

# L'utopie de l'amour chez Bachmann et Jabès

## A utopia do amor na obra de Bachmann e Jabès

Carolina Antonaci Gama

Université Fédérale de Campina Grande (UFCG)

antonaci@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5999-7835>

**RÉSUMÉ :** Cet essai porte sur l'utopie de l'amour dans l'œuvre d'Ingeborg Bachmann et d'Edmond Jabès. Dans son récit *La Trentième Année*, Bachmann omet le nom de l'amoureuse du narrateur et le maintient secret tout au long du texte. Par précaution ? Par peur que ce nom, si cher, une fois dévoilé, ne s'anéantisse dans les contours de mots usés, de lettres soumises à toutes les guerres, à toute notre histoire sanglante ? Faudrait-il alors préserver l'amour sous la couverture de l'utopie, dans ce lieu qui n'en est pas un – et qui, précisément pour cela, peut garder l'amour, le protéger de la brutalité de l'existence ? Car le risque est bien là, devant nous, comme le signale *Le Livre des Questions* d'Edmond Jabès : Sarah Schwall, la bien-aimée de Yukel, porte dans ses initiales son propre destin – S.S. Ce nom, composé pour accueillir l'amour impossible au temps de la guerre, soutient, dans sa forme même, toute la douleur d'un langage aux prises avec le lieu qui l'entoure, avec la blessure des mots. En réfléchissant à ces deux œuvres, nous proposons que l'amour, en tant qu'utopie, doit – et ne doit pas – être tu; doit – et ne doit pas – renoncer aux moules historiques du langage. Prononcez (pas) l'amour.

**MOTS-CLÉS :** Ingeborg Bachmann; Edmond Jabès; utopie; amour; littérature.

**RESUMO:** Este ensaio examina a utopia do amor na obra de Ingeborg Bachmann e Edmond Jabès. Em seu conto *La Trentième Année*, Bachmann omite o nome da amada do narrador e o mantém em segredo ao longo de toda a narrativa. Por precaução? Por medo de que esse nome tão caro, uma vez revelado, se aniquile nos contornos de palavras gastas, letras submetidas a todas as guerras, a toda a nossa história sangrenta? Seria, então, necessário preservar o amor sob o manto da utopia – nesse lugar que não é um lugar e que, justamente por isso, pode guardar o amor e protegê-lo da brutalidade da existência? Pois o risco está, de fato, diante de nós, como indica *Le Livre des Questions*, de Edmond Jabès: Sarah Schwall, a amada de Yukel, carrega em suas iniciais o próprio destino – S.S. Esse nome, composto para acolher o amor impossível durante a guerra, carrega em sua forma toda a dor de uma língua em confronto com o espaço que a cerca, com a ferida das palavras. Ao refletirmos sobre essas duas obras, defendemos que o amor, enquanto utopia, deve – e não deve – ser silenciado; deve – e não deve – renunciar aos moldes históricos da linguagem. (Não) pronuncie o amor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ingeborg Bachmann; Edmond Jabès; utopia; amor; literatura.

## L'amour tu

As-tu vu naître et mourir un vocable ? As-tu vu naître et mourir deux noms ?  
(Edmond Jabès)

« Ne le dis à personne ! » Voilà le refrain qui plane au-dessus de la pièce radio-phonique d'Ingeborg Bachmann, *Le Bon Dieu de Manhattan*, et qui nous servira de point de départ pour aborder la problématique de l'utopie de l'amour chez Bachmann et Edmond Jabès. À ce refrain, nous superposerons un second, dont la teneur nous éveille et nous rappelle que l'amour est un univers trop mystérieux pour être abordé à la hâte : il faut y accéder lentement, délicatement, et seulement lorsque l'amour lui-même nous y invite : « Je vous adjure, filles de Ieroushalaim, par les gazelles ou par les biches du champ : n'éveillez pas, ne réveillez pas l'amour avant qu'il le désire ! » (Bible, trad. André Chouraqui, *Cantique des cantiques*, II,7, 1985). Deux refrains, deux avertissements. L'amour ne doit ni être prononcé ni réveillé avant le temps propice à aimer... Que l'on se taise, donc, et que l'on patiente. Mais pourquoi de telles précautions ? Pourquoi tant de paroles dures, adressées à des coeurs si tendres, si enclins à aimer ? Où réside le danger de parler d'amour – ou de le réveiller ? Est-ce dans le langage amoureux lui-même et sa puissance enivrante ? Ou bien dans notre rapport partiel, souvent impuissant, à ce sentiment ? Dans notre incapacité à en saisir la véritable nature ? Ou, tout autrement encore : serait-ce la toute-puissance de l'amour, et la rondeur parfaite de son vocabulaire, qui nous menace ?

Les réponses à ces questionnements que propose l'écrivaine Bachmann, à travers son œuvre, nous guident vers une représentation émouvante et complexe du rapport entre le langage et l'amour, entre les possibilités littéraires de le prononcer et surtout de le taire. Dans sa nouvelle *La trentième année*, récit du passage de la jeunesse à la première maturité, histoire oscillante entre la confiance et le désespoir face au monde, Bachmann condense la problématique de l'amour – qui parcourt toute son œuvre – et nous signale quelques caractéristiques qui donnent forme à sa poétique. Le narrateur de la nouvelle, un jeune homme qui « va sur ses trente ans », est tout d'un coup, en se réveillant le matin, jeté dans un monde troublant, où les règles sont toutes très bien établies, les rôles distribués, et où on parle couramment la « langue d'escroc ». La légèreté qui emballait sa jeunesse révolue et la naïveté de se sentir libre dans le monde, de se sentir capable de se mouvoir à son gré, de prononcer ses propres mots, acquièrent, dans ce matin épiphanique de la trentième année, des contours bien gris et âpres contraignant le narrateur à affronter cet inattendu rapport inauthentique avec la vie. Il se voit pris au piège. Sa vie a été gâchée; l'insouciance qui lui permettait de rêver se transforme en

fardeau et l'oblige à tout remémorer; lui qui n'avait jamais regardé en arrière est désormais contraint à s'en souvenir :

Jusqu'à présent, il se rappelait une chose ou l'autre inopinément ou parce que cela lui faisait plaisir. Le voici désormais douloureusement contraint à se remémorer toutes ses années, superficielles ou profondes, et toutes ses chutes au cours de ces années. Il jette le filet-souvenir, le lance sur lui-même et c'est lui que, pêcheur et prise, il ramène au seuil du temps, au seuil de l'espace, à la découverte de ce qui fut et ce qu'il devint (Bachmann, 1964, p. 145).

Il décide alors de s'envoler, de partir en Italie, pays où il a vécu sa liberté à fond, où il croit pouvoir encore retrouver son authenticité. Pourtant, là-bas aussi, il était déjà trop tard. Un moule statique, serré, inconfortable, l'attendait. Ses gestes d'antan y sont restés figés, sans malléabilité, sans autonomie, tel un domino qui ne lui convenait plus, qui ne lui offrait aucun envol. Tout semble s'effondrer lentement devant ses yeux opaques. Les amis – tous ces demi-amis, ces faux amis – s'appellent désormais Moll; la connaissance n'est plus que « des idées d'emprunt »; les rues et ruelles sont *des chemins qui ne mènent nulle part*. Nulle part, il ne put apposer son sceau. Il ne lui restait que la colère, laquelle il vécut à fond, pleinement – et après l'avoir épuisée, ne subsistait en lui que l'acclimatation. Il apprit donc à demeurer : « Ses pensées sur le monde devinrent très humbles. Il chercha une tâche à remplir. Il voulut servir. Planter un arbre. Concevoir un enfant » (Bachmann, 1964, p. 153).

Mais un beau jour, en plein hiver, quand la désolation atteint son point maximal se convertissant en apathie, en indolence bête, le narrateur aime. Oui, véritablement, il aime : « Dès cet instant, avant que les fleurs n'aient fait connaissance de leur destinataire, il n'est plus maître de lui-même, mais trahi, damné, sa chair l'entraîne aux enfers » (Bachmann, 1964, p. 158). L'amour est là, inattendu, né en hiver; il aime justement au moment où, s'ajustant langoureusement aux dominos qui ne lui convenaient pas, il tentait, en vain, de revêtir la vieille peau serrée, la vieille carapace poussiéreuse. Or, le froid – qui raidit le paysage et aplatis l'esprit, qui fige dans son sein la férocité animale – put héberger, dans sa blancheur glaciaire, l'amour. En hiver, au cœur de l'hiver, il aime. Il est réveillé, secoué, ravivé par le bouleversement de cette fureur éclos en plein stage d'accoutumance à un monde qu'il n'acceptait pas. Et c'est telle une vive douleur, un sentiment insoutenable, qu'il décrit cet état :

L'amour se venge de tout ce qui est supportable sur terre. L'amour était insupportable, n'attendant rien, n'exigeant rien, n'accordant rien. Impossible de le

mettre sous cloche, d'en faire la culture, d'y planter des sentiments : il violait toutes les frontières et détruisait toute émotion. (Bachmann, 1964, p. 159).

L'amour éclot en hiver, dans le quotidien languissant d'un homme qui apprenait, à son insu, à se soumettre aux limites froides de sa condition, de son entourage. L'amour vient rompre, paradoxalement, les frontières et les limites contre les-quelles le narrateur s'était auparavant battu. Il devient pourtant plus vide, encore plus dépossédé de lui-même : « Pour la première fois il se retrouvait vide, desséché, il ne ressentait qu'un épuisement profond. [...] Il aimait. Et cette catastrophe ni bonne ni mauvaise, ni juste ni injuste, le libérait de tout, le dépossédait de toute individualité, de tout objectif, de toute pensée » (Bachmann, 1964, p. 159). Avec la venue de l'amour, avec son emprise soudaine, un vide se creuse plus profondément dans son esprit. Être soi-même, connaître sa propre mesure et ses limites, trouver son unicité, devient impraticable. Il aime ! L'amour brise toutes les amarres, lâchement forgées, qui relient l'individu à son entourage – et l'individu à lui-même.

Le trentenaire est donc confronté à l'amour. Et comment Bachmann nous dessine-t-elle cette histoire limite ? – « tout cas d'amour, même le plus quotidien, est un cas limite » – (Bachmann, 2003, p. 38) de quels mots se sert-elle pour nous peindre la beauté unique de cet état saisissant ? Avec quelles images fera-t-elle le récit de cet amour ? En tant que poète, quels mots choisira-t-elle pour dire cette expérience extrême, là où le langage lui-même chancelle ?

Par le silence ! Sinon total, presque. Elle entoure cette relation amoureuse de non-dits, de non-moments, de non-déclarations. Il n'y a aucun dialogue entre les amoureux, aucune promesse, aucune discussion, aucun vœu ni aveux. Et le plus surprenant, Bachmann n'inscrit aucun nom. Ayant déjà donné une leçon entière à Francfort sur le nom, sur la force des noms et l'évolution de la nomination dans la littérature – « Le nom seul suffit pour exister dans le monde. Il n'y a rien de plus mystérieux que cet éclat fulgurant des noms et que notre adhésion à eux » – (Bachmann, 1964, p. 695), elle choisit, curieusement, de représenter cette relation amoureuse dans l'absence totale de nom. Les deux amoureux ne sont pas nommés, ne s'appellent pas, ne se disent pas, ne s'adressent pas. Cette absence de nom est prédite dès le coup de foudre; le silence s'implante, annoncé par le nom qui ne sera jamais prononcé : « Cette femme ne ressemblait ni à ceci ni à cela; il n'y avait pas à prononcer son nom car elle n'en avait pas, tel le bonheur même qui l'emportait sans égard pour lui » (Bachmann, 1964, p. 158-159).

Pourquoi donc toute cette réticence ? Pourquoi refuser au texte tout nom, tout vœu d'amour, toute scène mémorable pour couronner une rencontre unique ? Bachmann l'avait annoncé dès l'ouverture de la nouvelle et l'a répété

dans plusieurs de ses ouvrages : le langage courant est une « langue d'escroc » ou la « langue du bourreau ». Méfiant face à un idiome compromis, elle aspire à inventer une langue capable d'échapper à la violence inscrite dans les mots hérités. Ses nombreux personnages amoureux désirent avant tout s'offrir un langage inédit, frais, immaculé, qui seul serait à même de prononcer cette relation limite, de prononcer l'imprononçable amour : « Il voulait accepter l'incertitude et la misère, oublier ses origines et sa langue et, jusqu'à la fin de ses jours, parler avec elle dans une langue nouvelle » (Bachman, 1964, p. 588). Chez Bachmann se manifeste ainsi une volonté intense de découvrir des mots jamais dits, jamais utilisés. Car les paroles ordinaires, ayant déjà été assujetties à maintes violences, sont lourdes de notre histoire sanguinaire, sont complices, bien malgré elles, des atrocités ineffaçables. Bachmann est en constante quête d'un nouveau langage, d'une nouvelle langue (au sein même de l'allemand) qui pourrait se dépasser ou se reconstruire sur les ruines du nazisme et de toutes les violences inhérentes à toutes les guerres. L'amour, le cas toujours limite de l'existence, requiert un nouvel habit, un nouveau souffle, sa respiration convenable et propice. Des paroles qui ont déjà formulé et habité un discours nazi, qui ont déjà osé autoriser le bombardement des villes entières, qui ont soumis la terre au champignon atomique, ne peuvent pas, ne pourraient pas s'apprêter à décrire la respiration suspendue du bien-aimé, à moduler la voix qui s'apprête à se déclarer, à broder fidèlement et soigneusement les promesses d'éternité... Il en est de même pour Werther, le grand amoureux de Goethe, qui se méfiait tout autant du langage, de sa frigidité innée et par conséquent de son incapacité totale d'abriter l'amour : « Comment les froides et mortes lettres de l'alphabet peuvent-elles représenter ces fleurs célestes de l'esprit ! » (Goethe, [s.d.], p. 66). Un alphabet froid, sec, soumis, malléable et offert à tous les caprices et délires humains, ne peut communier avec la délicatesse de l'amour, n'est pas à la hauteur de ce sentiment. Mais si Goethe déplore la pauvreté expressive des signes alphabétiques, Bachmann ajoute une dimension historique et politique : les mots ne sont pas seulement impuissants, ils sont compromis.

Aux prises avec cette « langue du bourreau », Bachmann choisit alors le silence. Elle creuse l'espace du langage pour ménager à l'amour une échappatoire. Un trou sauveteur dans la chambre à gaz de la langue. Un tuyau par où l'air donnerait une possibilité, bien qu'infime, de survie. Dans ses textes, elle façonne des abîmes, des non-lieux, des *u-topies* : des vides protecteurs au sein même d'une langue compromise. L'utopie de l'amour s'incarne ainsi dans le silence, conçu comme abri fragile face à des mots souillés, abreuvés de sang. Ne pas prononcer l'amour devient une manière de croire à cette possibilité du non-dit, à ces inters-ticces protecteurs qu'ouvre l'écriture. C'est dans cette perspective que la réflexion

de Bachelard trouve tout son sens : « Comme le mot creux suffit pour qu'on rêve d'une habitation, selon la loi constante des rêveries d'intimité » (Bachelard, 1948, p. 149). Le creux, dit-il, est toujours demeure, toujours hospitalité. Abriter l'amour dans le silence, ce serait alors tenter de lui offrir un refuge au cœur même de la littérature, dans l'espace poétique.

Chez Bachmann, l'amour s'énonce dans un langage creux, où le silence s'inscrit au cœur même de la parole. Dans *Malina*, les dialogues entre Ich et Ivan témoignent de cette fragmentation : « Quoi qu'il en soit, nous nous sommes appropriés de petits groupes de phrases, d'absurdes commencements ou fins ou bouts de phrases, tout auréolées de notre indulgence mutuelle, phrases de téléphone pour la plupart » (Bachmann, 1973, p. 29). Ces bribes ne traduisent pas une incapacité à communiquer, mais au contraire une stratégie de sauvegarde : elles dessinent des promesses inachevées, inentamées par le poids d'un langage souillé. Dans *Le Bon Dieu de Manhattan* comme ailleurs, la promesse inachevée, le nom propre tu, deviennent les figures d'un langage qui se retient pour protéger ce qu'il ne peut nommer sans le trahir. Ainsi, le silence, loin d'être simple manque, se fait véritable utopie protectrice : il creuse dans le discours des abîmes fragiles où l'amour peut trouver refuge, à l'abri d'une langue toujours menacée de le défigurer. Le silence guette partout dans son œuvre pour lui offrir à l'amour une sécurité tremblante parmi les mots prêts à tout prononcer, à tout gâcher.

Cette dimension protectrice se retrouve dans l'image de la fissure, également présente dans *Malina*. Le mur de la maison de la narratrice est lézardé, et c'est par cette fente qu'elle s'efface progressivement à la fin du roman. L'histoire d'amour entre Ich, Ivan et Malina se construit autour de cette ouverture : elle fragilise la solidité qui empêcherait toute échappatoire, tout en privant la relation de plénitude. Creuser le langage pour abriter l'amour revient ainsi à retirer à la langue toute tentative d'obturation : le plein – qui concentre le pouvoir, le totalitarisme, l'autoritarisme – doit être affaibli par des fentes, des abîmes, des creux, afin de préserver des passages où l'amour pourrait respirer et survivre.

Ce silence protecteur et accueillant nous renvoie à une bellissime image goethéenne : celle de Werther cueillant des fleurs et les jetant dans le fleuve à côté d'Albert : « Moi, je marche comme cela, près de lui, et je cueille des fleurs au bord du chemin, et les assemble très soigneusement en un bouquet, et... les jette en passant, dans la rivière, et les regarde s'en aller, tout doucement, sur l'onde qui les berce » (Goethe, [s.d.], p. 49). À côté de celui qui empêche l'accomplissement total de son amour, Werther est silencieux : il marche, il cueille des fleurs, il les jette dans le flux de la rivière. C'est dans cet espace silencieux, marqué par les points de suspension, côté à côté de son « rival » (qu'il aime pourtant), qu'il

peut « prononcer » son amour éternel à travers le geste délicat et muet d'offrir des fleurs au fleuve – dans le bon sens, celui qui s'éloigne, qui va à la rencontre de la mer. C'est à travers ce silence plein de sens, avec des fleurs dans le fleuve, que l'on visualise la poétique amoureuse de Bachmann. L'amour est là, maintes fois empêché, souillé par ce langage maniable et imposant (le langage d'escroc), et les quelques mots possibles à prononcer doivent s'en aller avec le fleuve, vers l'inconnu, le lointain, ce que l'on ne pourrait jamais saisir. Seule la direction déterminerait l'amour : le courant d'eau, allant toujours plus loin, ailleurs, vers un abri lointain, prononcerait, en silence, l'amour tu.

Briser le langage et toute envie de plénitude, nous renvoie à une autre précaution prise par Bachmann et son discours amoureux, soit celle de vouloir enlever la plénitude de l'amour lui-même. Ne pas prononcer l'amour, c'est se mettre en garde contre un amour tellement accompli, tellement plein, qui finirait aussi en violence. Dans *Le Banquet* de Platon, on décrit ainsi l'armée parfaite : composée par des amoureux, tous prêts à tuer et à mourir pour leurs bien-aimés, pour les protéger contre toute menace extérieure. Dangereux donc ceux qui aiment et sont aimés, car on tue par amour... (On tue souvent par amour ?) « Je vous adjure, filles de Ieroushalaïm, par les gazelles ou par les biches du champ, n'éveillez pas, ne réveillez pas l'amour avant qu'il le désire ! ». La littérature regorge d'exemples de cette fureur de l'amour plein; la mort, la douleur, la souffrance, semblent inhérentes à l'amour pleinement avoué, totalement vécu, absolument prononcé. La pièce *Le Bon Dieu de Manhattan* en dit long : Orphée et Eurydice, Abélard et Héloïse, Roméo et Juliette, Tristan et Iseut, Francesca et Paolo – « En enfer, tous ! En enfer ! » – (Bachmann, 1964, p. 609) piégés, damnés au sein de la plénitude dangereuse de l'amour. Ivan et Jennifer n'y échappent pas non plus. Malgré les avertissements constants des écureuils messagers du Bon Dieu, Jennifer rompt le pacte silencieux de l'amour et fait éclater la bulle protectrice, fragile et précieuse, qui enveloppait les amoureux :

Allez-vous-en, s'il vous plaît. Je ne dois parler à personne; j'aime et je suis hors de moi. Je brûle d'amour jusqu'au fond de mes entrailles, je me consume quand il est là mais aussi quand il va venir. Je me recueille en moi au-delà de l'instant et jusqu'à mon dernier souffle : je l'aime. Mais partez, ne me regardez pas ainsi ! Ne respirez pas mon air, j'en ai besoin : j'aime. Partez ! J'aime. (Bachmann, 1964, p. 639)

L'amour est prononcé ! Elle le dit à quelqu'un, au Bon Dieu. Elle avoue l'amour qu'elle aurait dû taire. À l'instant suivant, Ivan est déjà dans un bar, de plus en plus loin. Jennifer a trahi le pacte de silence, le pacte de l'amour. Elle mourra. Lui sera

condamné à vivre, à se remémorer, à appartenir au monde gris, aux lois tièdes, et à se présenter toujours en homme qu'il faut, avec une constante mauvaise humeur. « Ne le dis à personne ! »

Bachmann tait l'amour pour le protéger, pour sauvegarder les amoureux, pour laisser le langage respirer, pour entraver toute sorte de plénitude suffocante. Il convient d'ajouter à cette liste une autre raison qui la pousse à ne pas exprimer l'amour : la culpabilité. En tant qu'écrivaine de langue allemande, Bachmann subit le poids d'une écriture qui doit lutter contre son propre langage, dépurer ses paroles, contrôler sa respiration et ses rythmes. Ses descriptions ainsi que ses dialogues semblent combattre les mots, contenir l'ardeur d'une langue qui voulait tout dominer. Nous percevons – hélas, dans la traduction française de ses textes – le souffle d'une écriture qui cherche à adoucir les mots, à renouveler la littérature, à dompter chacune de ses phrases. L'allemand doit être subjugué et remanié pour convenir à une nouvelle démarche poétique. Cette culpabilité langagière a en quelque sorte poussé Bachmann à reculer devant l'amour. Sous le silence protecteur se cachait une sorte de retenue, un sentiment ambivalent d'appartenir, à contrecœur et malgré elle, par la commune langue, au rang des bourreaux. Or, à la trentaine (curieusement, comme dans sa nouvelle *La trentième année*), Bachmann arrête de publier des poèmes. On dit qu'elle en avait assez de cette forme, désormais pleinement maîtrisée. Cependant, nous ne pouvons pas nous empêcher d'imaginer ce silence, ce mutisme poétique, comme une fuite de la forme qui s'approche le plus de l'amour, du sublime, du langage qui ose prononcer et personnaliser l'amour. Écrire des poèmes en allemand était-il devenu insupportable ? Sentait-elle que cette langue maculait de l'intérieur l'amour dans ses poèmes ? Combien de poèmes tus... combien de vers non écrits... combien d'images délaissées dans l'abîme poétique... silence... « Ne le dis à personne ! »

## L'amour exprimé

Les risques de prononcer l'amour sont bien réels : le danger guette, harcèle et respire brutalement entre chaque lettre. Aimer avec et dans le langage devient alors une déclaration de mort, comme le souligne le *Livre des Questions* du poète Edmond Jabès : « Le roman de Sarah et Yukel [...] est le récit d'un amour détruit par les hommes et par les mots » (Jabès, 1963, p. 26).

Chez Jabès, nous constatons une démarche poétique radicalement opposée à celle de Bachmann, soit une volonté vive de trouver les mots capables d'abriter. La plénitude du langage, son mouvement, son rythme, chacune de ses lettres, est perçue comme une possibilité de demeure, de protection. Ayant écrit le livre *Je bâtit ma demeure*, Jabès est plutôt tourné vers le langage et l'espoir qu'il puisse, dans sa

forme, accueillir et protéger l'amour. De l'utopie, il cherche son *topos*, l'espoir qu'un lieu à soi puisse exister. En tant que Juif, dont la douleur de l'absence de patrie constitue son héritage, c'est avec la littérature, à travers le langage, que Jabès s'offre une alternative au manque de sol, au défaut de maison : l'habitation en poète. Les Juifs ont depuis longtemps « logé » dans leurs livres sacrés : « Je suis de la race des mots avec lesquels on bâtit des demeures » (Jabès, 1963, p. 32). Condamnés à la demeure d'encre, aux murs de lois, aux toits de commandements, les Juifs bâtissaient leur chez-soi avec des écrits sacrés. Chaque nouvelle diaspora les contraignait à délimiter leurs abris par rapport aux lectures saintes; la cadence des prières, le rythme ancestral des invocations remplissait l'espace froid de l'exil d'une chaleur accueillante. La seule habitation possible. Le seul sol à soi. L'écriture de Jabès est ainsi une quête constante de matérialiser, à travers la fragilité de l'encre, des remparts capables de rendre présent un nouveau rapport à l'habitation. Selon le poète Octavio Paz : « La poésie est recherche d'un maintenant et d'un ici » (1965, p. 357), et il en va de même de l'œuvre de Jabès : les mots réalisent l'espace, rendent possible habiter. L'utopie d'un chez-soi convoque les mots pour bâtrir en littérature une habitation : « – J'habiterai enfin la maison » (Jabès, 1963, p. 18).

Nous voyons les traces douloureuses de cette habitation en mots (habiter en poète, selon le sens qu'Heidegger donne à l'habitation) dans la poétique de Jabès, une déchirure ancestrale consistant à devoir bâtrir un univers accueillant avec des paroles : « Ainsi le pays des Juifs est à la taille de leur univers, car il est un livre » (Jabès, 1963, p. 109). La démarche poétique de Jabès, contrairement à celle de Bachmann, est un attachement aux mots, un désespoir de ne pouvoir s'accrocher qu'aux lettres. L'abri qui, chez Bachmann, est bâti par les creux, par le vide imposé au discours plein, est chez Jabès plutôt une construction avec chaque vocalbe : l'abri doit être plein, rempli, pour chasser le vide et le froid qui guettent dehors. Bachmann veut creuser le langage pour laisser l'amour respirer; Jabès souhaite avant tout s'envelopper des mots, s'abriter au sein de chaque parole, bâtrir avec les lettres le nid conjugal.

Mais les mots ne sont pas toujours accueillants : le langage n'est pas toujours un abri sûr, un cocon douillet, et Jabès en est pleinement conscient : « Méfiez-vous des demeures, elles ne sont toujours pas hospitalières » (Jabès, 1965, p. 67). Même les mots les plus doux nous tendent des pièges; même emballés par les psaumes ou suspendus par des prières, les murs peuvent s'effondrer. Le langage peut s'avérer très inhospitalier, et l'hospitalité des mots devenir hostile. Nous voici alors devant le drame de Yukel et de sa bien-aimée Sarah : au sein de la Seconde Guerre mondiale, un couple veut encore croire qu'il est possible d'aimer, qu'il est

possible de se réfugier dans l'utopie de l'amour, cherchant à tout prix les vocables pour s'envelopper avec.

Par toi, Sarah, je remonte à la langue de la nuit, aux premières tentatives de la parole aveugle. Ivre de voir, impatiente de s'organiser autour de sa sensuelle signification, ivre de voler de ses propres ailes, parole velue comme le corps de l'abeille que le jour guette, qui pressent le jour. (Jabès, 1963, p. 189)

Yukel et Sarah se construisent à travers un langage, un langage amoureux. Ils s'inscrivent pour s'abriter mutuellement, taillant leur propre existence selon les contours de leurs déclarations d'amour éternel. Tous les mots sont prononcés : ils ne reculent devant aucun adjectif, osent toutes les lettres, s'emballent, enivrés par la possibilité sacrée de s'offrir des mots, de faire vivre l'amour dans l'extase des aveux intimes, des paroles créées et prononcées pour moduler et nourrir le corps aimé. « Je t'ai donné mon nom, Sarah, et c'est une voie sans issue » (Jabès, 1963, p. 13). Ils s'offrent une demeure de mots en plein carnage, en pleine guerre, en écrivant leurs journaux d'amour :

Je t'ai écrit. Je t'écris. Je t'ai écrit. Je t'écris. Réfugiée dans mes paroles, dans les mots que pleure ma plume, ma douleur, le temps que je parle, le temps que j'écris, est moins vide. J'épouse chaque syllabe au point de n'être plus qu'un corps de consonnes, une âme de voyelles. Est-ce sorcier ? J'écris son nom et il devient l'homme que j'aime. (Jabès, 1963, p. 149)

Ils ne respirent qu'à travers ce vocabulaire qui les modèle. Les corps amoureux sont dessinés par les voyelles étendues, par les consonnes entrecoupées, par la cadence de l'écriture. Sarah n'est Sarah que par les mots de Yukel; Yukel n'est Yukel que par les phrases de Sarah : « Écris-moi, mon amour. J'ai guetté tout le jour le facteur, comme chaque jour. Prête à tes aveux mon visage; sculpte-moi avec des mots. Je suis belle parce que je suis le verbe qui me magnifie par ta bouche » (Jabès, 1963, p. 150). Ils se sont bâtis en mots, et leurs vies dépendent atrocement de chaque lettre de cet amour, de chaque nouvelle déclaration d'amour. Sans les mots de Sarah, Yukel n'est pas; sans les paroles de Yukel, Sarah ne peut être.

Mais le langage, le seul abri possible, l'unique voie de secours pour le couple amoureux, s'avère être un piège. Sarah Schwall est piégée entre les lettres de son propre nom, de son nom propre. Minutieusement taillée par chaque corps-lettre de l'amour : « Tu peux te libérer d'un objet, d'un visage, d'une obsession, disait Reb Samuel; tu ne peux te libérer d'un mot; car le mot est ta naissance et ta mort » (Jabès, 1963, p. 109). Sarah est condamnée au sort funeste de chacune de ces lettres. Comment échapper à son nom ?

Un matin, où nous étions étendus sur la plage, avec son index, elle dessina ses initiales dans le sable.

S.S  
Sarah Schwall  
S.S  
S.S

*(Comment s'appelait, Sarah, ce jeune S.S. qui portait tes initiales gravées dans son âme, qui circulait partout, grâce à tes initiales, qui portait un uniforme que l'on désignait par tes initiales ?) (Jabès, 1963, p. 159)*

Les consonnes S.S. dictent sa propre destinée, brodées sur le col de la *Schutzstaffel*, les lettres protectrices passent de l'autre côté... les soldats nazis qui font la ronde, qui assaillissent, qui tuent, s'approprient sournoisement de ces deux lettres qui componaient auparavant le nom aimé (Sarah Schwall). Le « S », tendrement ouvert des deux côtés, extrêmement accueillant par sa double entrée, devient un mouvement serpenté, dangereux, prêt à tout dévorer. Sarah est traquée par les lettres de son nom, dans son foyer intime :

Comment aurais-tu pu leur résister à l'intérieur de ton nom ?  
Comment aurais-tu pu empêcher les autres lettres qui formaient ton nom, de sombrer, l'une après l'une dans l'océan des lettres mortes d'où émergeait, plus brillante que l'aurore, la double Majuscule appelée à gouverner le monde et qui narguait le soleil ?

[...]  
Sarah Schwall  
arah chwall  
rah wall

S. S. (Jabès, 1963, p. 160)

« Ne le dis à personne ! » L'amour ainsi prononcé, vivifié aux extrêmes du langage, plein, entouré de toutes les voyelles, de toutes les consonnes, de tous les accents, finit par s'engloutir dans l'abîme féroce du contour des mots. Sarah devient folle. La folie meurtrière de la double consonne serpentée (S.S) étreint Sarah et la constraint à crier toutes les nuits. La folie de la guerre est la folie de Sarah. La fureur du Führer est la fureur du nom de Sarah, les lettres sont les mêmes, leurs noms ne font qu'un. Sarah, captive, crie : « la chouette qui hurle contre le vent, demande Sarah, est-ce moi Yukel, est-ce moi ? » (Jabès, 1963, p. 184), Yukel, lui, aime. Sarah, folle, crie; Yukel, seul, aime. Sarah meurt, Yukel se donne la mort : « Quelle différence y a-t-il entre l'amour et la mort ? Une voyelle enlevée au premier vocalbe, une consonne ajoutée au second. J'ai perdu à jamais ma plus belle voyelle. J'ai reçu

en échange la cruelle consonne » (Jabès, 1963, p. 155). Oser prononcer et bâtir sa demeure en amour résulte en payer le prix de la mort. C'est risquer le tout pour le tout, condamner l'amour à sa contrepartie intime : la mort.

## Prononcez (pas) l'amour !

Bachmann et Jabès, deux écrivains qui osent affronter l'amour, le protéger, le perdre. Deux œuvres qui manient le langage à l'extrême, voulant faiblir et fortifier les mots. Par le silence, par la voix, ils atteignent les pôles complémentaires d'aimer : « Puissance du langage : avec mon langage je puis tout faire : même et surtout *ne rien dire* » (Barthes, 1977, p. 54). Entre parler et se taire, entre le plein et le creux, entre l'utopie et le *topos*, l'œuvre de Jabès et de Bachmann abrite l'amour, lui offrant les contours possibles des mots et des vides qui peuvent et ne peuvent l'accueillir.

Songeons à une femme et un homme l'un en face de l'autre. Seule une table ancienne, en bois, les sépare. Tout d'un coup, un objet étranger rompt l'atmosphère flottante. Il voit une plume. Elle croit n'être que de la poussière. Il veut décrire la beauté de cet instant unique, une plume survolant leurs yeux ! Il essaye de parcourir la distance intimidante de la table à travers la poésie de la plume. Il veut à tout prix s'accrocher à cette image légère et s'envoler avec la plume. Elle ne dit rien. C'est de la poussière ! Peut-être, au fond, elle voit qu'il s'agit vraiment d'une plume, mais mieux vaut se taire : poussière historique déguisée en plume... artifice ailé. Elle creuse plus encore la distance entre les deux. Elle s'appuie férolement au bois de la table, arrache à la plume toute possibilité d'envol. C'est véritablement de la poussière, que de la poussière ! Lui imagine déjà toutes les hauteurs possibles de la plume, dessine un monde où elle puisse voler éternellement. Elle se tait, ferme, insiste sur l'espace impossible à parcourir de la table à l'autrui. Mais, sous la table, lui oublie ses pieds statiques, domestiqués. Elle, elle effleure ses jambes contre les siennes. Entre la plume et la poussière, le couple sera suspendu.

Bachmann et Jabès, entre l'écriture et son silence, entre l'utopie de l'amour et son *topos* : « Tu bâties les murs et moi, l'espace entre les murs » (Jabès, 1964, p. 66). L'amour à prononcer et à taire, les mots pièges et creux. Or, il y aura toujours une poésie en train de pulser entre le dit et le non-dit, dans la double utopie possible : prononcez l'amour, ne prononcez pas l'amour ! Prononcez (pas) l'amour !

## BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, G. *La Terre et les Rêveries du Repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948.

BACHMANN, I. *Le Bon Dieu de Manhattan*. In : BACHMANN, I. *Œuvres*. Traduction : Christine Kübler. Arles : Actes Sud, 2009.

- BACHMANN, I. La Trentième Année. In : BACHMANN, I. *Œuvres*. Traduction : Marie-Simone Rollin. Arles : Actes Sud, 2009.
- BACHMANN, I. Franzia. In : BACHMANN, I. *Œuvres*. Traduction : Miguel Couffon. Arles : Actes Sud, 2009.
- BACHMANN, I. Leçons de Francfort. In : BACHMANN, I. *Œuvres*. Traduction : Elfie Poulain. Arles : Actes Sud, 2009.
- BACHMANN, I. *Malina*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- BACHMANN, I. On peut exiger de l'homme qu'il affronte la vérité. *Europe*, 81<sup>e</sup> année, n° 892-893, p. 37-39, août/sept. 2003.
- CANTIQUES des Cantiques. In : LA BIBLE. Traduit par André Chouraqui. Bilbao : Desclée de Brouwer, 1985.
- GOETHE, J.W. *Les souffrances du jeune Werther*. Aubier, [s.d.].
- JABÈS, E. *Le Livre des Questions*. Paris : Gallimard, 1963.
- JABÈS, E. *Le Livre de Yukel*. Paris : Gallimard, 1964.
- JABÈS, E. *Le Retour au Livre*. Paris : Gallimard, 1965.
- PAZ, O. *L'arc et la lyre*. Traduit de l'espagnol par Roger Munier. Paris : Gallimard, 1965.
- PLATON. *Le Banquet*. Paris : Gallimard, 1950.
- ROLAND, B. *Le discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 2007.
- ROLAND, B. *Fragment d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

Recebido em: 28/08/2025

Aceito em: 16/10/2025

