

*In Parenthesis*, c'est une extraordinaire épopée, une chanson de geste anachronique et magistrale, écrite par un artiste qui devait *dire* et ne pouvant le faire par ses fusains, ses crayons, s'est trouvé contraint, comme il l'explique, de créer une forme en mots, « a shape in words » (Preface x). Ce qu'il façonne là, c'est d'abord sa vie de simple soldat dans les tranchées de Flandre et de Picardie pendant un peu plus de six mois, de décembre 1915, quand sa compagnie traverse la Manche, à l'offensive sur le bois de Mametz en juillet 1916, où, à l'instar de son personnage central John Ball, il sera blessé à la jambe et évacué. Célèbre-t-il la guerre, ainsi que certains critiques le lui ont reproché ? Non, il commémore le souvenir de ses compagnons d'armes, et dans le même souffle de ces soldats allemands face auxquels ils se retrouvaient, par un malheureux concours de circonstance (« the enemy front-fighters who shared our pains against whom we found ourselves by misadventure », Dédicace) et il déploie les grandes ressources dont disposent les humains à trouver ou créer un sens et un ordre dans toute activité, même les plus absurdes. Il faut noter ici que chronologiquement, le texte de David Jones s'arrête à l'offensive de la Somme. Par après, nous dit-il dans sa préface, la guerre est devenue plus dure, plus mécanique, plus impitoyable encore (« From then onward things hardened into a more relentless, mechanical affair », Preface ix). Cette autre guerre, où Roland ne peut plus trouver son Olivier (Préface ix) est une partie de son expérience qu'il a également tenté d'exorciser par les mots, mais sans parvenir à dépasser d'insurmontables contradictions. En témoigne la séquence *The Book of Balaam's Ass*, retrouvée dans ses Mss ? et publiée à titre posthume.<sup>1</sup>

Cette commémoration convoque la tradition galloise (et tout particulièrement *Y Gododdin*, poème du VI<sup>e</sup> siècle qui chante, comme souvent dans la littérature celtique, une défaite totale : seuls trois soldats ont survécu (un motif utilisé à plusieurs reprises dans l'œuvre de Jones) mais aussi les romans courtois autour de la figure du Roi Arthur, et ici spécialement *Le Morte d'Arthur* de Thomas Malory.

---

<sup>1</sup> Voir *Le livre de l'ânesse de Balaam*, traduit et commenté par Christine Pagnouille, Clapas, 2003.

Shakespeare, Coleridge, Hopkins (and) et quelques poèmes de l'anthologie de Quiller Couch, *The Oxford Book of English Poetry*, sont également présents Il intègre également des références à la Bible et à la liturgie catholique.<sup>2</sup>

Curieusement, ce texte sur un épisode déterminant dans la vie de l'auteur s'intitule *In Parenthesis*. Il s'en explique vers la fin de la préface :

This writing is called 'In Parenthesis' because I have written it in a kind of space between – I don't know between quite what – but as you turn aside to do something; and because for us amateur soldiers . . . the war itself was a parenthesis – how glad we thought we were to step outside its brackets at the end of '18 – and because our curious type of existence here is altogether in parenthesis. (xv)<sup>3</sup>

Comme le montre Thomas Dilworth, la structure même du poème rappelle l'organisation de cette commémoration qu'est également la messe.<sup>4</sup>

À simplement feuilleter le livre, il est évident que la disposition du texte en prose domine presque de bout en bout, sauf dans l'intensité dramatique de la septième et dernière partie. S'agirait-il alors d'un roman déstructuré, comme l'affirme Evelyn Cobley<sup>5</sup> ? L'étiquette de genre importe peu. Certes, nous avons des personnages, auxquels d'ailleurs nous nous attachons et un récit strictement chronologique ; mais s'il y a narration c'est bien davantage à la manière de ces romans médiévaux, que

---

<sup>2</sup> Son père, évangéliste convaincu, était imprimeur auprès de la Christian Herald Press, mais David Jones avait très vite ressenti le besoin de rituels et s'était converti au catholicisme en 1921.

<sup>3</sup> « Cet écrit s'intitule 'entre parenthèse' parce que je l'ai rédigé dans une sorte d'entre-deux – je ne sais trop entre quoi – comme on se détourne pour faire autre chose et parce que pour nous soldats amateurs . . . la guerre elle-même était une parenthèse – comme nous croyions être heureux d'en sortir fin 1918 – et parce notre curieuse existence sur terre est en fait une parenthèse. »

<sup>4</sup> Voir Thomas Dilworth, *Reading David Jones* (Cardiff, University of Wales Press, 2008), pp. 20ss.

<sup>5</sup> Voir Evelyn Cobley, *Representing War: Form and Ideology in First World War Narratives* (Toronto, University of Toronto Press, 1993), pp. 240-1. Notons que ce qui est mis en cause dans cet ouvrage, comme dans celui d'Elizabeth Ward (*David Jones: Mythmaker*, Manchester University Press, 1983), c'est la tendance bien réelle chez David Jones à mythologiser, à convoquer le ban et l'arrière-ban des mythes occidentaux, de la Genèse à *La Morte d'Arthur*, voire Coleridge, tendance dénoncée, chez l'une et l'autre, et à mon sens à tort, comme une adhésion implicite à un ordre du monde basé sur la violence de l'Occident.

conte « l'homme qui était sur le champ de bataille »<sup>6</sup>. Malgré la longueur (187 pages sans les notes), il s'agit bien, même dans les passages qui peuvent sembler les plus anodins, d'un texte poétique<sup>7</sup>.

Prenons ce paragraphe de la quatrième partie, où nous suivons la section de John Ball au fil d'une journée dans les tranchées, du lever au coucher du soleil, de corvées inutiles en partage du thé, entre ennui et fuite instinctive à l'approche d'un obus.

Mr Jenkins and his platoon sergeant came again from their tour of inspection; mired and blue-slimed with liquid mud from 'P' sap, where No. 4 kept watch in isolation in a night-digged ditch, dyked between enemy and friend. The two detailed for section's rations silently rose up, together with the lance-corporal; as silently fell behind, filed heavy-footed, disappeared at the earth-work's turn. (68)<sup>8</sup>

C'est un moment d'intensité quasi nulle. La syntaxe est presque banale, mais pas tout à fait. Ainsi les deux points-virgules introduisent-ils une pause un peu plus longue (comme une marque de lassitude ?). La portion de phrase qui décrit l'état dans lequel reviennent les deux officiers (« mired and blue-slimed with liquid mud ») a un rythme de pentamètre et est mimétiquement collante par la répétition de la labiale [m] et de la liquide [l]. Deux lignes plus loin, le fossé (même pas une tranchée, une précaire excavation) est en quelque sorte creusé à nouveau dans l'allitération en [d]. De même que les soldats n'échangent pas de mots inutiles, nous n'avons ici aucun mot de transition ou de liaison, juste l'efficacité discrète et aussi

---

<sup>6</sup> Citation de la Chanson de Roland dans la traduction de René Hague qui conclut le poème, p. 187.

<sup>7</sup> Ce que l'on peut appeler le rythme, au sens le plus large, et qui comprend l'attention portée aux sons et à leurs échos, et l'extrême économie dans l'expression, ce qui fait la densité du texte, souvent du coup rejeté par les lecteurs comme trop difficile.

<sup>8</sup> « M. Jenkins et son sergent de section revinrent de leur tournée d'inspection ; maculés de la vase et de la boue collante de la sappe 'P', où la 4<sup>e</sup> section montait la garde, isolée dans un fossé creusé de nuit, endigué entre ennemi et ami. Les deux hommes de corvée rations se levèrent en silence, en même temps que le caporal suppléant ; en silence toujours, ils s'éloignèrent en file, d'un pas lourd, et disparurent au tournant de la tranchée. »

lourde que les godillots chargés de glaise de ces soldats qui connaissent désormais 'les disciplines des guerres'<sup>9</sup>.

Dans la foulée, je voudrais commenter deux autres passages, marqués tous les deux par une charge émotive intense. La dernière page de la 2<sup>e</sup> partie décrit ce moment souvent cité où John Ball, le personnage central du récit, vit pour la première fois et par tous ses sens la violence de la guerre : son bataillon est en France et sur le point d'être conduit, de nuit, à une position sur le front. Après avoir donné des ordres un peu confus, le jeune lieutenant responsable de la section, Mr Piers Dorian Isambart Jenkins, s'arrête à hauteur de Ball pour lui demander du feu et sans vraiment se parler les deux jeunes gens se trouvent dans un rapport d'égalité qui invite à ne plus s'encombrer de formule hiérarchique, ce qui amène un sous-officier (Sergeant Snell) à débiter une habituelle tirade. Or il s'arrête brusquement et disparaît dans leur logis temporaire.

John Ball would have followed, but stood fixed and alone in the little yard – his senses highly alert, his body incapable of movement or response. The exact disposition of small things – the precise shape of trees, the tilt of a bucket, the movement of a straw, the disappearing right boot of Sergeant Snell – all minute noises, separate and distinct, in a stillness charged through with some approaching violence – registered not by the ear nor any single faculty – an on-rushing pervasion, saturating all existence; with exactitude, logarithmic, dial-timed, millesimal – of calculated velocity, some mean chemist's contrivance, a stinking physicist's destroying toy.

He stood alone on the stones, his mess-tin spilled at his feet. Out of the vortex, rifling the air it came – bright, brass-shot, Pandoran; with all-filling screaming the howling crescendo's up-piling snapt. The universal world, breath held, one half second, a bludgeoned stillness. Then the pent violence released a consummation of all burstings out; all sudden up-rendings and rivings-through – all taking-out of vents – all barrier-breaking – all unmaking. Pernitric begetting – the dissolving and splitting of solid things. (p. 24)<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> « The disciplines of the wars », une expression utilisée plusieurs fois par Jones, mais aussi par Wilfred Owen, reprise à une réplique de Fluellen dans *Henri V*, Acte 3, scène 2.

<sup>10</sup> « John Ball aurait voulu suivre, mais resta là debout seul dans la petite cour – les sens en alerte, le corps incapable de bouger ou réagir. La disposition exacte de petites choses – la forme précise des arbres, l'inclinaison d'un seau, le mouvement d'un fétu de paille, la bottine droite du Sergent Snell au moment où elle disparaît – tous les bruits infimes, séparés et distincts, dans un silence chargé d'une violence en approche – perçue non par l'ouïe ou par quelque faculté isolée – une ubiquité précipitée, qui sature toute existence ; avec

Le passage ne peut en aucun cas être coupé sous peine d'en perdre le mouvement. Il exprime l'expérience sensible de cet instant de déchirement absolu et des moments suspendus qui le précèdent, d'une part dans la syntaxe et d'autre part dans le lexique. Par deux fois, des phrases qui commençaient de manière ordonnée se perdent dans la confusion d'une énumération affolée. D'autres phrases se brisent sur des verbes, et alors que cette configuration est plus fréquente en anglais qu'en français, le contexte exige de garder ces ruptures. Les mots sont bousculés, tordus dans le déchaînement destructeur qui n'est pas tant décrit que vécu.

L'intensité est plus grande encore dans un des rares passages disposés en prose dans la dernière partie. En effet c'est le moment où John Ball est blessé, atteint dans sa chair :

Where his fiery sickle garners you:

Fanged-flash and darkt-fire thring and thrung athwart thdrill a Wimshurst pandemonium drill with dynamo druv staccato bark at you like Berthe Krupp's terrier bitch and rattlesnakes for bare legs; sweat you on the sudden like masher bimp's back-firing No.3 model for Granny Bodger at 1.30 a.m. rrate a chatter you like a Vitus neurotic, harrow your vertebrae, bore your brain-pan before you can say Fanny – and comfortably over open sights:

the gentleman must be mowed. (p. 182)<sup>11</sup>

---

exactitude, logarithmique, minutée, millésimée – d'une vitesse calculée, dispositif d'un chimiste malveillant, jouet destructeur d'un physicien fétide.

Il était seul sur les pavés, sa gamelle renversée à ses pieds. Sortant du vortex, déchirant l'air elle s'abat – lumineuse, cuivrée, pandorique ; tout vide comblé de son hurlement l'accumulation du rugissement crescendo se brise. Le monde universel, souffle retenu, une demi seconde, un silence abasourdi. Puis la violence engrangée libérée en une orgie de déflagrations ; toutes crevures et échanrées – tout arrachage de vantaux – toute brisure de barrières – toute défaisance. Conception sulphurique – dissolution et déchirure des choses solides. »

<sup>11</sup> « Où sa faucille de feu te fauche :

Ffrrring et ffrrrum transperçure latérale éclats de crochets feu noir un pandémonium de Wimshurst staccato de dynamo t'aboie dessus comme la chienne de Bertha Krupp et serpents à sonnettes visant tes jambes nues ; te balaie tout soudain comme ce modèle 3 au recul garanti à 1h30 du matin ça te rattatate comme un épileptique, te torture les vertèbres, te perfore le crâne avant que tu dises ouf – et à l'aise en ligne de mire :

il faut faucher le monsieur. »

Ici la création lexicale est encore davantage marquée par la reproduction des sons (essentiellement la multiplication des [r]). Il ne s'agit pas cette fois de l'explosion d'un obus, mais de rafales de mitrailleuses en aveugle, dans le sous-bois, au cœur de la nuit (une heure et demie du matin). Un autre trait démontre la puissance poétique de l'écriture : le paragraphe est encadré par des références à la moisson, et plus spécifiquement à la vieille chanson du Somerset « John Barleycorn » (comme indiqué dans une note) ; or ce sont là des mots qui envoient un message liminal, comme on dit pour les publicités incrustées, des mots qui parlent de la vie continuée au-delà de la destruction : le grain d'orge (Sir John Barleycorn) doit mourir, il ne doit rien en rester, mais c'est lui, le whisky dans nos verres, qui donne du cœur à l'ouvrage.

Il faudrait également parler ici de la répétition délibérée, surtout dans la dernière partie, de conjonctions de contraste comme 'But'/'Mais' en initiale, soulignant les contradictions ; parler de l'utilisation des pronoms personnels et de l'habileté avec laquelle Jones joue des confusions possibles et des glissements dans les références ainsi que des alternances dans l'emploi des temps. Le 'you' pose tout particulièrement problème puisqu'il renvoie tantôt à un observateur non identifié, tantôt à tout le groupe auquel appartient le soldat Ball, tantôt encore à Ball seul (ceci surtout dans la dernière partie) ; le français doit donc moduler entre le 'vous' et le 'tu' (nous avons décidé de ne presque jamais recourir à l'impersonnel 'on'.)

Outre la précision des termes (le vocabulaire des armes et de la hiérarchie militaire a été revu par un expert, Michel Wagner, que je remercie ici), la principale difficulté de traduction réside précisément dans cette densité poétique qui se marque dans le rythme et les jeux sur les sons.

Un siècle après les faits rapportés avec la plus terrible des exactitudes, il nous semble important de donner aux lecteurs francophones accès à ce texte magistral.

Annette Gérard et Christine Pagnouille, traductrices

## Références

Jones, David, *In Parenthesis*, Londres, Faber & Faber, (1937) 1961

Jones, David, *Le livre de l'ânesse de Balaam*, traduit et commenté par Christine Pagnouille, Millau, Clapas, 2003

Dilworth, Thomas, *David Jones and the Great War*, Manchester, Enitharmion Press, 2012

Dilworth, Thomas, *Reading David Jones*, Cardiff, University of Wales Press, 2008

Dilworth, Thomas, *The Shape of Meaning in the Poetry of David Jones*, University of Toronto Press, 1988

Goldpaugh, Thomas (ed.), *David Jones, The Grail Mass and Other Works*, University of Wales Press, 2016 (sous presse)

Hinchliffe, Michael, 'The Rhythm of Memory: a reading of poetic rhythm in David Jones' *In Parenthesis' Imaginaires* (Revue du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, l'Identité et l'Interprétation dans les littératures de langue anglaise), 11 (2005), 163-176.

Meschonnic, Henri, *Pour la poétique 1 : essai*, Paris, Gallimard, 1970.

Pagnouille, Christine, *David Jones. A Commentary on Some Poetic Fragments*, Cardiff, University of Wales Press, 1987