

Anna Bálint

Eötvös Loránd University

Egyetem tér 1-3, 1053 Budapest, Hungary

***Récit* comme négation du récit. Un procédé anti-narratologique d'Edmond Jabès.**

ABSTRACT

The several boundlessly shattered pages of "Story" by Edmond Jabès introduce one of his most embittered ideas. It is namely the acknowledgement of the impossibility of writing „precisely” a story through the separation of a couple and the parceling of a landscape. Nevertheless, the author does not give way to a confused and gloomy poetry but by recognizing the incommunicable he contemplates and then perceives emptiness in order to exhibit it to us in the purest possible way. Over and above unlimited space, what will therefore be presented is the eternal departure.

À toutes les œuvres de l'écrivain d'origine égyptienne, Edmond Jabès, Michel Leiris a préféré *Récit*, en affirmant que c'était le texte relevant la conscience la plus dégrisée. En effet, ces quelques pages à l'écriture extrêmement morcelée présentent un récit quasi-complet d'échec, celui notamment de raconter une histoire. Mais à part Leiris, la réception de Jabès a successivement ignoré le poids de *Récit*, désormais l'une de ses œuvres les plus compactes et les plus amples. On peut situer ce « poème » (cette catégorisation, sujet de dispute, est légèrement controversée) entre les écrits tardifs de Jabès, majoritairement classés dans les différentes séries de livres (et, au

surplus, très souvent sont nommés ainsi¹). Les cycles de *Récit* reproduisent des fragments minutieusement élaborés dont l'idée semble depuis toujours hanter l'auteur. Or, c'est l'unique entreprise dont on sache que sa genèse date d'une nuit d'insomnie, et le matin Jabès a griffonné le texte entier pour le ciseler encore longtemps².

Toujours est-il que *Récit* reprend, tour à tour, les thématiques chéries par l'auteur³. Celles-ci sont rapportées par des caractères plutôt schématiques (un homme en aventure en face d'une femme qui l'accueille patiemment), d'une façon éparse de Jabès : sous une forme morcelée et diversement limitée. Voilà une tendance à se restreindre à des propositions désunies tout en gardant une certaine structure narrative qui s'associe d'ailleurs à une tendance à l'économie du récit. Comme l'affirme Warren Motte, *Récit* est une œuvre profondément déterminée par le scepticisme langagier de Beckett et celui de Sarraute, exprimant l'indifférence par rapport au pouvoir des mots et invariablement s'efforçant de mettre la langue à nu (Motte 1999 : 120). Ainsi y domine le minimalisme tout en répandant de grandes vagues émotionnelles, valables plutôt pour Jabès que pour les deux autres auteurs. En dépit de la dénégation du récit, le texte affirme clairement la valeur de l'existence humaine.

La parole manque, on éprouve la contrariété de formuler des séquences pour se heurter finalement au silence. Celui-ci n'est pas un vide impénétrable, mais du moins un dire silencieux, un certain mutisme qui fait parler. *Récit* se révèle comme un panorama : c'est comme si le lecteur était placé au beau milieu d'un paysage d'où il pourrait contempler les axes de l'espace (de l'œuvre) ainsi que de

¹ Dont le plus emblématique est *Le Livre des Questions* qui en incorpore encore plusieurs. *Récit* a été d'ailleurs également publié dans son unique recueil de poésie (*Le Seuil Le Sable*, Gallimard, 2003, pp. 331- 346).

² Pour ceux qui s'intéressent à la généalogie des œuvres littéraires, on recommandera un ouvrage exceptionnel représentant en entier les différents stades de l'écriture de *Récit*. (Edmond Jabès, *RÉCIT, Les cinq états du manuscrit*, Éditions Textuel, 2005.)

³ La séparation et le déracinement, la recherche de l'autrui, ainsi que d'autres présentes depuis son exil forcé en France dans les années 50.

repérer en cachette les vestiges de tout ce qui fait allusion à d'autres textes, à d'autres paysages textuels de l'auteur.

Pour saisir profondément ce que ce titre a d'incongru, il convient d'ouvrir ici une parenthèse et de rappeler les modalités de l'écriture jabésienne. Au milieu de celle-ci s'expose est une quête, celle notamment de l'écriture du Livre, pendant laquelle Jabès se heurte successivement au défi de l'indicible, question pour lui fondamentale. Ce sera pourtant cette exploration qui facilitera la rencontre avec l'autre, l'autre but de cette écriture. Ainsi pourrait-on condenser cette poésie :

Écrire, c'est avoir la passion d'origine ; c'est essayer d'atteindre le fond. Le fond est toujours le commencement. Dans la mort, sans doute aussi, une multitude de fonds constitue le tréfonds ; de sorte qu'écrire ne signifie pas arrêter au but, mais le dépasser sans cesse (Jabès 2006 : 364).

Or, comment caractérise-t-on le récit qui sera contesté pendant et par *Récit* ? Ou plus précisément : quels aspects du récit seront controversés ? Sa caractéristique la plus banale (et à la limite, la plus contestable) est sans doute sa narrativité retravaillée principalement par *Récit*. En suivant les axes d'une étude sémiologique on se rendra compte du fait qu'une certaine disposition événementielle y est facilement repérable. Bien que l'intrigue, comme si c'était un roman postmoderne, soit totalement négligée, il est tout de même possible de déceler plusieurs événements. Quelque chose se passe de temps à autre, ce sont les bribes de menues actions qui s'enchaînent malgré et d'après tout par l'aboutissement de *Récit*. Tout ce qu'on apprend d'Il et d'Ile, on pourrait même l'incorporer dans un seul schéma narratif partant de l'errance d'Il jusqu'à son sacrifice, tandis que dans exactement le même moment on comprend que ce schéma ne représente l'œuvre nullement. Or, l'histoire, même si l'on la perçoit comme existante, n'est qu'une façon de dissimuler un contenu plutôt métaphysique. Interviewé par Paul Auster, Jabès explique, par exemple, par rapport au livre de Sarah et de Yukel, que questionner passe pour plus important que la narration elle-même (qui, en dernier lieu, équivaut à un prétexte) (Auster 1979 : 54). Il semble que Jabès éprouve une certaine angoisse sur ce point : s'il « raconte » des

histoires dites traditionnelles, les lecteurs ne feront attention à son message latent, la parole qui survient donc directement, à la façon d'une soi-disant mise à nu devant les lecteurs.

La distinction concernant le dialogue se révèle comme un caractère primordial à la fois pour *Récit* et pour le récit narratif. D'une part, la dialogicité en tant que polyphonie domine l'œuvre jabèsienne au niveau formel : la plupart de ses livres se fragmentent par diverses voix, soit par celle des caractères soit par celle des rabbins imaginaires – comme c'est le cas dans *Le Livre des questions*. Tour à tour, des interlocuteurs entrent dans l'espace du livre pour prononcer quelques phrases ou quelques mots, pris ou non entre guillemets. Ainsi se crée une atmosphère de flottement, d'oscillation éparse en la présence d'êtres divers. D'autre part, le dialogisme détermine également la pensée de cette écriture. Puisque le rétablissement du dialogue avec Dieu est l'intention finale de Jabès, cette forme devient la trace de l'absence même, absence de la présence de l'Autre, ainsi que l'absence du livre. Au moment où quelqu'un affronte l'indicible, un autre continue à parler. On retrouve cependant plusieurs dialogues dits traditionnels, qui, au lieu de « dramatiser » le texte, abordent le plus directement la question d'écrire et la formation d'un livre. Ainsi constate-t-on par exemple :

-J'ai, entre mes mains, *Le Livre des Questions*. Est-ce un essai ?

-Non. Peut-être.

-Est-ce un poème aux puits profonds ?

-Non. Peut-être.

-Est-ce un récit ?

-Peut-être.

-Dois-je en déduire que tu aimerais qu'il fût reçu comme le récit de tes rivières, de tes récifs ?

Livre étranger comme le vocable et comme le Juif, inclassable parmi les livres, comment l'appeler ?

-Peut-être pourrais-tu l'appeler : *Le livre*. (Qui sont tes personnages ? Il y a évidemment, Sarah et Yukel, mais il y a aussi le narrateur qui s'est approprié le nom de ton héros. Pourquoi ? (*Jabès* 2006 : 332).

Cet extrait témoigne de ce qu'il existe bel et bien chez Jabès une réflexion concernant les genres littéraires et qu'il semble subtilement mêler au cours de quelques pages de *Récit*.

Chant funèbre, essai philosophique, récit dramatique : son polymorphisme est sans limite ; cependant *Récit* est avant tout et tout simplement un livre. *Récit* récite, et cela dans le sens pur du terme : c'est probablement son aspect essentiel (et à la fois le plus conventionnel) – pour Jabès, pour quelqu'un qui s'attache fortement à la réminiscence qui le lie étroitement au passé. Le geste de se souvenir n'est pas une question, mais une obligation – celui qui vit, vit dans le temps et à la fois dans toutes ces dimensions flottantes. D'ailleurs, en tant qu'élément central de l'acte de se souvenir, l'Holocauste nous fournit une histoire commune sans laquelle on n'appréhende aucune entité, aucune œuvre d'art. L'essentiel qui en ressortira est une réflexion muette : en envisageant successivement le Néant, l'idée qui atteste pour Jabès que le Livre existe, on s'aperçoit du fait qu'il est l'essence de tout notre savoir (Jabès 1987 : 59). La mémoire cependant est située ainsi dans la nature, dans tout ce qui nous entoure : « Toute la mémoire du monde est dans un grain de sable » (Jabès, 2003 : 327)⁴.

Mais la remémoration nécessite ceux qui se souviennent. Jabès est loin de douter qu'une narration persiste sans actants, sans personnages. *Récit* lui-même a été construit à la base de la dichotomie d'un certain Il et d'une Ile. C'est une dualité dans le sens que ces deux sont inséparables, mais c'est l'histoire de la rupture entre eux qui se déroule sous nos yeux. C'est ensuite l'ébauche de *Récit* – « Il et son féminin Ile »⁵ (1) – qui pourrait également fonctionner comme sous-titre, et qui évoque ainsi le sujet du texte contre lequel objecte le deuxième « passage »⁶ : « *Il n'existe pas Il est l'île* ».

⁴ L'exergue du recueil *Le Sable*, c'est-à-dire celui dans lequel *Récit* était classé.

⁵ Qui sera de plus répété dans le passage 61, ainsi que dans de nombreux autres qui adoptent cette structure en se divisant en deux propositions consacrées tour à tour à lui et ensuite à elle. (Cf. les passages 38, 50 et 59, entre autres.)

⁶ Appeler ces fragments des strophes serait trop déterminant. On préfère « passage » qui indique leur nature transitoire, en perpétuel mouvement. Les chiffres qui suivent les citations renvoient au numéro du passage de *Récit*.

Par cette fusion⁷ l'existence autonome d'Il sera coup sur coup niée jusqu'au point où il sera en effet brûlé vif (77). Néanmoins, Ile se trouve fidèlement à côte de lui, en veille : il semble qu'ils seront pourtant irrémédiablement arrachés l'un à l'autre. Ces quasi-caractères peuvent dès lors être bien distingués. Lui, il est en mouvement : son errance évoque l'odyssée millénaire de l'homme, – tellement innée de la littérature. Lui, il est quelqu'un pour qui les « décisions sont toujours irrévocables » (31). Elle se transforme alors en « vertigineuse origine » (58). Sa vitalité, sa féminité marquée entre autres par des « mamelles gonflées du lait » (72), et le fait qu'elle soit le but (38) s'oppose à l'annulation d'Il qui carrément « n'existe pas » (2 ; 28). Quoiqu'elle lui soit en même temps assujettie (cf. 23-26), ces deux êtres insolites restent inséparables.

On distingue également une certaine temporalité⁸ voire une quasi-linéarité. Pareillement aux genres, cet attribut du récit sera merveilleusement varié par Jabès : il utilise au total sept temps verbaux différents qui, subséquentement, brisent la linéarité du texte. En tout cas, cette démarche ne le brouille nullement, car à chaque temps verbal appartient « une voix », un fil subalterne par rapport au fil rouge de l'action d'Il et d'Ile. À un niveau plus abstrait, il est intéressant d'examiner comment la durée attribue une continuation à un texte pareillement fragmenté. Les passages 66 et 67 introduisent, par des images palpitantes de paysages, la scène du sacrifice s'accomplissant dans le 77. Les neuf passages encadrés des 67 et 77 élaborent les problématiques spéculatives hormis d'un seul passage, le 72, qui fait voir une scène intime entre Il et Ile. Ce dernier, comme tous les autres de « la narration » se déroulent sans exception à l'imparfait, alors que ceux, philosophiques sont systématiquement au présent. Pendant que d'autres livres jabésiens sont déterminés par la discontinuité, *Récit* – comme un récit – est profondément implanté dans un dynamisme temporel.

⁷ On s'intéresse à ce rapport car comme forme, île et Ile se ressemblent, alors que l'homonyme de l'« île » est quand même « il (et ils) » !

⁸ Selon Warren Motte c'est plutôt une atemporalité (Motte 1999 : 32).

La temporalité est toutefois contestable car le texte est déterminé par la répétition, procédé lié essentiellement à Dieu⁹. Voilà l'itinéraire jabésien : chaque fois qu'il revient au même thème, il l'amplifie simultanément et c'est ainsi que le dire, ou le récit de lui et d'elle se métamorphose et s'approfondit en suivant un mouvement sous forme de spire. Les propositions concernant l'identité d'Il et d'Ile ont été indiquées. C'est dans cette récurrence qu'on constate la présence d'un cycle sous forme d'« une rondeur » – comme le nomme Jabès dans la lettre annexée à *Récit* (Jabès 2003 : 344) qui s'impose à la déchirure tout en signalant l'éternelle orientation vers le départ. Cela suppose également que la fin se limite à l'introduction d'une pause dans cette matière fragmentaire – comme la conclusion de *Récit* l'attestera :

Le piège est le seuil
et le terme accordés.
Ô perpétuel commencement. (79)

La main n'est jamais innocente.
Le feuillet sacrifié. (80)

On en déduira que l'existence d'un dynamisme dialectique entre la source et la clôture est tout illusoire et qu'en outre la main – humaine – en est fortement responsable. L'ultime passage dégage au moins cette interprétation : l'écriture sur le feuillet peut devenir la victime de celui qui l'a jetée sur le papier. Toutefois, celui qui est attaché à la main n'est pas uniquement l'auteur d'un crime, mais plutôt l'auteur chargé d'une mission – celle notamment de reporter cette fois l'histoire d'Il et d'Ile, à travers laquelle s'annonce « un univers déchaîné » (53). La lettre à M. C. (c'est-à-dire à Marcel Cohen, ami et compagnon particulièrement proche de Jabès) annexée à *Récit* l'analyse et le répète à la fois. Son aboutissement représente une variation attirante par rapport à ce dernier :

Ce qui est à dévoiler, à communiquer, l'écrirai-je, le trans-
mettrai-je ?
Feuillet vierge

⁹ « La répétition est le pouvoir que détient l'homme de se perpétuer dans les suprêmes spéculations de Dieu. Répéter l'acte divin dans sa Cause Première » (Jabès 2006 : 364).

sur lequel nous nous penchons :
le même (Jabès 2003 : 346).

Mais comment saisir la pause ? Par sa relation avec la partance persistante, elle apparaît effectivement comme une phase transitoire qui n'est que la continuation de la blancheur opposée au noir du texte, notamment celle embrassant les îles, métaphore centrale du texte. L'île est présente par son absence même et à la façon qu'elle se répète prêle-t-elle une véritable structure au livre. Or, on a déjà remarqué qu'« Il est île » (2), que cet être est figuré en tant que le fondateur de l'éternelle partance. Il se peut que *la parole en archipel* de Maurice Blanchot soit apte à réconcilier cette contradiction et à nous fournir une explication : d'après sa théorie au niveau de cette parole on ne prétend jamais à une dissolution dialectique. On se contente d'une réalité – d'une substance demeurée

découpée en la diversité des îles et ainsi faisant surgir la haute mer principale, cette immensité très ancienne et cet inconnu toujours à venir que seule nous désigne l'émergence des terres profondes, infiniment partagées (Blanchot 1969 : 54).

La mer cependant émerge du fond où elle forme une totalité harmonieuse avec l'île pour nous faire comprendre : elle est présente même dans son absence (cf. passages 3 et 5).

Depuis au moins Roland Barthes on reconnaît qu'un récit est présent dans toutes les manifestations qui racontent quelque chose ou qui correspondent à la condition de la *racontabilité*¹⁰. Jabès, à sa façon pragmatique, met l'accent sur l'oralité. C'est le Dire en premier lieu, le fait de reproduire ce qui se développe entre lui et elle et qui sera de cette façon primordial. Deuxièmement, d'après une autre

¹⁰ On peut par exemple évoquer cette constatation : « C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation » (Barthes 1966 :1).

interprétation, en thématissant ses frontières et en les impliquant l'une dans l'autre, il nous introduit une mise en abyme singulière. On se demande toujours quel récit est le pré-texte, quel est le récit d'origine. Celui de la disparition d'Il et d'Ile ? Ou celui d'un conte philosophique sur la partance et sur le mutisme qui entoure les personnages de *Récit* ? En définitive, la matière des deux récits superposent la façon que mêmes des métatextes se créent. Le narrateur s'interroge, ou bien il adresse la parole à ses lecteurs (comme c'est le cas dans les passages 11 et 23).

En fin de compte, justement par son refus d'adopter les traits d'un récit traditionnel, attestera le *Récit* l'infinitude de dire. C'est notamment le Logos (au sens strict, sans le sens étymologique « logique ») qui est mis en jeu. Fini-t-on par admettre que tout récit se base sur un logos commun ? De toute façon celui-ci sera définitivement déchiré. Puisqu'il manque le point final et que Jabès indique à sa place l'obligation personnelle humaine, il nous reste à continuer les dialogues. Nous sommes hantés par l'infinitude de la recherche dont le but est de retrouver *l'Il et son féminine Ile*. Bien qu'ils semblent se compléter, une certaine distanciation est ostensible depuis le début, résultant de la démarche impassible d'Il :

Il n'a pas dit pourquoi il était parti

ni quand il reviendrait.

Il n'a rien dit

ou presque... (17).

Cette séparation accentuée par le silence semble être la seule réponse valable pour la division des personnages. De plus, ce silence se révèle comme la trace d'un refoulement, à la manière de ce que la suite nous annonce : « Son féminin *Ile*, de son côté, ne /rompra plus le silence ; /car une fois... » (18). Le « narrateur » même se tait en face de ses lecteurs¹¹, créant ainsi un double espace pour les énigmes

¹¹ Il est d'ailleurs intéressant de percevoir la rupture qu'établit le narrateur entre lui et le lecteur soit, par exemple, de cette façon-ci soit que nous n'avons pas la chance d'entendre un mot (probablement déterminant) qui a été pourtant prononcé comme cela sera indiqué dans le passage 40.

hermétiques. L'explication reste en revanche suspendue : « Depuis cette fois-là, elle espère. /En silence. » (19).

Ce silence déterminera, en effet, l'attitude d'Ile et la restreindra à une passivité étrange. On apprend successivement qu'on lui a imposé un certain mutisme : elle est immobile (50), « à certains moments, elle voudrait mourir » (25), en général elle est présente, sans pour autant effectivement intervenir (passages 41 et 72 entre autres). Comme indiqué ci-haut, il s'agit pourtant d'un dire silencieux, qui se transforme dans le cas d'Ile en « dire différé » (59), caractéristique présupposant, à part sa particularité de la différenciation, qu'un jour elle recommencera peut-être à parler. Ce qui sera également renforcé par la première partie du même passage : « Lui, le jamais dit ». Si en revanche on s'inspire de Maurice Blanchot pour lui emprunter, en la transposant, son idée de l'entretien infini (Blanchot 1969 : VII)¹², on sera par conséquent capable, comme il le fait, d'esquisser un espace où les locuteurs tâchent interminablement de se formuler. Toujours est-il qu'ils se rendent vite compte du fait que rien ne limite la parole, car le monde, par principe, est impossible à être connu dans son intégralité. Puisque *Récit* compte percevoir et raconter le monde à travers l'errance, l'échec est également sinistre, s'affirmant de cette manière : « N'avoir rien eu à dire /et avoir voulu l'exprimer » (71).

Insoluble est le paradigme du silence qui se tend entre le couple et la discordance se montre, par surcroît, dans une autre mesure, celle notamment de la nature. L'extrait blanchotien cité ci-dessus à propos de l'insularité a attiré notre attention sur la dimension de la mer, avec laquelle on peut identifier Ile selon certains passages (particulièrement 2 et 5). La mer par son ouverture, son hospitalité, sa façon d'embrasser la terre (cette fois l'île en tant qu'Il) implique un principe féminin à quoi s'ajoute une corporalité frappante dans ce texte tellement chimérique¹³. Néanmoins, d'autres passages contredisent

¹² Il s'agit d'une exigence d'écrire qui se heurte à l'impossibilité de dire (tout), d'où il résulte qu'on en parle et reparle infiniment.

¹³ Comme cité auparavant : « Ses mamelles encore gonflées du lait » (60), elle est « le ventre » (58).

cette catégorisation en renforçant le caractère soumis, réduit au silence (18, 23) en tant que partenaire humble d'Il. Il n'est pas pourtant tellement passif qu'on ne le pense. La dualité de son personnage atteint son apogée dans *La lettre à M. C.* où elle engloutit Il pour qu'ils deviennent un seul tout. Les deux tendances s'unissent dans la conception qu'Il est d'après tout « le but » (38), « la pérennité des sources et des signes » (60) et celle enfin qui survit à *Récit*, veillant à l'immolation d'Il¹⁴.

On découvre qu'en fin de compte on est capable de repérer dans ce texte une histoire racontée. Mais c'est une histoire soumise à un transfert, déplacée en écriture à travers une prestidigitacion littéraire. Ce conte d'une nuit insomniaque est en principe la marque de la passion du narrateur pour l'objet écrit. L'histoire s'ouvre sur mille autres histoires : Jabès affirme même que l'histoire dans le livre n'est plus qu'un « prétexte » (Jabès 2006 : 218), ainsi qu'il se retournera invariablement à l'idée que derrière chaque livre il se cache un autre. Cet enveloppement des plis inspirant l'infinitude très subtile de *Récit* reflète l'épuisement du récit valable également au niveau du genre poétique. La façon dont *Récit* se replie sur lui-même et qu'il dévoile vaste paysage des îles, entourées de l'océan, il ne sera point désespérant et de plus, c'est ainsi que, selon Didier Cahen, le *Récit* entièrement devient (avant et) après tout un Poème (Cahen 1991 : 237). C'est toujours un poème sans poésie, un nouvel élargissement du livre dans la série jabésienne. « *Récit* touche au mot, c'est le battement des mots alors que l'Il est silence » (Cahen 1991 : 236), s'attachant ainsi à l'instant, « Lui, ses pas dans les siècles » (52), cet Il « si étrangement mobile » (50). Ce qui sera donc en somme successivement visé, c'est en-deçà et au-delà de l'espace illimité de la blancheur, une éternelle partance.

Bibliographie

Auster P. (1979) : « Interview with Edmond Jabès », *Montemora*, numéro 6.

¹⁴ Selon Irène Fenoglio, c'est justement dans Il que se cristallise toute cette écriture (Cohen M., Crasson A., Fenoglio I. 2005 : 39).

- Blanchot M. (1969) : *Entretien infini*. Paris : Gallimard.
- Cahen D. (1991) : *Edmond Jabès*. Paris : Belfond.
- Cohen M., Crasson A., Fenoglio I. (2005) : *Edmond Jabès, RÉCIT, Les cinq états du manuscrit*. Paris : Editions Textuel.
- Jabès E. (2006) : *Les Livre des questions, Le Retour au livre*. Paris : Gallimard.
- Jabès E. (1987) : *Le Livre du partage*. Paris : Gallimard.
- Jabès E. (2003) : *Le Seuil. Le Sable*. Paris : Gallimard.
- Motte W. (1999) : *Small words: Minimalism of contemporary French literature*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Shillony H. (1991) : *Edmond Jabès. Une rhétorique de la subversion*. Paris : Lettres modernes.
- Waldrop R. (2003) : *Lavish Absence: Recalling and rereading Edmond Jabès.*, Middletown : Wesleyan University Press.