

Le sens de l'ombre et sa perte : "Le Livre de l'ânesse de Balaam"

Cent ans après sa naissance (au sud-est de Londres en 1897), plus de vingt ans après sa mort (au nord-ouest de Londres, en 1974), David Jones, le peintre-poète anglais converti au catholicisme, reste peu connu, bien que des extraits de ses poèmes soient de plus en plus souvent inclus dans les anthologies de poésie du XXe siècle, et même si ses toiles se vendent désormais pour des sommes dont lui n'aurait jamais rêvé.

S'il dessinait depuis son enfance et s'est tout naturellement orienté vers les arts plastiques, il n'est venu à l'écriture que relativement tard (en 1928), mu par la nécessité de transposer son expérience de la guerre de tranchées en une "forme en mots" ("a shape in words"). Le résultat fut *In Parenthesis*, publié en 1934 chez Faber et Faber où T.S. Eliot en personne avait reconnu la griffe du génie. *In Parenthesis*, poème épique en sept parties, est un témoignage unique en intensité sur la Première Guerre mondiale. Il combine la sensualité la plus immédiate (le lecteur sent la boue sous ses ongles, entend le gargouillis de l'eau sous les caillebotis) et un entrelacs complexe de références littéraires et mythiques (du poème gallois du VIe siècle *Y Gododdin* au *Waste Land* d'Eliot, de Freya à Marie), ceci dans une structure minutieusement étudiée où le rappel subtil de la liturgie de la messe assure comme un contrepoint rédempteur. Son œuvre suivante, *The Anathemata* (1952), est un poème épique beaucoup plus ambitieux encore, puisqu'il a pour thème ni plus ni moins que le devenir de l'humanité, avec au centre, au début, à la fin, bref comme pivot omniprésent, le sacrifice christique commémoré dans l'Oblation. Restaient des centaines de pages, rédigées, raturées, des bouts de séquences pour lesquels il cherchait un ordre, une façon de faire sens, de les arracher au non-sens, ou au sens de l'absurde qui affleure ou s'impose dans leurs contradictions. Il n'en publiera qu'une infime partie dans *The Sleeping Lord and Other Fragments*, qui paraît l'année de sa mort.

Par un patient travail de recouplement, deux de ses amis fidèles, Harman Grisewood et René Hague, ont préparé ces séquences pour la publication sous le titre *The Roman Quarry and Other Sequences* (Agenda Editions, 1981). Ceci soulève une question d'éthique. Une telle publication posthume est-elle légitime ? La réponse, me semble-t-il, ne peut être que positive. Ces séquences sont le matériau brut dans lequel David Jones a façonné les poèmes publiés après *In Parenthesis*. Si nous admettons que c'est une intrusion, si respectueuse soit-elle, dans l'atelier du poète, nous ne pouvons qu'être reconnaissants pour cet accès à une œuvre en cours. J'avancerai que dans le cas de cette séquence, l'inachèvement révèle des contradictions essentielles dans l'attitude de Jones vis-à-vis de l'art et de la vie, des contradictions qu'il aurait peut-être souhaité cacher, mais qui permettent de mieux comprendre les œuvres dont il a autorisé la publication.

"Le livre de l'ânesse de Balaam" est la dernière des séquences dans l'ouvrage posthume. C'est un texte important à plusieurs égards, et d'abord par la force poétique de certains passages, par la vigueur du rythme, par l'humour de certaines situations ou associations. Egalement parfois par la complexité entrelacée des références qui le sous-tendent (mais nous allons voir que sur ce point, il convient d'émettre quelques réserves). Il en a publié deux extraits : les premier et dernier fragments dans le recueil *The Sleeping Lord and Other Fragments* (1974). Le dernier s'intitule "From 'The Book of Balaam's Ass'". Il s'agit, en gros, du récit d'un épisode de la guerre des tranchées dans la boue des Flandres, une manœuvre exécutée à plusieurs reprises "sur ordre formel du Commandement en Chef" et dont l'échec répété était programmé dans la configuration du terrain ("pour les hommes d'Aachen Haus ce fut la chose la plus aisée au monde de les déloger et d'araser leurs fossés").

Dans le recueil de 1974, ce texte, fort peu annoté, est précédé de quelques paragraphes assez confus, d'où il ressort qu'il pourrait servir de transition entre *In Parenthesis* et *The Anathemata* (conclusion peu convaincante quand on connaît les deux poèmes), mais aussi (par deux fois), qu'il y est question de "phases du conflit ultérieures [à la période décrite dans *In Parenthesis*]", donc, si nous retournons à la préface de *In Parenthesis*, à un moment où la guerre a pris un tour impersonnel et implacable¹. Le nombre de noms propres dans le passage, les détails sur l'origine et la vie civile des soldats tués (ou miraculés), l'accumulation de références culturelles sont là précisément pour combattre cet anonymat des vagues successives de fraîches recrues trop vite transformées en chair à canon.

Le tout premier texte du recueil "A, a, a, Domine Deus", prière désespérée qui fait écho aux premiers chapitres de Jérémie et Ezéchiel, utilise des phrases ou fragments de phrases repris aux dernières pages de la séquence. On s'aperçoit en comparant les textes que par simple omission, le ton de l'un est profondément différent de celui de l'autre. Le poème d'ouverture de *The Sleeping Lord* est certes plein d'angoisse devant un monde où le locuteur a perdu ses repères, un monde d'où le numineux semble banni; mais la voix des prophètes forme une contrepoint rassurant et "il est facile de le rater au tournant d'une civilisation" : peut-être le divin est-il quand même présent, dissimulé sous ces formes nouvelles qu'il nous faut encore apprivoiser. Pareille incertitude est impossible dans les dernières pages de la séquence publiée après la mort de l'auteur. Ici, le désespoir mène au sarcasme et l'attente du prophète en quête de manifestation divine est détournée en désir sexuel, rendu obscène d'avoir pour objet une femme à vendre sous forme de poupée gonflable qui se présente elle-même comme négation de la vie. Ainsi, dans les passages supprimés pour la publication en 1974, le doigt se glisse dans la fente, la belle débite un boniment mécanique, relayée par le vendeur qui fait l'article. Les derniers mots, omis eux aussi dans la version de 1974, sont monstrueusement suggestifs de douleurs d'enfantement ressenties par un homme.

Ces deux passages ne me semblent pas relever du même registre ni de la même thématique que les autres fragments du recueil de 1974, même si la méthode allusive et recessive est comparable. C'est ce qu'observe aussi Thomas Dilworth, qui montre néanmoins que ces deux textes infléchissent le sens du recueil en y faisant plus nettement sentir une vision spenglerienne de déclin et de ruine.

Avant de commenter les contrastes, les contradictions et les failles qui marquent le texte, un mot sur le contexte sentimental et historique, tel qu'il nous est révélé par les lettres publiées par René Hague.² L'association biographique la plus immédiate pour la source de lumière, d'ordre et de vie du début, pour la "Précieuse Influence" qui retombe toujours sur ses pieds et miraculeusement transforme le mal en bien, telle une bonne fée, est Prudence Pelham, l'amie dont les visites éclairaient la vie de David dans sa retraite de Sidmouth. Or en avril 1939, il se sent trahi, abandonné par Prudence, qui s'est mariée "très soudainement" à un "type appelé Guy Branch".³

Remarquons par ailleurs que ce qu'il attaquait de front, particulièrement dans les pages consacrées à "la Zone", c'était la démocratie britannique et son ancrage dans la petite bourgeoisie: "Sur la lande on peut voir une libre démocratie préparer sa défense. On peut y examiner en détail les éléments constitutifs de notre société et le niveau général de notre

¹ "From then onward things hardened into a more relentless, mechanical affair, took on a more sinister aspect," préface à *In Parenthesis*, Faber & Faber, 1937, page IX.

² *Dai Greatcoat, A Self-portrait of David Jones in his Letters*, ed. René Hague, Londres, Faber & Faber, 1980.

³ "Dear Prudence got married very sudden the other day to a man called Guy Branch. . . . I love her very very much and our friendship has meant everything to me." *op.cit.*, p. 91.

culture.” Or, quelles que soient les réserves et les critiques que l’on puisse formuler à l’égard des démocraties bourgeoises, en 1939 il n’était peut-être pas inutile que l’Angleterre “[prépare] sa défense” face à l’Allemagne de Hitler. Notons aussi que tout ce qui peut rappeler le marxisme (un marxisme tout ce qu’il y a de vulgaire, il n’en connaissait pas d’autre) est tourné en dérision. Et ce dégoût d’une part, cette ignorance et ce rejet d’autre part, peuvent bien malencontreusement rappeler son admiration, certes mitigée, pour *Mein Kampf* (“comparé à ses opposants [Hitler] a de la classe, comparé aux saints, il est sanguinaire. Par saints je pense que j’entends aussi les amoureux et tous ceux qui travaillent à plus d’unité. Enfin, je suis quand même encore de son côté contre tout ce minable machin gauchiste et financier”).⁴ Cela dit, si l’aveuglement est plus naïf et plus ouvertement exprimé chez Jones, il était partagé de façon diverse par d’autres grands noms de la poésie anglaise de l’époque et, contrairement à Pound, une fois la guerre déclarée, il a pris ses distances par rapport aux leurreurs wagnériens du fascisme.

Le poème commence dans une lumière rédemptrice et se termine dans le gris sans ombre de la désespérance – du ciel à l’enfer, pourrait-on dire, mais l’un et l’autre sont solidement ancrés dans notre monde quotidien, en Europe occidentale, à la veille de la seconde guerre mondiale. Il commence dans la grâce d’une démarche harmonieuse qui transfigure la laideur environnante ; il se termine en mouvements saccadés qui évoquent un travail répétitif minuté et une parodie de sexe : un monde fait par l’homme et qui nie toute aspiration humaine. Entre les deux, il n’y a pas de progression, mais une alternance d’émerveillement et d’horreur, d’acquiescement et de rejet.

Le poème se déroule en quatre mouvements. Les premiers paragraphes flottent dans la lumière. Pour reprendre les termes de Jones dans une lettre à Jim et Helen Ede datée du 11 avril 1939, « une personne entre dans une pièce et tout ce qui était désordre et poids mort prend forme et vie ».⁵ Dans chacune des situations rapidement brossées au début de la séquence, il exprime à la fois le poids des viles restrictions et des contraintes humiliantes et l’émerveillement devant la beauté qui les transcende et les annule. Ainsi la tigresse dans sa cage du zoo de Londres, dont la grâce rappelle la strophe centrale du poème de Rainer Maria Rilke sur la panthère du Jardin des Plantes⁶. Ou les jeunes mariées dans la minable église du Northumberland. Ou l’arrivée d’une voile dans la baie. Les choses se compliquent quand il passe aux petits veaux, puis aux vaches et aux taureaux. J’y reviendrai.

⁴ “he won’t stand any nonsense or illusions or talk – but, having gone so far, the conception of the world in terms of race-struggle (that’s what it boils down to) will hardly do. But I do like a lot of what he says – only I must admit he sees the world as just going on *for ever* in this steel grip. Compared with his opponents he is grand, but compared with the saints he is bloody. And I think I mean also by saints – lovers, and all kinds of unifying makers. Anyway I back him still against all this currish, leftish, money thing ” (ibid., p.93)

⁵ “A person comes into a room . . . and all the disorder and deadness takes shape and life”, ibid. p. 91.

⁶ Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie eine Tanz von Kraft um einer Mitte,
in der betäubt ein grosser Wille steht.

[Elle va souple et forte en démarche féline
tournoiement qui se meut en un espace infime
comme danse d’une force virant autour d’un centre
où se loge engourdi un immense vouloir.

Traduction de Dominique Iehl, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, direction Gérard Stieg, Gallimard, La Pléiade, 1997.]

Notons au passage que le vide total au-delà des barreaux évoqué dans la première strophe (“hinter tausend Stäbe keine Welt”) préfigure la négation de toute grâce dans “la Zone”.

Le deuxième mouvement illustre la stupidité meurtrière des hommes. Une longue conversation rappelle l'interminable série de guerres sanglantes et absurdes qui ont meurtri les hommes de l'île de Bretagne, de la conquête romaine à la crise de Suez. Elle introduit le récit détaillé d'un épisode particulièrement horrible de la Grande Guerre. La célébration traditionnelle que l'on retrouve dans la poésie épique de toutes les cultures ne magnifie pas ici une action guerrière, mais l'arrière-plan civil des soldats qui y prennent part et l'intensité de leur peur dans une situation à la fois sans espoir et sans la moindre justification.

Le mouvement suivant commence par une étrange accusation de la fausse prophétesse Mme Balaam par le poète qui parle au nom de la 'Précieuse Influence' présente au début. Il lui reproche d'abord de conférer de la beauté à un horrible carnage, puis de ne voir que laideur alors que le mal peut être transmué en bien par l'action insondable de la grâce (« Il y aura une saxifrage pour votre paroi de silex, votre crachat fera pousser du trèfle que mâchonnera quelque bête mortelle. »). Je reviendrai sur ce passage, essentiel à la, problématique du poème et du poète. Ensuite l'éloge de la sagesse de la chouette semble proposer une sorte d'acceptation inconditionnelle des choses. Suit un long catalogue de ce que peut être notre perception de l'ordre divin, d'un équilibre fait de compensation, déjà suggéré par la saxifrage et le trèfle. Mais ces mouvements de troc ('ce sang- ci pour cette vie-là / cette douleur pour cette complétude') rappelle l'exigence de la loi du talion : il ne s'agit pas d'un don gratuit, mais d'un échange, voire d'un marchandage, et l'énumération ramène aux exactions de l'histoire : les exécutions, confiscations et guerres qu'ont engendrées la Réforme, l'extension de l'Empire britannique. Même si le poème semble dire : regardons au-delà et célébrons la Création (« Sela » - c'est-à-dire la formule admirative qui conclut maints psaumes), le mouvement s'achève en ce qui pourrait être lu comme une parodie de l'Eucharistie.

Les dernières pages décrivent un monde tellement complètement privé de lumière qu'il ne connaît pas l'ombre. La Zone, camp d'entraînement dans le Hampshire et, par extension, société vouée à l'alternance vaine entre consommation immédiate de plaisirs et destruction planifiée, est vide de toute pensée et privée de tout amour. L'existence y est réduite aux deux dimensions du pain et des jeux, du sexe et de la violence. Il n'est plus question d'ironie, qui suppose encore des valeurs à retrouver, mais de sarcasme amer, sur une terre définitivement dévastée d'où est bannie toute référence héroïque ou mythique ("il serait difficile de nourrir de basses pensées pour la Terre du Roi Pellam. Mais que dirons-nous de ce lieu?"). Et pourtant (c'est bien là le paradoxe de l'œuvre d'art) l'impossibilité même à trouver des mots qui fassent sens s'exprime en une prose rythmée aux évocations multiples.

La richesse de références souvent obscures, la surcharge intertextuelle rendent difficile le décryptage de certains passages, ceci d'autant plus que la fluidité des repères éthiques est telle que les pôles s'inversent soudain ou qu'il est impossible de déterminer l'attitude du locuteur. Souvent d'ailleurs les deux phénomènes se combinent et se surdéterminent, laissant le lecteur dans la perplexité. Voici quelques exemples pris presque au hasard dans l'univers littéraire, mythologique et historique de David Jones : les eaux de Camelot où laver le linge sale convoquent le Roi Arthur et toute la 'matière de Bretagne' ; les « labours étriés et héritage partagé » des Jutes, c'est presque une citation d'un de ses livres de chevet, Collingwood et Myres, *Roman Britain* ; la « femme portant fagot, qui se penchait de la lune » vient, elle, de la ballade de Wordsworth, 'Goody Blake and Harry Gill' qui raconte comment la bonne et pauvre vieille, surprise par le propriétaire en train de ramasser du bois pour se réchauffer dans sa chaumière, jette sur lui la malédiction du froid ; « le compagnon étincelant d'Enoch, » c'est Dieu en personne, qui parce qu'il l'aimait bien l'a translaté à ses côtés "afin qu'il ne connaisse pas la mort" (Heb. 11:5); la « magie de Gwydion » renvoie à un épisode d'un des récits gallois rassemblés dans les *Mabinogion* : pour aider son frère qui se languit d'amour, Gwydion, le

magicien fait apparaître du monde d'en-bas, *Annwn*, des pourceaux qui vont entraîner le Roi Math dans une guerre, libérant ainsi la vierge dans le giron de laquelle les pieds royaux devaient reposer en temps de paix ; la vierge d'Abyssinie jouant du tympanon fait écho au poème de Coleridge 'Kubla Khan' ; le Général Charles Gordon, tué à Khartoum, est une figure emblématique de la colonisation britannique qui s'était d'abord illustré en Chine. Et ainsi de suite, dans le plus grand éclectisme des sources.

Le poème est plein de références aux animaux: plus beaux, plus sages, plus généreux que les humains. Laissons la chouette de côté : depuis le tétradrachme, elle est davantage un symbole qu'un oiseau. La beauté du tigre qui tourne dans sa cage ne pose guère de problème sinon par la formule liturgique (« par lesquelles et / dans lesquelles et / grâce auxquelles ») et par une perception double : admiration de la puissance de l'animal et conscience qu'elle ne peut être reconnue que grâce à l'« insolence » des barreaux. La référence au loup dans la discussion avec Mme Balaam n'échappe pas à l'anthropomorphisme : Mme Balaam voit en lui un animal menaçant, le Grand Méchant Loup des contes alors que son interlocuteur lui oppose « la flamme de sa beauté grise », mais les deux images qui suivent sont tout aussi anthropomorphes - l'idylle du loup devenu « gardien des enclos » et la louve du Capitole, qui « se dresse sur son pilier pour nourrir l'Occident, la langue altérée dans la touffeur du Capitole ». Mais là où les cartes se brouillent vraiment, c'est dans les références aux bovins dès la deuxième page. Une allusion complexe au chapitre 4 du livre de Daniel nous rappelle Nébuchadnetsar, roi de Babylone, racontant lui-même la puissance du Très- Haut, qui d'abord lui envoya un rêve correctement interprété par le seul Daniel, puis accomplit le rêve: "Apprends, roi Nébuchadnetsar, qu'on va t'enlever le royaume. On te chassera du milieu des hommes, tu auras ta demeure avec les bêtes des champs, on te donnera comme aux bœufs de l'herbe à manger, et sept temps passeront sur toi, jusqu'à ce que tu saches que le Très-Haut domine sur le règne des hommes et qu'il le donne à qui il lui plaît" (Dan.4:32). La complexité n'est pas tant dans la référence elle-même - « lui qui fit tomber son diadème pour atteindre sa pâture / entre les canaux d'irrigation » — que dans l'interprétation à donner de ce rappel de la puissance divine et le lien à établir avec les bêtes des champs. Car dans le texte biblique, le bétail est donné en exemple non de sagesse supérieure, mais d'humilité voire d'humiliation. Or dans le texte de Jones, à l'instar de l'ânesse ou de la louve, la vache peut en remontrer aux hommes, ces êtres prétentieux qui s'imaginent être seuls doués d'intelligence.

Reste la référence majeure, celle à l'ânesse du titre. Au chapitre 22 du livre des Nombres, Balak, roi des Moabites, alors en guerre contre les enfants d'Israël, fait mander le prophète Balaam afin qu'il maudisse ses ennemis. Le dieu d'Israël ordonne à son serviteur Balaam de n'en rien faire, et celui-ci est fort mal pris. Devant l'insistance des gardes du roi, il cède, mais est bien décidé à ne dire que ce que son dieu lui dictera. Néanmoins, en chemin, un ange du Seigneur se place sur sa route mais n'est perçu que par son ânesse, qui d'abord érafle la jambe du prophète contre un muret, puis se jette à terre, et finalement, douée de parole, lui ouvre les yeux et les oreilles. Il voit et entend l'ange, qui lui ordonne de faire exactement ce qu'il avait déjà convenu de faire au verset 20 (ne prononcer que les paroles qui lui seront dictées). Ceci suggère que l'épisode de l'ânesse est une interpolation : pour la cohérence du récit, Balaam aurait dû préalablement accepter le marché du roi sans condition, et être rappelé à l'ordre par l'ânesse, celle par qui la situation est transformée, voire sauvée, par qui en tout cas, indirectement du moins, les malédictions que devaient proférer Balaam à l'égard du peuple élu deviennent bénédictions. Ceci explique l'association établie par David Jones :

Je crois que c'est en fait à propos de comment si vous vous mettez à dire d'une façon que les choses vont vraiment mal vous vous retrouvez dans un chant de louange, inévitablement, je veux dire un truc à la Balaam⁷.

Mais ce n'est peut-être pas si simple. Si nous voyons dans le poème un plaidoyer pour la commémoration, la référence à l'animal est parfaitement adéquate. Mais il y a l'autre aspect, le poème comme condamnation de la folie humaine et exploration de l'impossibilité de rendre du sens à l'absurde par la grâce de l'art. Le titre alors ne peut-il pas être lu sur le mode plus cynique suggéré par la gravure intitulée 'Le Grand Public anglais'. Celle-ci montre un Anglais typique des classes supérieures en pantalon golf affichant l'Union Jack sur l'un de ses clubs, allongé, probablement endormi, une tête d'âne sur les épaules. Ici l'âne n'est pas l'animal clairvoyant qui sauve son maître, mais l'imbécile de notre projection anthropomorphique courante. *Le Livre de l'ânesse de Balaam* pourrait donc être à la fois la célébration de la sagesse animale et la condamnation du caractère profondément stupide de notre comportement humain.

C'est par référence aux avatars du pauvre Balaam dans les textes bibliques ultérieurs que s'explique le personnage de la fausse prophétesse Madame Balaam⁸. Elle parvient à éliminer le numineux, à laisser les hommes dans un monde nu et plat. Que Joncs ait choisi d'en faire une figure féminine est, je pense, du même ordre de perversion que l'accouchement attribué à un homme. Telle Lady Macbeth, Madame Balaam s'est coupée de toute trace de féminité. Comme telle, elle est l'antithèse de la grâce lumineuse associée à l'ânesse. Le passage où elle intervient est crucial au sens où il met en doute la légitimité du poème lui-même. Le récit de l'attaque contre le moulin se termine dans la tristesse solennelle d'un thrène héroïque « mais pour tous les autres il n'y eut point de recours sur cette plaine ouverte ». De façon fort déconcertante, Madame Balaam est désignée comme responsable du récit, « prophétesse brodeuse de contes » et interpellée en ces termes:

Vous êtes de première pour fixer un ourlet d'or à leur robe terne, si vous continuez un peu vous ferez tout azur sous un ciel d'encre, et il sera question d'Ambroise et de son plain chant, et des chapitres des laudes - vous feriez l'éloge d'un tas d'ordures pour que les enfants dénichent leur butin sur ses pentes fétides. Vous avez bien dansé la gigue, malgré toute votre désillusion dessillée.

Un beau récit que vous me déploieriez sur cette chair sans absolution ni onction dont la fin est dénuée de douce raison.

Voilà pourtant qu'immédiatement après, l'accusation se renverse, et Dame Balaam est soupçonnée, non plus de faire reluire l'horreur sous des formes chatoyantes, mais de souligner tout ce qui est mauvais, de rendre la douleur plus complète en privant de tout réconfort : « Chaque fois que nous ouvririons lentement quelque pli du misérable vêtement de notre chagrin, vous feriez apparaître une futilité sinistre et ridicule. » Car enfin, sans commémoration / mise en forme, qu'en serait-il de notre besoin de célébrer ? du besoin, peut-être encore plus fondamental, de ne pas condamner ceux dont déjà l'existence fut niée par les ordres absurdes venant du Q.G. à la mort supplémentaire du silence et de l'oubli ? Comment

⁷ "I think it is really about how if you start saying in a kind of way how bloody everything is you end up in a kind of praise inevitably --I mean a sort of Balaam business. *Dai Greatcoat*, p 91.

⁸ Pierre et Jude vilipendent un prophète vendu, agissant par pure cupidité ("Balaam, qui aime le salaire de l'iniquité", 2 Pierre 2:15, "Ils se sont jetés pour un salaire dans l'égarement de Balaam » Jude 11); dans l'Apocalypse, il devient celui "qui enseignait à Balak à mettre une pierre d'achoppement devant les enfants d'Israël, pour qu'ils mangeassent des viandes sacrifiées aux idoles et qu'ils se livrassent à l'impudicité" (Apocalypse 2:14).

ne pas leur accorder ces fils d'or (ou ces paillettes de strass) tissés par le poète - ces anecdotes qui donnent corps et substances, ces allusions que tracent les notes en bas de page ? Mais que devient alors notre perception de l'absurdité ? Quand l'artiste confronté à l'horreur en fait une chose de beauté, est-ce un acte de rédemption ou un poignant blasphème ? Faut-il s'étonner qu'enserré dans l'étau de pareil dilemme Jones, avant même la publication d'*In Parenthesis*, soit tombé dans une dépression profonde ? Faut-il s'étonner qu'il ait saisi, lors de son séjour à Jérusalem, l'analogie avec l'empire romain du premier siècle pour revenir à notre époque en levant ainsi, en guise de protection, le bouclier du temps, qu'il se soit absorbé dans le mystère de l'eucharistie et le paradoxe de la crucifixion ?⁹

Ces accusations contradictoires portées à l'encontre de Madame Balaam peuvent bien être une clef au vertigineux gauchissement de perspective qu'accompagnent d'apparentes failles et déchirures dans l'utilisation des références. Elles font écho au passage qui introduit le récit de l'attaque :

Messieurs dames, je vais soulever le chapeau. Observez les lis panés d'or drapant un million et demi d'agneaux, entrailles à l'air.

Voilà un spectacle qui devrait vous plaire dans notre authentique tradition européenne.

Ceci après l'interruption tout à fait explicite d'un des auditeurs :

Du vent voyons, Mr Pistol, en voilà une belle histoire. Allons donc ! sur ma tête - allez donc, monsieur, la raconter à l'office. Rehaussez-la bien et ravaudez-la belle, rembourrez-la de proportions imposantes, ornez-la à l'antique. Bon sang ! J'adore un vertudieu mensonge troussé à la mode fantastique et chevalresquement romantique, lustré par la clique antique depuis les fondements du monde. Farcissez donc d'allusions votre ambrosienne concoction, pillez le canon sacré et servez sans remords le délicieux magicien Tudor ; serrez vos cautions, tissez vos allégories, chaussez vos lunettes roses, baillez dans du vermeil la lie amère, bénissez-la par-devant et par derrière et noyez-la de rosée baptismale et continuelle.

Ce passage est à la fois une définition et une critique sans appel de la méthode de David Jones. Bénir son récit par-devant et par derrière, il le fait littéralement dans *In Parenthesis* où des dessins représentant le Christ en soldat victime expiatoire encadrent son poème épique sur la guerre des tranchées. Ce paragraphe ironiquement péjoratif est directement inspiré de l'œuvre du « délicieux magicien Tudor » que l'auteur connaissait presque par cœur. Le premier mot « Tillyvally », traduit par « Du vent », vient d'une scène centrale dans *La nuit des rois* où Sir Andrew et Sir Toby, qui s'amusent avec une bruyante insolence, envoient promener la servante d'Olivia. Dans toutes les pièces où il intervient (*Les joyeuses commères de Windsor*, les deux parties de *Henry IV*, *Henry V*), Pistol est un personnage cornique, le Capitaine Pistol, Enseigne Pistol, faire-valoir de Falstaff, « il a la langue meurtrière et l'épée pacifique, aussi il rompt les mots et garde les armes entières » (*Henry V*, III, 2). Jones énumère une série de procédés fréquents dans son écriture agglomérante : allusions littéraires, échos aux Écritures et à la Liturgie¹⁰, et il les stigmatise comme autant de moyens de déformer la réalité. Ce passage est celui où Jones est le plus près d'une mise en doute de

⁹ A l'exception des deux fragments celtiques, 'The Hunt' et 'The Sleeping Lord', les textes rassemblés dans le volume de 1974 proviennent tous de ce que René Hague et Harnann Grisewood ont appelé 'The Roman Quarry', la carrière où il allait tailler des poèmes en référence explicite aux soldats de l'empire à l'époque de la mise à mort de Jésus.

¹⁰ L'« ambrosienne concoction » permet un joli jeu sur l'ambrosie des dieux grecs et Saint Ambroise, initiateur de la liturgie ambrosienne aux hymnes ornements.

l'effet mythologisant inhérent à son écriture. Il appelle pourtant deux remarques. D'une part, cette mise en doute radicale se sert des procédés mêmes qu'elle dénonce et le récit de l'attaque ne cesse de tisser des comparaisons héroïques. D'autre part, ces mots ne mettent pas seulement en cause les procédés jonesiens. Si nous excluons métaphores et intertextualité, il nous reste les faits bruts. Nous nous retrouvons donc dans la négation de tout art, de toute littérature, bref, dans l'univers de la Zone.

Dans le contexte de cette commémoration réticente de tous les morts et des trois survivants, le salut du soldat Austin peut apparaître comme un blasphème supplémentaire. Il aurait été épargné en raison des prières de sa mère, « que l'on croyait choisie comme médiatrice » et dont « certains prétendaient qu' [elle] déterminait et rendait acceptable par quelque voie détournée l'idiotie du Commandement en Chef ». Qu'est-ce donc pour un Dieu qui en sauverait un à cause de prières et en laisserait massacrer des milliers et des millions d'autres? Dans un paragraphe rendu volontairement presque incohérent par l'imminence du danger et l'acuité de la peur, Dieu est d'ailleurs accusé de désertion : « et qu'en est-il de Ses miséricordes et promesses solennelles - où est Sa mitigation pour nos reins et nos flancs nus, quelle évasion sur cette plaine ouverte? » Il n'y a pas de réponse.

Certes, le poème lui-même, « par quelque voie détournée », rend acceptable l'idiotie du Commandement en Chef. Comment vaincre le mal sinon en le chantant, même si ainsi nous le transformons en un « vertudieu mensonge »? Et tant que nous subissons le mal (que nous souffrons du mal et que nous souffrons que le mal existe), comment se réjouir des « confluent et [des] prairies reposant dans leurs bras » ? Comment savourer la succulence du monde ?

Le grand mérite de cette séquence posthume, dans toutes ses imperfections et contradictions, est de poser de telles questions avec une insistance inéluctable.

Christine Pagnoulle

Les notes en bas de pages ne sont que dans quelques cas (indiqués par les lettres D.J.) traduites de notes fournies par l'auteur lui-même. Les autres notes sont soit inspirées des notes fournies par René Hague dans *The Roman Quarry and Other Sequences*, Agenda, 1981 (R.H.), soit traduites d'informations reprises au livre de Thomas Dilworth, *The Shape of Meaning in the Poetry of David Jones*, UTP, 1988 (T.D.), soit encore ajoutées par la traductrice (NdT).

La traduction française de la Bible que j'utilise est celle de Louis Segond.