considered The 10th Anniversary of 9/11*, 11 am, Special Coverage from GPB Radio and NPR, September 11, 2011, <<http://www.gpb.org/radio/schedule/sept11anniversary>>, [juin 2012]).

¹ « Authors Paul Auster and Salman Rushdie reflect on September 11 », in *All Things Considered*, National Public Radio (NPR), September 8, 2002. Paolo Simonetti cite cet extrait dans le chapitre « Loss, Ruins, War: Paul Auster's Response to 9/11 and the "War on Terror" », extrait *The Invention of Illusions: International Perspectives on Paul Auster*, Stefania Ciocia and Jesús A. Gonzáles eds., Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, 14. Lors de cette interview pour NPR, Auster fait référence à Samuel Beckett qui est d'après lui l'auteur qui a le mieux réussi à capturer et à représenter la tension et l'angoisse de la seconde guerre mondiale sans pourtant la mentionner concrètement dans son œuvre. Il fait également une allusion admirative à Wallace Stevens, dont le questionnement sur la réalité et l'imagination offre une perspective utile pour mieux cerner l'impact de ces événements incroyables et inattendus qui ont changé la perception du réel ainsi que les limites et la connaissance du monde. Cette réflexion sur le réel et l'imaginaire au lendemain du 11 septembre, qui sera étudiée en détail dans les pages qui suivent, est essentielle et partagée avec Don DeLillo ou encore Jean Baudrillard.

semble pas non plus se placer en tant que porte-drapeau de la liberté et de la démocratie au lendemain des attentats. Sa réaction est plus discrète que celle de Paul Auster et évidemment moins médiatisée, mais l'impact des attentats est tout de même considérable pour lui, d'autant qu'il est observable dans le troisième volet de son recueil diasporique et dialogique *Triptych*. Si l'évocation du trauma d'Auschwitz et sa représentation sont des étapes récentes dans le développement de la carrière d'Auster, lui permettant de mieux appréhender et comprendre la tragédie nationale, il s'agit, pour Rothenberg, d'un drame familial originel, un trauma ressassé presque quotidiennement, mis en œuvre et dépassé (l'expression anglaise récurrente « working through trauma » qualifie mieux ce phénomène) de sorte que les événements du 11 septembre sont pour lui un rappel du désastre, un choc important, mais comparativement moins fort, une réplique du séisme initial.

Insistant sur le terme « diaspora » dans sa « Postface », Rothenberg rappelle qu'il est né à New York en 1931, date marquée dans le titre *Poland/1931* (Rothenberg, 2007, 221), premier volet de *Triptych* laissant une place considérable, et même essentielle, à l'imagination. *Khurbn*, en comparaison, aborde de façon beaucoup plus directe et frontale le désastre et le trauma de la Shoah. Mais l'imagination reste essentielle pour parvenir à comprendre ces événements et à mieux entrevoir ou entendre la vérité. Enfin, *The Burning Babe* est une composition complexe, un collage dans lequel le feu du désastre refait surface dans le contexte des attentats du 11 septembre, avec cette fois une représentation et une ouverture plus universalistes. Dans la conclusion de sa « Postface » de *Triptych*, Rothenberg mentionne concrètement les attentats du 11 septembre dont il a été témoin avec sa femme. Placé ainsi à la fin du recueil, le retour de l'évocation de New York, ville d'origine de Rothenberg dans laquelle il a imaginé la terre de ses ancêtres, elle-même terre du désastre, conclut un long cycle de témoignage. La vision des flammes du WTC y est évoquée comme la réapparition, toute proportion gardée, du trauma familial initial dans la ville de sa naissance :

Here, as with *Khurbn*, my impulse to play came up against what denials & murders play—the burnt & mutilated babe(s) not only as the Jewish horror but in the wreck of the divine when brought low anywhere by murder & by “holocaust” (itself a death by burning) that has haunted us down to the very present. For the depiction of these the Babe is a spent image & a companion as such to the spent images that life & the life of poetry must constantly absorb. The terminal point for me was the 2001 devastation in New York, to which I was a nearby witness, but fused here with a memory of Kurt Schwitters' sculptural *Merzbau*, destroyed (also by fire) in World War Two. (Rothenberg, 2007, 223)

Les références littéraires, artistiques et historiques de *The Burning Babe* sont multiples, mais l'une d'entre elles, qui est évidente et qui demeure pourtant implicite, est celle de la figure de l'auteur lui-même, nouveau-né à New York en 1931, exactement soixante-dix ans avant les attentats de 2001. Charles Bernstein y fait allusion dans la « Preface » de *Triptych* : « by the time Rothenberg had moved from babe to boy »¹. Afin de bien mesurer l'impact du 11 septembre dans la vie et l'œuvre de Jerome Rothenberg, voici une explication complémentaire qu'il apporte au sujet de *The Burning Babe* :

F. H.: *Can you talk about the impact of 9/11 in your life and work and explain how The Burning Babe is linked to Poland/1931 and Khurbn?*

J. R.: With *The Burning Babe*, there is a kind of distancing from Poland and the Holocaust, to which being in New York at the time of the attacks was something to be added. It was part of my state of mind at the time I was writing. In *The Burning Babe*, though, I was primarily fascinated by the figure of the Babe as God, a strange figure, for me at least, and I studied the different ways that that figure had been interpreted or depicted, observing it often as I moved from church to church, from museum to museum. But the Burning Babe also brought up memories of the crematoria and the fire bombings and atomic bombings of the war. It opened up again with 9/11, though on a smaller scale. At that point, my wife and I were a quarter of a mile away from the Twin Towers. So, at the end of the Burning Babe, there are explicit references to New York. I should also point out that in the middle section of *Triptych* I substituted the word Khurbn for Holocaust in speaking of that disaster. Holocaust is a sacrifice by fire, and while the reality of that fire was crucial to me, the idea of a sacrifice made little sense. The fire as such was already present in my early poetry, in the *Seven Hells of the Jigoku Zoshi* (1961, 1962), for example. Near the end of that series there is the repeated image of the house on fire, and the section itself is called “the hell of smoke”²... The fire for me is the instrument of destruction, of annihilation, in no sense the fire of redemption. (Annexe n° 2, 2010)

Les flammes du 11 septembre évoquent celles de l'enfer des fours crématoires et de la bombe H. Le trauma initial ressurgit (« it opened up again with 9/11 »), mais Rothenberg précise qu'il s'agit d'un trauma d'une envergure inférieure et nuance cette comparaison (« though on a smaller scale »). L'expression « that disaster » implique qu'Auschwitz et le 11 septembre

¹ Charles Bernstein, « Preface », in *Triptych*, 2007, vii.

² Jerome Rothenberg, « The Seven Hells of the Jigoku Zoshi », in *Poems for the Game of Silence: 1960-1970*, [The Dial Press, 1971], New York, New Directions, 1975, 23-42. Rothenberg fait allusion à la section intitulée « The Seventh Hell: of smoke, where fire-raisers try in vain to escape from a shower of hot sand falling from a cloud » dans laquelle Rothenberg décrit des maisons en flammes et des morts dans leurs tombes, ce qui ressurgit ensuite dans *Khurbn* puis dans *The Burning Babe* avec les attentats du WTC et l'allusion architecturale et intermedia au *Merzbau* enflammé de Schwitters. Ce poème commence par les vers suivants : « The houses of men are on fire / Pity the dead in their graves / & the homes of the living / Pity the roofbeams whose waters burn till they're ash » (Rothenberg, 1975, 37-38).

sont deux désastres différents, deux occurrences du désastre. De façon complémentaire au travail entrepris par Paul Auster dans *Oracle Night*, Rothenberg érige le nourrisson en *image*, en *figure* de l'indicible et des interdits de la représentation, en témoin absolu de la destruction et de l'ampleur du désastre inhumain. Tous deux posent la question de la théodicée, et Rothenberg poursuit avec *The Burning Babe* la dénonciation de toute tentative scandaleuse de donner sens au désastre, notamment en des termes religieux : « The fire for me is the instrument of destruction, of annihilation, in no sense the fire of redemption ». Le « Burning Babe » de Rothenberg est une réécriture du poème de Robert Southwell (1595) avec une différence essentielle : Jerome Rothenberg retient uniquement le symbole d'annihilation de ce poème de la nativité. Son « Burning Babe » est aussi différent de celui de Southwell que son *Khurbn* du terme « holocaust ». Les événements du 11 septembre et leur représentation dans *The Burning Babe* illustrent l'importance des outils théoriques, éthiques et artistiques acquis après la Shoah. Ces outils sont indispensables et servent de références aux écrivains qui peuvent apporter une réponse intellectuelle et émotionnelle adéquate face à de nouveaux désastres répétés dont ils ont la responsabilité de témoigner. Il est essentiel de trouver les termes du témoignage et de bien en mesurer les enjeux. Telle est la « responsabilité » de ces écrivains d'après Auschwitz, Hiroshima et le 11 septembre. Ce mot est entendu ici « en son sens fort » par opposition à son « sens faible [...] d'«imputabilité» », selon la définition de Paul Ricœur :

la véritable responsabilité n'est autre que celle qu'on exerce à l'endroit de quelqu'un ou quelque chose de fragile, qui nous serait confié. Aussi suis-je responsable, par exemple, d'un enfant. Ce sens du mot « responsabilité » est très spécifique : il faut que quelque chose ou quelqu'un me soit confié par l'autre pour que je puisse en être tenu responsable. Quelque chose ou quelqu'un est mis sous ma garde, ou sous ma protection.

Le modèle de la responsabilité parentale est évidemment exemplaire. L'enfant que j'ai à charge de protéger, de faire croître, est un être fragile, et ma responsabilité est de le conduire à maturité pour que lui, à son tour, puisse un jour devenir responsable, et prendre en charge un autre que lui. L'idée de prise en charge est ici absolument centrale. Nous retrouvons alors le jeu entre structure personnelle et altérité, puisque c'est toujours d'un autre que je suis responsable, d'un autre qui de surcroît pourra éventuellement me demander des comptes¹.

¹ Paul Ricœur *et al.*, *Éthique et responsabilité*, autour d'un entretien avec Paul Ricœur et d'un échange de lettres entre Emmanuel Lévinas et Paul Ricœur, textes réunis par Jean-Christophe Aeschlimann, Boudry-Neuchâtel, les Éditions de la Baconnière, 1994, 25.

Dans *The Burning Babe*, comme précédemment dans *Khurbn*, Rothenberg exerce sa responsabilité envers les victimes sans voix du désastre en répondant aux traumatismes qui ont fragilisé sa communauté et son pays. Le 11 septembre est une réplique du désastre de la Shoah, c'est-à-dire, avec une terminologie plus acceptable — nommer étant le rôle essentiel du poète — une répétition de « *khurbn* ». Rothenberg donne voix au spectre de l'enfant martyr et sacrifié et le guide à travers une époque sombre. La figure essentielle de « *The Burning Babe* », représentation complexe du désastre, du trauma et de la responsabilité du témoignage rappelle les figures multiples déployées par Auster depuis *The Invention of Solitude*, dont Anatole, le fils de Mallarmé, ou encore Titus, le fils de Rembrandt, incarnation de la souffrance universelle, dont la vision insupportable a récemment donné naissance au personnage de Titus, la « nature morte » de *Man in the Dark*.

Dans son article « Métamorphoses du chérubin dans la pensée juive », Roland Goetschel décrit l'interdit de la représentation biblique initial et souligne le paradoxe que soulève la présence du chérubin. Goetschel rappelle que cette figure « surprenante » et contradictoire, qui a « trouvé une place légitime dans l'économie de la religion hébraïque » malgré l'interdit de la représentation, provient de la littérature sacerdotale :

[C]'est précisément dans la littérature d'origine sacerdotale (récit de construction du sanctuaire du désert, oracles d'Ézéchiel) que les chérubins surgissent au premier plan, en contrepoint d'une théologie du Dieu saint, *Qadōš*, c'est-à-dire transcendant à toute réalité créée. Il y a là comme une sorte d'effet de rééquilibrage. Au moment même où Israël se réfère au Dieu unique auquel toute représentation devient radicalement inadéquate, quelque chose se met en place qui permet la communication avec ce Dieu qui risque de paraître inaccessible¹.

Assimilant les diverses manifestations de cette contradiction largement répétée dans l'histoire de l'art, les poèmes visionnaires de *The Burning Babe*, comme autant de représentations de Dieu dans la figure universelle du chérubin, convergent vers la « construction » finale d'un « sanctuaire » poétique sur le site de Ground Zero. Dans leur recherche de figures et d'un langage adéquats après le désastre, Auster et Rothenberg font d'ailleurs tous deux allusion aux travaux de Kurt Schwitters. Pour témoigner des cataclysmes répétés d'Auschwitz, d'Hiroshima et du 11 septembre, ils s'inspirent d'une œuvre témoignant elle-même d'une catastrophe antérieure, celle de la première guerre mondiale, répétée en 1945 peu avant sa

¹ Roland Goetschel, « Métamorphoses du chérubin dans la pensée juive », in *L'interdit de la représentation*, Adélie et Jean Jacques Rassial eds., Paris, Seuil, 1984, 89-90, 105.

mort et pendant laquelle sa construction plastique monumentale, le *Merzbau*, a été détruite par les flammes.

Sur un mode de représentation complémentaire à celui de son contemporain Paul Auster, et dans la continuité des travaux d'une autre de leurs influences communes, Wallace Stevens, Jerome Rothenberg poursuit avec *The Burning Babe* son travail de « poésie d'investigation », une activité poétique permettant de découvrir et de redécouvrir le réel par un travail sur le terrain essentiellement guidé — il s'agit là d'un paradoxe essentiel de la littérature d'après Auschwitz et le 11 septembre — par l'*imagination*, comme le souligne Charles Bernstein :

The Burning Babe becomes cinders in the holocaust of our imagination. We have been forced to imagine the unimaginable and face that which we cannot give a face (Demon, Golem, the Dark). The burden for poetry after Auschwitz may be as much what we have to unimagine—negate—as what we must reimagine, in other words, reconfigure and reconceive. This is the ethical foundation of Jerome Rothenberg's stunning series, *Triptych*.

Charles Bernstein

New York, September 11, 2006

(Bernstein, in Rothenberg, 2007, x)

Charles Bernstein fait lui-même acte de témoignage et d'engagement éthique en « signant » et en « datant » ce texte, pour reprendre les expressions clefs de Jacques Derrida. Cette préface de *Triptych* a été rédigée à New York précisément le jour du cinquième anniversaire des attentats du 11 septembre 2001. De 1931 à 2001, puis du 11 septembre 2001 au 11 septembre 2006, le trauma ressurgit et résonne à travers le temps par des échos silencieux. Les dates se répondent et finissent par signifier en laissant derrière elles quelques traces écrites, telles les cendres glorifiées d'une nouvelle terre éthique.

2. *The Burning Babe* : figures du désastre

a) « La mémoire vive d'une mort à venir » : écritures prophétiques du trauma

Dernière le masque du « bébé »¹ « brûlant » dans les flammes se cache la figure de l'auteur et celles de toutes les victimes des désastres auxquelles il donne voix. Dans *The Burning Babe*, Rothenberg fait ressurgir de nombreuses représentations de l'enfant se répétant et se déclinant à travers le temps. Inspiré notamment du poème visionnaire de William Blake « The Mental Traveller », ce recueil est un kaléidoscope aux tons, aux couleurs et aux courants artistiques variés (de 1359 à 2006) convergeant vers la représentation finale de la figure du chérubin émanant des flammes du 11 septembre 2001. Rothenberg cite deux strophes du poème de Blake en exergue :

*The trees bring forth sweet Ecstasy
To all who in the desert roam
Till many a City there is Built
And many a pleasant Sheperd's home*

*But when they find the frowning Babe
Terror strikes thro the region wide
They cry the Babe the Babe is Born
And flee away on Every side*

—W.B., “*The Mental Traveller*”

(Rothenberg, 2007, 193)

Ce long poème visionnaire, terme qu'il faut entendre ici à la fois aux sens de projection d'un contenu de vision (proche du « dream state ») et de voyage prophétique, offre une particularité intéressante : il résiste à l'interprétation en proposant plusieurs perspectives et points de vue orchestrés de façon énigmatique. En plaçant ainsi ces deux strophes en introduction de *The Burning Babe*, Rothenberg laisse le lecteur tisser des analogies avec le reste du recueil, et notamment avec sa conclusion. Dans ce contexte, on peut effet y voir une allusion prophétique aux événements du 11 septembre. Avec « desert », « roam » et « home », la première strophe évoque l'errance et la terre promise, le nouveau jardin d'Eden dans lequel

¹ Dans ce recueil, les représentations de « Babe » sont multiples : il est à la fois l'enfant et l'image de Dieu ainsi que le chérubin. Il est tour à tour le visage, le témoin et la victime du désastre.

l'homme goûte dangereusement aux plaisirs : « The trees bring forth sweet Ecstasy ». « City », « Built » et « many » donnent à lire la construction des buildings des grandes villes américaines, dont New York City, la plus densément peuplée d'entre elles. La deuxième strophe, qui marque une rupture et une opposition avec l'emploi de la conjonction de coordination « But », introduit le chaos. La « terreur » et plus précisément, à l'époque où Rothenberg cite ce poème, la menace terroriste surgissent immanquablement avec le vers « *Terror strikes thro the region wide* ». Dans les strophes suivantes qui concluent le poème de Blake, une description plus détaillée de l'enfant est fournie :

For who dare touch the frowning form
His arm is wither'd to its root,
Lions, Boars, Wolves, all howling flee
And every Tree does shed its fruit;

And none can touch that frowning form,
Except it be a Woman Old;
She nails him down upon the Rock,
And all is done as I have told.

Cette conclusion du poème de Blake, qui n'est pas mentionnée par Rothenberg, permet de confirmer certaines intuitions. L'allusion au jardin d'Eden est renforcée : « And every tree does shed its fruit ». En dépit de la vision effroyable de l'enfant, que toutes les créatures, tous les êtres vivants fuient comme une malédiction, les fruits continuent de pousser dans les arbres (l'emploi de l'auxiliaire emphatique « *does shed* » souligne cette contradiction). Ce vers, qui rime avec « His arm is withered to its root », souligne le mouvement corrélatif du péché originel de l'homme qui a mangé le fruit, qui a construit sa maison dans le nouveau jardin d'Eden, engageant le processus de sa propre destruction. Le mal pousse dans les arbres luxuriants pendant que la figure sacrée du poupon, symbole de la vie humaine et de sa pureté, est contaminée et souillée jusqu'à la « racine ». Comme un fruit malade ou mort, le bras de l'enfant, symbolisant certainement l'action de l'homme et sa descendance, est atrophié comme une plante fanée (« His arm is withered to its root »). Le terme « frowning » employé dans la strophe précédente citée par Rothenberg, est répété et rendu plus explicite : cette grimace représente la dégénérescence de l'homme, elle est la trace et l'expression de la laideur et du péché humain. La « vieille femme » (« woman old ») semble être une sorcière ou une marâtre habituellement associée aux malédictions. Le poème se termine par une image

essentielle qui parcourt *Triptych* (« She nails him down upon the rock ») et qui, avant d'être reprise dans *The Burning Babe*, était déjà déclinée dans *Khurbn* :

returning to a single word

the child word

spoken, *redeyed on*

the frozen pond

was how they spoke it,

how I would take it from your voice

& *cradle it*

(Rothenberg, « In the Dark Word, Khurbn », in *Triptych*, 2007, 155, je souligne)

tomorrow in empty fields of poland

still cold against their feet

an empty pump black water drips from

will form a hill of ice

the porters will dissolve with *burning sticks*

they will find a *babe's face* at the bottom

invisible & frozen *imprinted in the rock*

(Rothenberg, « Dos Oysleydikn (The Emptying) » in *Triptych*, 2007, 157, je souligne)

De « nail[ed] down upon the rock » à « imprinted in the rock », la figure du bébé circule à travers le temps et les œuvres artistiques ou poétiques, de manière intratextuelle (de *Khurbn* à *The Burning Babe*) et intertextuelle (William Blake et Robert Southwell). Le poème « The Burning Babe » de Southwell, entre feu et glace, semble déjà être évoqué à la fin de cet extrait de « Dos Oysleydikn (The Emptying) ». Rothenberg reprend la dichotomie entre la glace (« ice ») et le feu (« burning sticks ») et bien sûr la figure de l'enfant (« babe's face » [157]) qu'il juxtapose avec la réécriture des vers finaux de « The Mental Traveller » (« imprinted in the rock »). Les yeux rouges, gorgés de sang, sont ceux du bébé qui hante les pages de *The Burning Babe*, vision et formulation poétiques dont le vocable et l'image sont traumatisés, indissociables et interchangeable (« the child word / spoken, redeyed on / the frozen pond »). Dans *The Burning Babe*, les yeux du bébé sont ensanglantés (« bright with blood » [195], « red with the blood of babes that stains the road » [196]), incandescents, passant du blanc, au jaune et au rouge, de la braise aux flammes (« babes with yellow eyes »

[196], « little eyes gone white » [204], « the babe with glaring eyes » [211]) et même souvent aveuglés (« babe gagged / & blind » [205], « Those / who are blind / find the sun » [213]).

Les flammes de l'enfer qui concluent *Khurbn* (« an apparition // set apart // out of the furnace » [Rothenberg, 2007, 192]) font une réapparition. La figure, cette « apparition », se précise et se dévoile dans *The Burning Babe*. Les mots de *Khurbn* (« furnace » [199], « pit » [200]) sont réemployés et associés à ceux du court poème original de Southwell :

THE BURNING BABE

As I in hoary winter's night stood shivering in the snow,
Surprised I was with sudden heat which made my heart to glow;
And lifting up a fearful eye to view what fire was near,
A pretty babe all burning bright did in the air appear;
Who, scorched with excessive heat, such floods of tears did shed
As though his floods should quench his flames which with his tears were fed.
Alas, quoth he, but newly born in fiery heats I fry,
Yet none approach to warm their hearts or feel my fire but I!
My faultless breast the furnace is, the fuel wounding thorns,
Love is the fire, and sighs the smoke, the ashes shame and scorns;
The fuel justice layeth on, and mercy blows the coals,
The metal in this furnace wrought are men's defiled souls,
For which, as now on fire I am to work them to their good,
So will I melt into a bath to wash them in my blood.
With this he vanished out of sight and swiftly shrunk away,
And straight I callèd unto mind that it was Christmas day¹.

Suite aux premières allusions dans « Dos Oysleydikn (The Emptying) », Rothenberg réécrit explicitement ces vers dans la deuxième partie de son poème intitulé « The Burning Babe ». Exit, pour commencer bien sûr, le schéma métrique original tétramètre iambique/trimètre iambique (« As 'I/ in 'hoa/ ry 'win/ ter's 'night // Stood 'shive/ ring 'in/ the 'snow »). Dans ce poème, Southwell met en question la fragilité paradoxale de la figure du Christ brûlant dans les flammes et résistant en martyr, rappelant par ailleurs l'épisode biblique du buisson ardent (Exode 3 : 1-3). Dans sa réécriture, Rothenberg présente l'enfant périssant dans les flammes des profondeurs de l'enfer. Comme il l'affirme lui-même, le feu est celui de la destruction totale et en aucun cas celui de la rédemption ou de la renaissance. Contrairement au poème de

¹ Robert Southwell, « The Burning Babe », extrait de *St. Peter's Complaint* (1595), in *Poetry of the English Renaissance 1509-1660*, J. William Hebel and Hoyt H. Hudson eds., New York, F. S. Crofts & Co, 1941, 238.

Southwell qui se termine par le jour de Noël et la célébration de la figure du Christ, celui de Rothenberg se termine par une chute dans une fosse brûlante qui rappelle tant les limbes qu'Auschwitz et le 11 septembre :

2

after Southwell

a pretty babe in air
aglow & glittering

his skin split
from the heat, his tears
a flood

but useless
cannot quench the flames
but feeds them

newly born
& burns like babe
like lamb on spit

he cries but no one
hears or feels
the heat he feels

his breast a furnace
fuelled by redhot thorns
that make him cry out

“blameless love
“o sighs & fires
“smoke & ashes

“shame & scorn
“the flames of angry justice
“mercy’s hungry smile

a babe dissolved
like molten iron
casts himself

into a pit
where others fall
& vanish

bathed with blood

(« The Burning Babe », Rothenberg, 2007, 199-200)

Dans le poème de Rothenberg les pleurs de l'enfant martyr sont insensés et « inutiles » (« his tears / a flood / / but useless / cannot quench the flames / but feeds them »). Le désastre est répété et la chute est vertigineuse, strophe après strophe (« a pit / where others fall / & vanish »). Ce poème rappelle les images précédentes de *Khurbn*, ses latrines et ses fournaises infernales. Rothenberg reprend l'ensemble du vocabulaire de Southwell et le réemploie dans son poème qui est en ce sens une variation. Le poème de Southwell offre à Rothenberg une batterie de vocabulaire qu'il réarrange à l'aide d'un système d'association libre comparable à celui des valeurs numériques de la *gématrie* et au procédé de composition de ses *Lorca Variations*. Les mots sont tantôt employés comme dans le poème de Southwell (par exemple « sighs », « “shame & scorn » ou encore les personnifications « justice » et « mercy »), tantôt combinés et réarrangés (« fuelled by redhot thorns »). Comme dans le poème « The Tiger » de Blake, les vers de Southwell « The metal in this furnace wrought are men's defiled souls » font allusion à l'ambiguïté du péché, des flammes de l'enfer et du créateur artisan forgeron¹. Mais dans le poème de Rothenberg cette création n'apporte que la destruction : le poème se termine par le mot « blood », non pas « day ». Substituant « iron » à « metal », Rothenberg construit une image de destruction qui fait ressurgir Auschwitz et le 11 septembre : « a babe dissolved / like molten iron ». Le fer fondu, la fosse (« pit ») et les chutes répétées (« others fall ») semblent décrire les tours enflammées et les « falling men » tombant dans les airs (« in air »), dont la mort n'a pas de sens ni d'utilité : elle est un désastre pur et simple, une perte douloureuse sans aucune valeur mystique ou rédemptrice. La verticalité du poème et ses courts vers renforcent l'effet visuel de cette chute abyssale se terminant dans un bain de sang qui n'est pas purification, mais damnation. En comparaison, la première partie du poème « The Burning Babe » de Rothenberg est douce et angélique. L'enfant y est dans un premier temps représenté comme un ange magnifique et parfait (« his arms grow feathers », « he is so

¹ Voir le célèbre poème de William Blake, dont l'allitération « Tiger, tiger, *burning bright* » reprend d'ailleurs exactement celle de Southwell dans « The Burning Babe » : « A pretty *babe* all *burning bright* » (William Blake, « The Tiger », extrait de *Songs of Experience*, in *Selected Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1998, 121, 122).

regular » [198]) qui chante et vogue parmi les morts (« he sails among the dead / the dear departed » [198]). L'enfant est alors happé dans les profondeurs sinistres et le contraste en est d'autant plus marquant à la fin du second poème lorsqu'il rejoint les morts et devient l'un d'entre eux (« others »). L'ange déchu ne vole plus mais tombe.

Les évocations du 11 septembre sont quasi absentes des premiers poèmes de *The Burning Babe* et elles ne surgissent, comme ici dans le poème « The Burning Babe », que par dérivations associatives et sémantiques, contrairement aux derniers poèmes dans lesquels ces événements sont plus concrètement identifiables. Rothenberg crée un système d'associations multiples et complexes dont l'origine est identifiable avec un effort de recherche important, mais dont la portée est extrêmement ouverte et ambiguë. Par exemple, les vers introductifs du poème « To the Babe in Glory » (« a babe / with eyes that spin // like rockets / & a flaming tongue » [203]) font allusion à la guerre et aux représentations du diable. Les vers libres de Rothenberg sont liés à une réécriture sans contrainte, et les libertés prises face à la métrique des hypotextes de ce palimpseste font écho aux nouvelles formes de rimes et d'associations d'images qui évoluent en dehors, et qui s'aventurent toujours bien au-delà du sens et de la rationalisation. Comme Blake avant lui, Rothenberg écrit des poèmes non-orthodoxes, mêlant réalité, imaginaire, rêve et prophétisme avec un constat fondamental, qui ouvre à tous les possibles et défie les interdits de la représentation : l'absence de sens, qui est affirmée explicitement dans *Khurbn* (Rothenberg, 2007, 165). Après Auschwitz, il n'y a que la poésie, et celle-ci peut se pratiquer sans réserve, hors cadre et hors temps, sans tabou. Ainsi, dès les premiers vers du premier poème, succédant à la vision de Blake et commençant immédiatement avec une minuscule comme s'il s'agissait d'une suite immédiate à « The Mental Traveller », Rothenberg met en scène sa « Variation & Coda », la « vision » de différents bébés formant avec leurs voix une « chorale » donnant naissance au poème :

The Vision

along the road he saw
a row of babes
brightly implanted singing
babes in many colors
red & blue & yellow
was a fantasy of babes & lights
whose eyes spelled europe
& were bright with blood

a chorus muttering forgotten names of god

(« For the God of Europe: Poems with Variations & Coda », in Rothenberg, 2007, 195)

Ainsi placée au début de *The Burning Babe*, cette chorale symbolise les visions et les voix multiples de tous les bébés représentés dans le recueil à partir de réécritures de poèmes et de descriptions d'œuvres d'arts. Jouant avec la problématique de l'iconoclasme à travers diverses représentations de scènes religieuses, Rothenberg conjugue l'interdit biblique de la représentation et l'indicible relatif aux traumatismes de guerre. Cette œuvre de maturité est à la croisée de la déclinaison de tous les interdits de la représentation, qu'ils relèvent de la religion ou du trauma. Les expérimentations variées avec les outils de représentation, le vocable et l'image, se confondent et se répondent systématiquement. Dans ce passage, les bébés sont multicolores et leurs yeux forment des lettres. L'instrument de perception visuelle se transforme en écran projetant une inscription linguistique (« whose eyes spelled europe »). En prononçant chacun des noms innombrables et imprononçables de Dieu (« a chorus muttering forgotten names of god »), ces bébés symbolisent l'entreprise ambitieuse de Rothenberg qui est également rendue explicite dans le poème « From a Book of Concealments » :

2

LARGER THAN LIFE

The image & the word

over your bed

hang crucified.

The rain fades over Europe.

Men & angels

dance before the sun,

a dead snake

dangles

from a tree,

the babe

with glaring eyes

stamps on a half-chewed

apple. Happy days!

The radio is playing

songs our mothers sang,

leaving their minds

at rest.

The boy beside her bed
waits for *her* hand
to rest in *his*,
her lips to form the words
once muted
now erupting in a sigh.
The monitors who tell the time
signal time's ending,
no one alive or dead
to witness, no one
ready to ascend the wall
to scrub the image of
the god until it
vanishes but leaves
a stain behind
a kind of harbinger
larger than life.

(Rothenberg, 2007, 211-212)

Dans ce poème, ce n'est pas le Christ qui est « crucifié », mais le « vocable » et l'« image », c'est-à-dire les représentations interdites de Dieu, affirmation particulièrement ambiguë d'un point de vue théologique. Mais chercher à démêler cette ambiguïté représente une vaine quête de sens qui restera probablement sans réponse. Ce qui importe, en termes poétiques, c'est la juxtaposition notionnelle dérangeante à travers laquelle Rothenberg semble affirmer que le langage et la vision sont déconstruits, mutilés et sacrifiés : « en souffrance », pour reprendre l'expression polysémique de Marc Amfreville (regroupant deux caractéristiques essentielles du trauma que l'on nomme « wound » et « belatedness » en anglais). Complétant la malédiction de Blake symbolisée par les fruits du péché et le membre atrophié de l'enfant, Rothenberg décrit le bébé piétinant une pomme qui a déjà été croquée (« stamps on a half-chewed / apple ») dans un jardin d'Eden où le serpent, qui apparaît çà et là tout au long du recueil, est mort et pendille. Ce bébé au regard éblouissant, non pas d'une lumière divine mais de fureur (« glaring eyes »), est au-delà de la religion et du péché qu'il surplombe et écrase de son pas vengeur. Rien ne peut résister ou subsister sur son passage, pas même le fruit ou le serpent mort. « Happy days » et « our mothers » semblent renvoyer à une soudaine réflexion autobiographique, probablement aux « polish mothers » de *Poland/1931* venues s'installer dans le nouveau monde depuis la vieille Europe.

Contrairement à ses ancêtres qui écoutent des chansons à la radio pour être en paix et pour taire les voix intérieures, la génération de Rothenberg formule le trauma indicible à peine chuchoté avec le mot « *khurbn* » : « the words / once muted / now erupting in a sigh ». Ces vers font aussi référence au logocentrisme et à la problématique du langage adamique (le vocable sans image du « Word of God »). Mais dans cette réécriture de la genèse, le poète témoigne de l'intémoignable et de la fin des temps : « The monitors who tell the time / signal time's ending ». Ce poème ressemble ainsi aux prophéties apocalyptiques de Blake, qu'il s'agisse de « America, a Prophecy », « Europe, a Prophecy »¹ ou encore « The Mental Traveller », auxquelles Rothenberg fait référence tour à tour dans l'ensemble du recueil *The Burning Babe*. Les mères (« our mothers ») renvoient non seulement à une information autobiographique, à la fois réelle et fantasmée, mais également aux représentations de la vierge portant le bébé, déclinées à partir de dizaines de tableaux, comme par exemple dans la variation du mariage mystique de Sainte Catherine (après Lorenzo Venziano [Rothenberg, 2007, 196]). Enfin, celles-ci s'inscrivent également en réponse à la femme âgée dans « The Mental Traveller » de Blake.

Après avoir fait allusion à l'apocalypse, Rothenberg pose la question essentielle du témoignage : personne, vivant ou mort, ne peut en être témoin (« time's ending, / no one alive or dead / to witness » [212]). Le présage final est une trace ambiguë, la formulation d'un témoignage impossible qui est pourtant effectué dans ce poème. La prophétie est en ce sens une réalisation et un dépassement de l'impossibilité de « témoigner pour le témoin ». Rothenberg joue avec cette idée de trace, le mot « tache » (« stain ») renvoyant à la marque laissée par l'image et le vocable interdits (présents par leur absence [« vanishes », 212]) et au Saint-Suaire. Le linceul est une preuve de l'existence du Christ, mais en le désignant par le mot « stain », Rothenberg y ajoute une connotation péjorative et funeste, que le mauvais « présage » (« harbinger ») confirme. Rothenberg remanie le principe ontologico-théologique selon lequel Dieu aurait créé l'homme à son image avant de s'effacer lui-même, ainsi que la figure ambiguë et fantomatique du Christ, à la fois humaine et divine, laissant derrière elle des traces plus grandes, plus vraies que nature et exubérantes (« larger than life »), inscrivant le mauvais présage de nombreux désastres à venir. D'ailleurs, Marc Amfreville utilise précisément l'image du suaire pour représenter le fonctionnement du trauma dans son analyse de *Moby Dick* :

¹ William Blake, « America, a Prophecy » et « Europe, a Prophecy », in *Selected Poetry*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 95-104 ; 130-138.

Cet appétit de fascination (...) va rencontrer, prolonger, décliner le désir d'Achab pour cette solennelle figure de mort, par avance présentée comme un spectre, et donc déjà là avant même d'être croisée, masquée par une blancheur qui, dès lors, se constitue en suaire. Faut-il le rappeler, c'est la nature même du linceul que de donner forme au fantôme alors qu'il ne recouvre rien, tout comme nous avons souligné précédemment que le trauma n'existait que par ses propres traces ? La blancheur ici tient pareillement lieu de matérialité dans son évanescence même. (Amfreville, 2009, 141-142)

La « tache » laissée sur le mur dans le poème de Rothenberg rappelle l'écriture indéchiffrable et intraduisible de l'épisode biblique de la « Chute de Babylone » (Daniel 5) ainsi que la trace sur le linceul christique dont la blancheur, comme celle du cachalot dans *Moby Dick* ou encore celle des yeux du nourrisson dans *The Burning Babe*, « métaphorise l'horreur et l'indicible effroi » (Amfreville, 2009, 153). Dans le poème « To the Babe in Glory », les yeux des enfants, qui tournent comme des « roquettes » (203), finissent immaculés d'une blancheur traduisant la terreur :

babes watch
their
killers
little eyes gone white

with fingers squeezed around
a doll whose eyes
are also white

& filled with
killers' faces
like a babe's

(« To the Babe in Glory », in Rothenberg, 2007, 204)

Cette blancheur meurtrière (« white // & filled with / killer's faces ») et la « tache » qui est la trace d'un « présage » rappellent le fonctionnement essentiel du trauma résumé par Marc Amfreville dans la conclusion de sa monographie. Ces deux poèmes de Rothenberg illustrent sa théorie selon laquelle « l'écriture du trauma est toujours mémoire vive d'une mort à venir » (Amfreville, 2009, 195). En d'autres termes, et pour simplifier une autre phrase clef de Marc Amfreville formulant une idée voisine, « l'écriture du trauma [...] permet [...] de dire la mort » (191). Quelles que soient ses références artistiques, bibliques ou poétiques, il s'agit là

de la motivation principale de Rothenberg dans *The Burning Babe* : il y déploie la « figure du trauma »¹ par excellence, celle du bébé brûlant dans les flammes. Par un collage polyphonique, polygraphique et intermedia ; grâce à des voix, des yeux et des visages multiples, elle est capable de dire l'indicible, de regarder la Gorgone et de « dire la mort », de braver l'interdit de la représentation biblique et les silences traumatiques.

b) Art intermedia, polygraphie & miroirs déformants

Aux chœurs de voix polyphoniques des nourrissons, dialogisme déjà largement expérimenté dans *Khurbn* et *A Book of Witness*, répond dans *The Burning Babe*, telle l'image au vocable et le vocable à l'image, un collage polygraphique de représentations artistiques complémentaires permettant de dépasser les interdits de la représentation. S'inspirant de diverses images du chérubin, « d'église en église, de musée en musée » et « fasciné » par cette représentation de Dieu dans la figure de l'enfant, Rothenberg a rédigé les poèmes de *The Burning Babe*, dont « New Altar Pieces 2006 », collage particulièrement révélateur de ses expérimentations avec l'*ekphrasis*². Ce long poème est construit à partir de courtes descriptions, d'une ou de quelques strophes seulement, de l'enfant tel qu'il apparaît, souvent aux côtés de la vierge, dans plusieurs œuvres réalisées par dix peintres, graveurs et sculpteurs de la Renaissance³. Les « pièces » ainsi assemblées forment un « autel » kaléidoscopique, une

¹ Il s'agit de l'expression que Marc Amfreville emploie dans le titre de cet ouvrage (*Écrits en souffrance : Figures du trauma dans la littérature américaine*, 2009). Au début de ce travail de recherche, en 2007, nous avons d'ailleurs émis avec Hélène Aji l'idée d'utiliser le mot « figure » dans l'intitulé de cette thèse. Le titre « Figures de l'indicible » ouvre plusieurs pistes : l'interdit de la représentation biblique (l'image de Dieu), l'indicible traumatique (la vision interdite de la Gorgone), l'appel de l'inspiration (Eurydice), l'indicible mystique (le visage de Levinas) et les stratégies, modes et figures (voire défigurations) de la représentation poétique et littéraire.

² Bien que l'origine étymologique et l'emploi du terme *ekphrasis* soulèvent certains problèmes, il est utilisé ici dans son sens actuel et communément admis de description verbale d'une œuvre d'art au sein d'une œuvre littéraire ou poétique. Selon Liliane Louvel, l'*ekphrasis* est une « description étendue d'un objet en termes vifs et animés [qui] a vu son sens progressivement se restreindre à la description riche et détaillée d'un objet d'art (peinture ou sculpture), semblant ainsi lui donner vie » (Liliane Louvel, *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, 72). Le terme *ekphrasis* permet une économie de mots utile, bien qu'il faille souligner qu'il ne renvoie pas ici à une règle stable, fermée et définitive. Dans *The Burning Babe*, Rothenberg tente précisément de sortir des définitions et des étiquettes artistiques préétablies. Pour un résumé détaillé de l'origine du mot *ekphrasis* et la problématique relative à son emploi dans la critique littéraire contemporaine, voir l'article de Christof Schöch, « L'ekphrasis comme description de lieux : de l'antiquité aux romantiques anglais », in *Acta Fabula*, novembre-décembre 2007 (volume 8, numéro 6), <<http://www.fabula.org/revue/document3691.php>>, [juin 2012]).

³ Giovanni de Modena, Andrea di Giusto, Giovanni Pedrini, Giovanni de Bologna, Andrea di Bartolo, Gerolamo da Treviso, Marco D'Oggiono, Pierro della Francesca, Timoteo Viti, Stephano della Bella (Rothenberg, 2007, 206-209).

compilation de descriptions poétiques. Les images projetées et restituées par les mots du poème semblent se dérouler comme un film retraçant l’histoire des représentations de l’enfant. Voici un extrait de cette étonnante galerie poétique :

NEW ALTAR PIECES 2006

A Virgin with a Child

five holes in his chest—
the center one bleeding

& the face of the mother
dumbly looks out

with a towel in hand
—like a scroll

(Giovanni de Modena)

•

The Babe

head swollen
sits
on mother’s lap

he reaches for
a pomegranate

(Andrea di Giusto)

•

Magdalene

stripped naked
surrounded by a troop
of babes

(Giovanni Pedrini)

•

(Rothenberg, 2007, 206)

En parcourant cette galerie, le lecteur observe dans la marge la légende apportant un élément d’information sur les œuvres originales, classées par ordre chronologique dans ce passage (de 1420 à 1520 environ), comme s’il se trouvait dans un musée. Les descriptions sont succinctes, concises. Elles semblent à première vue être fidèles et faire autorité. Mais s’ajoute rapidement une ambiguïté dans les termes de ces descriptions. Par exemple, après avoir lu *Khurbn*, le mot

« scroll » engendre des associations qui s'écartent de l'objet représenté dans le tableau original. Rothenberg choisit le terme de la comparaison « like a scroll », lui qui affirme pourtant la fin de la métaphore dans *Khurbn* et déconstruit les comparaisons dans la plupart de ses poèmes. Le mot « scroll », dans le contexte religieux, évoque bien sûr les parchemins de la Bible ou encore éventuellement un texte prophétique. Dans le contexte traumatique de *Triptych*, ce mot en apparence anodin fait écho aux poèmes de *Khurbn* dans lesquels il évoque les témoignages de l'intémoignable cachés dans la boue des camps d'extermination (« the scrolls of Auschwitz » [Rothenberg, 1989, 18]). La description de Marie-Madeleine, quant à elle, apporte une connotation sexuelle dérangeante avec l'emploi de mots ambigus tels que « troop » et « stripped naked ». Ainsi agencée, cette strophe qui ne laisse apparaître le mot « babes » que dans le dernier vers pourrait faire penser à une scène de sexe ou même de viol. Cette description influence le lecteur de façon évidente et détourne la représentation initiale de son objet en jouant avec la préconception qui fait de Marie-Madeleine une pécheresse. Si l'on récrivait et simplifiait les vers légèrement, par exemple : « Several babes surround a naked Magdalene », le résultat serait tout à fait différent et pourrait rendre à l'œuvre originale toute sa candeur.

Pour articuler ces descriptions d'œuvres d'art, Rothenberg réutilise dans cette série sa technique du « point » (« dot ») héritée de William Carlos Williams et expérimentée dans ses poèmes *Sightings* afin d'atteindre l'image profonde et le contenu de vision. Dans ce poème précis, aux visions prophétiques s'ajoute la projection d'images qui se déroulent devant les yeux du lecteur comme une bobine ou un parchemin. Les points, faisant écho aux trous dans la poitrine de l'enfant dans le tableau de Giovanni da Modena, permettent au lecteur/trice ou à l'auditeur/trice d'atteindre sa propre représentation visuelle. Mais Rothenberg ne précise pas que ces cinq trous dans la poitrine sont alignés (« five holes in his chest— / the center one bleeding »). Comment peut-on se figurer celui qui est au centre, si l'on ne connaît pas leur agencement, qui pourrait être problématique en imaginant que ceux-ci soient dispersés ou encore alignés verticalement — trois points à gauche et deux à droite par exemple ? Ces vers renvoient, par leur imprécision, aux automatismes de représentation liés à des réflexes déterministes tels que la lecture syntagmatique horizontale typiquement occidentale. Si un certain nombre de lecteurs se figurera correctement (par rapport au tableau original) le point ensanglanté au centre des quatre autres points ou « trous » alignés, une certaine partie du lectorat pourrait ne pas parvenir à se représenter l'agencement spatial « mal » traduit par ces vers. Cette confusion semblerait logique et paradoxalement correcte. Par un système original

de représentation, de l'image au vocable et du vocable à l'image, Rothenberg joue avec le déplacement opéré par la perception et les termes de la représentation. L'image originale, elle-même représentation, est perçue par le poète qui lui donne une image poétique et linguistique, perçue à son tour par le lecteur qui se la représente de nouveau. S'ajoutant à l'acte poétique de nommer et au paramètre éminemment subjectif de leur juxtaposition, les images finales perçues sont des images déplacées et modifiées, différentes et représentatives d'un cheminement artistique complexe.

Le concept d'*ekphrasis*, de variation et de déplacement de la représentation à partir de la description d'œuvres d'art, prend tout son sens dans la version originale de *The Burning Babe & Other Poems* qui a été publiée en collaboration avec l'artiste Susan Bee¹. Offrant un livre somptueux au pressage extrêmement limité (quarante et un exemplaires dont seulement vingt-cinq ont été commercialisés), les deux artistes ont ainsi créé une œuvre rendant hommage à l'un des précurseurs de l'art intermedia, William Blake, qui est par ailleurs largement cité et convoqué par Rothenberg dans ses poèmes, ce qui étend la mise en abyme indéfiniment. Susan Bee a illustré l'ensemble des poèmes avec ses œuvres mêlant peinture, dessin et collage photographique, comme elle l'explique dans le catalogue de Granary Books :

Many of the settings of the poems in this book were influenced by the illuminated books on William Blake and also medieval and Renaissance book illuminations. The book uses collage with watercolor, ink, crayon, cut colored paper, and gouache drawings as the backdrop for the poems. Each page includes visual elements that are referred to on the poems on that page².

Cette œuvre artistique et poétique dépasse ainsi les limites de la représentation par un étonnant principe intermedia selon lequel l'illustration est inspirée de poèmes eux-mêmes inspirés de tableaux et de poèmes. En créant des représentations basées sur sa lecture de l'œuvre polyphonique et polygraphique de Rothenberg, Susan Bee ouvre la voie à une perception et une représentation nouvelle, augmentée. Les résultats et les effets obtenus, dans la version originale et dans celle qui a été publiée dans *Triptych*, sont très différents. Lus dans leur version illustrée, les poèmes sont tributaires des images de Susan Bee qui peuvent en

¹ *The Burning Babe & Other Poems*, (poems by Jerome Rothenberg, pictures by Susan Bee), printed at Silicon Gallery Fine Art Prints Ltd (Philadelphia), New York, Granary Books, 2005. Ce livre est consultable dans son intégralité sur le site internet de l'Université de Pennsylvanie, <http://writing.upenn.edu/library/Bee-Rothenberg_Burning-Babe.pdf>, (juin 2012). Voir également *The Burning Babe & Other Poems* sur le site de Granary Books. Le catalogue contient des informations complémentaires sur l'œuvre, dont la couverture originale en haute résolution ainsi que les commentaires de Jerome Rothenberg et de Susan Bee (<<http://www.granarybooks.com/book/124/>>, [juin 2012]). Susan Bee est la femme de Charles Bernstein.

² Susan Bee, *The Burning Babe & Other Poems*, <<http://www.granarybooks.com/book/124/>>, (juin 2012).

accroître la force de représentation mais qui, inversement, risquent de la compromettre en imposant une autorité visuelle, ce dont elle se défend d'ailleurs d'une manière contradictoire : « I see the illustrations as an enhancement of the text, not a superseding of the text. But as a way to provide a further key to reading the poems. In effect, this is my way of reading the poems for myself » (Granary Books Catalog [web]). Dans cette version bien sûr, les points (« dots ») n'apparaissent pas dans « New Altar Pieces 2006 », mais les poèmes sont lovés au cœur des images de Susan Bee. Son illustration effectuée à partir du poème décrivant l'œuvre de Giovanni de Modena représente les cinq points entièrement ensanglantés et non-alignés, ce qui confirme le sentiment de variation ambiguë ainsi que la problématique liée à l'erreur linguistique apparaissant lors de la lecture du poème.

Ces représentations de Susan Bee, que l'on peut dans l'ensemble qualifier de « littérales », sont proches des mots du poème, bien qu'inévitablement subjectives. Elles rappellent ostensiblement celles de William Blake qui illustre ses propres poèmes. La couverture de *The Burning Babe* est un collage représentant la Vierge à l'Enfant. Le titre et l'illustration principale sont entourés d'ornements épurés, de simples lignes de couleurs vives peintes à la gouache, ce qui ressemble aux illustrations originales de *Songs of Innocence* et de *Songs of Experience*¹.

L'influence visionnaire de William Blake fonctionne à deux niveaux, celui du contenu de vision prophétique et celui de la représentation picturale accompagnant le poème. Rothenberg reprend ces deux aspects de l'œuvre de Blake et étend encore davantage le jeu de mise en abyme intermedia dans « Blake's Babes: A Prophecy », galerie poétique descriptive des représentations de l'enfant et de scènes de la genèse réalisées par William Blake. Dans la veine de « New Altar Pieces 2006 », ce poème est un collage construit à partir du principe ekphrastique qui atteint son apogée dans le troisième extrait, « *Pity* » :

3

Pity

a flying horse

woops down

a rider scoops

the babe up

¹ Voir ces illustrations dans William Blake, *Songs of Innocence and of Experience: Shewing the two Contrary States of the Human Soul*, (1789-1795), illustrated throughout in full colour, introduction by Geoffrey Keynes, Oxford University Press, 1970.

in his arms

(« Blake's Babes: A Prophecy », in Rothenberg, 2007, 201)

Les sonorités voisines et fluides de « woops » et de « scoops » renvoient au mouvement de vitesse, de légèreté et d'allégresse dépeints par William Blake dans le tableau *Pity*. Cette strophe centrale est élaborée à partir d'une œuvre de Blake, elle-même inspirée de *Macbeth* :

And pity, like a naked new-born babe,
Striding the blast, or heaven's Cherubins, hors'd
Upon the sightless couriers of the air¹.

De William Shakespeare (texte) à William Blake (illustration), puis à Jerome Rothenberg (texte) et enfin à Susan Bee (illustration), ce texte original est transposé en images puis traduit en mots et encore une fois transposé en images. Le résultat est une variation intermedia produite et reflétée par des miroirs déformants à travers le temps, les perspectives et les sensibilités. Réunissant et soustrayant certains aspects de chaque poème et de chaque œuvre qu'il réunit, ce portfolio collectif finit par ne laisser transparaître que son essence symbolique immuable. Dans le dessin de Susan Bee, le cheval ailé n'est plus qu'une ombre nocturne, une silhouette flottant dans un arbre en dessous duquel Eve s'approche du fruit défendu avec le chérubin, réemployant différents éléments de trois œuvres de William Blake décrites par Rothenberg dans le poème « Blake's Babes: A Prophecy ».

Bien que les illustrations de Susan Bee soient particulièrement colorées comme les tableaux de la Renaissance, les poèmes de Rothenberg s'aventurent dans les lieux secrets et indicibles des profondeurs du trauma, dont la présence ténébreuse et oppressante est amplifiée dans les derniers poèmes. Culminant avec la représentation spécifique du 11 septembre, elle-même réalisée à l'aide d'un collage intermedia, intertextuel et architectural, renvoyant au *Merzbau* de Kurt Schwitters, le recueil s'achève avec l'apparition de la figure du chérubin dans les flammes et les ruines de Ground Zero. Cette vision finale répond au poème de Blake cité en exergue et témoigne de l'accomplissement de son terrible présage.

Les cinq parties de « From a Book of Concealment », qui précèdent le long poème final « "A Babe Sits Placidly in Schwitters' Bau" » et commencent par quelques expérimentations

¹ William Shakespeare, *Macbeth*, (1606), edited by Kenneth Muir, London, The Arden Shakespeare, 1997, 1:21-23, 39.

surréalistes (Rothenberg, 2007, 210), ressassent le mal et la terreur (« evil », « evil », « terror », « terror », « evil », [215]) ainsi que la mort à venir :

Let it be
ice. Let ice
be the measure
of dying.
Let time
stand still &
be done.
[...]
Let the earth hide
their blood, let a place
be found for
their cry.

(« From a Book of Concealments (3) », « Let It Be Ice », Rothenberg, 2007, 212-213)

The mystery of terror
rests in God,
no less in evil.
Poems are written
to the dead,
the ones
who do not speak nor share
a common language.
[...]
The words of poems
go up in smoke.
Mothers brandish babes
like weapons.
There is no
boundary dividing
life from art.

(« From a Book of Concealments (5) », « The Mystery of Evil », in Rothenberg, 2007, 215-216)

Dans des termes délibérément métapoétiques, Rothenberg théorise une poétique apocalyptique dans la continuité de *Khurbn*. En reprenant les termes de la création, comme précédemment dans « Di Toyte Kloles (The Maledictions) » (Rothenberg, 2007, 186-188), le

premier extrait annonce l'apocalypse, la mort et la fin des temps. Un enfouissement de la blessure, du trauma et des morts y est opéré afin de parvenir à créer un lieu mémoriel souterrain, un sanctuaire capable de faire entendre le cri dans les failles du poème. Le second, quant à lui, répète la conception chère à Rothenberg de la poésie comme langage des morts. Les poèmes sont des traces évanescences du désastre, ils sont la cendre comme reste (« The words of poems / go up in smoke »). Les vers énigmatiques « Mothers brandish babes / like weapons » participent à un réseau complexe avec le mal (« evil »), la terreur (« terror ») et la religion (« God »). Ces enfants « brandis comme des armes » représentent-ils les kamikazes djihadistes ? Le mot « terror », au moment où est rédigé et publié ce poème, évoque bien sûr la guerre contre le terrorisme devenue pour ainsi dire guerre de religion, menée par George W. Bush dans une course à l'armement et au nom d'un autre « Dieu ». La motivation officielle de cette guerre est la recherche d'armes de destruction massive, les « weapons of mass destruction ». Avec l'affirmation finale « There is no / boundary dividing / life from art »¹, Rothenberg officialise son engagement politique en tant que poète dissident. Les termes du poème sont à appliquer au monde réel, pour mieux le comprendre et le dénoncer. Reprenant les conceptions de Schwitters qui a tenté pendant toute sa carrière de supprimer les frontières entre les différents médiums artistiques, le poème final de *The Burning Babe*, « “A Babe Sits Placidly in Schwitters' Bau” », qui conclut également la trilogie *Triptych*, est une construction à l'architecture intermedia complexe, une ultime tentative poétique répondant à la destruction par un acte de résistance.

¹ Comme il a déjà été spécifié dans cette étude, Rothenberg aime utiliser l'expression « A paradise of poets » pour représenter la « vie de la poésie ». Son engagement poétique est total et ne se limite pas aux pages du recueil. Par exemple, lors de l'une de nos conversations par email le 14 décembre 2010, Rothenberg a ainsi signé son message avec un court poème :

A big embrace,
& warm best wishes
for the season
& for the year(s) to come,

JERRY

c) “A Babe Sits Placidly in Schwitters’ Bau” : construction, destruction & résistance

Les attentats du 11 septembre ont des résonances historiques, politiques et religieuses, mais également philosophiques et artistiques. Puisqu’il n’y pas de frontière entre la vie et l’art, l’évocation et la compréhension de tels événements peuvent s’effectuer dans le cadre du poème. Le texte final « “A Babe Sits Placidly in Schwitters’ Bau” » (Rothenberg, 2007, 217-220) est un collage complexe entre composition originale, histoire de l’art et historiographie dans lequel cette frontière s’efface (l’art influence la vie et la vie influence l’art), une sorte de mémorial en mouvement. Dès les premiers vers, Rothenberg se lance dans la recherche d’un lieu mémoriel : « a babe sits placidly in schwitter’s bau / now burnt but saved from memory » (217). Ce long poème est une investigation spatio-temporelle qu’aucune règle métrique, prosodique ou syntaxique ne viendra limiter. Rothenberg définit l’œuvre de Schwitters, le *Merzbau*, comme un monument rendant hommage à la souffrance : « a monument / to misery » (219). Cette pièce architecturale novatrice, aussi appelée « Merz tower », témoigne de la souffrance par son absence et sa mémoire, tout comme les « Twin Towers ». Rothenberg cherche à créer un édifice poétique rendant hommage aux cendres des hommes et de l’art : « the fate of merzbaus spread over the earth / the powder from their walls a distant cloud » (219). Susan Bee colle d’ailleurs la photographie d’un fragment de *Merzbau* dans son illustration du poème. Le *Merzbau* et le *Merzbarn* qui lui a succédé sont des œuvres avant gardistes à l’origine des concepts artistiques novateurs d’« installation » et d’« environnement ». Dans le *Merzbau* original, détruit sous les feux d’un bombardement en 1943, Schwitters collait toutes sortes d’objets et de morceaux de papier sur une colonne traversant tous les étages de sa maison de Hanovre¹. L’un d’eux portait l’inscription

¹ Dans leur introduction à *pppppp (poems, performance, pieces, proses, plays, poetics)* de Kurt Schwitters, Jerome Rothenberg et Pierre Joris décrivent cette œuvre de « collage radical » : « Schwitters worked all his life toward a *Gesamtkunstwerk*, a total work of art, as an amalgamation of elements from all artistic genres assembled through the common synthesizing principle of radical collage. His famous *Merzbau* (Merz tower) was “an extraordinary architectural sculptural column, or assemblage,” as Lucy Lippard describes it, or Schwitters himself in a letter from 1946: “My Merz tower was not confined to a single room, but spread over the whole house.... Parts of it were in the adjoining room, but spread over the whole rooms of the cellar, on the 2nd floor, in the attic.” And again: “I am building an abstract sculpture into which people can go” ». Rothenberg et Joris citent également Schwitters décrivant son procédé intermedia et son ambition de créer une œuvre « totale » capable d’« effacer les frontières » artistiques : « My aim si the total Merz art work, which combines all genres into an artistic unity. [...] I did this in order to erase the boundaries between the arts » (Kurt Schwitters, *pppppp [poems, performance, pieces, proses, plays, poetics]*, edited & translated by Jerome Rothenberg & Pierre Joris, introduction by Jerome Rothenberg & Pierre Joris, [Philadelphia: Temple University Press, 1993], Cambridge, MA, Exact Change, 2002, xv-xvii.

« Kommerz » provenant de « Kommerz Bank ». Le mot « Bau » signifie quant à lui « construction ». Bien que Schwitters affirme l'absence de sens littéral de son *Merzbau*, l'analogie tissée par Rothenberg entre la prouesse architecturale du World Trade Centre, lieu de commerce et de spéculation, et le *Merzbau* semble tout à fait légitime et fertile, d'autant que ces trois tours ont disparu dans les flammes. Rothenberg reprend ce principe de construction sur plusieurs étages et à plusieurs niveaux, avec diverses épaisseurs d'implantation. Certaines composantes disparaissent dans les strates inférieures et ne sont alors observables que dans le souvenir¹. S'inspirant du « voyageur » de Blake cité en exergue (« The Mental Traveller »), le « voyageur » (« voyager ») de Rothenberg se déplace à son tour à travers le temps (« time is endless » [217]) et l'espace (« bound never to reach the place » [217]) à la recherche de l'informe, de l'impersonnel et de l'intemporel :

the discovery of an age when all
was lost when even time itself
not being counted had no meaning
but only mindless space on which
no voyager had cast a thought
no babe had come to birth or knowledge
& no schwitters made a monument
to misery [...]

(Rothenberg, 2007, 219)

Ce poème, trop long pour être cité dans son intégralité ici, est écrit en un seul bloc expansif, sans pause, en une seule strophe sans aucune ponctuation ni majuscule, à l'exception de l'inscription « JESUS KILLS » (218) dénonçant les guerres de religion meurtrières. Les premiers vers du poème sont précédés de sept points de suspension symbolisant ce processus visionnaire infini et en mouvement, procédé d'agglomération linguistique directement inspiré de l'accumulation plastique de Schwitters. Le « voyageur » est la muse de Rothenberg, la personnification de son inspiration poétique qui traverse les âges, le temps et l'espace en empruntant un poème vortex devenu à la fois tour et tunnel pour témoigner de ses visions. Rothenberg teste ainsi de nombreux points de vue spatio-temporels :

remembered from a photograph

¹ Voir les photographies commentées et contextualisées de ces œuvres monumentales de Kurt Schwitters (« The Merzbauten 1923-1947 » et « The Merzbarn », <<http://www.merzbarn.net>>, [juin 2012]).

shot from a hundred miles in space
& bleeding salty at the edges
where the walkers pass
out of your line of sight a blur
of children's faces shrunken
without teeth or fingers
[...]

Les yeux se dé-visagent (« children's faces shrunken ») et se répondent dans leur perception subjective et limitée, mais le « voyageur » les observe et les teste un à un pour témoigner de la totalité, de l'absolu. Il voit dans les bébés difformes (« without teeth or finger ») la réalisation du mauvais présage formulé par Blake (« His arm is withered to its root »). Il montre la bouche meurtrie de ces bébés qui rappelle la ligne d'horizon édentée de New York (« without teeth »), dépourvue de ses incisives, laissant un trou béant en lieu et place des proéminentes tours jumelles. Il observe dans les yeux infectés des colombes de la paix la menace des guerres perpétrées par tous les peuples, par toutes les armées et tous les états responsables du désastre :

[...] the father pulls a dove
out of his hat a stick & water glass beside it
& the sky as slick as silver fills with doves
the babe with swollen head can wave at
making some stop cold
& drop to earth the plumage at their necks
once white now red with blood
& ants inside their eyes a silent army
like all armies massed for murder

(Rothenberg, 2007, 218)

Avec l'allitération « **massed for murder** » Rothenberg fait allusion aux foules de soldats réunis et prêts à combattre ainsi qu'aux armes de destruction massive, à l'arme nucléaire d'abord utilisée par les États-Unis en 1945. Les convictions de Rothenberg n'ont pas changé depuis ses premiers travaux de résistance poétique entrepris pendant la guerre du Vietnam. Toutes les armées, à commencer par celle des États-Unis, sont meurtrières. Le « voyageur » scrute Ground Zero et orchestre l'apparition des chérubins qui hantent les sites de destruction et sont témoins de l'horreur répétée :

[...] a false babe
has the scene in view his whirling eyes
are cameras poorly focused red
& green & purple
partner to your love & partner
to the task of bearing witness

(Rothenberg, 2007, 218-219)

Employant l'expression « bearing witness », comme Derrida dans *Poétique et politique du témoignage*, Rothenberg décrit de nombreux visages et de nombreuses paires d'yeux percevant les événements traumatiques. Dans ce passage la particularité technologique du 11 septembre est soulignée. Survenus à l'ère d'internet et de l'explosion des « mass medias », ces événements ont été vus en direct le jour même par les témoins new-yorkais ainsi qu'une grande partie de la population mondiale rivée derrière les écrans de télévision. Regardant les images répétées et relayées pendant des heures, l'humanité était incapable de reprendre ses activités normales. Ce « faux bébé » technologique aux yeux rouges, puis multicolores, enregistre les images du désastre. Comme Art Spiegelman dessinant son autoportrait post-traumatique dans *In the Shadow of No Towers*¹, ce faux témoin robotisé a les yeux injectés de sang, brûlés au fer rouge par les images indélébiles des tours incandescentes. L'analogie entre les « bébés », les « chérubins » ou encore le « voyageur » décrits comme les victimes directes ou les témoins traumatisés, et la population New Yorkaise, voire mondiale, se tisse au fil de ce poème mouvant. Son flot continu se dessine comme une coulée de lave, brûlante et incoercible dont la cendre, témoignant de son passage lorsque le feu et le magma s'éteignent, est une trace éternelle.

[...] the babe who springs forth
grows to be a man the man becomes
the voyager the voyager no less a man
than you becomes the bearer of sad tidings
playground rumbles anxious nights
beneath the stars the city not a playpen
but a temple home to babes & crones
the sad fragility of towers bright against the sky
no babe can yet survive in

¹ Art Spiegelman, *In the Shadow of No Towers*, New York, Pantheon Books, Random House, 2004, 7-8.

but they tremble belch & bottom down
 the blind & lame who fill our streets
 the fate of merzbaus spread over the earth
 the powder from their walls a distant cloud
 from hannover to oslo columns rising up
 in each a babe's head reaching to the room
 in which we sit we are the witnesses
 ourselves from dresden to new york
 from ambleside to hiroshima
 guernica to auschwitz
 where they grind their poems into the dirt
 a passage from their time to ours
 khurbn shoah holocaust
 a new millennium for fools new monuments
 for babes & bearded prophets worship
 deadlier than unbelief the battle lines invisible
 in which you are the child again the father
 mad to drive the mice out of your home
 the center of your paradise a looming babe
 arisen reaching through the ruins
 for a place to soar

(Rothenberg, 2007, 219-220)

Dans cette vision finale des tours du 11 septembre surgissant parmi de nombreux éléments symboliques, œuvres d'art et événements historiques, le présage du poème de Blake s'accomplit : « the voyager [...] / becomes the bearer of sad tidings ». « [T]he city », qui désigne New York City, ainsi que les enfants et les vieilles sorcières (« children's faces shrunken », « babes & crones ») réapparaissent et répondent enfin à « City », « frowning Babe » et à « woman old » dans « The Mental Traveller ». De « the voyager » à « a man » puis « you » et enfin « we », Rothenberg crée une représentation totalisante du désastre et souligne le caractère universel de la souffrance, de la destruction et du témoignage (« we are the witnesses »). Comme le *Merzbau* de Schwitters, le poème de Rothenberg est un monument mémoriel atypique. Il se trouve à l'intersection des repères spatio-temporels (« monument », « a passage from their times to ours ») réunis pour témoigner du désastre à une échelle mondiale et intemporelle. Inscrit dans les cendres du *Merzbau* et du World Trade Center, ce poème fait acte de témoignage dans son évanescence et son illisibilité, telles les

ces cendres et la fumée émanant de Ground Zero, tels les parchemins enfouis dans le sol des camps d'extermination d'Auschwitz. Ces tours métastasées, à la fois humaines et inhumaines, s'érigent partout dans le monde et menacent de faire écrouler le sol sous nos pieds. Dans cet extrait, le glissement temporel (« a passage from their times to ours ») est corrélatif à la délocalisation géographique. Ce déplacement transversal est effectué par le désastre et le trauma de Dresden à New York, d'Ambleside à Hiroshima, et de Guernica à Auschwitz. Le mouvement de délocalisation, de retours de flammes et de répliques traumatiques est mis en espace par Rothenberg qui fait l'ellipse progressive des mots « ourselves from » et aligne ainsi parfaitement les trois événements majeurs du triptyque traumatique « New York » – « Hiroshima » – « Auschwitz », eux-mêmes occurrences parmi d'autres du désastre. L'expression « the battle lines invisible » décrit par ailleurs la menace terroriste aveugle qui peut frapper partout et à tout moment.

Immédiatement après ces trois vers clefs agencés de manière décisive dans lesquels Rothenberg témoigne pour la première fois, bien que de manière relativement détournée, des attentats du 11 septembre 2001, il souligne l'entrée dans le nouveau millénaire : « a new millennium for fools new monuments ». Cette proposition rappelle l'affirmation de Paul Auster témoignant de l'avènement d'une nouvelle ère et du début du XXI^e siècle dans « Random Notes—September 11, 2001—4:00 PM » : « And so the twenty-first century finally begins » [Auster, 2003, 506]). Rothenberg crée un jeu de mots avec l'allitération « **new millennium** [...] **new monuments** » qui fait allusion à la reconstruction d'un gratte-ciel encore plus gigantesque sur le site de Ground Zero. Des « Millennium Towers » ont également été créées un peu partout sur le globe, symbolisant elles aussi la concurrence internationale rongée par la quête hégémonique aveugle et absurde (« fools »¹) qui mène le monde à sa perte.

Le poème se termine par l'apparition du visage de l'enfant implanté en haut de la colonne qui fait ressurgir ceux figés dans la pierre dans *Khurbn* ainsi que dans le poème-présage de William Blake. Il menace de monter au paradis, dernier étage de son ascension plus dévastatrice que salvatrice. *The Burning Babe* se présente comme un lieu mémoriel, une « colonne », un « monument » ou un « temple » à l'architecture linguistique indéchiffrable, à lire à travers le temps et l'histoire de l'art, « d'église en église, de musée en musée ». Ce mémorial en mouvement laisse apparaître la figure multiple, à la fois humaine, destructrice et

¹ L'agencement du poème semble adresser ce terme à la fois à Oussama Ben Laden (« bearded prophets ») et aux deux George Bush, père et fils (« you are the child again the father »).

divine — enfantine, angélique et démoniaque — du « bébé », et enfin celle du « voyageur », qui sont une interprétation poétique personnelle de l'ange de Rilke¹ et du « traveller » de Blake. Rothenberg souligne la variation effectuée en utilisant le terme synonyme « voyager » désignant la matérialisation des visions poétiques et prophétiques dans un espace infini et impersonnel d'inscription de l'inspiration s'ouvrant à tous les possibles. Le rôle du « voyageur », et bien sûr du poète, qui a lui-même voyagé à travers le monde pour observer toutes les représentations de l'« enfant », est de témoigner de l'intémoignable et de formuler le cri qui permettra peut-être, à défaut de guérir du trauma et des blessures répétées, de sortir de leurs profondeurs infernales pour se projeter dans le futur et trouver un lieu capable d'exprimer la souffrance, s'élevant vers de nouveaux cieux et s'érigeant en symbole indestructible de résistance.

3. Détour & défi des interdits de la représentation dans les romans post-11 septembre de Paul Auster

No one can say where a book comes from, least of all the person who writes it. Books are born out of ignorance, and if they go on living after they are written, it's only to the degree that they cannot be understood.

—Paul Auster²

À bien observer la figure de l'auteur qui se cache derrière ce masque envoûtant, force est de reconnaître qu'il ne s'agit en fait pas exactement d'une phrase de Paul Auster, mais de Peter Aaron, le narrateur de *Leviathan*. Jouant précisément avec les questions de l'autorité, de l'autobiographie, du trauma et du caractère ambigu et peu fiable de la psychanalyse au sein d'une œuvre de fiction, Paul Auster arrive à cette conclusion après avoir mis en scène un épisode marquant de sa propre enfance, l'ascension de la Statue de la Liberté. Intimement liée à son obsession avouée pour la chute, elle est souvent répétée dans divers récits autobiographiques, entretiens et romans. Peter Aaron précise d'ailleurs que l'auteur dont il est

¹ L'ange de Rilke est « terrible », pluriel et versatile, mais pourtant le poète ne peut s'empêcher de l'invoquer (de les invoquer), tout comme Rothenberg qui représente de manière obsessionnelle la figure multiple et ambiguë de l'enfant/chérubin. Voir Rainer Maria Rilke, *Elégies de Duino*, traduit de l'allemand par Maximine, Arles, Actes Sud, 1991.

² Paul Auster, *Leviathan*, London, Faber and Faber, 1992, 36.

question ici, Benjamin Sachs¹ (qui subira une chute traumatique irréversible l'entraînant vers une mort certaine) aime tourner en dérision la psychanalyse et ses pièges : « a comic diatribe against the pitfalls of psychoanalysis » (Auster, 1992, 36). Cependant, jusque dans la terminologie employée, l'ambiguïté demeure et le trauma s'inscrit de manière proleptique. Sachs n'emploie pas le terme « trap », mais « *pitfall* ».

Dans *Leviathan*, roman monstre au message politique sourd où les chutes et les explosions se répondent et se répandent ostensiblement en surface, Auster développe une réflexion complexe sur la question du trauma et de l'inconscient. Benjamin Sachs est un écrivain radical se mettant continuellement en danger. Son ami Peter Aaron témoigne de son existence et de son œuvre (de poète, critique et romancier) avec une distance légitime, celle du tiers. Sachs meurt atomisé par le souffle d'une bombe qui ouvre le roman et qui est le détonateur inversé, le déclencheur en flashbacks d'une série d'explosions de répliques de la Statue de la Liberté. Sachs porte en lui cet activisme politique depuis sa naissance aux États-Unis à l'heure exacte où la bombe H a été larguée dans le ciel apocalyptique d'Hiroshima. Se développant d'abord dans ses romans, cette résistance ne s'effectue de manière ouvertement terroriste et médiatisée qu'après sa chute, dont il sort miraculé après avoir fait l'expérience de la mort et du neutre, de sa renaissance inhumaine et spectrale survenue dans les quelques longues secondes qui précédèrent l'impact². Par un détour biographique, Peter Aaron tente de remonter à l'origine de cette mort annoncée ainsi qu'aux sources du trauma et du « désastre » américain :

He was born on August 6, 1945. I remember the date because he always made a point of mentioning it, referring to himself in various conversations as 'America's first Hiroshima boy,' 'the original bomb boy,' 'the first white man to draw breath in the nuclear age.' He used to claim that the doctor had delivered him at the precise moment Fat Man was released from the bowels of the *Enola Gay*, but that always struck me as an exaggeration. The one time I met Sachs's mother, she wasn't able to recall when the birth had taken

¹ L'ambiguïté autobiographique est marquée dans le nom des personnages de *Leviathan*. Peter Aaron est formé à partir des initiales de Paul Auster, et le prénom de Benjamin Sachs est un emprunt au deuxième prénom de Paul Auster (Paul Benjamin Auster). Paul Benjamin est le nom de plume sous lequel Paul Auster a publié un roman policier alimentaire intitulé *Squeeze Play*. Ce pseudonyme est également le nom du personnage du film *Smoke* et le narrateur de la nouvelle dont il est l'adaptation, *Auggie Wren's Christmas Story*, originellement publiée dans le *New York Times* sous ce même nom.

² « 'First I realized that I was falling, and then I realized that I was dead. I don't mean that I sensed that I was going to die, I mean that I was already dead. I was a dead man falling through the air, and even though I was technically still alive, I was dead, as a dead as a man who's been buried in his grave. [...] Even as I fell, I was already past the moment of hitting the ground, past the moment of impact, past the moment of shattering into pieces. I had turned into a corpse, and by the time I hit the clothesline and landed in those towels and blankets, I wasn't there anymore. I had left my body, and for a split second I actually saw myself disappear' » (Auster, 1992, 117).

place (she'd had four children, she said, and their births were all mixed up in her mind), but at least she confirmed the date, adding that she distinctly remembered that she was told about Hiroshima *after* her son was born. If Sachs invented the rest, it was no more than a bit of innocent mythologizing on his part. [...] Sachs often talked about 'the bomb.' It was a central fact of the world for him, an ultimate demarcation of the spirit, and in his view it separated us from all other generations in history. Once we acquired the power to destroy ourselves, the very notion of human life had been altered; even the air we breathed was contaminated with the stench of death. [...].

His father was an Eastern European Jew, his mother was an Irish Catholic. As with most American families, disaster had brought them here (the potato famine of the 1840s, the pogroms of the 1880s), but beyond these rudimentary details, I have no information about Sachs's ancestors. (Auster, 1992, 22-24)

Les expressions « He was born on August 6, 1945 » (36) et « Books are born out of ignorance » (22) se font écho dans cette biographie de Sachs. Ce personnage est né le 6 août 1945, le jour du désastre qu'il semble même avoir précipité. Le « désastre » (« disaster ») des pogroms et de la famine est à l'origine de l'immigration de ses parents. La catastrophe remonte aux racines géographiques et ancestrales des États-Unis et de son peuple¹. En d'autres termes, Paul Auster a créé ce personnage parce que cette première bombe a été lancée sur Hiroshima. Le livre lui-même en est l'héritier, la descendance artistique. Il n'en est que la réplique, la représentation nécessaire. Hiroshima a eu un impact incommensurable sur la notion d'humanité (« the very notion of human life had been altered ») et par conséquent sur l'imaginaire et sur la littérature elle-même. Le mot « *after* » est d'ailleurs écrit en italique et renforce la naissance d'un « après-coup » qui est engendré par cette rupture (« an ultimate demarcation of the spirit », « it separated us from all other generations in history »). Dans la fiction, Peter Aaron qualifie les remarques de Benjamin Sachs au sujet d'Hiroshima de « processus de mythification » (« mythologizing »), tout comme Bertrand Gervais, dans le monde réel, l'a affirmé au sujet du témoignage effectué par Paul Auster le jour du 11 septembre.

Hiroshima, Auschwitz et le 11 septembre sont les trois événements constitutifs d'une trilogie traumatique qui apparaît de manière détournée et répétée dans les romans d'Auster. Mais il ne faut pas interpréter trop rapidement certains éléments textuels comme des outils ou

¹ La question du futur d'un peuple et d'une nation est aussi évoquée par Benjamin Sachs, comme le souligne Lucienne Bozzetto-Ditto qui considère ce personnage (ainsi que Fogg dans *Moon Palace* ou encore Anna Blume dans *In the Country of Last Things*) comme un « "Messie" défaillant de Paul Auster » : « L'échec de ces faux Messies est d'ailleurs nécessaire pour que puisse s'ouvrir à nouveau le temps de l'attente. Restent les amis, qui se souviennent, les narrateurs, qui témoignent, les écrits qui demeurent et se transmettent » (Lucienne Bozzetto-Ditto, « Les "Messies" défaillants de Paul Auster », in *Figures du Messie*, Claude Cohen-Boulakia et Shmuel Trigano eds., Paris, In Press, 1997, 203).

des symptômes cliniques pour ne pas tomber dans le « piège » de la psychanalyse d'un auteur et de ses personnages qui aiment à jouer avec les pseudonymes ainsi qu'avec les masques métaleptiques faussement autobiographiques. L'attention doit être portée sur les mécanismes littéraires de représentation et de mise en récit du trauma, ainsi que sur les processus de déploiement du témoignage offerts dans les romans post-11 septembre d'Auster. Ceux-ci ne parlent jamais directement des attentats du 11 septembre, qui marquent pourtant une rupture, et sont une trame de fond indicible, le moteur d'une œuvre devenue écriture du désastre et élaborée dans l'*après* à l'aide de stratégies de détour gravitant autour du trauma, centre attracteur et inaccessible de l'œuvre. Contrairement à l'évocation complexe mais évidente d'Hiroshima dans *Leviathan*, dans les romans post-11 septembre de Paul Auster, il n'y pas de description ni de spéculation extensive au sujet des attentats du WTC. Ce jour sombre n'est jamais ostensiblement décrit par les personnages comme un moment de rupture historique, politique ou littéraire. L'œuvre témoigne d'autant mieux du trauma qu'elle se garde de le laisser transparaître de façon trop évidente en surface. L'onde de choc est d'autant plus puissante qu'elle est aveugle, sourde et muette, la réplique d'autant plus meurtrière qu'elle est inattendue.

Le 11 septembre est une re-présentation des désastres d'Auschwitz et d'Hiroshima qui confirme et renforce le statut de l'écriture (et de l'art) face à des faits qui dépassent l'imagination ou l'entendement. Il faut composer après et avec ces événements, il est devenu impossible de composer sans — même si leur présence n'est qu'absence, détournement. Avant d'étudier les stratégies littéraires récemment abouties et répétées, incluant l'élaboration de figures du sublime (apparitions visuelles terrifiantes à la rencontre de l'image et de l'indicible) ainsi que les expérimentations relatives au réel et à l'imagination (délocalisation, reproduction, déconstruction et uchronie), la première réaction qui va maintenant être abordée, et qui provient directement de l'œuvre poétique d'Auster, est le recours préliminaire au silence, à l'aphasie et à l'amnésie.

a) Détours de silence & silence des tours : métaphores architecturales, *pharmakon*, reproduction & hyperréalité dans *The Brooklyn Follies*

The Brooklyn Follies, qui est le seul roman dans lequel un personnage témoigne directement — bien que de façon extrêmement concise — de la chute des tours du WTC, est

un précédent dans le nouveau canon des romans post-11 septembre de Paul Auster. Ce roman illustre leur visée commune : s'ériger en un lieu d'inscription du témoignage face à l'intémoignable et emprunter des voies détournées capables de dépasser l'indicible. Ce roman à la surface légère et lisse, dont la prose musicale cache pendant plus de trois cents pages le trauma qui surgit enfin dans ses dernières lignes, est la première tentative « indirecte » faite par Paul Auster pour représenter l'Amérique post-11 septembre. La structure de *The Brooklyn Follies* illustre bien en ce sens la définition de « l'écriture du trauma » qui est « toujours mémoire vive d'une mort à venir » (Amfreville, 2009, 195).

Par un détour narratif, symbolique et architectural complexe, la vision traumatique, le moment de la perception (« witness ») n'arrive qu'à la fin du processus d'écriture et de témoignage (« testimony ») de l'auteur Paul Auster et du narrateur écrivain Nathan Glass. Mais ce témoignage, lui-même, ne dit pas directement et frontalement les événements du 11 septembre. Déconstruisant ses propres chimères architecturales, le texte chemine pas à pas, d'une nuance de silence à une autre, vers cette vision finale. L'absence des tours infiltre les espaces vides du texte qui s'en trouvent saturés et contaminent les personnages par une aphasie pré-traumatique malade, contagieuse et proleptique. La conclusion du roman, dans laquelle les cendres des victimes menacent d'infecter les New Yorkais (« the smoke of three thousand incinerated bodies would drift over toward Brooklyn and come pouring down on us in a white cloud of ashes and death » [Auster, 2005, 304]) rappelle l'air vicié et morbide que le monde entier respire dans l'ère post-atomique (« even the air we breathed was contaminated with the stench of death » [Auster, 1992, 204]).

Le lecteur abasourdi est alors invité à reprendre la lecture depuis l'introduction du livre pour véritablement le déconstruire, le déchiffrer et s'aventurer sous la surface des « folies », ces anecdotes superficielles qui n'ont fait que détourner son attention jusqu'à cette conclusion violente et inattendue. Dans *The Brooklyn Follies*, Paul Auster représente le WTC à l'aide de procédés narratifs et chronologiques précisément inversés par rapport à ceux qu'il avait employés dans *Leviathan* au sujet d'Hiroshima. L'explosion qui conclut le récit de l'un est diamétralement opposée à celle qui débute l'autre. Mais dans les deux cas, le lecteur doit recomposer l'histoire, rechercher la vérité dans la foule d'indices et d'artifices contradictoires ou peu fiables pour resolidariser les fragments épars de l'explosion linguistique d'où jaillit l'histoire.

Héritier des poètes objectivistes et du poststructuralisme, Auster produit des romans qui portent les traces d'une réflexivité participant à la création d'un monde où tout fait signe et où

tout renvoie à une construction linguistique seconde, où réalité et fiction se confondent. La « mort à venir » et le silence sont partout dans les pages de *The Brooklyn Follies*, et ce, dès la première phrase de l'incipit : « I was looking for a *quiet place to die* » (Auster, 2005, 1, je souligne). Les personnages commémorent les morts anonymes, ces « hommes sans qualités » qui disparaissent un à un et répètent sans cesse l'événement traumatique qui n'a pas encore été vécu. Le véritable objet de représentation du roman est tu, passé sous silence, invisible malgré son omniprésence traumatique souterraine.

Poursuivant les questionnements métaphysiques fondamentaux abordés dans *City of Glass*, *The Brooklyn Follies* est construit à partir d'une dichotomie linguistique aux multiples ramifications. La prose est générée par la confrontation silence/parole renvoyant à Babel, à la recherche de la langue parfaite et au logocentrisme. Il faut rappeler ici que le personnage central de Lucy, victime du « Reverend Bob », maintient résolument un silence indéchiffrable. En s'inspirant de la Genèse et plus particulièrement de l'épisode de la chute de la tour de Babel, Paul Auster reprend ses considérations premières sur les pouvoirs et les limites du langage. Évoluant dans un monde sémiotique où le doute entre original et contrefaçon est intrinsèque à toute investigation métaphysique, Auster pose de nouveau la question centrale de la formulation de l'indicible. La vision finale dont il est impossible de témoigner (« testify ») et que le lecteur et le narrateur ne feront que percevoir en flash à la fin du roman (« witness »¹) ne peut être représentée par un langage inadéquat et trompeur. Paul Auster utilise donc les insuffisances constitutives du langage pour créer un réseau référentiel élaboré et plus à même d'exprimer l'inexprimable.

¹ En insistant sur la différence entre les termes « witness » et « testimony », comme Jacques Derrida dans *Poétique et politique du témoignage*, Richard Glejzer décrit le phénomène de latence qui sépare ces deux notions (« the moment of witness before testimony »). Dans cette analyse de *In the Shadow of no Towers* d'Art Spiegelman, il fait également allusion au terme « belatedness » employé par Cathy Caruth dans *Unclaimed Experience* et résume l'apport théorique de Spiegelman en s'approchant de la notion de *kairos* : « This is ultimately Art Spiegelman's point in *In the Shadow of no Towers* when he defines trauma not as an external interruption that follows witness, but rather as something that resides in the temporality of the witness and more exactly in time's standing still », « Time, he says again and again, stands still, and without movement the story cannot be told. There is only a witness who sees » (Richard Glejzer, « Witnessing 9/11. Art Spiegelman and the Persistence of Trauma », in *Literature after 9/11*, Ann Keniston and Jeanne Follansbee Quinn eds., New York, Routledge, 2008, 99, 102). Dans *The Brooklyn Follies*, Auster propose une interprétation et une représentation différentes de la séquence chronologique « witness » / « testimony ». En effet, le témoignage (« testimony ») a lieu dans un premier temps — mais de manière détournée — linguistiquement, par le recours aux problématiques de l'indicible, et chronologiquement, car le trauma semble hanter le récit d'une époque qui n'avait pas encore connu le désastre. Dans cette chronologie inversée, l'instant de vision (« witness ») ne surgit qu'à la toute fin du roman. En d'autres termes, et pour reprendre l'expression de Glejzer, Nathan ne peut s'exprimer au sujet du 11 septembre car il est un témoin qui ne sait pas ce qu'il a vu mais qui sait seulement qu'il a vu : « a witness who consciously does not know what he has seen, who only knows that he has seen » (in Keniston, 118).

Nathan se confronte à son incapacité de témoigner des événements du 11 septembre, ce qui est d'ailleurs marqué par la rupture opérée dans la dernière phrase du roman, qui semble bien futile après le surgissement de la vision inhumaine des attentats. Nathan décide de laisser le trauma évoluer dans ses profondeurs insondables et préfère revenir en arrière pour reprendre le ton léger qui caractérise le roman dans son ensemble : « But for now it was still eight o'clock, and as I walked along the avenue under that brilliant blue sky, I was happy, my friends, as happy as any man who had ever lived » (Auster, 2005, 304). Les attentats sont montrés au lecteur, mais ils ne sont pas ou peu décrits. Le narrateur effectue une fuite dans le passé qui témoigne de la douleur du trauma dans son paradoxe même, dans son refoulement figuré par la chronologie inversée et dans l'expression d'un « bonheur » inapproprié. Dans *The Brooklyn Follies*, Auster fait par ailleurs une allusion discrète à Wittgenstein qui « montre » ce qui ne peut être dit : « Il y a assurément de l'indicible. Il se montre, c'est le Mystique »¹. Les enseignements de Wittgenstein sont appliqués ironiquement par Auster : Nathan Glass raconte une anecdote de la vie du philosophe sans faire allusion à sa pensée (Auster, 2005, 60), sans même citer la plus célèbre injonction qui conclut le *Tractatus logico-philosophicus*, « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence » (Wittgenstein, 112). Pourtant, celle-ci pourrait paradoxalement figurer l'entreprise quasi-mystique de ce roman, sa confrontation continue et paradoxale avec la représentation de l'indicible, avec l'expression de l'inexprimable. Auster ne parle pas de l'indicible qu'il met en scène, mais le montre.

Pour montrer ce qu'il faut taire, Auster inverse la vision traumatique et anticipe la « mort à venir » en déconstruisant le cheminement post-traumatique et en décuplant la dualité essentielle se trouvant au cœur des *pharmaka* que sont le langage et l'activité d'écriture. Parallèlement à la dualité entre parole et silence qui imprègne chaque page du roman², l'intrigue est construite autour de la confrontation objet/signe linguistique, et par extension, original/contrefaçon. Illustration notoire de la dichotomie vrai/faux qui empoisonne le vocable et l'image, l'écriture et l'art, le duo d'artistes faussaires Harry Brightman-Alec Smith produit et vend des copies de tableaux plus authentiques que les originaux. La contrefaçon du manuscrit de *The Scarlet Letter* qui s'avère finalement inexistante (« the Hawthorne scam was no more than a ruse, an elaborate hoax within a hoax » [Auster, 2005, 210]) et dont les

¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, [1922], traduction, préambule et notes de Gilles-Gaston Granger, introduction par Bertrand Russell, Paris, Gallimard, 1993, 112.

² De la première à la dernière ligne du roman, il ne passe pas en effet deux pages sans qu'une allusion au logocentrisme, à la parole et au silence soit faite. On pourra par exemple retenir l'exemple déjà cité de l'ex-femme de Nathan Glass, que celui-ci s'efforce d'évoquer sans jamais la nommer : « the now unmentionable one who had mothered my child », « (name deleted) » (Auster, 2005, 229, 230).

résonances s'étendent à tous les éléments du récit, comme par exemple la folle recherche de la langue originelle (« Reverend Bob » est qualifié de « fraud » et de « scam artist from the word go » [263]) entraînera la mort d'un des personnages principaux, Harry Brightman. Les thèmes de la contrefaçon, de l'artiste faussaire, de l'authenticité et de la reproduction évoquent des écrivains tels qu'André Gide, Walter Benjamin, Jorge Luis Borges, Jean Baudrillard, ou plus récemment, Ronald Sukenick¹ et Umberto Eco². Mais la ressemblance la plus frappante avec *The Brooklyn Follies* est *The Recognitions* de William Gaddis³, auteur américain cité, semble-t-il, au hasard des rayonnages de « Brightman's Attic », la librairie d'éditions originales tenue par Harry Brightman (Auster, 2005, 57).

Comme dans *The Brooklyn Follies*, au centre de l'intrigue de *The Recognitions* se trouvent des faussaires, et notamment Wyatt Gwyon, le personnage principal. D'après Brigitte Félix, son « immense talent lui permet la production de faux si parfaits qu'ils sont indétectables. Ainsi peuvent être simultanément posées les questions de la religion, de la valeur, de l'origine, et de l'art »⁴. Paul Auster reprend l'image structurante du récit qui s'applique également au livre *The Brooklyn Follies* ; contrefaçon d'un livre qui est lui-même une contrefaçon : « *Les Reconnaissances* est la traduction anglaise du titre latin (*Recognitions*), des *Reconnaissances* clémentines, un texte dont l'origine est problématique. On n'en connaît pas l'auteur » (Félix, 22). Le titre du livre de William Gaddis est un « emprunt non signalé », une « non-reconnaissance de dette » (Félix, 23). Le roman de Paul Auster est ainsi mis en abyme pour ne devenir qu'une contrefaçon supplémentaire : une réécriture.

La représentation linguistique pose un problème viscéral à Auster qui souligne le caractère factice de toute œuvre ainsi que le doute inhérent à toute forme de témoignage.

¹ Le dernier roman de Ronald Sukenick, *Last Fall* est un roman du 11 septembre méconnu mais original et éclairant pour notre problématique. Paru la même année que *The Brooklyn Follies*, il aborde les événements du 11 septembre à travers des thèmes très proches, bien que d'une manière plus systématique et plus facilement identifiable. Comme ceux du roman d'Auster, certains éléments clefs de l'intrigue gravitent autour d'une galerie d'art, un musée chimérique intitulé « Museum of Temporary Art » et le vol d'une œuvre informe et indiscernable. Sukenick aborde notamment les problématiques des limites de la représentation, du témoignage et de l'écriture du silence. Voir Ronald Sukenick, *Last Fall*, Normal / Tallahassee, Fiction Collective 2, 2005.

² Voir Umberto Eco, *Le Cimetière de Prague*, Paris, Grasset, 2011. L'intrigue de ce roman historique est basée sur la création de fac-similés par un narrateur antisémite, psychopathe et schizophrène. La contrefaçon est en effet l'un des thèmes favoris d'Eco et d'Auster, tout comme la recherche de la langue parfaite. La phrase suivante d'Umberto Eco est par ailleurs extraite de la quatrième de couverture de *Sunset Park* : « Nabokov once said 'I divide literature into two categories, the books I wish I had written and the books I have written.' In the former category I would put books by Kurt Vonnegut, Don DeLillo, Philip Roth, and Paul Auster" » (in Auster, 2010).

³ William Gaddis, *The Recognitions*, New York, Penguin, [1955], 1993.

⁴ Brigitte Félix, *William Gaddis : L'alchimie de l'écriture*, Paris, éd. Belin, coll. « Voix Américaines », 1997, 21.

Parallèlement à la mort anonyme et à la dichotomie silence/parole, la dualité vrai/faux, qui s'étend également à réalité/imagination, traverse l'ensemble de cette histoire, ses personnages et les œuvres réelles, potentielles ou rêvées qui l'habitent. L'« Hotel Existence », qui n'est finalement construit que sur des fondations linguistiques instables et illusoires (« the new Hotel Existence is built on a foundation of “just talk” » (Auster, 2005, 181), est le symbole récurrent de ces constructions imaginaires se terminant par un échec cuisant. Toutes ces constructions fictives, comme le titre lui-même le confirme (l'un des sens du mot « folly » est un bâtiment d'ornement, une *imitation*¹), renvoient à l'impossibilité de représenter à l'aide d'une construction linguistique impuissante les gratte-ciels absents, site d'un attentat meurtrier dans le monde réel. Leur ruine renvoie ainsi à l'échec de la conception moderniste de l'art rédempteur. « Montrer » l'indicible s'avère également compromis, puisque l'image est contaminée par la même inadéquation et le même doute que le langage.

Mais comme l'affirment Ann Keniston et Jeanne F. Quinn dès l'introduction de *Literature after 9/11*, les tours elles-mêmes étaient déjà, et ce bien avant leur destruction, une construction à la fois réelle et imaginaire : « The World Trade Center (WTC), like any famous skyscraper, was both real and imaginary »². Cette qualité définitoire et fondamentale des tours du WTC s'étend comme une fissure grandissante qui lézarde les façades des métaphores architecturales fragilisées qui saturent le récit et menacent de faire s'effondrer le roman à son tour. Ces métaphores architecturales, le silence et les contrefaçons jouent un rôle proleptique et sont étroitement liées à la vision finale des attentats du WTC. Ces bâtiments sont le fruit de l'imagination et d'une construction chimérique, tout comme les romans qui ne sont fait que de langage : un langage trompeur, un système sémiotique second, une simple représentation du monde.

Tom Wood est un brillant étudiant qui a abandonné sa thèse sur les paradis imaginaires de Poe et Thoreau intitulée « 'Imaginary Edens: The Life of the Mind in Pre-Civil War

¹ Le sens littéral de *The Brooklyn Follies* renvoie à la folie humaine, aux comportements idiots, sens premier du terme « folly », dont les anecdotes remplissent le livre dans le livre de Nathan Glass, *The Book of Human Folly*. Les « follies » de « Brooklyn » rappellent aussi les « Ziegfeld Follies » de Broadway (New York, 1907-1931). Mais un autre sens important de « folly » est en effet à prendre en compte dans la thématique des métaphores architecturales et des contrefaçons dans ce roman du 11 septembre : « a folly is an *imitation* castle, temple, or other unusual building that is built as a decoration in a large garden or park » (John Sinclair ed., *Collins Cobuild English Dictionary*, London, Harper Collins Publishers, 1995, 655, je souligne).

² Ann Keniston et Jeanne Follansbee Quinn, « Introduction. Representing 9/11: Literature and Resistance », in *Literature after 9/11*, New York, Routledge, 2008, 1.

America' » (Auster, 2005, 14). Il est fasciné par ces deux auteurs qui incarnent la résistance littéraire et politique :

“It’s about non-existent worlds,” my nephew said. “A study of the inner refuge, a map of the place a man goes to when life in the real world is no longer possible.”

“The mind.”

“Excatly. First Poe, and an analysis of three of his most neglected works.”

[...]

“What they give is a description of the ideal room, the ideal house, and the ideal landscape. After that, I jump to Thoreau to examine the room, the house, and the landscape as presented in *Walden*.” (14-15)

Auster fait référence à l’œuvre de Poe très fréquemment, et encore plus souvent à *Walden*¹ de Thoreau (par exemple dans *City of Glass* [1987, 80] ou *Leviathan* [1992, 26]) qu’il présente comme l’incarnation de la résistance intellectuelle et politique face à la société de consommation. Tom Wood insiste sur les visions politiques de Poe et de Thoreau : « Both men believed in America, and both men believed that America had gone to hell, that it was being crushed to death by an ever-growing mountain of machines and money » (Auster, 2005, 16). Mais les édifices qu’ils décrivent, à la fois concrets et littéraires, habitables par le corps et l’esprit, ne sont qu’une « utopie » :

Impossibly utopian? Yes. But also a sensible alternative to the conditions of the time. For the fact was, America had indeed gone to hell. The country was split in two, and we all know what happened just a decade later. Four years of death and destruction. A human bloodbath generated by the very machines that were supposed to make us all happy and rich. (16)

L’impossible « Hotel Existence » est directement inspiré de ces paradis imaginaires. Il faut donc interroger les enjeux politiques auxquels il fait référence ainsi que le contexte dans lequel il est transposé. Il s’agit d’un lieu fantasmatique abritant une vie meilleure en dehors du monde. Cette métaphore trouve son origine dans l’imagination du jeune Harry qui y voit au départ un refuge pour les orphelins de guerre. Au fil de leurs discussions, Harry, Tom et Nathan semblent remonter aux origines du trauma, de délocalisations en répétitions chronologiquement inversées. Plusieurs guerres sont mentionnées dans le roman, dont les conflits en Yougoslavie par Nathan, la guerre de Sécession dans la thèse de Tom, et la seconde guerre mondiale, dans les souvenirs d’enfance d’Harry. D’après Angel-Perez, la « délocalis[ation du] traumatisme » d’Auschwitz englobe typiquement Hiroshima et les

¹ Henry David Thoreau, *Walden*, Dent, London, Everyman’s Library, 1965.

massacres en Yougoslavie (Angel-Perez, 19). Les considérations d'Harry sur les orphelins de la seconde guerre mondiale ou encore celles de Nathan sur les massacres en Yougoslavie sont des « délocalisations » du trauma du 11 septembre dans *The Brooklyn Follies* : « My mind is temporarily stuck in Yugoslavia, and I'm thinking about the horrors of Sarajevo and Kosovo, about the thousands of slaughtered who died for no other reason than that they were supposedly different from people who killed them » (Auster, 2005, 188-89). Le titre de la thèse de Tom « Imaginary Edens: The Life of the Mind in Pre-Civil War America » pourrait d'ailleurs aisément être reformulé en « *Imaginary Edens: The Life of the Mind in Pre-War on Terror America* », ce qui décrirait efficacement les grandes lignes de *The Brooklyn Follies*.

Mais qu'il s'agisse de langage, de filiation, d'authenticité artistique ou de trauma, la régression vers l'origine est rendue impossible par la propagation des fac-similés, ce qui a pour ultime conséquence d'empêcher toute distinction entre le vrai et le faux, c'est-à-dire entre des originaux systématiquement absents et des contrefaçons trop présentes. Cette remarque d'ordre générique s'applique à l'ensemble du roman : le langage y implique toujours un manque et un excès de sens typiques du *pharmakon*. La réappropriation du thème de l'ambiguïté sexuelle (Harry Brightman et Tina Hott) est particulièrement représentative de ce phénomène. Dans *The Brooklyn Follies*, la contrefaçon prend aussi la forme du travestissement, deux thèmes qui sont également associés dans *The Recognitions*, comme l'explique Brigitte Félix :

Le monde de l'ambiguïté sexuelle est associé à celui de l'argent et de la contrefaçon réunis dans le mot *queer*, qui désigne la fausse monnaie aussi bien que l'homosexuel en argot. Le monde de l'argent et celui du faux sont intimement liés dans le texte à la question de l'identité sexuelle et de la recherche du père. (Félix, 39)

Suite au décès d'Harry Brightman, le personnage transsexuel Tina Hott — fac-similé par excellence — interpelle Nathan lors de la cérémonie funèbre. Il ne peut plus distinguer le « vrai » (Rufus) du « faux » (Tina Hott) :

He was one of the most beautiful women I had ever seen. Decked out in full widow's regalia, with a tight black dress, three-inch black heels, and a black pillbox hat with a delicate black veil, he had turned himself into an incarnation of absolute femininity, an idea of the feminine that surpassed anything that existed in the realm of natural womanhood. The auburn wig looked liked real hair; the breasts looked like real breasts; the makeup had been applied with skill and precision; and Tina's legs were so long and lovely to look at, it was impossible to believe that they were attached to a man.

But there was more to the effect she created than mere surface trappings. More than just clothes or wigs or makeup. The inner light of the feminine was there as well, and Tina's dignified, sorrowful bearing was a perfect representation of grieving widowhood, a performance by an actress of immense talent. All through the ceremony, she didn't say a word, standing among us in total silence as people delivered short speeches about Harry and Tom then opened the box and spread the ashes out on the ground. (Auster, 2005, 222, je souligne)

Dans cette description de l'incarnation « transcendante » (223) de l'art le plus pur, dans cette personnification de la recherche de l'inspiration ultime de tout romancier (« inner light »), Paul Auster suggère d'aller rechercher un sens plus profond, de ne pas être aveuglé par le masque de l'illusion romanesque, ni par sa prose fluide, trop évidente et superficielle (« surface trappings », « makeup »). Nathan Glass marque radicalement la saisissante transformation de Rufus par le changement de pronom personnel et l'amorce d'un nouveau paragraphe. La métamorphose n'arrive à son terme que lorsque Nathan atteste qu'il s'agit de la plus belle femme qu'il ait jamais vue, son utilisation soudaine du pronom personnel féminin (« she ») renforçant cette rupture et accomplissant littéralement le changement de sexe. Le faux surpasse l'original et Tina incarne la féminité absolue (« absolute femininity »). La contrefaçon devient plus *réelle* que l'original. Le mot « real » est d'ailleurs utilisé deux fois au cours de cette description, pour qualifier la perruque (« real hair ») et la poitrine de Tina (« real breasts »), ce qui témoigne de l'illusion d'un faux « plus réel » que le vrai.

Auster met donc en garde le lecteur sur les questions des formes, des voies et des voix du témoignage à travers le personnage de Tina Hott qui respecte le silence dans sa prestation transcendante de « faux singer » (222) alors que les cendres de Harry sont déversées sur le sol. Cette cérémonie, ainsi que les allusions répétées aux tombes anonymes (celle de Poe incluse), participent à une accumulation d'événements proleptiques représentant le 11 septembre de manière « indirecte ». Pour l'ex-poète Paul Auster dont l'exigence, la musicalité de la prose et la maîtrise obsessionnelle des répétitions n'est plus à démontrer, l'emploi du mot « ashes » n'est évidemment pas fortuit. Les rêves d'Harry, celui de l'« Hotel Existence » ou celui, bien « concret », de la librairie « Brightman's Attic », qui regroupe l'origine même de la littérature, se dérobent et s'écroulent dans sa chute, résonnant avec l'effondrement programmé de l'« empire » hégémonique américain, lieu de la folie immobilière et du capitalisme :

[I]t was no fun taking part in the demolition of Harry's empire – especially when I learned what the new owner was planning to do with the space after it was empty. Books were giving way to women's shoes

and handbags, and the top floors were being converted into expensive co-op apartments. Real estate is the official religion of New York, and its god wears a gray pin-striped suit and goes by the name of Cash, Mr. More-and-More Cash. (Auster, 2005, 280)

À la fin de *The Brooklyn Follies*, les motifs récurrents de la mort et de la tombe anonyme (« unmarked grave » [Auster, 2005, 150, 273]) semblent refaire surface et se poursuivre avec le projet de publication des biographies d'inconnus¹, élaboré par Nathan le 10 septembre 2001. La veille de la chute des tours il fait la remarque suivante :

Most lives vanish. A person dies, and little by little all traces of that life disappear. An inventor survives in his inventions, an architect survives in his buildings, but most people leave behind no monuments or lasting achievements: a shelf of photograph albums, a fifth-grade report card, a bowling trophy, an ashtray filched from a Florida hotel room on the final morning of some dimly remembered vacation. (Auster, 2005, 301)²

En observant attentivement ce passage et en l'associant à l'expression récurrente « unmarked grave », il apparaît que la question de la mort anonyme est associée aux métaphores architecturales (« an architect survives in his buildings », « no monuments », « ashtray », « hotel » [Auster, 2005, 301]). Ces réseaux de signification souterrains sont clairement dévoilés — *montrés* pour reprendre la formule de Wittgenstein — lorsque la « marque » apparaît enfin dans le titre du dernier chapitre « X Marks the Spot » (Auster, 2005, 303, je souligne). Cette expression idiomatique bien connue apporte une résonance particulière en s'inscrivant dans un paradigme discret et proleptique annonçant la vision finale des tours incandescentes et amenant Nathan Glass sur le site de Ground Zero, lieu de mort anonyme en série, fosse commune.

En incarnant le franchissement réussi de la frontière entre original et contrefaçon ou encore entre réalité et fiction lors de la cérémonie funèbre organisée à la mémoire d'Harry Brightman, Tina Hott participe à une réflexion essentielle sur la problématique de la reproduction et de l'hyperréalité, qui d'après Jean Baudrillard caractérise la société américaine depuis les années 1970, et dont les tours du WTC sont l'incarnation absolue. La

¹ Ce projet intitulé « *Bios unlimited* » et la citation qui va suivre ont déjà été mentionnés en partie dans ce travail de recherche, mais il est indispensable d'y revenir en détail dans cette étude spécifique de *The Brooklyn Follies*.

² Nathan raconte cette histoire rétrospectivement : le souvenir et la vision de morts anonymes et de buildings le 10 septembre 2001 pourraient donc être éventuellement qualifiés de trace du surgissement post-traumatique inconscient, voire de PTSD (Post-Traumatic Stress Disorder). Ce problème chronologique met également en doute la fiabilité du témoignage, la mémoire (« dimly remembered ») et l'autorité de Nathan Glass. Mais en termes de stratégie narrative, ce qui importe d'ailleurs le plus ici, on parlera bien sûr d'allusions proleptiques.

destruction des tours, elles-mêmes symboles de la « fin de la représentation », survient à la fin du roman, créant une onde de choc silencieuse et soulevant d'autres questions complexes relatives à la représentation artistique et à la valeur de l'art. Comme l'affirme Walter Benjamin, « dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée »¹.

Comme le laisse entendre *The Brooklyn Follies* par son silence, après la chute de la tour de Babel et la confusion des langues, la chute des tours jumelles est le trauma de l'ère de l'hyperréalité. Dans l'œuvre post-11 septembre d'Auster, entrant en résonance avec la Shoah en tant que délocalisation du trauma et lieu de mort en série, ainsi qu'avec Babel d'un point de vue strictement linguistique et mythique, la chute des tours du World Trade Center est élevée au rang de nouveau récit fondateur. La destruction des tours jumelles à la fin du roman conduit le lecteur à réfléchir à leur portée symbolique dans les thématiques des doubles (les mille Al Wilson, l'« ersatz James Joyce » [Auster, 2005, 221]), de la contrefaçon, de la reproduction et du langage. Certains clins d'œil furtifs, comme par exemple la séance de cinéma avec *Modern Times* de Chaplin (141), contribuent en silence² à ce tableau de l'existence impersonnelle et de sa production en série. Auster reprend la théorie de Baudrillard selon laquelle « dans la série, les objets deviennent simulacres indéfinis les uns des autres, et, avec les objets, les hommes qui les produisent »³. Dans les années soixante-dix, peu après la construction des gratte-ciels du WTC, Jean Baudrillard publia *L'échange symbolique et la mort*, traité philosophique post-structuraliste influent dans lequel il proclame l'avènement de l'ère de la reproduction, du simulacre et de « la fin de la représentation », insistant sur la contemplation mutuelle des tours dans leur supériorité gémellaire :

Pourquoi y a-t-il deux tours au World Trade Center de New York ? [...] Ce graphisme architectural est celui du monopole : [...] [L]e fait qu'il y en ait deux identiques signifie la fin de toute concurrence, la fin

¹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », (1935-1939), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000c, 282.

² La séance de cinéma est particulièrement intéressante en ce qui concerne la problématique du silence. Lucy, l'enfant qui refuse de parler, regarde un film muet dont les quelques bruits inintelligibles amorcent la fin de son aphasie, et qui de surcroît renvoie par une projection en abyme aux questions essentielles de la reproduction et des interdits de la représentation : « The movie turned out to be *Modern Times*, which struck me as a weirdly inspired choice. Not only had Lucy never seen or heard of Chaplin (...), but this was the film in which the tramp talks for the first time. The words might be gibberish, but sounds nevertheless came flying from his mouth, and I wondered if that moment wouldn't stir up something in Lucy. [...] The Chaplin experiment yielded on mixed results. Lucy laughed, emitting the first sounds we had heard from her all day » (Auster, 2005, 141-142). La passion d'Auster pour les films muets, que l'on retrouve notamment dans *The Book of Illusions* et *Man in the Dark*, offre un remède face à la douleur et au trauma. Cet intérêt cinématographique pour le silence, qui sera également étudié en rapport avec l'*ekphrasis* et le sublime, s'inscrit avec une cohérence remarquable dans sa poétique du silence, développée dès ses premières notes du « Cahier de devoirs » de 1967.

³ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, 85.

de toute référence originale. Paradoxalement, s'il n'y en avait qu'une, le monopole ne serait pas incarné, puisque nous avons vu qu'il se stabilise sur une forme duelle. Pour que le signe soit pur, il faut qu'il se redouble en lui-même : c'est le redoublement du signe qui met véritablement fin à ce qu'il désigne. Tout Andy Warhol est là : les répliques multipliées du visage de Marilyn sont bien en même temps la mort de l'original et la fin de la représentation. Les deux tours du W.T.C. sont le signe visible de la clôture d'un système dans le vertige du redoublement, alors que les autres gratte-ciels sont chacun le moment original d'un système se dépassant continuellement dans la crise et le défi. [...] Ce qu'elles renvoient, c'est l'idée de modèle, qu'elles sont l'une pour l'autre, et leur altitude jumelle n'est plus une valeur de dépassement – elle signifie seulement que la stratégie des modèles et des commutations l'emporte désormais historiquement au cœur du système lui-même – et de New York il est vraiment le cœur – sur la stratégie traditionnelle de la concurrence. [...] Il ne reste plus qu'une série close sur le chiffre deux, comme si l'architecture, à l'image du système, ne procédait plus que d'un code génétique immuable, d'un modèle définitif. (Baudrillard, 1976, 108-9)

Selon Baudrillard, qui reprend dans ce livre les avancées théoriques de Walter Benjamin sur la reproduction et la valeur de l'art, les tours ont donc court-circuité la compétition internationale en véhiculant un double symbole d'ascension hégémonique. Mais cette problématique renvoie au langage lui-même, qui est avant tout une contrefaçon, comme l'affirme Auster dans *White Spaces* : « words falsify the things they attempt to say, but even to say “they falsify” is to admit that “they falsify” is true, thus betraying an implicit faith in the power of words to say what they mean to say » (Auster, 2007, 158). Dans *The Brooklyn Follies*, Paul Auster décuple les nombreuses ramifications du langage-contrefaçon et met en scène la fin de la représentation, ce qui inclut bien sûr la figure répétée du double. Les deux James Joyce, les mille Alec Smith et enfin les tours jumelles symbolisent ce que Baudrillard nomme dans ce passage « la mort de l'original et la fin de la représentation ». L'origine impossible (de la filiation, de l'œuvre d'art, de la langue parfaite) est avant tout une problématique linguistique, comme l'illustre par ailleurs le retour aux origines de Nathan Glass dans le premier paragraphe du livre¹. D'après la Genèse, Dieu a puni les hommes pour leur arrogance, eux qui construisaient la Tour de Babel pour atteindre le ciel. Les extrémistes islamistes ont-ils vu dans les attentats des célèbres gratte-ciels (*skyscrapers*) une punition

¹ « I was looking for a quiet place to die. Someone recommended Brooklyn, and so the next morning I traveled down there from Westchester to scope out the terrain. I hadn't been back in fifty-six years, and I remembered nothing. My parents had moved out of the city when I was three, but I instinctively found myself returning to the neighborhood where we had lived, crawling home like some wounded dog to the place of my birth » (Auster, 2005, 1). Dès cette introduction se croisent en effet les mots clefs « quiet », « die », « nothing », « returning » et « birth » qui sont répétés dans l'ensemble du roman et qui évoquent la problématique de la quête des origines ainsi que les oppositions « silence/speech » (logocentrisme et *Word of God*), « death/life », « place/nowhere », « thing/nothing », etc.

similaire ? En plaçant les réminiscences de Babel — le « *Word of God* », le silence, la contrefaçon et le *pharmakon* — au centre de l'intrigue de son premier roman du 11 septembre, Paul Auster sous-entend de telles considérations.

Dans son article « L'esprit du terrorisme » publié peu après les attentats, convoquant Jorge Luis Borges comme le ferait Auster, Baudrillard avance que la chute des tours jumelles est une « fiction au-delà de la fiction »¹. Auster a souvent constaté que la réalité est bien plus surprenante et effrayante que la fiction : « reality is far more terrible than anything we can imagine » (Auster, 1995, 115), explique-t-il à Joseph Mallia. La réflexion sur les interactions entre réalité et fiction est absolument essentielle pour aborder le 11 septembre dans une œuvre littéraire, comme il le précise en citant Wallace Stevens sur NPR le 8 septembre 2002. Par ailleurs, dans l'introduction du recueil *True Tales of American Life*, édité en partenariat avec NPR, Auster commente sa méthode de sélection des histoires vraies qu'il a collectées et éditées et fait la remarque suivante : « What interested me most, I said, were stories that defied our expectations about the world, anecdotes that revealed forces at work in our lives, in our family histories, in our minds and bodies; in our souls. In other words, true stories that sounded like fiction » (Auster, 2001, xiv). Le WTC, avant, pendant et après sa chute, cristallise la fascination d'Auster pour les événements réels dépassant l'entendement, l'imaginaire et la fiction.

Souvent célébré comme un écrivain du hasard et des connexions étranges, Paul Auster s'amuse à effacer la frontière entre réalité et fiction, en employant la métalepse dans ses romans (dans *City of Glass* ou *Oracle Night* par exemple). Sa singularité artistique est construite sur le questionnement des signes dans l'élaboration d'un sens fuyant. Comme le préconisait déjà Auster à l'aube de sa carrière, bien avant que son ami funambule Philippe Petit n'effectue sa traversée aérienne entre les tours, que son personnage de fiction Peter Stillman ne se jette du haut du pont de Brooklyn et que les véritables « falling men » ne sautent des tours du World Trade Center, la chute de l'homme est d'abord la chute de l'œil à la bouche : « The fall of man is not a question of sin, transgression, or moral turpitude. It is a question of language conquering experience: the fall of the world into the word, experience descending from the eye to the mouth » [Auster, (1967), 2004, 204].

Face à la question posée par le nouveau traumatisme du 11 septembre, Auster réaffirme, par le témoignage personnel et la fiction, le rôle du langage et de l'imagination dans la reconstruction de la vérité. Dans *The Brooklyn Follies*, les multiples romans (originaux, fac-

¹ Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », in *Le Monde*, 2 novembre 2001.

similés, emprunts intertextuels) et les récits enchâssés forment une boîte à outils à cet effet. La fiction est alors — comme Auster le laisse entrevoir lorsque Tom raconte l'épisode de la poupée de Kafka (Auster, 2005, 152-155) —, un mensonge qui permet de dire la vérité. L'une des vérités fondamentales dépeintes dans *The Brooklyn Follies*, c'est qu'il est impossible de dire, que faire confiance au langage signifie jouer au faussaire. Paradoxalement, ces interdits de la représentation génèrent une aphasie constructive qui place le langage, l'écrivain témoin et le lecteur au cœur de la création du réel. La réalité est contaminée par la reproduction et les contrefaçons : la notion même de réalité est imprégnée de ses représentations qui la modifient dans une ère d'avancée technologique extrême. La société de l'hyperréalité est une société de l'image, et parfois l'image précède ou remplace la réalité qu'elle figure, bouleversant les fondements essentiels du langage et le principe même de représentation. C'est aussi en ce sens qu'il faut entendre la définition première des tours du WTC comme étant à la fois « réelles » et « imaginaires ». Survenus dans un contexte d'archi-médiatisation, les attentats ont détruit un symbole usé jusqu'à la corde dans les blockbusters hollywoodiens. Si Baudrillard associait les tours à la « fin de la représentation », qu'en est-il de leur destruction ? La fin de la fin de la représentation ? Un « noir sur noir » pour reprendre l'expression d'Auster au sujet de la couverture du *New Yorker* signée par Art Spiegelman ? Est-il possible de représenter ce qui, par définition, excède la représentation elle-même en utilisant ses propres outils ? Peut-on représenter la destruction d'un tel monstre d'anti-représentation ?

En reprenant la phrase qu'il avait utilisée dans « The Art of Worry » à la fin de *The Brooklyn Follies*, Paul Auster supprime les termes « fire » et « holocaust », ce qui signifie qu'il a corrigé cette affirmation en supprimant les termes de la comparaison. S'il faut résister à l'« impulsion iconoclaste » (Auster, 2003, 462), le silence et la délocalisation du désastre ne sont pas des solutions suffisantes pour représenter ces événements. Comme l'affirme Auster, dans la couverture de Spiegelman, d'ailleurs réutilisée pour *In the Shadow of No Towers*, les tours sont à la fois « là et pas là » (« there and not there » [Auster, 2003, 462]). Ces « anti-images » (Auster, 2003, 463) invisibles et indicibles sont représentées dans leur absence même. Avec ses romans suivants, Auster s'essaie donc à une forme d'expression de l'absence par une fiction et un langage n'exprimant pas, ne témoignant pas du 11 septembre, mais qui pourtant, le laissent apparaître en creux et en ombres.

Man in the Dark est un roman particulièrement abouti en ce qui concerne ces stratégies dérivées des « anti-images » et de l'interaction entre réalité et fiction. Sur un principe similaire de refoulement narratif et de surgissement tardif du trauma, l'image insoutenable

n'apparaît qu'à la fin du roman. Elle est cette fois bien présentée comme un trauma dont les personnages ne peuvent pas parler et auquel ils refusent même de repenser, s'efforçant de ne pas se le figurer. *Man in the Dark* emprunte deux pistes principales de détour et trouve deux réponses littéraires pour représenter le trauma : l'uchronie et le sublime (qui est lui-même lié à l'*ekphrasis*). Ces visions transparaissent en flashes post-traumatiques au sein d'une écriture du désastre, une écriture de l'aphasie et du silence.

b) *Man in the Dark* : aphasie, uchronie & sublime¹

Contrairement à *Falling Man* de Don DeLillo², publié l'année précédente, qui plonge le lecteur dans les cendres du 11 septembre dès l'introduction, Auster évite l'incommunicable pour le faire surgir avec une puissance figurative inédite dans *Man in the Dark*. Titus est une jeune recrue kidnappée par des terroristes irakiens. Il est torturé et mis à mort. La famille de Titus voit alors sur internet une vidéo silencieuse (« mercifully, there is no sound »³) qui marquera à jamais son existence : le jeune homme est décapité à coups de machette, et les meurtriers lui arrachent précisément les yeux des orbites. Il incarne la zone grise entre humain et inhumain : « Titus is no longer quite human. He has become the idea of a person, a person and not a person, a dead bleeding thing: *une nature morte* » (Auster, 2008, 176). Comme les tours spectrales de la couverture du *New Yorker*⁴, qui sont à la fois « là » et « pas là » (« They are there and not there, effaced and yet still present, shadows pulsing in oblivion, in memory, in the ghostly emanation of some tormented afterlife » [Auster, 2003, 463]), Titus est à la fois « une personne » et « pas une personne » et se trouve dans un état limite qui résiste à la

¹ Dans l'œuvre d'Auster, le « sublime », terme employé au lendemain de la chute des tours du WTC lors de son analyse de la couverture du *New Yorker* réalisée par Art Spiegelman (Auster, 2003, 463), est utilisé d'un point de vue philosophique et esthétique. Comme Derrida, Deleuze ou encore bien sûr Lyotard, Auster fait partie d'une génération d'auteurs reprenant et nuancant ce concept théorique ancien étudié dans un premier temps notamment par Edmund Burke et Immanuel Kant. Si l'on trouve rétrospectivement les premières traces du sublime et des visions indicibles de la nature sur le continent américain dans l'œuvre de Charles Brockden Brown (1171-1810) par exemple, Paul Auster s'approprie cette notion et l'inscrit dans le cadre de l'effroi et de la terreur. Il en fait une thématique et une technique narrative récurrentes depuis le trauma des attentats terroristes de 2001. Auster expérimente le sublime dans *Man in the Dark*, puis de manière répétée dans *Sunset Park*, à travers la vision de natures mortes et de cadavres qui représentent un moment d'effroi dépassant les capacités de représentation et d'expression. La nature morte permet à Auster d'atteindre un certain paroxysme de la représentation de l'imprésentable, de l'expression de l'inexprimable. Le « trauma » et le « sublime » ont par ailleurs en commun l'« effroi » dans leur terminologie philosophique et psychanalytique stable, d'où l'importance de l'analyse de ces concepts dans cette étude.

² Don DeLillo, *Falling Man*, New York, Picador, 2007.

³ Paul Auster, *Man in the Dark*, London, Faber and Faber, 2008, 175.

⁴ *THE NEW YORKER*, cover by Art Spiegelman, September 24, 2001.

représentation et à l'économie linguistique, qui ne peut être exprimé qu'à l'aide d'une contradiction. Cette phrase rappelle la problématique du témoin intégral (le *musulman* dans la terminologie des camps d'extermination) ainsi que les stratégies narratives de projection et de représentation du trauma. Les limites de la représentation sont figurées grâce au sublime, par une image horrifiante qui plonge les personnages dans l'aphasie. Avec l'expression « nature morte », Auster a recours à une autre langue pour dire l'indicible, expression qui, elle-même, est une allusion intermedia et intertextuelle à la peinture, à la poésie¹ et à la fiction. De plus, en terminant la description impossible de l'événement innommable, August Brill décrit un élément caractéristique du moment traumatique, le dérèglement chronologique du surgissement du trauma dans un présent et une temporalité étendus, devenus *kairos*, *présent continu* : « Impossible to know how long it has lasted. Fifteen minutes. A thousand years » (Auster, 2008, 176)².

À l'instar de la chute des tours dans *The Brooklyn Follies*, l'image traumatique ne surgit qu'à la fin du livre. Mais dans ce roman le trauma est annoncé comme tel, bien que non formulé, dès l'introduction. Incapable de trouver le sommeil, le narrateur écrivain August Brill refoule et repousse cette vision innommable (« but I don't want to go there now, I can't go there now, I have to push it as far away from me as possible » [Auster, 2008, 2]) en inventant des histoires dans un monde parallèle où les États-Unis sont en pleine guerre civile, où la guerre en Irak n'a jamais eu lieu, où les mots « *World Trade Center* » et « *11 septembre* » n'ont pas de sens particulier :

Good. Now, if I said the words *September eleventh* to you, would they have any special meaning?

Not particularly

And *the World Trade Center*?

The twin towers? Those tall buildings in New York?

¹ Paul Auster a en effet rédigé un poème intitulé « Still Life » paru dans *Wall Writing* (in Auster, 2007, 77) et qui rappelle les poèmes « Stilleben » (« Nature Morte ») de Paul Celan (Celan, 1998, 100-102), « Still Life » (1962) de George Oppen extrait de *The Materials* (in Oppen, *New Collected Poems*, 2002, 88), et bien sûr « Still Lifes » (1961) dans lequel William Carlos Williams affirme dès les premiers vers : « All poems can be represented by / still lifes » (in Williams, *Collected Poems*, [vol. 2], 1988, 378). Paul Auster poursuit cette réflexion sur la représentation intermedia dans son œuvre de fiction.

² Au sujet du trauma et du *kairos*, notion dont Auster semble s'approcher dans *The Brooklyn Follies* et *Man in the Dark*, voir l'article d'Anne-Laure Fortin-Tournès sur Sebald qui apporte, en complément de la définition de Marc Amfreville mentionnée auparavant (Amfreville, 2009, 140), une formulation éclairante de ce concept : « Sebald's intermedial narrative is ruination at work, but ruination as a preliminary to the experience of *kairos*, ie to the experience of an epiphanic sense of presence to the very nature of our being-in-time, during which it is time itself that becomes the event » (Anne-Laure Fortin-Tournès, « The Ruin as *Kairos* in W. G. Sebald's *The Rings of Saturn* », in *ÉTUDES BRITANNIQUES CONTEMPORAINES*, Montpellier, Presses Universitaires de Montpellier, n° 43, à paraître. Je tiens à remercier Anne-Laure Fortin-Tournès de m'avoir confié cet article avant sa publication.

Exactly.

What about them?

They're still standing?

Of course they are. What's wrong with you?

Nothing, Brick says, muttering to himself in a barely audible voice. Then, looking down at his half-eaten eggs, he whispers: One nightmare replaces another.

What? I didn't hear you.

Lifting his head and looking Molly straight in the eyes, Brick asks her a final question: And there's no war in Iraq, is there?

If you already know the answer, why ask me?

I just had to be sure. Forgive me.

Look, mister—

Owen. Owen Brick. (Auster, 2008, 31)

L'uchronie est la voie détournée empruntée ici. Le narrateur écrivain s'évade ainsi de la réalité et crée une représentation alternative des États-Unis. Ce monde parallèle, application directe de la réflexion politique menée par Auster dans son article « NYC=USA », est qualifié de « cauchemar » par Owen qui est un soldat dans une autre guerre meurtrière, souffrant d'amnésie. Comme le trauma qui en « cache toujours un autre », ce « cauchemar » en « remplace un autre » (« One nightmare replaces another »). D'ailleurs, le nom « Owen » est certainement un emprunt au poète et ami de Siegfried Sassoon, Wilfred Owen, mort au combat en 1918. Un cauchemar (*civil war*) en remplace un autre (*war on terror*) et un soldat (Owen) en remplace un autre (Owen). La délocalisation s'effectue ainsi de manière historique, fictive et intertextuelle. La déconstruction du trauma s'amorce mot à mot, brique par brique.

Poursuivant les explorations et les résonances du trauma, les longues digressions d'August l'amènent ensuite à se remémorer plusieurs témoignages de la seconde guerre mondiale et des camps de la mort, oscillant entre torture et silence : « the woman didn't cry out, didn't make a sound as one limb after another was pulled off her body » (Auster, 2008, 121). Ces événements sont indicibles et inimaginables. Au même titre que les familles d'Art Spiegelman et d'Elie Wiesel¹ qui, dans les ghettos, refusaient de croire les histoires terribles qui leur étaient rapportées au sujet des camps d'extermination, August Brill remet en question la véracité des faits : « Is such a thing even possible? » (Auster, 2008, 121). Jean-Luc, le raconteur d'histoires, qui n'est pas témoin direct mais rapporteur, ne peut pas soutenir le

¹ Voir Art Spiegelman, *A Survivor's Tale, I: My Father Bleeds History* (New York, Pantheon Books, Random House, 1986) et Elie Wiesel, *Tous les fleuves vont à la mer. Mémoires* (Paris, Seuil, 1994).

regard de ses interlocuteurs et perd alors la faculté de langage : « Jean-Luc couldn't look at us when he spoke the words. [...] He wasn't capable of talking » (Auster, 2008, 121-122). La vision impossible du jeune homme décapité et mutilé par les terroristes a laissé le narrateur en état de choc. En repoussant la vision innommable, vision renversée doublement impossible puisque les yeux de la victime sont eux-mêmes arrachés, et en digressant ainsi sur la torture dans les camps d'extermination nazis ou encore sur les rafles, Brill fait une série d'analogies mémorielles et fictives (pour assimiler la vision traumatique du meurtre de Titus en Irak) qui sont caractéristiques du témoignage des événements du 11 septembre, si l'on se réfère aux propos de Christelle Crumière :

La comparaison à un événement historique antérieur doit permettre de mieux identifier l'événement incernable, de le ramener à un précédent, de le réintégrer dans l'univers du connu, du déjà-existant et de l'assimilable, en l'associant aux références culturelles et mémorielles partagées par la communauté¹.

Dans la continuité d'*Oracle Night*, *Man in the Dark* cristallise ainsi les rapports entre Auschwitz et le 11 septembre. La comparaison entre les deux actes de torture et leurs effets très détaillés sur les personnages, qui souffrent alors d'une privation du langage bien spécifiée, illustre un procédé caractéristique d'association et de comparaison, une volonté de ramener certains événements à un « précédent ». Mais les événements du 11 septembre n'ont pas de « précédent » sur le sol américain, comme Auster l'affirme dans ces termes dans « Random Notes », d'où ce recours à la délocalisation. Lors d'une interview pour le webzine *Rue89*², Auster mentionne le trauma de Brill et ajoute que les récits de torture et les histoires qu'il invente reflètent son état psychologique suite au choc traumatique de la mort de Titus. Auster utilise la fiction pour créer une distance et aborder la question du trauma de manière extérieure, pour en représenter le fonctionnement profond.

Les rêves de guerre et d'apocalypse qui surgissent dans le récit enchâssé sont d'ailleurs les manifestations typiques du stress post-traumatique des traumatisés de guerre. Cet état appelé « *shell shock* » est étudié par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* à partir des cas de patients de la première guerre mondiale, ce qui vient confirmer les liens entre le nom du personnage Owen Brick et celui du poète Wilfred Owen. Freud affirme d'ailleurs que « dans la névrose traumatique [...] le poids principal de la causation sembl[e] incomber au facteur de

¹ Christelle Crumière, « Les récits médiatiques du 11 septembre, entre tentatives historicistes et tentations mythiques », in *Fictions et images du 11 septembre 2001*, Bertrand Gervais et Patrick Tillard eds., Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », n° 24, 2010, 46.

² Interview avec Paul Auster, *Rue89*, 6 janvier 2009, <http://www.dailymotion.com/video/x82mgl_paul-auster-sur-rue89-linterview-in_creation>, (octobre 2010).

surprise, à l'effroi » et que « les rêves des névrosés du fait d'accident » engendrent la « contrainte de répétition »¹. Dans *Man in the Dark*, Paul Auster représente l'« effroi » et la « contrainte de répétition » à travers les personnages de Titus et d'August Brill, nom probablement dérivé d'Auster et d'Abraham A. Brill (1874-1948), psychiatre et psychanalyste américain qui a traduit Freud et qui a contribué à mettre en lumière la fonction essentielle des rêves dans le traitement du patient. Et pour continuer à sortir des récits enchâssés et revenir au monde réel dans lequel Auster rédige ce roman, *Man in the Dark* est dédié à David Grossman, son ami et célèbre écrivain israélien dont Uri, l'un des fils soldats, a été tué au Liban. Avec *Man in the Dark*, Paul Auster rend hommage à David Grossman² et à sa souffrance innommable. Ce trauma, une fois ramené sur le plan personnel, est à l'origine, au moins en partie, de l'urgence du témoignage qui parcourt le roman, et renforce l'indétermination entre réalité et fiction. On constate ainsi un double mouvement dans *Man in the Dark* : d'un côté, une tentative d'échapper à la réalité et à l'histoire par la fiction et l'uchronie, et de l'autre, une tentative de se raccrocher à des faits historiques antérieurs. Dans la conclusion de son article extrait de *Fictions et images du 11 septembre 2001*, Christelle Crumière évoque cette double articulation du trauma et du témoignage :

¹ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, in *Œuvres complètes XV*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 282, 293-294.

² Paru la même année que *Man in the Dark*, le roman de David Grossman *Une femme fuyant l'annonce* est directement inspiré de cette tragédie familiale, comme il l'explique en note explicative : « J'ai commencé à écrire ce livre en mai 2003, six mois avant la fin du service militaire de mon fils aîné, Yonatan, un an et demi avant que son cadet, Uri, ne s'engage à son tour. Tous deux ont servi dans les blindés. / Uri connaissait bien l'intrigue et les personnages. [...] À l'époque, j'avais le sentiment – je formais le souhait plutôt – que les pages que je rédigeais le protégeraient. / Le 12 août 2006, aux dernières heures de la deuxième guerre du Liban, Uri est tombé au Sud-Liban. [...] §] Après la semaine de deuil, je me suis remis à écrire. Le roman était presque achevé. Ce qui a changé surtout, c'est l'écho de la réalité dans lequel la version finale a vu le jour. » (David Grossman, *Une femme fuyant l'annonce*, [2008], Paris, Seuil, 2011, n. p.). Ora, le personnage principal, fuit l'annonce de la mort imminente et certaine de son fils Ofer. Croisant de nombreux thèmes essentiels de l'œuvre de Paul Auster (le rapport au langage, l'acte poétique originel et l'acte de nommer, la mise en récit du trauma et les stratégies de détour relatives à la représentation), ce long roman est une parfaite illustration de la thèse de Marc Amfreville, selon laquelle « l'écriture du trauma est toujours mémoire vive d'une mort à venir » (Amfreville, 2009, 195). Paul Auster rend hommage à David Grossman en se confrontant à son tour à la question du trauma avec la mort de Titus et en lui consacrant, ainsi qu'à toute sa famille, le roman *Man in the Dark* : « For David Grossman / and his wife Michal / his son Jonathan / his daughter Ruthi / and in memory of Uri » (Auster, 2008, n. p.). Cet hommage est bien « rendu » car Grossman fait également une allusion intertextuelle à Paul Auster en citant son nom dans la description de la chambre d'Ofer, qui rappelle d'ailleurs *The Invention of Solitude* ou encore *The Book of Illusions* : « Elle découvre que la pièce l'a prise de vitesse, arborant l'air absent d'un lieu abandonné. Les objets paraissent orphelins : les sandales aux lanières fatiguées, la chaise devant la table de l'ordinateur, les manuels d'histoire sur la table de chevet – son fils aimait cette matière à l'école, enfin... elle veut dire qu'il l'aime, bien sûr, et continuera à l'aimer, les œuvres complètes de Paul Auster sur l'étagère, les volumes de Donjons et Dragons qu'il adorait quand il était petit [...] » (Grossman, 92). En quatrième de couverture de cette traduction française, Paul Auster décrit par ailleurs ce roman comme « LE chef-d'œuvre de David Grossman. Flaubert a créé son Emma, Tolstoï son Anna, et à présent Grossman son Ora ».

[Q]u'il s'agisse de l'emprunt de codes et de références historiques, ou de procédés et de références fictionnels, l'objectif est toujours d'essayer de cerner l'événement, de le ramener à un précédent, de le réintégrer à un patrimoine mémoriel ou culturel partagé, donc de le rendre moins étranger, moins menaçant, et mieux assimilable. (Crumière, in Gervais, 57)

Dans *Man in the Dark*, la menace est extrême, et la violence est inouïe, inassimilable. La vision de Titus est une vision interdite, comme celle des « falling men », ou des « jumpers ». La description de Titus renvoie à la problématique du *musulman*, cet être à la fois vivant et mort, dont on fuit la vision comme on fuit la Gorgone, en qui Primo Levi et Giorgio Agamben reconnaissent le témoin intégral de l'horreur des camps de la mort. Pour Blanchot, qui évoque l'espace de la mort et le regard d'Orphée lors de ses tentatives d'approcher l'inexprimable centre attracteur de toute œuvre et de toute puissance créatrice, on ne peut regarder « l'autre côté », le « dehors ». La vision effroyable de Titus rappelle la représentation des tours jumelles par Spiegelman qu'Auster lui-même décrit comme étant un recours au « sublime » (« Spiegelman had found his direction. Not in silence—but in the sublime » [Auster, 2003, 463]). Dans l'ensemble du roman, la menace de la rupture du langage et de la représentation, de la rencontre avec cette Gorgone, plane dans chaque ligne.

Avec *Man in the Dark*, Paul Auster soulève une problématique complémentaire à ses expérimentations sur le silence. L'aphasie a-t-elle un équivalent visuel ? Est-il possible d'arrêter ou de refuser de voir ? On peut se taire, comme Lucy dans *The Brooklyn Follies*, ou comme les films préférés de Katya dans *Man in the Dark*, qui atteignent un plus haut degré de signification dans l'absence de dialogue « without using a single word of dialogue » (Auster, 2008, 21). « No words. / No words needed » (21), répète l'étudiante en cinéma qui s'imprègne d'images pour résister à la dépression, à l'envahissement inhumain et traumatique de la vision. Auster fait alors une allusion discrète à la « nature morte » : « inanimate objects as a means of expressing human emotions. That's the language of film » (16). Mais les yeux peuvent aussi être aveuglés, et même transpercés comme ceux de Titus ou d'Oedipe lorsque la vision et la douleur qu'elle procure sont trop fortes. La famille de Titus subit cette vision impossible, et par de tels jeux de regards, les yeux du non-homme regardent au-delà de la fiction et nous contemplant dans leur renversement, dans notre renversement.

Après Auschwitz et le 11 septembre l'homme est seul dans le noir, et la phrase d'introduction du roman porte bien cette vision métaphysique : « I am alone in the dark, turning the world around in my head as I struggle through another bout of insomnia, another white night in the great American wilderness » (Auster, 2008, 1). Cet *incipit* (« turning the

world around in my head ») et la phrase de conclusion du roman (« the weird world rolls on » [180]) renvoient au titre du roman *Let the Great World Spin* de Colum McCann (qui remercie d'ailleurs Auster à la fin du roman). Comme Auster, McCann ne parle pas directement des tours, mais parvient pourtant d'autant mieux à témoigner de leur absence et du trauma. Seul dans le noir, August Brill ne peut pas utiliser ses jambes et reste immobile, il refuse d'écrire ou de parler et imagine des histoires pour ainsi dire sans langage¹, en lui et pour lui, dans le noir, et l'histoire dans l'histoire est entrecoupée de scènes obscures dans la chambre. August figure aveuglément la vision impossible, en silence. Pas même le frôlement de la plume ne viendra contredire cette expression de l'inexprimable.

Dans *L'écriture du désastre*, Maurice Blanchot fait allusion au mysticisme de Wittgenstein qui « montre » l'indicible, et arrive alors aux propositions suivantes, qui résumant en quelques mots la situation d'August Brill dans *Man in the Dark* :

◆ Le « mysticisme » de Wittgenstein, en dehors de sa confiance dans l'unité, viendrait de ce qu'il croit que l'on peut *montrer* là où l'on ne pourrait *parler*. Mais, sans langage, rien ne se montre. Et se taire, c'est encore parler. Le silence est impossible. [...]

◆ Ne pas écrire – quel long chemin avant d'y parvenir. [...]

◆ Que les mots cessent d'être des armes, des moyens d'action, des possibilités de salut. S'en remettre au désarroi.

Quand écrire, ne pas écrire, c'est sans importance, alors l'écriture change – qu'elle ait lieu ou non ; c'est l'écriture du désastre. [...] Il passe des jours et des nuits dans le silence. C'est la parole, cela².

L'indicible et l'invisible sont caractéristiques de l'écriture du désastre, qui ne dit rien et ne montre rien, qui est vidée de ses capacités de représentation. Pourtant, dans ce désarroi et ce vide traumatique originel se dessinent les prémisses d'une forme d'expression nouvelle, d'une parole à venir. Être seul dans le noir, en silence, c'est-à-dire être entouré par les négatifs de l'image et du vocable, c'est affronter l'enjeu ultime de l'écriture, c'est écrire avec ses meilleures armes. Parfois les mots ne peuvent pas montrer, mais la littérature, par ses

¹ Cet étrange narrateur qui refuse d'écrire et dont le récit reste à l'intérieur de lui-même, dans le noir, amène à se poser la question : « Une pensée non communiquée est-elle faite de langage ? » En reprenant la philosophie berkeleyenne et en la croisant avec l'étymologie du terme *exister* (*sistere ex*, être au dehors), on pourrait alors se demander : « Si elle n'est pas écrite ou communiquée, *existe-t-elle* ? Cette parole intérieure est-elle l'écriture du désastre ?

² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 23-25. Ce livre parvient à définir efficacement l'écriture du désastre non tant par ses propositions philosophiques que par sa fragmentation et son caractère insaisissable.

potentialités infinies, permet au romancier de se lancer dans une telle entreprise en déjouant les limites de la représentation et de ses modes connus.

Pour répondre à la problématique de l'écriture du désastre dans *Man in the Dark*, il est nécessaire d'insister sur la spécificité du 11 septembre 2001 en ce qui concerne le regard et la vision. Les attentats du WTC ont été vus par l'ensemble de la planète, à l'heure de la plus haute avancée technologique et médiatique. Le 11 septembre marque une confusion et une métamorphose de la représentation et du témoignage. Tout comme les images de la mort de Titus, celles du 11 septembre ont été ressassées à la télévision et sur internet. Elles sont indélébiles. Avant de resurgir de manière répétée et post-traumatique, le moment de « witness » hyper-médiatisé a lui-même été répété dans les secondes, les minutes, les heures et les jours qui ont suivi le surgissement initial du trauma, au point que les notions de « témoin » et de « réalité » en ont été bouleversées, comme l'explique Don DeLillo :

For the next 50 years, people who were not in the area when the attacks occurred will claim to have been there. In time, some of them will believe it. Others will claim to have lost friends or relatives, although they did not. [...]

Eleven years ago, during the engagement in the Persian Gulf, people had trouble separating the war from coverage of the war. After the first euphoric days, coverage became limited. The rush of watching all that eerie green night-vision footage, shot from fighter jets in combat, had been so intense that it became hard to honour the fact that the war was still going on, untelevised. A layer of consciousness had been stripped away. People shuffled around, muttering. They were lonely for their war.

The events of September 11 were covered unstintingly. There was no confusion of roles on TV. The raw event was one thing, the coverage another. The event dominated the medium. It was bright and totalising and some of us said it was unreal. When we say a thing is unreal, we mean it is too real, a phenomenon so unaccountable and yet so bound to the power of objective fact that we can't tilt it to the slant of our perceptions. First the planes struck the towers. After a time it became possible for us to absorb this, barely. But when the towers fell. When the rolling smoke began moving downward, floor to floor. This was so vast and terrible that it was outside imagining even as it happened. We could not catch up with it¹.

La vidéo de la mort de Titus soulève la même ambiguïté relative à l'occurrence de l'événement et à sa médiatisation, sa projection visuelle et répétée sur l'écran. Dans ce passage, le témoignage de DeLillo marque une rupture grammaticale et syntaxique au moment de la description de l'impact et de la destruction des tours (« But when the towers fell. ») que Michael Rothberg qualifie de « bégaiement » représentatif de la « temporalité du

¹ Don DeLillo, « In the Ruins of the Future », in *The Guardian*, Saturday 22nd December 2001.

trauma »¹. En d'autres termes, il s'agit d'une manifestation de l'après-coup (« belatedness »), de la persistance du trauma et du *kairos* dont August Brill fait également l'expérience lorsqu'il témoigne enfin de la mort de Titus². Comme August Brill qui ne parvient pas à assimiler la violence de la torture de la jeune femme dans les camps d'extermination (« Is such a thing even possible ? » [Auster, 2008, 121]), DeLillo affirme que les événements du 11 septembre semblaient « irréels » parce qu'ils étaient « trop vrais », c'est-à-dire, dans la terminologie de Baudrillard, « hyperréels », comme les tours elles-mêmes avant leur destruction. Ces événements dépassent l'imaginaire (« outside imagining even as it happened ») à tel point que d'après DeLillo, leur couverture médiatique ne parvenait pas à représenter le désastre. Contrairement à la guerre du Golfe (certaines images étaient d'ailleurs des contrefaçons), elle était impuissante à créer des images substituables aux faits. Les attentats du 11 septembre outrepassent la représentation, ses outils et ses limites connues. Leur figuration n'est possible qu'une fois la catastrophe absorbée et digérée collectivement dans diverses œuvres littéraires ou artistiques qui participent au cheminement vers la réalité de l'événement. Don DeLillo, Art Spiegelman et Paul Auster, trois amis artistes et écrivains new-yorkais, se sont tous inspirés de cette vision traumatique universelle et irréversible qu'ils ont subie. Ils ont tous les trois témoigné de cette sensation d'hyperréalité et ont réagi artistiquement afin de répondre au trauma, afin de l'assimiler et de la ramener à une réalité thématizable à l'aide de diverses stratégies narratives.

Comme Paul Auster avec Titus dans *Man in the Dark*, Art Spiegelman figure lui aussi, par la force de son autoportrait, la brûlure du regard dans la planche n° 8 de *In the Shadow of No Towers*, lorsqu'il se met en abyme et dessine sans cesse les tours incandescentes qui s'impriment enfin sur ses orbites. Cette représentation circulaire de la tour incandescente est d'ailleurs l'illustration principale de la page titre du livre. Art Spiegelman y aborde la question épineuse des rapports entre Auschwitz et 11 septembre, notamment avec l'apparition des personnages de *Maus*³. D'une façon similaire à Auster dans *Man in the Dark*, Spiegelman représente le trauma à l'aide d'une délocalisation historique et trans-générationnelle. Sur la même planche (n° 3) se trouvent ainsi juxtaposées une voix narrative

¹ « DeLillo's stuttering syntax emphasizes the fitful and belated understanding that constitutes the temporality of trauma » (Michael Rothberg, « "There is No Poetry in This": Writing, Trauma, and Home », in *Trauma at Home: After 9/11*, Judith Greenberg ed., Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2003, 149).

² Voir la phrase citée auparavant : « Impossible to know how long it has lasted. Fifteen minutes. A thousand years » (Auster, 2008, 176).

³ Voir Art Spiegelman, *Maus: A Survivor's Tale, I: My Father Bleeds History* (New York, Pantheon Books, Random House, 1986), et *Maus: A Survivor's Tale, II: And Here My Troubles Began* (New York, Pantheon Books, Random House, 1991).

effectuant un méta-commentaire à la première personne (accompagnant une représentation de Spiegelman en souris comme dans la trame principale du récit de *Maus*) et une voix narrative à la troisième personne décrivant d'autres images, celles de la journée du 11 septembre :

He saw the burning towers as he and his wife ran to Canal Street, toward the school... but his view was obstructed as he ran up to the next block. [...] / They raced to their daughter's school. His 2-pack-a-day habit wasn't great training for this sort of thing...

I remember my father trying to describe what the smoke in Auschwitz smelled like. / The closest he got was telling me it was... "indescribable." / ...That's exactly what the air in Lower Manhattan smelled like after Sept. 11! (Spiegelman, 2004, 2-3, je souligne)

Spiegelman a recours à la désobjectivation lorsqu'il parle du traumatisme à la troisième personne pour raconter sa journée du 11 septembre, pour témoigner de la peur terrible de perdre sa fille qui venait de faire sa rentrée au collège, au pied de la tour. Comme Auster dans *The Invention of Solitude* ou August Brill dans *Man in the Dark*, Spiegelman trouve ainsi une *distance nécessaire* au témoignage. Celui-ci prend également la forme de la répétition et de la mise en abyme de l'acte de témoignage. Spiegelman se dessine et dessine sans cesse les tours à l'aide de techniques variées et originales, hors cadre, comme le format du livre l'illustre. L'ensemble de ces éléments rappelle l'œuvre de Paul Auster et de nombreux récits autobiographiques (comme « Random Notes ») et fictifs, comme par exemple la désobjectivation dans l'acte de témoignage d'Adam Walker dans *Invisible* ou les tentatives répétées de figurer les événements du 11 septembre par diverses stratégies de détour dans *The Brooklyn Follies* (2005) *Man in the Dark* (2008) et *Sunset Park* (2010).

Man in the Dark est intimement lié à l'œuvre d'Art Spiegelman, et même encore davantage à *Falling Man* de Don DeLillo. Un passage très précis offre une passerelle intertextuelle et ekphrastique entre ces deux romans. DeLillo représente le traumatisme par la déformation systématique de la perception amenant à la vision des tours dans les objets inanimés de la toile de Morandi, une « *natura morta* » (DeLillo, 2007, 12). *Man in the Dark* est paru un an après *Falling Man*, et le lien avec la « *nature morte* » d'Auster (2008, 176) est révélateur de l'importance de cette technique de représentation du traumatisme. Le terme de « *nature morte* » employé par Auster fait d'ailleurs écho au tableau de Titus, le fils de Rembrandt qui est mentionné au début du roman (et bien avant cela dans *The Invention of Solitude* [Auster, (1982), 1988, 97]) où il est associé à Anatole, le fils de Mallarmé, à Anne

Frank ainsi qu'aux meurtres d'enfants juifs qui sont des « images » de « l'indicible »¹). Auster reprend l'expression de DeLillo en signant une reconnaissance de dette et une variation, passant ainsi de l'italien au français. Les deux auteurs ont recours à une autre langue et à une image (en l'occurrence les tableaux de Rembrandt et de Morandi) pour figurer l'indicible. Tout comme August Brill et sa petite fille qui ne parviennent pas à se débarrasser de l'image de la décapitation de Titus, Martin et Lianne voient systématiquement les tours lorsqu'ils contemplent la nature morte de Morandi :

Two of the taller items were dark and somber, with smoky marks and smudges, and one of them was partly concealed by a long-necked bottle. The bottle was a bottle, white. The two dark objects, too obscure to name, were the things that Martin was referring to. "What do you see?" he said. She saw what he saw. She saw the towers. (DeLillo, 2007, 49)

Cette réaction de Martin et de Lianne face aux natures mortes, comme les histoires de guerre et de torture ressassées et imaginées par August Brill, rappellent les tests projectifs utilisés en psychanalyse. L'examen psychologique est basé sur la synthèse du Thematic Apperception Test [TAT] et du test de Rorschach composé de 10 planches monochromatiques et polychromatiques ambigus. La réaction de ces personnages ressemble à une isolation de type obsessionnelle. En effet, le patient peut, en fonction de son interprétation, projeter une représentation du trauma. Lors de ces tests, le temps de réponse et les silences sont primordiaux pour réaliser un diagnostic et déceler le stress post-traumatique. Ces exemples fictifs des troubles de la mémoire, du langage et de l'imagination liés à un stimulus visuel sont symptomatiques du stress post-traumatique depuis le 11 septembre, comme l'explique Michel Hersen :

¹ Dans *The Invention of Solitude*, après avoir décrit les tableaux de Titus réalisés par Rembrandt, Auster formule la phrase suivante, déjà citée auparavant dans cette étude : « The dead children. The children who will vanish, the children who are dead. Himmler: "I have made the decision to annihilate every Jew child from the face of the earth." Nothing but pictures. Because, at a certain point, the words lead one to conclude that it is no longer possible to speak. Because these pictures are the unspeakable » (Auster, [1982], 1988, 98). Dans l'introduction de *Man in the Dark*, Paul Auster reprend cette discussion en faisant de nouveau allusion au fils de Rembrandt, Titus, prénom donné au personnage torturé et mis à mort : « His parents named him after Rembrandt's son, the little boy of the paintings, the golden-haired child in the red hat, the daydreaming pupil puzzling over his lessons, the little boy who turned into a young man ravaged by illness and who died in his twenties, just as Katya's Titus did. It's a doomed name, a name that should be banned from circulation forever » (Auster, 2008, 2). *Man in the Dark* commence donc par une technique d'*ekphrasis* qui sera ensuite reprise au fil des analyses cinématographiques de Katya ainsi que dans l'expression « nature morte ». Les descriptions d'images, de films et de tableaux, dans *Man in the Dark* comme dans *The Book of Illusions* (les films d'Hector Mann), *The Brooklyn Follies* (les faux tableaux d'Alec Smith) et *Sunset Park* (les peintures et les dessins d'Ellen Brice), permettent à Auster de projeter et d'illustrer ces concepts narratifs et de faire apparaître en abyme le cœur de l'impulsion créatrice indicible de l'œuvre.

The theory that traumatized people have distinctive, intense associations to ambiguous visual stimuli have received unanticipated support in the wake our recent national trauma, the destruction of the World Trade Center towers on September 11, 2001¹.

La mise en récit de l'aphasie et de la projection est une réponse artistique développée par Paul Auster et ses contemporains pour représenter le trauma et dépasser l'impossibilité de témoigner. L'un des personnages du roman *Invisible*, paru peu après *Man in the Dark*, est d'ailleurs un spécialiste en aphasie, et le roman s'ouvre sur la description de Bertran de Born, le poète décapité qui marche dans l'enfer de Dante avec sa tête sous le bras, renvoyant immédiatement à Titus dans *Man in the Dark*, ou encore à Marie-Antoinette dans *The Book of Illusions*. Auster, DeLillo et Spiegelman représentent le désastre de la Shoah ou du WTC de façon obsessionnelle et pathologique, notamment par la récurrence des thèmes de la privation du langage et des troubles de la perception visuelle. Dans l'œuvre d'Auster, les rapports entre l'œil et la bouche ont une portée ontologique dont les fondements remontent à la chute de la tour de Babel. Le trauma linguistique résultant de la chute des tours jumelles n'est pas sans rappeler la *confusio linguarum*. Après la chute des tours du WTC, il faut composer à l'aide d'un nouveau langage vecteur d'encore plus de confusion et d'inadéquation.

Ces œuvres d'Auster, de DeLillo et de Spiegelman témoignent du changement du regard que l'humanité porte sur le monde, de la métamorphose irréversible de tout regard après le 11 septembre. Elles sont les signes de l'impact du désastre, de sa dissémination et de sa disparition même, car le désastre est en chacun de nous, essentiel, invisible, filtrant notre rapport au monde, seul rapport possible. Après Auschwitz, Hiroshima ou le WTC, la littérature continue de défier les interdits de la représentation. De tels événements amènent l'écrivain à redéfinir les limites de l'être humain, de l'inhumain, de la connaissance du réel par le langage et la fiction qui l'habitent et le transforment. Le désastre pose de nouvelles questions éthiques et esthétiques. Le roman prendra donc d'autres formes et survivra au traumatisme, comme le laisse entendre l'ultime phrase de Nathan Glass dans le chapitre précédent la vision des tours dans *The Brooklyn Follies* : « One should never underestimate the power of books » (Auster, 2005, 302). Si les livres ne parviennent pas à déjouer la mort, comme David Grossman l'a pourtant secrètement espéré en rédigeant *Une femme fuyant l'annonce*, ils sont peut-être capables de dire la mort et de trouver une expression artistique pour formuler le cri et apaiser la douleur de la blessure initiale. Grâce à l'imagination, la

¹ Michel Hersen, « Projective Assessment of Psychological Trauma », in *Comprehensive Handbook of Psychological Assessment: Personality assessment*, Hoboken, New Jersey: John Wiley and Sons, 2004, 504.

fiction et l'expérimentation de nouveaux modes de représentation, l'écrivain continuera de témoigner et de donner voix à ce qui ne peut parler.

c) *Sunset Park* : « The Wound and the Voice »

Sunset Park est une variation fondée sur les techniques de représentation et de détour déjà employées dans *The Brooklyn Follies* et *Man in the Dark*. Reprenant le principe des métaphores architecturales, de la mise en récit du surgissement du trauma grâce à l'*ekphrasis*, à la « nature morte » et au sublime, ainsi qu'à la délocalisation d'événements traumatiques antérieurs, Paul Auster ne mentionne cette fois plus du tout le 11 septembre, et les tours jumelles ne sont évoquées que par leur absence. Le 11 septembre ne participe pas à l'intrigue, mais partout, son impact se fait sentir. *Sunset Park* décrit une Amérique en ruine, sombrant progressivement dans la crise, traduisant les premiers résultats de la fin de l'hégémonie. Sur le plan narratif, la prose à la fois légère et incisive creuse le texte par ses associations paradigmatiques du néant, du « rien » et du « jamais ». Ce roman est donc particulièrement rempli du vide austérien, et le trauma se donne à lire dans une non-langue de l'après, devenue *présent continu*, dont le vocabulaire tant prothétique que stigmatique exprime beaucoup plus que le silence.

Dans l'introduction du roman, Miles Heller ramasse les objets abandonnés et détruits qu'il prend en photo dans des habitations désertées suite à la crise financière et immobilière de 2008. Avec ce personnage dont le métier rappelle celui d'Anna Blume et des autres personnages de *In the Country of Last Things* (« garbage collectors and object hunters » [Auster, 1987, 31]), Auster reprend son entreprise poétique retournant à l'acte essentiel de nommer. Miles s'intéresse alors, comme dans *City of Glass* ou *Moon Palace* par ailleurs, aux objets indéfinissables qui ont perdu leurs propriétaires, leurs propriétés définitoires et leur utilité, fragments épars à partir desquels il reconstruit une image de l'Amérique en ruine. Comme ces bâtiments (« these orphaned structures » [4]), les personnages de *Sunset Park* sont orphelins depuis la chute des tours du WTC dont les décombres semblent envahir cet incipit post-apocalyptique. Ce tableau réaliste construit à partir de la description d'« objets abandonnés » (« *the abandoned things* » [5]) ressemble de manière frappante à *Revolving* de Kurt Schwitters, œuvre créée par l'accumulation plastique de débris, de fragments d'objets ayant perdu leur signification après la première guerre mondiale :

In *Revolving*, the cords, hoops, wire mesh, and small objects tacked to the painterly canvas replace depicted lines and forms. Schwitters's use of fragments reflects a society shattered by World War I. "Out of parsimony I took whatever I found...because we were now an impoverished country," he wrote in 1919. "New things had to be made out of the fragments."¹

Les affinités artistiques entre le texte d'Auster et la composition de Schwitters, soulignées par l'emprunt du prénom « Anna Blume » et que les néologismes de Peter Stillman expérimentés sur des objets abîmés, périmés et obsolètes présupposaient déjà, n'en sont que renforcées dans ce roman décrivant la « société brisée » de l'Amérique post-11 septembre.

Comme les personnages Miles Heller, Alice Bergstrom et Ellen Brice, Paul Auster lui-même se met en abyme et cherche sa voix, reprenant de zéro son approche de l'écriture. À bien des égards, *Sunset Park* se présente comme un *künstlerroman*. La réflexion sur la ré-initiation de l'artiste s'effectue sous le signe de l'*ekphrasis* et du sublime, et plus particulièrement grâce à la figure de la « nature morte » :

She knows she is not without skill, not without talent even, but she has boxed herself into a corner by pursuing a single idea, and that idea isn't strong enough to bear the weight of what she has been trying to accomplish. She thought the delicacy of her touch could lead her to the sublime and austere realm that Morandi had once inhabited. She wanted to make pictures that would evoke the mute wonder of pure thingness, the holy ether breathing in the spaces between things, a translation of human existence into a minute rendering of all that is *out there* beyond us, around us, in the same way she knows the invisible graveyard is standing there in front of her, even if she cannot see it. But she was wrong to put her trust in things, to trust in things only, to have squandered her time on the innumerable buildings she has drawn and painted, the empty streets devoid of people, the garages and gas stations and factories, the bridges and elevated highways, the red bricks of old warehouses glinting in the dusky New York light. It comes across as timid evasion, an empty exercise in style, whereas all she has ever wanted is to draw and paint representations of her own feelings. There will be no hope for her until she starts again from the beginning. No more inanimate objects, she tells herself, no more still lifes. She will return to the human figure and force her strokes to become bolder and more expressive, more gestural, more vivid if need be, as wild as the wildest thought within her².

Dans ce passage, Paul Auster retourne non seulement à la question de la désubjectivation de ses débuts en tant que poète et romancier en devenir qui ont déjà été étudiés en détail, mais il

¹ « Kurt Schwitters (German, 1887-1948), *Revolving* », (1919. Wood, metal, cord, cardboard, wool, wire, leather, and oil on canvas, 48 3/8 x 35" [122.7 x 88.7 cm], © 2012 Artists Rights Society [ARS], New York / VG Bild-Kunst, Bonn), New York, MOMA, The Collection, Kurt Schwitters, Gallery label text, 2001, <www.moma.org>, (juin 2012).

² Paul Auster, *Sunset Park*, New York, Henry Holt, 115-116.

poursuit aussi ses expérimentations les plus récentes et les remet en question. L'allusion à la nature morte, cette fois évoquée à l'aide du terme anglais « still life », rappelle *Man in the Dark*, paru trois ans plus tôt. L'allusion à Morandi est rendue explicite, et la parenté avec Don DeLillo est confirmée. Dans la description de ces natures mortes représentant New York, une allusion discrète au 11 septembre est réalisée : « the innumerable buildings she has drawn and painted ». En juxtaposant « Morandi » et « innumerable buildings » dans le même passage, Auster répond à la projection post-traumatique de Martin et Lianne dans *Falling Man*.

Lorsqu'Ellen Brice décide de mettre fin à ses natures mortes décevantes, elle se lance dans la représentation d'émotions humaines. C'est en quelque sorte la direction prise par Auster qui renonce de plus en plus aux jeux métatextuels abstraits et se concentre sur un dessin réaliste, à la fois douloureux et chaleureux, de l'Amérique post-11 septembre. S'écarter des « objets inanimés », des tours froides de l'existence impersonnelle en série et du « vertige du redoublement » (Baudrillard, 108) du signe qu'elles symbolisent, permet peut-être d'atteindre une représentation artistique plus organique, essentielle et personnelle. Paul Auster met peu à peu en scène sa rupture avec l'ère postmoderniste. Il laisse parler le trauma de lui-même et ne force pas le texte à donner voix à la blessure. L'effraction est représentée telle qu'elle est, profonde et invisible, insondable. Elle respire sous les apparences et les objets concrets comme la force indicible représentée par Morandi dans son oeuvre : « all that is *out there* beyond us, around us, in the same way she knows the invisible graveyard is standing there in front of her, even if she cannot see it ».

Sunset Park est le fruit d'une réflexion intense sur la blessure qui ricoche de récits enchâssés en hommages intertextuels. Les nombreux chapitres que compte le roman sont dédiés à la description de chaque protagoniste et de leur souffrance intérieure incommunicable. L'accident de voiture dans lequel le personnage principal Miles Heller perd son frère Bobby, et qui engendre une longue série d'allusions à *The Great Gatsby*, est l'une de ces références intertextuelles. Ces blessures « invisibles » renvoient au frère décédé ainsi qu'aux morts du 11 septembre (« the invisible graveyard »). Ce roman se présente comme une investigation du trauma à l'aide d'une multiplicité de « voix » répondant à la « blessure » pour reprendre les termes de Caruth. Toutes convergent en silence vers la ruine et l'éviction de la maison squattée à *Sunset Park*, tout aussi utopique que la maison de Thoreau dans *Walden* ou que l'« Hotel Existence » dans *The Brooklyn Follies*, et à la vision finale de l'absence des tours du WTC :

[As] the car travels across the Brooklyn Bridge and he looks at the immense buildings on the other side of the East River, he thinks about the missing buildings, the collapsed and burning buildings that no longer exist, the missing buildings and the missing hands, and he wonders if it is worth hoping for a future when there is no future, and from now on, he tells himself, he will stop hoping for anything and live only for now, this moment, this passing moment, the now that is here and then not here, the now that is gone forever. (Auster, 2010, 307-308)

Dans ce passage qui conclut le roman, Auster fait l'allusion la plus marquée au 11 septembre, à la rupture qu'il représente et au présent continu dans lequel il plonge l'Amérique traumatisée. Les monuments en flammes, les monuments « absents » sont les tours jumelles qui ne font plus partie de la ligne d'horizon de Manhattan et qui marquent la fin d'une époque (« there is no future »). Cet extrait illustre le glissement analogique par lequel le trauma est représenté. Sans jamais décrire ces événements concrètement, Auster les fait apparaître en creux au plus profond de la blessure. L'analogie entre « missing hands » et « missing buildings » est enfin dévoilée. Miles Heller fait cette association car il est blessé à la main et repense alors au film *The Best Years of our Lives* qu'Alice Bergstrom étudie dans le cadre de sa thèse de doctorat : « he thinks about the soldier with the missing hands in the movie he saw with Alice and Pilar last winter, the young soldier home from war, unable to undress himself and go to bed without his father's help, and he feels he has become that boy now » (Auster, 2010, 307). Les blessures trouvent leur voix dans une chorale complexe aux contre-chants variés. La petite amie orpheline de Miles, Pilar, elle aussi, a perdu des proches dans un accident de voiture (« Pilar's parents were killed in a car wreck two years ago » [9]). Son prénom renvoie métaphoriquement à l'architecture et aux tours, ce qui est rendu plus explicite par l'occurrence du mot « pillar », faisant par ailleurs écho à « orphaned structures » (4), lors de la description du cimetière :

He has bought a small illustrated book about Greenwood Cemetery, and he goes in there every day with his camera now, roaming among the graves and monuments and mausoleums, nearly always alone in the frigid December air, carefully studying the lavish, often bombastic architecture of certain plots, the marble pillars and obelisks, the Greek temples and Egyptian pyramids, the enormous statues of supine, weeping women. (Auster, 2010, 135)

Miles prend des photos — c'est-à-dire qu'il crée des représentations et se place à distance — non seulement des objets abandonnés dans les maisons vides, mais aussi du cimetière et des tombes avoisinantes. Cette description s'érige en mémorial pour le 11 septembre sur un site rappelant Ground Zero à l'aide d'un vocabulaire allusif (« monuments », « bombastic »,

« pillars ») qui se déploie et se consolide dans la suite de ce long passage : « this vast necropolis » (135), « the absolute quiet of the dead » (135), « The *crematory built* in the mid-twentieth century has *incinerated* the bodies of John Steinbeck, Woody Guthrie [...], and how many more, both *known and unknown*, how many more souls have been transformed into *smoke* » (135-136, je souligne). La ville de New York semble elle-même être devenue une grande « nécropole » depuis le 11 septembre. Par le filtre de son objectif, Miles s'évertue ainsi à représenter le trauma et à construire une image du désastre. Paul Auster y parvient à l'aide d'allusions sémantiques et de métaphores architecturales.

Dans ce passage, Auster reprend les réflexions commencées avec *The Brooklyn Follies* (et bien avant cela dès son œuvre de poésie et ses premiers écrits autobiographiques¹), mais propose également un méta-commentaire particulièrement fin et abouti. L'expression « carefully studying the lavish, often bombastic architecture of certain plots » renvoie ostensiblement au lecteur qui étudie la structure et l'agencement du texte à la recherche de ses clefs narratives et structurelles, ou qui simplement, cherche à comprendre, à donner un sens et une explication au récit accidenté. L'adjectif « bombastic » laisse à lire le mot « bomb » dans sa racine, et la formule « architecture of certain plots » contient une allusion à l'architecture textuelle de cette représentation de l'attentat en combinant trois des multiples sens de « plot », signifiant simultanément un « plan » de construction architecturale, un « complot » terroriste et une « intrigue » littéraire. Avec cette phrase aux résonances polysémiques discrètes Paul Auster sous-entend qu'il s'agit d'un roman représentant le 11 septembre et ses conséquences, sans pourtant le mentionner directement, en respectant la distance nécessaire au témoignage.

Alice Bergstrom, dont le travail d'écrivain fait écho à celui de photographe (Miles), ou encore à celui de peintre (Ellen Brice), semble trouver sa voix à partir de descriptions d'images en mouvement dont les objets principaux sont le trauma de guerre et le mutisme. Les longues descriptions au sujet du film *The Best Years of our Lives* et des avancées théoriques d'Alice reprennent les thèmes essentiels qui hantent les romans d'Auster depuis le 11 septembre et qui participent à la mise en récit du trauma. Les personnages du film souffrent en effet à la fois de blessures profondes, de mutilation, d'aphasie et de PTSD (Post-Traumatic Stress Disorder). Leurs blessures et leurs souffrances sont criantes mais ne trouvent pas de voix. Alice apporte une réflexion essentielle sur les traumas de guerre des anciens

¹ La représentation de l'absence (les objets abandonnés, etc.) est un leitmotiv récurrent depuis « Portrait of an Invisible Man ». Les métaphores architecturales, quant à elles, remontent à l'œuvre poétique de Paul Auster dans laquelle la ville était déjà décrite comme un assemblage de mots-pierres, le poète étant lui-même représenté comme une brique dans la structure sémiotique du monde (voir notamment « Disappearances »).

soldats dans un long « stream of consciousness », une phrase de plus de deux pages dont voici quelques extraits clefs :

[H]er thoughts begin to wander. Watching Harold Russel [...], the *nonprofessional* actor who lost his hands during the war, she begins to think about her great-uncle Stan, [...] the one-armed D-day veteran [...], one of the many who *never* managed to pull themselves together after the war, [...] and then there are her two grandfathers [...] Bill Bergstrom, the husband of her one surviving grandmother, he *never* says much, speaks only in the foggiest generalities, it simply *isn't* possible for him to talk about those years, they all came home insane, damaged for life, and even the years after the war were still part of the war, the years of bad dreams and night sweats, [...] he is one of those men who *can't* talk, a card-carrying member from the generation of men who *can't* talk, and therefore she has to rely on her grandmother for the stories, but she wasn't a soldier during the war, she *doesn't* know what happened over there, [...] Mike Meggert, the traveling salesman, who *never* talked about the war either, [...] and Frank Krushniak, [...], he faked a disability and *never* had to serve, which means that he has *nothing* to say either, and when she thinks of that generation of silent men, the boys who lived through the Depression and grew up to become soldiers or *not-soldiers* in the war, she *doesn't* blame them for refusing to talk, for *not wanting* to go back into the past, but how curious it is, she thinks, how sublimely incoherent that her generation, which *doesn't* have much of anything to talk about yet, has produced men who *never* stop talking, men like Bing, for example, or men like Jake, [...] but because he talks, that *doesn't* mean she wants to listen to him, whereas with the silent men, the old men, the ones who are nearly gone now, she would give anything to hear what they have to say. (Auster, 2010, 102-104, je souligne)

En parlant du silence et de l'aphasie post-traumatique, Alice Bergstrom se lance paradoxalement dans un discours dont le flot verbal est intarissable, effet qui est d'ailleurs renforcé par le mot « say » qui conclut ce chapitre. Alice décrit des personnages qui sont amputés (« one-armed D-day veteran »), qui sont victimes de stress post-traumatique caractéristique du « shell shock » et du surgissement du trauma dans les cauchemars (« the years of bad dreams and night sweats »). Il s'agit d'une génération d'hommes silencieux qui ne peuvent pas mettre en mots le trauma, bien que ce qu'ils ont à dire relève de la plus haute importance. Tous ces personnages représentent le paradoxe essentiel du témoignage total, témoignage véritable qui est rongé par son incommunicabilité malade et morbide. Comme dans ses poèmes, Auster souligne l'inadéquation du langage qui n'exprime rien d'important (« how sublimely incoherent »). Cet extrait illustre le fonctionnement typique de la non-langue déployée en creux dans *Sunset Park*. Les mots « never » et « nothing » sont répétés à plusieurs reprises, tandis que l'expression « not wanting », qui est substituée à « refusing », renforce et souligne d'autres négations étranges : « nonprofessionnal », « soldiers and not-soldiers ». Les femmes décrites dans ce passage sont en effet incapables de parler précisément

et de témoigner parce qu'elles n'ont pas fait la guerre, tout comme les hommes qui, tel Frank Krushniak, ont esquivé l'appel¹. Cette privation et cette incapacité sont marquées par la répétition des formes négatives des auxiliaires « be » (« isn't ») et do (« doesn't ») ainsi que du modal « can » (« can't »). Qu'il s'agisse de « soldats » ou de « non-soldats », toute cette génération a été traumatisée par la guerre. L'expression « not-soldier » permet de laisser transparaître le trauma et la blessure en définissant ces personnages non pas comme des civils mais comme des « non-soldats » portant tout autant la blessure inscrite dans la négation et dans l'amputation textuelle. L'écriture façonnée par Auster dans ce roman porte systématiquement le stigmate d'une non-langue de l'absence et de la souffrance. Les non-mots employés par Auster sont comparables à des blessures de guerre qui entaillent la peau lisse et soyeuse de sa prose. Une fois refermées et cicatrisées, ces blessures laissent apparaître une rugosité ponctuelle sur la surface immaculée du texte dont l'épiderme se trouve alors cuirassé, telle la toile grillagée de Schwitters, percée et rongée par la rouille.

L'écriture du trauma développée dans *Sunset Park* par un réseau sophistiqué de négation et d'absence ressemble nettement à la représentation des tours « noires sur noir » d'Art Spiegelman. La fin du roman offre une image comparable lorsque Miles regarde la baie de Manhattan et se remémore les tours absentes : il observe un objet invisible qui surgit dans le dessin de la mémoire collective². Cette écriture d'après le trauma du 11 septembre porte dans chaque page la douleur de l'absence des tours comme un membre fantôme. Pour emprunter une autre image à Ann Keniston et Jeanne F. Quinn, extraite de leur introduction de *Literature after 9/11* (et inspirée du chapitre de Charles Lewis au sujet de *The Plot Against America* de Philip Roth), le texte devient alors un substitut prothétique : « 9/11 literature works as a prothesis, an awkward substitute for and attempt to recompensate for the unrepresentable absence effected by 9/11 itself » (Keniston, 2). Avec *Sunset Park*, Paul Auster tente en quelque sorte de créer une « prothèse » littéraire afin de compenser le manque, représenté par la main et le bras amputés d'Harold Russel et de Stan Fitzpatrick, mais aussi par l'œil quasi-mort du joueur de baseball Herb Score (« the injury to the eye » [33], « that injury » [164]) qui permet à Morris Heller de dissimuler le trauma et de le dire de manière détournée. Son père a perdu une œil définitivement et de façon similaire (« how badly his father's eye had

¹ La culpabilité de ces personnages qui, par conséquent, ne parlent pas de la guerre, fait écho à une autre forme de culpabilité mentionnée dans le roman, qui est paradoxale mais typiquement éprouvée par les survivants des camps de la mort : « survivor's guilt » (Auster, 2010, 42).

² Ce passage déjà cité plus haut fait d'ailleurs écho à la fin de *The Brooklyn Follies* et semble confirmer l'hypothèse formulée précédemment au sujet de la projection visuelle des images du 11 septembre dans *Oracle Night* (« a blaze of buildings behind us and the Statue of Liberty off to our right » [Auster, 2004, 49]).

been injured », « his father had been legally blind in the left eye since the age of seventeen » [163]). L'avocat aveugle d'un œil dans *To Kill a Mockingbird*¹ (« blind in one eye » [185]) et la chirurgie ophtalmologique endurée par Willa (« Willa's eye operation » [38]) y font encore écho. Comme dans *Man in the Dark*, l'œil meurtri est le lieu de pénétration du trauma, le passage grand ouvert sur la psyché fragile dans le moment de perception (« witness ») qui représente à la fois la blessure et la douleur du témoignage. Une analogie est d'ailleurs tissée entre l'œil meurtri et les membres arrachés des soldats de la guerre à laquelle le père de Morris, c'est-à-dire le grand-père de Miles, n'a par conséquent pas pu participer : « he realized that his father's wound was no different from a war wound, that a part of his life had been shot down on that Bronx ball field in 1932 in the same way a soldier's arm can be shot off on a battlefield in Europe » (163). Le trauma file à travers le temps et les êtres comme une balle de baseball meurtrière rasant les herbes hautes d'un terrain vague devenu champ de bataille mémoriel.

Cette douleur représentée par l'arrachement des membres et l'aveuglement se répercute également dans la perte de proches des personnages. Les funérailles silencieuses de la jeune Suki — qui font écho au sublime et à Titus (« *ravaged* », « the gloomy realm of dead children » [141, 147])² — en sont le point d'orgue. Surgit alors la vision effroyable de nombreux cadavres. En insistant sur la répercussion traumatique de l'apparition de la frontière entre l'humain et l'inhumain, la nature morte circule et se délocalise de récits rapportés en souvenirs personnels et intimes révélant au plus profond de l'être la blessure originelle :

Renzo says he cannot efface the image from his mind. The three frightened women lost at sea with the decomposing body of the dead movie star below deck, convinced they will never touch land again.

[...] He goes home to the apartment on Downing Street, unable to stop thinking about Suki, unable to free himself of the story Renzo told about the dead actor on the drifting boat. How many corpses has he seen in his life? he wonders. Not the embalmed dead lying in their open coffins, the wax-museum figures drained of blood who no longer appear to have been human, but actual dead bodies, the vivid dead, as it were, before they could be touched by the mortician's scalpel? His father, thirty years ago. Bobby, twelve years ago. His mother, five years ago. Three. Just three in more than sixty years. [...]

The body. That is what he is thinking about now, the corpse of his mother lying on the bed five years ago, and the terror he felt when he looked down at her face, the blue-gray skin, the half-open-half-closed eyes, the terrifying *immobility* of what had once been a living person. (Auster, 2010, 154-157)

¹ Harper Lee, *To Kill a Mockingbird*, [1960], New York, HarperCollins, 1999.

² Auster réemploi exactement le même terme que dans *Man in the Dark*, qu'il souligne d'ailleurs dans *Sunset Park* : « ravaged by illness » (Auster, 2008, 2) / « *ravaged* » (Auster, 2010, 141).

De personnage en personnage et de génération en génération, le trauma circule à travers le temps et la mémoire. Auster souligne la persistance du trauma (« he cannot efface the image from his mind », « unable to free himself of the story Renzo told about the dead actor on the drifting boat »), sa localisation insondable dans les profondeurs abyssales (« below deck ») ainsi que sa délocalisation et sa répétition (« How many corpses has he seen in his life? he wonders »). Les cadavres sont décrits à l'aide de collocations paradoxales et contradictoires, relevant même de l'oxymore (« actual dead bodies, the vivid dead »). Les associations entre « dead » (« mort ») et « actual » (« véritable ») d'une part, et « vivid » (« vivant », « vif ») d'autre part sont dérivées de l'expression « nature morte ». L'expression « terrifying immobility » joint l'effroi du sublime (« terrifying ») à l'immobilité de la nature morte (l'adjectif « still », employé dans « still life », signifie « immobile » en anglais). Le corps en décomposition (« decomposing body ») figure la vie bactérienne imperceptible qui continue d'animer le corps mort, ainsi que la déconstruction du trauma et du témoignage entreprise par Auster dans la *composition* du roman. La juxtaposition d'une affirmation et d'une négation pour décrire les yeux (« the half-open-half-closed eyes ») résonne avec les multiples blessures de l'œil (dans l'ensemble de l'ouvrage ainsi que celle de Titus dans *Man in the Dark*). Cette expression est révélatrice des stratégies d'expression de l'inexprimable, de présentation de l'absence, de l'effacement des frontières indécidables du langage, du domaine de la mort et du « dehors » indicible qui animent paradoxalement l'œuvre d'Auster. L'accumulation de ces termes reliés par des tirets figure l'impossibilité de décrire la réalité de l'objet perçu avec un mot unique, concis et adéquat. Elle figure le mouvement du trauma qui traverse le corps des victimes comme le *corps du texte*, laissant apparaître en flashes saccadés ses stigmates¹. Suite à la vision interdite de la Gorgone, l'inspiration se trouve pétrifiée dans la matière textuelle témoignant de l'impossible d'accéder au cœur de l'œuvre.

Grâce à l'allusion intertextuelle à *To Kill a Mockingbird*, *bildungsroman* posant la question de la blessure et de son origine intraçable dès l'introduction², Paul Auster élabore de

¹ Si Derrida figure l'articulation du trauma et du témoignage dans l'œuvre de Celan à l'aide du « schibboleth » et de la blessure initiale de la circoncision, il serait exagéré de reprendre cette expression ici, bien que les stigmates textuels soient inscrits de manière comparable dans les œuvres d'Auster et de Celan, et que la proximité symbolique entre les mots « hyphen » et « hymen » pourraient dans un autre contexte faire sens. En effet, dans l'œuvre romanesque d'Auster, le trauma s'inscrit non pas à l'aide de grands symboles initiatiques juifs (comme dans son œuvre poétique), mais américains, comme par exemple le vertige et la peur de la chute dans la Statue de la Liberté (*Leviathan*) ou la balle de baseball transformée en arme à feu (*Sunset Park*).

² La blessure traumatique initiale résonne dans l'ensemble du roman. Son caractère intraçable est figuré dès l'*incipit* : « When he was nearly thirteen, my brother Jem got his arm badly broken at the elbow. When it healed, and Jem's fears of never being able to play football were assuaged, he was seldom self-conscious about his

manière explicite une théorie sur l'écriture du trauma qui est inspirée de la dissertation de sa fille Sophie, ce qu'il précise à la fin du livre dans la section « Acknowledgments » : « My daughter, Sophie Auster, for her sixth-grade paper on *To Kill a Mockingbird* (1998) » (Auster, 2010, 309). Cette référence intertextuelle et autobiographique participe à la verbalisation du silence initial du jeune Miles Heller et vient éclairer l'abyme traumatique dans lequel il s'engouffre depuis la mort de son frère qui a précipité sa fugue, dévoilant l'origine de sa maturité singulière qu'Ellen discerne par ailleurs dans son mutisme : « Miles has been in a war, and all soldiers are old men by the time they come home, shut-down men who never talk about the battles they have fought » (236). L'analyse de sa dissertation sur *To Kill a Mockingbird*, qui complète la thèse d'Alice Bergstrom et dévoile le fonctionnement du récit dans son ensemble, est la note majeure de ce roman orchestral :

The paper was about wounds. The father of the two children, the lawyer, is blind in one eye, the boy wrote, and the black man he defends against the false charge of rape has a withered arm, and late in the book, when the lawyer's son falls out of the tree, he breaks his arm, the same arm as the withered arm¹ of the innocent black man [...], and the point of all this, the young Miles wrote, is that wounds are an essential part of life, and until you are wounded in some way, you cannot become a man. His father wondered how it was possible for a ten- or eleven-year-old child to read a book so carefully, to pull together such disparate, unemphasized elements of a story and see a pattern develop over the course of hundreds of pages, to hear the repeated notes, notes so easily lost in the whirl of fugues and cadenzas that form the totality of a book, and not only was he impressed by the mind that had paid such close attention to the smallest details of the novel, he was impressed by the heart that had come up with such a profound conclusion. Until you are wounded, you cannot become a man. (Auster, 2010, 185-186)

Croisant la théorie de Cathy Caruth sur la « blessure » et la « voix », Auster montre dans ce livre que la blessure est une étape essentielle opérant directement sur le langage et la maturation. La blessure est l'impulsion qui est à l'origine même de l'acte d'écriture. Pour être entendue dans une œuvre littéraire, elle nécessite l'orchestration de voix multiples, de contre-

injury. His left arm was somewhat shorter than his right; when he stood or walked, the back of his hand was at right angles to his body, his thumb parallel to his thigh. He couldn't have cared less, so long as he could pass and punt. / When enough years had gone by to enable us to look back on them, we sometimes discussed the events leading to his accident. I maintain that the Ewells started it all, but Jem, who was four years my senior, said it started long before that. [...] Being Southerners, it was a source of shame to some members of the family that we had no recorded ancestors on either side of the Battle of Hastings » (Lee, 3). Cette introduction illustre non seulement la notion de « belatedness » (« When enough years had gone by to enable us to look back on them »), mais aussi la répercussion, la remontée et la circulation intergénérationnelles du trauma qui apparaissent dans la délocalisation de la honte et de la culpabilité (proches du sentiment évoqué par Alice Bergstrom au sujet de ses ancêtres, faisant bien sûr écho à la famille Heller).

¹ L'expression « withered arm » résonne dans l'ensemble de ce chapitre et rapproche Paul Auster et Jerome Rothenberg par leur représentation identique du trauma à l'aide d'une blessure intertextuelle (on retrouve en effet le « bras atrophié » dans *To Kill a Mockingbird* de Harper Lee et dans « The Mental Traveller » de Blake).

chants et d'arrangements signifiant par leurs répétitions dans un dialogisme muet (« to hear the repeated notes, notes so easily lost in the whirl of fugues and cadenzas that form the totality of a book »). La blessure est ce qui anime toute forme de témoignage. Elle émane du trauma et propulse l'écriture vers la rencontre de son impossibilité.

Le trauma nécessite une distanciation et une mise en récit détournée. Dévoilant un indice autobiographique, Auster met en abyme les prémices d'une grille de lecture (« to read a book so carefully, to pull together such disparate, unemphasized elements of a story and see a pattern develop over the course of hundreds of pages »). Ces remarques sur la configuration et l'agencement narratifs (« pattern ») sont applicables à ce roman qui répète l'absence, la blessure et le trauma tout en forgeant une non-langue capable de les traduire lorsque « Nothing », « Not », « No » ou encore « Never » percent en rafales la surface immaculée du texte devenu peau¹.

Dans *Sunset Park*, les blessures se réponde et se répandent, se donnent à lire en braille. Cette prose meurtrie est la continuité d'une écriture du trauma commencée dans l'œuvre poétique : « I read the braille wounds / on the inner wall / of your cry »². Les non-mots lacèrent le corps du texte pour donner voix au silence des profondeurs traumatiques insondables de la psyché. Malgré ces différents effets de relief, cette construction linguistique prothétique et mémorielle reste imperceptible, puisque le langage et les stratégies narratives sont invisibles, en souffrance, en attente d'être re-présentées par le lecteur à travers l'âme duquel ils résonnent et se déploient, se libérant enfin de leur part d'ombre, aspirant le venin du *pharmakon*³ et sublimant la blessure avec toute leur force de signification et de guérison.

¹ Comme il a été démontré dans les chapitres précédents, ces innombrables répétitions de négations sont notamment inspirées de *King Lear* de Shakespeare. Dans *Sunset Park* le personnage de Mary-Lee Swann est d'ailleurs une actrice renommée qui a interprété le rôle de Cordelia dans une représentation de *King Lear* (Auster, 2010, 57).

² Paul Auster, « Covenant », in *Collected Poems*, [Woodstock, NY, One Overlook Press, 2004], London, Faber and Faber, 2007, 83.

³ Dans ce roman, Paul Auster poursuit ses réflexions sur le pouvoir de guérison (voire de résurrection) et les dangers inhérents au langage. Comme les balles de baseball et les munitions de guerre, les mots ricochent et transpercent la matière textuelle. Auster file cette métaphore au sujet de l'engagement politique du PEN Center : « Words were harmless, with no power to hurt anyone, and even if some words were offensive to some people, words weren't knives and bullets, they were simply black marks on pieces of paper, and they couldn't kill or wound or cause any real damage. [...] [A]nd the older she grew the more she understood about the danger of words, the threat to power words can represent, and in states ruled by tyrants and policemen, every writer who dares to express himself freely is at risk » (Auster, 2010, 228).

CHAPITRE VI

Vers un témoignage « juif-américain » ?

Frontières & résistances

Some have God's words; others have songs of comfort
for the bereaved. If I can pluck courage here, I would
like to speak directly to the dead—the September dead.
Those children of ancestors born in every continent
on the planet: Asia, Europe, Africa, the Americas...;
born of ancestors who wore kilts, obis, saris, gèlès,
wide straw hats, yarmulkes, goatskin, wooden shoes,
feathers and cloths to cover their hair. [...]

To speak to you, the dead of September, I must no claim
false intimacy or summon an overheated heart glazed
just in time for a camera. I must be steady and I must be clear,
knowing that I have nothing to say—no words
stronger than the steel that pressed you into itself; no scripture
older or more elegant than the ancient atoms you
have become¹.

Toni Morrison, qui fut un temps la collègue de Paul Auster dans les séminaires de « creative writing » à Princeton, est l'auteur de ce poème qui vient nuancer les acquis théoriques de cette étude et souligne leurs limites et leurs contradictions. Toni Morrison, dont le poème est situé en exergue du recueil de psychanalyse *Trauma at Home: After 9/11*, se place solennellement en porte-parole au lendemain du 11 septembre, voire même en porte-drapeau. Son ton magistral et universel ressemble à celui de la déclaration d'indépendance des États-Unis, texte exposant fièrement l'égalité et les droits de ses habitants tout en bannissant la minorité ethnique afro-américaine dont l'auteur de ce poème est la descendante. Ce poème

¹ Toni Morrison, « The Dead of September II », (September 13, 2001), in *Trauma at Home: After 9/11*, Judith Greenberg ed., Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2003, 1.

semble également faire écho à celui d'Emma Lazarus, érigé en symbole de l'immigration réussie. Mais Toni Morrison s'adresse aux morts, et par son éloquence, elle est capable de résumer les questions et tensions essentielles de l'articulation du trauma et du témoignage que les analystes réunis dans ce volume discutent ensuite pendant des centaines de pages. Le poème de Toni Morrison apporte ce que la psychanalyse ne saurait dire, s'adressant aux morts et traduisant le cri des vivants.

Contrairement aux travaux de Paul Auster et de Jerome Rothenberg, ce texte de Toni Morrison est une élégie, un hymne funèbre formulé *directement* et immédiatement pour les morts du 11 septembre (« I would / like to speak *directly* to the dead »). À première vue, ce poème n'est paradoxalement pas tant représentatif de l'écriture du trauma telle qu'elle a été étudiée jusqu'à présent, écriture de l'« après-coup » qui trouve des moyens détournés et une distance nécessaire pour formuler le cri. Toni Morrison finit cependant par se contredire, ou tout du moins par reconnaître son incapacité à trouver un langage poétique pour parler convenablement aux défunts, les mots étant incapables de rendre aux événements leur magnitude, à la mort de milliers d'innocents son impénétrable solitude : « knowing that I have nothing to say—no words / stronger than the steel that pressed you into itself ». Toni Morrison a recours à la négation, les mots finissant par détourner leurs limites figuratives, s'inscrivant tout en s'effaçant pour déjouer leur inaptitude à représenter ou communiquer « directement ». Cette négation, l'ombre de la lettre, est peut-être le seul langage capable de représenter ou de s'adresser à la mort.

Le caractère universel de l'événement, qui est bien souligné par Auster et Rothenberg, est ici dépeint avec beaucoup d'assurance, les mots s'inscrivant en lieu et place de la présence humaine et des différentes cultures que les objets portent éternellement. Dans *The Brooklyn Follies*, lorsque Nathan décrit les anonymes (« No one »), les fantômes qui disparaissent sans laisser de trace à l'hôpital la veille de la chute des tours, il cite le nom de personnages aux consonances multiethniques:

I was no one. Rodney Grant was no one. Omar Hassim-Ali was no one. Javier Rodriguez – the seventy-eight-year-old retired carpenter who took over the bed at four o'clock – was no one. Eventually, we would all die, and when our bodies were carried off and buried in the ground, only our friends and families would know we were gone. (Auster, 2005, 300)

Comme Toni Morrison dans « The Dead of September II », Auster rend hommage aux morts anonymes et à leurs traces fragiles en faisant preuve de respect envers l'ensemble des

communautés ethniques et religieuses américaines. Ce texte fait par ailleurs écho aux travaux incontournables d'Alejandro González Iñárritu et de Don DeLillo qui proposent une remise en question par une prière séculière hybride à la rencontre des confessions et de la confusion des langues¹.

Dans *The Burning Babe*, lorsque Rothenberg emploie enfin les mots « New York », il les juxtapose avec Dresde, Auschwitz, Hiroshima ou encore Guernica dans un collage complexe renvoyant aux figures christiques de la Renaissance et de la littérature mondiale ainsi qu'aux différents *Merzbau* de Schwitters et à leur destruction pour souligner le caractère universel et intemporel du désastre. Dans « The Dead of September II », Morrison a également recours au sublime dans sa définition ancienne et originelle, exprimant l'« élégance » des morts qui incarnent pourtant l'effroi et la terreur au plus haut degré. Cette stratégie de représentation est utilisée non seulement par Auster et Rothenberg à travers les figures ambiguës des natures mortes, des cadavres et notamment des nourrissons, mais aussi par de nombreux auteurs et critiques, dont bien sûr Don DeLillo et Jonathan Safran Foer², qui ont vu dans les « falling men » un symbole de souffrance et de grâce sublimées. Les « falling men » soulèvent par extension la question essentielle, et particulièrement américaine, de la frontière et de sa transgression.

Le titre de ce chapitre « Vers un témoignage “juif-américain” ? » est affublé de guillemets et d'un point d'interrogation qui marquent le doute subsistant dans le choix des termes qui le composent, et qui figurent aussi l'importance d'une écriture dont les formes variées ont, pour Paul Auster et Jerome Rothenberg, le point commun d'être des manifestations d'un art du témoignage et du questionnement. Pour qualifier les œuvres hybrides d'Auster et de Rothenberg, il ne semble pas approprié d'employer les termes à la fois génériques, connotés et restrictifs de « poésie » ou de « littérature ». Bien entendu, le terme plus neutre d'« écriture » peut cependant renvoyer, comme dans le poème de Morrison, aux « écritures » bibliques (« no scripture / older or more elegant than the ancient atoms you / have become »), à une connotation secrète, immuable et ancienne, indéchiffrable et

¹ Le court film d'Iñárritu, tout en flashes, silences et cris traumatiques, ne contient pas de dialogues ou d'autres textes précis jusqu'à l'apparition d'une lumière aveuglante et l'inscription, d'abord en arabe, puis en anglais de la phrase : « Does God's light guide us, or blind us? », renvoyant simultanément aux religions et aux nations en conflit ainsi qu'à la pluralité des langues dans une confusion évoquant la chute de la tour de Babel (Voir Alejandro González Iñárritu, *11'9''01: September 11* (Samira Makhmalbaf [dir.], Claude Lelouch, Youssef Chahine, Danis Tanovic, Idrissa Ouedraogo, Ken Loach, Alejandro Gonzalez Iñárritu, Amos Gitai, Mira Nair, Sean Penn and Shohei Imamura, *Artificial Eye*, 2002). L'essai « In the Ruins of the Future » de Don DeLillo se termine quant à lui pas une prière commune, d'abord en arabe puis en anglais : « Allahu akbar. God is great » (Don DeLillo, « In the Ruins of the Future », in *The Guardian*, Saturday 22nd December 2001).

² Voir Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, New York, Mariner Books, 2006.

indécidable. Cette ambiguïté terminologique, que l'on retrouve par ailleurs dans le mot « scroll » (que Rothenberg emploie à la fois pour parler des témoignages de l'intémoignable dans *Khurbn* et des écritures sacrées dans *The Burning Babe*), semble fertile et soulève une autre question essentielle, celle du statut du langage dans le témoignage, dans la représentation du monde et de l'histoire, ainsi que dans le processus de mythification qu'elle implique.

La collocation entre « juif » et « américain » soulève ainsi une problématique similaire à celle des termes « poésie » et « littérature », risquant avant même de commencer à en discourir d'enfermer ces auteurs dans des catégories dont ils se sont évertués à se libérer dès leurs premiers écrits. D'où l'utilisation de guillemets, à défaut de supprimer ou de remplacer ces termes purement et simplement, comme la formule audacieuse de Rothenberg « secular-secular » le signifie par le redoublement, et donc la destruction, du signe linguistique inadéquat. L'expression « secular-secular » de Rothenberg et les termes « soldiers and not-soldiers » d'Auster (ainsi que « they are there and not there » au sujet des tours de Spiegelman, ou encore « a person and not a person » qualifiant Titus dans *Man in the Dark*), impliquent un affranchissement impossible par rapport à une notion forte et définitoire. Dans ces deux exemples, la religion, l'ethnie et la guerre renvoient à des domaines notionnels qui impliquent une dualité ainsi qu'un effacement et une perméabilité de leurs frontières. Ceux qui ne participent pas à la guerre en subissent irrémédiablement le trauma et les blessures. Un juif ne peut pas être non-juif, mais il peut ne pas être pratiquant. Le terme « secular-jewish » ramène à la classification par opposition dont Rothenberg tente de se libérer à l'aide de l'expression « secular-secular ». Le débat terminologique soulève la question des frontières dans leurs multiples ramifications géographiques, identitaires, philosophiques, éthiques et esthétiques, incluant la limite entre la vie et la mort, le dicible et l'indicible, la réalité et la fiction, la conscience et l'inconscient, l'homme et le non-homme. Indissociables de l'identité et de l'histoire américaines bercées dans l'imaginaire, l'immigration, et leurs contradictions, les frontières épistémologiques et géographiques, ainsi que celles qui séparent de manière indistincte les voix discordantes et contestataires que ces écrivains « résistants » orchestrent dans leurs œuvres créatives et dialogiques, doivent aussi être étudiées. Il faut encore mettre en question l'américanité de ces auteurs avec leur judaïté ainsi que les valeurs universelles qu'ils en ont tiré pour mieux s'affranchir de leur identité et la recréer artistiquement à l'aide de voix multiples et impersonnelles.

Ce chapitre va donc tenter de soulever, et peut-être de répondre — en aucun cas de manière fixe et définitive — à un certain nombre de questions aux enjeux politiques et artistiques divers et fondamentaux. Paul Auster et Jerome Rothenberg font-ils de leur écriture avant-gardiste et dissidente un tremplin vers une résistance et un témoignage juif, américain, mondial ? Comment cette écriture prend-elle forme, quelles en sont les limites et les contradictions ? Parvient-elle à déjouer les interdits de la représentation et à influencer sur le monde « réel » en s'inscrivant dans la sphère publique, et de quelle façon ?

Les réflexions précédentes sur le trauma et le témoignage ont permis de comprendre l'impulsion initiale de l'activité d'écriture, activité qui tente de figurer le cri aveugle émanant de la blessure afin de donner forme à l'informe. Pour Paul Auster et Jerome Rothenberg, présenter l'imprésentable est à la fois le moteur et la visée éthique et esthétique de l'écriture, qui est un acte quotidien et viscéral de résistance, d'engagement artistique et politique. Comme le symbolise le poème de Morrison, l'« écriture créative » implique la responsabilité du témoignage. Mais il est important de mettre en question ses formes et ses modes, ainsi que la légitimité pour ces auteurs juifs, américains¹ de se placer en tant que porte-parole du désastre américain et mondial.

1. Retour vers le futur : les racines dissidentes de l'avant-gardisme

Dans les œuvres de Paul Auster et de Jerome Rothenberg, l'écriture provient du trauma : leurs textes le représentent, le mettent en récit. Développées dans l'« après-coup » de la trilogie traumatique Auschwitz-Hiroshima-11 septembre, leurs œuvres laissent apparaître une absence de sens et une résistance que l'on peut dans une certaine mesure qualifier de postmodernes. Surgissant dans la temporalité de l'effraction, d'un présent étendu et presque intemporel, des voix diverses et impersonnelles décrivent des mondes (réels, imaginaires) et leurs manifestations, défiant les sens et toute épistémologie préconstruite, réductrice et totalitaire. Rothenberg et Auster s'inscrivent dans une tradition dissidente complexe qui dépasse la frontière entre réalité et imagination, qui se méfie de l'immuable, qui s'inspire des origines archaïques oubliées et du sans précédent. Animés par l'acte poétique, l'acte créatif

¹ Ces questions pourraient bien sûr être posées au sujet d'auteurs afro-américains comme Toni Morrison citée ici, ou d'autres minorités encore. Il faut bien souligner le fait que les travaux de Paul Auster et de Jerome Rothenberg tendent vers des représentations et des valeurs universalistes et non particularistes.

originel et ses manifestations diverses, ils remettent systématiquement en question leur propres conventions et celles de leur contemporains, n'hésitant pas à se démarquer en « outsiders », à s'écarter des pièges du présent pour effectuer un retour vers le futur. Avec un temps d'avance, entonnant la coda pendant que le chorus contemporain s'époumone à faire entendre des stratégies de représentations usées jusqu'à la corde avant même qu'elles ne soient conceptualisées, Auster et Rothenberg dérangent et divisent l'opinion en produisant des œuvres à contretemps faisant ressurgir des stratégies oubliées par la tradition. Utilisant des passerelles intertextuelles les propulsant d'une tradition à une autre, d'un texte, d'un temps et d'un trauma à un autre, ils font de l'activité d'écriture une remise en question perpétuelle qui s'affirme par son caractère politique de tous les instants, se forgeant par leur activisme une place à part dans le canon dominant. Leur identité juive-américaine, assimilée sous des formes et à des degrés différents, est représentative de l'équilibre singulier entre une radicalité fermée, intérieure (leur « private I »), et leur engagement, leur exposition dans la sphère publique (leur « public eye »).

Poète activiste influent depuis les années 1960, Rothenberg est aujourd'hui omniprésent sur internet et dans les cercles poétiques et académiques où il continue de donner voix et forme aux élans artistiques (anciens ou nouveaux) sous-représentés à l'échelle mondiale. Auster, quant à lui, propose des visions alternatives ou mythifiées de l'Amérique dans une fiction très largement diffusée et participe régulièrement à des actions politiques d'envergure que son statut d'écrivain majeur et reconnu en son temps lui permet de mener à bien. Paul Auster et Jerome Rothenberg ont, chacun à leur manière, à l'aide de la fiction ou de happenings redéfinissant notamment le rôle prépondérant de l'oralité et de l'imaginaire, transformé et exposé leur radicalité intérieure pour créer des œuvres dont l'extériorité ainsi que la portée éthique et politique peuvent être résumées par l'injonction formulée par Paul Celan en 1969 : « la poésie ne s'impose plus, elle s'expose »¹.

Au sens contemporain et figuré comme au sens ancien et littéral, Jerome Rothenberg et Paul Auster sont des écrivains « avant-gardistes » qui ont respectivement marqué et été marqués par les événements de 1968. Depuis leurs premiers écrits, l'un et l'autre sont fortement influencés par le dadaïsme, et leurs travaux ont toujours fait d'eux des « non-soldats » de premier rang, remettant en question les modèles linguistiques et socio-politiques, affrontant les tabous et les interdits de la représentation véhiculés par le désastre et les

¹ Paul Celan, *Le méridien & autres proses*, traduction et annotations par Jean Launay, édition bilingue, Paris, Seuil, 2002, 51.

guerres. Telles les figures circulaires émanent du chaos et se *recyclant* dans *Revolving* de Kurt Schwitters, leurs œuvres sont *révolutionnaires*.

a) Jerome Rothenberg : Politique, poét(h)ique & polémiques (1960s-)

endremin saxassa flumen flobollala

feilobasch falljada follidi

flumbasch

— Hugo Ball

preamble = sardanapalus

[...]

Is poetry necessary?

—Tristan Tzara¹

Le numéro 195 de la revue *ACTION POÉTIQUE*, paru en mars 2009, regroupe un certain nombre de témoignages, d'études et d'entretiens autour de la sortie, trente ans après l'œuvre originale, de la version française de *Technicians of the Sacred*². Ce numéro spécial est l'occasion d'une rétrospective sur la vie et l'œuvre (l'une n'est pas séparable de l'autre) de Jerome Rothenberg. La dimension essentielle qui en ressort est celle de la résistance poétique, qui s'articule avec un engagement politique intense. Cet engagement implique la re-création du monde, une refonte de ses catégories fixes et préétablies, de sa perception et de ses représentations, et l'effacement des frontières artistiques, académiques, sensorielles et sociales. Le militantisme de Rothenberg n'a fait que se confirmer dans la suite de sa carrière : il continue aujourd'hui de révolutionner le champ d'action, la théorisation, la pratique et l'enseignement de la poésie.

Le texte d'Eliot Weinberger intitulé « New York / 1968 », traduit en français par Pierre Ménard à l'occasion de cette publication, et qui fut originellement prononcé et publié afin de célébrer le soixantième anniversaire de Jerome Rothenberg³, apporte un témoignage

¹ Hugo Ball (« Clouds », in *The Complete Sound-Poems of Hugo Ball*) et Tristan Tzara (in *Dada Manifesto on Feeble & Bitter Love*), trans. Barbara Wright, (in Jerome Rothenberg, *Poems for the Millennium: From Fin-de-Siècle to Negritude*, [vol. 1], with Pierre Joris, Berkeley, University of California Press, 1995, 294, 299-300).

² Jerome Rothenberg, *Les Techniciens du sacré*, version française établie par Yves di Manno, Paris, José Corti, coll. « Merveilleux », n° 35, 2007.

³ Eliot Weinberger, « New York / 1968 », in *Joy! Praise! Rothenberg at 60 (A festschrift for Jerome Rothenberg on the Occasion of His Sixtieth Birthday)*, Pierre Joris ed., Encinitas, CA, Ta'Wil Books and Documents, 1991.

intéressant sur la scène poétique new-yorkaise des années soixante. Pour Weinberger, qui possédait déjà les premiers recueils de poésie de Rothenberg publiés par des « small presses¹ », la publication de *Technicians of the Sacred* fut l'événement poétique majeur de l'année 1968. Paru la même année que *Of Being Numerous* de George Oppen et qu'un nombre impressionnant de travaux qui firent date (de Blackburn, Ginsberg, Mac Low, Pound, etc.) dans une scène poétique américaine foisonnante (sans oublier Basil Bunting outre-Atlantique), cet ouvrage synthétise, dépasse et incarne les investigations poétiques, sensorielles, politiques et artistiques d'une époque que Weinberger se remémore ainsi :

1968 : une histoire un peu fatiguée que nous ne cessons de ressasser, figés dans nos uniformes ; l'année qui fut marquée par les révoltes étudiantes à l'échelle mondiale, les assassinats, la conviction que l'humanité tout entière était sur le point d'opérer une transformation radicale, concernant aussi bien la structure de l'Etat et de la société que la manière de se vêtir ou les « techniques du corps » [...]. Mais plus encore, par l'intuition que c'était « l'ancien » qui allait conduire au « nouveau » : les drogues hallucinogènes comme source de l'antique sagesse, le communisme tribal comme réponse au capitalisme, la nature sauvage à l'industrialisation : tout cela en transportant, comme nous disions, une nation entière sur notre dos, à l'image de la nation Sioux. [...]

Un moment où le monde lui-même et le monde-de-la-poésie étaient indissociables — voués l'un et l'autre au changement politique, à l'engagement passionné et à la passion de l'engagement, aux réalités alternatives, à l'archaïque comme à l'étranger. Plus qu'un anthologie des poésies orales et tribales [...] les *Techniciens du sacré* était une tentative qui visait à tout rassembler, le « rite de participation » invoqué par Duncan l'année précédente dans *Caterpillar*, la réunion au plus haut sens où tout le monde (et tous les mondes) étaient convoqués.

La quantité de « mondes » que Rothenberg devait regrouper par la suite est à proprement parler stupéfiante — inutile d'y insister ici, au milieu de ses amis. Je soulignerai juste ceci : il est probablement le poète qui a ouvert le plus grand nombre de portes sur la terre des hommes, au cours du XXe siècle².

Weinberger souligne le fait que la visée « totalisante » de l'œuvre de Rothenberg, que l'on retrouve ensuite dans *Symposium of the Whole*, dans ses expérimentations de variation et de « traduction totale » ou encore dans l'anthologie en ligne « Outsider Poems », était présente dès *Technicians of the Sacred*. Weinberger affirme que « tout le monde (et tous les mondes) étaient convoqués ». Rothenberg invente en effet un nouveau genre hybride entre le collage

¹ Voir notamment Jerome Rothenberg, *White Sun Black Sun*, New York, Hawk's Well Press, 1960 ; *Sightings I-IX*, New York, Hawk's Well Press, 1964 ; *Between: Poems 1960-1963*, London, Fulcrum Press, 1964 ; *The 17 Horse Songs of Frank Mitchell, Nos. X-XIII*, with Ian Tyson, London, Tetrad Press, 1969. Ces poèmes de Rothenberg ont ensuite été collectés dans *Poems for the Game of Silence: 1960-1970*, [The Dial Press, 1971], New York, New Directions, 1975.

² Eliot Weinberger, « New York / 1968 », in *ACTION POÉTIQUE, Techniciens du sacré* (Jerome Rothenberg, Isabelle Garron, Auxeméry, Yves di Manno, Eliot Weinberger), (n° 195, mars 2009), 18-19.

poétique et l'anthologie représentant les mondes sacrés et séculiers de l'ensemble de la planète (de tous les continents), la poésie majeure et mineure, les formes d'écritures anciennes (idéogrammes, hiéroglyphes, etc.) et les réalités alternatives, la poésie émergeant de visions prophétiques, hallucinatoires et oniriques. La refonte est géographique et historique, épistémologique et politique. Cela implique pour commencer le « dérèglement de *tous les sens* » prôné par Rimbaud¹ et auquel Auxeméry semble par ailleurs faire allusion dans sa « Note sur les *Techniciens du sacré* » : « il faut se mettre ici dans la peau de qui écoute pour voir, et non de qui lit pour entendre, et seulement comprendre »². C'est ce travail initial de dérèglement et de dépassement de la perception ainsi que des outils de représentation qui font « probablement » de Rothenberg « le poète qui a ouvert le plus grand nombre de portes sur la terre des hommes, au cours du XXe siècle ». Dans ce passage, Weinberger souligne encore deux aspects essentiels à l'ensemble de la carrière de Rothenberg et qu'il faut expliciter et illustrer : dans un premier temps, l'envergure « mondiale » de son œuvre et de son activisme, et dans un deuxième temps, l'orchestration de deux mouvements en apparence contradictoires mais fondamentaux dans sa poétique : l'impulsion irrésistible de la nouveauté, et le besoin essentiel d'aller chercher les origines de cette nouveauté dans l'« ancien ». Le travail poétique de Rothenberg engendre des découvertes parmi les plus stimulantes que les sciences humaines puissent offrir. Son intérêt décisif pour l'anthropologie, dont il redéfinit le champ d'action parallèlement à celui de la poésie, en découle directement et aboutit à la création d'une nouvelle discipline, le champ de recherche hybride de l'« ethnopoétique ».

La revue d'ethnopoétique *ALCHERINGA*, que Rothenberg a fondé en 1970 et édité aux côtés de Dennis Tedlock jusqu'en 1976 (créant alors *THE NEW WILDERNESS LETTER*), se présente dès le premier numéro sous la forme d'un manifeste d'ethnopoétique visant à changer le monde en élargissant pour commencer la notion même de poésie. Voici un extrait du texte liminaire intitulé « Statement of Intention » :

As the first magazine of the world's tribal poetics, ALCHERINGA will not be a scholarly "journal of ethnopoetics" so much as a place where tribal poetry can appear in English translation & can act (in the oldest & newest of poetic traditions) to change men's minds & lives. While its sources will be different from other poetry magazines, it will be aiming at the startling & revelatory presentation that has been common to our avant gardes. Along the way we hope

¹ Arthur Rimbaud, « Lettres dites du voyant », (lettre à Georges Izambard), in *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, 84.

² Auxeméry, « Note sur les *Techniciens du sacré* », in *ACTION POÉTIQUE*, (n° 195, mars 2009), 15.

—by exploring the full range of man’s poetries, to enlarge our understanding of what a poem may be

—to provide a ground for experiments in the translation of tribal/oral poetry & a forum to discuss the possibilities & problems of translation from widely divergent cultures [...]

—to combat cultural genocide in all its manifestations¹

L’engagement politique universaliste et activiste est proclamé dans le dernier point d’une longue liste d’intentions : « —to *combat cultural genocide* in all its manifestations ». On peut remarquer le lien sous-jacent entre les « génocides » subis par les peuples et les cultures juives et amérindiennes, auxquels Rothenberg tente notamment de rendre justice. La célébration du yiddish et du *shtetl* entreprise à cette époque dans *Poland/1931* provient d’une même volonté de conservation et d’appropriation que la traduction des champs tribaux des américains natifs. Dans le « Foreword » de *Writing Through*, Charles Bernstein décrit d’ailleurs cette dénonciation du « génocide » américain comme étant le moteur d’une œuvre qui rejette la vision « idéalisée » de l’Amérique et de sa perspective Européenne au profit d’une « Amérique multiculturelle » :

The “recovery” of Native American culture by this child of Yiddish-speaking immigrants (...), born in Brooklyn in 1931, whose aesthetic roots were in the European avant-garde implicitly acknowledges our domestic genocide. This gesture cannot be fully appreciated without recognizing that it functions as a way of recovering from the Second War by refusing to cover over the genocide that has allowed a false unity to the idea of American Literature. Rothenberg’s anthologies present a multicultural America of many voices in a way that explicitly rejects Eurosupremacism from *within* a European perspective; that is, dispensing with the demagogic rejection of Europe as such in favor of idealized “America.” Certainly that is the subject addressed so forcefully by Rothenberg and coeditor George Quasha in their inspiring 1973 anthology *America a Prophecy*².

Comme le duo Rothenberg-Quasha, le duo Rothenberg-Tedlock avait déjà l’espoir de « changer l’esprit et la vie des hommes », de remettre en question l’Amérique « idéalisée » et de combattre les génocides grâce à un travail poétique précurseur. La revue *ALCHERINGA* s’inscrit dans la continuité des méthodes de l’avant-garde et présuppose un travail sur les formes poétiques les plus récentes et les plus anciennes. Rothenberg et Tedlock insistent

¹ Jerome Rothenberg et Dennis Tedlock, « Statement of Intention » extrait de *ALCHERINGA*, New York & Boston, Boston University, Issue One, Fall 1970, in *ALCHERINGA (full archive 1970-1980)*, (p. 5), <<http://jacket2.org/reissues/alcheringa-archive-journal-ethnopoetics-1970-1980>>, (décembre 2011).

² Charles Bernstein, « Foreword », in *Writing Through, Translations & Variations*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2004, xi.

également sur le fond et la forme de cette revue dont la portée ne doit pas se limiter aux confins des cercles académiques (« will not be a scholarly “journal of ethnopoetics” »). En d’autres termes, et pour reprendre l’expression de Weinberger, Rothenberg a tenté avec *Technicians of the Sacred*, *ALCHERINGA* ou encore *America A Prohecy* de « regrouper des mondes » afin d’ouvrir des perspectives nouvelles, de changer la pensée et la perception humaines.

Lors de son entretien avec Isabelle Garron et Yves di Manno à Paris en 2008, Jerome Rothenberg a largement insisté sur sa volonté de recréer le monde. Dans cet extrait, il parle rétrospectivement de l’impulsion initiale de son œuvre et des événements qui ont propulsé sa carrière. Rothenberg formule certaines remarques cruciales sur la façon dont il considère son travail sur les plans poétique, historique, politique et identitaire :

Il m’est arrivé de soutenir qu’à notre époque, les classiques gréco-latins allaient être remplacés par l’Afrique et les Indiens d’Amérique... Mais je voudrais souligner un autre point, dans une perspective plus politique : pour les poètes de ma génération, au sortir de la seconde guerre mondiale, il y avait le désir très fort d’explorer à nouveau la question des origines : la volonté de refonder le monde. La communauté poétique, et intellectuelle en général, a été traversée et ébranlée par cette question, sous la contrainte du drame qui a coupé le siècle en deux¹.

Rothenberg affirme que « la volonté de refonder le monde » est à envisager dans une « perspective plus politique ». Pour reprendre les termes de Weinberger lors de son discours, le « monde » et le « monde-de-la-poésie » sont « indissociables », interactifs. L’acte poétique est bien un acte de résistance face aux modèles socio-politiques préétablis, et l’engagement mondial du poète est *nécessaire* dans la seconde moitié du vingtième siècle, après la rupture de la seconde guerre mondiale qui en a imposé la « contrainte ». Rothenberg soutient une théorie selon laquelle le « drame » de la seconde guerre mondiale a engendré une reconstruction intellectuelle et artistique canalisée par l’acte poétique qui a lui-même été repensé à son origine. La question de la légitimité du poète à se placer en porte-parole du désastre trouve ici une réponse intéressante : il ne s’agit pas d’un choix, d’une volonté d’imposer une parole précise ou d’incarner une époque et ses faits marquants, mais bien plutôt d’une contrainte subie par le poète qui n’a fait que répondre à cette demande formulée par l’histoire.

¹ Jerome Rothenberg, Yves di Manno et Isabelle Garron, « une conversation, “The poem as a score” », (Avril 2008, rue Vergniaud, Paris XIIIe. Diner with Diane too), in *ACTION POÉTIQUE*, (n° 195, mars 2009), 30.

Cet entretien permet par ailleurs de bien situer Jerome Rothenberg géographiquement et historiquement à l'échelle des littératures américaines et mondiales. Si Rothenberg répète systématiquement que la seconde guerre mondiale est le point de départ des remaniements politiques, poétiques, éthiques et artistiques du monde, il n'a en revanche, pour l'instant, accordé qu'une importance *relative* aux événements du 11 septembre 2001. Il s'inscrit dès le début de sa carrière et de façon durable comme un poète mondial, libéré des étiquettes « juif », « américain » ou même encore « secular », c'est-à-dire de toute catégorie limitative et contraignante. Rothenberg se reconnaît davantage dans le terme « juif » que « juif américain » de par sa connotation plus « internationale »¹. Rothenberg apporte certains éléments de réponse complémentaires à cette question identitaire en faisant une remarque au sujet de l'« école internationale » dans l'anthologie *The New American Poetry*² :

Il y a plus de poètes internationalement reconnus de nos jours que lorsque j'ai débuté, dans les années 60, mais il est vrai que la poésie américaine a connu une extraordinaire explosion à ce moment là. Je ne figurais pas dans la première édition de *The New American Poetry*, mais lorsque j'ai rencontré Donald Allen, il m'a aussitôt classé dans l'Ecole Internationale (*international school*), à la différence des poètes qui préféraient être enracinés localement, « *in the American grain* ». (*ACTION POÉTIQUE*, 2009, 29)

Depuis le début de sa carrière, Rothenberg est un poète de l'« école internationale » refusant l'étiquette de poète typiquement américain. En effet, son œuvre ne témoigne pas de son expérience ou de représentations purement américaines, comme le laisse entendre l'allusion à William Carlos Williams³. L'histoire américaine de Rothenberg n'est pas celle, si revue et corrigée soit-elle, de l'immigration et de la colonisation, de la découverte du nouveau monde et de sa décadence, perçue à travers les yeux de Christophe Colomb, de George Washington ainsi que de nombreux personnages exprimant les voix spécifiquement américaines dans *In the American Grain* ; ni celle, d'envergure et d'ambition épiques, décrite de manière fragmentée et volumineuse par Maximus à Gloucester dans la Nouvelle-Angleterre de Charles Olson. Rothenberg manie bien, lui aussi, des voix multiples, mais il ne tente pas uniquement de redéfinir l'histoire, l'identité ou le langage américains (et leurs « particularités

¹ Voir la citation de Jerome Rothenberg déjà mentionnée au sujet de sa poétique nomade : « “Jewish American” was of far less concern to me than “Jewish,” which in itself was international in scope » (in *Poems and Poetics*, 2008, 59).

² Il s'agit de la célèbre et influente anthologie de Donald Allen, *The New American Poetry 1945-1960* qui a canonisé la transition entre la dernière génération du modernisme et le postmodernisme à venir. Y figurent notamment John Ashbery, Paul Blackburn, Robert Creeley, Robert Duncan, Allen Ginsberg, Jacques Kerouac, Denise Levertov, Michael McClure, David Meltzer ou encore Charles Olson (Voir Donald Allen, *The New American Poetry 1945-1960* [New York, Grove Press, 1960], University of California Press, 1999).

³ Voir William Carlos Williams, *In the American Grain*, [1925], London, Penguin, 1989.

immigrantes » [Rothenberg, 1998, 526]). Il remonte aux racines de la poésie à l'échelle mondiale. L'Amérique est un centre d'intérêt parmi d'autres pour Rothenberg. Il ne s'intéresse pas à ses idiomes apparaissant en surface mais à l'acte poétique originel potentiellement enfoui dans son histoire. Il ne célèbre pas non plus l'Amérique contemporaine et ses paradoxes, mais s'inscrit dans une opposition radicale face au capitalisme et au militarisme des États-Unis, que la répétition des vers « America disaster », dans « Cokboy » (*Poland/1931*), ou encore les yeux meurtriers des enfants dans *The Burning Babe* résumant efficacement. Le diptyque Auschwitz-Hiroshima implique la responsabilité des États-Unis dans le désastre, l'ambiguïté d'une nation érigée en sauveur de l'humanité qui a perpétré des actes inhumains et profité de ce statut pour s'imposer économiquement et culturellement au sortir de la guerre. Par ailleurs, il est important de préciser que le terme « Amérique » est employé ici dans son sens souvent admis mais inexact d'Amérique du Nord. Rothenberg s'intéresse non seulement aux natifs nord-américains mais aussi au continent sud-américain. Dans *A Book of Witness*, le duo mixte María Sabina/Walt Whitman, introduisant chaque partie du recueil, symbolise cette Amérique globale (et non locale) aux voix multiples et unifiées dans l'acte poétique (à la fois femme/homme et Sud/Nord Américain). Cette volonté de représentation du monde au sens le plus large, et pas uniquement des États-Unis, apparaît de manière évidente dans ses anthologies et ses poèmes aux influences internationales et interdialectes variées.

La recréation du monde commence par les « origines » tribales de tous les continents. Rothenberg célèbre l'Amérique originelle, largement oubliée par l'art et l'histoire, celles des américains natifs. Rothenberg a ainsi publié de nombreux volumes s'inspirant de la poésie d'un peuple décimé, d'une minorité à qui la terre devrait aujourd'hui appartenir et qui n'a pourtant absolument rien à voir avec l'Amérique « enracinée localement ». Les racines américaines que Rothenberg revendique dans son œuvre sont beaucoup plus anciennes, et demandent à être déchiffrées et entendues. Ses anthologies *Shaking the Pumpkin*¹, *America A Prophecy*² et son recueil de poèmes *A Seneca Journal*³ forment une base de données, un acte de témoignage pluriel à la visée totalisante redéfinissant l'identité américaine et mettant à nu ses paradoxes. Une fois encore, cette direction nécessaire est demandée par la responsabilité du poète dont le travail présente un double enjeu poétique et politique indissociable. Le travail

¹ Jerome Rothenberg, *Shaking the Pumpkin*, New York, Doubleday-Anchor Press, 1972.

² *America A Prophecy: A New Reading of American Poetry from Pre-Columbian Times to the Present*, George Quasha and Jerome Rothenberg eds., New York, Random House, 1973.

³ Jerome Rothenberg, *A Seneca Journal*, New York, New Directions, 1978.

poétique de Jerome Rothenberg complète celui d'historiens tels que Howard Zinn¹ en traduisant la *voix* du peuple, et en l'occurrence celle des américains natifs. Ses travaux poétiques, augmentés de la collaboration avec sa femme anthropologue Diane Rothenberg (spécialiste des questions historiques et sociales relatives aux Indiens Seneca), illustrent le statut essentiel de la poésie dans la représentation de la culture et de l'histoire, dans la redéfinition du monde et de ses limites historiques, géographiques, épistémologiques et cognitives. Les expériences de « traduction totale » de Jerome Rothenberg dans la réserve Seneca de l'état de New York sont à la fois une exploration du dérèglement des sens (les mots traduisent des sons et des gestes de l'événement et de la danse) et de l'expression de l'inexprimable qui est l'essence-même de la *poesis*. Rothenberg produit alors une forme de poésie novatrice s'inspirant de l'origine tribale de l'acte poétique. Son travail s'apparente à un travail de militantisme poét(h)ique : traduire ces poèmes et ces chants natifs permet de les diffuser et donc de participer à la reconnaissance d'un peuple et d'une culture ainsi qu'à la dénonciation de l'oppression et de l'injustice criante dont ils souffrent encore aujourd'hui.

Dans sa préface de *That Dada Strain*, faisant écho à ses précédentes remarques dans *Technicians of the Sacred, A Big Jewish Book* ainsi qu'à plusieurs conférences, Rothenberg affirme que l'« église » et « l'état » sont des institutions « autoritaires » et « répressives » empêchant la création de « nouveaux langages » et de « nouveaux mondes » : « authority & repression (church & state) [...] kee[p] us from the construction of new languages & worlds »². Pour Rothenberg, le poète doit orchestrer un combat éthique et esthétique universel, intertextuel et intermedia. Il doit faire perdurer l'acte créatif originel en se plaçant en tant que porte-parole de la résistance pour participer à la création de nouveaux mondes et de nouveaux langages inspirés de leurs propres origines. Le dadaïsme et l'avant-gardisme sont des modèles qui participent à l'élaboration de sa poétique. Le remaniement de ces expérimentations par de nombreux poètes dans les années 1950 et 1960 sont l'illustration de cette démarche, à plus petite échelle, qui consiste à effectuer un retour en arrière pour mieux se propulser dans le futur.

L'élément définitoire essentiel de la poétique de Rothenberg, maintenu et expérimenté perpétuellement depuis les années soixante et notamment ce qu'il désigne lui-même rétrospectivement comme « cette glorieuse année 1968 », est en effet ce que Weinberger nomme « l'intuition que c'était "l'ancien" qui allait conduire au "nouveau" (*ACTION*)

¹ Voir Howard Zinn, *A People's History of the United States*, New York, HarperCollins, (1980), 2003.

² Jerome Rothenberg, « Preface », in *That Dada Strain*, New York, New Directions, 1983, viii.

POÉTIQUE, 2009, 23, 18). À la fin de son entretien avec Isabelle Garron et Yves di Manno, Rothenberg affirme en outre que « les *Techniciens du sacré* constituent le début d'un processus... » (30). Ce « processus » de création de « nouveaux langages » et de « nouveaux mondes » n'est possible que dans la recherche primitive, tribale et ancestrale qu'il s'agisse de chants américains natifs, de hiéroglyphes ou de pansémiotique kabbalistique. Cette investigation demande une découverte, une relecture et une réécriture de textes anciens et parfois inconnus. De façon tout aussi rétrospective et significative que lors de cet entretien, Rothenberg a ainsi intitulé les chapitres de son ouvrage *Writing Through* « Translating the New » et « Translating the Old »¹. L'entreprise de Rothenberg peut ainsi être résumée en reprenant la célèbre formule de Pound, « Make it new » et en y ajoutant le mouvement simultané « Save the old » pour obtenir une autre formule telle que « Take the old and make it new »². Kenneth Rexroth résume ce retour aux racines de l'acte poétique effectué par Rothenberg pour mieux révolutionner la poésie contemporaine : « Jerome Rothenberg is one of the truly contemporary American poets who has returned U.S. poetry to the mainstream of international modern literature.... No one writing today has dug deeper into the roots of poetry »³. Si Rothenberg et toute la poésie américaine avec lui sont davantage reconnus comme faisant partie intégrante de la littérature « mainstream »⁴ qu'à l'époque de l'émergence du « mouvement » objectiviste par exemple, celui-ci profite paradoxalement de cette influence pour faire la promotion de formes d'écriture « en dehors de la littérature » (« outside of literature » [Annexe n° 2, 2010]). La pratique poétique de Rothenberg reste avant tout radicale, et son pouvoir relatif lui offre quotidiennement l'opportunité d'influencer le monde qu'il tente de recréer à partir de ses racines archaïques.

Selon la théorie de la composition de Gertrude Stein qui a fortement influencé Jerome Rothenberg, l'œuvre d'art, qu'il s'agisse d'un tableau ou d'un poème, émerge précisément

¹ Jerome Rothenberg, *Writing Through, Translations & Variations*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2004.

² Voir à ce sujet l'article d'Hélène Aji, « Jerome Rothenberg reading Ezra Pound », in Helen Dennis ed., *Ezra Pound and Poetic Influence*, Atlanta-Amsterdam, Rodopi, 2001, 155-163.

³ Kenneth Rexroth à l'occasion de la sortie de *Pre-Faces & Other Writings* de Jerome Rothenberg (New York, New Directions, 1981).

⁴ Le terme de Kenneth Rexroth, avec toute l'ambiguïté qu'il revêt — quel poète américain peut vraiment se revendiquer « mainstream », si ce n'est Whitman en son temps ? Quel poète est suffisamment populaire pour vivre de sa poésie au sens économique du terme ? — trouve un écho significatif dans le chapitre XXII du livre de Marc Amfreville, Antoine Cazé et Claire Fabre, *Histoire de la littérature américaine*, intitulé « Scènes poétiques américaines (1950-2010) » : « Bien que peu médiatisées au regard de la littérature de masse, ces scènes constituent en quelque sorte un bon "sismographe" de la création littéraire, en même temps qu'elles cristallisent des enjeux sociopolitiques et institutionnels » (Marc Amfreville, Antoine Cazé et Claire Fabre, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 207).

dans ce double mouvement, dans son inscription historique et générationnelle au sein d'une certaine tradition artistique et littéraire, dans un subtil équilibre entre la perception (son instant et son objet) et l'expression :

*Nothing changes from generation to generation
except the thing seen
and that makes a composition.*

—G. STEIN¹

En effaçant la frontière entre œuvre personnelle et œuvre collective, entre poésie et anthologie, entre écriture et voix, ouïe et vision, l'œuvre de Rothenberg est à la croisée de plusieurs époques, écoles, *media* et dialectes, convergeant vers une abolition rêvée de l'espace et de la temporalité. Le monde est défini par la femme, l'homme, le poète, grâce à ses repères et ses connaissances sensorielles ou spatio-temporelles. En faisant exploser et communiquer ceux-ci, ainsi que tous les cadres de l'oppression physique et spirituelle (« church & state », etc.), l'œuvre de Rothenberg semble intemporelle, parfois paradoxalement ahistoricisée à trop vouloir représenter et s'inspirer de *toute* l'histoire, difficile à ranger dans une tradition spécifique et imperméable. La fragmentation atomique de son œuvre, qui vibre et brille du souffle de l'énergie éblouissante et immuable d'une super nova, en fait un véritable *mouvement de création* continu. Comme celle de Stein, l'œuvre poétique de Rothenberg souffre d'un manque de reconnaissance car elle défie la compréhension. Le sens et la rationalisation résistent car ils sont contraints aux limites connues et figées de la perception et de la connaissance. Rationaliser l'art revient à tuer l'art, à l'enfermer, à l'opprimer. La poésie ne doit pas être *comprise*. Rothenberg jongle donc constamment avec l'ombre et la lumière de ce paradoxe en évoluant au sein des cercles académiques les plus exigeants, qui peuvent parfois s'avérer trop normatifs. À bien y réfléchir, l'écriture identitaire de Rothenberg, comme celle de Stein, n'est donc peut-être rien d'autre qu'une fausse piste, car elle est essentiellement insaisissable et contradictoire. Ni juive, ni américaine, elle est paradoxalement éminemment identitaire par l'ambiguïté qu'elle soulève, comme tout acte d'écriture véritable : prise de risque, mouvement, signature, expérience de l'intraduisible et de l'erreur commençant par l'emploi de la lettre « I ».

¹ Gertrude Stein, citée par Jerome Rothenberg en exergue de sa « Pre-face » de *Revolution of the Word: A New Gathering of American Avant-Garde Poetry 1914-1945* (Boston, Exact Change, 1974, xi).

L'expérience poétique rêvée, la seule qui vaille vraiment la peine d'être vécue selon Rothenberg qui la figure dans le « paradis des poètes », n'est possible que dans l'expérience de sa propre impossibilité, évoquant et s'inspirant simultanément des limites de la philosophie et des limites de l'art, telles que les ont formulées indépendamment Wittgenstein et les dadaïstes par exemple. La poésie est une expérience extrême pour Rothenberg, qui voit dans le terme « sacré », lié aux avant-gardes, une référence aux actions artistiques et poétiques excédant toutes les limites. Il s'agit de l'action humaine la plus haute, telle que le surréaliste André Breton la conçoit. Isabelle Garron et Jerome Rothenberg définissent ce terme lors de leur entretien autour de *Technicians of the Sacred* :

J.R. : « Sacré » est un terme très chargé, très religieusement connoté. Et donner à ce livre le titre de *Techniciens du sacré* marquait la volonté de sortir de cette connotation religieuse institutionnelle, d'une part ; et d'autre part de montrer que le sacré, le vrai sacré existe en dehors de ces cadres fondamentalistes. Il s'agissait de s'opposer aux notions établies (et religieuses) relatives au sacré, en se situant bien sûr en dehors de toute église.

I.G. : Le « sacré » et « l'avant-garde » formeraient donc une combinatoire...

J.R. : Disons que dans les avant-gardes, il y avait également une tendance aux expériences extrêmes, fondamentales de la vie, qui rejoint ce que Breton appelait des « actions sacrées ». (*ACTION POÉTIQUE*, 2009, 26)

Derrière l'expression « Techniciens du sacré », que Rothenberg emprunte au livre *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* de Mircea Eliade¹, sont regroupés les artistes primitifs qui ont perpétué l'acte originel de création, qui ont créé des mondes en pratiquant l'acte poétique essentiel, créatif et sacré. Pour Rothenberg il ne s'agit pas de transcendance. Le terme « sacré » n'est pas à entendre au sens religieux du terme, mais bien au sens poétique décrivant la plus haute entreprise de redéfinition du monde, celle du poète jouant au créateur, donnant voix aux forces indicibles et invisibles qui l'entourent. Il renvoie au pouvoir figuratif du langage, à ses manifestations et à ses connexions les plus extrêmes et les plus étranges, aux frontières de la représentation, voire même au-delà de celles-ci. Ce n'est

¹ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968. Cet ouvrage de référence de Mircea Eliade, d'abord paru en 1951, a été revu et augmenté à l'occasion de plusieurs traductions jusqu'à sa deuxième édition en 1968. *Technicians of the Sacred* de Rothenberg a été publié la même année, c'est-à-dire quatre ans après la version anglaise de ce livre d'Eliade qui est le premier à aborder le chamanisme dans sa « totalité ». Rothenberg reprend le principe de cet ouvrage en s'intéressant à la poésie rituelle et tribale de tous les continents, démarche méthodologique déjà entreprise par Eliade. Voir par exemple les chapitres « Le chamanisme nord et sud-américain » (Eliade, 1968, IX, 232-265), « Le chamanisme dans le sud-est de l'Asie et en Océanie » (X, 268-295), « Idéologies et techniques chamaniques chez les Indo-Européens (XI, 296-334), etc.

que lorsqu'il repousse ces limites et ces interdits de la représentation (religieux, politiques, moraux, sexuels, académiques, cognitifs, épistémologiques, normatifs) que l'acte poétique vaut vraiment la peine d'être accompli. La poésie est la recherche d'un langage rêvé dans la figuration du réel, une exploration qui participe à la (re)découverte et à la (re)création du monde. À la croisée de toutes les extrémités sensorielles qu'elle sublime et dépasse, la poésie est en quelque sorte un sixième sens. Le véritable poète doit impérativement combattre tous les interdits de la représentation qui sclérosent les sociétés modernes ainsi que les voix limitatives et prohibitives qui les gouvernent.

Dans *That Dada Strain*, Rothenberg crée des poèmes et des variations à partir des travaux de Tristan Tzara, Hugo Ball, Kurt Schwitters et Francis Picabia en jouant avec leurs paradoxes résumés par la célèbre expression de Tzara : « the true Dadas are against Dada »¹. C'est en ce sens, il me semble, que l'expérience extrême du mouvement Dada s'apparente à la philosophie de Wittgenstein : en affirmant ses plus grands principes dans une contradiction indémêlable. L'humour en plus. C'est peut-être la vérité elle-même, non seulement du langage mais de toute existence, qui est le fruit d'un paradoxe. Elle n'est exprimable que par le vertige de la limite et du renversement théoriques et pratiques. Avec ses poèmes « Imaginal Geographies » par exemple, Rothenberg représente un espace, un univers n'appartenant qu'à son imagination rappelant ainsi que le monde n'est jamais que représenté, qu'il n'existe que dans la mesure où il est perçu. Avec cette longue série de poèmes, Rothenberg crée des images qui renvoient à une réalité déstabilisante qui ne peut être comprise par le lecteur ou l'auditeur. Rothenberg joue avec le doute entre les catégories du réel, de l'imaginaire et du rêve (« A Poem—Maybe a Dream—For travellers » [40]). Le lecteur doit faire l'expérience de la confusion du réel et de l'imaginaire ainsi que de l'absence de sens :

A night full of dreams. Can't drop off to sleep without dreaming.

Sleepy. Letting the dreams disappear.

(« Dream Poem (10.xii.78) » [Rothenberg, 1983, 41])

Ces vers ressemblent à une entrée dans un journal qui est datée (« 10.xii.78 »). Rothenberg décrit l'instant de l'endormissement, à la frontière entre le réel et l'imaginaire, comme s'il était conscient de son inconscience à venir. Mais cette frontière est instable. Le sens de ces vers paraît contradictoire, vacillant d'un côté et de l'autre de la limite dans un état de

¹ Tristan Tzara, cité par Jerome Rothenberg dans *That Dada Strain* (1983, vii) et dans « Prologue to Dada » (in *Poems for the Millennium*, [vol.1], 1995, 289).

conscience confus entre la veille habité par les rêves et le sommeil donnant voix au poème. Le titre du poème renforce cette confusion : s'agit-il d'un poème au sujet d'un rêve ou d'un poème rêvé ?

Les artistes des mouvements Dada et des avant-gardes inspirent Rothenberg de par leur volonté de redéfinir la perception du monde et la nature même de l'art. Comme le figure *Revolving* de Kurt Schwitters, à qui Rothenberg dédie d'ailleurs un long poème pastiche « A Merz Sonata » dans *That Dada Strain* (Rothenberg, 1983, 10-14), la révolution se traduit dans un langage qu'elle inspire et recycle, propulsant de nouveaux modes de représentation qui finissent par impacter sur la politique. Dans le « collage » d'injonctions théoriques rédigées en 1966 et intitulées « Revolutionary Propositions », Rothenberg propose une théorie sur le rôle des divers acteurs d'une révolution et tente de définir celui du poète. Voici quelques temps forts de la « Première série » :

1.

A revolution involves a change in structure; a change in style is not a revolution.

2.

A revolution in poetry or painting or music is part of a total revolutionary pattern. (Modern) art is fundamentally subversive. Its thrust is toward an open-ended (continuous) revolution.

7.

A change of vision is a change in form. A change in form is a change of reality¹.

Peu après avoir formulé ces remarques à l'occasion de la conférence « Revolutions & Revolutionaries in Literature »², Jerome Rothenberg publie *Technicians of the Sacred*, une œuvre nouvelle et hybride entre collage poétique et anthologie qui coïncide avec la révolution globale qui était en marche à l'époque. Comme les véritables Dada qui s'opposent au Dada, Rothenberg, l'un des plus grands anthologistes mondiaux, formule un paradoxe presque comique lorsqu'il affirme que *Technicians of the Sacred* « fut davantage un collage... D'ailleurs je n'aime pas trop l'idée même d'anthologie, ni l'esprit que cela suppose » (*ACTION POÉTIQUE*, 2009, 28). Créée pendant une période « subversive », cette anthologie qui n'est pas une anthologie a contribué à l'ouverture du champ des possibles en poésie. La « révolution » poétique à laquelle Rothenberg a participé, et avec laquelle il a été reconnu

¹ Jerome Rothenberg, *Pre-Faces & Other Writings*, 1981, 65-66.

² « Revolutions & Revolutionaries in Literature », Long Island University International Writers Conference, 1966.

dans un premier temps, était bien une révolution de la « forme » du poème et du recueil de poésie. La proposition « A change in form is a change of reality » confirme les liens étroits entre l'art et la réalité, entre la poésie et le langage, entre l'écriture et la politique qui participent directement à la définition du réel et au remaniement de la société qui a connu un changement de « forme » considérable. Sur un principe de « collage » similaire à celui de son « anthologie » *Technicians of the Sacred* et de ses poèmes « propres », cette série inclut des formules de Mircea Eliade (#3), William Blake (#4) ou encore Karl Marx (#6) servant de connecteurs logiques à son argumentation personnelle. Comme le poème et le recueil de poème, la théorisation, c'est-à-dire la poétique, ou en d'autres termes l'« art du manifeste », prend ainsi la forme d'un « collage »¹ dialogique.

Dans la « Deuxième série », Rothenberg arrive à plusieurs propositions essentielles sur l'articulation de la « rupture de communication » que présuppose une révolution. Le rôle du poète consiste à trouver un nouveau langage pour répondre à cette rupture et propulser le monde vers une nouvelle épistémologie. Le poème devient alors véritablement le vecteur d'un nouveau langage :

1.

Revolutions are preceded & accompanied by a breakdown in communication. [...]

4.

This breakdown in communication is first articulated by a poet & carried on by other poets.

5.

Non-poets freely adapt the language of poets, even where they fail to understand it, to provide them with a revolutionary form of communication. They soon come to consider it their own invention.

Note. This is the history of Christianity & of the French & Russian revolutions.

6.

The poet sees the breakdown in communication as a condition of health, as an opening-up of the closed world of the old order. He carries the revolution of language & form into the new society of the political revolutionaries. (Rothenberg, 1981, 66-67)

La « rupture de la communication » qui a accompagné la naissance du mouvement Dada provient directement de la première guerre mondiale. L'absurdité de cette guerre a décuplé le besoin de s'affranchir des normes, du sens et de la tradition largement partagé pendant la

¹ Rothenberg utilise déjà le terme « collage » dans la courte note explicative ajoutée à « Revolutionary Propositions » : « The preceding *collage* of propositions » (Rothenberg, 1981, 67, je souligne).

« période » moderniste « d'intense créativité novatrice », « de remise en question des valeurs et des conventions artistiques »¹. Le début de la carrière de Rothenberg, quant à lui, coïncide avec l'époque charnière de la fin de la dernière phase du modernisme et de la naissance du postmodernisme. Comme il l'explique dans sa préface de *Revolution of the Word*, Rothenberg a commencé à découvrir la poésie au moment du retour du conformisme artistique et académique de la « grande tradition » (« The images must be inherited & inheritance must be along the line of what was called the “great tradition.” Western. Christian. White »²) instaurée notamment par T. S. Eliot et qui a freiné les expérimentations formelles avant-gardistes des décennies qui commencèrent avec, et suivirent immédiatement, la première guerre mondiale. Dans son chapitre de *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy* consacré à Eugene Jolas (à qui Rothenberg a emprunté l'expression « Revolution of the Word »³), Marjorie Perloff explique ce phénomène :

The famous manifesto “Revolution of the Word,” [...] declared, “The literary creator has the right to disintegrate the primal matter of words imposed on him by text-books and dictionaries” (...), and “He has the right to use words of his own fashioning and to disregard existing grammatical and syntactical laws” (...). In what Jolas understood to be the watershed year of the Great Crash, T. S. Eliot, as the February 1929 issue (...) had declared, was the enemy, his “reformatory forces” having been “constrain[ed]” “into the straightjacket of political and religious dogma” (...). Fascism on the Right, Communism on the Left, a weak “desiccated humanitarianism” in the United States—all these, Jolas felt, conspired against the “new art” and made revolution “imperative.” “The new vocabulary and the new syntax must help destroy the ideology of a rotting civilization” (...).

But how exactly could the “disregard” of “existing grammatical and syntactical laws” contribute to the making of revolution? In Jolas’s scheme of things, multilingualism was equivalent to racial and ethnic equality⁴.

Au milieu des années cinquante, la « contre-poétique » de Black Mountain College, de la Beat Generation et de la New York School a repris ces expérimentations avant-gardistes en se moquant des règles académiques un temps réinstaurées. Le manifeste introductif de la revue *ALCHERINGA* ou encore la série « Revolutionary Propositions » de Jerome Rothenberg ont

¹ Marc Amfreville, Antoine Cazé et Claire Fabre, « Le modernisme (1900-1930) », in *Histoire de la littérature américaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 169.

² Jerome Rothenberg, *Revolution of the Word: A New Gathering of American Avant-Garde Poetry 1914-1945*, Boston, Exact Change, 1974, xi.

³ Voir « Eugene Jolas » et la reproduction de la proclamation originale « The Revolution of the Word » signée entre autres par Hart Crane et Harry Crosby en 1929 (in Rothenberg, 1974, 148-153).

⁴ Marjorie Perloff, « “Logocinéma of the Frontiersman”: Eugène Jolas’s Multilingual Poetics and Its Legacies », in *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2004, (chapter 5), 84-85.

une visée comparable à celle d'Eugen Jolas qui énonce dans son manifeste les (non)règles syntaxiques et grammaticales du vers libre. Rothenberg aime par ailleurs citer dans ses poèmes et dans ses essais la formule (paraphrasant Jolas) que lui avait glissée William Carlos Williams lorsqu'il était étudiant au City College de New York : « *Seize the language ! Smash it to hell ! You have a right to it !* »¹. Eugen Jolas utilise les expressions « *The literary creator has the right to disintegrate the primal matter of words* » et « *He has the right to use words of his own fashioning and to disregard existing grammatical and syntactical laws* ». Comme le précise Perloff, en participant à cette révolution linguistique Jolas militait en fait déjà pour une « égalité raciale et ethnique », une reconnaissance des peuples et des cultures opprimés dont Rothenberg s'est ensuite fait l'un des porte-parole à partir des années soixante.

Aux côtés des poètes de sa génération, dont le grand voyageur et écologiste radical Gary Snyder, ou encore David Antin qui renoue avec une tradition primitive privilégiant une forme de poésie orale performative proche des « poèmes événements » de Rothenberg, celui-ci part « à la recherche du primitif » pour reprendre l'expression de Sherman Paul². Pour Rothenberg, l'événement qui a séparé le siècle en deux et qui a engendré le bouleversement poétique et cette « recherche du primitif » est incontestablement la seconde guerre mondiale, ce qu'il répète dans de nombreuses préfaces, articles et entretiens. La guerre a précipité la « rupture de la communication » qu'il définit ainsi par exemple, lorsqu'il se remémore son adolescence : « looking back, retrospectively, it seems that the war was generating a sense, then or soon thereafter, that we were looking for another language, another way of speaking and thinking. Poetry became the vehicle for the transformation of language and thought » (Annexe n° 2, 2010). La proposition « [t]his breakdown in communication is first articulated by a poet & carried on by other poets » (Rothenberg, 1981, 67) semble donc bien faire allusion, en ce qui concerne l'expérience de Jerome Rothenberg et de ses contemporains, à la recherche d'un « nouveau langage, d'une nouvelle façon de parler et de penser » dans les années qui suivirent la seconde guerre mondiale. Un nouveau langage est d'abord créé et partagé par les poètes, traduit sous forme de collages multiples, pour enfin parvenir à changer la façon de penser et de parler à l'échelle plus large de la société (« Non-poets freely adapt the

¹ William Carlos Williams cité par Jerome Rothenberg (in *Poetics & Polemics*, 2008, 57, je souligne). Dans la préface de *Revolution of the Word*, Rothenberg cite par ailleurs une expression bien connue de Williams dénigrant *The Waste Land* de T. S. Eliot : « great disaster to our letters » (in Rothenberg, *Revolution of the Word*, 1974, xiii, xx). Voir T. S. Eliot, *The Waste Land* (1922), in *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber & Faber, 1963.

² Voir Sherman Paul, *In Search of the Primitive: Rereading David Antin, Jerome Rothenberg and Gary Snyder*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1986.

language of poets, even where they fail to understand it, to provide them with a revolutionary form of communication » [Rothenberg, 1981, 67]). Surgissant de la rupture linguistique, du silence et de l'aphasie, l'acte poétique a donc une ultime visée politique et sociale. Le langage est un relais surgissant de l'informe succédant à la rupture et au désastre qui est ensuite passé de poète en poète et enfin remis dans les mains du peuple qui parvient à recréer un monde détruit ou opprimé.

Dans son article « The Poetics of the Sacred » (1990), Rothenberg insiste une fois encore — reformulation et répétition signifiantes — sur la « recherche des origines » et d'un nouveau langage après le « trauma » de la seconde guerre mondiale. Les deux paragraphes suivants, spécifiquement intitulés « A Poetics of the Sacred » confirment et illustrent de manière complémentaire l'articulation entre histoire, « rupture de communication », poétique et politique.

Behind this search for origins—for what would allow us to begin again, to break free from the past even as we reclaimed it—was the *trauma* of the Second World War [...] ¹. It was against the background of this *crisis*—of the mind, of the spirit—that the work we engaged in first revealed its meaning. So, if Gary Snyder, say, spoke of that work—“the real work of modern man”—as the “uncovering of the inner structure and actual *boundaries* of the mind,” the urgency of his statement related it to the time in which it was spoken. If mind is its own mystery, so are the objects that the mind uncovers or conceals: in short, the world. So is that *language* which is both *mind's* vehicle and prison.

[...] [P]oetry both then and now (there and here) was a juncture of *intelligence* and *energy* that I equated with (another poet's codeword) “*imagination*.” And from that juncture [...] emerged the idea, but also the experience, of what we've sometimes called “the sacred.”²

L'acte poétique est donc un acte de découverte et de résistance, une transgression des frontières que le langage lui-même impose en premier lieu à l'esprit. Rothenberg emploie les expressions « boundaries of the mind » (Gary Snyder), « imagination » (il fait allusion à Wallace Stevens) ou encore « prison » qui connote une dimension politique évidente. L'exploration du « sacré », de ce qui défie les capacités humaines de rationalisation, de compréhension et d'expression est au cœur de sa poétique qui demande un travail intérieur et antérieur, agissant dans un non-lieu précédant la formation du langage. Le poète tente de se

¹ Comme dans de nombreux extraits déjà mentionnés auparavant, Rothenberg cite de nouveau dans ce passage la formule essentielle de Charles Olson (« man had been reduced to so much fat for soap... ») qui figure l'absence de sens après Auschwitz.

² Jerome Rothenberg, « The Poetics of the Sacred », (*A Range of Topics for a Keynote Speech*, Fu Jen Catholic University, Taipei, September 1990. Others present: Gary Snyder, Wai-lim Yip), in *Poetics & Polemics 1980-2005*, selected and edited by Jerome Rothenberg and Steven Clay, introduction by Hank Lazer, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2008, 12, je souligne.

libérer de l'emprisonnement des sens dans une période propice de « crise » et de « rupture de communication » pour parvenir à les révolutionner. Peut-être changera-t-il durablement le monde qui est lui-même représenté et donc victime de ces « limites » de la perception. Le travail de Rothenberg est comparable à celui de l'explorateur qui voyage en terres inconnues afin de les cartographier. Cette exploration est effectuée par le poète non seulement dans des perspectives géographiques et historiques, mais aussi et surtout métaphysiques et épistémologiques. Le « sacré » représente ce qui est *au-delà, en dehors* de la perception et de la connaissance et que la poésie, dans ses accomplissements et ses fulgurances, semble parfois atteindre et découvrir.

Au XXI^e siècle, en observant rétrospectivement les « propositions révolutionnaires » formulées par Rothenberg en 1966, l'expression « a revolutionary form of communication » évoque inmanquablement l'ère d'internet. Fidèle à sa conception poétique mêlant l'ancien et le nouveau, Rothenberg est un militant poétique œuvrant quotidiennement sur la toile. À la fin des années quatre-vingt-dix, Rothenberg affirmait déjà que les nouvelles technologies ne changeraient pas fondamentalement la *poesis*, l'impulsion créative de la pensée et du langage qui, quelles qu'en soient les formes extérieures visibles, a lieu « dans la bouche » comme l'affirmait Tristan Tzara et auquel il fait allusion dans son introduction de *A Book of the Book* :

I believe in this regard that there is also a *future* of the book—as an extended and self-contained compendium of (visible) language—and that the emergence of new technologies—new *cyberworks* I mean to say—is not a threat to our identity as poets and book people but a new aspect of it that can and will enhance all that *poesis* is or ever has been. In much the same way, I no longer believe, if I ever did, that the book or writing had—in some earlier time—destroyed orality or made the human voice obsolete. The book *is* as old as fire and water; and thought *is* made in the mouth—as it is also in the hands and lungs and with the inner body. If that was our condition at the beginning, it will be also in the end¹.

Plutôt que de subir la dématérialisation du livre comme de nombreux auteurs, Rothenberg s'est très rapidement lancé dans un processus novateur de publication électronique d'une anthologie qui n'est pas une anthologie, regroupant sous le nom « Outsider Poems » des

¹ Jerome Rothenberg, « The Poetics & Ethnopoetics of the Book & Writing », (The following was written for the First Annual Conference in Memoriam Eric Mottram, London, September 19, 1997, and has been revised several times since). Texte publié en introduction de *A Book of the Book* (with Steven Clay, New York, Granary Books, 2000) et dans *Poetics & Polemics 1980-2005* (selected and edited by Jerome Rothenberg and Steven Clay, introduction by Hank Lazer, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2008, 53). La phrase « thought *is* made in the mouth », que Rothenberg emprunte à Tristan Tzara en y ajoutant une emphase, est extraite du manifeste « Dada Manifesto on Feeble and Bitter Love » reproduit par ailleurs dans l'anthologie *Poems for the Millennium* (Rothenberg, 1995, 301).

œuvres littéraires qui ne relèvent pas de la littérature. Cette anthologie interactive est la mise en pratique de sa théorie selon laquelle les nouvelles technologies ne sont pas une menace : elles pourraient même amplifier la créativité, l'essor et les mutations poétiques. Le point commun entre l'œuvre de Rothenberg et celles, marginales, qui composent cette anthologie internationale informe et infinie (« in progress »), est le dépassement des limites de la perception et de la représentation. Ces œuvres décrivent et incarnent le *mouvement de création*, la révolution constante du langage à laquelle participe, sans relâche, ce poète — prosateur-performeur-traducteur-anthologiste-activiste — mondial.

b) Paul Auster : le « porte-drapeau » américain

Autobiographie et auto-mythification dans Winter Journal

No doubt you are a flawed and wounded person, a man who has carried a wound in him from the very beginning (why else would you have spent the whole of your adult life bleeding words onto a page?), and the benefits you derive from alcohol and tobacco serve as crutches to keep your crippled self upright and moving through the world. Self-medication, as your wife calls it¹.

Un nouveau livre de Paul Auster, mémoire dont la sortie en août 2012 coïncide avec la fin de la rédaction de ce travail de recherche, est intitulé *Winter Journal*. Auster y traduit ostensiblement le rapport essentiel entre trauma, blessure, voix et écriture. Au seuil de l'hiver de sa vie, reprenant durablement la deuxième personne qui surgissait non seulement dans le mémoire d'Adam Walker (*Invisible*), mais aussi dans la dernière phrase de son essai autobiographique « The Book of Memory » (« It was. It will never be again. Remember »²), presque entièrement rédigé à la troisième personne trente ans auparavant, Paul Auster s'adresse plus directement aux blessures qui remontent à sa naissance. Les mots « trauma » (Auster, 2012, 7), « scar » (7), « wound » (11), « wounded » (11), « trauma unit » (26) ou encore « shell-shocked » (30) résonnent et révèlent une douleur sourde dont l'origine est

¹ Paul Auster, *Winter Journal*, New York, Henry Holt, 2012, 15.

² Paul Auster, « The Book of Memory », in *The Invention of Solitude*, [New York, Sun Press, 1982], London, Faber and Faber, 1988, 172. Le premier mémoire (*The Invention of Solitude*) est daté de 1980-1981, le second (*Winter Journal*) est daté de 2011. Je tiens à remercier Jesús A. Gonzáles qui m'a montré la traduction espagnole de ce livre (sorti avant la version originale) ainsi que sa spécificité narrative à l'occasion du colloque « *The New York Trilogy and the American Metropolis* » (qui s'est tenu à l'Université de Northampton le 29 juin 2012 sous la direction de Mark Brown et donc la publication des actes est prévue pour l'automne 2013 dans la revue *Critical Engagement*).

difficilement identifiable dans ces premières pages pleines de maux. Auster définit d'emblée ce mémoire comme un « catalogue d'informations sensorielles », ou encore une « *phénoménologie de la respiration* » (« A catalogue of sensory data. What one might call a *phenomenology of breathing* » [1]). Cette expression évoque la « renverse du souffle » de Paul Celan et le « vers projectif » de Charles Olson dont la théorie sur la respiration est l'enseignement essentiel qui a forgé la musicalité de la prose organique de Paul Auster. L'ancien poète reprend l'acte de nommer et la passion pour les sens qui divise les ressentis en deux catégories : le plaisir et la douleur. Mais la douleur est vive, récurrente, omniprésente d'autant qu'elle est liée à l'activité d'écriture prothétique qui, comme le tabac et l'alcool, est un *pharmakon* (« self-medication » [15]), une « béquille » (« crutches ») nécessaire, à la fois plaisir et douleur, remède et poison. Les cicatrices sur son visage sont décrites comme un langage traduisant une histoire, elles forment les « lettres d'un alphabet secret » (« the assorted jagged lines etched into the skin of your face are letters from the secret alphabet » [5]) que Paul Auster dévoile enfin en faisant tomber — du moins en apparence — le masque de la fiction.

Parmi ces nombreuses blessures physiques et psychologiques, l'une d'entre elle surgit de la mémoire imprécise et sélective de l'enfance, propulsant Auster en tant que « portedrapeau » des blessures de l'Amérique. Dans un parc du New Jersey, suite à un match de baseball, symbole fort de la culture américaine, le jeune Paul s'amuse en solitaire à jeter une balle le plus haut possible. L'écrivain âgé se lance alors dans une description minutieuse, limpide et paisible. La fascination qu'il décrit et traduit n'est pas sans rappeler la grâce de Philippe Petit suspendu dans les airs entre les tours du WTC qu'il se remémore le jour des attentats dans « Random Notes—September 11, 2001—4:00 PM » (Auster, 2003, 505). Auster arrête le temps avant que ne survienne l'impact inattendu.

The game is over, and you are standing alone in the middle of the field, playing catch with yourself, that is, throwing a ball high into the air and following its ascent and descent until it lands in your glove, at which point you immediately throw the ball in the air again, and each time you throw the ball it travels higher than it did the time before, and after several throws you are reaching unprecedented heights, the ball is hovering in the air for many seconds now, the white ball going up against a clear blue sky, the white ball coming down into your glove, and your entire being is engaged in this witless activity, your concentration is total, nothing exists now except the ball and the sky and your glove, which means that your face is turned upward, that you are looking up as you follow the trajectory of the ball, and therefore you are no longer aware of what is happening on the ground, and what happens on the ground as you are looking up at the sky is that something or someone unexpectedly comes crashing into you, and the impact

is so sudden, so violent, so overwhelming in its force that you instantly fall to the ground, feeling as though you have been hit by a tank. The brunt of the blow was aimed at your head, in particular your forehead, but your torso has been battered as well, and as you lie on the ground gasping for breath, stunned and nearly unconscious, you see that blood is flowing from your forehead, no, not flowing, gushing [...]. It seems that one of your cohorts [...] was so impressed by your towering, skyscraper throws that he got into *his head* to take part in the action, and without bothering to tell you that he, too, was going to try to catch one of your throws started running in the direction of the descending ball, [...] and when he crashed into you a moment later, running at an all-out gallop, the teeth protruding from his open mouth went straight into *your head*. (Auster, 2012, 8-10)

En observant attentivement les champs lexicaux utilisés dans cette description d'une action qui s'est déroulée en juin 1959, on remarque que plusieurs allusions au 11 septembre 2001 semblent discrètement faire surface. « Clear blue sky » et « travel » évoquent le voyage d'un avion dans le ciel bleu parfaitement dégagé. Nathan Glass dans *The Brooklyn Follies* et de nombreux témoins réels du 11 septembre ont insisté sur ce paradoxe qui a notamment inspiré Kristiaan Versluys dont la monographie sur la fiction du 11 septembre est intitulée *Out of the Blue*¹. Comme l'impact des avions dans les tours, le choc subi par le jeune Auster est totalement inattendu et il est d'une violence extrême, entraînant la chute (« unexpectedly comes crashing into you, and the impact is so sudden, so violent, so overwhelming in its force that you instantly fall to the ground »). Par une collocation étrange et inhabituelle (« *towering, skyscraper* throws »), Auster insère les « tours » et les « gratte-ciels » dans le récit, incitant le lecteur à suivre le fil de la métaphore. D'autres mots paraissent alors chargés d'un double sens : « *something* or someone », qui fait allusion à « quelque chose », un objet qui n'est pas précisé et surtout l'adjectif « unprecedented » qui pourrait qualifier non seulement la hauteur exceptionnelle des lanciers, mais aussi celle des tours jumelles. En outre, les attentats terroristes n'ont « pas de précédent » sur le sol américain, comme l'affirme Auster dans son récit autobiographique « Random Notes—September 11, 2001—4:00 PM » : « We have *no precedent* for what has happened today, and the consequences of this assault will no doubt be terrible » (Auster, 2003, 506, je souligne). Les deux occurrences du verbe « crash » (« crashing », « crashed »), ainsi que le double point d'impact (« your head, in particular your forehead, but your torso has been battered as well ») renforcent cette métaphore filée. La description du jeune Paul regardant « bêtement » (« witless ») la balle monter de plus en plus

¹ Kristiaan Versluys, *Out of the Blue: September 11 and the Novel*, New York, Columbia University Press, 2009. La locution adverbiale idiomatique « Out of the Blue » fait allusion à un événement au caractère inattendu, ce qui rend cette expression particulièrement propice à une représentation du 11 septembre.

haut, aussi haut que des « tours » ou des « gratte-ciels », pourrait encore faire allusion à l'unilatéralité de la politique de George Bush, à l'idiotie du peuple, à l'absurdité de la société et de la culture américaines obnubilées par la réussite et le capitalisme, ne se souciant pas des réactions que peut susciter leur hégémonie insolente et naïve (« nothing exists now except the ball and the sky and your glove »). Et pour rester dans la symbolique du baseball, sport typiquement américain, le nom de la compétition strictement nord-américaine des « World Series » est révélateur à lui seul de ce narcissisme exacerbé. Le gant « glove » symbolise l'action politique autoritaire (en anglais, ce mot a une parenté symbolique et mélodique avec « dove », la colombe). Enfin, la comparaison de l'enfant turbulent et violent avec un « tank » introduit une allusion marquée à la guerre. Dans *Winter Journal*, le narcissisme mis en scène par Paul Auster semble un peu forcé et contient une critique implicite de la culture américaine qu'il incarne à maints égards.

La suite du développement confirme ces premières intuitions, notamment lorsque Paul Auster mentionne de nouveau, une trentaine de pages plus loin, l'enfant responsable de l'accident. Il le qualifie alors de « Monstre » et de « criminel » responsable d'« actes de terrorisme et de violence » : « he was commonly referred to as Brat or *Monster*—a midget *felon* whose life had been devoted exclusively to *acts of terrorism and violence* » (37, je souligne). De façon très diffuse et détournée, Auster fait allusion au 11 septembre en infusant le texte de comparaisons et de métaphores dont les termes communiquent entre eux afin de créer un deuxième sens souterrain. Les événements de la petite enfance sont d'ailleurs relatés de façon particulièrement imagée et distante, la mémoire érigeant de grands symboles qui relèvent souvent de la mythification. La suite immédiate de l'accident à la fin de la partie de baseball est un exemple frappant et déterminant de ce phénomène. Auster est littéralement représenté comme un « porte-drapeau » :

Some days later, you and your sixth-grade classmates take part in your grammar school graduation ceremony. You have been selected to be a flag-bearer, which means that you must carry the American flag down an aisle of the auditorium and plant it in the flag stand on stage. Your head is wrapped in a white gauze bandage, and because blood still seeps occasionally from the spot where you were stitched up, the white gauze has a large red stain on it. After the ceremony, your mother says that when you were walking down the aisle with the flag, you reminded her of a painting of a wounded Revolutionary War hero. You know, she says, just like *The Spirit of '76*. (Auster, 2012, 11)

Le « processus de mythification » déjà évoqué au sujet de la conclusion de « Random Notes » se confirme et Paul Auster lui-même en devient l'objet. La mère de Paul compare son fils à un

« héros Révolutionnaire blessé » de la guerre d'indépendance tel qu'il est représenté dans le tableau d'Archibald MacNeal Willard intitulé *The Spirit of '76* (1875), ce qui invite à une lecture symbolique de ce passage dans son ensemble. L'un des personnages du tableau de Willard, qui joue de la flûte, porte en effet un bandage ensanglanté alors qu'une immense bannière étoilée le surplombe et flotte en arrière plan. Tous les éléments soulignés précédemment (« towering », « skyscraper », « crashed » « unprecedented », « witless », « tank », etc.) convergent vers cette conclusion qui fait de Paul Auster le porteur des « blessures » de l'Amérique. Le 4 juillet est une fête nationale célébrant le jour de l'indépendance des États-Unis (1776). L'utilisation de l'expression idiomatique « flag-bearer » (« porte-drapeau ») participe ostensiblement à la mythification véhiculée par ce symbole fort. Dans *Winter Journal*, Paul Auster développe ainsi ce que Barthes appelle une « parole » ou un « langage mythique », « un système sémiotique second »¹. Cette parole est particulièrement effective dans l'utilisation d'images que Barthes reconnaît comme étant des « support[s] à la parole mythique » :

Cette parole est un message. Elle peut donc être bien autre chose qu'orale ; elle peut être formée d'écritures ou de représentations : le discours écrit, mais aussi la photographie, le cinéma, le reportage [...], tout cela peut servir de support à la parole mythique. [...] Sans doute, dans l'ordre de la perception, l'image et l'écriture, par exemple, ne sollicitent pas le même type de conscience ; et dans l'image elle-même, il y a bien des modes de lecture : un schéma se prête à la signification beaucoup plus qu'un dessin, une imitation qu'un original, une caricature plus qu'un portrait. (Barthes, 1957, 182)

L'image du porte-drapeau avec le bandage taché de sang, renvoyant elle-même à un tableau, dévoile un autre « mode de lecture » dans lequel l'autoportrait devient une « caricature ». En tant qu'écrivain, Paul Auster est le porte-drapeau de l'Amérique et de ses souffrances symbolisées par la gaze tâchée de sang (« the white gauze has a large red stain on it »). Le sang déversé par l'écriture en souffrance se répand, étendant cette métaphore qui s'infiltré dans les pages suivantes : « a flawed and *wounded* person », « the whole of your adult life *bleeding* words onto a page » [15, je souligne]. En utilisant les symboles par excellence de l'Amérique dès les premières pages de son autoportrait (on sait combien les américains sont attachés à cette fête nationale et au drapeau qui est pour eux bien plus qu'un symbole), Paul Auster se représente comme un martyr américain, un héros de guerre témoignant de l'histoire et des souffrances post-traumatiques de tout un peuple. Le romancier autobiographe est le

¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 187.

sismographe des catastrophes qui assaillent l'Amérique. La description de la cérémonie solennelle, qui efface la frontière entre autobiographie et fiction par l'emploi d'une comparaison relevant de l'*ekphrasis*, fait apparaître ce symbole puissant renforcé par le fait que le drapeau doit être « planté » sur une « scène ». Deux connotations essentielles ressortent de ce détail de l'action. Le drapeau « planté » évoque non seulement le champ de bataille mais également un événement mythique essentiel, qui sert par ailleurs d'introduction à *Moon Palace*, l'un des grands romans américains de Paul Auster : les premiers pas de l'homme sur la lune. Le mot « stage » quant à lui, montre la mise en scène impliquée dans l'acte d'écriture, même autobiographique, et souligne l'aspect mythique de cet extrait qui ressemble alors davantage à un texte de fiction métaphorique, une « imitation » plus qu'un « original » maîtrisant l'illusion romanesque. Si Auster s'amuse et s'inspire souvent d'éléments autobiographiques (dont un très grand nombre est dévoilé dans *Winter Journal*¹), la prose de ce mémoire utilise les armes de la fiction pour représenter des événements racontés à travers le voile du temps et de la subjectivité après une vie entière passée dans l'écriture. Les événements du 11 septembre sont une blessure parmi d'autres pour Paul Auster et pour l'Amérique. Elles surgissent des profondeurs traumatiques, entaillant çà et là la matière textuelle. Le corps du texte est construit à l'aide d'un « alphabet secret » qui se donne à lire dans les cicatrices perceptibles à fleur de peau. Entre douleur et guérison, la plume de l'écrivain est tel un scalpel entaillant la page blanche, ou comme l'aiguille du chirurgien qui suture le visage dans l'acte authentique de communication et de confession. L'ensemble de ces souffrances, à déchiffrer en surface et en creux, forme un récit de vie, une plaie béante aussi large et profonde que le site de construction que le jeune poète fauché observe depuis la fenêtre de sa chambre de bonne minuscule rue du Louvre, prêtée généreusement par Jacques et Christine Dupin, et dans lequel des centaines de rats luisants grouillent la nuit : « At night, whenever you went to your window and looked down at the excavated earth, at the vast hole spreading in the ground bellow you, you would see rats, hundreds of wet, gleaming rats running through the mud » (77). Le jeune poète inconnu et perdu dans la foule impersonnelle de la mégapole est absorbé dans son travail et creuse le texte, le détarrant non-mot-pierre

¹ Les blessures décrites permettent de mieux comprendre la mise en récit du trauma précédemment étudiée ainsi que son origine possible. En effet, par exemple, Paul Auster souffre d'une douleur intense aux yeux et de troubles persistants de la vision liés à un problème de thyroïde, ce qui semble expliquer en partie, ou du moins faire écho à la mutilation récurrente des yeux des personnages. Mais il faut bien se garder, une fois de plus, de tirer des conclusions relevant de la psychanalyse plutôt que la critique littéraire. *Winter Journal* confirme la direction prise par l'écriture d'Auster depuis 2001-2002, période à laquelle il a vécu de nombreux événements traumatisants comme les attentats du WTC, la mort de sa mère et un terrible accident de voiture.

après non-mot-pierre afin de survivre : « as long as you were able to write, it made no difference where and how you lived » (77).

Bien que l'image de la cérémonie de fin d'année soit essentielle, et d'ailleurs répétée (« up to the age of twelve, when you carried the American flag with a blood-soaked bandage around your head during your class's graduation ceremony » [41-42]), Paul Auster n'est pas seulement le « porte-drapeau » de l'Amérique et de ses souffrances, il est aussi le champion international de la démocratie, le témoin d'actes de racisme et de paroles antisémites en France et aux États-Unis. Faisant écho à la scène du jeune « porte-drapeau », un autre drapeau, noir, rouge et blanc, arborant une croix gammée, fait irruption dans un parc de Brooklyn. Paul Auster s'empresse de le faire décrocher (Auster, 2012, 95). Dans le processus de mythification mis en œuvre dans ses mémoires, un autre élément important est à souligner. D'une manière similaire à Benjamin Sachs dans *Leviathan* qui prétend être le premier enfant de la génération post-nucléaire, Paul Auster affirme être l'un des premiers enfants à avoir grandi dans l'ère télévisuelle au lendemain de la seconde guerre mondiale, et donc par extension dans le consumérisme et l'hyperréalité qui caractérisent la société et la culture américaine depuis lors :

1. 75 South Harrison Street; East Orange, New Jersey. An apartment in a tallish brick building. Age 0 to 1½. No memories, but according to the stories you heard later in your childhood, your father managed to secure a lease by giving the landlady a television set—a bribe made necessary by the housing shortage that hit the country after the end of World War II. Since your father owned a small appliance store at the time, the apartment you lived in with your parents was equipped with a television as well, which made you one of the first Americans, one of the first people anywhere in the world, to grow up with a television set from birth. (Auster, 2012, 59-60)

Ce passage est extrait d'une longue liste des logements que Paul Auster a habités et qu'il décrit un à un, paragraphe après paragraphe, pour construire son récit de vie. Cette stratégie de construction narrative brique par brique résonne avec les métaphores architecturales et l'obsession pour l'enfermement du corps dans la chambre qui caractérise son œuvre tout entière. Dans ce passage, Paul Auster décrit la première étape de sa vie. Il renoue avec le mythe particulièrement américain des origines. La dernière phrase complexe est construite à l'aide d'une série de clauses séparées par des virgules engendrant des réseaux signifiants multiples. Les propositions « which made you one of the first Americans » et « one of the first people anywhere in the world », lues indépendamment de la fin de la phrase, font de Paul Auster non-seulement le premier américain, mais aussi l'une des premières personnes au

monde. On peut ainsi lire en transparence le mythe d'Adam ainsi que celui de l'immigration liée à la recherche de la terre promise qu'Auster reprend par exemple avec le poète Adam Walker dans *Invisible*. D'ailleurs, ce paragraphe de *Winter Journal* est précédé d'un autre élément fondamental dans son auto-définition identitaire et mythique : « that is how you see yourself whenever you stop to think about who you are: a man who has spent his life walking through the streets of cities » (59). Auster se crée ainsi un personnage à la fois authentique et fantasmé de « wanderer » (ce qu'il admire chez Reznikoff) et même de *flâneur* lorsqu'il raconte par ailleurs ses expériences avec les prostituées de Paris : l'une d'entre elles récite précisément un poème de Baudelaire (56). En réfléchissant à la question mystérieuse de ses origines pluriethniques, Auster se fait l'incarnation du concept si américain de « melting pot », ses ancêtres voyageurs ayant donné naissance à un croisement de toutes les civilisations : « the melting pot of numerous warring civilizations in a single body », « you have consciously decided to be everyone, to embrace everyone inside you in order to be most fully and freely yourself » (117). Auster est à la fois le premier homme, le premier poète et l'humanité toute entière, un croisement sublimé entre Whitman, Baudelaire et Reznikoff. L'auto-mythification sature le texte au point que le doute s'installe entre narcissisme et caricature. La *distance* avec laquelle Auster écrit son autobiographie est donc temporelle, linguistique (l'activité d'écriture est tributaire de la distance irréductible entre le monde et les mots), narrative (il emploie la deuxième personne) et mythique (la parole mythique est un système sémiotique second). Toutes ces distanciations créent une série d'images mythiques qui s'éloignent considérablement de l'objet d'étude de cette autobiographie. La description de Paul Auster comme l'un des premiers enfants à avoir grandi devant un poste de télévision évoque une perception de la réalité filtrée et renforce la distance intrinsèque à la parole mythique en la caricaturant. Le véritable Paul Auster et l'Amérique authentique finissent par être introuvables dans ces pages. « C'est que le mythe », conclut Barthes, « est une parole *volée et rendue*. Seulement la parole que l'on rapporte n'est plus tout à fait celle que l'on a dérobée : en la rapportant, on ne l'a pas exactement remise à sa place » (Barthes, 1957, 198). *Winter Journal* change notre perception de la vie et de l'œuvre d'Auster ainsi que de l'Amérique, soulignant le fait que dans l'ère de l'hyperréalité, le faux fait partie intégrante du vrai qu'il influence et transforme.

Incarnant un « être multiple »¹ et démocratique, équilibre particulier entre le juif séculier, radical et nomade, et le « premier américain », avec toutes les ambiguïtés qu'une telle expression sous-entend, Auster se représente avant tout en tant que « Révolutionnaire » de l'ordre établi. Il ne se bat pas contre la couronne anglaise comme dans le tableau *The Spirit of '76*, mais contre le militarisme et l'autoritarisme américains. Il décrit son arrestation lors des manifestations de 1968 à New York, moment attendu dans *Winter Journal* puisqu'il s'agit d'un fait bien connu déjà relaté succinctement à plusieurs occasions. Ses années passées à l'université de Columbia ont permis à Paul Auster d'éviter d'être enrôlé dans la guerre du Vietnam à laquelle il était opposé (« The war in Vietnam was growing. America had split in half, and the air around you was heavy, barely breathable, suffocating », « going back to Columbia, a sensible move given the draft and your opposition to the war » [64]). Dans ce passage clef de ses années d'apprentissage, seule péripétie relative à sa vie étudiante, Auster se présente comme une figure de la résistance non-violente, ce que sa photo dans un article de journal atteste et authentifie, participant au processus de mythification et symbolisant son engagement politique à venir dans la sphère publique :

You diligently slogged through your course work, contributed to film and book reviews to the student paper, wrote poems and translated poems², completed several chapters of a novel you eventually abandoned, but in 1968 you also participated in the weeklong sit-ins that led to your being thrown into a paddy wagon and driven downtown to a holding cell in the Tombs. As mentioned before, you had long since given up fighting, and you weren't about to tangle with the police when they smashed in the door of the room in Mathematics Hall where you and several other students were waiting to be arrested, but neither were you going to cooperate and walk out of there on your own feet. You let your body grow limp—the classic strategy of passive resistance developed in the South during the civil rights movement—thinking the cops would carry you out of there without any fuss, but the members of the Tactical Patrol Force were angry that night, the campus they had invaded was turning into a bloody battleground, and they had no interest in your nonviolent, highly principled approach to the matter. They kicked you and pulled you by the hair, and when you still refused to climb to your feet, one of them stomped on your hand with the heel of his boot—a direct hit, which left your knuckles swollen and throbbing for days afterward. In the next morning's edition of the *Daily News*, there was a photograph of you being dragged off to the paddy wagon. The caption read *Stubborn Boy*, and no doubt that was exactly what you were at that moment of your life: a stubborn, uncooperative boy. (Auster, 2012, 65-66)

¹ Voir l'entretien avec Larry McCaffery et Sinda Gregory déjà cité auparavant : « Like everyone else, I am a *multiple being*, and I embody a whole range of attitude and responses to the world » (Paul Auster, *The Red Notebook*, 1995, 133, je souligne).

² Voir par exemple la traduction de Tristan Tzara, « Dada Manifesto on Weak Love and Bitter Love » [1924], in *COLUMBIA REVIEW*, NY, Columbia University Ed., vol. 49, n° 1, 1969, 33-40.

Comme dans le long passage sur la cérémonie de fin d'année, Auster fait ici état d'une blessure (« stomped on your hand with the heel of his boot—a direct hit, which left your knuckles swollen and throbbing for days afterward »). La main blessée est celle d'un écrivain en souffrance et en devenir qui cherche encore ses marques à cette époque. Auster se présente comme un « porte-drapeau » mais aussi comme un « garçon têtu » fermement attaché à ses principes (« highly principled approach »). En employant une nouvelle *image* (la photographie de l'article de journal) pour agrémenter sa parole mythique, Auster se place d'autant plus à distance de lui-même, ce qui est également suggéré par la répétition des mots de la légende¹ qui semblent certifier les traits de caractère exemplaires du héros insoumis. Cette manifestation pacifique est la première implication activiste de Paul Auster. Les « traductions » dont il est question dans cet extrait sont celles de poèmes surréalistes compilés par Auster et publiés en 1972 sous le titre *A Little Anthology of Surrealist Poems*. Dans la courte préface de la réédition de cette anthologie parue en 2002, Paul Auster évoque les événements de 1968 à Columbia et apporte d'autres précisions :

1968. I was twenty-one, a junior at Columbia, and these poems were among my first attempts at translation. Remember the times: the war in Vietnam, the clamor of politics on College Walk, a year of unending protests, the strike that shut down the university, sit-ins, riots, the arrest of 700 students (myself among them). In the light of that tumult (that questioning), the Surrealists were a major discovery for me: poets fighting against the conventions of poetry, poets dreaming of revolution, of how to change the world. Translation, then, was more than just a literary exercise. It was a first step toward breaking free of the shackles of myself, of overcoming my own ignorance. *You must change your life*. Perhaps, Back [*sic*] then, it was more a question of searching for a life, of trying to invent a life I could believe in....²

Cette anthologie révisée et augmentée d'une préface reprend le premier livre d'Auster publié en 1972, c'est-à-dire la même année que son long poème « Spokes » dans le magazine *Poetry*. Auster emploie le mot « revolution » qui qualifie à la fois la poétique et la politique en 1968 : « poets fighting against the conventions of poetry, poets dreaming of revolution, of how to change the world ». Ces traductions de poésie surréaliste représentent une forme d'engagement dans cette révolution sur le plan personnel et sur la scène poétique en faisant la

¹ Le mot « caption » signifie « légende ». En français, la polysémie de ce terme est particulièrement signifiante dans le cadre de l'étude de l'image mythique.

² Paul Auster, *A Little Anthology of Surrealist Poems* (revised edition, translated with a preface by Paul Auster, Minneapolis, Rain Taxi, 2002). Pour l'édition originale, voir Paul Auster, *A Little Anthology of Surrealist Poems*, New York, Siamese Banana Press, 1972. Cette préface a également été publiée dans *Collected Prose* (Auster, 2003, 457).

promotion des poètes surréalistes. Se débarrasser des conventions littéraires et trouver sa propre voix sont les premières étapes à franchir pour parvenir à « changer le monde ». En racontant cet événement marquant, Auster a d'ailleurs recours à la deuxième personne, comme dans *Winter Journal* : « *You must change your life* ». Ainsi rédigée en italique, cette phrase semble être une citation. Elle renvoie certainement à l'ultime strophe du poème « Archaic Torso of Apollo », méditation intense sur la conduite créatrice de Rilke, qui change subitement de pronom personnel, passant de « we » et « his » à « you » (« You must change your life »¹), stratégie qu'Auster applique dans de nombreux travaux (*The Invention of Solitude*, *Invisible*, *Winter Journal*). Dans son article « Dada Bones » paru quelques années après les événements de 1968, Paul Auster fait par ailleurs une remarque importante sur les expérimentations révolutionnaires de l'avant-garde poétique. Saluant le « courage intellectuel » de Hugo Ball, il affirme que ce mouvement est toujours influent en 1975 : « Of all the movements of the early avant-garde, Dada is the one that continues to stay the most with us. [...] When we speak of the relationship between art and society, or art versus action and art as action, we cannot help but turn to Dada as a source and as an example »². L'avant-garde, et plus particulièrement le dadaïsme et le surréalisme sont des « exemples » pour Auster qui porte un intérêt particulier à l'articulation entre « art » et « action », entre écriture et révolution.

L'écriture est pour Paul Auster une découverte de soi qui dépasse les conventions, un équilibre subtil entre le « private I » et le « public eye » que sa photo dans le *Daily News* symbolise à elle seule. La métamorphose du poète radical, intérieur et « fermé comme le poing » en romancier à la prose ouverte, musicale et accessible, publiée à grande échelle dans le « mainstream » est contenue en germe dans le titre de son article sur George Oppen, « Private I, Public Eye »³. Une fois libéré des « chaînes du moi » poétique et propulsé dans la sphère publique, Auster utilise son statut d'écrivain célèbre et engagé pour agir sur le monde et peut-être, à sa façon, contribuer à « changer le monde ».

¹ Voir Rainer Maria Rilke, « Archaic Torso of Apollo », in *Ahead of All Parting: The Selected Poetry and Prose of Rainer Maria Rilke*, edited and translated by Stephen Mitchell, New York, Random House, Modern Library, 1995.

² Paul Auster, « Dada Bones » [*Mulch*, 1975], in *Collected Prose*, 2003, 336, 331.

³ Paul Auster, « Private I, Public Eye: A Few Words in Praise of George Oppen », in *PAIDEUMA, A Journal Devoted to Ezra Pound Scholarship*, (vol. 10, n° 1), Special Issue: George Oppen, spring 1981, 49-52.

« *Private I / Public eye* » : vers un engagement politique dans la sphère publique

« It's a mistake to look down on popular forms. »

— Paul Auster¹

À partir du début des années quatre-vingt-dix, l'activisme politique de Paul Auster se fait ressentir en un premier temps dans ses romans. Leur esthétique, leur forme et leur succès populaires permettent de véhiculer et de diffuser largement des messages politiques. En exergue de *Leviathan* se trouve une citation de Ralph Waldo Emerson qui résume à elle seule la portée rêvée de cette œuvre de fiction ainsi que le sens profond de la métaphore qui anime l'ensemble du récit : « Every actual State is corrupt »². Benjamin Sachs est un poète, essayiste et romancier confidentiel, un intellectuel brillant et incompris qui finit par cesser toute activité d'écriture. Il ne devient pas un écrivain célèbre, accompli et influent comme Auster, mais un activiste intègre et obscure agissant la nuit dans le secret, en solitaire, un contestataire de l'ordre établi, un terroriste qui fait exploser des répliques de la Statue de la Liberté. Comme le drapeau américain, la Statue de la Liberté est une « icône » et un « symbole » nationaux (« a national symbol », « a national icon » [Auster, 1992, 215, je souligne]) représentant les valeurs de l'Amérique à l'échelle internationale et plus particulièrement la liberté, l'égalité et l'immigration multiethnique réussie. Mais à partir du centenaire de la Statue qui coïncide avec la chute vertigineuse de Sachs depuis l'escalier de secours d'un immeuble (« It was July 4, 1986, the one hundredth anniversary of the Statue of Liberty » [107]), la destruction répétée de ces répliques éveille un intérêt médiatique lui permettant de transmettre des messages dissidents :

Eleven days after the Pennsylvania incident, another statue was destroyed on a village green in central Massachusetts. This time there was a message, a prepared statement phoned into the offices of the *Springfield Republican* the next morning. 'Wake up, America,' the caller said. 'It's time to start practicing what you preach. If you don't want any more statues blown up, prove to me that you're not a hypocrite. Do something for your people besides building them bombs. Otherwise, my bombs will keep going off. Signed: The Phantom of Liberty.' (216)

La destruction des répliques de la Statue de la Liberté est une mise en abyme formulant un message politique fort de manière voilée et indirecte. Cet acte soulève des questions relatives

¹ Paul Auster, « Interview with Joseph Mallia », in *The Red Notebook (True Stories, Prefaces and Interviews)*, London, Faber and Faber, 1995, 108.

² Ralph Waldo Emerson, « Politics », in *Essays: Second Series*, Boston, James Munroe and Co., 1844, VII, 226.

à la valeur de l'art, à l'ère de la reproduction et aux interdits de la représentation. Le drapeau américain et la Statue de la Liberté sont des symboles tellement forts qu'ils finissent presque par acquérir un statut de reliques sacrées. D'une manière similaire aux tours du WTC, ils sont à la fois des objets à part entière et des signifiants. Leur signification pourrait avoir été oubliée, les symboles s'écartant considérablement de leur objet de représentation original. En détruisant un à un ces emblèmes (qui sont eux-mêmes des répliques miniatures d'un symbole original), Sachs brave l'interdit et retourne, pour ainsi dire, l'argument iconoclaste lorsqu'un sénateur accuse le mystérieux terroriste d'avoir « *profané* une *icône* nationale » (« *you've desecrated a national icon* » [Auster, 1992, 215]). Dans ce passage, Benjamin Sachs, le « Fantôme de la Liberté » traite l'Amérique d'« hypocrite » et souligne son fondamentalisme religieux (« *It's time to start practicing what you preach* » [216]). Dans *Leviathan*, la destruction de ces répliques symbolise le fait que l'Amérique est fondée sur des grands principes qui ne sont que des facsimilés superficiels cachant une réalité tout autre. Le médium de la fiction permet à Auster de se placer à distance de son objet d'étude, de se cacher lui-même derrière un masque narratif. Le roman est comme l'une de ces répliques et divulgue un message mis en abyme, ce que la citation d'Emerson en introduction confirme ouvertement : comme tous les autres États, l'Amérique est corrompue. Le monstre mythique qui sommeille sous la surface de ce roman est l'œuvre rêvée, une œuvre littéraire et politique au croisement de l'« art » et de l'« action », comme les œuvres avant-gardistes les plus abouties qui passionnaient le jeune Auster.

Of all the tragedies my poor friend created for himself, leaving this book unfinished becomes the hardest one to bear. I don't mean to say that books are more important than life, but the fact is that everyone dies, everyone disappears in the end, and if Sachs had managed to finish this book, there's a chance it might have outlived him. That's what I've chosen to believe, in any case. As it stands now, the book is no more than the promise of a book, a potential book buried in a box of messy manuscript pages and a smattering of notes. [...] To mark what will never exist, I have given my book the same title that Sachs was planning to use for his: *Leviathan*. (Auster, 1992, 142)

La mise en abyme des statues de la Liberté et leur explosion trouve un écho dans la fragmentation du texte et des récits enchâssés (« messy », « smattering of notes ») ainsi que dans le titre du livre dans le livre dans le livre : « *Leviathan* ». Le roman total, ultime, capable de se mesurer à la gigantesque Statue de la Liberté ou à la bombe atomique est le Léviathan surgissant des profondeurs et contenant potentiellement l'œuvre idéale capable de détruire ou de changer le monde (« a potential book buried... »). Mais cette œuvre est inaccessible. Pour

reprendre l'image du regard d'Orphée utilisée par Rilke et Blanchot dans leur poème et leur essai respectif, le roman n'est que la manifestation superficielle d'un jaillissement des profondeurs insondables. La forme idéale de l'œuvre d'art engagée reste mystérieuse pour Auster lui-même qui n'en définit que le contour et n'en présente que les répliques — le lointain écho d'une explosion créative au-delà des mots. Le véritable objet et la portée d'une œuvre échappent toujours à leur créateur.

L'accusation politique est forte dans *Leviathan*, mais elle sera encore plus vive au lendemain du 11 septembre. Paul Auster s'affiche ouvertement contre la politique et la présidence de George Bush dans ses romans mais également lors d'événements publics divers. En 2004, il a notamment écrit l'hymne anti-Bush « King George Blues » que sa fille Sophie Auster a interprété, accompagnée par le groupe One Ring Zero lors du Central Park Summer Stage. Cette collaboration a débuté avec un enregistrement audio (l'album « As Smart As We Are » augmenté d'un livre intitulé *New York Spleen*) regroupant plusieurs textes d'auteurs new-yorkais au sujet du « spleen » et du « blues » de l'après 11 septembre¹. À l'instar des répliques de la Statue que Sachs fait sauter une à une, avec chaque événement et chaque roman, Auster critique ouvertement l'Amérique de Bush et propose dans *Travels in the Scriptorium* et *Man in the Dark* des « Amériques alternatives », pour reprendre l'expression de Jesús A. Gonzáles². Le message est très clair au lendemain du 11 septembre : comme de nombreux new-yorkais, Paul Auster milite contre la politique de Bush et propose même, par le biais de la prose (dans l'article « NYC = USA ») et de la fiction uchronique (dans le roman *Man in the Dark*) de dissoudre l'union. Dans la conclusion de son article « NYC = USA », Paul Auster s'adresse de façon assez directe à Bush en soulignant l'émergence de cette menace radicale qui, bien que sous-jacente, ne se réalisera « jamais » :

With talk of an imminent invasion of Iraq now circulating in the press, increasing numbers of New Yorkers are becoming apprehensive. From the vantage point of Ground Zero, it looks like a global catastrophe in the making.

¹ Voir le livre illustré *New York Spleen* accompagnant le disque du groupe One Ring Zero. Cet album regroupe 18 chansons écrites par divers auteurs new-yorkais (dont Margaret Atwood, Jonathan Lethem, Rick Moody) témoignant du « spleen » post-11 septembre. Paul Auster y occupe une place de choix dans le disque (« Natty Man Blues », page 2) ainsi que dans le livre dont il a rédigé la préface. Voir *New York Spleen*, préface de Paul Auster, chansons écrites par Paul Auster *et al.*, illustrations de Frédéric Rébéna, musique originale de One Ring Zero, traduction de Corinne Julve, [Brooklyn, NY, Soft Skull Press], Paris, Naïve, 2005, (livre illustré 57 p. + CD 18 titres « As Smart As We Are »).

² Voir Jesús A. Gonzáles, « “Another History”: Alternative Americas in Paul Auster's Fiction », *COMPARATIVE AMERICAN STUDIES*, vol. 9, n° 1, March, Leeds, W. S. Maney & Son Ltd, 2011, 21-34.

Not long ago, I received a poetry magazine in the mail with a cover that read: USA OUT OF NYC. Not everyone would want to go that far, but in the past several weeks I've heard a number of my friends talk with great earnestness and enthusiasm about the possibility of New York seceding from the Union and establishing itself as an independent city-state. That will never happen, of course, but I do have one practical suggestion. Since President Bush has repeatedly told us how much he dislikes Washington, why doesn't he come live in New York? We know that he has no great love for this place, but by moving to our city, he might learn something about the country he is trying to govern. He might learn, in spite of his reservations, that we are the true heartland¹.

Dans ce passage, Auster définit New York comme le cœur de l'Amérique profonde, comme son véritable centre névralgique (« heartland »), se moquant de Bush qui est originaire du Texas et qui « essaie » de gouverner (« *trying to govern* »), ce qui sous-entend bien sûr qu'il n'y parvient pas. L'emploi du pronom personnel démocratique « nous » place Paul Auster en porte-parole de New-York et de l'Amérique (« increasing numbers of New Yorkers are becoming apprehensive », « we are the true heartland »). Ce texte a été rédigé moins d'un an après les attentats du 11 septembre, lors de la préparation de la guerre contre le terrorisme qu'il qualifie de « catastrophe mondiale ». La catastrophe en marche donne ensuite lieu aux discussions dissidentes de Tom, Nathan et Harry dans le roman *The Brooklyn Follies*. Ils commencent déjà à imaginer des lieux en dehors du monde à l'aube de l'élection présidentielle. Lors de leurs discussions sur la politique américaine ils se moquent ouvertement de Bush à plusieurs reprises, le désignant notamment à l'aide de l'expression « Bush II » (« We interrupt our denunciations of Bush II and the Republican Party » [Auster, 2005, 172]), comme si George Bush Junior était le futur successeur de son père sur le trône. Les personnages dérivent plusieurs jeux de mots à partir du sens littéral du nom « Bush » (« buisson ») en employant l'expression idiomatique « enough beating around the bush » (255) ainsi qu'en faisant allusion à l'épisode biblique du buisson ardent (Exode 3 : 1-3) : « “Do you know what happened the last time a nation listened to a bush ? ” / [...] / “Its people wandered in the desert for forty years” » [176]). Succédant immédiatement à *The Brooklyn Follies* en 2006, *Travels in the Scriptorium* est un roman labyrinthique, amnésique et paranoïaque — à trop jouer avec la métalepse et l'intertextualité le roman finit lui-même par en souffrir — qui développe les thèmes de la conspiration, du témoignage, de l'incarcération et de la liberté d'expression. Paul Auster signe avec *Man in the Dark* ce que la critique salue comme le premier roman réussi du 11 septembre, publié stratégiquement quelques semaines

¹ Paul Auster, « NYC = USA », ([July 31, 2002], Op-ed piece: *The New York Times*; September 9, 2002), in *Collected Prose*, 2003, 510.

avant l'élection présidentielle de 2008. Ce roman propose une critique violente et choquante du régime conservateur et militariste du président républicain George W. Bush. Dans le roman *Sunset Park*, Paul Auster décrit enfin la crise économique et les divers symptômes de la « catastrophe » annoncée en 2002.

La question de la légitimité de Paul Auster à se placer en tant que porte-parole de l'Amérique (« we are the true heartland ») trouve d'autres éléments de réponses dans ses actions pour le PEN American Center. En tant que membre du plus grand centre PEN (qu'il faut bien différencier de PEN Center USA situé sur la côté ouest des États-Unis), Paul Auster est directement engagé dans une forme intense et concrète d'activisme politique et littéraire. Il participe à la défense de la liberté d'expression à l'échelle internationale, s'impliquant par exemple dans la cause de l'écrivain chinois Liu Xiaobo, professeur et militant des Droits de l'Homme condamné à une peine de prison jusqu'en 2020. Paul Auster a effectué une lecture de plusieurs poèmes de Liu Xiaobo à l'occasion de la manifestation des écrivains pour sa libération à la Public Library de New York en 2009¹. L'année suivante, Liu Xiabo devient Prix Nobel de la Paix. Plus récemment encore, Auster a défendu Ragip Zarakolu ainsi que de nombreux écrivains et journalistes incarcérés en Turquie, ce qui a été l'occasion de vifs échanges avec le Premier Ministre Tayyip Erdogan. Larry Siems fait état de cette situation sur le site de PEN American Center:

[Paul Auster's] statement comes a day after Erdogan called Auster "ignorant" for saying in an interview that he would not visit Turkey because of the many imprisoned journalists and writers in that country, and faulted him for attending a book fair in Israel in 2010.

Auster's statement reads:

Whatever the Prime Minister might think about the state of Israel, the fact is that free speech exists there and no writers or journalists are in jail. According to the latest numbers gathered by International PEN, there are nearly one hundred writers imprisoned in Turkey, not to speak of independent publishers such as Ragip Zarakolu, whose case is being closely watched by PEN Centers around the world. All countries are flawed and beset by myriad problems, Mr. Prime Minister, including my United States, including your Turkey, and it is my firm conviction that in order to improve conditions in our countries, in every country, the freedom to speak and publish without censorship or the threat of imprisonment is a sacred right for all men and women.

¹ Voir « Paul Auster Reads Poems by Liu Xiaobo », article dans lequel figure les traductions anglaises de Jeffrey Yang et la lecture des poèmes « One Letter Is Enough », « Longing to Escape » et « Daybreak » de Liu Xiaobo (in *PEN American Center*, <<http://www.pen.org/viewmedia.php/prmMID/4464/prmID/1502>>, [juillet 2012]). Lecture effectuée par Paul Auster dans le cadre de la manifestation « Writers Rally for Release of Liu Xiaobo », December 31, 2009, New York Public Library, NYC.

The Turkish Prime Minister attacked Auster in a speech at a meeting of his Justice and Development Party in Istanbul yesterday, saying, “Author Paul Auster gave an interview to a Turkish newspaper recently. He said he will not come to Turkey as he finds it anti-democratic and because of arrested journalists. Oh! We were much in need of you! So what if you come or not?”¹

La récente réaction du Premier Ministre Turque est envenimée par le conflit israélo-palestinien qui lui offre matière à détourner l’objet des accusations de Paul Auster. L’annonce du PEN Center dont ce passage est extrait, datée du 1^{er} février 2012, illustre l’engagement et l’influence de Paul Auster sur le plan politique. Bien que Ragip Zarakolu affirme de façon sarcastique que la venue de Paul Auster n’a aucune importance, que celui-ci est en un mot insignifiant (« Oh! We were much in need of you! So what if you come or not? »), il lui répond néanmoins publiquement et de manière officielle, finissant d’ailleurs par utiliser la deuxième personne pour le désigner directement, se contredisant en dévoilant paradoxalement l’importance de cette action qui le dérange. Il ne s’agit pas d’une véritable ignorance, au contraire. Le texte rédigé par Paul Auster, ici reproduit en italique comme sur le site officiel de PEN Center, fait état du « droit sacré » de la « liberté d’expression et de publication ». Pen Center permet donc à Auster de réaliser le rêve de faire se rencontrer l’« art » et l’« action », idéal dont ses traductions de poèmes surréalistes témoignaient déjà en 1972. Grâce à la lecture de poèmes, la rédaction de lettres aux autorités politiques ou le boycott, Paul Auster parvient ainsi à affirmer sa vision politique, à faire valoir son « public eye ». S’il ne parvient pas à « changer le monde » radicalement, il participe néanmoins à en dénoncer les injustices. Ce passage souligne par ailleurs le fait que Paul Auster n’est pas un fervent défenseur d’une nation en particulier et que les États-Unis ont leur part de « problèmes » et de « défauts » (« *All countries are flawed and beset by myriad problems, Mr. Prime Minister, including my United States* »). Auster emploie le pronom personnel « my » remplaçant l’article défini « the » dans l’expression « *my United States* » (littéralement « mes États-Unis »), ce qui montre l’assurance avec laquelle Auster se fait le porte-parole des États-Unis et de la valeur essentielle à leur constitution, la liberté d’expression (premier amendement du *Bill of Rights*). Dans ce passage, Auster s’adresse au premier ministre d’égal à égal, comme s’il était lui-même un représentant ou un chef d’état (« *my United States, [...] your Turkey* »).

¹ Larry Siems, « Paul Auster Responds to Turkish Prime Minister, Speaks for Jailed Writers », New York City, *PEN American Center*, February 1, 2012, <<http://www.pen.org/viewmedia.php/prmMID/6345/prmID/172>>, (juillet 2012).

Dans le roman *Sunset Park* paru peu après l'action menée pour Liu Xiaobo, le personnage d'Alice Bergstrom travaille au PEN American Center aux côtés d'un certain « Paul Fowler » dont le prénom est emprunté, bien sûr, à Paul Auster. Paul Auster remercie par ailleurs Larry Siems et Sarah Hoffman du PEN Center dans la section « Acknowledgments » (Auster, 2010, 309). Contrairement à la réécriture historique et politique du présent dans *Man in the Dark* et du passé dans *Travels in the Scriptorium* (les colonies alternatives y sont renommées « The Confederation » [Auster, 2006, 68]), dans *Sunset Park* le temps du récit coïncide parfaitement avec le présent dans le temps réel. « PEN Center » est le PEN Center. Les « tours absentes » (« the missing buildings » [Auster, 2010, 308]) sont les tours absentes du WTC, même si rien ne le dit. La politique y est abordée de manière directe, sans mise en abyme, sans récits enchâssés complexes, sans recul ou détour, ce qui est un précédent dans l'œuvre de fiction d'Auster. Pendant un long passage, Auster communique autour des actions réelles du PEN Center et du combat pour la liberté d'expression au sein de cette œuvre de fiction (Auster, 2010, 226-234). Sont évoquées des actions relatives à la fermeture de Guentánamo et à la sauvegarde des registres bibliographiques fragilisés depuis le *Patriot Act* (230). Paul Auster rend hommage aux écrivains Liu Xiaobo (pour lequel il travaille alors simultanément dans la fiction et dans le monde réel) et bien sûr à son ami Salman Rushdie, lui-même élu président du PEN American Center en 2004.

Paul Auster a déjà défendu Salman Rushdie à d'autres occasions. Le chapitre « Occasions » de *Collected Prose* réunit des textes et articles rédigés par Auster pour des motifs majoritairement politiques de 1993 à 2002. Parmi eux, un article intitulé « A Prayer for Salman Rushdie » (paru dans le *New York Times* en 1993) soutient l'auteur contre lequel la *fatwa* a été prononcée en février 1989 suite à la publication des *Versets Sataniques*¹. L'article « Reflections on a Cardboard Box » aborde la question des sans-abris et « Appeal to the Governor of Pennsylvania » est un courrier rédigé en 1995 afin d'empêcher la peine de mort du journaliste militant afro-américain Mumia Abu-Jamal dans lequel Paul Auster tente (au nom de toute l'équipe du PEN Center) de convaincre le gouverneur en employant certains grands termes bibliques et constitutionnels : « a sin against the laws of God », « justice for all » (Auster, 2003, 496). Égalité, paix, justice et liberté d'expression sont les grandes valeurs défendues par Paul Auster lors de ces actions politiques menées parallèlement à son activité principale de romancier.

¹ Voir Paul Auster, « A Prayer for Salman Rushdie », (Op-ed piece: *The New York Times*; June 18, 1993), in *Collected Prose*, 2003, 493-494.

À la lueur de ces sources variées, Paul Auster est à la fois le représentant d'une Amérique « enracinée localement », qui aime répéter et figurer son affection pour les quartiers de Brooklyn (dans le roman *The Brooklyn Follies* et les films *Smoke* et *Brooklyn Boogie* par exemple) ainsi que pour New York en général, qu'il visite et revisite dans la majorité de ses romans depuis *The New York Trilogy*, et dont il se fait le défenseur et le représentant à de nombreuses occasions. Les allusions à la culture et aux mythes des « road movies » (que Nash incarne fortement par exemple dans le roman *The Music of Chance* adapté au cinéma par Philip Haas), des icônes nationales, des grands espaces et de la frontière (*Moon Palace*) ou encore bien sûr du baseball contribuent elles-aussi à créer un univers particulièrement américain. Bien que Paul Auster dénonce les « défauts de l'Amérique » et laisse entendre des voix dissidentes et contestataires face à l'absurdité de la politique et de l'économie américaines, il fait cependant de la valeur américaine essentielle, la liberté d'expression, un exemple à suivre à l'échelle internationale. Cette volonté de devenir un champion de la liberté et de montrer l'exemple au reste du monde est un trait américain par excellence auquel Auster adhère sans limite à l'intérieur et à l'extérieur de la fiction.

L'œuvre d'Auster contribue à celles d'autres auteurs typiquement « *in the American grain* » et l'auto-mythification de *Winter Journal* confirme cet aspect incontournable de son œuvre. Auster reprend et s'approprie les grandes valeurs et les grands mythes américains usés jusqu'à la corde qu'il avait déjà largement mis en scène dans ses romans *Moon Palace* et *Leviathan* par exemple. Avec *Winter Journal*, l'appropriation est d'autant plus forte qu'elle s'effectue dans un livre autobiographique. Contrairement à son œuvre de jeunesse (poésie, essais) particulièrement centrée sur les questions poétiques et identitaires juives, l'œuvre de maturité d'Auster (fiction, films, prose, etc.) s'inspire de l'Amérique réelle et fantasmée qui finit par se matérialiser dans les pages du livre et par s'incarner dans la figure de l'auteur qui signe son autoportrait sous la bannière étoilée de *The Spirit of 76*¹. Imaginées avant d'avoir été créées, l'Amérique et sa liberté ne peuvent être représentées fidèlement que par la fiction et la mythification. Mais il faut bien souligner aussi le fait que dans *Winter Journal*, Paul Auster brosse souvent un autoportrait froid, dur et amer, sans concession. Comme ses personnages de fiction, Auster est avant tout un antihéros, un survivant de l'ère postmoderne. Outre son implication politique et littéraire dans le cadre du PEN American Center, Auster s'inspire également de réflexions philosophiques, esthétiques et politiques à la croisée de réminiscences discrètes du mysticisme juif, d'un héritage littéraire, poétique et

poststructuraliste européens ainsi que des grandes figures du transcendantalisme et de la littérature américaine qu'il convient d'étudier plus en détail. Parmi son héritage artistique complexe, sa culture littéraire américaine s'avère dominante, comme l'affirme Harold Bloom : « Auster can seem a French novelist who writes in American English, but his American literary culture is extensive and finally decisive »¹. Son œuvre hybride passe de la poésie à l'essai, au roman, au cinéma, au « song-writing » et à l'autobiographie en se démarquant des mouvements littéraires dominants. Paul Auster crée ainsi une forme d'écriture et une esthétique réalistes nouvelles déjà annoncées dès le début des années quatre-vingt-dix. Au début du vingt-et-unième siècle, elles sont enfin débarrassées des préfixes « pre » et « post » ; pleinement déchargées de *tous* les suffixes, de *tous* les « ismes » religieux ou critiques, fondamentalistes ou académiques qui « enchaînent le moi », qui entravent la liberté totale d'expression et de représentation *nécessaire* pour changer le monde.

2. Au-delà de toutes les frontières : transgression, transformation & transcendance

Les œuvres protéiformes de Paul Auster et de Jerome Rothenberg ont un point commun essentiel : elles sont le fruit de la transgression répétée de toutes les frontières et de tous les interdits de la représentation. Afin de bien mesurer comment fonctionne cette transgression et dans quelle mesure elle est représentative de leur poétique et de leur métaphysique respective, il faut encore étudier certains aspects révélateurs de leur rapport à l'écriture et à leur identité juive-américaine. Les multiples activités et identités de Jerome Rothenberg se cristallisent dans la figure primitive du *trickster*, à la fois chaman, raconteur d'histoires, performeur et créateur d'un nouveau langage issu des tabous, du monde des rêves et de l'imaginaire. Connu lui aussi pour être un « inventeur d'illusions »² et un « magicien »³, Paul Auster a mis en

¹ Harold Bloom, « Introduction », in *Paul Auster*, edited and with an introduction by Harold Bloom, Broomall, PA, Chelsea House Publishers, (coll. « Bloom's Modern Critical Views »), 2004, 1.

² « Auster [is] an inventor of illusions in the most positive sense of the word: not as a short-lived, deceitful gimmickry, but rather as an imaginative testing of possibilities, a willful establishment of real bounds between people, even when these bonds are rooted in the world of storytelling » (Stefania Ciocia et Jesús A. Gonzáles, *The Invention of Illusions: International Perspectives on Paul Auster*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, quatrième de couverture).

³ « Auster really does possess the wand of the enchanter » (Michael Dirda, *The New York Review of Books*, citation extraite de sa chronique sur *Man in the Dark* et utilisée en quatrième de couverture de nombreux livres de Paul Auster parus aux éditions Henry Holt tels que *Invisible*, *Sunset Park* ou *Winter Journal*).

scène pendant toute sa carrière une représentation ascétique de l'artiste lors de ses récits à forte teneur initiatique. La quête spirituelle est à l'origine de son impulsion créative, et celle-ci prend la direction d'un subtil équilibre entre les réminiscences de la tradition mystique juive et de l'héritage plus marqué du transcendantalisme américain. Chacun à leur façon, sous des formes et à des degrés divers, ces deux écrivains se sont imprégnés de la culture et de l'écriture juives-américaines dissidentes et radicales pour créer des œuvres qui font de l'écriture un art du déguisement et du questionnement.

a) Jerome Rothenberg : *A Portrait of the Artist as a Trickster*

Dans le « Foreword » de *Translations & Variations*, lorsque Charles Bernstein utilise l'expression « Rothenberg is the ultimate “hyphenated” poet », celui-ci fait allusion à la fois aux formes diverses que prend son activité de poète ainsi qu'à sa contribution essentielle à la redécouverte de la culture, de la poésie et de l'identité juives-américaines. La pluralité et la fragmentation sont contenues dans ces « tirets » qui illustrent la difficulté de réduire les activités de cet écrivain insaisissable à un simple qualificatif.

The significance of Jerome Rothenberg's animating spirit looms larger every year as his pioneering work on neglected American modernist poets, on native American and other oral poetics, and on Jewish identities has come to seem more and more prescient for contemporary poetics and literary studies. Rothenberg is the ultimate “hyphenated” poet: critic-anthropologist-editor-anthologist-performer-teacher-translator, to each of which he brings an unbridled exuberance and an innovator's insistence on transforming a given state of affairs¹.

Les activités multiples de Rothenberg, repoussant les limites temporelles et historiques, académiques, générationnelles ou géographiques, les frontières entre oral et écrit, réel et imaginaire, poésie et commentaire sont le reflet de l'impulsion poétique avant-gardiste initiale défiant les interdits de la représentation et ébranlant l'ordre établi. La figure polymorphe et universelle qui semble contenir la totalité de ces transgressions est celle du « *trickster* » que Rothenberg reconnaît comme un terme qui dépasse le cadre de la performance tribale et qui permet de définir certaines tendances actuelles de la poésie mondiale. D'entre tous il est certainement le plus influent et le plus archétypal de ces « poètes caméléons » expérimentant

¹ Charles Bernstein, « Foreword », in Jerome Rothenberg, *Writing Through, Translations & Variations*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2004, xi.

leurs « capacités négatives » (« negative capability »), pour reprendre les célèbres expressions de Keats.

Gary Snyder est l'un des poètes qui est le plus proche de Rothenberg à cet égard. Rothenberg cite souvent la phrase « the real work of modern man: to uncover the inner structure and actual boundaries of the mind », comme à l'occasion de son article « Gary Snyder: The Poet Was Always Foremost »¹ dans lequel il rend hommage à cette influence essentielle. Dans cet essai, Rothenberg répète également l'importance de la seconde guerre mondiale, de la période « post-Holocaust » qui est décrite non seulement comme une rupture, mais aussi comme un *retournement* du modernisme :

The time itself was still postwar—or what I've come increasingly to think of as post-Holocaust—even for those of us who were too young for it. I can't get at the heart of it now, but something about that war, that point in history, had turned the great American modernists on their heads. (Rothenberg, 2008, 221)

Après Auschwitz la perception de la réalité a été bouleversée et le besoin d'une nouvelle poétique est pressant. Cette poétique nouvelle s'est construite dans la recherche des origines et dans le dépassement des limites formelles à plusieurs niveaux (sociopolitiques, académiques, poétiques). Le *trickster* est un artiste capable d'incarner un tel retournement, de transgresser les interdits de la représentation et de redessiner avec chaque performance les contours mouvants d'une nouvelle épistémologie.

Dans son article « Poets & Tricksters: Innovations & Disruption in Ritual & Myth » rédigé à l'occasion d'une conférence sur le thème « Poet as Trickster » à Sapporo au Japon en 2004, Rothenberg témoigne de ses diverses expériences au sein de plusieurs tribus et décrit un « retournement » tout à fait similaire. Il affirme que le *trickster*, qu'il s'agisse d'un clown performeur tribal, d'un chaman, d'un poète dadaïste, surréaliste, ou d'un performeur dans les happenings des années soixante et soixante-dix, est acteur d'un « retournement » et d'un « chaos programmé » : « A programmed chaos, in which the brain turns upside down and lets another order come to birth »². Le rôle du poète-*trickster* est d'abattre les murs qui cloisonnent la perception du monde en trouvant un nouveau langage capable de s'aventurer au-delà des interdits de la représentation. Ce « nouvel ordre » englobe un nouveau langage, de nouvelles images, une nouvelle réalité (alternative et/ou imaginaire) et la restructuration

¹ Jerome Rothenberg, « Gary Snyder: The Poet Was Always Foremost », in *Poetics & Polemics 1980-2005*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2008, 221.

² Jerome Rothenberg, « Poets & Tricksters: Innovation & Disruption in Ritual & Myth », (For the Conference "Standing on the Margins-Crossroads of Culture: Poet as Trickster," Sapporo University Institute of Cultural Studies, May 14, 2004, Sapporo, Japan), in *Poetics & Polemics 1980-2005*, 2008, 33.

complète de la société. Rothenberg emploie d'ailleurs l'expression « rituals of disruption/disorder » (Rothenberg, 2008, 33) pour qualifier les rites auxquels il a participé ainsi que les expérimentations poétiques avant-gardistes qu'il analyse et présente dans cet article. La performance des « clowns sacrés » imitant l'acte sexuel et se masturbant, ou encore la théâtralisation et la transe animale des « Crazy Dog Events », publiée dans *Technicians of the Sacred*, sont des exemples marquants de transgressions effectuées ou suggérées publiquement par le *trickster* :

CRAZY DOG EVENTS

Crow

1. Act like a crazy dog. Wear sashes & other fine clothes, carry a rattle, & dance along the roads singing crazy dog songs after everybody else has gone to bed.
2. Talk crosswise: say the opposite of what you mean & make others say the opposite of what they mean in return.
3. Fight like a full by rushing up to an enemy & offering to be killed. Dig a hole near an enemy, & when the enemy surrounds it, leap out at them & drive them back.
4. Paint yourself white, mount a white horse, cover its eyes & make it jump down a steep & rocky bank, until both of you are crushed¹.

Pendant la performance, la consigne impose sur un mode impératif un rôle de composition extrême et une capacité de mimétisme intense (« act like a crazy dog »), une transformation totale symbolisée par la peinture blanche qui recouvre le corps (« Paint yourself white »). Ces injonctions font appel aux instincts animaux ainsi qu'à une désorientation et une destruction progressive du langage et de la communication (« Talk crosswise », « the opposite of what they mean »). L'événement « sauvage » occulte tous les attributs humains. Les beaux vêtements portés (« Wear sashes & other fine clothes ») créent un paradoxe qui souligne cette déchéance. L'acteur devient un animal et doit perdre la faculté de langage, ses inhibitions et ses capacités de raisonnement (« like a full », « leap out at them »). Dans cette série d'humiliations, la perception et l'expression sont fortement altérées, engendrant une privation des sens, à l'image du cheval aveuglé qui permettra à l'initié de réussir l'épreuve s'ils sont terrassés et chutent violemment (« until both of you are crushed »). Cette chute de l'être primitif le ramène à une époque antérieure et prélapsaire, « au-delà de la poétique »

¹ Jerome Rothenberg, « Crazy Dog Events », in *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas*, [New York, Doubleday-Anchor Press, 1972], Revised Edition, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1991, 160.

(« Beyond Poetics » [Rothenberg, 1981, 173]). Il s'agit en effet d'une caractéristique importante de la « poésie du chamanisme » comme Rothenberg l'affirme dans *Technicians of the Sacred* : « the shaman can be seen as *proto-poet*, for almost always his technique hinges on the creation of specific linguistic circumstances, i. e., of song & invocation »¹.

Lors de la conférence « Standing on the Margins-Crossroads of Culture: Poet as Trickster », dont le titre implique d'ailleurs le concept de « marge » (et donc de limite) de la poésie, Rothenberg formule rétrospectivement une remarque clef qui illustre son attrait pour ce type de performance d'un point de vue poétique : « It is something that the ritual/performative frame makes possible: a (barely) controlled release of wild potential in the human psyche » (Rothenberg, 2008, 33). La transgression est rendue possible dans la performance, technique primitive influençant profondément Rothenberg qui compile et rédige de nombreux « Event Poems » dans divers recueils. Rothenberg s'inspire de ces scènes pour devenir lui-même un nouveau genre de *trickster* poète-traducteur-anthologiste. Voici deux exemples extraits de l'anthologie *Shaking the Pumpkin* et du recueil de poèmes *Poland/1931* :

LANGUAGE EVENT II

Navajo

Hold a conversation in which everything refers to water.

If somebody comes in the room, say: "Someone's floating in."

If somebody sits down, say: "It looks like someone just stopped floating."²

WOMAN'S EVENT (6)

A woman swallows the foreskin of a newly circumcised infant³.

Rothenberg reprend la méthode de la cérémonie rituelle dans laquelle les participants sont des poètes et des acteurs. Passant de l'anthologie (ici par exemple « Language Event ») à ses poèmes « propres » (« Woman's Event »), Rothenberg s'inspire du style narratif des consignes formulées dans divers « événements » navajos, eskimos ou encore aztèques compilés dans ses « Livres d'événements » (« A Book of Events »). Dans *Shaking the Pumpkin*, il compile également ces textes dans la catégorie « théâtre et théâtre rituel »

¹ Jerome Rothenberg, « The Poetics of Shamanism (1968) », extrait de *Technicians of the Sacred* et publié également dans le chapitre « Beyond Poetics » de *Pre-Faces & Other Writings* (New York, New Directions, 1981, 186, je souligne).

² Jerome Rothenberg, « Language Event II », in *Shaking the Pumpkin*, [1972], 1991, 157.

³ Jerome Rothenberg, *Poland/1931*, New York, New Directions, 1974, 74.

(« Theater & Ritual-Theater ») et les applique ensuite à des événements tribaux juifs en laissant surgir la vision « sauvage » et incontrôlée de la psyché dans *Poland/1931*. En reprenant l'événement rituel juif par excellence (la circoncision) et en faisant consommer la peau du prépuce (« foreskin ») par la mère, Rothenberg soulève l'interdit du cannibalisme qui renvoie aux cérémonies tribales postnatales et à la placentophagie. Comme dans ce « Language Event » où les participants récitent un texte, les jeux de langage ont une place centrale dans ces pièces de « théâtre rituel ». Les « événements » tribaux sauvages incluent souvent l'acte poétique originel, l'acte de nommer dont les manifestations les plus extrêmes sont testées :

NAMING EVENTS

Papago

1. A shaman has a dream & names a child for what he dreams in it. Among such names are Circling Light, Rushing Light Beams, Daylight Comes, [...].
2. A person receives a name describing something odd about him, always on the bad side. Such names include: Grasshopper-Ate-His-Arrow, Gambler, Ass-Side-to-the-Fire, Pants-Fall-Down, Blisters, [...].
3. A person receives a name describing something odd & sexual about the namer. Here the namer is a woman or a transvestite, who makes the name public by shouting it after the man named when others are present. The man invariably accepts it & is regularly called by it, even by his wife & family. Such names include: Down-Dangling-Pussy-Hairs, Big Cunt, Long Asshole.
4. A group of namers gathers around a dead enemy & shouts abusive names at the body. [...]
5. A person buys a name or trades names with another person¹.

Ces cinq étapes révèlent une vérité fondamentale sur le langage qui fascine les chamans autant que les alchimistes. Chaque action du rituel fait allusion à un « autre côté », à la face sombre, inconnue ou interdite du *pharmakon*. Le rêve (« A shaman has a dream & names ») est l'autre côté, la face cachée et nocturne de la réalité. Dans la deuxième étape rituelle, le « nom étrange », qui provient du « mauvais côté » (« always on the bad side »), c'est-à-dire de la sphère du mal par opposition au bien, évoque l'humiliation (« Ass-Side-to-the-Fire, Pants-Fall-Down »), la souffrance physique (« Arrow », « Blisters ») et la ruse (« Gambler »). Dans les étapes suivantes, la nomination par opposition dichotomique continue et les ressources

¹ Jerome Rothenberg, « Naming Events [*Papago*] », in *Shaking the Pumpkin*, [1972], 1991, 158.

linguistiques sont puisées du côté obscur de la psyché, de l'inconscient et de la pulsion : perversité sexuelle, travestisme et soumission (« something odd & sexual about the namer », « a transvestite », « Down-Dangling-Pussy-Hairs, Big Cunt, Long Asshole », « even by his wife & family). L'avant-dernière étape met en scène le tabou et le sacrilège liés à la mort (« a dead enemy »). L'humiliation par l'utilisation d'un langage extrêmement vulgaire (« abusive names ») est réitérée, mais cette fois sur un cadavre. La performance se conclut par un échange ou un troc de noms, renversement linguistique final synthétisant les dichotomies rêve/réalité, jour/nuit, homme/femme, vrai/faux, vie/mort. Cette conclusion teste le pouvoir du langage qui, par un remaniement poétique, semble capable de changer profondément la structure du groupe social. La répétition de certains mots et de propositions augmentées à chaque strophe (« Such names include: », « something odd about him », « something odd & sexual about the namer ») ressemble aux expérimentations poétiques de Gertrude Stein que Rothenberg reprend également dans ses poèmes. De tels « événements » tribaux remontent ainsi à l'acte poétique originel et même « au-delà ». En définitive, Rothenberg met en avant le fait que les « techniciens du sacré » primitifs exercent une activité proche de celles des poètes avant-gardistes et radicaux.

Dans *Poland/1931*, Rothenberg s'inspire de ces poèmes « événements » en les adaptant non seulement au rite sexuel de la circoncision (« Woman's Event ») et à la représentation phallique de la pulsion (« Cokboy »), mais aussi à la numérologie kabbaliste de ses ancêtres juifs, qui partagent avec les chamans le même intérêt central pour le langage :

ALPHABET EVENT (1)

Recite the 221 alphabets while walking in a circle
Repeat the event 442 times.

ALPHABET EVENT (2)

Do the first Alphabet Event walking backwards.
Recite the alphabets starting from the end.

(« Alphabet Event (1 & 2) », in Rothenberg, 1974, 72)

Ces poèmes réunissent l'événement tribal primitif et la pratique de la kabbale en combinant la numérologie (« 221 alphabets », « 442 times ») et le renversement linguistique exercé par le *trickster* ou le chaman dans les « Crazy Dog Events » et les « Naming Events », créant ainsi des combinaisons inédites (« Do the first Alphabet Event walking backwards », « Recite the

alphabets starting from the end »). Quelle que soit l'origine du *trickster* ou du chaman, les expériences initiatiques mises en scène lors de la cérémonie tribale s'accompagnent de la création d'un nouveau nom. Dans l'introduction de son recueil *A Seneca Journal*, Rothenberg explique avec humour, dès la première phrase, qu'il a ainsi été rebaptisé par les indiens senecas à l'aide d'un nom d'animal, « Beaver », qui signifie « castor » : « I became a beaver in 1968 »¹. Les animaux sont essentiels à la vie de la tribu et à l'imaginaire tribal, comme dans la mythologie par ailleurs. Rothenberg affirme d'emblée qu'il est « devenu un castor en 1968 ». Derrière cette phrase amusante se cache un symbole fort. 1968 est l'année décisive pendant laquelle Rothenberg s'est lancé dans une révolution poétique intense. Lorsqu'il se *transforme* en animal il s'apparente au poète-*trickster* métamorphe capable de changer de nom, d'apparence, de tribu et peut-être même de monde.

Dans son essai rétrospectif « Poets & Tricksters: Innovations & Disruption in Ritual & Myth », Rothenberg réalise une analyse critique poétique et anthropologique, c'est-à-dire ethnopoétique. Il propose aussi une définition de sa poétique qui finit même par ressembler à un auto-portrait à la fois sérieux et comique. La « libération du potentiel sauvage de la psyché humaine » (« a (barely) controlled release of wild potential in the human psyche » [Rothenberg, 2008, 33]) fait référence aux transgressions sexuelles et imaginaires, comme le suggère par ailleurs le titre de la revue *ALCHERINGA* (qui signifie « dreamtime » dans le dialecte arrernte aborigène). Le chaman parvient à *présenter* les images mythiques surgissant dans l'imaginaire et dans les rêves, dévoilant un nouveau langage, une clef permettant d'accéder aux mondes parallèles. Le vocable devient presque image, objet de représentation lors du « retournement » ou du « renversement » sensoriel :

The dream itself was the entry to the other world: the dreamworld/mythworld, as reversal of our own: the place of secret longings, sighted upside down. The *ononharoia*—turning-the-mind-upside-down—was an enactment of the dream as myth.

Reversals, then, are a widespread way of getting into, of participating in and enacting, myth—that primordial and still-existing state that the Australian aborigines called by names such as *alcheringa*, “dreamtime.” Among the Huichol Indians of Mexico, the participants in the annual peyote hunt entered into such a dreamtime and themselves became the dreamtime gods and ancestors (...), as they journeyed to Wirikuta, mythic center of the gods and the peyote. The *mara'akame*—the shaman/ritual leader—gave them their names and created (literally *dreamt*) a new language for them to speak, its meanings, its names for things, the reverse of what they knew back in their village. (Rothenberg, 2008, 30-31)

¹ Jerome Rothenberg, *A Seneca Journal*, New York, New Directions, 1978, 2.

Comme la guérisseuse mazatèque María Sabina, le chaman Ramón Medina Silva « change le nom des choses » et « rêve de nouveaux noms » (31). Dans l'expérience initiatique, le chaman, ou « medecine man », un des « techniciens du sacré » pour reprendre l'expression de Jerome Rothenberg empruntée à Mircea Eliade, donne à lire des images fonctionnant comme un code d'accès à un monde au-delà. Il amène l'initié à une perception et une compréhension augmentées de la réalité. Dans cette transe extatique, universellement connue pour lier tourments et révélation mystique, le « medecine man » joue le rôle de guérisseur, mais cette guérison inclut une part considérable de peine. Dans son rapport au langage, au réel et à l'imaginaire, le poète est peut-être un chaman *trickster* guérisseur utilisant un langage *pharmakon*, pharmaceutique, à la fois nécessaire, bénéfique, et inadéquat, engendrant des effets secondaires douloureux. Pour reprendre l'expression de Jacques Lacan, également utilisée par Marc Amfreville, le langage, composé en dépit de la présence impossible de la lettre, tributaire de l'inadéquation du signe et de la subjectivité, est toujours, et dans tous les sens du terme « en souffrance »¹. Tel le chaman originel et universel, le poète, au lendemain de la seconde guerre mondiale, partage l'expérience du retournement des sens, de la transgression de toutes les frontières dans un monde qui a perdu ses repères spirituels. Effectuant un retour aux secrets de la nature sauvage, Rothenberg s'évade de la réalité et du langage des hommes pour faire une expérience sensorielle, cognitive et épistémologique intense, comme son contemporain Gary Snyder. La vie et l'œuvre de ce dernier rappellent celles de Henry David Thoreau, ce que Rothenberg souligne d'ailleurs dans « Gary Snyder: The Poet Was Always Foremost » : « [His life and work] brought [Thoreau to mind] in its claims to wilderness and a kind of ecstasy through wilderness » (220). Le rejet du capitalisme et de l'industrialisation ainsi que le retour à l'état sauvage et au nomadisme, qui ont tant inspiré les poètes de la Beat Generation, trouvent leurs origines dans le transcendantalisme américain et ses deux textes phares, « Nature » d'Emerson et *Walden* de Thoreau. Rothenberg et Snyder reprennent les avancées de ces travaux en repoussant la recherche des origines à son extrémité (et « au-delà »), remontant à l'état sauvage et tribal. Dans ces sociétés primitives, le langage poétique, le « sacré » dans la terminologie de Rothenberg, avait un rôle central. Les

¹ Voir Jacques Lacan, « Le séminaire sur La Lettre volée », in *Écrits I*, nouvelle édition, texte intégral, Paris, Seuil, [1966], 1999, 41. Dans l'introduction de sa monographie *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Amfreville fait allusion à la traduction par Rimbaud de la « Lettre volée » d'Edgar Allan Poe (Amfreville, 2009, 9) pour expliquer le choix du titre polysémique « en souffrance », sans pourtant mentionner le fait que Jacques Lacan, avant lui, a utilisé ce même texte et la traduction curieuse de son titre pour montrer la « préséance » du signifiant « par rapport au signifié » (Lacan, 29) ainsi que le fait que « l'émetteur [...] reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée. C'est ainsi que ce que veut dire "la lettre volée", voire "en souffrance", c'est qu'une lettre arrive toujours à destination » (Lacan, 41).

happenings des années soixante et soixante-dix, dont Rothenberg était l'un des activistes majeurs, ont contribué à réinstaurer le poète performeur au sein du groupe social en court-circuitant le langage mythique de la publicité, de la consommation et de l'ère de l'hyperréalité. Le mouvement effectué par Rothenberg est précisément opposé à celui du redoublement du signe et du discours mythifié. En d'autres termes Rothenberg combat la virtualité, la distanciation extrême de la nature et des objets décrits, l'enfermement dans la démultiplication et la dissémination du signe linguistique inadéquat. Cette circulation secondaire et maligne du signe linguistique est corrélative à celle du signe monétaire, de l'argent qui dérègle nos sociétés et les frappe de crises et de dépressions lorsque la spéculation prend et perd le contrôle de la valeur travail qu'elle est sensée représenter, de la main d'œuvre étouffée par des chiffres abstraits qui n'ont plus de rapports rationnels et stables avec elle. Spéculation et duplication exponentielle du signe sont responsables du dérèglement du langage et de la valeur de l'art. Rothenberg et Auster tentent de se « retirer [eux]-même[s] du circuit symbolique de la lettre » en se méfiant en premier lieu du « signifiant le plus annihilant qui soit de toute signification, à savoir l'argent » (Lacan, 37). Le fonctionnement pervers du signe linguistique s'effectue dans ce que Barthes nomme un « système sémiotique second »— la parole symbolique et mythifiée. Il semblerait que les effets secondaires de la spéculation monétaire proviennent d'un dérèglement identique, ce qui explique peut-être en partie le dysfonctionnement sémiotique profond mais imperceptible qui motive l'engagement politique et artistique de ces poètes, qu'il s'agisse des poètes de la Beat Generation, de Jerome Rothenberg ou encore de Paul Auster.

Le poète *trickster*, poète « caméléon », est capable de faire surgir un *nouveau* langage et une nouvelle forme de réalité sous-jacente, non pas une réalité devenue hyperréalité, obscurcie par la contrefaçon, le redoublement du signe, mais une réalité première, originelle et intemporelle, que le poète ne saurait atteindre qu'en faisant l'expérience du « dérèglement » rimbaldien « de tous les sens ». « [D]eviner l'essence » de la nature et de l'acte poétique qui en dévoile les mécanismes « peut prendre un long moment », pour reprendre la conclusion d'Emerson (« we did not guess its essence, until after a long time »¹). Le *trickster* est un mythe évoquant de nombreuses images, comme le précise Rothenberg. Mais dans les cultures anciennes, avance-t-il en se basant sur les travaux de Lévi-Strauss et de Jung, les images mythiques, qui doivent toutes être considérées, et parmi lesquelles il ne faut pas tenter de rechercher une image première et originelle, proviennent du monde. Il ne s'agit donc pas

¹ Ralph Waldo Emerson, « Nature », in *Essays: Second Series*, Boston, James Munroe and Co., 1844, 213.

d'une allégorie, mais d'une image « présentée par le monde lui-même ». Rothenberg affirme alors que le mythe doit être vu et entendu, joué et interprété : « myth comes alive in its enacted beings » (37). Avec ses happenings, ses performances et ses « sound-poems », Rothenberg tente de *présenter* les images profondes qui animent le monde, la nature et les êtres vivants, dépassant ainsi les capacités de représentation et de communication limitées du langage. En présentant un acte poétique authentique et primitif, Rothenberg abolit la corruption engendrée par le redoublement du signe et la métaphore. En suivant le modèle de Mircea Eliade, Rothenberg tente de taire la « parole mythique » (Barthes, 1957, 182) qui corrompt le langage poétique et mène à l'ère de l'hyperréalité, afin de dévoiler des « histoire[s] vraie[s] », une approche nouvelle de la réalité révélée par le mythe « archaïque » :

[C]e n'est pas le stade mental, ou le moment historique, où le mythe est devenu une « fiction » qui nous intéresse. Notre recherche portera en premier lieu sur les sociétés où le mythe est — ou a été jusqu'à ces derniers temps — « vivant », en ce sens qu'il fournit des modèles pour la conduite humaine et confère par là même signification et valeur à l'existence. Comprendre la structure et la fonction des mythes dans les sociétés traditionnelles en cause, ce n'est pas seulement élucider une étape dans l'histoire de la pensée humaine, c'est aussi mieux comprendre une catégorie de nos contemporains¹.

Les poèmes « événements » permettent à Rothenberg de rendre le mythe « vivant », comme le suggère Eliade dont il reprend précisément les termes (« myth comes *alive* » [Rothenberg, 2008, 37]). La théorie de Mircea Eliade précède la poétique de Rothenberg selon laquelle la poésie contemporaine doit puiser dans ses racines archaïques pour se renouveler. D'après Rothenberg, la poésie pourrait revêtir ce caractère « sacré » et visionnaire, elle pourrait avoir cette capacité à projeter de la réalité et des « modèles de conduite humaine » invisibles ou inconnus. Rothenberg est un poète performeur caméléon à travers lequel les coutumes en noir et blanc de la Pologne du *shtetl* sont colorisées et deviennent expérience vive et vibrante ; à travers lequel les voix des morts d'Auschwitz se font entendre dans l'écho d'un terrible silence, à travers lequel les chants et les danses rituelles des américains natifs ou des aborigènes reprennent leur place dans la poésie moderne et « mainstream », et peut-être même au sein d'un nouveau langage universel. Le rôle polymorphe du poète caméléon s'étend à toutes les formes de poésie et à tous les autres *tricksters* qui emplissent ses anthologies, non seulement les clowns primitifs mais aussi les poètes plus récents tels que Keats, Hölderlin,

¹ Mircea Eliade, « La structure des mythes », in *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 10.

Whitman, Rimbaud, Tzara, Ball, Breton, Artaud ou Duchamp qui ont tous contribué en leur temps et à leur manière à la « transformation » et à la « transgression » poétique en remaniant les identités et les mondes pour découvrir des réalités « au-delà » de notre « connaissance ». Tous ont milité pour une nouvelle épistémologie et une refonte plus globale de la société.

Their work, if we took it seriously (and we did), was one of transformation and transgression (sometimes comic, though often not)—renewing or challenging the worlds and the selves we think we know or creating new worlds beyond our former knowing. That they weren't Trickster in any strict sense didn't matter, only that we could see them in that guise—and more to our convenience than to theirs. It was clear as well—and central to their meaning—that if their personas and works resembled those of sacred clowns and tricksters, they operated without the sanction of the larger society, toward which they acted (often but not always) as an avant-garde in opposition. (Rothenberg, 2008, 41)

Rothenberg force l'analogie entre ces poètes avant-gardistes et la figure du *trickster* (« often but not always », « more to our convenience than to theirs ») afin de faire émerger sa vision poétique rêvée. Le véritable poète-*trickster* est l'auteur de ce texte qui a contribué à changer la notion même de poétique pour la délester de ses fardeaux cognitifs et formels. Le poète Rothenberg est et n'est pas Rothenberg, pas plus et pas moins qu'il est et n'est pas Whitman, Rimbaud, Tzara, Sabina ou encore son oncle décédé dans une cabane non loin de Treblinka. Sa pratique de la poésie est totale et totalisante, et son moteur essentiel, qu'il tente de sublimer en en faisant un trait définitoire de toute poétique et de tout poète, est la « transgression ». Mais pour revenir au *trickster* originel et primitif que Rothenberg a d'abord largement célébré dans ses anthologies *Technicians of the Sacred* et *Shaking the Pumpkin* — bien qu'il en ait d'abord fait la découverte à travers la culture américaine populaire avec les personnages de Bugs Bunny, de Daffy Duck et bien sûr du Coyote¹ — celui-ci insiste sur son aspect « presque universel » :

[T]he myth of the Trickster (the image and the personage) went beyond Coyote and American Indian sources. For Trickster was, if anything, *a near universal figure*, resident on every continent in some form or other—so much so that some came to see him as *an archetype*, a mask, embedded in every human psyche. (Rothenberg, 2008, 41, je souligne)

¹ Le Coyote est la figure animale mythique du « Trickster » qui apparaît de manière récurrente dans de nombreux récits, poèmes et chants tribaux et qui est toujours présent dans la culture populaire américaine. Voir les textes suivants extraits de *Shaking the Pumpkin*: « Coon cons Coyote, Coyote eats Coon... » (*Nez Percé* [Rothenberg, 1991, 89-90]), « Telling about Coyote » (by Simon Ortiz, *Acoma Pueblo* [91-94]), « One for Coyote » (*Skagit* [223]), « Tree Songs of Mad Coyote » (*Nez Percé* [225]).

Le « masque » du *trickster*, que l'on retrouve « sur tous les continents », est assimilable au masque de la poésie et de la fiction (la « *persona* ») et à celui du refoulement et des manifestations profondes — interdites — de la psyché. Reprenant pour finir la réflexion déjà engagée dans son article sur Gary Snyder au sujet du « renversement » de la seconde guerre mondiale, Rothenberg contextualise le poète-*trickster* dans l'après-Auschwitz, et plus précisément aux États-Unis. Il se présente alors comme le porte-parole de tous les poètes-*tricksters* de par ses origines juives-américaines et ses recherches considérables sur la culture et la poétique de ses propres origines ancestrales, dévoilant notamment leurs aspects les plus dérangeants. Cette double identité lui apporte une certaine forme de légitimité pour devenir un poète « clown » ou *trickster* archétypal participant à la « transformation du langage et de la pensée » à l'échelle mondiale.

[A]t the end of the Second World War, an oppositional avant-garde again came into prominence, something I've described elsewhere as the second great awakening of poetry in the century just ended. If we connect such an avant-garde with the disruptive work of traditional clowns and tricksters, we can see it as a dominant trend for art and poetry in the times through which we've lived. The goal at its extreme was to turn the mind upside down and to call everything into question—a program that showed up, to one degree or another, in movements and practitioners of poetry on a nearly global scale. (Rothenberg, 2008, 41-42)

L'image du *trickster* regroupe ainsi tous les aspects de l'œuvre et de l'identité complexes et insaisissables de Jerome Rothenberg. Le poète avant-gardiste est une incarnation contemporaine du poète-*trickster* dont le rôle universel (« a dominant trend », « on a nearly global scale ») consiste à « tout remettre en question » et à « perturber ». Il pousse les capacités de perception, d'expression et de création à leur paroxysme (« maximally human » [40]). Il semblerait que la rupture et le renversement de la seconde guerre mondiale aient fait réapparaître des qualités ou des caractéristiques humaines fondamentales et oubliées. L'intérêt de Jerome Rothenberg pour les poètes-*tricksters* coïncide à l'origine avec le besoin de troubler l'opinion publique et les institutions dans le contexte de la guerre du Vietnam. Avant de lire le poème « Cokboy » qu'il considère fièrement comme une version « authentique » du mythe du *trickster*, ajoutant sa propre représentation poétique de cette figure à la multiplicité d'images que ce mythe véhicule, Rothenberg conclut la longue introduction de sa communication par les remarques suivantes :

For myself, then, my work in the late 1960s and early 1970s had included the anthologizing of translations from traditional Trickster narratives (...). It was simultaneously “exploring ancestral sources of my own in a world of Jewish mystics, thieves, and madmen”—a description of my work that I hoped would call attention to its deliberately *transgressive* qualities. From 1972 to 1974 I was living at a Seneca Indian reservation in western New York State, where I finished writing *Poland/1931* and began the writing of *A Seneca Journal*. The immediate national or international context for this was the war in Vietnam, which was moving into its final phases and had already created public protests, many of which involved actions that resembled those rituals of disorder and disruption that had been a central aspect of many traditional cultures.

[...]

Having said this much by way of introduction I will go to a reading from “Cokboy.” It is my contention in doing so, that Cokboy, like Freud’s Oedipus as viewed by Lévi-Strauss, or like Dorn’s Gunslinger and Ortiz’s Coyote, should be included now among the bona fide versions of the Trickster myth we’ve been discussing. (42-43)

Dans ce passage, Jerome Rothenberg insiste sur le caractère « transgressif » de son œuvre dans son ensemble, lui qui aime répéter la formule « a world of Jewish mystics, thieves and madmen » depuis 1968. Les juifs « mystiques », « voleurs » et « fous » sont des apparences complémentaires que peut prendre le poète-*trickster*. De plus, dans cette présentation de sa conception du mythe du *trickster*, Rothenberg met en évidence le processus d’auto-mythification qu’il nourrit continuellement dans son œuvre. En imaginant le passé et en se plaçant en tant que porte-parole de ces expériences poétiques et humaines les plus extrêmes ou essentielles, il se forge une image mythifiée, une « *persona* ». « Cokboy » est un héros à travers lequel circulent les grands noms et les grands mythes juifs-américains de l’errance nomade, de la conquête de l’Ouest et de la frontière. Dans ce poème, Rothenberg se définit comme le croisement hybride de ses origines ancestrales multiples, un poète magicien et clown, kabbaliste et performeur de rituels tribaux faisant déborder les cadres poétiques et identitaires. Cet aspect très spécifique, non seulement du poème « Cokboy » mais aussi de l’ensemble de son œuvre, est identifiable jusque dans sa façon de commenter son œuvre en permanence, désignant par exemple le poème qu’il s’apprête à lire lors de cette conférence comme une version « authentique » (« bona fide ») du mythe du *trickster*, une référence qu’il espère incontournable. Avant même d’avoir lu son poème, il en impose un commentaire et influence fortement le jugement de l’auditeur ou du lecteur.

Rothenberg est un grand adepte du manifeste et des commentaires méta-poétiques performatifs. En ce sens il est bien un *trickster* et un poète caméléon qui passe de poète à critique ou à traducteur en effaçant les limites entre ces catégories, relevant de chacune

d'entre elles simultanément. En s'autoproclamant « *trickster* authentique », c'est-à-dire en s'inscrivant lui-même dans la définition et dans le mythe du poète-*trickster*, il pousse à son paroxysme sa stratégie d'auto-mythification dont on peut voir les traces partout dans son œuvre, à sa façon de s'inclure quasi-systématiquement dans ses anthologies de poésie américaine ou de poésie mondiale, se citant dans le corpus principal ainsi que dans la préface qu'il rédige souvent lui-même. Mais comme l'indique la collocation paradoxale entre « *bona fide* versions » et « the *Trickster myth* », l'autodérision et la contradiction habitent ce commentaire car il n'existe évidemment pas de version « authentique » d'un mythe. Ayant recours de façon extrêmement récurrente à l'autocitation dans son œuvre qui semble communiquer à l'intérieur d'elle-même par les réseaux sanguins d'une anthologie vivante devenue livre monde, Rothenberg s'apparente à un poète « *trickster* », à un poète « caméléon » et « castor » mais encore, pour emprunter une autre figure animale amusante, à un poète « poulpe ». Jerome Rothenberg est un écrivain octopode (« poet » – « critic » – « anthropologist » – « editor » – « anthologist » – « performer » – « teacher » – « translator ») particulièrement intelligent dont l'encre et le mimétisme sont des moyens de défense et de subsistance. Mais la générosité et l'altruisme de Rothenberg, bien sûr, ne cadrent pas avec la connotation péjorative que la métaphore du poulpe implique habituellement. L'encre de ce poète polymorphe n'est pas tant un vecteur d'auto-mythification et de narcissisme qu'un moyen de défense universel : son œuvre polyphonique (multiplicité des voix, réhabilitation de l'oralité) défend les civilisations, les cultures et les formes poétiques sous-représentées à l'échelle mondiale. Rothenberg est un chaman, un « *medecine man* » qui tente de guérir l'humanité de ses plus grandes souffrances traumatiques à l'aide du langage. L'encre de ce poète-chaman-*trickster*-poulpe-caméléon-*andwhatnot* est une arme essentielle dans son combat profondément humain mené au fil de ses « transformations » et de ses « transgressions » poétiques.

Pour Rothenberg, l'écriture est une remise en question constante des connaissances stables et définitoires du monde et du langage, un déguisement qui montre le vrai visage de l'homme enfoui dans sa psyché et dans son héritage biologique, spirituel et linguistique. Grâce à la poésie et à la performance ces traits et comportements humains originels resurgissent pour redéfinir les règles restrictives de la société moderne. La figure mythique du *trickster* résume efficacement l'influence de Jerome Rothenberg, son utilisation orale et performative du langage et ses facettes multiples, changeantes, drôles ou dérangeantes. Le 1^{er} janvier 2000, Rothenberg (a.k.a. « Beaver ») tient à marquer son temps et à mythifier son

passage dans une nouvelle ère. Dans le poème « I Come into the New World », le *trickster* se déguise une fois encore et exprime toutes ses facettes et ses contradictions, voyageant de « nouveau monde » en « nouveau monde » :

I COME INTO THE NEW WORLD

[...]

In the morning I will wear
a suit with shoulders
big as boards. My clothes are
silver plastic.

When I step into the car
it starts to fly.

I play games with
children
where I make
a nose
into an ear.

Like a clock my heart
moves closer
to the burning babe
& stays there.

I will now count
the century
by ones & twos.

This morning
all the voices in my dream
spoke with one voice.

*I feel privileged to be here
among you.*

From now on
we will live
on borrowed time¹.

¹ Jerome Rothenberg, « I Come into the New World », in *A Book of Witness: Spells & Gris-Gris*, New York, New Directions, 2002, 57. Ce poème a également été publié en exergue du chapitre « A Gallery of Poets » de *Poetics & Polemics*, les derniers vers renforçant la place de Rothenberg en tant que porte-parole de toutes ces voix poétiques qu'il analyse et réunit (Rothenberg, 2008, 141). La présence de ce poème en en-tête de la page de garde de son site internet *Poems and Poetics* contenant par ailleurs l'anthologie « Outsider Poems », confirme également l'importance et la symbolique de ce poème clef qui nécessite une analyse complémentaire (<<http://poemsandpoetics.blogspot.com/>>, [août 2012]).

Le temps et l'espace (« borrowed time », « I will now count the century by one & twos », « Like a clock my heart / moves closer / to the burning babe »), les voix (« all the voices in my dream / spoke with one voice »), les sens (« I make / a nose / into an ear »), la réalité et la fiction (« When I step into the car / it starts to fly ») se métamorphosent, se dérèglent et se confondent dans ce poème. Le *trickster* mentionne « the burning babe »¹, dont la connotation biblique évoque la naissance du Christ, c'est-à-dire le point de départ de notre ère, exactement deux mille ans avant la rédaction de ce poème. Cette image de la nativité, qui est d'ailleurs présente dès le début du recueil (« I can see you with a babe / propped on your lap / or else a lamb »²) renforce l'effet d'auto-mythification à la fois sérieuse et parodique.

De poème en poème, ce « *trickster* » ou « Cokboy » effectue une transgression simultanée de tous les interdits et traverse le temps et l'espace, de la Pologne kabbalistique à la « wilderness » primitive du Far-West et de San Diego où il vit aujourd'hui. Le poète clown illusionniste n'a pas fini de « dérégler tous les sens » et de s'accouttrer des déguisements les plus loufoques pour voyager à contretemps, ôtant sa combinaison de castor seneca et revêtant son costume aux épaulettes futuristes, son corps mimétique couvert de plastique argenté s'élançant pour déclamer des poèmes en porte-voix à l'aube du troisième millénaire.

b) Mysticisme & transcendantalisme : La quête spirituelle de Paul Auster

Man carries the world in his head, the whole astronomy and chemistry suspended in a thought.

—Ralph W. Emerson³

The world is in my head. My body is in the world.

—Paul B. Auster⁴

Paul Auster s'est inspiré de la tradition mystique juive, du modernisme européen, de l'existentialisme et du poststructuralisme, mais le transcendantalisme américain semble être le

¹ La collection du même nom, déjà étudiée auparavant, n'est publiée qu'en 2005. Voir *The Burning Babe & Other Poems*, (poems by Jerome Rothenberg, pictures by Susan Bee), printed at Silicon Gallery Fine Art Prints Ltd (Philadelphia), New York, Granary Books, 2005. Voir également *Triptych (Poland/1931 – Khurbn – The Burning Babe)*, New York, New Directions, 2007.

² Jerome Rothenberg, « I Have Paid the Price & Lost », in *A Book of Witness*, 2002, 6.

³ Ralph Waldo Emerson, « Nature », in *Essays: Second Series*, Boston, James Munroe and Co., 1844, 198-199.

⁴ Paul Auster, « Notes From a Composition Book (1967) », « 1 », in *Collected Poems*, [Woodstock, NY, One Overlook Press, 2004], London, Faber and Faber, 2007, 203. Il s'agit de la première d'une série de treize propositions numérotées que Mark Brown qualifie de « manifeste » : « Auster's 1967 "manifesto" » (Mark Brown, *Paul Auster*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2007, 69).

véritable point d’ancrage de sa quête spirituelle et de celle de ses personnages. Dès ses premiers écrits philosophiques dans son « Cahier de devoirs », celui-ci développe une conception de la poésie, du langage, de la solitude, de l’histoire et de la nature proche de celles d’Emerson et de Thoreau, ce que l’ensemble de sa carrière n’a fait que confirmer. La recherche essentielle de la vérité à travers le langage, le décryptage des signes et des codes secrets qui animent l’existence, évoque dans une certaine mesure le mysticisme de Gershom Scholem, de Walter Benjamin et des kabbalistes qui tentent de déchiffrer le Livre et le langage de la création. Cette lecture du monde est également entreprise par les transcendentalistes américains Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau selon lesquels les mots du poète sont des signes renvoyant avec précision à des faits de la nature. Lorsque le jeune Auster écrit dans son cahier de devoirs, et répète dans son œuvre poétique, que « le monde est dans [s]a tête » et que la véritable chute de l’homme est linguistique (« the fall of the world into the word, experience descending from the eye to the mouth » [« 9 », Auster, 2007, 204]), on peut lire en filigrane la philosophie d’Emerson selon laquelle il faut remédier à la corruption de l’homme et du langage.

Dans *Leviathan*, comme dans la majorité des romans de Paul Auster, la chute est liée en premier lieu à la chute linguistique de l’homme et à la Genèse, comme le souligne Mark Brown : « These episodes are triggered by a fall from a fourth-floor fire escape during the Statue of Liberty centennial celebrations, which takes on the linguistic characteristics of the fall of Adam »¹. En exergue de *Leviathan*, titre renvoyant par opposition au traité philosophique *Leviathan* de Thomas Hobbes qui réfute tout droit de rébellion face au souverain, Auster cite la célèbre phrase d’Emerson extraite de « Politics » dans laquelle il affirme que tous les états sont « corrompus ». D’après Emerson, cette corruption touche en premier lieu le langage. Le poète doit la combattre en purifiant et en sublimant l’acte initial de nommer, en remontant à une impulsion prélapsaire et en participant au mouvement de création de la nature, étendue infinie à laquelle il appartient.

And herein is the legitimation of criticism, in the mind’s faith, that the poems are a corrupt version of some text in nature, with which they ought to be made to tally. A rhyme in one of our sonnets should not be less pleasing than the iterated nodes of a sea-shell, or the resembling difference of a group of flowers.

¹ Mark Brown, *Paul Auster*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2007, 70. Mark Brown cite par exemple un extrait révélateur de l’« innocence » adamique de Benjamin Sachs avant sa chute, lorsque Peter Aaron décrit son talent d’écrivain prodigieux : « Words and things matched up for him..., and because Sachs himself was hardly even aware of it, he seemed to live in a state of perfect innocence » (Auster, 1992, 49-50 [in Brown, 69]).

The pairing of the birds is an idyl, not tedious as our idyls are; a tempest is a rough ode, without falsehood or rant: a summer, with its harvest sown, reaped, and stored, is an epic song, subordinating how many admirably executed parts. Why should not the symmetry and truth that modulate these, glide into our spirits, and we participate the invention of nature?

This insight, which expresses itself by what is called Imagination, is a very high sort of seeing, which does not come by study, but by the intellect being where and what it sees, by sharing the path, or circuit of things through forms, and so making them translucent to others. The path of things is silent. Will they suffer a speaker to go with them? A spy they will not suffer; a lover, a poet, is the transcendency of their own nature, — him they will suffer. The condition of true naming, on the poet's part, is his resigning himself to the divine *aura* which breathes through forms, and accompanying that¹.

Il apparaît clairement dans ce passage extrait de l'essai « The Poet » d'Emerson que le transcendantalisme américain est une forme tardive de romantisme dont l'œuvre d'Auster relève ostensiblement. Les poèmes d'Auster sont remplis d'une nostalgie de la perfection linguistique adamique rêvée et perdue. Loin du résultat prôné par Emerson, ils ne lui apportent que la constatation de l'échec de ses tentatives de créer un poème organique (« the divine *aura* which breathes through form »). Le poète ne parvient pas à résoudre la distance irréductible entre les mots et les objets de la nature qu'ils décrivent. Auster ne produit pas la « symétrie » idéale et organique décrite par Emerson dans ce passage (ou par William Blake dans « The Tiger » avant lui, *forgeant* un poème parfaitement *symétrique*, d'une métrique et d'une érudition exceptionnelles). Les poèmes de Paul Auster ne sont qu'un miroir déformant de la nature et l'amènent dans une impasse, comme il le sous-entend dans son dernier poème « Facing the Music » (Auster, 2007, 150-152) et l'affirme rétrospectivement dans *Winter Journal* : « you came to a dead end as a poet » (Auster, 2012, 89). Ce long cheminement semble déjà annoncé dans le « Cahier de devoirs » où Auster définit le « romantisme », et par extension une caractéristique de son œuvre à venir, comme suit : « Doubt in the word is what I call Romantic. [...] The Romantic knows that he will be disappointed, that his desires will never be fulfilled. For he believes that the world is ineffable, beyond the grasp of words » (« 12 », Auster, 2007, 205). Ces poèmes sont la chronique d'une mort annoncée et d'une surprenante renaissance cyclique par les pouvoirs du langage et de l'imagination. Cette fin n'est qu'un commencement, comme tous les romans de Paul Auster qui arrivent « *nulle-part* ». L'essai « Nature » d'Emerson apporte certains éléments de réponse à cette problématique : « Every end is prospective of some other end, which is also temporary ; a round and final success *nowhere* » (Emerson, « Nature », 206, je souligne). Étrangement, on

¹ Ralph Waldo Emerson, « The Poet », in *Essays: Second Series*, Boston, James Munroe and Co., 1844, 27-28.

pourrait presque lire dans cette phrase une clef « prospective » de l'œuvre de Paul Auster et du postmodernisme de manière générale : il n'y a de succès *nulle part*, certainement pas dans le matérialisme et la méritocratie (« success ») dans lesquels l'Amérique s'enfoncé. Mais inversement, c'est peut-être dans le « nulle part » que se trouve la réponse à la condition « postmoderne » et peut-être même paradoxalement une forme de « succès ». Dans la dernière scène de *Moon Palace*, à la fin de son périple, de sa quête spirituelle et intergénérationnelle intense, Fogg arrive à une conclusion temporaire et « prospective », qui n'est pas une fin mais un commencement et qui l'amène précisément « nulle part » alors qu'il observe l'élévation d'un astre mort — bien que la lune soit active d'un point de vue géologique — qui fait écho à Emerson par sa rondeur (« a *round* and *final* success nowhere »).

Dans son article « Recycling the Cycles of Life: *Moon Palace* as Tribute to America's Literary Fathers », Marie-Claude Perrin-Chenour affirme que les personnages austériens cherchent tous désespérément une forme de transcendance (« his characters are all, desperately seeking some form of transcendence »¹). D'après Perrin-Chenour, le personnage d'Effing ressemble à un « authentique poète emersonien » : « Like a true Emersonian Poet, Effing records his experience of the wilderness by reproducing it in painting, a reproduction modified by his subjectivity, painted with his inward eye but with no intermediary between him and the world » (Perrin-Chenour, in Grandjeat, 29). Marie-Claude Perrin-Chenour fait allusion au poète (ou à l'artiste) libéré de sa subjectivité qui perçoit le monde directement avec son œil grand ouvert, ce que Paul Auster décrit de manière répétée dans ses poèmes, comme par exemple dans « Disappearances » :

He is alive, and therefore he is nothing
but what drowns in the fathomless hole
of his eye

(« Disappearances » [Auster, 2007, 107, je souligne])

Le néant (« he is nothing ») ainsi que la profondeur aquatique et insondable de l'œil austérien (« what drowns in the fathomless hole / of his eye ») font écho à Emerson (« I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God » [Emerson, « Nature », je souligne]) et à Thoreau

¹ Marie-Claude Perrin-Chenour, « Recycling the Cycles of Life: *Moon Palace* as Tribute to America's Literary Fathers », in *Réussir l'épreuve de littérature : Moon Palace de Paul Auster*, dir. Yves-Charles Grandjeat, Paris, Ellipses, 1996, 30.

(« A lake is the landscape's most beautiful and expressive feature. It is earth's eye; looking into which the beholder measures the depth of his own nature »¹. Les personnages austériens tentent toujours de mesurer la « profondeur de leur propre nature », et ceux de *Moon Palace* incarnent cette recherche métaphysique et épistémologique. Ils sondent la vérité de leur être et de l'être du monde comme le « poète émersonien » que Perrin-Chenour définit ainsi : « according to Emerson, only the true Poet, the man of spiritual insight (artist or philosopher) who is able to decipher the meaning behind the signs and symbols offered to man by nature, will have access to an understanding of the Whole » (Perrin-Chenour, in Grandjeat, 27). En effet, les transcendentalistes considèrent que la quête spirituelle de l'homme, sa compréhension et sa participation à l'étendue infinie de la nature, dérivée de la notion de Dieu selon Spinoza, est *intérieure*. Avant de mettre en scène et de soulever les questions relatives à la représentation à travers la figure de la « *nature morte* » (« still life » ou « *natura morta* »), Auster et ses personnages ont fait tour à tour l'expérience de la « *natura naturata* » (« nature passive » [Emerson, 191]) et « *natura naturans* » (« Efficient Nature » [Emerson, 194]) provenant de la philosophie de Spinoza et reprises par Emerson. Avec la « *nature morte* », Auster semble définir la création de l'homme, le monde des « objets » (« things ») comme une œuvre en dehors de la nature, arrêtant et figeant son mouvement. Ainsi, Miles Heller dans *Sunset Park* s'intéresse non pas aux choses mais aux *images* des choses, aux photographies des objets abandonnés (« not things, but the pictures of things » [Auster, 2010, 6]). Mais comme l'illustre la recherche identitaire et artistique de son personnage Ellen Brice, Auster revient à la figure humaine émersonienne (« She will return to the human figure » [Auster, 2010, 116], « human figures » [Emerson, 193]), à l'image de Dieu au sens Spinoziste de nature étendue et infinie, à l'homme comme particule dans le mouvement universel de la nature se produisant elle-même (« *natura naturans* ») et que ni homme ni entité divine ne saurait contrôler ou arrêter. Auster tente de rendre la création artistique au mouvement organique de la nature, d'abandonner les objets (et donc le matérialisme) au profit du néant et du rien de la désobjectivation, d'où la dichotomie « thing/nothing » dans ses romans et la formule d'Emerson « I am nothing » (« Nature ») reformulée par Auster : « He is nothing » (« Disappearances »). Les mots du poète ne sont pas le produit de l'égo mais une mélodie générée naturellement par le souffle : « The condition of true naming, on the poet's part, is his resigning himself to the divine *aura* which *breathes* through forms » [Emerson, « The Poet », 28, je souligne].

¹ Henry David Thoreau, « Solitude », in *Walden*, Dent, London, Everyman's Library, 1965, Ch. 9.

Suite au moment épiphanique représenté à travers l'œuvre picturale du personnage d'Ellen Brice (rappelant l'acte primitif d'Effing dans sa grotte dans *Moon Palace*), Auster présente dès les premières lignes de son autobiographie *Winter Journal* ce qu'il nomme une « phénoménologie de la respiration » (« a *phenomenology of breathing* » [Auster, 2012, 1]). Comme il a été démontré précédemment, cette phrase rappelle la « renverse du souffle » de Paul Celan et le « vers projectif » de Charles Olson, la respiration guidant librement la forme et la mélodie du poème ou de la prose, mais elle évoque également les philosophies d'Emerson et de Spinoza. C'est par la respiration que l'homme communique avec l'étendue infinie du monde qu'il intériorise, c'est par la respiration que les particules atomiques transitent entre l'homme et le monde, c'est par la respiration que l'étendue infinie du monde entre dans le corps du poète et qu'elle est restituée, transformée chimiquement ou linguistiquement avec chaque souffle, chaque mot, chaque pas.

Une question posée par Emerson, déjà citée plus haut, requiert une attention particulière car elle semble expliquer la parenté entre les traces du mysticisme « juif » d'Auster et sa philosophie dérivée du transcendantalisme « américain »¹ : « The path of things is silent. Will they suffer a speaker to go with them? » (Emerson, « The Poet », 28). La recherche de la révélation des grandes vérités du monde et de l'existence peut être représentée par une force ou une lumière intérieure (par exemple, le silence de Lucy dans *The Brooklyn Follies*), et cette expérience extatique ne peut être atteinte que dans une forme de communication et de révélation au-delà des mots et du silence. Auster est un écrivain en « souffrance », qui entaille le texte de ses non-mots, qui communique à travers le corps du monde, le corps du texte et le corps de l'Amérique la déchirure d'une nature sauvage corrompue. Il apparaît dès ses premiers romans et particulièrement dans *Moon Palace*, que cette terre, cette nature et ce nouveau jardin d'Eden sont bafoués et violés. Cette image se développe dans la continuité de celle de William Carlos Williams dans *In the American Grain* (la destruction de la culture aztèque primitive par les espagnols est représentée comme un viol sur le corps de l'Amérique féminisée) ou encore celle de Fitzgerald avec la poitrine dénudée et mutilée de Myrtle devenue corps mort du nouveau monde ravagé par la cupidité à la fin de *The Great Gatsby*.

Moon Palace, qui est précédé d'une citation de Jules Verne (« Nothing can astound an American ») et qui repousse toutes les limites spatio-temporelles, créatives et spirituelles, est

¹ Les termes « juif » et « américain » sont utilisés entre guillemets pour souligner leur relative inadéquation. Il ne s'agit pas ici de cloisonner ces deux catégories ni d'illustrer quelque forme de déterminisme ethnique ou identitaire. Au contraire, ce chapitre souligne la *parenté* et la complémentarité de certaines pratiques mystiques et transcendentalistes que Paul Auster utilise de façon personnelle.

un roman américain de la « frontière ». Nathalie Cochoy affirme que « l'espace du roman exhibe sur sa peau les blessures de l'histoire. Le sol américain est un corps lacéré par l'avancée du temps »¹. Si d'après Emerson, le langage vulgarisé et imagé fait « souffrir » le monde et les objets de la nature qu'il décrit, l'écrivain est alors lui-même « en souffrance » et les personnages écrivains de Paul Auster subissent avec une force incommensurable ce juste retour des choses. Cette « souffrance » a lieu dans le redoublement du signe kaléidoscopique devenu image et mythe, ce qui est aussi une caractéristique monétaire et spéculative : le viol de la terre, l'excavation de minerais, la pollution et la colonisation ne sont-ils pas perpétrés et tolérés, encore aujourd'hui, dans un but uniquement financier et lucratif ? Les êtres ne peuvent contrôler la nature et le monde qui les entoure, ni même percer ses mystères à l'aide du langage, comme Paul Auster l'explique à Larry McCaffery et Sinda Gregory : « Our lives don't really belong to us, you see—they belong to the world, and in spite of our efforts to make sense of it, the world is a place beyond our understanding »². En utilisant le langage pour tenter de percevoir les rouages de la machine organique qui semble animer l'univers et mouvoir les fragments du monde, les personnages austériens courent à leur propre perte, se trouvent face à leur enferment, à leur solitude essentielle, à la subjectivité qu'ils inventent eux-mêmes, s'écartant de la vérité non-mot pierre après non-mot pierre. Ainsi, « the invention of solitude » de Paul Auster répond à « the invention of nature » d'Emerson (« The Poet », 28). Lors de son entretien avec Joseph Mallia, Paul Auster aborde cette question d'ordre spirituel et fait allusion à l'« étape » d'« humiliation » et de « déchéance » des personnages qu'il juge « nécessaire » et universelle : « At some point or another, all these characters endure a form of humiliation, of degradation, and perhaps that is a necessary stage in discovering who we are. [...] [T]hese books are mostly concerned with spiritual questions, the search for spiritual grace » (Auster, 1995, 110). La quête initiatique des personnages (le mot « stage » en relève typiquement) est toujours acétique, renvoyant à l'enferment initial du sujet dans le corps matriciel du monstre monde. Ces personnages écrivains s'expriment à l'aide d'une encre plus noire que les entrailles des Léviathans qui les tiennent prisonniers et les digèrent dans les profondeurs abyssales de l'inconscient de leur créateur.

Avant de mettre en scène Walt Rawley, l'artiste mystique capable de lévitation et qui subit pour y parvenir les humiliations et les souffrances physiques infligées par le Maître Yehudi dans *Mr Vertigo*, Fogg, le héros du grand roman américain de Paul Auster *Moon*

¹ Nathalie Cochoy, « Moon Palace, ou l'écriture de la frontière », in *Réussir l'épreuve de littérature : Moon Palace de Paul Auster*, dir. Yves-Charles Grandjeat, Paris, Ellipses, 1996, 12-13.

² Paul Auster, *The Red Notebook (True Stories, Prefaces and Interviews)*, London, Faber and Faber, 1995, 117.

Palace, s'enfonce dans la déchéance qui le mène au seuil de la mort, vomissant pour ainsi dire le poison initiatique alors qu'il séjourne dans la grotte de Central Park. Comme Jonah dans le ventre de la baleine, Fogg se trouve alors dans le corps du monstre, pour reprendre la formule générique de Mircea Eliade et de Simone Vierne, l'entrée de la grotte « naturelle »¹ étant d'ailleurs apparentée à une bouche : « The rocks formed a natural cave, and [...] I crawled into this natural *indentation* » [69, je souligne]). Comme dans les rites initiatiques tribaux, la souffrance physique, les vomissements et les hallucinations du jeune initié affamé l'amènent à la rencontre avec une force supérieure et transcendante qui lui est révélée dans un moment de transe et de vision mystique.

I don't know how much time I spent in there. Two or three days, I would think, but it hardly matters now. When Zimmer and Kitty asked me about it, I told them three, but that was only because three is a literary number, the same number of days that Jonah spent in the belly of the whale. Most of the time I was barely conscious and even when I seemed to be awake, I was so bound up in the tribulations of my body that I lost all sense of where I was. I remember long bouts of vomiting, frenzied moments when my body wouldn't stop shaking, periods when the only sound I heard was the chattering of my teeth. The fever must have been quite high, and it brought ferocious dreams with it—endless, mutating visions that seemed to grow directly out of my burning skin. Nothing could hold its shape in me. Once, I remember, I saw the Moon Palace sign in front of me, more vivid than it had ever been in life. The pink and blue neon letters were so large that the whole sky was filled with their brightness. Then, suddenly, the letters disappeared, and only the two *os* from the word *Moon* were left. I saw myself dangling from one of them, struggling to hang on like an acrobat who had botched a dangerous stunt. Then I was slithering around it like a tiny worm, and then I wasn't there anymore. The two *os* had turned into eyes, gigantic human eyes that were looking down at me with scorn and impatience. They kept on staring at me, and after a while I became convinced that they were the eyes of God².

Pendant sa transe fiévreuse qui est tant délirante que mystique (« long bouts of vomiting, frenzied moments when my body wouldn't stop shaking »), le jeune Fogg tente de déchiffrer le langage secret de la création de l'univers. Dans ce passage, il insiste particulièrement sur les chiffres (« number ») et les lettres, à commencer par le chiffre « trois » et les deux lettres « o » de Moon Palace, qui forment bien sûr également le chiffre zéro. Comme l'explique Nathalie Cochoy, la vision des orbites gigantesques dans le ciel, assimilées au regard de Dieu, rappellent l'un des plus grands leitmotifs de *The Great Gatsby*, les yeux de T. J. Eckleburg (qui résonnent par ailleurs avec le personnage « Owl Eyes » et les jeux de regards multiples,

¹ La répétition de l'adjectif « natural » symbolise le retour à la nature tout en soulignant un paradoxe. En effet, rien n'est authentique à Central Park : il s'agit à l'origine d'un aménagement artificiel.

² Paul Auster, *Moon Palace*, New York, Penguin Books, 1989, 69-70.

comme celui de Gatsby qui monte la garde à l'écart des foules qu'il observe). Ces « visions en mutation » pour ne pas dire ces « visions mutantes », qui s'apparentent nettement à des hallucinations survenant sous l'emprise de psilocybine ou de peyotl, permettent au jeune héros de tenter une lecture du monde, comme María Sabina par exemple. Ce moment mystique de vision d'un *rouage* lumineux de la création dans la lettre circulaire rappelle le premier poème de Paul Auster (« Spokes »). Ce passage de *Moon Palace* évoque à la fois la « Roue » et « l'Aleph » que l'on retrouve dans plusieurs nouvelles de Jorge Luis Borges¹. Comme la « Roue » composée des dix Sephiroth (dix rayons de lumière), l'aleph, qui est la première lettre de l'alphabet hébreu, et que Jerome Rothenberg utilise souvent dans ses poèmes, crée un vortex linguistique d'images vives émanant de la lettre et s'ouvrant sur l'infini de la création. Ces représentations poétiques et littéraires s'inspirent des lettres enflammées de la Torah, rouleaux sacrés composant la trame organique et dermique du texte monde incandescent que les kabbalistes manipulent dans leurs visions mystiques². Dans sa transe, Fogg effectue une lecture comparable (« burning skin », « I saw the Moon Palace sign in front of me, more vivid than it had ever been in life. The pink and blue neon letters were so large that the whole sky was filled with their brightness »). En commentant les occurrences répétées des lettres « o » et du chiffre « trois », Auster amène le lecteur à regarder avec attention les chiffres et les lettres qui se forment sur la page. « **Nothing** » et « **neon** » (lumière *artificielle* et croisement hybride entre « none » et « one ») semblent faire écho à « **os** », c'est-à-dire à « naught » ou encore « zero ». Apparaissent alors de façon répétée la lettre « I » et le chiffre « 1 », mais aussi « Once » qui contient à la fois une allusion à « 1 » et à « O » : « **Once, I remember, I saw the Moon Palace sign in front of me** ». Le mot « sign » prend une dimension polysémique décisive (à la fois « enseigne » et « signe »). Le corps fait signe et le signe fait corps. Se figurant debout comme la lettre « I » répétée deux fois dans cette phrase, Fogg observe avec ses deux yeux les deux « o » de l'enseigne. Aucune image et aucun langage ne peuvent se former durablement et arrêter le mouvement de la création, de la

¹ Jorge Luis Borges, « L'Aleph », in *L'Aleph*, Paris, éd. Gallimard, [1962], 1967, 191-213. Voir également les images de l'« écriture du tigre » et de « la Roue » de l'univers dans la nouvelle « L'écriture de Dieu », (Borges, 1967, 151, 153).

² Comme l'explique Gershom Scholem, « La Tora est pour [tous les mystiques juifs] un organisme vivant animé par une vie mystérieuse, qui bat et circule sous l'écorce de son sens littéral ; chacune des innombrables couches de cette région cachée correspond à une signification nouvelle et profonde de la Tora. En d'autres termes, la Tora ne consiste pas simplement en chapitres, en phrases et en mot ; on doit plutôt la regarder comme l'incarnation vivante de la sagesse divine qui envoie éternellement au dehors de nouveaux rayons de lumière » (Gershom Scholem, *Les grands courants de la mystique juive*, Paris, Payot, 1977, 26. Pour une étude plus approfondie et spécifique sur les « attributs et l'unité de Dieu » et les « Sephiroth », voir également Gershom Scholem, *La kabbale et sa symbolique*, Paris, Payot et Rivages, [1966], 2003).

circulation délirante de signes dans le corps métamorphe du jeune initié qui accueille le néant (« Nothing could hold its shape in me »).

En reprenant la lecture du livre à la page 1 et en prêtant attention aux « signes », à la grille de lecture proposée par le narrateur dans le récit de son expérience extatique, on peut remarquer qu'un code binaire anime la matière textuelle dès la première page, dès la première lettre et même dès le premier chiffre qui introduit le roman. Pour rester fidèle au fonctionnement profond et imperceptible de la nature décrit par Emerson, Auster observe la plus grande discrétion sémiotique. Comme l'affirme Gérard De Cortanze, dans les romans de Paul Auster, « Le mystère naît de l'histoire, de la façon de la poser dès les premiers mots. Mais rien n'est dit, tout est suggéré¹ ». En effet, le chiffre un (« 1 » [1]), le mot « **once** » (1) et la lettre « **I** » ([1]) y sont déjà employés et répétés à de nombreuses reprises. Le chiffre « 1 » apparaît deux fois sur la première page, marquant avec une police conséquente en caractère gras (dans l'édition Penguin) le premier des *sept* chapitres (comme le chiffre trois, le chiffre sept est un chiffre littéraire et biblique souvent employé par Auster qui en fait aussi bien sûr le chiffre de la chance et du hasard²). Dans toutes les éditions, le chiffre « 1 » de la première page du roman répond au chapitre « 1 » avec une police réduite en pied de page. De plus, la lettrine introductive fait surgir un « **I** » gigantesque en gras dans l'édition Penguin. La première lettre, le « **I** » majuscule de « **It** » répète immédiatement le chiffre « 1 » du chapitre et de la première page. Cet *incipit* — typique des romans d'Auster, dans lequel l'intrigue est résumée dans un premier grand paragraphe — relate la chute de Fogg, sa déchéance et son cheminement vers la grotte, le point « zéro » (« I saw my money dwindle to **zero** » [1, je souligne]) et le « fond » (« bottom ») composé de deux lettres « o » que Fogg touche et qui coïncide parfaitement avec le bas de la page dans cette édition (« right up to the moment **I** finally **hit bottom** » [1]). Le chiffre de pagination « 1 » est ainsi placé précisément en dessous du mot « bottom ». Les « 1 » et les « I » saturent cette première page, tout comme les objets de forme ronde, les « o » et les zéros, ce que l'on peut observer dès la première phrase : « **It**

¹ Gérard de Cortanze, « Il était une fois les contes de fées », in Paul Auster et Gérard De Cortanze, *La solitude du labyrinthe*, essai et entretiens, Arles, Actes Sud, 1997, 25.

² Les chiffres trois et sept sont utilisés en permanence dans *The Music of Chance*, indiquant non seulement le numéro des cartes à jouer (sept est le chiffre de la chance comme le fait remarquer Pozzi : « lucky seven » [Auster, 1991, 35]), mais aussi l'heure, l'année, etc. Dès le début du roman par exemple, Nashe conduit pendant sept heures consécutives après avoir travaillé sept ans en tant que pompier (« he drove for seven straight hours » [6], « Nashe had been with the fire department for seven years » [7]) mais en se fiant entièrement au hasard qui le mène à la demeure de Flower et Stone, il court à sa perte. Dans le poème « Between the Lines », qui est une réécriture de la figure de Jacob comme l'explique Finkelstein en introduction (« the electrifying midrash on the biblical figure of Jacob » [Auster, 2007, 15]), Paul Auster écrit les vers suivants : « to the seventh year / beyond the seventh year / of the seventh year » (Auster, 2007, 147).

was the summer that men **first** walked **on the moon**. **I** was very young back then » (1). Les deux lettres « o » de « moon » sont ainsi entourées de deux occurrences de « I » et précédées du mot « first », le « premier » homme faisant écho à la première page du premier chapitre. Avant que les lettres « o » ne riment avec « zero », celles-ci sont encore figurées dans les roues de la chaise roulante d'Effing : « I took the job with the old man in the wheelchair » (1). Les deux « o » de « took » répondent aux deux roues et aux deux « o » de « moon ». Un peu comme Thoreau qui voit l'œil de la nature dans l'étang de Walden, Fogg, qui est initié depuis longtemps au texte monde lorsqu'il raconte cette histoire rétrospectivement, commence déjà à représenter le sujet et les yeux de la création (« I » / « eyes »¹) qui se dissimulent dans le langage. Mais plus avant, et pour revenir encore à la *première* phrase, l'image projetée est celle de l'homme qui marche pour la première fois sur la lune, l'homme droit comme un i sur une lune aussi ronde que les lettres qui la composent. Dans l'imaginaire du lecteur, cette image forte et mythique s'accompagne de l'incontournable bannière étoilée plantée dans l'astre, « flottant » artificiellement tel le grand « 1 » du premier chapitre qui surplombe cette phrase introductive. Le désert lunaire renvoie à la traversée du désert entre l'Utah et la Californie (1), les yeux aveugles d'Effing aux yeux de Dieu que Fogg verra plus tard dans les deux « o » de l'enseigne « Moon Palace », surgissant dans la noirceur aveugle de son imagination délirante au cœur de la grotte. Les rotations astrales répètent celles des roues de la chaise roulante qui tournent comme les cycles générationnels. Bien qu'il soit incapable, dans un premier temps, de reconnaître son propre grand-père pour qui il est pourtant les yeux et la plume et qui, comme son père, lui est présenté par le hasard et le destin, Fogg tente de percer le mystère de la création à l'aide d'expériences mystiques et de recherches sémiotiques représentatives de la double identité spirituelle de Paul Auster. Celui-ci propose une lecture du (nouveau) monde fondée sur des réminiscences kabbalistes numérologiques ainsi que sur le puritanisme et le transcendentalisme américains. Comme tant d'autres personnages austériens, Fogg est un puritain superstitieux s'aventurant dans la « wilderness » en éclaireur et déchiffrant les signes cachés dans les coïncidences ou dans les nuages. À l'instar de Rothenberg dans « Cokboy », Auster réécrit le mythe de la frontière et l'histoire américaine en mettant en scène un retour à la nature et à la culture indo-américaine originelle. Dans la grotte, le rêve de Fogg se termine par la rencontre avec les indiens d'Amérique. Répétant dans sa transe les mots soulignés « *Indian summer* » (70), qui font référence à Emerson (« *Indian*

¹ Dans le passage de la grotte à Central Park, la proximité entre « I » et « eyes » est marquée au sein d'une même phrase : « **They** kept on staring at **me**, and after a while **I** became convinced that they were the **eyes** of God » (70).

Summer » [« Nature », 181]), il se trouve propulsé à l'état sauvage, trois cent cinquante ans en arrière (« It was 350 years ago, and I saw myself following a group of half-naked men through the forests of Manhattan » [70]). Fogg pense être réveillé non par Kitty mais par « Pocahontas » (70) qui est tout aussi anachronique au début du dix-septième que dans la deuxième moitié du vingtième siècle.

Marie-Claude Perrin-Chenour affirme que ce type de confusion entre histoire, personnages historiques et expérience personnelle — dont le roman est saturé, à commencer par la première phrase qui place le récit sous le signe de la mythification — fait étrangement écho à la théorie d'Emerson sur l'« Histoire » et la « biographie ».

[S]uch an intermingling of public facts and personal experience strangely echoes Emerson's statement about History; "We are always coming up with emphatic facts of history in our private experience and verifying them there. All history becomes subjective; in other words there is properly no history, only biography". And the other way around: "biography", here, also becomes a means to revisit history. (Perrin-Chenour, in Grandjeat, 24)

Qu'il s'agisse de l'étude de la « biographie » de personnages tels que Fogg, Effing et Barber (qui est lui-même historien) ou de l'autobiographie de Paul Auster, cette remarque est essentielle pour appréhender la question de la subjectivité et de l'historicité dans son œuvre. Les affirmations d'Emerson et de Perrin-Chenour sont utiles pour bien comprendre la portée du récit autobiographique *Winter Journal*. Dans l'œuvre d'Auster, « il n'y pas d'histoire » mais « que de la biographie », et vice-versa. Les biographies de Fogg dans *Moon Palace*, de Sachs dans *Leviathan* ou encore l'autobiographie d'Auster dans *Winter Journal* sont autant d'exemples probants. Bien conscient de cette construction identitaire mêlée à l'auto-mythification, à l'autofiction, à l'historicisation et l'historiographie, Auster n'hésite pas, dans son autobiographie, à se déguiser en tant que « porte-drapeau » américain, en héros révolutionnaire blessé ou même, à bien lire entre les lignes, en tour du World Trade Center attaquée par un « terroriste ».

La perméabilité entre les catégories de l'Histoire et de l(a) (auto)biographie est similaire à la porosité de la terre imaginaire et boueuse bêchée par des personnages écrivains surpris en plein travail par les manifestations sismiques de leur créateur. Auster progresse dans les galeries souterraines et labyrinthiques du langage, telle une taupe ou un soldat dans les tranchées, pointant son nez en surface dans des élans métaleptiques audacieux. La quête mystique et transcendante des personnages d'Auster, qu'elle s'inspire d'épisodes bibliques,

d'expériences extatiques initiatiques, religieuses ou philosophiques, est la représentation, la continuité et le déploiement de celle de leur auteur. À l'occasion du Festival Étonnants Voyageurs à Saint Malo en mai 2005, alors qu'il venait d'achever la rédaction de *The Brooklyn Follies* dont la sortie était imminente, j'ai interrogé Paul Auster au sujet du contenu religieux et spirituel de son œuvre de fiction. En m'éclairant sur sa propre vision spirituelle du monde, celui-ci s'est instantanément écarté de la question posée au sujet des *personnages*. Dans l'œuvre de Paul Auster, la métaphysique et la spiritualité entraînent des questionnements intenses et obsessionnels, répétés avec ou sans le masque de l'illusion romanesque. Le monde des illusions est un véritable tremplin formel vers la révélation des forces inconscientes et insondables, à la fois intérieures et extérieures, qui animent l'auteur et la nature, qui circulent à travers leurs yeux et leurs alvéoles pulmonaires grand ouverts.

Je dirais spirituelle plutôt que religieuse. Pas religieuse parce que je n'y crois pas. Mais il y a toujours cette idée que ce n'est pas nous qui avons inventé le monde, qui l'avons créé. Il y a des aspirations transcendantes dans chaque âme pour quelque chose de plus grand que soi. [...] Je me vois comme appartenir au monde. La plupart du temps les gens sont coupés du monde ; isolés. Et il y a, je crois, des instants où on se sent connectés, hein ? Et ce sont les plus grands moments de bonheur dans la vie, n'est-ce pas¹ ?

Auster célèbre son « apparten[ance] au monde » et dévoile les « aspirations transcendantes » qui guident sa vie et son œuvre. Il évoque une puissance, non pas quelqu'un mais *quelque chose* de plus grand que soi. Cet appel est intérieur, immanent. Auster semble ainsi évoquer le *Dasein* de Heidegger qui « s'appelle lui-même » : « L'appel me vient incontestablement pas d'un autre qui est au monde avec moi. L'appel vient *de* moi et pourtant il me *dépasse* »². Auster affirme très clairement qu'il n'est pas croyant, en d'autres termes qu'il est un juif séculier, mais sa réponse dévoile une spiritualité proche du transcendantalisme américain et de la philosophie de Spinoza, de sa conception de « Dieu » — c'est-à-dire de la Nature — comme *une substance infinie* diffusée dans tous les fragments de l'être monde. Auster rend d'ailleurs explicitement hommage à Spinoza, qui est toujours une influence essentielle sur la scène poétique juive-américaine contemporaine et séculière, dans son poème « Looking

¹ Paul Auster et François Hugonnier, Festival Étonnants Voyageurs, Saint-Malo, mai 2005. Entretien réalisé en français (voir annexe n° 1).

² Martin Heidegger, *Être et Temps*, traduction intégrale par Emmanuel Martineau, Paris, Authentica, 1985, 275. Paul Ricœur cite cet extrait dans son chapitre sur « Emmanuel Lévinas, penseur du témoignage (1989) », précisant que pour Heidegger, « le témoignage a été aussi une catégorie philosophique importante » (Paul Ricœur, « Emmanuel Lévinas, penseur du témoignage [1989] », in *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, 1994, 84, 80).

Glass »¹. En prononçant les deux dernières phrases lors de cette conversation, Auster m'a regardé droit dans les yeux, mobilisant toute mon attention, ce qui m'a également évoqué, pour des raisons qui n'apparaissent peut-être pas tout à fait dans la retranscription, la philosophie de Levinas : l'importance du regard, du visage dans la conception éthique de la communication, du témoignage et de l'altérité² (altérité qui, dans la philosophie de Spinoza, n'a d'ailleurs pas lieu d'être au sein de la substance infinie immanente). Selon Levinas, cette altérité offre précisément une voix d'accès à la transcendance. Les interdits de la représentation proviennent d'après lui de la présentation du visage de l'autre, notion qui est abordée explicitement par Auster dans *Winter Journal* (Auster, 2012, 163-164). La connexion entre l'être, les êtres et les particules du monde, de la nature, de l'étendue infinie, répond en partie à la question de la solitude, absolument essentielle dans cette citation et dans l'ensemble de l'œuvre de Paul Auster. Si l'être humain est parfois capable de connexion grâce au langage ou aux contacts visuels ou physiques, et si par nature il n'est qu'une somme de fragments dans un tout « plus grand » que lui, celui-ci peut paradoxalement souffrir de solitude. Mais pour Auster, cette solitude est un état de fait, une définition essentielle de la condition humaine. Sa conception de la solitude, de l'enfermement de l'écrivain dans la chambre et de l'imagination doit ainsi beaucoup à celle de Thoreau telle qu'il l'expose dans le chapitre « Solitude » extrait de *Walden*.

I find it wholesome to be alone the greater part of the time. To be in company, even with the best, is soon wearisome and dissipating. I love to be alone. I never found the companion that was so companionable as solitude. We are for the most part more lonely when we go abroad among men than when we stay in our

¹ « Spinoza's god, / cast from the borders of speech, geometric, / journeying through the curve / of exile, / hazards another world » (Auster, 2007, 136). Auster fait allusion à la philosophie de Spinoza, à « son Dieu » *infini*, que Rolland Caillois définit comme « la substance qui, étant en soi et conçue par soi (...) n'a pas de limite, autrement dit est le tout infini. Non pas la somme empirique des êtres, mais l'être des êtres, qui les transcende en tant qu'ils sont des donnés particuliers, totalité de l'être, unité totale ou encore infinité d'être » (Rolland Caillois, « Introduction », in Baruch de Spinoza, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, 1954, 19). Le titre du poème « Looking Glass » est un jeu de mot renvoyant à la perception, à la vision et à l'image de l'homme et de Dieu ainsi qu'à l'activité professionnelle de Spinoza qui « vécut seul dans les faubourgs de Leyde, puis de La Haye, travaillant avec minutie à *des lentilles renommées pour leur précision* et qui lui assuraient son indépendance » (Rolland Caillois, in Spinoza, 1954, 12, je souligne). Cet anecdotte bien connue a inspiré d'autres écrivains comme Joshua Schuster dans son article « Looking at Louis Zukofsky's Poetics Through Spinozist Glasses », extrait de *Radical Poetics and Secular Jewish Culture* (Stephen Paul Miller et Daniel Morris eds., Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2010, 127-150). Spinoza est mentionné dans pas moins de neuf chapitres différents extraits de cet ouvrage collectif.

² Pour une étude comparative entre la philosophie de Levinas et *Moon Palace* de Paul Auster, voir l'article de Kanae Uchiyama, « The Death of the Other: A Levinasian Reading of Paul Auster's Moon Palace », in *MFS (MODERN FICTION STUDIES)*, vol. 54, #1, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, Spring 2008, 115-139.

chambers. A man thinking or working is always alone, let him be where he will. Solitude is not measured by the miles of space that intervene between a man and his fellows¹.

Le caractère sain et naturel de la solitude que décrit Thoreau (« wholesome ») n'est valable que dans le contexte de la vie en ermite au cœur de la forêt près de l'étang de Walden. Comme il l'affirme lui-même, l'homme des grandes villes est d'autant plus seul qu'il se perd dans la foule anonyme de ses semblables. Sa solitude est différente et peut alors prendre une connotation négative. Paul Auster, qui rend continuellement hommage à Thoreau — ainsi qu'à Poe et à Hawthorne, qui sont à eux trois les auteurs américains les plus souvent cités ou évoqués dans son œuvre — est paradoxalement un homme de la ville, de la mégapole, qu'il s'agisse de New York bien sûr, mais aussi de Paris ou encore d'Amsterdam. Pendant toute sa vie, Auster a fait l'expérience impersonnelle des grandes villes et des multitudes, et la construction du récit de *Winter Journal* répond directement à celle de *Walden* de Thoreau. Sans pourtant jamais citer ce dernier (contrairement aux romans *The New York Trilogy* ou *The Brooklyn Follies* par exemple), Auster construit son récit de vie paragraphe après paragraphe à partir de la description de chaque habitation dans laquelle il a séjourné. À l'exception d'une maison lugubre habitée quelques temps dans le New Jersey et de neuf mois idylliques passés dans le Var qu'il considère comme un moment de bonheur intense et de fertilité artistique, Auster a toujours habité dans les briques et le ciment de la ville. Comme Thoreau, il mentionne les matériaux composant ses logis. Cependant, contrairement à lui, il ne vit pas dans une cabane en bois mais dans les excavations d'un conglomérat pierreux et cimenteux. La ville monstre préconstruite et fragmentée en lots minuscules l'étouffe par son étroitesse et sa froideur. Et pourtant, il ne peut s'en passer.

La remémoration du séjour dans le Var est particulièrement importante pour cet ancien poète qui retrouve les sensations de sa jeunesse et réécrit littéralement « Interior » (Auster, 2007, 67) en prose, dévoilant rétrospectivement le contexte de la composition du poème original. La force du souvenir produit une description en une seule phrase se déployant sur trois pages et demie (Auster, 2012, 78-81) dans laquelle les sens s'affolent et les mots sont une mélodie glissant avec le mouvement organique de la nature. Cette mise en forme de l'expérience sensorielle est proche de celle que préconise Emerson dans « The Poet », bien qu'il s'agisse de prose :

¹ Henry David Thoreau, « Solitude », in *Walden*, Dent, London, Everyman's Library, 1965, Ch. 5.

When you think about the time you spent in that part of the world now, what comes back to you first is the air, the scents of thyme and lavender that rose up around you whenever you walked through the fields that bordered the house, the redolent air, the muscular air when the wind was blowing, the languorous air when the sun lowered itself into the valley of lizards and salamanders crawled out from the crevices in the stones to drowse in the heat, and then the dryness and roughness of the country, the gray, molten rocks, the chalky white soil, the red earth along certain paths and stretches of road, the scarab beetles in the forest pushing their mountainous spheres of dung, the magpies swooping over the fields and vineyards, the flocks of sheep that passed through the meadow just beyond the house, the sudden apparitions of sheep, hundreds of sheep bunched together and moving forward with the clattering sound of their bells, [...]. (Auster, 2012, 78-79)

Dans l'intériorité froide, parcimonieuse et menaçante du poème « Interior », Auster décrivait déjà brièvement les bousiers et le son des troupeaux¹, parvenant enfin à exprimer son sentiment d'« asphyxie » et d'enfermement dans l'« impossibilité des mots ». Revisitée quarante ans plus tard, cette scène engendre un déploiement de tous les sens et une loquacité épiphanique (proche de celle des personnages apprentis artistes de *Sunset Park*), une verve généreuse, chaleureuse et intarissable, comme Emerson dans « Nature » et « The Poet », ou encore Proust dans *Du côté de chez Swann*. La comparaison avec le roman de Proust n'est pas gratuite. Auster a inclus ce texte dans son séminaire de « Creative Writing » à Princeton². *Du côté de chez Swann* et *Winter Journal* sont tous deux des récits hybrides, des autobiographiques devenues autofiction (ou inversement), dévoilant dans chaque paragraphe, dans chaque phrase et dans chaque mot une recherche artistique viscérale et essentielle, un travail *nécessaire* sur la condition créatrice et la mise en mots du moi et du monde³. L'étudiant en « phénoménologie de la respiration » trouve la voix de la maturité dans le second souffle de la prose. Le séjour dans les grands espaces naturels du Var sert de contre-

¹ Dans le poème original, Auster emploie un vocabulaire similaire, mais décrit des chèvres à la place des moutons : « The clatter of goats / climbing through the villages / of noon. A scarab / devoured in the sphere / of its own dung » (« Interior », *Wall Writing* [1971-1975], in Auster, 2007, 67).

² Voir le récit de son ancien étudiant Michael Landweber (dans son article « *Man in the Dark* by Paul Auster »). Landweber mentionne les cours de « creative writing » de Paul Auster et notamment les lectures de *Du côté de chez Swann* de Proust (<<http://mikelandweber.com/2009/05/man-in-the-dark-by-paul-auster/>>, [nov. 2011]).

³ Dans ce roman monumental, Proust cherche en effet à cerner son « moi » (prêté au narrateur) ainsi qu'à faire ressurgir les souvenirs lointains dans le combat viscéral de la subjectivité et de la perception, comme Paul Auster à l'aide de la deuxième personne dans ce mémoire. (Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, [À la recherche du temps perdu I], édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Gallimard, 1988. Voir par exemple « Combray », 52-53). Ce passage de *Winter Journal* rappelle les grandes descriptions poétiques de Proust comme celle de la célèbre madeleine ou encore de Swann, « rempli de loisir, parfumé par l'odeur du grand marronnier, des paniers de framboises et d'un brin d'estragon » (Proust, 70). Les questions de l'intériorité, de la nécessité de l'écriture, de la recherche formelle ainsi que la problématique de l'artiste raté sont par ailleurs communes aux deux auteurs. Antoine Compagnon décrit en effet *À la recherche du temps perdu* comme un livre « nécessaire, comme s'il avait trouvé lui-même sa forme » (Proust, 10), formule à laquelle fait écho celle de Paul Auster : « if it really has to be said, it will find its own form » (Auster, 1995, 104).

piéd aux appartements minuscules des grandes villes, et Auster affirme n'apprécier que ces deux extrêmes : « while you had no problem living in remotest seclusion (the nine months in the Var, for example, which had been an intensely fertile time for you), you decided that if you were going to live in the city, it had to be a big city, the biggest city » (Auster, 2012, 87). Auster apprécie la radicalité, l'intériorité et l'intégrité poétique du désert jabésien, la nature sauvage, la vie à la fois recluse et révolutionnaire de Thoreau (« It is enough to make one want to start a revolution—or live as a hermit in the Maine woods » [181]) autant que l'immensité et la confusion de New York (« the vastness and confusion of New York » [87]). Dans une certaine mesure, ces deux pôles caractérisent et cartographient son identité juive-américaine, entre intériorité radicale et extravagance, ce qui est souvent perceptible dans *Winter Journal*. Par exemple, la mère d'Auster est décrite comme une femme confiante et séductrice à la « vanité » exquise (« you found it impossible not to admire her for that vanity » [150]). Elle incarne en ce sens la superficialité ambiguë typiquement américaine, tant critiquée qu'appréciée par Auster. Soupçonnée d'adultère et de séduction intempestive, elle est aussi capable de marquer un « home run » pendant une partie de base ball devant les yeux ébahis des camarades américains du jeune Auster qui l'idolâtrèrent plus que toutes les autres mères. Inversement, elle est représentée comme une femme seule et dépendante à la fin de sa vie (contrairement à Paul Auster qui la soutient financièrement), lançant des « blagues juives » pendant des heures pour détendre l'atmosphère au retour de l'hôpital où son dernier mari se trouve entre la vie et la mort. Auster relate également la mort de sa grand-mère à l'aide d'une dichotomie entre culture juive (intériorité) et américaine (extériorité) symbolisant son émancipation : « when the rabbi put his hand on your shoulder and said it would be alright for you to go off and play in your Little League game that evening, you went up to your room, put on your baseball uniform, and ran out of the house » (Auster, 2012, 189).

Outre la description du moment épiphanique de la représentation de danse qui a conduit à la rédaction du texte en prose *White Spaces* (que Paul Auster évoque lors de son entretien avec Inge-Birgitte Siegmundfeldt), *Winter Journal* se termine par deux descriptions extrêmes et essentielles qui répondent à l'image introductive du porte-drapeau des blessures de l'Amérique, confirmant les remarques précédentes sur l'identité et la spiritualité juives-américaines de Paul Auster. Le livre se conclut par un court témoignage du 11 septembre et par la vision des tours absentes lorsqu'Auster traverse le pont de Brooklyn. Sans transition, par une analogie directe et inattendue dès le paragraphe suivant, Auster dévoile une ultime anecdote, un souvenir totalement inédit s'aventurant au-delà des frontières du réel, de

l'imaginaire, du témoignage, de la transcendance, de la mystique et de tous les interdits de la représentation. Dans ce long passage, Auster affirme avoir *entendu la voix des morts* qui l'ont « *appelé* » en chœur sur le site de Bergen-Belsen (226). Cette conclusion frappante du mémoire de Paul Auster, qui évoque le dépassement de la perception sensorielle et de la rationalisation, les questions spirituelles et littéraires liées à la présence et à l'absence, le rôle et la place de l'écrivain dans le monde ainsi que les limites du langage, sera étudiée en détail dans la conclusion de ce travail de recherche. Avec les pages les plus effroyables de *Khurbn* ou de *The Lorca Variations* de Jerome Rothenberg, ces évocations et ces invocations n'ont pas fini de ressurgir avec toute leur force indicible de signification.

CONCLUSION

L'orchestration des voix du silence :

« Variation & Coda »

Les événements d'Auschwitz, d'Hiroshima et plus récemment du 11 septembre ravivent un questionnement ancien sur le pouvoir du langage, ainsi que sur la responsabilité et les modes du témoignage. Aborder la problématique des interdits de la représentation relève d'un acte de résistance poétique et littéraire. Résistance aux limites, aux cadres, aux seuils, aux structures sémiotiques et épistémologiques préconstruites. Une prise de risque. Une redite. Un goût pour l'échec. La passion pour le recommencement dans un langage plus juste, plus pur, mais toujours fuyant, dévoilant une part de vérité dans des fulgurances rares et précieuses. Le silence qui respire sous la surface écorchée des textes ici réunis demande une expansion formelle conséquente, une verve incessante provenant du langage lui-même, de l'exigence qu'il requiert. Un paradoxe flagrant émerge à l'approche de cette conclusion : le silence ne peut être dit, mais se crie, la présence s'écrit dans la répétition et la rencontre de l'infini, le centre se dévoile dans l'excentration et l'excentricité du vocable pétrifié. La cendre est reste. Là où il y a résistance, doute et frustration de l'incommunicabilité réside le mouvement initial de la création. Dire l'indicible, c'est se taire et écouter la mort qui sommeille dans l'ombre du verbe, dans le silence d'une musique naissante, c'est rêver éveillé, se remémorer les pulsions et les cauchemars enfouis, c'est accueillir une non-langue conjuguée à contretemps dans une grammaire du désastre. Une langue originelle et essentielle, signifiante dans ses contradictions, dans sa recherche nominale liminaire, dans l'attente du verbe. Toute autre parole, en comparaison, ne dit rien. Qui a commis cette transgression ne reviendra au langage et au monde que transformé ou incompris. Traduire une parole qui ne dit rien et qui ne peut être comprise, telle est la contradiction qui informe ces écrits en souffrance.

Surgissant des profondeurs de l'être et de l'œuvre, du corps du monstre et du corps du monde, l'expérience traumatique, la transgression de la limite entre homme et non-homme, dévoile dans un retournement effroyable la blancheur immaculée d'une mort à venir. Tenter de remédier à l'inadéquation de la lettre, c'est s'approcher de l'autre côté, goûter au poison du langage *pharmakon*. Mais remonter à l'origine de ce jaillissement pour crier la douleur, c'est vivre, comme au premier souffle. Le souffle et le cri préludent au langage : l'écrivain doit accéder à cette zone précédant la mémoire. La mort ramène au silence originel dont l'écrivain essaie de témoigner. La respiration de l'enfant signifie la vie et la mort d'une vie antérieure déjà tue avant même que son nom soit écrit, avant même qu'il montre son visage. Les membres qui affleurent sous la peau du ventre matriciel précèdent et signifient la naissance prochaine d'une autre mort ineffable, d'une mort certaine, de la fin d'une existence linguistique que la non-langue peut célébrer et ramener au monde sous forme de fragments dans la construction atomique infinie en mouvement.

Paul Auster et Jerome Rothenberg, chacun à un stade avancé de leur carrière, ont entendu le cri et compris l'enjeu véritable de l'écriture, activité qui consiste à rechercher un langage premier, inédit et antérieur pour exprimer un excès de silence survenant au terme d'une vie passée en apnée dans un monde sémiotique. Cette épiphanie négative leur a révélé l'existence d'une musique du désastre, d'une poésie de la souffrance et de la terreur. S'il ne s'agit pas de l'unique transgression des interdits et des limites de la représentation dans leurs œuvres qui en expérimentent beaucoup d'autres (transgressions formelles, linguistiques, picturales, sexuelles, imaginaires), l'écoute de la voix des morts dans leur silence et leur solitude, liée à la vision de l'invisible, s'avère être le point d'orgue de leurs productions foisonnantes, la balise mémorielle, sensorielle, émotionnelle et esthétique de leur poétique et d'une nouvelle nonterre éthique.

S'approchant des conclusions de son mémoire *Winter Journal*, Paul Auster articule trois éléments clefs qu'il présente rétrospectivement comme une sorte de trilogie épiphanique et traumatique guidant son œuvre dans son ensemble. La première étape est survenue pendant une représentation de danse silencieuse qu'il qualifie lui-même d'« *épiphanique* », coïncidant avec la période la plus sombre de sa vie, quelques temps après la naissance de son fils Daniel. Auster fait alors une expérience marquante de l'inadéquation du langage, tant déplorée dans son œuvre poétique monocorde, mais cette fois de manière positive, productive et

polyphonique. Il découvre l'existence d'un lieu informe, d'un abîme entre le monde et les mots dans lequel la respiration de l'écrivain peut trouver son rythme et sa mélodie :

The dancers saved you. They are the ones who brought you back to life that evening in December 1978, who made it possible for you to experience *the scalding, epiphanic moment of clarity that pushed you through a crack in the universe* and allowed you to begin again. [...] [A]t a certain point something began to open up inside you, you found yourself falling through the rift between world and word, the chasm that divides human life from our capacity to understand or express the truth of human life, and for reasons that still confound you, this sudden fall through the empty, unbounded air filled you with a sensation of freedom and happiness¹.

Une dimension nouvelle s'ouvre à l'écrivain à travers une fissure imperceptible (« crack », « rift », « chasm ») schématisée par la lettre « l » qui sépare les mots « world » et « word » (« falling through the rift between world and word »). Le mot et le monde s'observent comme deux faux jumeaux à travers le miroir sans tain du langage. Mais le monde n'a pas partagé l'œuf équitablement avec son jumeau parasite. Les mots-pierres du poète répètent inlassablement la chute d'Humpty Dumpty, ce que Paul Auster rend explicite dans la version originale inédite de *White Spaces*, premier texte en prose rédigé suite à ce moment « épiphanique » : « Question: Adam and Eve, the Tower of Babel; Humpty Dumpty; London Bridge. Answer: all fall down. Question: ashes, ashes. Answer: ashes, ashes »². Lors de la chute décrite dans *Winter Journal*, le poète ne subit plus l'impossible expression de l'inexprimable qui le paralyse et le contraint progressivement au mutisme depuis dix ans ; mais la célèbre, il écoute le babil secret qui l'habite et qui soudain se fait voix au cœur du silence. Renvoyant discrètement à la Genèse, ce passage *répète* la chute, élément crucial de l'œuvre de Paul Auster (« falling », « fall »). Accepter le lâcher prise, suivre et célébrer cette avalanche verbale vers le gouffre de l'indicible revient à sublimer le langage post-adamique inadéquat, à composer avec ses notes curieuses et signifiantes, à trouver une musique capable de rendre au mystère de l'univers et de la création sa part heureuse de hasard et de contingence. S'abandonner au mouvement de la nature et du monde, l'accompagner et l'imiter plutôt que de le limiter, de le comprendre et de le compromettre en le réduisant à un unique vers.

¹ Paul Auster, *Winter Journal*, New York, Henry Holt, 2012, 220-223, souligné dans le texte.

² Paul Auster, « Happiness, or a Journey through Space », in *Facing the Music*, typed draft, 1979, 34 (*William Bronk Papers*, October 3rd, 1979). Cet extrait a été supprimé dans la version finale et publiée de *White Spaces*.

Par un renversement paradoxal, après avoir souffert les mots inappropriés et maladroits de la chorégraphe décrivant cette représentation de danse, Auster se libère de l'inadéquation du langage en suivant le mouvement organique des corps se déplaçant dans l'espace sans briser le silence. L'errance et l'erreur commencent dans le mouvement corporel : la prose se déploie à mesure qu'il accepte de laisser libre cours au rythme et aux accents que lui dictent ses pas. Il y a assurément de l'inexprimable, mais dans le langage *pharmakon*, il y a autant d'ombre que de lumière, autant de force que de faiblesse, autant de vie que de mort. L'écrivain ne commence à écrire que lorsqu'il accepte la faiblesse, la souffrance et la mort, quand il comprend que celles-ci, comme son nom, lui sont données. En les renversant, elles peuvent devenir une force créatrice. Description impossible du monde. Découverte d'un monde de possibles.

Les non-mots, ces pierres douloureuses qui creusent la faille du dicible dans ses poèmes deviennent matériau de déconstruction du monde. Un ravalement de façade et un lissage de la prose masquent la tourmente. L'écrivain du silence désertique devient écrivain du vacarme de la ville domptée : le poète juif radical et obscur se transforme en romancier américain à succès. Paul Auster est l'un des plus grands écrivains new-yorkais contemporains et sans nul doute celui qui a représenté « La Ville » de la façon la plus obsessive et répétée. Il développe dans ses romans une non-langue de deuil suite à la mort de trois mille innocents dans la chute des tours du World Trade Center. Le 11 septembre 2001 constitue une étape importante de cette trilogie épiphanique et traumatique. Décrite sous le signe de la chute de l'hégémonie et de l'économie faisant écho à Benjamin Sachs, l'enfant né avec la bombe atomique dans *Leviathan*, l'Amérique post-11 septembre marque profondément l'œuvre d'Auster qui se lance alors dans des stratégies de témoignage et de « détour » afin d'exprimer l'inexprimable et de représenter le « désastre », pour reprendre les expressions de Maurice Blanchot. L'analogie entre ces deux événements qui se succèdent immédiatement dans *Winter Journal* se forme à partir de plusieurs éléments symboliques. Il s'agit d'abord d'une nouvelle répétition de la chute, vingt-trois ans plus tard. La chute des tours et l'impossibilité d'en témoigner réveille les premières considérations d'Auster sur la chute linguistique de l'homme dans un monde post-babélien. Lorsqu'il décrit rétrospectivement le moment épiphanique de 1978, Auster emploie des termes ambigus si on les compare au récit du 11 septembre 2001 qui le suit immédiatement sur le plan narratif : « this sudden fall through the empty, unbounded air filled you with a sensation of freedom and happiness » (Auster, 2012, 223). Cette description de la chute dans l'abîme du langage est proche de certaines représentations

paradoxaux qui ont été faites des « falling men », dont la grâce dérangeante a fasciné de nombreux artistes et écrivains.

Auster ne parle presque jamais directement des événements du 11 septembre. Ses stratégies de détour comprennent l'invention d'Amériques alternatives, l'uchronie, la fragmentation et la désorientation du récit, un certain nombre d'allusions anachroniques et proleptiques, ainsi qu'une exploration des symptômes du stress post-traumatique : aphasie, amnésie, projection et répétition d'images insoutenables. La mise en récit du trauma inclut également l'autofiction et la mythification, la biographie devenant histoire et l'histoire biographie. Dans ce passage de *Winter Journal*, Auster décrit la traversée du pont de Brooklyn et son architecture spécifique, révélant l'origine autobiographique du trauma du 11 septembre dont les manifestations discrètes sont perceptibles dans les romans *Oracle Night*, *The Brooklyn Follies* ou *Sunset Park*. Auster insiste sur la dimension « familiale » de ces événements et se place une fois encore en « porte-drapeau » des souffrances de l'Amérique.

[B]ack in the days before the suicidal murderers visited New York, it was always the crossing from Brooklyn to Manhattan that you preferred, the anticipation of reaching the exact point where you could simultaneously see the Statue of Liberty in the harbor to your left and the downtown skyline looming in front of you, the immense buildings that would suddenly jump into sight, among them the Towers, of course, the unbeautiful Towers that gradually became a familiar part of the landscape, and even though you still marvel at the skyline whenever you approach Manhattan, now that the Towers are gone you can no longer make the crossing without thinking about the dead, about seeing the Towers burn from your daughter's bedroom window on the top floor of your house, about the smoke and ashes that fell onto the streets of your neighborhood for three days following the attack, and the bitter, unbreathable stench that forced you to shut all the windows of your house until the winds finally shifted away from Brooklyn on Friday, and even though you have continued to cross the bridge two or three times a week in the nine and a half years since then, the journey is no longer the same, the dead are still there, and the Towers are there as well—pulsating in memory, still present as an empty hole in the sky. (225-226)

Dans tous les romans post-11 septembre de Paul Auster, les tours hantent le ciel des mondes parallèles et imaginaires par leur absence. Même quand le temps du récit est la période pré-11 septembre ou lorsqu'il s'agit d'une autobiographie, Auster annonce la chute des tours à venir. Dans ce passage par exemple, on peut lire une allusion à la fameuse vision traumatisante des « jumpers » ou « falling men » : « the immense buildings that would suddenly *jump* into *sight* ». S'ouvre alors une forme nouvelle d'expression de l'inexprimable, de dépassement des interdits de la représentation. Les événements du 11 septembre sont rarement mentionnés et pourtant leur présence spectrale rôde sous la surface limpide du texte bâti avec des non-mots

pierres et des matériaux de déconstruction narrative témoignant du vide, pleurant l'absence de ses membres fantômes. La fiction est une béquille soutenant l'Amérique traumatisée. La prose de Paul Auster claudique en suivant pas à pas la mélodie divulguée dans le corps du monde. Dans ce passage, la destruction des tours engendre la prolifération d'un nuage linguistique négatif et étouffant, cendres du mot, « unwords » qui fourmillent dans une confusion digne de la chute de la tour de Babel : « unbeautiful », « unbreathable », « no longer », « no longer ». La fumée irrespirable assaille les bronches de l'écrivain spécialiste en « phénoménologie de la respiration » dont l'œuvre monumentale est faite de textes aux murs réguliers mais tapissés d'une fine pellicule de poussière macabre. Le corps du texte, comme le corps de l'écrivain qui a regardé la Gorgone, est imprégné de ces particules de mort qui entrent par les poumons de l'auteur et par les fenêtres de sa maison, circulant dans l'étendue infinie du texte monde. Cette « tragédie familiale » (« family tragedy »), nationale et historique, qui marque l'entrée dans le vingt-et-unième siècle selon Paul Auster (« And so the twenty-first century finally begins »¹) est encore décrite dans ce passage comme une tragédie personnelle et familiale : « a familiar part of the landscape », « your daughter's bedroom », « your house » (Auster, 2012, 226). Les romans *Oracle Night*, *The Brooklyn Follies*, *Man in the Dark* et *Sunset Park* font partie d'un processus de mise en récit de trauma dont *Winter Journal* confirme la *persistance*. Les patients souffrant de stress post-traumatique n'en finissent pas de revivre, de représenter — au sens temporel et figuratif — l'événement traumatique. Paul Auster concède ici que penser, voir ou évoquer le cœur symbolique de Manhattan (le pont de Brooklyn, la Statue de la Liberté) implique automatiquement la projection des tours absentes : « the dead are still there, and the Towers are there as well—pulsating in memory, still present as an empty hole in the sky » (Auster, 2012, 226). Avec chaque traversée du pont de Brooklyn, avec chaque représentation de New York et de l'Amérique dans son œuvre post-11 septembre, Paul Auster répète l'événement traumatique qui arrête le temps et inonde le labyrinthe textuel de son ombre mortelle. Le nuage de cendre plonge dans l'obscurité les rues de New York, quadrillées comme les pages du carnet bleu maléfique de Sidney Orr dans *Oracle Night*. Le temps du trauma et de la mémoire meurtrie remplace le présent et le futur : l'image des tours incandescentes brûle encore la rétine du témoin, tenant lieu et place du trou béant de Ground Zero dans la ligne d'horizon édentée de Manhattan. Les tours et les morts vibrent dans son

¹ Paul Auster, « Random Notes—September 11, 2001—4:00 PM », Commissioned by *Die Zeit*: published September 13, 2001 (in *Collected Prose*, 2003, 509, 506). Ce texte a également été publié dans l'anthologie d'Ulrich Baer, *110 Stories: New York Writes After 9/11* (New York, New York University Press, 2002).

corps, le cœur de l'Amérique (« we are the true heartland »¹) devient cœur de l'auteur qui ressent ses pulsations organiques intériorisées (« pulsating in memory » [Auster, 2012, 226], « I felt as if Spiegelman had placed a stethoscope on my chest and methodically registered every heartbeat that had shaken my body since September 11 »²). L'absence devient présence, le vide trop-plein (« still there », « there as well », « still present as an empty hole » [Auster, 2012, 226]). Le renversement est total. La dernière phrase de ce paragraphe offre une clef résumant l'esthétique de Paul Auster, qui élabore une stratégie de remplissage par le vide, d'expression par le silence et l'absence, de formulation du cri par l'aveuglement. Les maux et les non-mots percent le texte et les yeux des personnages qui répètent la vision impossible devenue seule vision possible.

La dernière phrase, décrivant la « présence » d'un trou béant dans le ciel, s'enchaîne avec un long paragraphe dévoilant le troisième événement à la fois épiphanique et traumatique relaté par Paul Auster. Avant de respirer, de sentir (physiquement et olfactivement), et pour ainsi dire de goûter la mort (« the bitter, unbreathable stench » [Auster, 2012, 226]), avant de *voir* le désastre qui a perturbé durablement sa vision (« you can *no longer* make the crossing *without* thinking about the dead, about *seeing the Towers burn* » [226]) et ses capacités de perception du temps ou de description du monde, dans un « après-coup » devenu *kairos*, présent continu, Auster avait déjà *entendu* les morts : « You heard the dead calling out to you—but only once » (226). Cette expérience extrasensorielle unique hante une grande partie de son œuvre parallèlement à la vision des tours jumelles enflammées.

Dans le dernier long récit qui clôture son récit autobiographique, Auster raconte sa visite au camp de Bergen-Belsen, qu'il associe bien sûr à Anne Frank (227), figure historique essentielle dans *The Invention of Solitude*. Comme à Manhattan, les bâtiments, qualifiés d'« architecture du barbarisme », ont disparu (« you wished the camp had been left intact so the world could have seen what the architecture of barbarism had looked like » [229]). La transgression des interdits de la représentation effectuée par Paul Auster est similaire, pour ne pas dire identique à celle de Jerome Rothenberg à Treblinka. Elle complète le « dérèglement » à la fois poétique et traumatique « de tous les sens ». Faisant immédiatement suite au passage cité plus haut, Paul Auster décrit un état au-delà de la perception et de la représentation

¹ Paul Auster, « NYC = USA », ([July 31, 2002], Op-ed piece: *The New York Times*; September 9, 2002), in *Collected Prose*, 2003, 510.

² Paul Auster, « The Art of Worry », (Catalogue preface for Art Spiegelman exhibition, Nuage Gallery, Brescia, Italy, 2003), in *Collected Prose*, 463.

rationnelles. Il commence par se contredire, marquant ainsi l'analogie et la complémentarité entre le trauma du 11 septembre et celui de la Shoah :

You heard the dead calling out to you—but only once, once in all the years you have been alive. You are not someone who sees things that are not there, and while you have often been confused by what you are seeing, you are not prone to hallucinations or fantastical alterations of reality. The same with your ears. [...] Twenty years ago, however, perhaps twenty-five years ago, under circumstances far removed from the flow of your daily life, you experienced an auditory hallucination that continues to bewilder you with its vividness and power, the sheer volume of the voices you heard, even though the chorus of the dead screamed out in you for no more than five or ten seconds. [...]. [W]hat stood there now was a small museum, a one-story structure filled with poster-sized black and white photographs along with explanatory texts, a grim place, an awful place, but so denuded and antiseptic that you found it hard to imagine the reality of the place as it had been during the war. You couldn't feel the presence of the dead, the horror of so many thousands crammed into that nightmare village surrounded by barbed wire [...]. Then you came to a patch of grass that was slightly elevated, three or four inches higher than the rest of the field, a perfect rectangle that measured about twenty feet by thirty feet, the size of a large room, and in one corner there was a marker in the ground that read: *Here lie the bodies of 50,000 Russian soldiers*. You were standing on top of the grave of fifty thousand men. It didn't seem possible that so many dead bodies could fit into such a small space, and when you tried to imagine those bodies beneath you, the tangled corpses of fifty thousand young men packed into what must have been the deepest of deep holes, you began to grow dizzy at the thought of so much death, so much death concentrated in such a small patch of ground, and a moment later you heard the screams, a tremendous surge of voices rose up from the ground beneath you, and you heard the bones of the dead howl in anguish, howl in pain, howl in a roaring cascade of full-throated, earth-splitting torment. *The earth was screaming*. (226-229)

La phrase « You are not someone who sees things that are not there » renvoie de façon contradictoire à la vision résiduelle des tours absentes décrite quelques lignes auparavant. En passant d'un sens à l'autre, de la vue à l'ouïe, Auster renforce la parenté entre ces deux événements clefs de son épiphanie négative (« *The same with your ears* »). L'hallucination auditive (l'écoute des voix des morts sur le site de Bergen-Belsen) répond à la vision des tours absentes. Cette visite du camp désert est relatée avec une inexactitude temporelle révélatrice de la persistance du trauma et du *kairos*, du surgissement de l'événement épiphanique évanescent qui arrête, dérègle le temps et la perception du monde (« Twenty years ago, however, perhaps twenty-five years ago, under circumstances far removed from the flow of your daily life », « continues to bewilder you with its vividness and power », « no more than five or ten seconds »). Comparé à l'ensemble du mémoire, cet événement semble hors cadre et hors temps (« far removed »), mais l'information révélée permet néanmoins de le situer

chronologiquement entre le spectacle de danse en décembre 1978 et les attentats du 11 septembre 2001. L'épiphanie négative de Bergen-Belsen complète et transcende les deux autres événements de cette trilogie. En *montant* par une fissure dans la terre (« *earth-splitting torment* » [229]) qui rappelle la « fissure dans l'univers » (« *crack* », « *rift* », « *chasm* » [220-223]), les cris surgissent des profondeurs abyssales (« *the deepest of deep holes* » [229]). Ces cris illustrent la théorie du trauma de Cathy Caruth sur la « blessure » et la « voix ». L'émanation des voix fend la terre et traverse le corps de l'écrivain, inversant sa chute dans la faille silencieuse qui sépare le monde et les mots. Le trou dans la terre de Bergen-Belsen (« *the deepest of deep holes* » [229]) rime avec le trou dans le ciel de Manhattan (« *still present as an empty hole in the sky* » [226]). Au sein d'un même roman illustrant cette analogie souvent répétée par Paul Auster dans son œuvre de fiction, les personnages d'*Oracle Night* font une expérience similaire de la vision proleptique discrète des tours enflammées, depuis le pont de Brooklyn, bien avant que celles-ci ne disparaissent. Ils font aussi la découverte d'une structure bétonnée renfermant sous une trappe un abri antiatomique, un témoignage de la libération du camp de Dachau et un *livre des morts* de la Shoah.

La description de cette épiphanie négative à la fin du mémoire d'Auster souligne son impact incommensurable sur sa vie et son œuvre. Pendant ce bref instant, le poète, l'écrivain, le *porteur*, est devenu le vecteur de voix multiples, le corps desubjectivé à travers lequel les voix ont pris forme et se sont fait entendre (« *the chorus of the dead screamed out in you* »), à travers lequel l'imprésentable est devenu *présence*. L'image n'est pas suffisante. Les photographies froides et distantes du musée ne peuvent ni exprimer le trauma ni témoigner de façon authentique (« *you found it hard to imagine the reality of the place as it had been during the war. You couldn't feel the presence of the dead* »). L'écrivain donne voix, écoute la musique silencieuse du désastre qui dort dans les fêlures du monde. Paul Auster sort de cette journée initié, transformé. Ces hurlements habitent la non-langue qu'il affine, affûte et polit. La surface textuelle chimérique de la construction linguistique instable et lézardée menace à tout moment de se déchirer, de s'écrouler pour dévoiler le néant d'où le premier mot, la première particule du monde, émerge. Entre élévation spirituelle, déchéance et chute, l'écrivain écoute le silence. Il navigue en surface, observant les manifestations imperceptibles des Léviathans effrayants et fascinants, invisibles et indicibles, qui veillent de l'autre côté, dans la profondeur sourde et aveugle d'un univers sémiotique indomptable, dans l'immensité d'une nature sauvage et incompréhensible à laquelle il ne saurait être question de résister. Mot à mot, pas à pas, de la perception à l'expression, de « *Eye* » à « *I* », d'une foule d'yeux à une

foule de « je », Auster répète la chute du monde dans le signe linguistique, dans l'image et la métaphore qu'il génère. Mais il témoigne aussi de l'élévation des manifestations imperceptibles du monde dans le moi, d'une écriture qui donne forme, qui informe et défigure. Enfermé dans une pièce, comme les cinquante mille soldats russes (« a perfect rectangle that measured about twenty feet by thirty feet, the size of a large room » [229]), l'écrivain orchestre une chorale de témoignages. Écrire : se laisser glisser dans la chute pour mieux revenir à la vie, s'élever dans le souffle d'un bonheur retrouvé, témoigner pour mieux guérir des blessures malignes sous-cutanées qui précèdent le premier souffle, le premier cri.

Dans ce passage sur les « hurlements des morts », Auster emploie un autre mot crucial dans la problématique des interdits de la représentation : « imagine ». Il explique que les images ne permettent pas d'« imaginer » les événements (« you found it hard to *imagine* the reality of the place as it had been during the war ») et montre que le message incommunicable des « témoins intégraux » peut être perçu lors d'expériences extrasensorielles paradoxales telles que l'écoute de la voix des morts ou la vision d'images absentes. De nombreux chercheurs et artistes, comme Jerome Rothenberg, Charles Bernstein ou Giorgio Agamben, s'accordent à dire que les événements d'Auschwitz étaient inimaginables, qu'ils ont transgressé et transformé les limites de l'imaginaire en devenant une réalité inhumaine attestée. Ils ont créé un choc sans précédent, engendrant un renversement du réel, un *excès de réel* (comme l'ont affirmé par ailleurs DeLillo et Baudrillard au sujet du 11 septembre) ainsi que l'obsolescence des moyens d'expression disponibles pour en témoigner. Cette crise de sens nécessite une refonte épistémologique radicale et universelle, une transformation de la pensée et du langage afin de reconstruire un monde ayant perdu tous ses repères. Face aux génocides perpétrés et passés sous silence, le poète doit faire acte de résistance pour donner voix aux victimes et célébrer leur culture, leur langage et leur mémoire. C'est le but que s'est fixé Jerome Rothenberg tout au long de sa carrière qui a débuté au lendemain de la seconde guerre mondiale. En exergue de la « Preface » de son recueil *Triptych*, son ami Charles Bernstein cite Imre Kertész au sujet de l'« inimaginable » :

*Before Auschwitz, the extermination camp was
unimaginable. Today, it can be imagined.
Because Auschwitz really happened, it has permeated*

*our imagination, become a permanent part of us*¹.

Comme dans l'œuvre de Paul Auster, la seconde guerre mondiale est l'événement déclencheur — la clef et le moteur de la structure profonde — de la carrière de Jerome Rothenberg, bien qu'ils aient tous deux mis un temps considérable pour donner forme et voix au trauma indicible. Le hurlement détonne tout à coup en surface, telle une bombe enracinée dans la terre en jachère, réamorcée plusieurs décennies après la fin du conflit. Là où Auster a construit un vocabulaire, une grammaire et une mise en récit détournée du désastre, Rothenberg a élaboré une poétique d'investigation dont l'objectif est d'abattre les murs du silence, de la perception et des préconceptions normatives (linguistiques, académiques et politiques). De façons différentes et complémentaires, Auster et Rothenberg ont laissé ces événements « infiltrer » leur imagination (« *it has permeated / our imagination* »), mais ils les ont aussi invités à pénétrer leur corps et leurs sens. Ils ont ainsi créé une poétique répondant à cet excès de réel afin de changer la structure du langage et les modes du témoignage. L'investigation formelle est nécessaire pour essayer de remédier à l'impossibilité du témoignage total. Auster et Rothenberg offrent une textualité hybride entre poésie, fiction, prose, commentaire et manifeste. Les images et les voix inimaginables (« *unimaginable* ») se sont insinuées dans la langue austérienne pour créer une prose mutante du néant composée de non-mots (« *these pictures are the unspeakable* » affirmait-il déjà dans *The Invention of Solitude* [Auster, (1982), 1988, 98]). Elles ont imprégné la poétique de Rothenberg qui prône l'abolition de la métaphore, de la forme, de la rime et du sens ainsi que le libre recours à la citation. En faisant acte de résistance, ces écrivains avant-gardistes se placent en porte-parole et en porte-drapeau du désastre, en soldats de premier rang secondés par une armée des morts, se défendant grâce à leurs arsenaux textuels brandis face au silence. Leurs textes complètent les fragments de témoignages épars, les objets et les photographies qui ne disent pas toute la vérité. Paul Auster et Jerome Rothenberg ont souligné la place incontournable de l'imagination dans le témoignage vrai. Mais ils ont aussi fait du poète et de l'écrivain, du corps du texte et du corps du poète, de l'anthologiste ou du narrateur, le véhicule polymorphe et polyphonique à travers lequel circule l'imprésentable, une réalité qui dépasse la mise en mot et renvoie à l'impulsion première de la création, l'acte de nommer. L'écrivain doit cerner au plus près la réalité perçue, même lorsque celle-ci est imperceptible ou impensable, masquée par le redoublement mensonger du signe pervers.

¹ Imre Kertész, in Charles Bernstein, « Preface », extrait de Jerome Rothenberg, *Triptych (Poland/1931 – Khurbn – The Burning Babe)*, New York, New Directions, 2007, vii.

Comme Auster, Rothenberg a vécu un moment d'épiphanie négative à Treblinka. S'il n'a pas mis en place des stratégies de détour pour mieux affronter les représentations impossibles ou interdites, il les a lui aussi, dans un premier temps, laissées se disséminer dans l'arrière-plan sombre de ses textes (*Poland/1931*, *Vienna Blood*). Ces recueils poétiques croisent fantasme, archive et techniques numérologiques ancestrales afin de décupler les capacités de représentations et les pouvoirs du langage. L'anthologie *A Big Jewish Book* recense ces techniques et les réinscrit dans le champ de la poésie. Le recueil de poèmes *Gematria* en teste largement les effets poétiques par ailleurs, créant un nouveau langage et de nouvelles formes d'association. Jerome Rothenberg a tenté avec *Khurbn* d'écouter, d'imaginer et de décrire *concrètement* l'horreur, de créer des images poétiques insoutenables mais fidèles à la réalité du désastre. Il ne s'agit pas d'une insulte scandaleuse, mais bien au contraire, d'une preuve de courage, de respect et de responsabilité envers les véritables victimes qui n'ont pas pu parler. Ce témoignage de l'intémoignable est effectué en anglais et en yiddish, à partir d'une « base de données » archivée (en ce sens proche de celle d'*Holocaust* de Reznikoff), d'une écoute active de la voix des morts (émanant des « dibbouks » de la mythologie juive kabbalistique) ainsi que d'une imagination poétique illimitée et transgressive s'inspirant notamment de la poésie de Wallace Stevens pour mieux redéfinir le réel. Cette mise en scène d'une série de poèmes comparable à une pièce de « théâtre de la cruauté » permet de dévoiler un peu plus la vérité en la libérant des tabous de la perception et de la représentation grâce à l'imagination et à la vision poétique. Dans l'introduction de *Khurbn*, Jerome Rothenberg décrit la visite du camp désert de Treblinka et raconte ce qui s'apparente à une épiphanie négative, un bouleversement de sa condition humaine et artistique, un moment de perception dont la limpidité et l'acuité exceptionnelles lui ont révélé sa responsabilité en tant qu'écrivain :

[W]hen we went there (as we had to), there was only an empty field & the thousands of large stones that make up the memorial. We were the only ones there except for a group of three people [...]. The absence of the living seemed to create a vacuum in which the dead—the dibbiks who had died before their time—were free to speak. It wasn't the first time that I thought of poetry as the language of the dead, but never so powerfully as now. [...] When I was writing *Poland/1931*, at a great distance from the place, I decided deliberately that that was not to be a poem about the "holocaust." There was a reason for that, I think, as there is now for allowing my uncle's khurbn to speak through me. The poems that I first began to hear at Treblinka are the clearest message I have ever gotten about why I write poetry¹.

¹ Jerome Rothenberg, *Khurbn & Other Poems*, New York, New Directions, 1989, 3-4.

Rothenberg décrit cette visite comme un devoir moral (« we had to ») et un instant de réceptivité poétique extraordinaire (« never so powerfully as now », « The poems that I first began to *hear* at Treblinka are the clearest message I have ever gotten about why I write poetry »). Rothenberg *entend* les poèmes qui lui sont dictés par la voix des morts. Il est, pour reprendre l'expression de Paul Auster décrivant Charles Reznikoff, un « scribe sans visage ». Ces voix lui dictent le contenu du témoignage impossible. Son corps et ses poèmes sont le médium à travers lequel elles s'expriment (« the dead [...] were free to speak », « speak through me »). Le poète recueille et retranscrit une *parole* qui n'est pas la sienne et qui lui révèle le secret du désastre. Il s'agit d'un moment épiphanique, puisque cette non-langue fantomatique lui dévoile le but de la poésie ainsi que le rôle qu'il doit jouer dans le monde (« the clearest message [...] about why I write poetry »). À partir de cet instant précis, Rothenberg s'aventure encore plus loin dans le renversement de la pensée, de l'imagination et de la parole. La lumière devient ombre, mais il existe bien un langage « sacré » pour dévoiler et exorciser cette négativité.

Devenir le porte-parole de la voix des morts sur le site de Treblinka est un événement fondamental illustrant la poétique de Rothenberg dans son ensemble. Il milite pour la transgression de tous les interdits de la représentation. La seconde guerre mondiale a engendré le besoin d'une refonte épistémologique, cognitive, spirituelle et artistique afin d'abattre les murs de la perception. L'engagement et le changement politique commencent par la révolution du langage. Cette révolution s'applique à toutes les notions fermement établies, arrêtées et sclérosantes. L'écoute active, l'imagination et la retranscription des voix des morts font partie de cet acte initial de résistance poétique. Le poète (chaman, *trickster*, « technicien du sacré ») donne voix à l'autre côté, sous toutes ses formes marginales et imperceptibles en dehors de la littérature et du langage. Quel que soit l'interdit de la représentation, il sera bravé et défié par le poète qui considère la *poesis*, la « création », comme un besoin révolutionnaire d'« expression de l'inexprimable »¹.

L'indicible qu'Auster décrit comme une faille entre le monde et le mot est tout aussi essentiel à la poétique de Rothenberg. En tant que poète avant-gardiste et anthologiste mondial de référence, Rothenberg tente de repousser les limites de l'expression et de la représentation en redéfinissant quotidiennement l'acte poétique. Son action totalisante s'étend à toutes les manifestations irréelles et extrasensorielles. Dérégulant sa perception sensorielle

¹ « [A] need to “express the inexpressible”—a belief [...] that “‘metaphor’ can change the world” » (Jerome Rothenberg, « Pre-Face », [A *Big Jewish Book*], in *Pre-Faces & Other Writings*, New York, New Directions, 1981, 120).

après Rimbaud, Rothenberg essaie de voir avec ses lèvres ensanglantées, d'entendre avec ses yeux aveuglés, de sentir avec ses doigts amputés. Il incarne une présence métamorphe à la fois mythologique et mythique, un poète-anthologie pour reprendre l'expression de Paul Auster dans *Man in the Dark* (« a walking book in the shape of a man »¹), un poète-*trickster* visionnaire et envoûtant, revêtant son habit de langage mimétique, traduisant et mélangeant toutes les langues, toutes les voix et les « moi », tous les sens et tous les mondes. Renversement, retournement et dérèglement sont les maîtres mots de ce poète résistant qui cherche dans les racines anthropologiques de la poésie mondiale à faire renaître et à décupler les capacités humaines réduites ou oubliées. Rothenberg diffuse un message de liberté et de ténacité face à l'oppression culturelle et politique. Son but ultime est un renversement complet du système, une révolution qui commence dans une langue poétique débarrassée des idiomes nationaux réducteurs et exclusifs, dont la structure souterraine redessine les bases éthiques universelles d'un monde à venir. Toutes les institutions conservatrices et totalitaires sont visées. Rothenberg n'hésite pas à défier l'interdit de la représentation biblique, à revisiter les coutumes et les croyances orthodoxes, à transgresser les tabous relatifs à la sexualité et à la mort. Ce poète-*trickster* ou « caméléon » prend diverses apparences et se joue des catégories formelles, passant du poème au commentaire et à la narration en prose, du rite à la performance, de la traduction à la variation, de l'anthologie au collage et aux emprunts non signalés. Toutes ces facettes de son œuvre sont le prolongement de sa poétique de l'expression de l'inexprimable développée afin de rendre visibles les formes de réalité alternatives voilées par la corruption et le redoublement du signe. Rothenberg revisite le passé afin de changer durablement le langage et le monde.

L'identité juive-américaine est une source d'inspiration, de réflexion et de dérision pour Jerome Rothenberg qui en a réévalué les archétypes. Il s'intéresse ainsi aux pratiques kabbalistiques numérologiques non-orthodoxes ou encore aux chants rituels natifs-américains. Militant pour le retour de l'oralité, il dépasse les limites de la représentation à l'aide de poèmes, de traductions et de variations *présentant* les aspects visuels, oraux et linguistiques de l'événement rituel théâtral. Derrière le chant et le masque tribal, ces rites permettent de laisser libre cours aux rêves et aux pulsions indicibles dissimulées dans l'être en le dédouanant des interdictions véhiculées par les sociétés modernes. Dans la transgression de l'interdit de la représentation, chez Paul Auster comme chez Jerome Rothenberg, le visage (évoquant l'interdit de la représentation biblique) et le cri traumatique enfoui dans le silence

¹ Paul Auster, *Man in the Dark*, London, Faber and Faber, 2008, 119.

(interdit de la représentation traumatique) sont des figures et des voies d'accès essentielles répétées et explorées de façon obsessionnelle. Tous-deux expriment l'intériorité, la solitude et surtout la souffrance de l'être à travers les natures mortes, les représentations de visages d'enfants martyrs ou du chérubin. Dans *A Book of Witness*, Rothenberg orchestre des voix et des « moi » multiples. Dans *The Burning Babe*, il élabore une galerie poétique composée de représentations intermédiaires de la *figure* de l'enfant convergeant vers le New York de sa naissance devenu terre du désastre. Rothenberg crée un poème vortex, une métaphore architecturale exponentielle inspirée du *Merzbau* de Kurt Schwitters, une œuvre mémorielle tentaculaire, versatile et visionnaire. *The Burning Babe* rend hommage aux victimes des attentats du WTC et cristallise la trilogie traumatique Auschwitz-Hiroshima-11 septembre. Les trois recueils de poèmes diasporiques réunis rétrospectivement dans *Triptych* reflètent le refoulement (*Poland/1931*), le surgissement (*Khurbn*) et la répétition curative (*The Burning Babe*) du trauma.

Répétant la naissance et la mort de la figure christique, le corps du poète et le corps du texte portent les stigmates de l'écriture du désastre, de l'indicible traumatique, ce qui est également observable dans d'autres recueils tels que *The Lorca Variations* :

all sounds constrict
into a scream,
all signs into a spiral

in whose wake
its many rhythms change
to yellow

words & birds
so painful,
they leave a thousand scars behind

the air dissolving
in their wake,
a whirligig set spinning

turning black¹

¹ Jerome Rothenberg, « The Lorca Variations (XXVI), "Palimpsests [2]" », in *The Lorca Variations*, New York, New Directions, 1993, 60.

Les textes de Jerome Rothenberg et de Paul Auster sont des surfaces organiques lacérées par le trauma enfoui. Les « voix » multiples émanant de la « blessure » qu'ils conjuguent forment un « palimpseste » abîmé par le temps et les hommes. Lorsque les entailles textuelles sont trop profondes (« sounds », « screams », « signs », « so painful », « scars ») et que la sève du livre monde révèle le code secret du « moulin » (« whirligig »), de la « Roue » de l'existence et du langage, le trauma apparaît par flashes douloureux dans la répétition de la lettre, dans le tournoiement des rayons, pour dévoiler la vision interdite. À travers la sédimentation en couches épaisses de l'écorce mémorielle, étendue infinie du monde enroulée dans un parchemin séculier et sacré (« spiral », « set spinning »), l'« image profonde », la représentation sacrifiée, surgit du gouffre de l'indicible.

En suivant l'exemple de la variation de Lorca effectuée par Rothenberg, qui donne à lire la douleur identitaire dans la transparence du palimpseste (« *offered to Lorca's Spain* »¹), un collage d'extraits de poèmes d'Auster et de Rothenberg servira de représentation finale du trauma et du témoignage. Un chœur de voix intertextuelles et polyphoniques traduisant la souffrance indicible formulera peut-être mieux que toute image, que tout langage symbolique ou critique, une « coda » :

Daylight like hospitals
 where corpses burn where gloves
 are cast aside
 the woman's anguish buried deeper
 than our hearts, the children
 who have lost their way,
 hang here from ropes
 with pains down to their feet
 & blood that spurts out
 from their eyes cut through
 by scissors²

Do not
 emerge, Eden. Stay
 in the mouths of the lost
 who dream you³.

¹ Jerome Rothenberg, « Coda: The Final Lorca Variation », in *The Lorca Variations*, 1993, 87.

² Jerome Rothenberg, « The Lorca Variations (XXX), "Jewish Cemetery (1)" », in *The Lorca Variations*, 1993, 75.

³ Paul Auster, « Hieroglyph », in *Collected Poems*, 2007, 86.

Let her set out on boats the way Jews set out on boats
who sought an entrance
when everything turned blue dissolved in blackness moans
so loud they drowned the lyres out
& fear slid down the slopes & left its footprints in the mar-
ble¹

Slowly
you dip your finger into the wound
from which my voice
escapes².

¹ Jerome Rothenberg, « The Lorca Variations (XXXI), “Jewish Cemetery (2)” », in *The Lorca Variations*, 1993, 77. Je souligne ces deux illustrations de l’obsolescence de la métaphore après Auschwitz. Dans ce tableau surréaliste, la lyre est submergée par les cris plaintifs qu’elle est sensée symboliser. La « peur », dont la valeur sémantique est dépassée, est personnifiée. Elle fuit, laissant ses empreintes dans le marbre froid et impénétrable, ce qui souligne la nécessité d’un nouveau langage.

² Paul Auster, « Choral », in *Collected Poems*, 2007, 70.

ANNEXES

ANNEXE I

ENTRETIEN AVEC PAUL AUSTER

• SAINT MALO • FESTIVAL ÉTONNANTS VOYAGEURS • DIMANCHE 8 MAI 2005 •

L'entretien suivant a été conduit en français lors de la 16^{ème} édition du Festival Étonnants Voyageurs. Cette conversation, qui a été en partie enregistrée et reproduite ci-dessous, portait au départ sur les romans *The Book of Illusions* et *Oracle Night*, dont Paul Auster faisait alors la promotion.

F. HUGONNIER : *La perte ou une situation de solitude, de désespoir, sont-elles nécessaires pour commencer à écrire ?*

P. AUSTER : Euh... non, pas forcément.

F. H. : *Que pensez-vous du pouvoir des mots ? Est-ce que le travail peut permettre au narrateur de sortir d'une telle situation ? S'agit-il d'un palier, d'une première étape, pour ensuite changer de vie ?*

P. A. : Oui, oui... Mais les mots ne le font pas. C'est la vie qui le fait. L'acte d'écriture ne change pas beaucoup la situation. C'est qu'il remonte, Sidney¹, dans cette histoire, petit à petit il guérit et il lutte beaucoup pour se stabiliser encore.

F. H. : *David Zimmer, dans Le Livre des Illusions, a besoin de travailler pour sortir d'une grande dépression...*

¹ Sidney Orr est le personnage principal (narrateur et écrivain) du roman *Oracle Night* (London, Faber and Faber, 2004).

P. A. : Exactement, oui, oui... Si on peut se perdre dans un certain sens, dans un projet, un travail, ça donne une sorte de... pas un salut, mais une raison de vivre.

F. H. : *Le mot « salut » m'interpelle. S'il n'y a pas un contenu strictement religieux dans votre travail, une certaine dimension spirituelle anime cependant les personnages...*

P. A. : ...Oui, je dirais spirituelle plutôt que religieuse. Pas religieuse parce que je n'y crois pas. Mais il y a toujours cette idée que ce n'est pas nous qui avons inventé le monde, qui l'avons créé. Il y a des aspirations transcendantes dans chaque âme pour quelque chose de plus grand que soi. Une idée de... Comment dire... Je me vois comme appartenir au monde. La plupart du temps les gens sont coupés du monde ; isolés. Et il y a, je crois, des instants où on se sent connectés, hein ? Et ce sont les plus grands moments de bonheur dans la vie, n'est-ce pas ?

ANNEXE II

INTERVIEW WITH JEROME ROTHENBERG

• UNIVERSITÉ DU MAINE, LE MANS • THURSDAY, OCTOBER 14, 2010 •

F. HUGONNIER: *In your article on “Secular Jewish Culture / Radical Poetic Practice,”¹ you mention “the story of your early turn to poetry” as linked to the Holocaust.*

J. ROTHENBERG: It came directly after the war. There were two events: the Holocaust and, you know, the atomic bomb. I was thirteen or fourteen at the time, and looking back, retrospectively, it seems that the war was generating a sense, then or soon thereafter, that we were looking for another language, another way of speaking and thinking. Poetry became the vehicle for the transformation of language and thought.

F. H.: *At that time you were already reading poets such as Stein and Lorca. What other poets did you read? When did you start writing your own poems?*

J. R.: The age of fifteen or sixteen was a turning point. I was reading Lorca, Rimbaud, Stein, and somewhat later, Pound and Williams. I was also starting to write my own poems, slowly and tentatively.

¹ This is the title of Rothenberg’s speech for a conference chaired by Charles Bernstein with the same title, later published in *Poetics & Polemics 1980-2005* (Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2008) and in *Radical Poetics and Secular Jewish Culture* (Stephen Paul Miller and Daniel Morris eds., Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2010). See Charles Bernstein (chair), *Secular Jewish Culture / Radical Poetic Practice*, a public forum with Paul Auster, Kathryn Hellerstein, Stephen Paul Miller, Marjorie Perloff, Jerome Rothenberg, Center for Jewish History/American Jewish Historical Society, 15 West 16th Street, Manhattan, Tuesday, Sept. 21, 2004, <http://media.sas.upenn.edu/pennsound/video/Sec-Jewish-Culture_Radical-Poetic-Practice_9-21-04.rm>, (Dec. 2010).

F. H.: *Do you consider your own collection on the disaster, Khurbn, and works such as Fourteen Stations, which were published much later, as fundamental achievements of these early investigations?*

J. R.: If you mean an outgrowth from what I was thinking earlier, no doubt about it. It took me a long time however to come to something like *Khurbn*. First, there was a reluctance on my part to write directly about the Holocaust. With a number of others I shared a feeling that events such as Auschwitz and Hiroshima were a background to what we were writing and thinking, even where the poems were not *about* them. And there was also a reluctance to write a poetry “of the Holocaust,” to substitute your own feelings for those of the victims. But before *Khurbn*, I had already pointed to the Holocaust in *Poland/1931*, where it existed, unspoken, as the inescapable background.

F. H.: *Speaking of Poland/1931, can you tell me more about how you created these poetical fantasies about your imagined past?*

J. R.: I did a lot of reading and I drew from conversations with my family. I did some considerable research and read historical novels too. And then, between 1987 and 1989 I took a couple of trips to Poland and everything changed. The first poems of *Khurbn* came out instinctively from that, but *Poland/1931* was something else – a work of the imagination.

F. H.: *Which brings us to The Burning Babe, the last part of your collection entitled Triptych (2007). In the “Postface”, you mention the 9/11 attacks. Can you talk about the impact of 9/11 in your life and work and explain how The Burning Babe is linked to Poland/1931 and Khurbn?*

J. R.: With *The Burning Babe*, there is a kind of distancing from Poland and the Holocaust, to which being in New York at the time of the attacks was something to be added. It was part of my state of mind at the time I was writing. In *The Burning Babe*, though, I was primarily fascinated by the figure of the Babe as God, a strange figure, for me at least, and I studied the different ways that that figure had been interpreted or depicted, observing it often as I moved from church to church, from museum to museum. But the Burning Babe also brought up memories of the crematoria and the fire bombings and atomic bombings of the

war. It opened up again with 9/11, though on a smaller scale. At that point, my wife and I were a quarter of a mile away from the Twin Towers. So, at the end of the *Burning Babe*, there are explicit references to New York. I should also point out that in the middle section of *Triptych* I substituted the word *Khurbn* for Holocaust in speaking of that disaster. Holocaust is a sacrifice by fire, and while the reality of that fire was crucial to me, the idea of a sacrifice made little sense. The fire as such was already present in my early poetry, in the *Seven Hells of the Jigoku Zoshi* (1961, 1962), for example. Near the end of that series there is the repeated image of the house on fire, and the section itself is called “the hell of smoke”... The fire for me is the instrument of destruction, of annihilation, in no sense the fire of redemption.

F. H.: *Your work is often reminiscent of —though different from— the Objectivist scene. For instance, what do you think of Reznikoff’s Holocaust? Was this work influential? How does it relate to Khurbn?*

J. R.: *Holocaust* and *Khurbn* are very different works, and we are very different poets. Still, while Reznikoff is not a major influence on my work, I am really impressed by what he did in *Holocaust*. I was aware of it I’m sure at the time I wrote *Khurbn*. I admired it because in it he is using real material: data or what the poet Ed Sanders used to call “data clusters.” The same process he used in his other collection...

F. H.: ...*Testimony*.¹

J. R.: Exactly... I knew Zukofsky and Oppen, but I didn’t really know Reznikoff. Zukofsky and I spent a lot of time together, but he eventually withdrew and was hard to reach in his last few years. Oppen was a friend of mine but Alzheimer’s cut him off at the end and he was lost to us. I did several readings with Reznikoff, at least one that I thought was memorable. He was interested in the facts, more so, I think, than the others. But I don’t know whether that was an out and out strength or a limitation – no, in his case it was an absolute strength. Zukofsky went in *many* directions. Oppen’s poetry was strong and marvelously speculative. Of all of them Reznikoff was the most direct speaker. I think that was what Zukofsky meant when he spoke about Reznikoff’s “sincerity.”

¹ Charles Reznikoff, *Testimony A Recitative, The United States 1885-1890*, New York, New Directions and San Francisco Review, 1965.

F. H.: *Is testimony important in your work?*

J. R.: Yes, of course, in works such as *A Book of Testimony* and *A Book of Witness*, and in *Triptych* also, where I take account of others' witnessings and some of my own. But the witnessing doesn't stop with what Schwerner used to laugh at as the "really real," because the fantastic, the surreal, is also something that I'm looking for and to which I can also bear witness. I'm interested in that sense in both waking and dream states or how the two states can penetrate each other – both, as I think of them, areas of witnessing. Mystical and psychoanalytical thought and experience exist in two distinctively different ways, but both of them related to how the mind makes poetry. Day visions and night visions, artificially induced or otherwise. I can only say that these intrigue me, whether or not I share in them. The exploration at any rate is to see the waking world through the dream state, the perspective of the dream.¹ If that sounds too serious, let me say that I'm also engaged (or have been in the past) in a form of comic writing, in poems like "Cokboy" for instance. I like the way David Meltzer defines my work: "a jewish surrealist vaudeville". The objectivists on the other hand are hardly into the comic, although Zukofsky in private liked to indulge in comic punning. With *Khurbn*, the comic drops out for obvious reasons, and then with *The Burning Babe*, there is a degree of playfulness again, though never as much as in *Poland* and something I couldn't do at all with *Khurbn*. *14 Stations* – as another approach to Holocaust writing – uses a procedure that resembles chance composition, a form perhaps of what used to be called "the fancy," but *playful* in that sense rather than *comic*.

F. H.: *You created this piece using gematria...*

J. R.: Yes, gematria. It was done in order to match the objective quality of the monumental charcoal drawings by the artist, Arie Galles that made up the original "14 Stations." Galles based his drawings on photo images of World War Two extermination

¹ In a later conversation we came back to the questions of "visions" and "dream states":

F. H.: *Are you interested in artificially induced visions through drugs?*

J. R.: Yes, as it changes the waking state and it induces a dream state, an altered state. Shamans were involved in the knowledge that they came to it through dreaming: natural sleep visions or induced visions. Other traditions explore the visions of both the night and day. In the Bible, the prophets speak about having dream visions as well as waking ones.

camps, which gave his work an objective but powerful distance from the horrors below. Since he wanted panels of poems to accompany each of the drawings, he first suggested to me that we cut out parts of *Khurbn* and use those as the accompanying texts. I couldn't agree to that of course, and he eventually gave in and gave me a chance to write a new series of poems and see how the generative and "objective" method of gematria would work out. There was playfulness involved in some sense, and in the end the meaning, the tone of the whole was quite different from that in *Khurbn*. Chance operations permit you to move in ways that you wouldn't otherwise. It allows new connections and new rhymings, so to speak.

F. H.: *Your work in the fields of anthologies, translation, and rewriting has widened our conceptions of poetry. I remember a conversation we had last year with Hélène Aji on your recent work on some Japanese translations...*¹

J. R.: ...[Here I misunderstood the reference and am referring to a later collaborative writing project between myself and four Japanese poets, which necessarily involved a degree of translation with regard to my participation in it.] I was not involved in the Japanese translation. It was a collaboration with four poets, and I wrote in English. Somebody was there to translate so that I could be aware of what the others were writing. I actually studied Japanese as part of a year at Columbia University, but most of it has vanished since then and I was almost totally dependent on the translator.

F. H.: *How many languages can you speak? Do you need to learn to speak the language before using it to create a poem?*

J. R.: I think I translate from a lack of language skill rather than from an abundance of language skill. I have a reading knowledge of several languages, but I work in translating with the usual assistance of lexicons and, where the language is totally foreign to me, with native speakers (Czech, Russian, Japanese, Seneca, Navajo, etc). Contrary to gematria, my works in translation are much more constrained by a preexisting written text. With gematria there is some suspension of willfulness as well, because you have to follow where the gematria leads you, what the vocabulary provides you. But translation is also writing from a source, even

¹ On November 20th, 2009, Jerome Rothenberg performed a "Total translation" reading and participated in a translation workshop animated by Hélène Aji at the University of Le Mans.

more so than gematria. It can sometimes lead to a heavily rewritten version of the original or it can (more often than not) stick fairly close to the core meaning of the original. Even so, the translation will tend to diverge from the original in color, tone and rhyme. There is no single rule.

F. H.: *Is the poet bound to re-write, or is it still possible to make a poem that would be freed from any pre-construction?*

J. R.: [I'm not sure if this referred back to the translation question or, as my answer seems to indicate, to inherited ideas of poetic composition.] I certainly write with a sense of what has been written before me. We haven't invented language or the natural rhythms of language. Even sound poems break into units that resemble words and sentences. One could set that up as a project, and try to write as if – as Tristan Tzara put it – “no one came before me”.¹ But I'm more and more interested in the fact that there are others who came before me.

F. H.: *What are your current projects?*

J. R.: If there is a project at present, it's that I'm playing with the idea of an anthology of “outsider poetry” in the various ways in which the term has been applied to poetry and art. It would most obviously reference Art Brut or Poesie Brute, which has otherwise been spoken of as outsider art or outsider poetry. But it would also include folk poetry, mystical poetry, working class poetry, dialect poetry... basically any and all forms of poetry *outside of literature*. It is an extension in that sense of what I had done in *Technicians of the Sacred* and my other worldwide anthologies. Subaltern poetry is a technical academic term for some of this, although as such it's a term with which I'm still uncomfortable. I'm thinking here of Native American languages and of dialects and creoles there and elsewhere. It would be nice to combine an anthology of outsider and subaltern poetry, and that's what it may finally come to. You can check my magazine blog *Poems and Poetics*,² where I've recently started the

¹ For further reading see Jerome Rothenberg, “Preliminary Moves,” featuring an excerpt from “A Note on Negro Poetry” (1918) in which Tzara quotes Descartes: “*I don't even want to know that there were men before me*” (Jerome Rothenberg, *Symposium of the Whole: A Range of Discourse toward an Ethnopoetics*, with Diane Rothenberg, Berkeley, University of California Press, 1983, 29).

² <<http://poemsandpoetics.blogspot.com/>>, (Dec. 2010).

process. There are already twenty or twenty-two entries under the title of outsider poetry. But that's only a beginning.

F. H.: *I would like to go back to the expression "Secular Jewish Culture / Radical Poetic Practice". Can you tell me how you envision Jewishness in your work?*

J. R.: I am a "secular-secular" radical poet, but not "secular Jewish" ... [*laughs*]... But I think it's a mix. Looking back at the writing, Jewishness, if not its singular inspiration, offered me the material, the building blocks for a new poetry. Yeats in a more supernatural sense speaks about his wife as a channel, through automatic writing, for a trove of unprecedented materials, her voice in trance giving him what he spoke of as "metaphors for poetry." But what's given is for me much less spooky and, as for him, much more than just a bagful of poetic treats. I have a feeling for it surely. It is something that was and that stays very close to me. *Technicians of the Sacred* also explores a global range of traditional mystical poetry, so however secular I otherwise am, I am totally overwhelmed, as I wrote concerning *Poland/1931*, by "a world of Jewish mystics, thieves and madmen." The reality is that we are too much deprived by the merely rational/ethical/secular presentation of Jewishness, of Jewish culture, and that as secularists and poets we can still have it *all*.

F. H.: *And what about the process of putting A Big Jewish Book together?*

J. R.: When I began to put it together, and made a first collection from what I had at hand, I had only a very tentative idea of what there was that I wanted to make apparent, and then I began to look for further instances, anywhere and everywhere I could find them. I was surprised to find works and concepts that I hadn't expected to find, including gematria.

F. H.: *In the end, is writing a poem different from working on an anthology?*

J. R.: I would like to think it is all part of one project.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

A. Œuvres de PAUL AUSTER

POÉSIE

« Spokes », in *POETRY*, vol. 119, n° 6, March 1972, 311-313.

Unearth, Weston, CT, Living Hand (#3), 1974.

« The Maid » and « Odds Even », in *Roy Roger: One Line Poems*, edited by Bill Zavatsky, winter 1974, 117 p.

Wall Writing, (cover by David Reed), Berkeley, CA, The Figures, 1976, 63 p.

Fragments from Cold, with drawings by Norman Bluhm, New York, Parenthèse, 1977.

Facing the Music (Poems, Prose & A Dance for Reading Aloud), typed draft with title page and contents (« Nine poems », « Pages for Kafka », « The Death of Sir Walter Raleigh », « Northern Lights », « Happiness, or a Journey through Space »), *William Bronk Papers*, Oct 3, 1979.

White Spaces, Barrytown, New York, Station Hill, 1980, 30 p.

Unearth, avec Jean-Paul Riopelle (illustrations), édition bilingue, traduction française de Philippe Denis, Paris, Maeght éditeur, coll. « Argile », 1980, 57 p.

Murales (traduction de Danièle Robert), Arles, Éditions Unes, 1987, 61 p.

Ground Work (Selected Poems and Essays 1970-1979), 1990, 226 p.

Disparitions (traduction de Danièle Robert, préface de Jacques Dupin), Arles, Éditions Unes/Actes Sud, [1987], 1994, 160 p.

Espaces Blancs (édition bilingue, traduit de l'américain par Françoise de Laroque), Éditions Unes, [1985], 1994, 37 p.

Collected Poems, [Woodstock, NY, One Overlook Press, 2004], London, Faber and Faber, 2007, 205 p.

FICTION

The New York Trilogy (City of Glass, Ghosts, The Locked Room), London, Faber and Faber, [1985], 1987, 314 p.

In the Country of Last Things, [New York, Viking Penguin, 1987], London, Faber and Faber, 1988, 188 p.

Moon Palace, New York, Penguin Books, 1989, 307 p.

Auggie Wren's Christmas Story, [*The New York Times*, 1990], The Delos Press, 1990, 17 p.

The Music of Chance, London, Faber and Faber, 1991, 217 p.

Leviathan, London, Faber and Faber, 1992, 245 p.

Mr Vertigo, London, Faber and Faber, 1994, 278 p.

Timbuktu, London, Faber and Faber, 1999, 186 p.

The Book of Illusions, London, Faber and Faber, 2002, 321 p.

Oracle Night, London, Faber and Faber, 2004, 243 p.

The Brooklyn Follies, London, Faber and Faber, 2005, 304 p.

La nuit de l'oracle, (traduction française de Christine Le Bœuf), Arles, éd. Actes Sud, 2004, 237 p.

Brooklyn Follies, (traduction française de Christine Le Bœuf), Arles, éd. Actes Sud, 2005, 364 p.

Travels in the Scriptorium, London, Faber and Faber, 2006, 130 p.

Man in the Dark, London, Faber and Faber, 2008, 180 p.

Invisible, New York, Henry Holt, 2009, 308 p.

Sunset Park, New York, Henry Holt, 2010, 309 p.

FILMS

Smoke, Brooklyn Boogie, Arles, éd. Actes Sud, coll. « Babel », 1997, 369 p.

Lulu on the Bridge, Arles, éd. Actes Sud, coll. « Babel », 1998, 218 p.

The Inner Life of Martin Frost, New York, Picador/Henry Holt, 2007, 123 p.

Homeland, various drafts and printouts, (with Patrice Leconte), in *The Paul Auster Papers (1999-2005)*, Berg Collection, New York Public Library, NY, Boxes 42-43.

PROSE

« The Cruel Geography of Jacques Dupin's Poetry », in *BOOKS ABROAD*, vol. 47, n° 1 (Winter), 1973, 76-78.

« The Poem as Object », *The Paul Auster Archive [1963-1995]*, Berg Collection, New York Public Library, NY, Box 1, Folder 1.

« Private I, Public Eye: A Few Words in Praise of George Oppen », in *PAIDEUMA, A Journal Devoted to Ezra Pound Scholarship*, (vol. 10, n° 1), Special Issue: George Oppen, spring 1981, 49-52.

The Invention of Solitude, [New York, Sun Press, 1982], London, Faber and Faber, 1988, 173 p.

The Selected Poems of Edmond Jabès, translation by Keith Waldrop, introduction by Paul Auster (ix-xvi), afterword by Robert Duncan, Barrytown, NY, Station Hill, 1988.

The Art of Hunger, [Los Angeles, Sun & Moon Press, 1992], New York, Penguin Books, 1993, 359 p.

The Red Notebook (True Stories, Prefaces and Interviews), London, Faber and Faber, 1995, 159 p.

Why Write, Burning Deck Books, 1996, 58 p.

Le diable par la queue et Pourquoi écrire, Arles, éd. Actes Sud, coll. « Babel », 1996, 174 p.

Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure, New York, Henry Holt, 1997.

La solitude du labyrinthe, essai et entretiens, avec Gérard De Cortanze, Arles, éd. Actes Sud, 1997, 172 p.

Collected Prose (Autobiographical Writings, True Stories, Critical Essays, Prefaces and Collaborations with Artists), New York, Picador/Henry Holt, 2003, 512 p.

Constat d'accident, Arles, éd. Actes Sud, coll. « Babel », [1999], 2003, 103 p.

« Laughter in the Dark », in *PEN AMERICA: A Journal for Writers and Readers* (# 5), *Silences*, vol. 3, M. Mark ed., Pen American Center, 2004, 220 p.

Running through Fire: How I Survived the Holocaust, by Zosia Goldberg, as told to Hilton Obenzinger, with an introduction by Paul Auster, San Francisco, Mercury House, NEA Heritage and Preservation Series, 2004, xv–xvii.

Winter Journal, New York, Henry Holt, 2012, 230 p.

LIVRES ILLUSTRÉS

The Story of my Typewriter, with Sam Messer (illustrated edition), New York, Distributed Art Publishers, 2002, 72 p.

My Mouth is Tired Now: Peter Stillman's Monologue, with Glenn Thomas (drawings and concept), Digital typesetting by Aad Van Den Berg, Portfolio by Studio Kadra, Amsterdam, De Kunstzeefdrukkerij, 2003, 18 p.

City of Glass, the Graphic Novel, adapted by Paul Karazik and David Mazzucchelli, with an introduction by Art Spiegelman, New York, Picador, 2004, 129 p.

Auggie Wren's Christmas Story, with Isol (illustrated edition), New York, Henry Holt, 2004, 48 p.

ENREGISTREMENTS AUDIO

New York Spleen, préface de Paul Auster, chansons écrites par Paul Auster *et al.*, illustrations de Frédéric Rébéna, musique originale de One Ring Zero, traduction de Corinne Julve, [Brooklyn, NY, Soft Skull Press], Paris, Naïve, 2005, (livre illustré 57 p. + CD 18 titres « As Smart As We Are »).

Manhattan, Ground Zero: A sonic memorial sound walk, New York, Soundwalk, 2005.

TRADUCTION

« Dada Manifesto on Weak Love and Bitter Love » [Tristan Tzara, 1924], in *COLUMBIA REVIEW*, NY, Columbia University Ed., vol. 49, n° 1, 1969, 33-40.

A Little Anthology of Surrealist Poems, translated and edited by Paul Auster, New York, Siamese Banana Press, 1972, 62 p.

Fits and Starts, Selected Poems of Jacques Dupin translated by Paul Auster, Weston, Connecticut, Living Hand, 1974, 71 p.

« Le Pont Mirabeau », with Wilbur Richard, in *MODERN POETRY IN TRANSLATION*, Translation: Theory and Practice, edited by Walter Knupfer, West Liberty, Iowa, n° 41-42, 1980, 33-40.

The Station Hill Blanchot Reader (Fiction and Literary Essays by Maurice Blanchot), translated by Paul Auster, Lydia Davis and Robert Lamberton, New York, Barrytown/Station Hill, 1995, 560 p.

A Little Anthology of Surrealist Poems, revised edition, translated with a preface by Paul Auster, Minneapolis, Rain Taxi, 2002.

A Tomb for Anatole, by Stéphane Mallarmé, translated and with an introduction by Paul Auster, [North Point Press, 1983], (extensively revised edition), New York, New Directions, 2005.

ÉDITION

LIVING HAND 1, Uncorrected Book Proof, with Paul Celan, Georges Bataille, Edmond Jabès, Allen Mandelbaum, John Taylor, Lydia Davis, Mitchell Sisskind, Paul Auster, edited by Mitchell Sisskind and Paul Auster, spring 1973, 85 p.

The Random House Book of Twentieth-Century French Poetry, New York, Random House, 1982, 635 p.

True Tales of American Life, London, Faber and Faber, 2001, 480 p.

Works of Samuel Beckett: The Grove Centenary Editions, 4 vol., edited by Paul Auster, New York, Grove Press, 2006.

ARCHIVES

The Paul Auster Papers (1963-1995), Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, New York Public Library, New York.

The Paul Auster Papers (1999-2005), Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, New York Public Library, New York.

William Bronk Papers 1908-1999, containing 50 letters, cards and drafts sent by Paul Auster to William Bronk (1977-1995), Rare Book and Manuscript Section, Butler Library, Columbia University, New York.

B. Œuvres de JEROME ROTHENBERG

P O É S I E

White Sun Black Sun, New York, Hawk's Well Press, 1960.

Sightings I-IX, New York, Hawk's Well Press, 1964.

Between: Poems 1960-1963, London, Fulcrum Press, 1964.

The 17 Horse Songs of Frank Mitchell, Nos. X-XIII, with Ian Tyson, London, Tetrad Press, 1969.

Poland/1931, New York, New Directions, 1974, 152 p.

« JEWS & », *Poland/1931* (rejected), in *Jerome Rothenberg Papers*, MSS 0010, Mandeville Special Collections Library, UCSD, Box 28, Folder 17.

Poems for the Game of Silence: 1960-1970, [The Dial Press, 1971], New York, New Directions, 1975, 203 p.

A Seneca Journal, New York, New Directions, 1978, 119 p.

Vienna Blood, New York, New Directions, 1980, 90 p.

That Dada Strain, New York, New Directions, 1983, 84 p.

New Selected Poems (1970-1985), New York, New Directions, 1986, 149 p.

Khurbn & Other Poems, New York, New Directions, 1989, 113 p.

The Lorca Variations, New York, New Directions, 1993, 90 p.

Gematria, New York, New Directions, 1994, 166 p.

An Oracle for Delfi, with drawings by Demosthenes Agrafiotis, Kenosha, WI, Light and Dust Books/Membrane Press, 1995.

Seedings & Other Poems, New York, New Directions, 1996, 116 p.

A Paradise of Poets (New Poems & Translations), New York, New Directions, 1999, 119 p.

A Book of Witness: Spells & Gris-Gris, New York, New Directions, 2002, 118 p.

« 14 Stations », in Arie Alexander Galles, *Fourteen Stations / Hey Yud Dalet (A suit of fifteen charcoal drawings and poem drawings. Gematria poems written by Jerome Rothenberg)*, Morristown, NJ, The Morris Museum, Library of Congress Catalogue, 2002, 50 p.

The Burning Babe & Other Poems, (poems by Jerome Rothenberg, pictures by Susan Bee), printed at Silicon Gallery Fine Art Prints Ltd (Philadelphia), New York, Granary Books, 2005, 36 p.

Triptych (Poland/1931 – Khurbn – The Burning Babe), New York, New Directions, 2007, 228 p.

ANTHOLOGIES

Ritual, New York, Something Else Press, 1966.

Technicians of the Sacred: A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania, New York, Doubleday-Anchor Press, 1968.

Shaking the Pumpkin, New York, Doubleday-Anchor Press, 1972.

America A Prophecy: A New Reading of American Poetry from Pre-Columbian Times to the Present, edited by George Quasha and Jerome Rothenberg, New York, Random House, 1973, 603 p.

Revolution of the Word: A New Gathering of American Avant-Garde Poetry 1914-1945, Boston, Exact Change, 1974, 259 p.

Ethnopoetics: A First International Symposium, with Michel Benamou, Boston, Alcheringa & Boston University, 1976.

Origins: Creation Texts from the Ancient Mediterranean, preface by Jerome Rothenberg, edited by Charles Doria and Harry Lenowitz, New York, Double Day-Anchor Press, 1976.

A Big Jewish Book: Poems & Other Visions of the Jews from Tribal Times to the Present, edited by Jerome Rothenberg, with Harris Lenowitz, New York, Doubleday-Anchor Press, 1978, 633 p.

Symposium of the Whole: A Range of Discourse toward an Ethnopoetics, with Diane Rothenberg, Berkeley, University of California Press, 1983.

- Technicians of the Sacred: A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania*, second edition, revised and expanded, Berkeley, University of California Press, 1985, 636 p.
- Exiled in the Word*, edited by Jerome Rothenberg, with Harris Lenowitz and with Charles Doria, Port Townsend, WA, Copper Canyon Press, 1989, 264 p.
- Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas*, Revised Edition, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1991.
- Poems for the Millennium: From Fin-de-Siècle to Negritude*, (vol. 1), with Pierre Joris, Berkeley, University of California Press, 1995, 811 p.
- The Book: Spiritual Instrument*, with David Guss, New York, Granary Books, 1996.
- Poems for the Millennium: From Postwar to Millennium*, (vol. 2), with Pierre Joris, Berkeley, University of California Press, 1998, 871 p.
- A Book of the Book*, with Steven Clay, New York, Granary Books, 2000, 537 p.
- Les Techniciens du sacré*, version française établie par Yves di Manno, Paris, José Corti, coll. « Merveilleux », n° 35, 2007, 679 p.
- Poems for the Millennium: The University of California Book of Romantic & Postromantic Poetry*, (vol. 3), with Jeffrey C. Robinson, Berkeley, University of California Press, 2009, 928.
- « Outsider Poems, a Mini-Anthology in Progress », in *Poems and Poetics [web]*, (<<http://poemsandpoetics.blogspot.com/>>).

TRADUCTION

- New Young German Poets*, San Francisco, City Lights, 1959.
- The Book of Hours & Constellations, or Gomringer by Rothenberg*, New York, Something Else Press, 1968.
- Gematria 27*, Hebrew, with Harris Lenowitz, Milwaukee, Membrane Press, 1977.
- Songs for the Society of the Mystic Animals*, Seneca, with typographical realizations by Ian Tyson, London, Tetrad Press, 1980.
- pppppp (poems, performance, pieces, proses, plays, poetics)*, by Kurt Schwitters, edited & translated by Jerome Rothenberg & Pierre Joris, introduction by Jerome

Rothenberg & Pierre Joris, [Philadelphia: Temple University Press, 1993],
Cambridge, MA, Exact Change, 2002, 247 p.

Writing Through, Translations & Variations, Middletown, Connecticut, Wesleyan
University Press, 2004, 220 p.

ENREGISTREMENTS AUDIO

Sightings Poems 1960-1983, London, Birkbeck College, Optic Nerve, coll. « Rockdrill »
(6), 2004, 1 CD audio.

Seedings Poems 1984-2003, London, Birkbeck College, Optic Nerve, coll. « Rockdrill »
(7), 2004, 1 CD audio.

Horse Songs & Other Soundings, S Press, 1975.

That Dada Strain, multitrack recording with Jean-Charles François (percussion), and
Bertram Turetzky (bass), circa 1975.

6 Horse Songs for 4 voices, New York, New Wilderness Audiographics, 1978.

Poland 1931, performed by Jerome Rothenberg (voice), Jean-Charles François
(percussion) and Bertram Turetzky (bass), originally produced as a private
cassette, recorded circa 1985.

PROSE

Pre-Faces & Other Writings, New York, New Directions, 1981, 236 p.

The Riverside Interviews 4: Jerome Rothenberg, with Gavin Selerie (ed.) and Eric
Mottram, London, Binnacle Press, 1984, 96 p.

« “Je Est un Autre” : Ethnopoetics and the Poet as Other », *AMERICAN
ANTHROPOLOGIST*, New Series, Vol. 96, No. 3 (Sep.), Malden, MA, Blackwell
Publishing, on behalf of the American Anthropological Association, 1994, 523-
524.

« Nokh Aushvits (After Auschwitz) », poem and commentary, in Jonathan N. Barron and
Eric Murphy Selinger, eds., *Jewish American Poetry (Poems, Commentary and
Reflections)*, Hanover, University Press of New England, 2000, 145.

Poetics & Polemics 1980-2005, selected and edited by Jerome Rothenberg and Steven Clay, introduction by Hank Lazer, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2008, 310 p.

ÉDITION

TROBAR, n° 2, with Robert Kelly, 1961.

POEMS FOR THE FLOATING WORLD, [New York, 1960-1964], New York, AMS Reprints, 1972.

SOME/THING, with David Antin, New York, 1965-1969, reprinted, New York, AMS reprints, 1972.

ALCHERINGA, with Dennis Tedlock, New York & Boston, Boston University, 1970-1976.

NEW WILDERNESS LETTER, New York, New Wilderness Foundation, 1976-1985.

María Sabina: Selections, Poets for the Millennium, edited with a preface (and commentaries) by Jerome Rothenberg, (including essays by Alvaro Estrada, R. Gordon Wasson and Henry Munn), Berkeley, University of California Press, 2003, 225 p.

ARCHIVES

Jerome Rothenberg Papers, MSS 0010, Mandeville Special Collections Library, UCSD.

Register of the Jerome Rothenberg Papers, in *Jerome Rothenberg Papers*, MSS 0010, Mandeville Special Collections Library, UCSD.

ALCHERINGA (full archive 1970-1980) <<http://jacket2.org/reissues/alcheringa-archive-journal-ethnopoetics-1970-1980>>

Dennis Tedlock, « Dreamtime, An Introduction to the Alcheringa Archive » (posted Sunday, November 27, 2011)

<<http://poemsandpoetics.blogspot.com/2011/11/dennis-tedlock-dreamtime-introduction.html>>

SOURCES SECONDAIRES

- ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, traduit de l'allemand par Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renaut et Dagmar Trousson, Paris, Payot, 1978.
- , *Critique de la culture et de la société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986.
- AGAMBEN, Giorgio, *Le langage et la mort*, (Turin, Giulio Einaudi, 1982), Christian Bourgois Editeur, coll. « Détroits », 1997, 198 p.
- , *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, éd. Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », (1998, 1999), 2003, 192 p.
- AJI, Hélène, *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poétique américaine*, préface de Peter Nicholls, Paris, L'Harmattan, 2001, 314 p.
- , « Jerome Rothenberg reading Ezra Pound », in Helen Dennis ed., *Ezra Pound and Poetic Influence*, Atlanta-Amsterdam, Rodopi, 2001, 155-163.
- , *Ezra Pound and Referentiality*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Sillages critiques », 2003, 319 p.
- , « Le point sur la page : Abstraction de William Carlos Williams », in *LES CAHIERS DU CICLAS, Couleurs*, n° 9, novembre 2006.
- AJI, Hélène, Brigitte Félix et al., *L'impersonnel en littérature, explorations critiques et théoriques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, 270 p.
- ALLEN, Donald, *The New American Poetry 1945-1960*, [New York, Grove Press, 1960], Berkeley, University of California Press, 1999, 479 p.
- AMFREVILLE, Marc, *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009, 217 p.
- AMFREVILLE Marc, Antoine Cazé et Claire Fabre, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 265 p.
- AMFREVILLE, Marc et Claire Fabre, *Les Formes de l'obsession dans la littérature anglaise et américaine*, Paris, Michel Houdiard Editeur (avec la collaboration de l'équipe de recherche IMAGER et de l'école doctorale de l'Université Paris XII – Val de Marne), 2005.
- ANDREWS, Bruce and Charles Bernstein, *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Southern Illinois University Press, 1984, 295 p.

- ANGEL-PEREZ, Elisabeth, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Langres, éd. Klincksieck, 2006.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1920, 190 p.
- AYER, Alfred J., *Wittgenstein (ou le génie face à la métaphysique)*, Paris, éd. Seghers, coll. « Philosophie », [1985], 1986, 237 p.
- BAER, Ulrich, *110 Stories: New York Writes After 9/11*, New York, New York University Press, 2002.
- BALDICK, Chris, *Concise Dictionary of Literary Terms*, New York, Oxford University Press, 2004, 280 p.
- BARONE, Dennis, *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, 203 p.
- BARONE, Dennis and James Finnegan, *Visiting Wallace : Poems Inspired by the Life and Work of Wallace Stevens*, Iowa City, University of Iowa Press, 2009, 166 p.
- BARRON, Jonathan N. and Eric Murphy Selinger, *Jewish American Poetry (Poems, Commentary and Reflections)*, Hanover, University Press of New England, 2000, 344 p.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Essais », 1953 et 1972, 179 p.
- , *Mythologies*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Essais », 1957, 233 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
- , « L'esprit du terrorisme », in *Le Monde*, 2 novembre 2001.
- BECKETT, Lucy, *Wallace Stevens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, 222 p.
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, 124 p.
- , *L'innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953, 212 p.
- , *Worstward Ho*, London, John Calder, 1983.
- BELLOW, Saul, *Humboldt's Gift*, New York, Viking, 1975, 487 p.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres I*, Paris, éd. Gallimard, 2000a, 400 p.
- , *Œuvres II*, Paris, éd. Gallimard, 2000b, 459 p.

——, *Œuvres III*, Paris, éd. Gallimard, 2000c, 482 p.

BERNSTEIN, Charles, « Stein's Identity », in *MODERN FICTION STUDIES*, Special Issue: *Gertrude Stein*, vol. 42, n° 3 (Fall), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, 485-488.

——, *My Way: speeches and poems*, The University of Chicago Press, 1999, 321 p.

——, *All the Whiskey in Heaven, Selected Poems of Charles Bernstein*, Farrar, Straus and Giroux, 2010, 320 p.

BLAKE, William, *Songs of Innocence and of Experience: Shewing the two Contrary States of the Human Soul (1789-1795)*, illustrated throughout in full colour, introduction by Geoffrey Keynes, Oxford, Oxford University Press, 1970.

——, *Selected Poetry*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 1998, 311 p.

BLANCHOT, Maurice, *Faux Pas*, Paris, éd. Gallimard, 1943, 354 p.

——, *L'arrêt de mort*, Paris, éd. Gallimard, 1948, 126 p.

——, *L'espace littéraire*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1955, 376 p.

——, *Le livre à venir*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1959, 340 p.

——, *L'écriture du désastre*, Paris, éd. Gallimard, 1980, 219 p.

BLOOM, Harold, *Paul Auster*, edited and with an introduction by Harold Bloom, Broomall, PA, Chelsea House Publishers, coll. « Bloom's Modern Critical Views », 2004, 254 p.

BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio Bilingue », [1956], 1994, 371 p.

——, *L'aleph*, Paris, éd. Gallimard, coll. « L'imaginaire », [1962], 1967, 216 p.

BROWN, Mark, *Paul Auster*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2007, 203 p.

BUNYAN, John, *The pilgrim's progress*, [1678], London, Penguin Books, 1967.

CARUTH, Cathy, *Trauma: Explorations in Memory*, edited with an introduction by Cathy Caruth, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1995, 277 p.

——, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1996, 154 p.

- CAZÉ, Antoine, « Vers une archéologie du collage : *The Tablets* d'Armand Schwerner », in *REVUE FRANÇAISE D'ÉTUDES AMÉRICAINES*, n° 103, Paris, Belin, février 2005, 50-63.
- CELAN, Paul, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, traduction et présentation de Jean-Pierre Lefebvre, édition bilingue, Paris, Gallimard, [1968], 1998, 376 p.
- , *Le méridien & autres proses*, traduction et annotations par Jean Launay, édition bilingue, Paris, éd. du Seuil, 2002, 117 p.
- , *Selections*, Poets for the Millennium, ed. Pierre Joris, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2005.
- CHARD-HUTCHINSON, Martine, "Paul Auster (1947-)", in *Contemporary Jewish-American Novelists*, A Bio-Critical Sourcebook, Joel Shatzky and Michael Taub, eds., Westport, CT, Greenwood Press, 1997, 13-20.
- CHÉNETIER, Marc, *Au-delà du soupçon*, Paris, éd. du Seuil, 1989, 440 p.
- , "On silence, space, stones and speed: the poetics of Paul Auster," followed by a discussion with Paul Auster, a "French Accents" event, co-sponsored with the Department of English, NYU, 100 Washington Sq. East, Thursday April 12, 2001, Original Typescript by Marc Chénétier, 21 p.
- CIOCIA, Stefania and Jesús A. Gonzáles, *The Invention of Illusions: International Perspectives on Paul Auster*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, 295 p.
- COCHOY, Nathalie, « Marc Amfreville, *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009 », *Transatlantica* [En ligne], n° 1, 2010, <<http://transatlantica.revues.org/4974>>, (juin 2012).
- COHEN, Josh, « Desertions: Paul Auster, Edmond Jabès, and the Writing of Auschwitz », in *THE JOURNAL OF THE MIDWEST MODERN LANGUAGE ASSOCIATION*, University of Iowa, vol. 33/34, vol. 33, n° 3 - vol. 34, n° 1 (Autumn, 2000 - Winter, 2001), 94-107.
- COHEN-BOULAKIA, Claude et Shmuel Trigano, *Figures du Messie*, Paris, In Press, 1997, 257 p.
- COLLINS, Sean, « The Unreliability of Memory », in *Spiked*, « The Spiked Review of Books », May 2010.
<http://www.spiked-online.com/index.php/site/reviewofbooks_article/8929/>, (avril 2012)

- CREELEY, Robert, *La fin (Poèmes 1962-1984)*, édition bilingue, choix, traduction de l'anglais et présentation de Jean Daive, Paris, Gallimard, 1990, 257 p.
- , "Austerities", in *The Review of Contemporary Fiction* (14:1), University of Illinois at Urbana-Champaign, Dalkey Archive Press, Spring 1994, 35-39.
- , *Collected Poems (1975-2005)*, Berkley, University of California Press, 2006, 662 p.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, 187 p.
- DeLILLO, Don, « In the Ruins of the Future », in *The Guardian*, Saturday 22nd December 2001.
- , *Cosmopolis*, New York, Scribner, 2003, 240 p.
- , *Falling Man*, New York, Picador, 2007, 246 p.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, 445 p.
- , *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, 445 p.
- , *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- , *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, 125 p.
- , *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005, 81 p.
- DOOLITTLE, Hilda, *Trilogy (The Walls Do Not Fall, Tribute to the Angels, and The Flowering of the Rod)*, New York, New Directions, 1998.
- DRENTTEL, William ed., *Paul Auster: A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994*, New York, Delos Press, 1994, 100 p.
- DUPERRAY, Annick, *L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles*, (Actes du Colloque Paul Auster), Arles, Actes Sud - Université de Provence, 1995, 269 p.
- , *Paul Auster : Les ambiguïtés de la négation*, Paris, éd. Belin, coll. « Voix Américaines », 2003, 125 p.
- DuPLESSIS, Rachel Blau and Peter Quartermain eds., *The Objectivist Nexus, Essays in Cultural Poetics*, Tuscaloosa, AL, The University of Alabama Press, 1999, 380 p.
- ECO, Umberto, *La recherche de la langue parfaite*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Faire l'Europe », 1994, 436 p.
- , *Le Cimetière de Prague*, Paris, éd. Grasset, 2011, 555 p.

- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 246 p.
- , *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968, 405 p.
- ELIOT, T. S., *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber & Faber, 1963.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Essays: Second Series*, Boston, James Munroe and Co., 1844, 313 p.
- ERTEL, Rachel, *Le Shtetl. La bourgade juive de Pologne*, Paris, Payot, 1982, 323 p.
- FAULKNER, William, *The Sound and the Fury*, New York, Vintage International Edition, [1929], 1990, 321 p.
- FÉLIX, Brigitte, *William Gaddis : L'alchimie de l'écriture*, Paris, éd. Belin, coll. « Voix Américaines », 1997, 127 p.
- FINKELSTEIN, Norman, « The Messianic Ethnography of Jerome Rothenberg's 'Poland/1931' », in *CONTEMPORARY LITERATURE*, vol. 39, n° 3, (Autumn), University of Wisconsin Press, 1998, 356-379.
- FITZGERALD, F. Scott, *The Great Gatsby*, London, Penguin Books, [1926], 2000, 176 p.
- FORTIN-TOURNÈS, Anne-Laure, « The Ruin as *Kairos* in W. G. Sebald's *The Rings of Saturn* », à paraître dans la revue *EBC (ÉTUDES BRITANNIQUES CONTEMPORAINES)*, Montpellier, Presses Universitaires de Montpellier, n° 43).
- FREUD, Sigmund, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), traduit de l'allemand par Cornélius Heim, préface de Marie Moscovici, Paris, Gallimard, 1993, 256 p.
- , *Œuvres complètes XV (Au-delà du principe de plaisir, L'inquiétant, un enfant est battu, Un cas d'homosexualité féminine, Autre textes, 1916-1920)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 388 p.
- , *Essais de psychanalyse*, Traduit de l'allemand, sous la responsabilité d'André Bourguignon, par J. Altounian, A. Bourguignon, O. Bourguignon, A. Cherki, P. Coter, J. Laplanche, J.-B. Pontalis, A. Rauzy, Paris, Payot, [1981], 2001, 307 p.
- GADDIS, William, *The Recognitions*, New York, Penguin, [1955], 1993.
- GALLES, Arie Alexander, *Fourteen Stations / Hey Yud Dalet (A suit of fifteen charcoal drawings and poem drawings. Gematria poems written by Jerome Rothenberg)*, Morristown, NJ, The Morris Museum, Library of Congress Catalogue, 2002, 50 p.
- GAVILLON, François, *Paul Auster : Gravité et légèreté de l'écriture*, Rennes, Presses Universitaires, 2000, 211 p.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, 1982, 573 p.
- GERVAIS, Bertrand et Patrick Tillard, *Fictions et images du 11 septembre 2001*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », n° 24, 2010, 213 p.
- GIBALDI, Joseph, *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, Sixth Edition, New York, The Modern Language Association of America, 2003, 361 p.
- GINSBERG, Allen, *Howl, Kaddish and Other Poems*, New York, Penguin Classics, [1956, 1961], 2009, 117 p.
- GOLDSCHMIT, Marc, *Jacques Derrida, une introduction*, Paris, Pocket (Univers Poche), coll. « Agora », 2003, 254 p.
- GONZÁLES, Jesús A., « “Another History”: Alternative Americas in Paul Auster’s Fiction », *COMPARATIVE AMERICAN STUDIES*, vol. 9, n° 1, March, Leeds, W. S. Maney & Son Ltd, 2011, 21-34.
- GOULD, Eric, ed., *The Sin of the Book: Edmond Jabès*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1985.
- GRANDJEAT, Yves-Charles dir., *Réussir l’épreuve de littérature : Moon Palace de Paul Auster*, Paris, Ellipses, 1996, 189 p.
- GREENBERG, Judith ed., *Trauma at Home: After 9/11*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2003, 227 p.
- GRIMAL, Claude, *Gertrude Stein*, Paris, Belin, Coll. « Voix Américaines », 1996, 127 p.
- GROSSMAN, David, *Une femme fuyant l’annonce*, [2008], Paris, Seuil, 2011, 666 p.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *The Scarlet Letter*, [1850], London, Penguin Popular Classics, 1994, 224 p.
- , *Mosses from an Old Manse*, introduction by Mary Oliver, [1846], New York, Random House, The Modern Library Classics, 2003.
- HEBEL, J. William et Hoyt H. Hudson eds., *Poetry of the English Renaissance 1509-1660*, New York, F. S. Crofts & Co, 1941.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, traduction intégrale par Emmanuel Martineau, Paris, Authentica, 1985, 323 p.
- HELLER, Michael, *Living Root*, State University of New York Press, 2000, 179 p.

- , *Exigent Futures: New and Selected Poems*, Cambridge, Salt Publishing, 2003, 166 p.
- , *Uncertain Poetries*, Cambridge, Salt Publishing, 2004, 247 p.
- HERSEN, Michel, *Comprehensive Handbook of Psychological Assessment: Personality assessment*, Hoboken, New Jersey, John Wiley and Sons, 2004.
- HINDUS, Milton, *Charles Reznikoff Man & Poet*, Orono, Maine, National Poetry Foundation, University of Maine at Orono, 1984.
- HUGONNIER, François, « Speaking the Unspeakable: Auster's Semiotic World », in *The Invention of Illusions: International Perspectives on Paul Auster*, Stefania Ciocia and Jesús A. González eds., Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011, Chapter 12, 259-287.
- , « Diaspora Re-writing in the Works of Secular Jewish-American Writers Jerome Rothenberg and Paul Auster », in *Hyphen (An International Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Art and Culture)*, Special Number on Diaspora Writing Across the World, ed. Kanwar Dinesh Singh, Shimla, India, 2011.
- HUIDOBRO, Vicente, *The Selected Poetry of Vicente Huidobro*, edited with an introduction by David M. Guss, New York, New Directions, 1981.
- HUISMAN, Denis, *Dictionnaire des philosophes, A-J*, Presses Universitaires de France, 1994, 1531 p.
- IÑARRITU, Alejandro González, *11'9''01: September 11*, Samira Makhmalbaf (dir.), Claude Lelouch, Youssef Chahine, Danis Tanovic, Idrissa Ouedraogo, Ken Loach, Alejandro Gonzalez Iñárritu, Amos Gitai, Mira Nair, Sean Penn and Shohei Imamura, Artificial Eye, 2002.
- JABÈS, Edmond, *Le Livre des questions, I (Le Livre des questions, Le Livre de Yukel, Le Retour au livre)*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », (1963, 1964, 1965), 1988, 437 p.
- , *The Selected Poems of Edmond Jabès*, translation by Keith Waldrop, introduction by Paul Auster, afterword by Robert Duncan, Barrytown, NY, Station Hill, 1988.
- , *Le Seuil, Le Sable*, Paris, Gallimard, 1990.
- JORIS, Pierre, *Joy! Praise! Rothenberg at 60 (A festschrift for Jerome Rothenberg on the Occasion of His Sixtieth Birthday)*, Encinitas, CA, Ta'Wil Books and Documents, 1991, 84 p.
- KAFKA, Franz, *Lettre au père*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », [1953], 1957, 98 p.

- , *Amerika* (ou *Le Disparu*), traduction d'après le dernier état du texte de Kafka et préface de Bernard Lortholary, Paris, GF Flammarion, 1988, 341 p.
- , *Le Procès*, traduction nouvelle par Axel Nesme, édition préfacée et annotée par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 2001, 285 p.
- KALCK, Xavier, *L'expérience de la langue chez les poètes Objectivistes*, thèse de doctorat sous la direction de M. Pascal Aquien, Université Paris IV – Sorbonne (Ecole Doctorale IV. Voix Anglophones : Littérature et esthétique. Centre Texte et Critique du Texte. Maison de la Recherche Serpente), 2007, 464 p.
- KAPLAN, Ann E., *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005.
- KENISTON, Ann and Jeanne Follansbee Quinn, *Literature after 9/11*, New York, Routledge, 2008, 300 p.
- KILLEEN, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du Texte », 2004, 185 p.
- KOSTELANETZ, Richard, *The Gertrude Stein Reader*, New York, Cooper Square Press, 2002, 494 p.
- KROEBER, Theodora, *Ishi in Two Worlds*, Berkeley, The Regents of the University of California, 1961.
- KUGLER, Matthias, « Paul Auster's "The New York Trilogy" as Postmodern Detective Fiction », Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutschland, 1999, 164 p.
- LACAN, Jacques, *Écrits I*, nouvelle édition, texte intégral, Paris, Seuil, [1966], 1999, 569 p.
- LAUTERWEIN, Andréa, *Paul Celan*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2005, 208 p.
- LEE, Harper, *To Kill a Mockingbird*, [1960], New York, HarperCollins, 1999.
- LENNON, John, Paul McCartney *et al.*, « Nowhere Man », in *Rubber Soul*, performed by The Beatles, produced by George Martin, published by EMI/Northern Songs Ltd., 1965.
- LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, (Turin, Giulio Einaudi, 1947), Paris, éd. Julliard, coll. « Pocket », 1987, 314 p.
- , *Les Naufragés et les rescapés*, (Turin, Giulio Einaudi, 1986), Paris, éd. Gallimard, coll. « Arcades », 1989, 199 p.

- LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, (dialogues avec Philippe Nemo), Fayard / France Culture, coll. « Le livre de poche », 1982, 120 p.
- , *Altérité et transcendance*, préface de Pierre Hayat, éd. Fata Morgana, coll. « Le livre de poche », 1995, 185 p.
- LEVY, Paule, *Figures de l'artiste (Identité et écriture dans la littérature juive américaine de la deuxième moitié du XX^e siècle)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Coll. « Lettres d'Amérique(s) », 2006, 191 p.
- LEXIQUE des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale, Paris, Imprimerie nationale, 2002, 196 p.
- LITTELL, Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, éd. Gallimard, 2006, 903 p.
- LORCA, Federico Garcia, *Deep Song and Other Prose*, trans. Christopher Maurer, New York, New Directions, 1980, 143 p.
- LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 109 p.
- , *Le différend*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 279 p.
- , *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, éd. Galilée, 1988, 150 p.
- MALAMUD, Bernard, *The Magic Barrel*, New York, Jewish Publication Society / Farrar, Strauss and Cudahy, 1958.
- MARCOLIN, Pia Maseiro, « Notes on/in Paul Auster's *Oracle Night* », in *RSA JOURNAL*, n° 14, 2003, 181-196.
- McCANN, Colum, *Let the Great World Spin*, New York, Random House, 2009.
- McCARTHY, Cormac, *Outer Dark*, New York, Random House, 1968, 242 p.
- McMAHON Fiona, *Charles Reznikoff, une poétique du témoignage*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'aire anglophone », 2011, 320 p.
- MEILICKE, Christine A., *Jerome Rothenberg's Experimental Poetry and Jewish Tradition*, Bethlehem, Lehigh University Press, 2005, 328 p.
- MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, introduction by Sherman Paul, New York, Dutton, 1957.

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MILLER, Stephen Paul and Daniel Morris, *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2010, 456 p.
- NICOL, Bran, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2009, 221 p.
- O'LEARY, Peter, « "It Looks Quite Curious": Oppen's Whitman », in *AMERICAN POET*, vol. 37, Spring 2009.
- OLSON, Charles, « Projective Verse », in *POETRY NEW YORK*, n° 3, 1950 (reprinted in *Postmodern American Poetry*, ed. Paul Hoover, New York, Norton, 1994).
- , *The Maximus Poems (The Maximus Poems [1960], Maximus Poems IV, V, VI [1968], The Maximus Poems: Volume Three, [1975])*, edited by George F. Butterick, Berkeley, University of California Press, 1983, 652 p.
- , *Collected Prose*, edited by Donald Allen and Benjamin Friedlander, with an introduction by Robert Creeley, Berkeley and Los Angeles, The Regents of the University of California, 1997.
- , *Les Poèmes de Maximus*, Traduction d'Auxemery, édition augmentée de « Maximus, ou la profondeur du champ : Introduction suivie de glossaires, repères bio-bibliographiques et documents annexes » par Auxemery, La Nerthe, [1983], 2009, 915 p.
- OPPEN, George, *New Collected Poems*, edited with an introduction and notes by Michael Davidson, preface by Eliot Weinberger, New York, New Directions, 2002, 433 p.
- ORR, James, ed., *International Standard Bible Encyclopedia*, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 1939.
- OUDART, Clément, *Les métamorphoses du modernisme de H.D. à Robert Duncan : vers une poétique de la relation*, thèse de doctorat en littérature américaine, sous la direction de Mme le Professeur Marie-Christine Lemardeley, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (École Doctorale des Études Anglophones, Germanophones et Européennes [ED 514]. EA 4398 – Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone [PRISMES]. Institut du Monde Anglophone), 2009, 567 p.
- , *Les métamorphoses du modernisme de H.D. à Robert Duncan*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, 284 p.
- PAUL, Sherman, *In Search of the Primitive: Rereading David Antin, Jerome Rothenberg and Gary Snyder*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1986, 301 p.

- PERLOFF, Marjorie, *Poetry on & off the Page, Essays on Emergent Occasions*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1998, 376 p.
- , *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy, Tuscaloosa*, The University of Alabama Press, 2004, 307 p.
- , *The Vienna Paradox: A Memoir*, New York, New Directions, 2004, 283 p.
- PETIT, Philippe, *Traité du funambulisme*, Arles, Actes Sud, 1997, 160 p.
- POUND, Ezra, *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968, 471 p.
- , *The Cantos*, New York, New Directions, 1993, 824 p.
- , *Poems & Translations*, edited by Richard Sieburth, New York, The Library of America, 2003, 1363 p.
- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann, [À la recherche du temps perdu I]*, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Gallimard, 1988, 706 p.
- RASSIAL, Adélie et Jean Jacques, *L'interdit de la représentation (Colloque de Montpellier, 1981)*, Paris, éd. du Seuil, 1984, 218 p.
- REINFELD, Linda, *Language Poetry: Writing as Rescue*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1992, 163 p.
- RETIF, Françoise, *L'indicible dans l'espace franco-germanique au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, 269 p.
- REZNIKOFF, Charles, *Testimony A Recitative, The United States 1885-1890*. New York, New Directions and San Francisco Review, 1965.
- , *Holocaust*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1975.
- , *Complete Poems of Charles Reznikoff 1918-1975*, Seamus Cooney ed., Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1989.
- RICŒUR, Paul, *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, 1994, 370 p.
- RICŒUR, Paul et al., *Éthique et responsabilité*, autour d'un entretien avec Paul Ricœur et d'un échange de lettres entre Emmanuel Lévinas et Paul Ricœur, textes réunis par Jean-Christophe Aeschlimann, Boudry-Neuchâtel, les Éditions de la Baconnière, 1994, 195 p.
- RILKE, Rainer Maria, *Elégies de Duino*, traduit de l'allemand par Maximine, Arles, Actes Sud, 1991, 72 p.

- , *Ahead of All Parting: The Selected Poetry and Prose of Rainer Maria Rilke*, edited and translated by Stephen Mitchell, New York, Random House, Modern Library, 1995.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, préface de René Char, édition de Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1999, 342 p.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, éd. Grasset, 1972, 364 p.
- RÖMER, Thomas, *Les Cornes de Moïse. Faire entrer la Bible dans l'histoire*, Paris, éd. Collège de France / Fayard, coll. « Leçons inaugurales », 2009, 60 p.
- ROSENTHAL, M. L., *The New Poets, American and British Poetry Since World War II*, New York, Oxford University Press, 1967, 350 p.
- ROTH, Philip, *Portnoy's Complaint*, [1969], New York, Vintage International Edition, 1994, 289 p.
- SAFRAN FOER, Jonathan, *Everything is Illuminated*, New York, Penguin Books, 2002, 276 p.
- , *The Unabridged Pocketbook of Lightning*, New York, Penguin Books, 2005, 51 p.
- , *Extremely Loud and Incredibly Close*, New York, Mariner Books, 2006, 326 p.
- SASSOON, Siegfried, *Counter-Attack and Other Poems*, New York, E. P. Dutton & Company, 1918, 64 p.
- SAVINEL, Christine, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2009, 282 p.
- SCHOLEM, Gershom G., *La kabbale et sa symbolique*, traduit de l'allemand par Jean Boesse, Paris, Payot et Rivages, [Payot 1966], 2003, 305 p.
- , *Les grands courants de la mystique juive*, traduction de M.-M. Davy, Paris, Payot, 1977, 432 p.
- SCHULTE NORDHOLT, Anne-Lise, *Maurice Blanchot : l'écriture comme expérience du dehors*, Genève, Librairie Droz S.A., 1995, 383 p.
- SCHWITTERS, Kurt, *pppppp (poems, performance, pieces, proses, plays, poetics)*, edited & translated by Jerome Rothenberg & Pierre Joris, introduction by Jerome Rothenberg & Pierre Joris, Cambridge, MA, Exact Change, [1993], 2002, 247 p.
- SHAKESPEARE, William, *King Lear*, (1603-1606), ed. R. A. Foakes, [1997], London, The Arden Shakespeare, 2005, 437 p.

- , *Macbeth*, (1606), ed. Kenneth Muir, London, The Arden Shakespeare, 1997, 256 p.
- SHILOH, Ilana, *Paul Auster and Postmodern Quest: On the Road to Nowhere*, New York, Peter Lang, 2002, 221 p.
- , « A Place Both Imaginary and Realistic: Paul Auster's *The Music of Chance* », in *CONTEMPORARY LITERATURE*, vol. 43, n° 3 (Autumn), University of Wisconsin Press, 2002, 488-517.
- SINCLAIR, John, ed., *Collins Cobuild English Dictionary*, London, Harper Collins Publishers, 1995, 1951 p.
- SPIEGELMAN, Art, *Maus: A Survivor's Tale, I: My Father Bleeds History*, New York, Pantheon Books, Random House, 1986, 159 p.
- , *Maus: A Survivor's Tale, II: And Here My Troubles Began*, New York, Pantheon Books, Random House, 1991, 135 p.
- , *In the Shadow of No Towers*, New York, Pantheon Books, Random House, 2004.
- SPINOZA, Baruch de, *L'Éthique*, traduction et introduction de Roland Caillois, Paris, Gallimard, 1954, 398 p.
- , *Œuvres I*, Paris, éd. Garnier Flammarion, 1964, 443 p.
- STEVENS, Wallace, *The Necessary Angel; Essays on Reality and the Imagination*, New York, Knopf, 1954.
- SUKENICK, Ronald, *Last Fall*, Normal / Tallahassee, Fiction Collective 2, 2005, 307 p.
- THOREAU, Henry David, *Walden*, Dent, London, Everyman's Library, 1965, 294 p.
- TIWARI, Nidhi, *Imagery and Symbolism in T. S. Eliot's Poetry*, New Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, 2001.
- TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », (1969), 1972, 282 p.
- TSVETAYEVA, Marina, *Selected Poems*, New York, Oxford University Press, 1971, 103 p.
- UCHIYAMA, Kanae, « The Death of the Other: A Levinasian Reading of Paul Auster's Moon Palace », in *MFS (MODERN FICTION STUDIES)*, vol. 54, #1, The Johns Hopkins University Press, Spring 2008, 115-139.

- ULLMAN, Leslie, « Deep Imagists: The Subconscious as Medium ». <http://www.gotpoetry.com/MediaWiki/Deep_image>, (avril 2012).
- VAIHINGER, Hans, *The Philosophy of 'As If': A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*, Trans C. K. Ogden, New York, Barnes and Noble, [Routledge and Kegan Paul, Ltd, 1924], 1968.
- VARVOGLI, Aiki, *The World that is the Book: Paul Auster's Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press, 2001, 187 p.
- VERSLUYS, Kristiaan, *Out of the Blue: September 11 and the Novel*, New York, Columbia University Press, 2009, 226 p.
- VIERNE, Simone, *Rite, Roman, Initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, 2000, 191 p.
- WADE, Stephen, *Jewish American Literature since 1945: an introduction*, Edinburgh University Press, 1999, 224 p.
- WALDROP, Rosmarie, *Lavish Absence: Recalling and Rereading Edmond Jabès*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2002, 205 p.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, Comprehensive Reader's Edition, New York University Press, 1965, 768 p.
- , *Leaves of Grass / Feuilles d'herbe*, introduction, traduction et notes par Roger Asselineau, édition bilingue, Paris, Aubier-Flammarion, 1972, 511 p.
- WIESEL, Elie, *Tous les fleuves vont à la mer. Mémoires*, Paris, Seuil, 1994, 558 p.
- WILLIAMS, William Carlos, *The Collected Poems of William Carlos Williams (Vol. 1, 1909-1939)*, edited by A. Walton Litz & Christopher MacGowan, New York, New Directions, 1986.
- , *The Collected Poems of William Carlos Williams (Vol. 2, 1939-1962)*, ed. Christopher MacGowan, New York, New Directions, 1988.
- , *In the American Grain*, [1925], London, Penguin, 1989.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, [1922], traduction, préambule et notes de Gilles-Gaston Granger, introduction par Bertrand Russell, Paris, éd. Gallimard, 1993, 121 p.
- WOLFSON, Louis, *Le Schizo et les langues*, préface de Gilles Deleuze, Paris, éd. Gallimard, 1970.

WOODS, James, « Shallow Graves. The Novels of Paul Auster », *The New Yorker*, November 30, 2009.

WOODWARD, Gerard, « The Stones Speak », *The Guardian*, Saturday 17 March 2007.

ZINN, Howard, *A People's History of the United States*, New York, HarperCollins, (1980), 2003, 729 p.

PÉRIODIQUES

ACTION POÉTIQUE, *Techniciens du sacré* (Jerome Rothenberg, Isabelle Garron, Auxeméry, Yves di Manno, Eliot Weinberger), (n° 195, mars 2009), 112 p.

—, *BlackDrop*, (n° 203, mars 2011), 128 p.

AMERICAN ANTHROPOLOGIST, New Series, vol. 96, n° 3 (Sep.), Malden, MA, Blackwell Publishing, on behalf of the American Anthropological Association, 1994.

AMERICAN POET, « “It Looks Quite Curious”: Oppen’s Whitman », by Peter O’Leary, vol. 37, Spring 2009.

BOOKS ABROAD, « The Cruel Geography of Jacques Dupin’s Poetry » by Paul Auster, vol. 47, n° 1 (Winter), 1973, 76-78.

CAHIER CRITIQUE DE POÉSIE, *Dossier Paul Celan / Ghérasim Luca*, (n° 17, 2008 / 1), Marseille, Centre international de poésie, 2009, 306 p.

—, *Dossier Charles Olson / Black Mountain College*, (n° 20, 2009 / 2), Marseille, Centre international de poésie, 2010, 301 p.

COLUMBIA REVIEW (vol. 49, n° 1), New York, Columbia University Editions, 1969, 89 p.

COMPARATIVE AMERICAN STUDIES, vol. 9, n° 1, March, Leeds, W. S. Maney & Son Ltd, 2011.

CONTEMPORARY LITERATURE, “An interview with Paul Auster”, conducted by Larry McCaffery and Sinda Gregory, (with an introduction), vol. 33, n° 1 (Spring), University of Wisconsin Press, 1992, 1-23.

——, « The Messianic Ethnography of Jerome Rothenberg's 'Poland/1931' », by Norman Finkelstein, vol. 39, n° 3, (Autumn), University of Wisconsin Press, 1998, 356-379.

——, « A Place Both Imaginary and Realistic: Paul Auster's *The Music of Chance* », by Ilona Shiloh, vol. 43, n° 3 (Autumn), University of Wisconsin Press, 2002, 488-517.

ÉTUDES ANGLOPHONES (59/3), *Littérature et philosophie*, Paris, Didier Erudition / Klincksieck, Juillet 2006.

ÉTUDES BRITANNIQUES CONTEMPORAINES, Montpellier, Presses Universitaires de Montpellier, n° 43, à paraître.

LA REVUE DES REVUES, (histoire et actualité des revues, Olivier Corpet dir.), Marianne Dautrey, « Les scintillations d'une pensée : Walter Benjamin, un auteur de revues » (pp. 2-21), n° 45, printemps 2011, 128 p.

LES CAHIERS DU CICLAS, *Couleurs*, n° 9, novembre 2006.

LETTERS TO A BOOKSTORE, Books & Co., New York, 1978-1988.

LITTÉRATURE, *Et la critique américaine ?*, n° 144, Paris, Larousse/Armand Colin, Déc. 2006.

LIVING HAND 1, Uncorrected Book Proof, with Paul Celan, Georges Bataille, Edmond Jabès, Paul Auster, edited by Mitchell Siskind and Paul Auster, spring 1973, 85 p.

MISSISSIPPI REVIEW, "An Interview with Paul Auster", by Larry McCaffery and Sinda Gregory, vol. 20, n° 1/2, 1991, 49-62.

MODERN FICTION STUDIES, Special Issue: *Gertrude Stein*, vol. 42, n° 3 (Fall), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, 485-488.

——, « The Death of the Other: A Levinasian Reading of Paul Auster's *Moon Palace* » by Kanae Uchiyama, vol. 54, #1, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, Spring 2008, 115-139.

MODERN POETRY IN TRANSLATION, Translation: Theory and Practice, n° 41-42, edited by Walter Knupper, West Liberty, Iowa, 1980, 72 p.

MONTEMORA (#6), featuring Paul Auster's "Interview with Edmond Jabès," 1979.

PAIDEUMA, A Journal Devoted to Ezra Pound Scholarship, (vol. 10, n° 1), Special Issue: George Oppen, spring 1981, 191 p.

PEN AMERICA: A Journal for Writers and Readers (# 5), *Silences*, vol. 3, M. Mark ed., New York, Pen American Center, 2004, 220 p.

POETRY, featuring « Spokes » by Paul Auster, vol. 119, n° 6, Mar., 1972, 311-313.

POETRY NEW YORK, « Projective Verse » by Charles Olson, n° 3, 1950.

RAMPIKE (Tenth Anniversary Issue: Part 1), Toronto, Ontario, Canada, 1990, 80 p.

REVUE FRANÇAISE D'ÉTUDES AMÉRICAINES, *Poètes américains : architectes du langage*, (éd. Hélène Aji), n° 103, Paris, Belin, février 2005.

RSA JOURNAL, n° 14, 2003, <<http://www.aisna.net/rsa/rsa14/14masiero.pdf>>

SIMPLY HAIKU, An E-Journal of Haiku and Related Forms, (vol. 2, n° 5), Haiku Clinic #3: *From One-line Poems to One-line Haiku*, Part One: « The Invitation », William J. Higginson, ed., September-October 2004.
<<http://simplyhaiku.com/SHv2n5/haikuclinic/haikuclinic.html>>, (déc. 2011)

THE AMERICAN POETRY REVIEW, « Review: The French Connection by Marjorie Perloff », vol. 13, n° 1 (January/February), 1984, 40-45.

THE JOURNAL OF THE MIDWEST MODERN LANGUAGE ASSOCIATION, University of Iowa, vol. 33/34, vol. 33, n° 3 - vol. 34, n° 1 (Autumn, 2000 - Winter, 2001), 94-107.

THE REVIEW OF CONTEMPORARY FICTION (14:1), University of Illinois at Urbana-Champaign, Dalkey Archive Press, Spring 1994.

TRANSATLANTICA [En ligne], Nathalie Cochoy, « Marc Amfreville, *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009 », n° 1, 2010, <<http://transatlantica.revues.org/4974>>, (juin 2012).

TURNSTILE (vol. II, n° 1), Turnstile Press New York, a Not-for-Profit Corporation, 1990, 115 p.

MAGAZINES & JOURNAUX

LE MAGAZINE LITTÉRAIRE, n° 338 (« Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde », Interview de Paul Auster avec Gérard de Cortanze, 18-25), décembre 1995.

——, n° 459 (numéro anniversaire 1966-2006), décembre 2006.

LE MONDE, *La Décennie Ben Laden*, Hors-série juillet-septembre 2011, 98 p.

LIRE, n° 352, février 2007.

THE GUARDIAN, Saturday 17 March, 2007.

THE NEW YORKER, September 24, 2001.

——, November 30, 2009.

SOURCES ÉLECTRONIQUES

ALCHERINGA

ALCHERINGA (selections), Jerome Rothenberg & Dennis Tedlock eds.
<<http://www.durationpress.com/archives/ethnopoetics/alcheringa/alcheringa.pdf>>

ARIE GALLES

Fourteen Stations / Hey Yud Dalet, <<http://ariegalles.com/fourteen-stations.html>>

AUTHORS@GOOGLE PROGRAM

Paul Auster, Reading of *Man in the Dark* (Q and A), New York, Google's Office, August 20, 2008, <<http://www.youtube.com/watch?v=SUhGvAY9fM4>>, (déc. 2011)

BIGTHINK

Interview with Paul Auster, June 2, 2010. <<http://bigthink.com/paulauster>>

BLUE CRICKET

Chris Pace, « Unpublished Interview with Paul Auster », 21 February 1993. Interview secrète dont le lien est dissimulé dans le graphique « Stillman's Maze », <<http://www.bluecricket.com/auster/links/secret.html>>, (nov. 2011)

BRITANNICA ONLINE ENCYCLOPEDIA

<<http://www.britannica.com>>

COLLÈGE DE FRANCE

Thomas Römer, « Les Cornes de Moïse. Faire entrer la Bible dans l'histoire »,
Leçon inaugurale prononcée le 5 Février 2009 (archive vidéo)
<<http://www.archive.org/details/CdfLiRmer>>, (jan. 2012)

Thomas Römer, « Le dieu Yhwh : ses origines, ses cultes, sa transformation en dieu unique », cours dispensés du 9 février au 29 mars 2012

ELECTRONIC POETRY CENTER (EPC, BUFFALO)

Charles Bernstein, « Introduction to Ezra Pound » (from *Poetry Speaks*, ed. Elise Paschen, Rebekah Presson Mosby [Sourcebooks, 2001])
<<http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/essays/pound.html>>, (avril 2012)

FABULA

Christof Schöch, « L'ekphrasis comme description de lieux : de l'antiquité aux romantiques anglais », in *Acta Fabula*, novembre-décembre 2007 (volume 8, numéro 6), <<http://www.fabula.org/revue/document3691.php>>, [juin 2012]

GLENN THOMAS

Glenn Thomas (Painter, Sculptor, Printmaker)
<<http://www.glennthomas.eu>>

GPB RADIO

« The Sonic Memorial Project », hosted by Paul Auster, in *All Things Considered The 10th Anniversary of 9/11*, 11 am, Special Coverage from GPB Radio and NPR, September 11, 2011
<<http://www.gpb.org/radio/schedule/sept11anniversary>>, (juin 2012)

GRANARY BOOKS

The Burning Babe & Other Poems, by Jerome Rothenberg and Susan Bee
<<http://www.granarybooks.com/book/124/>>, (juin 2012)

HAARETZ

Shiri Lev-Ari, « Starting Over », « The Warsaw phone book », in *Haaretz*, June 24, 2005, <<http://www.haaretz.com/culture/books/starting-over-1.162056>>, (juin 2012)

HARVARD UNIVERSITY

Ralph Waldo Emerson, *Essays: Second Series*, Boston, James Munroe and Co., 1844 (Herman Melville copy, [AC85. M4977. Zz844e], Houghton Library, Cambridge, Mass., Harvard University)

<<http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/14774571?n=39&imagesize=1200&jp2Res=.25&printThumbnails=no>>, (juillet 2012)

INTERNATIONAL STANDARD BIBLE ENCYCLOPEDIA

International Standard Bible Encyclopedia Online, [ed. James Orr, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 1939], 2011

<<http://www.internationalstandardbible.com/D/dove.html>>, (déc. 2011)

LA CLÉ DES LANGUES – ENS LYON

« The “Mechanics of Reality”: Paul Auster speaks about his work and inspiration », « *The Brooklyn Follies* and 9/11 », 13 janvier 2009, <http://cle.ens-lyon.fr/39808285/0/fiche___pagelibre/>, (juillet 2010)

MICHAEL LANDWEBER

« *Man in the Dark* by Paul Auster », <<http://mikelandweber.com/2009/05/man-in-the-dark-by-paul-auster/>>, (nov. 2011)

MODERN AMERICAN POETRY (started as a multimedia companion to the *Anthology of Modern American Poetry* [Oxford University Press, 2000], The Modern American Poetry Site [MAPS] is a comprehensive learning environment and scholarly forum for the study of modern and contemporary American poetry. Cary Nelson and Bartholomew Brinkman eds., Urbana-Champaign, University of Illinois, 1999-2011)

Kevin Bushell, « Leaping into the unknown: The Poetic's of Robert Bly's *Deep Image* », <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/bly/bushell.html>, (avril 2012)

MOMA (THE MUSEUM OF MODERN ART)

« Kurt Schwitters (German, 1887-1948), *Revolving* », (1919. Wood, metal, cord, cardboard, wool, wire, leather, and oil on canvas, 48 3/8 x 35" [122.7 x 88.7 cm], © 2012 Artists Rights Society [ARS], New York / VG Bild-Kunst, Bonn), New York, MOMA, The Collection, Kurt Schwitters, Gallery label text, 2001, <www.moma.org>, (juin 2012)

NPR (NATIONAL PUBLIC RADIO)

« Authors Paul Auster and Salman Rushdie reflect on September 11 », in *All Things Considered*, September 8, 2002

<<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1149638>>, (juin 2012)

OSTROW-MAZOWIECKA

Memorial Book of the Community of Ostrow-Mazowiecka (Ostrów Mazowiecka, Poland)

<<http://www.jewishgen.org/Yizkor/ostrow/Ostrow.html#TOC120>>, (jan. 2012)

<<http://www.ostrow-mazowiecka.com>>, (jan. 2012)

PEN AMERICAN CENTER

« Paul Auster Reads Poems by Liu Xiaobo » (« One Letter Is Enough », « Longing to Escape », « Daybreak », trans. Jeffrey Yang). Lecture par Paul Auster dans le cadre de la manifestation « Writers Rally for Release of Liu Xiaobo », New York Public Library, NYC., December 31, 2009

<<http://www.pen.org/viewmedia.php/prmMID/4464/prmID/1502>>, (juillet 2012)

Larry Siems, « Paul Auster Responds to Turkish Prime Minister, Speaks for Jailed Writers », New York City, *PEN American Center*, February 1, 2012

<<http://www.pen.org/viewmedia.php/prmMID/6345/prmID/172>>, (juillet 2012)

PENNSOUND (Center for programs in contemporary writing at the University of Pennsylvania)

Paul Auster. The LINEbreak Programs (Electronic Poetry Center). In his program Paul talks about *A Tomb for Anatole*, Mallarmé's unfinished book about the death of his son. Paul also reads from his book of fiction *The Art of Hunger*; he chooses a section with origins in faded childhood memories. His program was recorded in his Brooklyn studio in 1995

<<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/LINEbreak.html>>

Charles Bernstein (chair), *Secular Jewish Culture / Radical Poetic Practice*, a public forum with Paul Auster, Kathryn Hellerstein, Stephen Paul Miller, Marjorie Perloff, Jerome Rothenberg. Center for Jewish History/American Jewish Historical Society, 15 West 16th Street, Manhattan, Tuesday, Sept. 21, 2004

<http://media.sas.upenn.edu/pennsound/video/Sec-Jewish-Culture_Radical-Poetic-Practice_9-21-04.rm>

Charles Bernstein & Norman Fischer, on *Radical Poetics and Secular Jewish Culture* (University of Alabama Press, 2009), a conversation at The Jewish Community Center of San Francisco, May 11, 2010

<http://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Bernstein/radio/Bernstein-Charles_Norman-Fischer_SF-Jewish-CC_5-11-10_full.mp3>

Jerome Rothenberg. The LINEbreak Programs (Electronic Poetry Center). In his program Jerome discusses the relationship between Ethnopoetics and Multiculturalism and talks about the concept of “total translation.” His program was recorded in the Music Department of SUNY Buffalo in 1996 (MP3 files)

<<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/LINEbreak.html>>

Jerome Rothenberg, various readings 1960-2010 (MP3 files)
<<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Rothenberg.html>>

Jerome Rothenberg, « From the Voice to the Book, from the Book to the Voice: a Dialectic », Thread Talk Series (a series of talks curated by Steve Clay and Kyle Schlesinger, is devoted to the art of the book featuring poets, scholars, artists, and publishers), May 7, 2010
< <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Threads.php#Rothenberg>>

POEMS AND POETICS

Blogspot by Jerome Rothenberg <<http://poemsandpoetics.blogspot.com/>>

POETRY FOUNDATION

« Back to Geography »: A Discussion of Charles Olson's « Maximus, to Gloucester, Letter 27 », hosted by Al Filreis and featuring poets Charles Bernstein, Rachel Blau DuPlessis, and Bob Perelman, July 26, 2010.
<<http://www.poetryfoundation.org/features/audioitem/2556>>, (jan. 2012)

POETS PATH

Allen Ginsberg, « Spiritual Poetics », lecture and Q & A, Naropa Institute, Boulder, Colorado, July 31, 1974
<<http://www.poetspath.com/transmissions/agsp.html>>, (juin 2012)

RAIN TAXI (Review of books)

Sarah Suzor, Poet and Polemicist, An interview with Jerome Rothenberg, Rain Taxi, online edition, summer 2009

Harry Polkinhorn, review of *Poetics & Polemics & Poems for the Millennium, Volume Three*, Rain Taxi, online edition, summer 2009
<<http://www.raintaxi.com/online/2009summer/rothenberg.shtml>>, (jan. 2012)

RTL

Bernard Lehut, Interview avec Paul Auster, « La mort de Ben Laden ne changera rien », 03 mai 2011, <<http://www.rtl.fr/actualites/international/article/paul-auster-ecrivain-americain-la-mort-de-ben-laden-ne-changera-rien-7682987969>>, (juillet 2011)

RUE89

Interview avec Paul Auster, 6 janvier 2009
<http://www.dailymotion.com/video/x82mg1_paul-auster-sur-rue89-linterview-in_creation>, (octobre 2010)

SAMIZDAT

Issue #7, Jerome Rothenberg & Pierre Joris, winter 2001
<<http://www.samizdateditions.com/>>

SPIKED

Sean Collins, « The Unreliability of Memory », in *Spiked*, « The Spiked Review of Books », May 2010
<http://www.spiked-online.com/index.php/site/reviewofbooks_article/8929/>, (avril 2012)

THE JEWISH DAILY FORWARD

Jake Marmer, « Jerome Rothenberg: Khurbn and Poetry as Language of the Dead », May 5, 2011
<<http://blogs.forward.com/the-arty-semite/tags/triptych/>>

THE LOWER MANHATTAN PROJECT (FIGURA / NT2 / ERIC LINT / UQAM)

<<http://lmp.uqam.ca/>>

THE MERZBARN

« The Merzbauten 1923-1947 » et « The Merzbarn » de Kurt Schwitters,
<<http://www.merzbarn.net>>, (juin 2012)

THE WALT WHITMAN ARCHIVE

<<http://whitmanarchive.org>>

U B U W E B

www.ubu.com

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY

Marni Davis, « John Fisher Writes & Directs “Ishi: The Last of the Yahi” », *tdps: theater dance & performance studies*, University of California at Berkeley, February 16, 2012, <<http://tdps.berkeley.edu/blog/2012/02/john-fisher-writes-directs-ishi-the-last-of-the-yahi/>>, (mars 2012)

Gretchen Kell, « Ishi apparently wasn't the last Yahi, according to new evidence from UC Berkeley research archaeologist », The University of California at Berkeley, News release, February 5, 1996
<<http://berkeley.edu/news/media/releases/96legacy/releases.96/14310.html>>, (mars 2012)

UNIVERSITY OF COPENHAGEN

« Paul Auster appointed honorary alumnus », 13 May 2011. The University of Copenhagen conferred the title Honorary Alumnus on Paul Auster. The ceremony took place in the university's Ceremonial Hall where he gave an enchanting reading of "White Spaces". Associate Professor Inge Birgitte Siegumfeldt, head of TRAMS, interviewed the famous writer. PhD Programme in Transnational and Migration Studies (TRAMS) <<http://phd.hum.ku.dk/trams/auster/>>, (mai 2012)

UNIVERSITY OF MINNESOTA

Geneviève Cohen-Cheminet, « "The Burning space between one letter and the next": rule-generated poetry in *Fourteen Stations* by Arie Galles and Jerome Rothenberg », Center for Holocaust & Genocide Studies, Arie A. Galles Artist Exhibit, <chgs.umn.edu/museum/exhibitions/absence/artists/aGalles/>, (juin 2012)

INDEX

A

- ABU-JAMAL Mumia, 470
- ABULAFIA Abraham, 72, 111
- ADORNO Theodor W., 11, 39, 177, 278, 284, 320, 348, 350, 543
- AESCHLIMANN Jean-Christophe, 361, 554
- AGAMBEN Giorgio, 76, 277-279, 282, 285, 288, 298-299, 302, 315-316, 328, 337, 411, 515, 543
- AJI Hélène, 1-2, 81, 106, 157, 172, 210, 248, 333-334, 375, 443, 530, 543, 560
- ALLEN Donald, 207, 440, 543, 553
- AMFREVILLE Marc, 203, 228, 279, 290, 292, 301-302, 307-308, 310, 313, 315, 334, 372-375, 393, 407, 410, 443, 449, 480, 543, 546, 560
- ANDREWS Bruce, 16, 543
- ANGEL-PEREZ Elisabeth, 279, 350, 398, 544
- ANTIN David, 257, 450, 542, 553
- APOLLINAIRE Guillaume, 36, 117, 544
- AQUIEN Pascal, 182, 551
- ARP Hans, 94
- ARTAUD Antonin, 69, 330, 483
- ARTWOOD Margaret, 466
- ASHBERY John, 208, 440
- AUGUSTIN d'Hippone (Saint Augustin), 223
- AUSTER Paul, 1-62, 66, 75, 87, 99, 100, 103, 107, 109, 116-155, 165, 167, 177-243, 245-246, 251-252, 254, 259, 269, 277-319, 345, 347-359, 361-363, 388-434, 453-473, 481, 488-522, 524-525, 533-538, 544, 552, 556, 565, 567
- A Little Anthology of Surrealist Poems*, 462, 536-537 ; *A Tomb for Anatole*, 116, 147, 213, 290, 537, 564 ; *Auggie Wren's Christmas Story*, 18, 390, 534, 536 ; *Brooklyn Boogie*, 471, 534 ; *City of Glass*, 20-21, 43, 46-47, 50, 56-59, 61, 132-135, 145, 147, 178, 212, 215-216, 224, 226-227, 235-237, 240, 243, 394, 398, 404, 418, 534, 536 ; *City of Glass, the Graphic Novel*, 135, 536 ; *Collected Poems*, 6-7, 35-36, 40, 45-48, 55-56, 59, 107, 119, 121, 123-130, 136-139, 141, 146, 165, 178, 180-186, 188-194, 196, 198-201, 220-224, 232-234, 251, 287, 294-296, 403, 407, 428, 488-491, 497, 501-503, 521-522, 533 ; *Collected Prose*, 20-21, 23, 25, 29, 38, 42-43, 45, 106-107, 119, 134-135, 182, 187, 207, 228, 236, 285, 288-289, 307, 347, 352-354, 356-357, 388, 405-406, 411, 454-455, 462-463, 467, 470, 511-512, 535 ; *Disparitions*, 46, 188, 201, 533 ; *Facing the Music*, 43, 45, 192-193, 508, 533 ; *Fits and Starts, Selected Poems of Jacques Dupin translated by Paul Auster*, 137, 537 ; *Ghosts*, 21, 140, 534 ; *Ground Work*, 5, 42, 56, 58-59, 192, 533 ; *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, 42, 535 ; *Homeland*, 53, 56-57, 535 ; *Invisible*, 132, 136-137, 147, 191, 212, 216, 226-231, 316, 415, 417, 453, 460, 463, 472, 534 ; *In the Country of Last Things*, 12, 18, 22, 51, 60-61, 133, 141-143, 146, 187, 216, 236, 290, 293, 296-304, 311, 318, 391, 418, 534 ; *La nuit de l'oracle*, 303, 534 ; *La solitude du labyrinthe*, 24, 41, 43, 59, 217, 223, 235-236, 497, 535 ; *Leviathan*, 51, 142, 147, 187, 201, 213, 224, 311, 389-393, 398, 426, 459, 464-466, 471, 489, 499, 509, 534 ; *LIVING HAND*, 8, 44-45, 118, 137, 226, 233-234, 533, 537, 559 ; *Lulu on the Bridge*, 8, 534 ; *Manhattan, Ground Zero: A sonic memorial sound walk*, 357-358, 536 ; *Man in the Dark*, 8, 12, 51, 131, 141-142, 146, 187, 215, 231, 290, 293, 301, 315-317, 349, 354, 358, 362, 402, 405-418, 420, 425-426, 432, 466-467, 470, 472, 503, 511, 519, 534, 561, 563 ; *Moon Palace*, 8, 44, 46, 48-51, 53, 141, 143, 200-201, 213, 216, 225-226, 230, 239, 303, 391, 418, 458, 471, 491-501, 534 ; *Mr Vertigo*, 18, 225, 235, 495, 534 ; *My Mouth is Tired Now: Peter Stillman's Monologue*, 135, 536 ; *New York Spleen*, 466, 536 ; *Oracle Night*, 46, 51, 61, 142, 146-147, 187, 222, 225, 239, 290, 293, 301-318, 351, 355, 361, 404, 409, 424, 510-511, 514, 524, 534, 552 ; *Running through Fire: How I Survived the Holocaust*, 318, 536 ; *Squeeze Play*, 390 ; *Sunset Park*, 16, 19, 51, 130-131, 136, 144-145, 191, 212-213, 215-217, 225, 231-234, 286, 290, 301, 315, 355, 358, 396, 406, 415-416, 418-428, 468, 470, 472, 492, 503, 510-511, 534 ; *The Art of Hunger*, 37-38, 40, 48, 165, 175, 178, 182, 297, 318, 535, 564 ; *The Book of Illusions*, 46, 52, 142, 144, 173, 187, 200, 213, 215-217, 224-225, 354-355, 402, 410, 416-417, 524, 534 ; *The Brooklyn Follies*, 48, 131, 133-134, 142-144, 200-201, 212-213, 216-217, 225, 230, 240-242, 281, 285, 290, 299, 301, 307, 317, 354-358, 392-418, 420, 422, 424, 430, 455, 467, 471, 493, 500, 502, 510-511, 534, 563 ; *The Invention of Solitude*, 17, 21-23, 25, 45-46, 52, 87, 142, 187, 192, 198, 212-227, 229, 231-232, 234, 289-290, 306-307, 351, 357, 362, 410, 415-416, 453, 463, 494, 512, 516, 535 ; *The Locked Room*, 21, 57, 140, 534 ; *The Music of Chance*, 135-137, 189, 471, 497, 534, 556, 559 ; *The New York Trilogy*, 20-21, 43, 46, 50, 56-59, 131-135, 140-147, 178, 187, 212-215, 235-237, 240, 243, 316, 394, 398, 404, 418, 453, 471, 502, 534, 536, 551 ; *The Random House Book of Twentieth-*

Century French Poetry, 16, 537 ; *The Red Notebook*, 4, 19, 38, 43, 47, 56-57, 61, 131, 208, 404, 494, 535 ; *The Story of my Typewriter*, 142, 536 ; *Timbuktu*, 53-54, 534 ; *Travels in the Scriptorium*, 57-58, 131, 133, 140-143, 147, 187, 212, 236-240, 243, 466-467, 470, 534 ; *True Tales of American Life*, 242, 404, 537 ; *Unearth*, 8, 40, 44, 47, 53, 55-57, 118-119, 122, 124, 126-127, 186, 190, 232, 533 ; *Wall Writing*, 6-7, 81, 126, 128, 130, 208, 407, 503, 533 ; *White Spaces*, 47-48, 56-57, 103, 133, 142, 146-147, 152-153, 165, 185, 187-188, 190-191, 208, 215, 219, 251, 403, 504, 508, 533, 567 ; *Winter Journal*, 15, 29, 233-234, 453-463, 471, 490, 493, 499-511, 536 ; *Works of Samuel Beckett: The Grove Centenary Editions*, 42, 537 ; « A Prayer for Salman Rushdie », 470 ; « Ascendant », 35, 107, 190 ; « Aubade », 190-191 ; « Authors Paul Auster and Salman Rushdie reflect on September 11 », 357-358, 563 ; « Autobiography of the Eye », 190-191 ; « Bedrock », 48, 190-191 ; « Between the Lines », 190, 497 ; « Book of the Dead », 23, 54, 307 ; « Book of the Dead (II) », 5, 42, 56, 58-59, 192 ; « Book of the Dead: An Interview with Edmond Jabès », 32 ; « Braille », 191 ; « Choral », 286-287, 522 ; « Covenant », 180-181, 190, 428 ; « Credo », 190 ; « Dada Bones », 463 ; « Dada Manifesto on Weak Love and Bitter Love », 118, 461, 536 ; « Disappearances », 57, 135, 137, 146, 181, 190-191, 221, 422, 491-492 ; « Effigies », 57, 181, 191, 294 ; « Facing the Music », 48, 57, 181, 190-191, 196-201, 490 ; « Fire Speech », 191 ; « Fore-Shadows », 190-191, 294-295 ; « Fragment From Cold », 128, 190 ; « Gnomon », 183-185, 190, 220 ; « Happiness, or a Journey through Space », 43, 45, 133, 508, 533 ; « Heraclitian », 57, 190-191 ; « Hieroglyph », 7, 190, 521 ; « Horizon », 6 ; « I AM NOT I », 208-209 ; « Incendiary », 190 ; « Interior », 128-129, 189-191, 196, 201, 219, 502-503 ; « Interview with Edmond Jabès », 32 ; « King George Blues », 466 ; « Lackawanna », 190-191 ; « Lapsarian », 296 ; « Late Summer », 190, 295 ; « Laughter in the Dark », 42, 535 ; « Lies. Decrees. 1972. », 190 ; « Looking Glass », 501 ; « Matrix and Dream », 181, 190-191 ; « Narrative », 190-191 ; « Natty Man Blues », 466 ; « New York Babel », 134 ; « Nine poems », 43, 533 ; « Northern Lights », 43, 190, 533 ; « Notes from a Composition Book », 57, 59, 191, 402, 489-490 ; « NYC = USA », 354-355, 466-467, 512 ; « Obituary in the Present Tense », 57, 191 ; « Odds Even », 117, 533 ; « Pages for Kafka », 43, 45-46, 533 ; « Paul Auster Reads Poems by Liu Xiaobo », 468, 564 ; « Paul Auster Responds to Turkish Prime Minister, Speaks for Jailed Writers », 468-469,

564 ; « Poem », 16 ; « Portrait of an Invisible Man », 192, 215, 218-220, 235 ; « Prism », 190, 294, 295 ; « Private I, Public Eye: A Few Words in Praise of George Oppen », 123, 463, 535 ; « Pulse », 128-129 ; « Quarry », 57, 190-191, 294 ; « Random Notes—September 11, 2001—4:00 PM », 352-353, 388, 409, 415, 454-456, 511 ; « Reminiscence of Home », 57, 190 ; « Reznikoff x 2 », 107, 119 ; « Riding Eastward », 57, 190 ; « Salvage », 295 ; « S. A. 1911 – 1979 », 192-194 ; « Scribe », 7, 57, 128-129, 191 ; « Search for a Definition », 57, 190-191, 193 ; « Siberian », 190 ; « Song of Degrees », 190 ; « Spokes », 47, 119-126, 153, 462, 496, 533, 560 ; « Testimony », 191, 295-296 ; « The Art of Worry », 347, 355-357, 405, 512 ; « The Book of Memory », 21-22, 215, 219-223, 290, 306, 453 ; « The Cruel Geography of Jacques Dupin's Poetry », 137, 535, 558 ; « The Death of Sir Walter Raleigh », 43, 533 ; « The Decisive Moment », 20-21, 106, 182, 236, 288-289, 318 ; « The Maid », 117, 533 ; « The Poetry of Exile », 37, 218 ; « The Sonic Memorial Project », 358, 562 ; « Transfusion », 191 ; « Underground », 353 ; « Viaticum », 190 ; « Visible », 57, 191 ; « Wall Writing », 57, 130-131, 190-191 ; « White », 16, 35-40, 47-48, 198 ; « White Nights », 57, 190-191, 232-234

AUSTER Samuel, 192-194, 215-216, 240

AUSTER Sophie, 15, 29, 427, 466

AUXEMÉRY, 73, 436-437, 553, 558

AYER Alfred J., 544

B

BACHARACH Natfali, 126

BACHMAN Merle, 62, 68

BAER Ulrich, 352, 511, 544

BAKHTINE Mikhaïl Mickhaïlovitch, 239

BALL Hugo, 435, 446, 463

BARAKA Amiri, 263

BARONE Denis, 36-37, 55, 146, 181, 293-294, 544

BARRON Jonathan N., 14, 27-28, 94, 283-285, 319, 323-324, 541, 544

BARTHES Roland, 48, 52, 59, 222, 312, 457, 460, 481-482, 544

BARTOLO Andrea di, 375

BATAILLE Georges, 44, 537, 559

BAUDELAIRE Charles, 460

BAUDRILLARD Jean, 358, 396, 401-405, 414, 420, 515, 544

BECKETT Lucy, 199, 294, 323, 544

BECKETT Samuel, 41-42, 57-58, 123, 136, 199, 237, 288, 310, 350, 358, 537, 544

BEE Susan, 378-380, 383, 488, 539, 562

BELLA Stephano della, 375
 BELLOW Saul, 17-18, 322, 544
 BENJAMIN Walter, 52, 60, 147, 149, 333, 396,
 402-403, 489, 544, 559
 BENVENISTE Émile, 277
 BERKELEY George, 224, 412
 BERNSTEIN Charles, 15-16, 18-19, 28-29, 115,
 156, 209, 248, 256, 259, 319-320, 323, 329-330,
 360, 363, 378, 438, 473, 515-516, 526, 543, 545,
 562, 564-565
 BLACKBURN Paul, 436, 440
 BLAKE William, 5, 33, 69, 79, 142, 163, 167, 269,
 364-366, 369-370, 372-373, 378-380, 384-385,
 387-388, 427, 448, 490, 545
 BLANCHOT Maurice, 21, 41-42, 52, 58, 60, 150,
 178-179, 204-206, 212, 217, 230, 239-242, 277,
 279, 281, 283, 292, 339, 350, 411-412, 466, 509,
 537, 545, 551, 555
 BLY Robert, 148, 155, 160, 208-209, 563
 BOLLACK Jean, 23
 BOLOGNA Giovanni de, 375
 BONNEFOY Yves, 60
 BONVICINO Regis, 256
 BORGES Jorge Luis, 33, 60, 125-126, 297, 396,
 404, 496, 545
 BOTTING Douglas, 310
 BOUCHET André du, 38, 43
 BOURGUIGNON André, 266, 548
 BOZZETTO-DITTO Lucienne, 391
 BRAQUE Georges, 110
 BRETON André, 5, 257, 274-275, 343, 445, 483
 BRILL Abraham A., 410
 BRINKMAN Bartholomew, 155, 563
 BROD Max, 86
 BRONK William, 35, 43-44, 133, 195, 208-209,
 215-216, 235, 238, 508, 533, 538
 BROWN Charles Brockden, 229, 406
 BROWN Marc, 2, 53, 60, 132, 182, 316, 453, 488-
 489, 545
 BROWN William Hill, 229
 BUBER Martin, 163
 BUNTING Basil, 182, 436
 BUNYAN John, 303, 305, 545
 BURKE Edmund, 406
 BUSH George W., 311, 317, 354, 382, 388, 456,
 466-467
 BUSHELL Kevin, 155, 563
 BUTTERICK George F., 184, 553

C

CAGE John, 169, 342

CAILLOIS Rolland, 501
 CANETTI Elias, 300
 CARPI Aldo, 300
 CARUTH Cathy, 279, 286-287, 309, 313-316, 322,
 347, 351, 394, 420, 427, 514, 545
 CAZÉ Antoine, 1-2, 57, 228, 443, 449, 543, 546
 CELAN Paul, 5-7, 17, 23, 25, 27, 32, 35-45, 47, 62-
 66, 72, 103, 120-122, 125, 127, 148, 165, 177,
 196, 198, 218, 271, 281, 284-285, 288, 291, 293,
 296, 310, 321, 351, 407, 426, 434, 454, 493, 537,
 546-547, 551, 558-559, 575
 CENDRARS Blaise, 73
 CÉZANNE Paul, 91
 CHAHINE Youssef, 431, 550
 CHAPLIN Charlie, 299, 402
 CHARD-HUTCHINSON Martine, 45, 54, 546
 CHARRON Sylvie, 2
 CHATEAUBRIAND François-René de, 52
 CHAUCER Geoffrey, 102
 CHÉNETIER Marc, 2, 44, 48, 57, 60, 120, 149,
 151, 178-179, 546
 CHRISTENSEN Inger, 262
 CIOCIA Stefania, 118, 316, 358, 472, 546, 550
 CLAY Steven, 27, 64, 244, 451-452, 540, 542
 COCHOY Nathalie, 1, 2, 203, 494-495, 546, 560
 CODY William Frederick, 94
 COHEN Francis, 23
 COHEN Josh, 60, 292, 300-301, 546
 COHEN-BOULAKIA Claude, 391, 546
 COHEN-CHEMINET Geneviève, 342, 567
 COLLINS Sean, 132, 566
 COMPAGNON Antoine, 503, 554
 CORBAZ Aloise, 69
 COURNUT Jean, 301-302
 COWARD Noël, 311
 CRANE Hart, 449
 CREELEY Robert, 162-163, 165, 174, 182, 207,
 211, 212, 332, 440, 547, 553
 CROSBY Harry, 449
 CRUMIÈRE Christelle, 409, 410
 cummings e. e., 68

D

D'OGGIONO Marco, 375
 DAIVE Jean, 23, 212, 547
 DANTE ALIGHIERI, 52, 191, 417
 DANTO Arthur, 349
 DAVIDSON Michael, 22, 182, 553
 DAVIS Lydia, 44, 537
 DAVIS Marni, 97, 566
 DAVY Marie-Madeleine, 99, 555

DE CORTANZE Gérard, 24, 41, 43, 59, 217, 223,
235-236, 497, 535
DEGUY Michel, 48, 120
DELEUZE Gilles, 135, 212, 240, 406, 547, 557
DeLILLO Don, 349, 358, 396, 406, 413-417, 420,
431, 515, 547
DEMENY Paul, 163-164
DENIS Philippe, 55, 533
DERRIDA Jacques, 41, 64, 122-123, 136, 187,
271, 279, 281, 291-292, 301, 316, 337, 339, 353,
363, 386, 394, 406, 426, 547, 549
DESCARTES René, 103, 531
DI MANNO Yves, 71, 84
DICKINSON Emily, 171, 269, 555
DIRDA Michael, 472
DOOLITTLE Hilda, 73, 245, 553
DORIA Charles, 539, 540
DORN Edward Merton, 485
DUCHAMP Marcel, 106, 483
DUNCAN Robert, 45, 244-247, 318, 322, 436, 440,
535, 550, 553
DUPERRAY Annick, 44-45, 48, 120, 297, 298,
547
DUPIN Christine, 458
DUPIN Jacques, 46, 57, 137, 188, 201, 207, 533,
535, 537, 558
DuPLESSIS Rachel Blau, 182, 547, 565

E

ECO Umberto, 83, 108, 110-111, 122, 125-126,
183-184, 396, 547
EICHMANN Karl Adolf, 288
ELIADE Mircea, 225, 445, 448, 480, 482, 495, 548
ELIEZER Israël ben (Ball Shem Tov), 94-95
ELIOT T. S., 123-124, 155, 449-450, 548, 556
EMERSON Ralph Waldo, 6, 11-13, 464-465, 480-
481, 488-491, 493-494, 497, 499, 502-503, 548,
563
ERDOGAN Tayyip, 468
ERTEL Rachel, 77, 548
ESHLEMAN Clayton, 322, 329-330, 332
ESTRADA Alvaro, 257-258, 542

F

FABRE Claire, 228, 334, 443, 449, 543
FAULKNER William, 228-229, 548
FAYE Jean Pierre, 91
FEINSTEIN Stephen C., 345
FÉLIX Brigitte, 1, 2, 210, 396, 399, 543, 548
FIELDER Leslie, 229

FILREIS Al, 565
FINKELSTEIN Norman, 35-36, 45, 55, 124, 146,
170, 178, 181-182, 196, 201, 293, 497, 548, 559
FINNEGAN James, 294, 544
FISHER John, 97, 566
FITZGERALD F. Scott, 26, 48-50, 200, 217, 493,
548
FOAKES R. A., 217, 555
FOER Jonathan Safran, 431, 555
FRANCESCA Pierro della, 375
FRANCIS Jim, 118, 133, 234-235, 239
FRANCK Jacob, 94
FRANÇOIS Jean-Charles, 81, 541
FRANK Anne, 21, 290, 300, 306, 311, 357, 416,
512
FREUCHEN Peter, 185-187, 189, 219
FREUD Sigmund, 52, 161, 203, 245, 266, 279,
286, 309, 313-314, 317, 409-410, 485, 548
FROST Laura, 348-350
FUNKHOUSER Chris, 246

G

GALLES Arie Alexander, 338-339, 341-342, 344-
345, 529, 539, 548, 561, 567
GARBER Frederik, 94
GARRON Isabelle, 73, 436, 439, 443, 445, 558
GAVILLON François, 2, 548
GERVAIS Bertrand, 352, 357, 391, 409, 411, 549
GIDE André, 396
GINSBERG Allen, 67, 81-82, 110, 172, 182, 436,
440, 549, 565
GINSBERG Naomi, 81
GITAÏ Amos, 431, 550
GIUSTO Andrea di, 375-376
GLEJZER Richard, 394
GOETSCHER Roland, 362
GOLDBERG Zosia, 288, 318, 536
GOLDING Alan, 182
GOLDSTEIN Judie Ostroff, 77
GOMRINGER Eugen, 250, 540
GONZÁLES Jesús A., 2, 358, 453, 466, 472, 546,
549
GORDON-WALKER Patrick, 310
GOULD Eric, 32, 549
GRANDJEAT Yves-Charles, 491, 494
GRANGER Gilles-Gaston, 395, 557
GREENBERG Judith, 351, 414, 429, 549
GREGORY Sinda, 4, 19, 38, 44, 122, 461, 494,
558, 559
GRIMAL Claude, 28, 104, 110, 113, 549
GROSSMAN David, 410, 417, 549

GUSS David, 94, 540, 550

H

HAAS Philip, 471

HAMMETT Dashiell, 305

HAWTHORNE Nathaniel, 57, 144, 229, 304, 395, 502, 549

HEIDEGGER Martin, 299, 500, 549

HEIM Cornélius, 317, 548

HEJINIAN Lyn, 342

HELLER Michael, 2, 33, 43, 51, 145, 160-161, 182, 191, 215-216, 225, 418-421, 424, 427, 492, 549

HELLERSTEIN Kathryn, 16, 526, 564

HERSEN Michel, 416-417, 550

HIGGINSON William J., 117, 560

HIMMLER Heinrich, 290, 416

HIRSCHMANN Jack, 64

HITLER Adolf, 82, 274, 283

HJELMSLEV Louis, 183-184

HOBBS Thomas, 489

HOFFMAN Sarah, 470

HÖLDERLIN Friedrich, 69, 269, 285, 482

HOLZER Jenny, 271

HOMÈRE, 102, 341

HUGONNIER François, 1, 29, 33, 48, 68, 70, 314, 500, 524-532, 550

HUIDOBRO Vicente, 94, 550

HUMES H. L., 53

HURBINECK, 285

HUSTVEDT Siri, 15

I

IMAMURA Shohei, 431, 550

IÑARRITU Alejandro González, 431, 550

ISHI, 96-97, 551, 566

ISOU Isidore, 342

IZAMBARD Georges, 163-164, 437

J

JABÈS Edmond, 4-5, 17, 23, 25, 32-33, 35, 38, 41-45, 47, 54-56, 58-60, 62-66, 72-73, 115, 118, 147, 153-155, 161, 191, 217, 239, 265, 269, 282, 288, 292, 301, 307, 310, 347, 351, 504, 535, 537, 546, 549, 550-551, 557, 559

JAMES William, 245

JIMÉNEZ Juan Ramón, 208-209, 215, 254

JOLAS Eugene, 449-450

JORIS Pierre, 22-23, 35, 66, 210, 321, 383, 435, 540, 546, 550, 555, 566

JOYCE James, 144, 402, 403

JULVE Corinne, 466, 536

JUNG Karl Gustav, 481

K

KAFKA Franz, 27, 41-43, 45, 66, 85-87, 186, 201, 237, 405, 533, 550-551

KALCK Xavier, 182, 551

KANDINSKI Wassily, 158

KANE Sarah, 350, 544

KANT Immanuel, 406

KAPLAN, Ann E., 551

KARASICK Adeena, 100, 109-111

KARAZIK Paul, 135, 536

KEATS John, 233-234, 474, 482

KELL Gretchen, 97, 566

KELLY Robert, 148, 160, 162, 542

KENISTON Ann, 348-349, 394, 397, 424

KENNER Hugh., 157

KEROUAC Jacques, 440

KERTÉSZ Imre, 515-516

KEYNES Geoffrey, 379, 545

KILLEEN Marie-Chantal, 58-59, 551

KOSTELANETZ Richard, 88, 551

KREPID N. P., 101

KROEBER Theodora, 97, 551

KUGLER Matthias, 132, 551

L

LACAN Jacques, 52, 313, 480, 551

LADEN Ben, 317, 388, 561, 565

LANDWEBER Michael, 503, 563

LAROQUE Françoise de, 533

LARSON Anthony, 2, 210

LAUB Dori, 316

LAUTERWEIN Andréa, 23, 551

LAZARUS Emma, 28, 430

LAZER Hank, 27, 451-452, 542

LECONTE Patrice, 56, 535

LECOSSOIS Hélène, 210

LEE Harper, 425, 427, 551

LEFEBVRE Jean-Pierre, 6, 23, 125, 218, 291, 546

LEHUT Bernard, 565

LEIRIS Michel, 73

LELOUCH Claude, 431, 550

LEMARDELEY Marie-Christine, 245, 553

LENNON John, 217, 551

LENOWITZ Harris, 539, 540

LETHEM Jonathan, 466
 LEV-ARI Shri, 308, 562
 LEVERTOV Denise, 164, 440
 LEVI Primo, 76, 279, 285, 298-299, 411, 551
 LEVINAS Emmanuel, 41, 212, 269, 279-282, 310,
 347, 375, 501, 552
 LÉVI-STRAUSS Claude, 5, 167, 481, 485
 LEVY Paule, 17-18, 25, 87, 552
 LÉVY-BRUHL Lucien, 245
 LEWIS Charles, 424
 LEWIS Wyndham, 157
 LICHTENSTEIN Israël, 22
 LIFTON Robert Jay, 314-315
 LIKHT Mikhl, 68, 70
 LIPPARD Lucy, 383
 LITTELL Jonathan, 297
 LITTELL Robert, 297
 LOACH Ken, 431, 550
 LOCKE John, 140
 LOCKS Gutman G., 115
 LORCA Federico García, 12, 62, 149, 156, 159-
 161, 213, 246-247, 256, 369, 505, 520-522, 526,
 538, 552
 LORTHOLARY Bernard, 85, 551
 LOURIA Isaac, 94
 LOUVEL Liliane, 375, 552
 LOWENTHAL Zalman, 334-337, 340
 LULL Raymond, 83
 LYOTARD Jean-François, 279, 280, 285, 406, 552

M

MAC LOW Jackson, 67, 115, 342, 436
 MAILER Norman, 27
 MAKHMALBAF Samira, 431, 550
 MALAMUD Bernard, 18, 552
 MALLARMÉ Stéphane, 60, 116, 136, 156, 176,
 179, 212-213, 215-217, 230, 246, 310, 362, 415,
 537, 564
 MALLIA Joseph, 19, 47, 119, 135, 404, 464, 494
 MANDELBAUM Allen, 44, 537
 MARCOLIN Pia Masiero, 311, 552
 MARINETTI Filippo Tommaso, 71
 MARLOWE Christopher, 216
 MARMER Jake, 566
 MARTIN George, 217, 551
 MARTINEAU Emmanuel, 500, 549
 MARVIL Shmuel, 332
 MARX Karl, 245, 448
 MASTER Edgar Lee, 272
 MAULPOIX Jean-Michel, 148, 178
 MAURER Christopher, 156, 552

MAXIMINE, 389, 554
 MAZZUCHELLI David, 135, 536
 McCAFFERY Larry, 4, 19, 38, 43-44, 122, 240,
 461, 494, 558, 559
 McCANN Colum, 352, 412, 552
 McCARTHY Cormac, 228, 552
 McCARTNEY Paul, 217, 551
 McCLURE Michael, 440
 McMAHON Fiona, 182, 552
 MEILICKE Christine A., 24, 63, 72, 82, 85, 87, 94,
 113-114, 116, 118, 321-323, 329
 MELTZER David, 112, 269, 440, 529
 MELVILLE Herman, 13, 22, 40, 229, 552, 563
 MÉNARD Pierre, 435
 MERLEAU-PONTY Maurice, 41, 59, 282, 310,
 553
 MESCHONNIC Henri, 212
 MESSER Sam, 142, 536
 MICHEL Deborah, 236
 MILLER Stephen Paul, 16, 19, 27, 35-36, 47, 68,
 100, 109-110, 112-113, 122, 501, 526, 553, 564
 MILLER Steven H., 339
 MITCHELL Frank, 249, 251-252, 436, 538
 MODENA Giovanni de, 375-376, 379
 MOODY Rick, 466
 MORANDI Giorgio, 230, 415, 419, 420
 MORRIS Daniel, 16, 19, 501, 526, 553
 MOSBY Rebekah Presson, 156, 562
 MOSCOVICI Marie, 317, 548
 MOSKOVITZ Sarah Traister, 332
 MOTTRAM Eric, 452, 541
 MUIR Kenneth, 380, 556
 MUNN Henry, 257, 542
 MUSIL Robert, 217

N

NAIR Mira, 431, 550
 NEIDECKER Lorine, 182
 NELSON Cary, 155, 563
 NEMO Philippe, 280, 552
 NESME Axel, 87, 551
 NICHOLLS Peter, 157, 543
 NICOL Bran, 2, 132, 553
 NIETZSCHE Friedrich Wilhelm, 52

O

O'LEARY Peter, 202, 558
 OATES Joyce Carol, 348-349
 OBEZINGER Hilton, 318, 536
 OLIVER Mary, 305, 549

OLSON Charles, 35, 65, 121, 148, 168-169, 184,
207-208, 210-211, 247, 259, 285, 288, 321, 334,
335-336, 440, 451, 454, 493, 553, 558, 560, 565
OPPEN George, 17, 22, 35, 41, 43, 75, 123, 168,
182, 193-196, 201-202, 207, 264, 407, 436, 463,
528, 535, 553, 558-559
ORLOWSCY, 308
ORTIZ Simon J., 483, 485
OUDART Clément, 2, 245, 553
OUEDRAOGO Idrissa, 431, 550
OWEN Wilfred, 408-409

P

PACE Chris, 17-18, 41, 561
PASCHEN Elise, 156, 562
PAUL Sherman, 40, 450, 552-553
PEDRINI Giovanni, 375-376
PENN Sean, 431, 550
PEREC Georges, 43, 109, 288, 342
PERELMAN Bob, 43, 565
PÉRET Benjamin, 73
PERLOFF Marjorie, 16, 35, 106, 122, 256, 449-
450, 526, 554, 560, 564
PERRIN-CHENOUR Marie-Claude, 1, 2, 491-492,
499
PETIT Philippe, 352-353, 404, 554
PIAGET Jean, 245
PICABIA Francis, 446
PICASSO Pablo, 158
PIOMBINO Nick, 209
PLATON, 187, 245
POE Edgar Allan, 53-54, 185, 216, 228, 397-398,
400, 480, 502
POLKINHORN Harry, 565
POUND Ezra, 67-68, 106, 115, 123, 149, 155-159,
169, 172, 207-208, 436, 443, 463, 526, 535, 543,
554, 559, 562
PROUST Marcel, 503, 554

Q

QUARTERMAIN Peter, 182, 547
QUASHA George, 101, 438, 441, 539
QUINN Jeanne Follansbee, 348, 394, 397, 424, 551

R

RAKOSI Carl, 43, 182
RASSIAL Adélie, 148, 362, 554
RASSIAL Jean-Jacques, 147-148, 554
RÉBÉNA Frédéric, 466, 536

REINFELD Linda, 554
REINHARDT Ad, 356
REMBRANDT, 362, 415-416
RETIF Françoise, 554
REXROTH Kenneth, 182, 443
REZNIKOFF Charles, 6, 17, 20-21, 23, 26, 29, 35,
41-43, 45, 74-75, 77, 106-107, 115, 119, 137,
182, 188, 207, 228, 280, 288-289, 292, 296, 460,
517-518, 528, 550, 552, 554
RICEUR Paul, 9, 206, 361, 500, 554
RILKE Rainer Maria, 21, 101, 230, 241, 277, 281,
389, 463, 466, 554-555
RIMBAUD Arthur, 5, 21-22, 149, 158, 163-164,
167-168, 174, 189, 209, 219-222, 232, 252-254,
265-266, 269, 437, 480-481, 483, 519, 526, 555
RIOPELLE Jean-Paul, 55, 533
ROBERT Danièle, 46, 188, 533
ROBERT Marthe, 222, 555
ROCHLITZ Geneviève, 278, 543
ROCHLITZ Rainer, 60, 278, 543
RÖMER Thomas, 555, 562
ROSENTHAL Macha Louis, 555
ROTH Philip, 18, 396, 424, 555
ROTHBERG Michael, 350-351, 413-414
ROTHENBERG Archie, 77-78
ROTHENBERG Avrum, 77
ROTHENBERG Diane, 65, 244-245, 271, 439,
442, 531, 539
ROTHENBERG Jerome, 1-35, 43, 53, 62-118, 121,
126, 145-179, 182, 186, 203-213, 239, 244-291,
319-351, 358-389, 427, 429-453, 472-488, 496,
498, 505-522, 526-532, 538-543, 548, 550, 552,
554-555, 558, 561-562, 564, 566-567
6 Horse Songs for 4 voices, 251, 541 ; *A Big
Jewish Book*, 5, 24, 27, 64-67, 70, 111, 126, 246,
287, 319, 442, 517-518, 532, 539 ; *A Book of the
Book*, 64, 452, 540 ; *A Book of Witness: Spells &
Gris-Gris*, 84, 91, 159-160, 174, 186, 210-212,
255-276, 324, 375, 441, 487-488, 520, 529, 538 ;
America A Prophecy, 99, 101-103, 107-108, 163,
438, 441, 539 ; *An Oracle for Delphi*, 4, 6 ; *A
Paradise of Poets*, 71, 382, 538 ; *A Seneca
Journal*, 441, 479, 485, 538 ; *Between: Poems
1960-1963*, 151, 160, 436, 538 ; *Exiled in the
Word*, 24, 64-65, 540 ; *Fourteen Stations / Hey
Yud Dalet*, 339, 341, 345, 538, 548, 561 ;
Further Sightings, 169-177 ; *Gematria*, 62-63,
71, 75, 110-117, 145, 256, 334, 339, 517, 538,
540 ; *Khurbn & Other Poems*, 9-10, 12, 16, 64,
72, 74-79, 97, 177, 211, 213, 248, 272, 278, 284-
285, 287, 318-340, 359-362, 366-367, 369-370,
375-377, 381, 388, 432, 488, 505, 516-517, 520,
527-530, 538-539, 566 ; *Les Techniciens du
sacré*, 71, 73, 84, 255, 435-437, 443, 540, 558 ;
María Sabina: Selections, 257-258, 542 ; *NEW*

María Sabina: Selections, 257-258, 542 ; *NEW WILDERNESS LETTER*, 91, 437, 542 ; *New Young German Poets*, 62, 271, 540 ; *Poems and Poetics*, 68-70, 77-78, 332, 440, 487, 531, 540, 565 ; *Poems for the Game of Silence: 1960-1970*, 62, 66, 84, 151, 153, 165, 170-176, 252, 436, 538 ; *Poems for the Millennium*, 23, 64-67, 71, 116, 121, 157, 158, 246, 248, 255, 259, 269, 321, 338, 435, 446, 452, 540, 565 ; *Poetics & Polemics 1980-2005*, 27, 62, 66, 71-72, 177, 186, 244, 246, 252, 256, 258, 260, 266, 284, 450-452, 474-484, 487, 526, 542, 565 ; *Poland/1931*, 16, 29, 35, 53, 62, 72, 75-98, 103-105, 108, 170, 175, 211, 213, 249, 258, 287, 319-320, 324, 326, 329, 334, 347, 359-360, 372, 438, 441, 476-478, 485, 488, 516-517, 520, 527, 532, 538, 548, 559 ; *pppppp (poems, performance, pieces, proses, plays, poetics)*, 22, 383, 540-541, 555 ; *Pre-Faces & Other Writings*, 5, 65-67, 70, 103-105, 152, 155, 161-163, 165-169, 250-251, 268, 448, 450-451, 476 ; *Seedings & Other Poems*, 25, 338-345, 538 ; *Shaking the Pumpkin*, 66, 153, 213, 248-249, 257, 441, 475-477, 483, 539-540 ; *Sightings Poems*, 168-177 ; *Sightings Poems I-IX*, 169, 436, 538 ; *Sightings Poems 1960-1983*, 81, 90, 94, 170, 541 ; *Symposium of the Whole: A Range of Discourse toward an Ethnopoetics*, 244-245, 436, 531, 539 ; *Technicians of the Sacred*, 29, 66-68, 73, 98-99, 102-103, 117, 151, 153, 169, 174, 176, 248, 252, 260, 435-436, 439, 442, 445-448, 475-476, 483, 531-532, 540 ; *That Dada Strain*, 84, 442, 446-447, 538, 541 ; *The Book of Hours & Constellations, or Gomringer by Rothenberg*, 250, 540 ; *The Burning Babe*, 12, 16, 73, 287, 347, 359-389, 431-432, 441, 488, 516, 520, 527-529, 539 ; *The Burning Babe & Other Poems*, 378, 488, 539, 562 ; *The Lorca Variations*, 12, 62, 159, 213, 246-247, 256, 505, 520-522, 538 ; *The 17 Horse Songs of Frank Mitchell, Nos. X-XIII*, 250, 252, 436, 538 ; *Triptych*, 16, 72, 87, 90, 93, 96-97, 160, 248, 259, 319-338, 347, 359, 360, 363-389, 488, 515-516, 520, 527-529, 539, 566 ; *TROBAR*, 162, 542 ; *Vienna Blood & Other Poems*, 63-64, 71-73, 84, 86, 91-92, 111, 319, 517, 538 ; *White Sun Black Sun*, 166, 436, 538 ; *Writing Through, Translations & Variations*, 15, 29, 126, 246-248, 250, 252, 256-257, 438, 443, 473, 540 ; « 12/75 a letter to Paul Celan in memory », 62-64 ; « 12 Songs to Welcome the Society of the Mystic Animals », 248-249 ; « 14 Stations », 338-345 ; « “A Babe Sits Placidly in Schwitters’ Bau” », 380, 383-389 ; « A Book of Events », 476 ; « A Book of Rites & Namings », 101 ; « A Book of Testimony », 82, 211, 258, 529 ; « A Book of Writing », 82 ; « Abulafia’s Circles », 72 ; « A Calendar that Fluttered », 272 ; « A Gallery of Poets », 487 ; « A GEMATRIA FOR JACKSON

MAC LOW », 116 ; « Aleph Poem », 72 ; « Alphabet Event », 83, 478-479 ; « A Merz Sonata », 447 ; « A Missal Like a Bone », 261-262 ; « Amulet », 82-83, 249 ; « A Note on Negro Poetry », 531 ; « Ancestral Scenes », 82 ; « A Polish Anecdote », 82 ; « Beyond Poetics », 476 ; « Big Jewish Book », 16 ; « Blake’s Babes: A Prophecy », 379-380 ; « Book Event », 83 ; « Coda: The Final Lorca Variation », 521 ; « Cokboy », 84-86, 89, 92-98, 478, 484-485, 488, 498, 529 ; « Confessions », 261 ; « Coon cons Coyote, Coyote eats Coon... », 483 ; « Crazy Dog Events », 475-476 ; « Cursing the Light », 263 ; « Definitions & Namings », 101, 107 ; « Der Vidarshtand (The Resistance) », 285, 334-336 ; « Dibbukim (Dibbiks) », 278, 324 ; « Di Toyte Kloles (The Maledictions) », 330-333 ; « Dos Geshray (The Scream) », 322, 324-326 ; « Dos Oysleydikn (The Emptying) », 328-329 ; « Esther K Comes to America », 85-87 ; « Forerunners », 269 ; « For the God of Europe: Poems with Variations & Coda », 370-371 ; « From a Book of Concealments », 371-374, 380-382 ; « From a Dialogue on Oral Poetry, with William Spanos (1975) », 166-168, 268 ; « From Deep Image & Mode : an Exchange with Robert Creeley (1960) », 162-163 ; « From Sightings & Further Sightings », 174 ; « Galician Nights, or A Novel in Progress », 85-88 ; « Gary Snyder: The Poet Was Always Foremost », 474, 480 ; « Gematria », 72 ; « GEMATRIA FIVE », 114 ; « Genesis », 102 ; « Hidden in Woods Bagged », 327, 333 ; « I Accept their Nomination », 269 ; « I am the Uncommitted », 275-276 ; « Ian & Me—A Collaboration », 252 ; « I Arrive in Paris », 273-275 ; « I Can’t Say Who I Am », 263 ; « I Come into the New World », 159-160, 270-273, 487, 488 ; « I Exceed my Limits », 274 ; « I Have Paid the Price & Lost », 258, 488 ; « I is the First Word », 265 ; « I Lose the Sound that Music Makes for Me », 264 ; « Images », 117, 155, 168-169 ; « Imaginal Geographies », 446 ; « In the Dark Word Khurbn », 75, 327, 328 ; « In the Way Words Rhyme », 261-262 ; « I-Songs Exist », 261 ; « I Speak in Tongues », 264 ; « It is a Day of Miracles for Me », 268 ; « I Weave a Circle Thrice », 272 ; « “Je Est un Autre”: Ethnopoetics and the Poet as Other », 252-255, 541 ; « JEWS & », 104-110, 112-113, 151 ; « KHURBN GEMATRIA [266] », 114 ; « Language Event II », 476 ; « Let It Be Ice », 381 ; « Naming Events », 477 ; « NATURAL HISTORY », 114 ; « New Altar Pieces 2006 », 375-379 ; « NINTH GEMATRIA », 114 ; « Nokh Aushvits (After Auschwitz) », 14, 283-284, 319, 322, 541 ; « Notes for a New Wilderness », 91 ; « Numerology », 72 ; « One for Coyote », 483 ; « Origins & Namings », 101-102, 117 ;

« Outsider Poems, a Mini-Anthology in Progress », 68-70, 332, 436, 452, 487, 540 ; « Palimpsests [1] », 159 ; « Palimpsests [4] », 159 ; « Peroration for a Lost Town », 78-79 ; « Poem », 16 ; « Poetics », 103, 155, 168 ; « Poets & Tricksters: Innovations & Disruption in Ritual & Myth », 474, 479, 482-485 ; « Poetry & Extremity », 284 ; « Poland/1931 », 62, 82, 108 ; « Poland/1931 “The Wedding” », 78-81, 88 ; « Portrait of a Jew Old Country Style », 89-91 ; « Preamble & Statement for a Council on Counterpoetics », 65 ; « Preliminary Moves », 531 ; « Program Three 1968 », 84 ; « Prologomena to a Poetics », 24, 338-339 ; « Prologue to Dada », 446 ; « Revolutionary Propositions », 447-449 ; « She », 83 ; « Sighting I », 172, 174-175 ; « Sighting II », 171-172, 175 ; « Sighting IV », 176 ; « Sighting V », 173, 175 ; « Sighting VI », 173 ; « Sighting VII », 174, 176 ; « Sighting VIII », 176 ; « Sighting IX », 173 ; « Sightings & Further Sightings », 170 ; « SOUNDINGS : *The 17 Horse-Songs of Frank Mitchell* », 252 ; « Statement of Intention », 437-438 ; « Symposium of the Whole: A Pre-Face », 244 ; « Telling about Coyote », 483 ; « TENS, FOR DAVID MELTZER », 112 ; « TESTIMONY », 75 ; « The Anthology as a Manifesto & as an Epic Including Poetry, or the Gradual Making of *Poems for the Millennium* », 246 ; « The Art of Manifesto », 65 ; « Theater & Ritual-Theater », 476-477 ; « The Brothers », 82 ; « The Burning Babe », 367-370 ; « The Burning House », 186, 258 ; « The Case for Memory », 272 ; « THE DEMIGOD », 115 ; « The End is the Beginning », 267 ; « The Eighth Station: Chelmno », 343 ; « The Eleventh Station: Maidanek », 344 ; « The Domain of the Total Closes Around Them », 330 ; « The Father », 82 ; « The First Station: Auschwitz-Birkenau », 340 ; « The Grandmothers », 82 ; « The House of Jews », 186 ; « The House of Jews: Experimental Modernism and Traditional Jewish Practice », 27 ; « The Jew of Malta », 92 ; « The Lorca Variations (XXVI), “Palimpsests [2]” », 520 ; « The Lorca Variations (XXXI), “Jewish Cemetery (2)” », 522 ; « The Miracle of Death », 267 ; « The Mothers », 82 ; « The Mystery of Evil », 381 ; « The Ninth Station: Treblinka », 343 ; « The Numbers », 83 ; « The Poetics of Shamanism (1968) », 476 ; « The Poetics of the Sacred », 451 ; « The Poetics & Ethnopoetics of the Book & Writing », 452 ; « The Pictures », 102 ; « The Search for Truth », 272-273 ; « The Seven Hells of the Jigoku Zoshi », 360, 528 ; « The *Sibila* Interview », 256, 260, 271-272 ; « Tree Spirit Event (Zohar) », 83 ; « The Stones of Delfi (I) », 4 ; « The Stones of Delfi (II) », 6 ; « The Witnesses », 174 ; « Those who are

Beautiful and Those who are Not », 322 ; « To Make Life Real », 263 ; « To the Babe in Glory », 374-375 ; « Translating the Old », 253 ; « Tree Songs of Mad Coyote », 483 ; « What the World Gives Back », 260-261 ; « Where God is Light », 258 ; « Word Event », 83 ; « WORDS », 150-153, 160 ; « WORDS (*for W.C.W.*) », 116 ; « Woman’s Event », 83, 476, 478 ; « Yuma Indian Poem about the Water-Bug », 117

RUSHDIE Salman, 357-358, 470, 563

RUSSEL Bertrand, 395, 557

S

SABINA María, 211, 256-260, 267-268, 441, 480, 483, 496, 542

SANDERS Edward, 75, 77, 528

SAPIR Edward, 245

SASSOON Siegfried, 319-320, 326, 408, 555

SASTRI P. S., 123-124

SAVINEL Christine, 210, 555

SCHÖCH Christof, 375, 562

SCHOLEM Gershom, 99, 109, 111, 489, 496, 555

SCHULTE NORDHOLT Anne-Lise, 555

SCHUSTER Joshua, 501

SCHWERNER Armand, 57, 160, 529, 546

SCHWITTERS Kurt, 22, 347, 359-360, 362, 380, 382-384, 387, 418-419, 424, 431, 435, 446-447, 520, 540, 555, 563, 566, 576

SEBALD Winfried Georg, 407, 548

SELERIE Gavin, 541

SELINGER Eric Murphy, 14, 28, 283, 284, 541, 544

SHAKESPEARE William, 217, 380, 428, 555-556

SHAPIRO Alan, 14, 27, 93

SHATZKY Joel, 45, 546

SHESHET Jacob Ben, 109

SHILOH Ilana, 132, 136, 556

SIEGUMFELDT Inge-Birgitte, 2, 137, 152, 504, 567

SIEMS Larry, 468, 469, 470, 564

SILLIMAN Ron, 33

SILVA Ramón Medina, 480

SILVERSTEIN Larry, 348

SIMENON Georges, 56

SIMONETTI Paolo, 358

SIMPSON Louis, 155

SINCLAIR John, 397

SINGH Kanwar Dinesh, 2, 33, 550

SISSKIND Mitchell, 44, 537, 559

SMART Christopher, 69, 466, 536

SNYDER GARY, 450-451, 474, 480, 484, 553

SOCRATE, 269

SOUTHWELL Robert, 361, 366-369
SPANOS William, 166-167, 268
SPIEGELMAN Art, 135, 231, 288, 355-357, 386,
394, 405-406, 408, 411, 414-415, 417, 424, 432,
512, 536, 556
SPINOZA Baruch de, 5, 129, 224, 492-493, 500-
501, 556
STAFFORD William, 155
STEIN Gertrude, 28, 33, 67, 87-89, 102-105, 107-
108, 110, 113, 133, 140, 144, 209-210, 250, 254,
443-444, 478, 526, 545, 549, 551, 559
STEVENS Wallace, 10, 48, 199, 294, 323, 336,
358, 363, 404, 451, 517, 544, 556
SUKENICK Ronald, 396, 556
SUZOR Sarah, 565

T

TANNER Tony, 26, 50, 200
TANOVIC Danis, 431, 550
TAUB Michael, 45, 546
TAYLOR John, 44, 537
TEDLOCK Dennis, 33, 65, 437-438, 542, 561
THOMAS Glenn, 135, 536, 562
THOMSON Jeffrey, 2
THOREAU Henry David, 397-398, 420, 480, 489,
491-492, 498, 501-502, 504, 556
TILLARD Patrick, 409, 549
TIWARI Nidhi, 123-124, 556
TOMLIN Bradley Walker, 193
TOURNIER Michel, 26, 556
TREVISO Gerolamo da, 375
TRIGANO Shmuel, 391, 546
TSEVI Sabbataï, 94
TSVETAeva Marina, 23-27, 39, 41, 65, 67, 556
TURETZKY Bertram, 81, 541
TYSON Ian, 249, 251, 436, 538, 540
TZARA Tristan, 73-74, 118, 321, 435, 446, 452,
461, 483, 531, 536

U

UCHIYAMA Kanae, 501, 559
ULLMAN Leslie, 148, 557

V

VAIHINGER Hans, 48, 557
VARVOGLI Alike, 57, 557
VENZIANO Lorenzo, 373
VERNE Jules, 493
VERSLUYS Kristiann, 455, 557

VICUÑA Cecilia, 256
VIERNE Simone, 225, 303-304, 495, 557
VITI Timoteo, 375

W

WADE Steven, 24, 557
WALDMAN Anne, 257
WALDROP Keith, 44-45, 535, 550
WALDROP Rosmarie, 44-45, 118, 557
WASSON R. Gordon, 257, 542
WEINBERGER Eliot, 22, 73, 194-195, 435-436,
439, 442, 553, 558
WEINER Hannah, 69-70
WEINFIELD Henry, 43
WHITMAN Louisa Van Velsor, 201
WHITMAN Walt, 10, 91, 107-108, 167, 189, 201-
202, 211, 242, 247, 254, 255, 259, 264, 269-270,
441, 443, 460, 483, 553, 557-558, 566
WHORF Benjamin Lee, 108, 245
WIESEL Elie, 341, 408
WILLARD Archibald MacNeal, 457
WILLIAMS William Carlos, 68, 88-89, 116, 120-
121, 157, 166, 171-172, 199, 207, 320-321, 377,
407, 440, 450, 493, 526, 543, 557
WITTGENSTEIN Ludwig, 47, 178, 200, 279, 281-
282, 395, 401, 412, 445-446, 544, 557
WÖFLI Adolf, 69, 246
WOLFSON Louis, 38, 134-135, 246, 557
WOODS James, 558
WOODWARD Gerard, 132, 136, 558
WRIGHT James, 155

X

XIAOBO Liu, 468, 470, 564

Y

YEATS William Butler, 29, 532
YIP Wai-lim, 451

Z

ZARAKOLU Ragip, 468-469
ZAVATSKY Bill, 117-118, 533
ZINN Howard, 442, 558
ZUKOFSKY Louis, 67-68, 75, 157, 168, 182, 501,
528-529

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	2
INTRODUCTION.....	4
1. « The stones speak » : lectures du monde & interdits de la représentation	4
2. Hyphenated writers : indéfinitions juives-américaines	14
PREMIÈRE PARTIE	
ORIGINES : VOIX & SILENCES DE LA TRADITION, DU LANGAGE & DE LA CRÉATION	31
Chapitre premier — Héritages diasporiques : Vers une nonterre promise	32
1. Paul Auster : l'erreur, l'errance	35
a) Poètes & passeurs : hommages à Paul Celan	35
b) Relectures & réécritures : traversée du désert.....	41
c) « Poe-land », « Homeland », « Unearth », « Neverland » & « No-places » : vers une indicible terre d'accueil.....	53
2. Jerome Rothenberg : réécriture diasporique & récits mythiques	62
a) Traductions, anthologies, poèmes & manifestes diasporiques	62
b) Diaspora & dialogisme dans <i>Triptych</i> : héritages en questions.....	74
c) « Vat am I doink here? » : l'Amérique de Rothenberg	85
Chapitre II — Le paradoxe linguistique.....	99
1. Nommer : la Création & l'acte poétique.....	101
a) « Origins & Namings » : Rothenberg, du Nom aux noms	101
b) <i>Gematria</i> : appropriation de la pansémiotique kabbalistique.....	110
c) La confusion des langues dans la poésie de Paul Auster : fleurs de ruine ?.....	118
d) Babel, les pierres & l'acte de nommer dans la poésie & la fiction d'Auster	131

2. Vocables & images : dire face aux interdits de la représentation	147
a) L'image du vocable & le vocable de l'image.....	147
b) Image, Imagisme & « deep image » : Rothenberg, poète visionnaire ?.....	155
c) « The imageless world » & « the unspoken word » : dédire, ou la poétique de l'enfermement du sujet chez Paul Auster.	178

DEUXIÈME PARTIE

TRAUMA & TÉMOIGNAGE : TROUVER LA VOIX DE L'INCOMMUNICABLE	203
---	-----

Chapitre III — Identités, sujet(s) poétique(s) & voix narratives 207

1. « JE est un autre » : la déssubjectivation dans la prose & la fiction de Paul Auster 213

a) L'abandon du sujet poétique & l'utilisation de la troisième personne dans <i>The Invention of Solitude</i>	213
b) L'écrivain médiateur de voix multiples : la déssubjectivation dans la fiction d'Auster.....	224

2. (Ré)inscriptions du « moi » & voix plurielles dans les traductions, variations & poèmes de Jerome Rothenberg 244

a) Présentation polyphonique du poète-passeur-performer : approches de « l'intraduisible » ...	244
b) Canaliser les voix « infinies » & « illimitées » des JE(ux) poétiques : <i>A Book of Witness</i>	256

Chapitre IV — Éthique & esthétique de l'indicible traumatique 277

1. « Gloire de cendres » : poésie & littérature après Auschwitz 277

2. Mécanismes de surgissement des événements traumatiques d'Auschwitz dans l'œuvre de Paul Auster 292

a) L'indicible tra(u)m(a)e de fond : échos des profondeurs insondables	293
b) « Un trauma peut en cacher un autre » : <i>Oracle Night</i> ou la première apparition d'Auschwitz dans la fiction post-11 septembre de Paul Auster.....	301

3. Silences & voix des morts : cendres & résistances poétiques 319

a) <i>Khurbn</i> : Voyage au cœur du trauma, de <i>Poland/1931</i> à <i>Poland/1987</i>	319
b) « 14 Stations » : le fil d'Ariane — ouvertures & perspectives.....	338

TROISIÈME PARTIE

REPRÉSENTATIONS DU DÉSASTRE : PERSPECTIVES JUIVES-AMÉRICAINES & MONDIALES ... 346

Chapitre V — Auschwitz, Hiroshima, 11 septembre : Représentation des événements traumatiques 347

1. 11 septembre : la re-présentation du désastre ? 349

a) *An oblique tale of two cities* : Le désastre re-« visité » par Paul Auster 351

b) Jerome Rothenberg : retours de flammes 358

2. *The Burning Babe* : figures du désastre 364

a) « La mémoire vive d'une mort à venir » : écritures prophétiques du trauma 364

b) Art intermedia, polygraphie & miroirs déformants 375

c) « A Babe Sits Placidly in Schwitters' Bau » : construction, destruction & résistance 383

3. *Détour & défi des interdits de la représentation dans les romans post-11 septembre de Paul Auster* 389

a) Détours de silence & silence des tours : métaphores architecturales, *pharmakon*, reproduction & hyperréalité dans *The Brooklyn Follies* 392

b) *Man in the Dark* : aphasie, uchronie & sublime 406

c) *Sunset Park* : « The Wound and the Voice » 418

Chapitre VI — Vers un témoignage « juif-américain » ? Frontières & résistances 429

1. *Retour vers le futur : les racines dissidentes de l'avant-gardisme* 433

a) Jerome Rothenberg : Politique, poét(h)ique & polémiques (1960s-) 435

b) Paul Auster : le « porte-drapeau » américain 453

2. *Au-delà de toutes les frontières : transgression, transformation & transcendance* 472

a) Jerome Rothenberg : *A Portrait of the Artist as a Trickster* 473

b) Mysticisme & transcendantalisme : La quête spirituelle de Paul Auster 488

CONCLUSION — L'orchestration des voix du silence : « Variation & Coda » 506

ANNEXES	523
ANNEXE I — ENTRETIEN AVEC PAUL AUSTER	524
ANNEXE II — INTERVIEW WITH JEROME ROTHENBERG	526
BIBLIOGRAPHIE	533
INDEX	568