

avrom sutzkever

heures rapiécées

poèmes en vers et en prose

traduits du yiddish et préfacé par Rachel Ertel



éditions de l'éclat

*enfant de demain,
si ton rêve exhume nos corps —
des mains qui se tendent avec force
vers des visages de chiffons jaunes —,
étouffe étrangle la gorge du rêve
et enfouis dans la cendre tes larmes.
car notre foi est devenue
oiseau de proie.*

L'œuvre — comme la vie — d'Avrom Sutzkever est exemplaire à plus d'un titre. Elle traverse le siècle et porte l'espoir paradoxal de la poésie qui, en plusieurs occasions, lui a littéralement sauvé la vie, quand, ayant dû traverser un champ de mines sous la neige dans la forêt de Narotch, il a accordé ses pas au rythme d'un poème récité à voix basse. C'est également avec la poésie qu'il affrontera *la ville secrète* des égouts de Wilno et la mort d'un enfant, et c'est avec la poésie qu'il renaîtra sur la *terre spirituelle* de sa langue, le yiddish, *flammèche vacillante sur une bougie orpheline*, qu'il gardera vissée au corps.

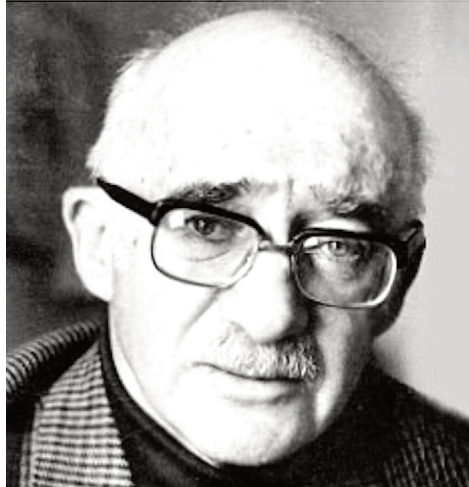
Figurent dans cette anthologie des poèmes tirés de tous ses ouvrages publiés, depuis *Sibérie* (1936) jusqu'à *Murs effondrés* (1996), et si une partie importante est consacrée à l'écriture quotidienne du ghetto et de sa résistance, l'ensemble de près de 400 poèmes en vers et prose, extraits de 22 recueils, résonne au-delà de la seule réalité politique à laquelle Sutzkever fut confronté. On peut parler alors d'un véritable *engagement poétique*, visant à garder en mémoire les visages et les mots de ceux que la barbarie a voulu effacer, les inscrivant en *lettres plus éternelles que le temps* dans le livre de la vie. À ce titre, la poésie d'Avrom Sutzkever s'adresse au nouveau siècle, résonnant des voix silencieuses qui ne se tairont pas.



En couverture : Albert Hirsch, *Encre battue*,
inspirée par la poésie d'Avrom Sutzkever

Notice biographique

Né à Smorgon (Biélorussie) le 15 juillet 1913, Avrom Sutzkever passe les premières années de sa vie à Omsk en Sibérie jusqu'à la mort de son père en 1920. En 1922, sa mère s'installe avec ses trois enfants à Wilno (alors polonaise). Sutzkever commence à écrire en hébreu dès 1927 et publie ses premiers poèmes en yiddish dans le magazine du mouvement scout juif, *Di bin* (L'Abeille) ; c'est à cette époque qu'il rencontre Freydke qu'il épousera en 1939. En 1933, il rejoint le groupe *Jung Vilne* (Jeune Wilno), une avant-garde d'écrivains et d'artistes yiddish. Il publie son premier recueil, *Lider*, en 1937 à Varsovie, où il se rend régulièrement. En 1939, Wilno, passée sous domination soviétique, accueille un grand nombre de juifs en fuite. Mais en 1941, les Allemands occupent la ville. Deux ghettos sont créés où plus de soixante mille juifs sont enfermés, et dont quelques centaines seulement survivront. C'est là que vécut Sutzkever jusqu'en 1943, ne cessant d'écrire et prenant une part active à l'organisation de la vie sociale et culturelle du ghetto. Il œuvre par ailleurs au sein de la « Brigade de papier » qui a sauvé de la destruction et des pillages allemands des milliers de livres et documents du patrimoine juif et mondial, qui furent cachés dans le ghetto et retrouvés après la guerre. En 1942, son fils nouveau-né est tué le jour de sa naissance. Puis c'est au tour de sa mère d'être assassinée par un nazi. Ayant pu s'échapper avec Freydke quelques jours avant la liquidation du ghetto en septembre 1943, ils rejoignent les groupes de partisans réfugiés dans les forêts alentour. Sur ordre de Staline, qui eut vent de sa poésie grâce à un manuscrit parvenu en URSS, Sutzkever et sa femme furent exfiltrés des forêts de Narotch par un hydravion soviétique le 12 mars 1944, puis conduits à Moscou, où Avrom prit la parole devant le Comité antifasciste juif, appelant « les juifs au combat et à la vengeance ». Ilya Ehrenbourg publiera un article sur lui dans la *Pravda* et l'invitera à participer au *Livre noir*, finalement interdit par Staline. En 1946, Sutzkever témoigne au procès de Nuremberg et, après un séjour à Moscou, il s'installe à Tel Aviv, en 1947. C'est là qu'il poursuit son œuvre et édite de 1949 à 1995, l'une des plus importantes revues de littérature yiddish, *Di Goldene Keyt* (La Chaîne d'or), fondant le groupe *Yung Isroel*, en hommage à *Yung Vilne*. En 1985, il obtient le Prix d'Israël pour l'ensemble de son œuvre. Le 20 janvier 2010 il s'éteint à Tel-Aviv, sept années après Freydke. Son œuvre est traduite dans plus de trente pays.



VISAGE(S) (פנים)

AVROM SUTZKEVER (ca 1946)

Portrait par sa fille Rina Kalderon-Sutzkever

Photo Layle Silbert (ca 1990)

Portrait par Reuven Rubin (1970)

avrom sutzkever

heures rapiécées

poèmes en vers et en prose

traduit du yiddish et préfacé par rachel ertel

éditions de l'éclat

Publié avec
la participation de la
Fondation du Judaïsme Français
&
le soutien de la
Fondation pour la Mémoire de la Shoah

© Avrom Sutzkever's Estate, *représenté par* Rina Sutzkever-Kalderon & Mira Sutzkever

© Éditions de l'éclat, Paris, 2021 pour la traduction française et la présente édition.

Avant-Propos : La langue du poète

Patricia Farazzi

Pour Rachel

Ce peut être un matin dans une bibliothèque. Imaginer l'instant où la jeune femme découvre les vers d'une poésie d'Avrom Sutzkever, en yiddish.

<i>zol di nit-fargangene dermonung</i>	זאל די ניט־פאַרגאַנגענע דערמאָנונג
<i>tsu dayn bloen shmeykhl zayn gevendt.</i>	צו דיין בלאַען שמייכל זיין געווענדט.
<i>zoln ot di klangen, zol di monung,</i>	זאלן אָט די קלאַנגען, זאל די מאָנונג,
<i>blaybn iber mir a monument.</i>	בלייבן איבער מיר אַ מאָנומענט.

Le cri étouffé qu'elle ne peut réprimer fait tourner quelques têtes. Elle regarde ces visages et sur chacun d'eux elle croit voir l'étonnement se muer en extase. Elle pense avoir lu à voix haute, elle pense que tous dans la pièce partagent sa stupeur. Mais qui comprend le yiddish ici ? C'est bien en elle que les mots de la poésie ont pris place. Peut-être remplacent-ils la lymphe et le sang ? Elle pourra désormais suivre du doigt les mots du poète, le long de ses nerfs et de ses veines. Pour les traduire en « perles palpitantes » et en larmes de verre. La géographie qu'elle parcourt avec ces poésies ressemble comme une sœur jumelle à la sienne.

Remonter à la source, imaginer le moment où le poète laisse couler de lui des prodiges. Se fait arbre et feuille et pierre et roche, oiseau et tigre, éclair et ciel. Devient humain parmi les étoiles du chemin. Amassant ramassant leur poussière pour s'en aveugler au point de tout voir. De parvenir à ce point d'invisible où l'indicible se montre et se dit. Dire ce que cache la suie des feux de Bengale.

Écouter la langue du poète qui crée son monde en se créant lui-même. Le jardin d'éden de la poésie, la langue primordiale inaudible qui balbutie dans son double humain. Les étincelles bourdonnent en abeilles et font leur miel sous ses paupières.

Moissonner la langue avant qu'elle ne meure. Car le poète doit la créer à chaque pas de phrase, à chaque détour de mot, avant qu'elle ne s'essouffle dans la bouche des morts. Il dépose l'obole et rachète leur langue. Et posée dans sa main de poète à travers les lignes de sa paume, elle bifurque et tourbillonne. Ainsi la cacophonie symphonique de nos paroles traverse ses lignes de temps et il nous raconte notre propre histoire. Nous devenons polyglottes à notre insu. À l'intérieur, nous parlons

un langage déconstruit, chevrotant, balbutiant. Et ce langage de l'instant qui passe, à l'instant où le langage prend son envol, où notre vie s'envole, notre vie d'humain qui se racontait et déclinait en mots, ce langage-là est notre part terrestre de prodige et c'est encore le poète qui la traduit dans sa langue à lui, naturelle et surnaturelle. De marbre et de sable. Dure, établissant entre nous et les mots un rempart franchissable. Tendre, comme des barques de papier voguant sur nos larmes. Toute la vie qui se déverse à l'instant surnaturel de la mort dans son plus simple appareil. Dans la nudité de nos quotidiens qui ne seront plus. Une vie entière, nous aurons pourvu à nos besoins les plus rudimentaires et là, dans la mort, tout disparaît.

Pourvoir, dans un dérèglement absolu, aux besoins les plus rudimentaires de l'esprit, c'est la tâche que le poète s'est donnée. Il se fait homme de maison. La maison habite en lui. Il fredonne et époussette son royaume d'étincelles. Poète au foyer, folle du logis. Il tisse, ravaude, polit, sertit, déplie, nourrit le langage pour qu'une langue commune se crée. Le monde a fabriqué la matière brute de la poésie. Et il passe dans chaque alvéole, le colporteur des mots, et il happe et il aspire.

Reconnaître celui qui bouleverse en cet instant inouï la jeune femme dans la bibliothèque et qui porte le nom d'un père : Abraham, alors qu'il est fils. Fils des morts qui ont laissé leurs traces dans la neige des nuits. Des charrettes qu'il suit de la Sibérie à Wilno. Mort naturelle d'un père, mort par assassinat d'une mère. Il suffoque, l'enfant poète. Les traces dans la neige le mènent jusqu'à son chant. Il doit renaître à chaque vers arraché aux temps décosus. L'habit de ce monde se défait, se détisse, se tache de sang et de larmes. Il rapièce sa langue avec un fil vert. Vert tendre des premiers poèmes dans la Sibérie heureuse de l'enfance, printemps sylvestre, odeur de terre, vert trouble dans le ghetto et les aquariums où nagent les souvenirs emboîtés de tous les siens assassinés.

Rassembler les grains de chair pour y lire le livre ouvert sur la table brisée. *Shoulhan aroukh*. Redresser la table du temps.

Déposer les grains de la grenade lancée par l'enfant du ghetto né dans une rue de ville comme toutes les rues de ville avant que l'ordre nouveau ne brûle le livre des coutumes. Déposer le pain, le sel, les fruits, le sucre et le miel, le sésame qui ouvre le goût des pommes. Faire revivre dans le plomb des jours de nuit, les mots de la fête pour les enfants cachés et ensevelis.

« peux-tu apprendre aux fourmis à marcher en paires ? » demande l'homme Sutzkever au poète Avrom.

apprends ainsi à tes mots les plus humbles.
apprends-leur, année après année
à marcher en paires.
ils seront alors des mots éternels.

Elle lit, la jeune femme, celle qui est dans la bibliothèque, ou du moins c'est

ainsi que je l'imagine. Elle lit les mots éternels du poète Avrom Sutzkever dans une langue qu'on a voulu tuer. Alors, c'est peut-être à cet instant que les mots du yiddish se transmutent en mots traduits, mais ce ne sont plus seulement des mots, ce sont des instants d'éternité, des émotions. Dans une alchimie compliquée, elle fabrique à son tour de l'immortalité.

la mémoire jamais éteinte vivante
se tourne toujours vers ton sourire bleu.
ces stances, cette nostalgie, dans l'avenir,
demeureront pour l'éternité mon monument.

C'est cela que nous lisons en chaque vers et nous nous souviendrons de la langue du poète. Une langue traquée, étouffée, que la jeune femme ramène à la lumière en la traduisant. Étrange combinaison. Mais il faut parfois créer des caches et sonder les murs pour retrouver les manuscrits perdus. Elle

enfouit son visage dans les feuilles,
un ange prépare un manuscrit.

Lire. Et devenir une part de cette splendeur. La brasser en soi jusqu'au vertige et à l'évanouissement. S'évanouir dans l'offrande, dans « l'écume étincelante ». Revenir à pas lents dans les rues juives qui ne seront plus, glissant sur les noms que la mémoire lisse, dans « les vieilles ruelles sinueuses » creusées par le chagrin, emportés plus que guidés par le trajet net d'une balle de plomb qui perce le cœur du livre. Plomb fondu des lettres qui imprimaient les Talmud de Wilno. Dans chacune un verset s'élançait vers sa cible. Dans chacune le poète dissimule une épitaphe.

chantant pour mon peuple le dernier chant
inscris-moi dans ta mémoire :
mon nom est : le juif inconnu.

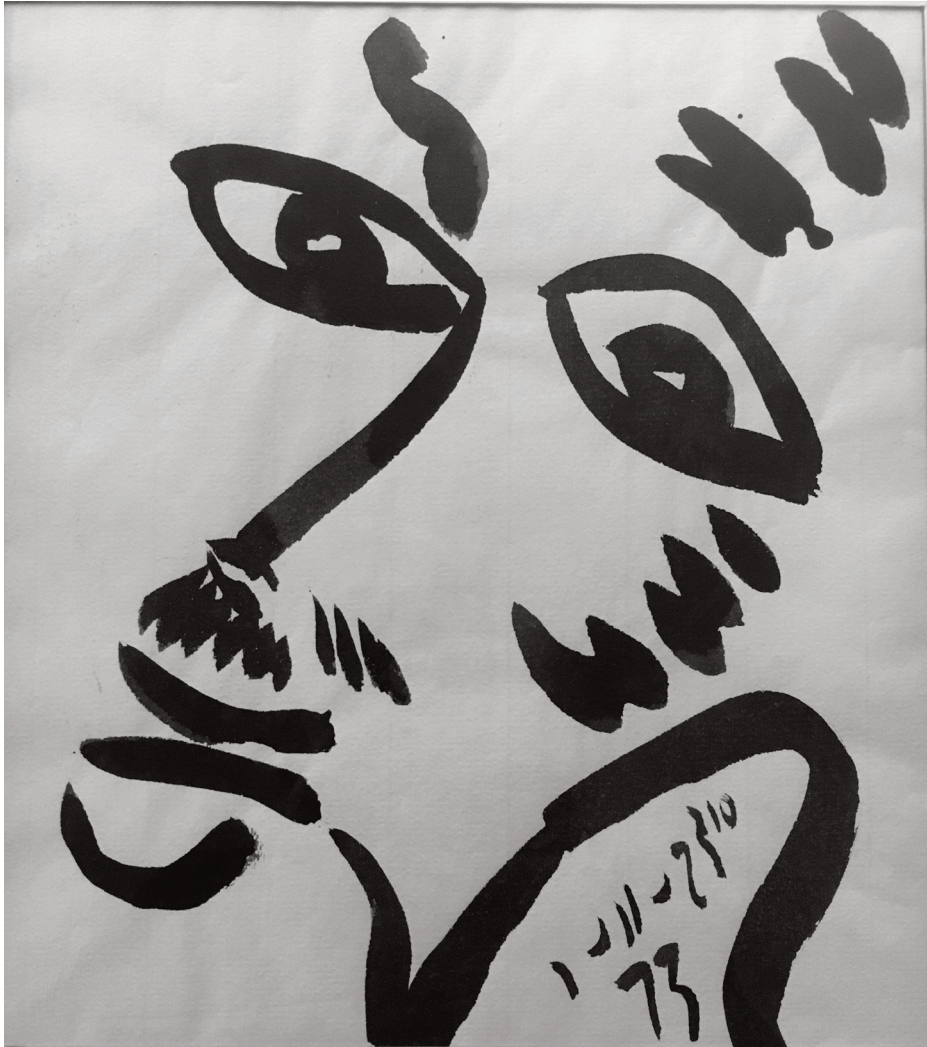
« quel âge j'avais quand je suis née ? » dit la petite-fille du poète. Quel âge aurons-nous à notre tour quand nous aurons tourné la dernière page de ce livre traduit ? Aurons-nous absorbé tous les âges tressés de tous les pains de shabbat enfouis dans les cendres ? Aurons-nous tous les âges dispersés sur les chemins d'exode ? Aurons-nous l'âge de l'enfant qui est né au bout du monde ?

Mais

la fin du monde où se trouve-t-elle ?
là où toutes les années passées avant moi ...
millions d'années palpitent »

et disent :

« sois le bienvenu ... »



Avrom Sutzkever, *Autoportrait* (1973)

Préface

Rachel Ertel

Plus de dix ans se sont écoulés depuis la mort d'Avrom Sutzkever le 20 janvier 2010, plus de trente ans depuis ma première tentative de faire connaître ce très grand poète en français, par un modeste recueil : Où gîtent les étoiles. Bien des choses ont changé depuis cette première publication. La parution de nouveaux recueils en yiddish en premier lieu, tels Héritier de la pluie et Murs effondrés.

La renommée d'Avrom Sutzkever, après sa disparition, a franchi les limites du monde yiddishophone. Des études, des essais, des traductions, des films, des compositions musicales lui ont été consacrés. Des œuvres plastiques inspirées par ses poèmes, de son vivant, celles de Chagall, de Yosl Bergner, de Bogen, de Kolnik, d'Ardon et, après sa mort, d'Albert Hirsch, montrent son influence dans le monde de l'art.

Le statut du yiddish en Israël lui aussi s'est transformé. Dès l'implantation du yishuv en Eretz-Israël, le yiddish, langue des premiers pionniers, fut considéré comme une sorte de menace, d'ennemi de l'intérieur. Depuis, en gros depuis la Guerre de Kippour, cette langue a été reconnue comme un des trésors de la culture juive par ses deux mille ans d'existence dans le monde entier, portée par une diaspora qui a créé des chefs-d'œuvre inégalables.

La mort de Sutzkever a représenté pour moi la disparition d'une partie de ma vie. Une longue amitié de plus de cinquante ans nous a liés. Ses visites à Paris, presque annuelles, ont tissé une proximité avec l'homme à qui, dès l'âge d'une vingtaine d'années, j'ai souvent servi d'interprète. Quant au poète, mon admiration n'a cessé de croître pour ses œuvres, et mes traductions, d'abord pour le tiroir, furent publiées par des revues comme Les Temps Modernes ou Po&sie. J'ai encore dans l'oreille ses lectures à voix haute avec sa scansion très particulière, très sonore. Notre correspondance au cours de longues années a renforcé notre attachement mutuel.

Il a participé à la publication de Où gîtent les étoiles, en écoutant la mélodie de ses poèmes en français. Il a participé aussi à la préface que j'ai écrite pour ce premier volume, en me communiquant, grâce à de multiples entretiens, les informations nécessaires et l'a approuvée quand je la lui ai traduite oralement en yiddish.

Je n'ai donc pas pu me résoudre à en écrire une autre pour ce volume, l'absence du poète et l'impossibilité d'une approbation de sa part m'ont paralysée.

Je l'ai donc complétée et mise à jour. Grâce à une relecture de l'ensemble de l'œuvre, à la traduction de nouveaux poèmes et à la retraduction d'autres, dont certains dataient d'un demi-siècle, j'ai pu inclure des aspects que je n'avais pas perçus alors. C'est ce nouvel ensemble que je propose au lecteur aujourd'hui.

Écrire pour briser la vitre du temps : Avrom Sutzkever

Avrom Sutzkever, homme phénix, a traversé tous les bûchers du XX^e siècle. Dans un acte prométhéen, il en a dérobé le feu qui, désormais, s'est fait parole. Son œuvre tient une place fondamentale, au sens strict du terme, dans la littérature yiddish et, par-delà, dans la culture juive en général, dont le yiddish est une des composantes. Car, par un paradoxe propre à son écriture, à la fois protéiforme et sous-tendue par une unité sans faille, chacun de ses moments enfermant le précédent et celui qui va le suivre, il est parvenu à fusionner le passé et le présent. Pour le peuple juif et pour sa culture, qui ont été victimes d'un génocide, cette démarche est à la fois de l'ordre du scandale et de l'ordre du salut. De l'ordre du scandale, car elle oppose, dans le déchirement et le tourment, au monde du chaos introduit par cet événement sans précédent, l'harmonie apollinienne ; de l'ordre du salut, car elle s'efforce de recoller l'avant et l'après, comme les fragments d'un vase brisé qui porte en lui la béance de l'anéantissement, mais aussi l'« aurore blonde » d'une naissance dans les terres slaves et les flamboiements de ce que Sutzkever a choisi d'appeler « terre spirituelle », celle d'Israël.

Cette anthologie, sorte de coupe géologique à travers trois-quarts de siècle d'écriture, nous convie à un voyage dans le temps et dans l'espace, entre les premiers recueils, *Sibérie*, *Chants*, *Blonde Aurore*, *Chants sylvestres*, publiés à Varsovie et Wilno. Mais quand paraît ce dernier, on est en 1940, l'Europe est déjà à feu et à sang, et le titre du volume rend un son d'une macabre ironie.

Rescapé miraculeusement au *Hurbn*, il lui fut donné de continuer son œuvre, inspirée cette fois-ci par la renaissance du poète sur la terre d'Israël, tel, entre autres, *Dans le char de feu* (*In fayer vogn*), *Dans le désert du Sinai* (*In midbor Sinay*), *Lettres carrées et Prodiges* (*Firkantike oysyes un moifsim*) et les plus récents *Frère-Jumeau* (*Tsviling-Bruder*), *Poèmes du journal* (*Lider fun togbukh*) dont la série, commencée en 1974, se poursuit jusqu'en 1985, ou les derniers recueils, de plus en plus fins, comme *Héritier de la pluie* et *Murs effondrés* (1996) ou encore les textes en prose, *Aquarium vert*, *Où gîtent les étoiles* (*Dortn vu es nekhhtikn di shtern*), publiés en 1975 et 1979¹.

Entre ces deux pôles, tout un monde a disparu. L'Histoire a basculé. Et le poète a continué son œuvre, nous obligeant à nous interroger sans cesse sur la création, c'est-à-dire sur la vie, dans ses rapports avec l'anéantissement. Question qui se trouve au centre de ce siècle mortifère.

1. Cf. la liste des œuvres de l'auteur à la fin du volume. Avrom Novershtern, in *Avrom Sutzkever bibliografie* (Tel-Aviv, 1976), faisait état de 850 titres d'études et d'essais consacrés à l'auteur.

Vie et destin

C'est dans ce contexte que l'on est amené à parler du « miracle Sutzkever », comme s'intitule un article d'Isaïe Spiegel².

Et tout d'abord le miracle de cette vie soumise d'emblée aux déracinements temporels et spatiaux, aux déchirements affectifs, aux ruptures intellectuelles et culturelles, à l'horreur de l'extermination.

Né en 1913 à Smorgon, comme un autre écrivain yiddish illustre, Moyshe Kulbak³, Avrom Sutzkever connut à peine ce bourg industriel au sud-est de Wilno où vivaient quelque vingt-cinq mille Juifs. Pendant la Première Guerre mondiale, la ville changea de mains à plusieurs reprises, passant tantôt sous domination russe, tantôt sous domination allemande, et subit de nombreux pogromes qui obligèrent sa population juive à fuir. Avrom Sutzkever fut évacué avec sa famille en Sibérie, où il passa les premières années de sa vie. Ce paysage aux étendues de neige infinies, avec son fleuve, l'Irtich, pris dans les glaces la moitié de l'année, s'inscrivit si profondément dans son âme d'enfant qu'il devait lui inspirer plus tard un long poème, *Sibérie*, d'une extraordinaire luminosité, chatoyant de tous les feux de l'arc-en-ciel, mêlant dans une langue limpide, légère et ciselée, comme les flocons de neige, une autobiographie fantasmée. Il colora à jamais sa perception de la nature et de la lumière et devint une source inépuisable d'inspiration métaphorique en toutes circonstances et en tous lieux, fussent-ils le plus éloignés. C'est là qu'il connut le premier deuil : la perte de son père. La blancheur devint signe ambigu de la vie qui sourd dans les profondeurs de la terre ou du fleuve — soumises au sommeil hivernal et à la résurrection — et du mystère de la mort.

Le retour à Smorgon en ruine fut de brève durée ; la famille se fixa à Wilno en 1922. Avrom Sutzkever avait neuf ans. Désormais, sa vie et son œuvre furent indissolublement liées à ce lieu. Tout d'abord parce que Wilno était plus qu'une ville, c'était un symbole, c'était « la Jérusalem de Lituanie », riche d'un passé où figurait le Gaon de Vilno⁴, où s'épanouit, au XIX^e siècle, la *Haskala* (philosophie des Lumières juive), où naquit le parti ouvrier juif — le Bund — en 1897, où Herzl fut accueilli comme le prophète d'une renaissance nationale possible et qui, dans l'entre-deux-guerres, était l'un des centres culturels les plus actifs du monde juif. C'est là aussi que fut scellé le destin d'Avrom Sutzkever quand, avec

2. Isaïe Spiegel, « Le miracle-Avrom Sutzkever », in *Yikbes fun lid* (Mélanges pour Avrom Sutzkever), (en yiddish) Tel-Aviv, 1983. Titre d'un poème de J. Glatstein (1946).

3. Moyshe Kulbak (1896-1939), poète et romancier. En français : *Lundi*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980 ; *Les Zelminiens*, Paris, Seuil, 1988.

4. Elie ben Salomon Zalman, dit le Gaon de Vilno (1720-1797), rabbin et érudit réputé, auteur de nombreux ouvrages religieux et scientifiques, un des opposants les plus farouches du mouvement hassidique à ses débuts.

l'ensemble de la population juive de cette ville, il fut parqué dans le ghetto. Lors de la liquidation du ghetto, il parvint à s'évader par les égouts, rejoignit les partisans dans les forêts environnantes. Ses poèmes parvinrent en Union soviétique et, en mars 1944, Avrom Sutzkever fut évacué par avion vers Moscou. De tout son être il se lança dans la bataille. « Je viens à vous d'un autre monde », dit-il⁵. Ses témoignages, ses allocutions prononcées lors de réunions organisées par le Comité antifasciste juif criaient sa douleur, son horreur, appelaient à la lutte, à la vengeance. La presse yiddish et russe s'en fit l'écho. Ilya Ehrenbourg lui consacra un article dans la *Pravda*: « La victoire de l'homme⁶. » Il devint le porte-parole des massacrés, pour qui il témoigna au procès de Nuremberg. Il entra dans Wilno libéré parmi les premiers, avec l'Armée rouge. Sur les soixante mille habitants juifs de la ville, quelques centaines seulement étaient revenues hanter les ruines du ghetto.

Je vous écris de Wilno [peut-on lire dans le message qu'il adressa à Ilya Ehrenbourg]. Cela fait deux semaines que je flotte dans ses ruelles. J'ai exhumé les trésors culturels que nous y avons enterrés et je suis allé à Ponar⁷. Je n'y ai trouvé personne. Rien que des cendres. On a déterré les Juifs de Wilno et on les a brûlés. Les cendres humaines sont gluantes et grises. J'ai rempli un sachet de cendres (c'est peut-être mon enfant ou ma mère) et je le garde sur moi.

Malgré la sollicitude que lui témoignaient les milieux littéraires en URSS, Avrom Sutzkever, conscient de la menace qui pesait sur les intellectuels et les artistes juifs, quitta Moscou et, après un bref séjour en Pologne et une année d'errance en Europe de l'Ouest, notamment à Paris, il se fixa en 1947 en Eretz-Israël. C'est là, sur cette terre qu'il nomme *Terre spirituelle* (*Gaystike erd*), que la plupart de ses œuvres virent le jour et qu'il fonda, en 1949, la revue littéraire *Di goldene Keyt* (*La Chaîne d'or*), dont le titre, emprunté à un drame de I. L. Peretz, doit symboliser l'enchaînement des générations. Devenue la revue littéraire la plus importante du monde yiddishophone, elle est une sorte de kaléidoscope qui reflète toutes les facettes de cette culture, quel que soit son lieu de production. Bien plus, elle a su galvaniser les énergies, faire naître une nouvelle école littéraire — *Yung Isroel* —, véritable défi à l'Histoire, et faire reflourir la littérature yiddish sur la terre d'Israël. L'œuvre d'Avrom Sutzkever, traduite dans

5. Première phrase de l'allocution de Sutzkever au comité antifasciste juif, reproduite dans *Eynikait* (*Unité*). Moscou, 6 avril 1944.

6. I. Ehrenbourg, « Torjestvo Tchielovieka », *Pravda*, Moscou, 29 avril 1944. Traduction française partielle dans *La lutte des Juifs contre les Nazis*, Suisse, HIST, 1944, p. 43-47.

7. Localité proche de Wilno où fut installé un camp d'extermination destiné à liquider les Juifs du ghetto.

de multiples langues, et plus particulièrement en hébreu, fut couronnée de nombreux prix littéraires dont un des plus prestigieux, le « Prix d'Israël ».

Le miracle de cette vie est celui des survivants, des rescapés. L'Histoire avait transformé la vie d'Avrom Sutzkever en destin. Il était devenu une légende de son vivant :

la nuit toute neuve est douce et tendre
comme l'œuf qui vient d'être pondu. la voie lactée
si proche — du pied on pourrait la fouler.
l'homme-phénix, à sa table de café,
voudrait dans sa main qui écrit planter
ses dents : goûter le goût de sa légende⁸.

Blonde aurore

Les débuts poétiques d'Avrom Sutzkever coïncident avec l'éclosion du modernisme — de l'avant-gardisme — dans la littérature yiddish. Apparu dès avant la Première Guerre mondiale, il devait atteindre son apogée dans les deux décennies qui suivirent.

Dans un contexte social et politique défavorable, la société juive de Pologne, de plus en plus marginalisée, développe, en quelque vingt ans, entre deux catastrophes, des richesses culturelles tout à fait exceptionnelles. La littérature en particulier, comme partout dans le monde juif, semble y remplir une fonction qui dépasse largement celles dévolues habituellement à cette forme de production culturelle. Son rôle de compensation à la misère, à l'humiliation, à la terreur parfois, lui donne une dimension qu'elle ne possède que dans les sociétés dominées et opprimées — celle d'un véritable espace de vie. La création littéraire semble prise d'une sorte de frénésie qu'on est tenté d'interpréter, après le génocide, comme un pressentiment de l'urgence de la tâche à accomplir. Ce sentiment d'urgence existe bien, mais pas dans le sens que nous pouvons lui donner maintenant. Il ne révèle pas une prescience de l'inconcevable, mais la libération, par une sorte d'emballement de l'Histoire, d'une énergie trop longtemps contenue par une société jusqu'alors traditionnelle et qui, dans une poussée irrésistible, s'efforce de rattraper ce que l'Europe a pu produire au cours des deux siècles écoulés. C'est pourquoi on assiste à un extraordinaire télescopage dans le temps dont on ne trouve que peu d'exemples dans d'autres cultures. En effet, la littérature yiddish moderne, née vers le milieu du XIX^e siècle, voit dans les premières

8. « Frère-Jumeau ». Voir *infra*, p. 388.

décennies du XX^e se chevaucher les œuvres des classiques, celles de leurs disciples et continuateurs et enfin celles des avant-gardistes.

Cette explosion est favorisée par la circulation des écrivains entre les villes carrefours (Berlin, Vienne, Paris) et les centres de création yiddish aussi bien en Europe orientale (Pologne, Russie) qu'aux États-Unis. Si bien que la littérature yiddish devient entre les deux guerres la caisse de résonance de l'avant-garde européenne — l'expressionnisme allemand, le futurisme russe, le surréalisme français et l'imagisme américain vont contribuer à forger ce « Printemps des jeunes ». Ces groupes d'avant-garde fondent des « almanachs », se rassemblent autour de revues comme *Di yunge (les Jeunes)* ou *Inzikh (Introspectivistes)* aux États-Unis, *Eygn's (En propre)*, *Der shtrom (Le Courant)* en URSS, *Milgroïm (la Grenade)* à Berlin, *Albatros et Khaliastra (la Bande)* à Varsovie, *Yung yiddish (Jeune Yiddish)* à Lodz⁹.

Dans ce paysage littéraire, *Yung Vilne (Jeune Wilno)* occupe une place à part.

Wilno, où tous les courants politiques et idéologiques du monde juif étaient représentés, où s'était constitué en 1925 le Yivo (Institut scientifique juif), qui donna le coup d'envoi à la recherche dans les sciences humaines et sociales en yiddish, où avait vu le jour l'École normale, cette pépinière de talents dans le domaine littéraire, artistique et théâtral, formait un environnement propice pour l'épanouissement d'une école moderniste. *Yung Vilne*, réunissant plasticiens et écrivains, organisa des soirées de lecture, de débats, des expositions et publia des almanachs (trois numéros : 1934-1935-1936). Mais contrairement aux autres, en cette ère de proclamations et de manifestes fracassants, il se garda bien d'élaborer un credo commun ou de publier un texte programmatique. Car ce qui le caractérisa d'emblée, ce fut sa diversité, plus que sa cohésion, et l'émulation, l'effervescence qu'il introduisait dans la vie intellectuelle et culturelle.

Parmi ses membres, il faut compter Shmerke Kaczerginski, que son tempérament d'animateur et son dynamisme rendirent très populaire; Leyzer Volf, prolixe et versatile, dont la palette allait de la veine fantastique à la satire et qui mêlait volontiers les dictons folkloriques aux images les plus recherchées; Elkhonen Vogler, plus lyrique, plus intimiste, à l'écoute des frémissements subtils de son être et de la nature comme plus tard des sons et des lueurs de Paris, où il mourut en 1969; Hayyim Grade, la personnalité la plus marquante du collectif, qui vint à la poésie directement de la *yeshiva*, dont il immortalisa les personnages ou les rêves messianiques, inspiré par les grands textes bibliques. Avrom Sutzkever devint membre du groupe au début des années trente.

L'esthétique d'Avrom Sutzkever s'inscrit dans l'avant-garde poétique, mais paradoxalement dans un rapport non pas de similitude avec son entourage, mais

9. Cf. ma préface à l'édition en français des deux volumes de *Khaliastra* (Paris, Lachenal et Ritter, 1988) et la préface de Régine Robin aux *Zelminiens*, op. cit.

de rupture avec lui. La rhétorique apocalyptique de l'époque, celle de la ville tentaculaire et dévorante, celle de la mécanisation déshumanisante, celle de la folie, objet à la fois de fascination et de terreur, comme on la trouve chez Peretz Markish ou chez Uri-Tzvi Grinberg¹⁰, lui est étrangère. Il refuse les injonctions de son ami Shmerke Kaczerginski, qui lui disait alors, selon son propre témoignage: « [...] tes poèmes ne sont peut-être pas mauvais, mais le temps présent est de métal et non de pur cristal [...] qui peut les comprendre, les saisir aujourd'hui¹¹ ? ». Sutzkever s'obstina, empruntant, toujours à sa façon personnelle, des thèmes au romantisme polonais de Cyprian Norwid¹², par exemple, dont l'exil, le rejet par les siens et la mort solitaire lui inspirèrent des vers qui sont un véritable manifeste poétique implicite. Son propre modernisme, refusant les oripeaux idéologiques, était d'ordre purement interne. Comme Charles Baudelaire, il voulait à l'époque, dans une prosodie de facture classique, faire exploser l'œuvre de l'intérieur, refusant les proclamations tonitruantes qui se disaient commencements absolus, faisant « du passé table rase ». Il s'adressa donc, plutôt qu'à l'avant-garde yiddish européenne, à celle des États-Unis en la personne de Aaron Leyeles, un des fondateurs de l'introspectivisme :

Je deviens de plus en plus sceptique à l'égard de la poésie yiddish. Ses célébrités n'ont toujours aucun sens de la langue ni de la forme. Il n'existe pas de continuité, pas de saine tradition poétique. Chacun recommence au début, ce qui est toujours un pas en arrière¹³.

À l'âge des révoltes et non des analyses, il avait pressenti déjà qu'« il n'y a pas d'art qui ne contienne en soi, nié comme moment, ce dont il se détourne¹⁴ ». Cette intuition explique en grande partie son rapport à la poésie en général et le développement ultérieur de sa propre œuvre.

D'emblée, il se trouva en affinité avec les « inzhikhistes », dont le manifeste proclamait leur désir de « donner à voir l'expérience psychique du moi, des associations d'idées suscitées par le réel, le monde des objets réfléchis par l'imagi-

10. Peretz Markish (1895-1952), poète yiddish moderniste, romancier et dramaturge de très grande renommée, fusillé en Union soviétique en même temps que la majeure partie de l'intelligentsia yiddish. Uri-Tzvi Grinberg (1894-1981), poète yiddish moderniste, fondateur de plusieurs revues d'avant-garde jusqu'en 1924, date à laquelle il s'est fixé en Eretz-Israël et a adopté la langue hébraïque.

11. *Fun dray veltn (De trois mondes)*, Buenos Aires, 1953, p. 59.

12. Cyprian Kamil Norwid (1821-1883), poète polonais dont l'œuvre méprisée et dispersée ne fut redécouverte qu'au début du XX^e siècle, considéré depuis comme un des sommets de la littérature polonaise.

13. Lettre de Sutzkever à A. Leyeles, 13 mars 1939, Archives du Yivo, New York.

14. T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 22.

nation et l'intellection¹⁵ ». Il trouva aussi un soutien tout à fait inattendu, auprès d'un écrivain qui était pourtant fort éloigné de l'univers et des débats qui se déroulaient dans la culture yiddish : Joseph Roth.

Le hasard voulut que juste à ce moment-là je fisse la connaissance d'un des écrivains les plus marquants de langue allemande — Joseph Roth. Il se trouvait précisément à Wilno. Un homme passionnant. Il s'intéresse énormément à la littérature yiddish. Il a entendu parler de vous [A. Leyeles], de Leyvick, il me posa beaucoup de questions sur M. L. Halpern. À la fin il me demanda de lui lire un de mes poèmes. Je m'exécutai. Il ne tarit pas d'éloges. Je croyais qu'il était soûl (il était en effet un peu ivre) et je ne pris pas ses paroles très au sérieux. Le lendemain il partit pour Varsovie. Et imaginez-vous que quand j'y arrivai moi-même le surlendemain, tous les rédacteurs et 'prominences' me parlèrent de lui, de Roth. Il avait raconté à tout le monde que je lui avais lu un poème merveilleux. Il en citait même par cœur des strophes entières [...] Le terrain avait donc été préparé pour moi¹⁶.

La parution de ses poèmes dans les almanachs de *Yung Vilne*, l'accueil chaleureux que lui réservèrent la revue des introspectivistes *Inzikh* et les journaux et périodiques de Varsovie, où le Pen-Club yiddish publiait son premier recueil en 1937, consacrèrent la gloire de ce poète individualiste, qui voyait dans l'écriture le seul moyen d'enrayer la fuite inéluctable du temps, de s'affranchir de l'éphémère et qui assignait au poète la tâche de

rassembler dans la besace du vent
la beauté rouge,
la rapporter à la maison pour le festin¹⁷.

Dans la « vallée des morts »

En vertu du pacte germano-soviétique, Wilno est occupé le 19 septembre 1939 par l'Armée rouge et la Lituanie incorporée officiellement à l'Union soviétique le 15 juin 1940. Un an plus tard, le 22 juin 1941, l'URSS est envahie par les armées du Reich, qui, le 24 juin, entrent à Wilno sous les acclamations de la population lituanienne les accueillant en libérateurs. La chasse aux Juifs commence. La Gestapo et les « rabatteurs », en majorité des fascistes lituaniens, font disparaître douze mille Juifs dans le premier mois de l'occupation alle-

15. Manifeste des introspectionnistes, *Inzikh*, New York, 1919.

16. Lettre de Sutzkever à A. Leyeles, 26 mai 1936, Archives du Yivo, New York.

17. « dans la besace du vent », *infra*, p. 13.

mande. Le 6 septembre 1941, la Gestapo donna trente minutes aux Juifs pour se préparer à être transférés dans le ghetto, comme le rapporte dans son journal Hermann Kruk, responsable de l'immense bibliothèque de la rue Strachun à Wilno.

7 heures : dès l'instant où j'ai appris que nous serions emmenés au ghetto, je me suis mis à la recherche de mes amis [...] De loin, je vois les habitants regroupés dans la cour avec leurs baluchons — prêts à partir.

Les groupes avancent suant dans leurs lourds manteaux. Les chiens aboient et hurlent, comme s'ils sentaient quelque chose d'inhabituel [...] on a laissé aux gens de la rue Bosaki cinq minutes pour se préparer. Ils traînent leurs hardes dans des baluchons de toile de lin sur les pavés. Les soldats les poussent comme du bétail [...]

Des milliers de Juifs sont rangés en longues files. Les gens sont poussés comme des animaux dans une cage. Épuisés, ils croulent sous leurs charges. Leur cri s'élève jusqu'au ciel¹⁸.

Commence alors le lent anéantissement de la population, par la famine, le travail forcé, les rafles et l'exécution des « inutiles », les tortures sadiques exercées pour le plaisir sur les « sous-hommes » par les « sur-hommes », les fusillades de masse à Ponar :

Sur la route de Wilno à Grodno [...] se trouve un grand terrain d'environ un kilomètre carré, entouré d'une clôture de fil de fer barbelé...

Le terrain est divisé en trois parties qui sont séparées les unes des autres par des grilles. Les exécutions ont lieu dans la partie contiguë à la route départementale de Wilno à Grodno [...] Certaines fosses sont à moitié pleines, d'autres le sont complètement. L'odeur indique leur contenu. Les volées de corneilles géantes et les traces de pattes de loups laissent un témoignage éloquent. Et il y a ce que disent les paysans [...] À plusieurs endroits, le sol est déblayé par les loups et les corbeaux à la recherche de restes humains. En s'approchant cela est encore plus évident : voici l'endroit. Des morceaux de corps humains sortent ici et là de la terre, parfois même des corps entiers [...]¹⁹.

Le ghetto, antichambre des camps d'extermination, prépare lentement, méthodiquement, au gazage et aux fours crématoires les Juifs qui n'auront pas succombé à la misère et à l'épuisement.

18. Hermann Kruk, *Journal du ghetto de Wilno*, New York, Yivo, p. 62-63.

19. *Ibid.*, p. 318-319.

L'homme, Avrom Sutzkever, comme tous ses semblables, se trouve donc confronté à une réalité à laquelle aucune société n'avait eu à faire face à ce jour. Il n'existait aucun précédent, aucun repère, aucun code de conduite, aucun concept, aucune parole à la mesure de l'événement. C'est entre les mains de ces hommes, nous le savons maintenant, que reposait la survie biologique et spirituelle de « l'espèce humaine²⁰ ». Ils en ont été les vrais, les seuls dépositaires quand l'humanité « civilisée » dans son ensemble a sombré dans sa nuit la plus profonde. Survie biologique d'abord : « Beaucoup ont mangé des épluchures. Ils n'étaient certes pas conscients, le plus souvent, de la grandeur qu'il est possible de trouver à cet acte²¹. » Mais la survie ne leur suffisait pas. C'est la vie qu'ils voulaient, qu'ils clamaient :

La vie surmonte tout. La vie au ghetto de Wilno bat avec une force nouvelle. Une nouvelle vie s'éveille dans l'ombre de Ponar et s'ouvre vers un meilleur avenir. Les concerts que l'on dédaignait autrefois battent des records d'affluence. Les salles sont pleines à craquer et lors des soirées organisées par l'association littéraire l'affluence est telle que tout le monde ne trouve pas une place à l'intérieur²².

Les enfants vont à l'école. Un comité pédagogique élabore un programme qui comporte des cours de yiddish, d'hébreu, de mathématiques, de sciences, de géographie, d'histoire juive, de latin, d'allemand, de matières religieuses, un enseignement de musique et de chant.

Avrom Sutzkever, devant la famine, les massacres de la population, l'assassinat de ses amis, de ses proches — son enfant nouveau-né, sa mère —, s'engage dans la résistance physique et spirituelle :

Le lendemain du jour où ma mère fut assassinée, le jeune metteur en scène Viskind vint me présenter ses condoléances et me reconforter. Il m'invita à une rencontre avec des comédiens yiddish. Ils projetaient de créer un théâtre²³.

Les nazis, avec l'esprit de système et la manie classificatrice qui les caractérisaient, dans le but de créer un musée ethnologique d'un « peuple disparu », voulurent faire à Wilno, comme à Prague, comme partout ailleurs, un inventaire des œuvres d'art et des ouvrages existants, les triant, comme les hommes, les uns pour la mort, les autres pour l'usage qui leur siérait :

20. Titre du livre de Robert Antelme.

21 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957 (1^{re} éd.) ; éd. consultée, 1986, p. 101.

22. H. Kruk, *Journal du ghetto de Wilno*, op. cit., p. 358-359.

23. A. Sutzkever, *Le Ghetto de Wilno*, Paris, Texto, 2014, p. 178.

Le docteur Pohl, directeur du musée de Francfort pour l'étude des peuples orientaux et collaborateur du *Stürmer*, vint en janvier 1942 pour remplir une mission. Plusieurs « savants » l'accompagnaient [...] Le docteur Pohl exigeait un classement chronologique suivant les siècles et, selon son caprice, daignait choisir un petit nombre de volumes pour son musée de Francfort. Environ vingt mille volumes (sur cent mille) furent emballés dans soixante-dix caisses et expédiés en Allemagne. Le docteur Pohl vendit le reste, qui comptait encore des livres de grande valeur, comme déchets à l'usine de papier de Wilejka. Le même sort était réservé aux manuscrits, aux tableaux d'art, aux sculptures²⁴.

Avrom Sutzkever et d'autres intellectuels furent enrôlés dans une brigade de travail, « la brigade de papier », comme on l'appelait avec un peu de pitié parce que l'on ne pouvait s'y procurer rien à manger. Elle s'employa à une véritable œuvre de sauvetage des trésors culturels entreposés dans la bibliothèque Strachun et dans les locaux du Yivo. Ainsi furent organisées par exemple une exposition et une célébration en l'honneur de Yehoash, poète et traducteur en yiddish de la Bible, comme en témoigne le journal d'Itzhok Rudashevski, garçon de quinze ans assassiné au moment de la liquidation du ghetto :

Cette exposition, nous la devons au camarade Sutzkever qui, du Yivo où il travaille, a fait entrer clandestinement dans le ghetto le matériel de l'exposition. Quand on entre à l'exposition on y voit l'ardeur de la jeunesse qui imprègne tout. Tout y révèle la beauté et la jeunesse, un souci de culture et de chaleur humaine. Les gens sont venus et ont oublié que c'était le ghetto. Nous avons à cette exposition beaucoup de documents de valeur, qui sont maintenant des trésors : des manuscrits de Peretz adressés à Yehoash, des lettres de la main de Yehoash. Nous avons des coupures rares de journaux. Dans la partie consacrée à la traduction de la Bible en yiddish, nous avons de vieilles traductions du XVII^e siècle. En regardant l'exposition, en regardant notre travail, le cœur se remplit d'enthousiasme, on oublie vraiment qu'on se trouve dans ce sombre ghetto. La célébration aussi s'est déroulée de façon grandiose. Le cercle théâtral a joué *Saul*, tableau dramatique de Yehoash. Les jeunes ont lu des essais sur Yehoash, poète de la beauté, du son et de la couleur. L'atmosphère était solennelle. C'était vraiment jour de fête, une manifestation pour la culture et la littérature yiddish²⁵.

24. *Ibid.*, p. 190-191.

25. Yitskhok Rudashevski, journal manuscrit à la date du 28 janvier 1943, archives du Yivo, New York. Tr. fr. : *Entre les murs du ghetto de Wilno, 1941-1943*, journal traduit du yiddish par Batia Baum, Paris, l'Antilope, 2016.

Ces actes de résistance, Avrom Sutzkever les partagea avec d'autres, hommes et femmes, dont le courage nous remplit de stupeur et d'admiration. Mais ils restent de l'ordre de l'intelligible, du concevable.

Là où l'esprit bute, par contre, c'est sur la création poétique dans les circonstances qui viennent d'être évoquées. Plusieurs questions surgissent, qui ont hanté le poète et continuent de hanter son lecteur, alors comme aujourd'hui.

Ces questions portent sur la *légitimité*, sur la *possibilité* et sur le *sens* de la création littéraire à l'intérieur du royaume de la mort, où le poète, sa langue et son peuple sont en train d'être anéantis, voués aux charniers de Ponar ou aux chambres à gaz.

À ces questions, une réponse unique de Sutzkever : l'existence de l'œuvre.

Reste une quatrième question, la plus ardue : comment fonctionne l'acte de création ? *Comment* le hurlement devant la mort d'un nouveau-né, de son nouveau-né assassiné, se transforme-t-il en poème ?

j'ai voulu t'engloutir, mon enfant,
pour sentir le goût
de mon avenir rêvé.
peut-être aurais-tu fleuri comme jadis
moi dans ma floraison²⁶.

Ou bien encore, *comment* se transforme en poème l'expérience de celui qui pour vivre n'a d'autre habit qu'un cercueil ?

étendu dans un cercueil
comme en un habit de bois
étendu,
disons que c'est un vaisseau
sur les vagues de l'orage,
disons que c'est un berceau.
[...]
maintenant dans un cercueil
comme en un habit de bois,
trionphe encore ma parole²⁷.

Tout d'abord, comment est-ce possible *psychologiquement* ? Les réponses sont multiples, aussi diverses que les individus. Pour Avrom Sutzkever, il s'agit d'une unité inaltérable de son être-à-la-poésie, d'un moi psychique, spirituel, mais aussi biologique entièrement investi dans l'acte poétique, d'une sorte de pulsion vitale totalement tendue vers l'écrire :

26. « à mon enfant », *infra*, p. 95.

27. « étendu dans un cercueil », *infra*, p. 70.

Quand le soleil même, semble-t-il, s'est changé en cendres, j'ai cru d'une foi absolue: tant que le chant ne me quittera pas, le plomb ne m'anéantira pas; tant que dans le cercle de la mort je vivrai la poésie, la douleur trouvera son sens et sa rédemption.

Et il évoque un épisode de sa vie-mort dans le ghetto et de la transmutation de cet événement en poème:

Déchiré par les coups des SS qui me poursuivent, je fuis leurs fouets et, à bout de souffle, me précipite dans une fosse emplie de chaux délayée. Je suis plongé dans l'eau chaulée et mes plaies brûlent comme si j'étais plongé dans le feu.

Soudain, une vision d'une beauté unique: mon sang fait des traînées dans la blancheur visqueuse et peint dans la chaux un miraculeux coucher de soleil.

J'oublie la brûlure de mes plaies ouvertes, j'oublie qu'un SS d'un instant à l'autre peut me trouver et que je ne parviendrai pas à lui échapper une seconde fois. Le vécu poétique est plus fort. Et je chante, au fond de la fosse, l'élévation:

et de mon corps coulent en rubis liquides,
gouttes, ruisseaux,
en vers sinueux, en chants,
et enracinant dans la chaux le sourire rose d'un soleil couchant.
la fosse à chaux — mon bien précieux.

En elle, je songe:

maintenant je ne cesserai de contempler
jusqu'à la nuit, à la nuit,
le plus beau des couchers par moi seul créé.

Oui, jusqu'alors je ne savais pas, je n'imaginai pas, qu'un homme était capable de tirer de lui-même un coucher de soleil... Et quand je l'ai vu et vécu, un chant est né — rédemption de la douleur²⁸.

Dès ses premiers écrits, et dans ses vers mêmes, Avrom Sutzkever s'attacha à élaborer une métapoétique, prenant comme objet de son écriture l'art en général (la peinture de Rembrandt, de Chagall entre autres) et l'art poétique en particulier, nous livrant ainsi certaines clés de son processus créateur qui devaient se révéler des constantes de son œuvre. Sa métaphore la plus emblématique peut-être, et l'une des plus récurrentes, comme le fait remarquer Avrom Novershtern²⁹,

28. Note d'accompagnement aux *Poèmes de la Mer de la mort*.

29. Cf. l'article d'A. Novershtern, « Le narcissisme et la pluie », in *Yikhes fun lid*, op. cit., p. 187-211.

se trouve déjà dans un poème de 1935 où il décrit le poète « dardé de chants comme d'abeilles de feu³⁰ ». Cette image qui revient souvent, reprise en 1974 sous la forme d'un oxymore :

[...] une abeille dont le miel est amer,
mais douce la piqûre [...] ³¹.

Ces vers révèlent la fusion de souffrance et de jouissance qui marque l'origine et l'aboutissement de l'acte poétique. Mais, à l'époque, Sutzkever considère que ses contradictions et ses soubresauts ne doivent jamais être visibles dans le fruit auquel il donne naissance. Car la poésie est avant tout quête de la beauté et de la perfection.

Or, c'est à travers les sens que l'homme connaît l'univers, et c'est par eux que la beauté du monde se révèle à lui. Il se jeta avidement sur toutes les richesses que la nature pouvait lui offrir. Il savoura en gourmet tout ce qu'il rencontra sur son chemin. Tous les sens collaboraient activement à cette minutieuse exploration. La rencontre de son corps avec le corps géant de la terre prend des allures de copulation :

poitrine nue contre terre,
visage dans l'herbe enfoui [...] ³²,

Ce monde une fois connu, d'une connaissance quasi érotique, il va l'absorber, l'assimiler, en faire sa chair et son sang, comme la vigne absorbe le suc de la terre :

je vois mon corps dans la blancheur du bouleau.
j'entends couler mon sang dans la rose épanouie³³.

Sutzkever s'imprègne de beauté. Chaque son et chaque silence contribuent à la vaste harmonie de l'univers. Mais si les sensations auditives, tactiles, olfactives collaborent dans cette absorption du monde, si la vue n'opère jamais seule, c'est elle néanmoins qui prime toujours. Il y a incontestablement chez Sutzkever une recherche de la beauté plastique, mais jamais sous une forme statique. Il est le poète de la mobilité, de l'ondoiement, et la fluidité constante des couleurs remplace chez lui le délinéament du dessin :

30. « me voilà », *infra*, p. 16.

31. « la rose-violon », *infra*, p. 306.

32. « Le cri... », *Poetische verk*, t. 1, p. 83.

33. « Tout est bon pour mon œil vagabond... », *Poetische verk*, t. 1, p. 93.

l'or fluide des oranges, déversé sur la mer
éveille à la vie toutes les lueurs éteintes³⁴.

Ce n'est pas par hasard que les deux pôles de son œuvre soient la neige et le feu : *Sibérie* et *Dans le char de feu*. Ce n'est pas par hasard que dans son alchimie poétique les pierreries tiennent une telle place. Dans la forge secrète de son esprit, elles prennent une valeur mystique.

dans la forge des pensées incandescentes
des trésors inestimables sont enfouis.
des gemmes étincellent, rayonnent, chatoient,
et, pareilles à de mobiles arcs-en-ciel, ondoient.
dans les ténèbres ensevelies
dorment des formes mystiques³⁵.

Il ne suffit pas au poète d'absorber la beauté qu'il découvre. Telle la pierre précieuse, il se doit de la restituer au monde. Si l'harmonie universelle devient musique dans ses vers, si sa palette se charge des couleurs les plus variées, c'est que d'emblée Sutzkever a une conscience aiguë de son rôle d'artiste. Sa technique poétique est d'une rigueur sans concession. Il joue sur différents registres du langage, allant du yiddish ancien³⁶ aux néologismes les plus audacieux dans son désir d'explorer les ressources multiples de cette langue que ses origines diverses — hébraïques, germaniques, slaves — rendent extrêmement souple. Sa poésie est tellement élaborée que certains lui reprochent sa préciosité. Les rythmes sont sans cesse bousculés par sa passion de l'expérimentation. Les rimes sont souvent déroutantes ; les jeux de mots, les assonances, les allitérations abondent. Le vocable, tantôt vague, comme entouré d'un halo de rêve, tantôt extrêmement précis, parfois même cru, est retenu en fonction de sa richesse et de sa polysémie, que celles-ci soient liées au sens, aux rapports de voisinage, aux associations psychiques ou littéraires qu'elles font naître.

Les images se constituent en réseaux récurrents et pourtant chaque fois nouveaux. Chez Avrom Sutzkever, qu'il en soit conscient ou non, « les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Il dit la couleur du silence et la musique de la couleur. La nature — le monde minéral, végétal ou animal — est certainement le pourvoyeur le plus sûr de ses métaphores et de ses comparaisons, mais elle n'est pas seule. La vie quotidienne, les objets usuels, comme les mythologies — romaine, grecque, juive bien sûr —, comme les légendes slaves sont constam-

34. « Épilogue aux Chants sylvestres », *infra*, p. 56.

35. « haleine de marbre », *Pierreries*, in *Poetische verk*, p. 141.

36. Cf. Chava Turniansky, « Sutzkever et le yiddish ancien », in *Yikhes fun lid*, *op. cit.*, p. 62-89.

ment sollicités, mais ils prennent une coloration particulière. Au lieu d'imprégner le poème de leur esprit, c'est l'esprit du poème qui leur impose sa loi, les actualise ou les adapte, les subvertit ou les détourne vers son propre univers.

Sa méthode de travail, comme il en témoigne lui-même, est, elle aussi, implacable : tantôt il porte en lui ses vers jusqu'à maturation et ne leur donne le jour que sous leur forme définitive et intangible, tantôt il les polit inlassablement comme de multiples variantes l'attestent. Il ne s'arrête jamais avant que « la goutte de lumière dont [il a] besoin [ne] tombe de [sa] plume ».

Cette aspiration à une perfection formelle est la caractéristique permanente de son œuvre. Mais il y eut une époque où la tentation fut grande pour le poète, ivre de sensations et de recherches esthétiques, de se laisser prendre au piège de ses propres prouesses, de sa propre virtuosité. Le danger qui le guettait était d'une part de se laisser engloutir par son œuvre, d'autre part, à force d'absorber le monde, de se laisser absorber par lui. Plus d'une fois et de différentes façons, il appelle cette fusion :

fonds-moi dans l'atmosphère,
fonds-moi dans l'espace infini [...]
de mon corps délivre-moi,
de mon corps fourbu et las [...]³⁷

Toutes les prémisses de l'œuvre à venir étaient là, le culte païen des sens et du beau, la communion panthéiste avec la nature, l'obsession de la fuite du temps, la luminosité de la palette, la subtilité musicale qui s'exprime par la variété des rythmes et des rimes, le foisonnement des images, des métaphores, des associations.

Il existe donc là une fusion, une coalescence entre le psychique, le biologique et le mot. Face à la mort, dans la mort, un rapport non pas au verbe — avec sa connotation divine et mystique d'« au commencement était le Verbe » —, mais au mot, concret, charnel, s'impose — implacable. Il s'agit du corps à corps avec le mot, au sens littéral du terme. Quand tout échappe, le mot se fait maître du poète. Mais à l'inverse, quand on examine ses manuscrits, la lutte du poète avec chacun de ses vocables est semblable à la lutte de Jacob avec l'Ange : l'enjeu — la vie et la mort. Pour vivre par le mot qui le possède, le poète doit soumettre le mot.

À maintes reprises dans de multiples poèmes au cœur de son œuvre se trouve l'interrogation sur l'acte de création. Il s'interroge sur le processus par lequel « le silence lutte avec le mutisme ». Mais pour cela le poète doit, en premier lieu, être capable d'incarner en vers et le silence et le mutisme.

37. « le cri... », *Poetische verk*, t. 1, p. 83.

j'ai vu un rassemblement de silences, tous en bleu,
j'ai entendu la pureté de leur mutisme,
tel le sang, dans le violon, scellé.

C'est pourquoi un autre de ses cycles de poèmes s'intitule « paroles et silences » et quand il cherche à définir la poésie, il écrit :

captiver espace et temps dans le mot,
les oindre de la pureté de tes syllabes ;
les incorporer dans les lanières des phylactères
fondre le silence dans les membranes terrestres...

Donc incorporer le chant dans la chair, et la chair dans le chant par un flux invisible, souterrain, qui se produit dans le charnel et le spirituel et ceci à travers la parole et le mot. Il creuse sans cesse le mystère de l'advenue du mot et de la création. Création divine parfois dans le déchirement que lui impose l'extermination du peuple, et la face détournée de dieu :

je souhaite faire une prière — mais je ne sais à qui,
celui qui jadis me consolait, ne veut l'agréer
je ne sais donc à qui je peux la porter
et elle ne cesse de me tourmenter.

Mais ce qu'il explore surtout est l'énigme de la création artistique et surtout de sa création poétique :

je cherchais le silence non révélé —
pour atteindre par lui le mot

ou encore :

éternelle est la parole dans sa laideur et sa splendeur.

Il se voit comme un démiurge, créateur de ce qui pour lui est l'essentiel : la poésie. Il dé-terre la parole, il en fait des combinatoires qui ne sont qu'à lui. En vrai démiurge il se crée lui-même par la parole. Le *je* est donc omniprésent. Il s'apostrophe pour chercher le secret de la création auprès de la vigne, « apprends de la vigne à créer à créer ». On voit là une conception organique de l'acte de créer qu'il s'approprie. Mais ce qui est plus étonnant c'est le recours au *tu*. Bien sûr, souvent, il interpelle un interlocuteur vivant ou mort, des camarades disparus, son père mort, sa mère, son enfant assassinés. Mais la plupart du temps le *tu* inter-

pelle le *je*, double création, signe d'un clivage mais aussi d'une *hubris* lorsqu'il s'adresse « une prière à moi-même », comme à une divinité.

De l'autre côté du miroir

Fidèle à lui-même, Avrom Sutzkever avait refusé dans le ghetto, comme à l'époque expressionniste, de transformer la poésie en cri, que ce soit de révolte ou de douleur. Car, comme l'écrit T. W. Adorno, « la souffrance, réduite à son concept, demeure muette et sans conséquence³⁸ ». Il fit l'inverse : il transforma le cri en poésie, selon une démarche qu'il avait définie dès ses débuts :

source, jaillie du cœur de la terre
ma vie s'élançait vers la lumière.
(...)
je vois au-dessus de ma tête
monter telle une harpe
la demi-lune
et quelqu'un jouer
de ses doigts froids ensanglantés³⁹.

Par-delà le romantisme de l'image, il s'agit d'un manifeste poétique que l'œuvre de Sutzkever n'a jamais démenti : transformer le rugissement de douleur, avec des doigts ensanglantés s'il le faut, en beauté. Pendant les années de ghetto, Sutzkever s'y était employé, refusant même de polluer ses vers en nommant les assassins, refusant d'être, comme I. Katzenelson⁴⁰ par exemple, un poète-témoin. Il ne se déroba pas au témoignage, mais dans d'autres types de discours, dans d'autres registres, comme son livre *Le Ghetto de Wilno*.

La quête poétique d'Avrom Sutzkever continua pendant la guerre et dans les années qui la suivirent. Mais entre-temps le beau avait perdu son caractère de sensation subjective pour s'objectiver, pour devenir la pierre de touche du vrai. Sa quête devenait un véritable défi. Car il ne suffisait plus de regarder autour de soi pour découvrir la splendeur de l'univers et la cueillir comme un fruit mûr. La beauté ne s'offrait plus spontanément à ses yeux éblouis. Il fallait l'extraire

38. T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p 36.

39. « nocturne », *infra*, p. 15.

40. I. Katzenelson (1886-1944), écrivain yiddish et hébreu. Dans le ghetto de Varsovie, il a écrit des poèmes, des drames et a tenu un journal. Son grand poème : *Dos lid fun oysgehargetn yiddishn folk* (Chant du peuple juif assassiné), commencé dans le ghetto de Varsovie en 1943 et achevé à Vittel en 1944, est une des œuvres majeures de la littérature du génocide. Mort à Auschwitz.

au prix d'un effort surhumain de l'enfer du ghetto. Dans *La ville secrète*, du fond des égouts de Wilno, une tâche ardue est confiée au poète :

[...] ensoleille notre tristesse
de tes chants [...].

Il faut faire jaillir l'harmonie de l'univers par une « symphonie de rats » :

des trilles. la mélodie se répand en extase.
au lieu de rossignols — des meutes de rats,
en torrents se déversent de leurs trous,
en bonds insoucians, ils s'ébattent sous la grille.

Il faut capter la lumière au fond des ténèbres :

au loin sous la grille la danse continue,
à la clarté nouvelle que tisse la lune.
la néoménie peu à peu se résout
en bleus piliers de lumière, nouveau-nés.
des séraphins emplissent l'air de leurs ailes d'argent,
s'engouffrent dans l'eau où scintillent leurs reflets.

La Ville secrète, *La Forteresse*, parus en 1948, furent les seuls poèmes épiques qu'écrivit Sutzkever. Les épopées antiques ou modernes avaient été composées après que le temps eut accompli son œuvre d'apaisement ou de glorification. Le poète se trouvait déjà en présence de mythes qu'il modifiait à son gré, selon son tempérament et selon le code culturel de la société à laquelle il appartenait. La tâche de Sutzkever était différente. Cette distanciation, acquise pour d'autres, il fallait qu'il la conquière de haute lutte. Ce fut une sorte d'ascèse. Comme pour mettre un écran entre lui-même et l'horrible réalité, il s'imposa une forme prosodique très stricte. Ces milliers de vers, écrits sur un rythme iambique, avec des rimes croisées, évitent la monotonie par la luxuriance du vocabulaire et des images, par le souffle ardent d'amour, de haine et de pitié qui les anime. D'une certaine manière, c'est le prolongement de ses écrits du temps du ghetto.

Vint la rencontre avec la terre d'Israël. Avrom Sutzkever va tourner le dos à la vieille Europe, que U.-Z. Grinberg dénonçait déjà en 1922-1923 comme le ténébreux « royaume de la Croix ». Europe jadis aimée, maintenant maudite à jamais. La vie attend peut-être sur l'autre rive de la Méditerranée.

si je ne m'étais pas uni à toi,
si je n'avais respiré ta peine, ta joie,
si je ne brûlais avec toi,
pays-volcan dans les douleurs de l'enfantement ;

si maintenant, après le sacrifice et le bûcher,
je ne venais pas naître sur la terre
où chaque pierre est mon grand-père
le pain ne m'aurait jamais rassasié,
l'eau n'aurait jamais pu ma soif étancher.
je serais mort, parmi les peuples, étranger,
et seule ma nostalgie t'aurait cherché [...] ⁴¹.

Au paysage slave va se substituer le flamboiement rouge et or de l'Orient :

figes de barbarie en fleur. haleine rouge.
l'air est rose d'un scintillement piquant ⁴².

« Les gazelles de *yam suf* » (la mer Rouge) vont faire entendre le silence du désert du Sinäi. Les murailles de Jérusalem l'éternelle s'animent :

tes pierres — des yeux vivants.
vois : des yeux de pierre coule
une pluie [...].

[...] de petits enfants jouent avec des soleils ⁴³.

Le Yéménite aux dents éclatantes, aux yeux de jais, remplace le paysan à la chevelure de lumière et au regard d'eau. Sur cette terre, la Bible s'incarne et la pluie coule en versets et en vers. Mais on ne tourne jamais le dos à soi-même. Il n'est pas de substitution possible, pas de renaissance, pas de recommencement absolu, pas de table rase.

Les années ont passé. Il y a eu un avant, il y a eu l'abîme de la mort, il y a « depuis ». « Depuis » est le royaume des morts-vivants, voués au silence, à la mutilation ou à la symbiose. Pour le poète, le lieu de cette symbiose est la parole. Il est condamné à la réaliser dans chaque mot, dans chaque instant et à jamais, par un va-et-vient constant entre le passé, le présent et l'avenir qu'il évoquait même au ghetto, interpellant *dos morgnkind* : « l'enfant de l'avenir ». Le processus de réalisation de cette symbiose est un des aspects les plus énigmatiques de l'œuvre de Sutzkever. Il tient à une caractéristique de son écriture qui, pour n'être pas son apanage, a été portée à un degré extrême par ce poète. Ses écrits, du premier au dernier, présentent une continuité rare, qui est l'opposé de l'immobilité, qui n'est

41. *Dans le char de feu* (poème-titre), 1952, poème écrit en 1947, *Poetische verk*, t. 2, p. 7.

42. *Poetische verk*, t. 2, p. 436.

43. « Jérusalem », *Poetische verk*, t. 2, p. 286.

pas non plus un développement linéaire ni un mouvement cyclique de retour sur soi, mais plutôt une métamorphose constante de l'identique, c'est-à-dire d'un noyau poétique immuable, selon un principe dont la figure géométrique de la « spirale », comme l'écrivait M. Litvine⁴⁴, creusant de plus en plus profond en cercles de plus en plus larges, offre la meilleure analogie. Tel l'être biologique, cette écriture change, tout en restant la même. Elle intègre l'ensemble de l'expérience individuelle du poète et l'ensemble de l'expérience collective, historique, du peuple.

Cette identité fondamentale, il faut la chercher, je crois, dans le rapport d'Avrom Sutzkever à la poétique. Celle-ci, tout en se transformant selon le principe qui vient d'être évoqué, n'a jamais été pour lui un simple champ théorique, mais depuis toujours un champ de bataille où se livrait le corps à corps entre le poète et le mot, union de nature érotique jadis, chaque accouplement « une petite mort ». Mais quand vint l'Histoire « avec sa grande hache⁴⁵ » et la mort avec son cortège d'horreurs, ce corps à corps devint d'autant plus impitoyable que l'expérience sombrait dans l'indicible. Pourtant, il fallait toujours la dire, la dire sans cesse. Avec la différence, comme l'écrit Sutzkever dans ses *Notes du journal*, que là-bas « je voulais par mon chant donner vie aux vivants, et maintenant je veux donner vie aux morts ». C'est désormais là son impératif catégorique. Ces morts qui ne cessent de clamer, de réclamer (*momen*) — un des mots-clés de l'œuvre — une réincarnation, peuplent ses poèmes. Au créateur de l'Univers il envie sa capacité de dire « que soit ».

au commencement Élohim créa les cieux et la terre.

la terre était déserte et vide. il y avait des ténèbres au-dessus de l'abîme et l'esprit d'Élohim planait au-dessus des eaux.

Élohim dit : « que la lumière soit ! » et la lumière fut et Élohim sépara la lumière des ténèbres⁴⁶.

Il en fut de même du firmament, des eaux, de la terre et des animaux (Genèse 1,6.9.20...). Mais Dieu ne put parachever sa création qu'en la nommant ou en la faisant nommer par l'homme : « Élohim appela la lumière jour et il appela les ténèbres nuit. » Et c'est alors seulement qu'« il y eut un soir, il y eut un matin : le premier jour⁴⁷ ». « Élohim appela la sèche terre et il appela l'amas des eaux mers. Élohim vit que c'était bien⁴⁸. »

44. M. Litvine, « La troisième période dans l'œuvre de A. Sutzkever », in *Yikbes fun lid*, op. cit., p. 122-147.

45. G. Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 13.

46. Genèse 1,4.

47. Genèse 1, 5.

48. Genèse 1, 10.

Avrom Sutzkever ne visait à rien moins qu'à s'emparer de cet attribut divin — l'acte de nomination —, pour, à défaut de rendre la vie aux ossements de la Vallée des morts, du moins les revêtir de la chair de ses mots. Le fantasme qui de tout temps a hanté les hommes — des alchimistes médiévaux à Rabbi Loew de Prague⁴⁹ —, insuffler la vie par la magie du verbe, se transforme en pulsion irrésistible pour le poète, après le grand anéantissement.

Plus que jamais, Avrom Sutzkever, conscient de sa responsabilité à l'égard des morts comme des vivants, s'interroge sur l'art poétique, le sien ou celui des autres. De façon presque obsessionnelle, au fur et à mesure que le temps passe, il s'efforce de comprendre les artistes anciens et modernes, il cherche à percer le mystère de leur création. Dans ses vers et dans sa prose, il médite sur les forces qui travaillent l'écriture. Sa méditation constante sur l'art et sur l'artiste, une des marques de la modernité dans cette œuvre qui ne cesse de se voiler et de se dévoiler à travers tout un système d'analogies et de métaphores, prend une dimension particulière dans l'itinéraire à la fois historique et spirituel d'Avrom Sutzkever. Là encore, tout le réseau d'images oxymoriques, dont certaines empruntées au romantisme, acquiert sous sa plume une résonance de plus en plus tragique.

En effet, la conviction romantique de la nécessaire immolation de l'artiste sur l'autel de l'art se double chez Avrom Sutzkever de la conscience de la violence, du viol que peut représenter toute création qui, comme la sienne, participe de la vie et de la mort. Quand, par une nuit d'orage où, « tels des archets de feu l'assaillent les éclairs », Stradivarius va tailler son dernier violon dans « l'arbre élu » :

[...]
il murmure : arbre élu,
scie mon corps, ma forme explorée.
et façonne dans ma chair et peins de mon sang
le dernier violon⁵⁰.

Il convoque, pour cette violence sur les autres et sur soi-même qu'est la parole, « l'immense et compliqué palimpseste » dont parle Baudelaire — la mémoire, le creuset de cette élaboration. Non pas dans ses modalités de remémoration ou de commémoration, mais comme forge mystique qui opère les fusions et abolit les frontières.

Celles de l'espace d'abord. Elle rapproche les neiges et les aurores flamboyantes de Sibérie des chatolements du Néguev. Elle unit la Jérusalem de Sion

49. Rabbi Judah Loew de Prague (1525-1609), rabbin, talmudiste, grand érudit à qui la légende attribue la fabrication d'un Golem grâce à des pratiques cabalistiques, dans le but de protéger la communauté contre des violences.

50. « L'arbre élu », *infra*, p. 242.

à la Jérusalem de Lituanie, le panthéisme du poète aux rites mystérieux de religions inconnues et barbares afin que « coule un sang stellaire dans mes paroles, ces ossements morts ».

Lorsqu'il fait une tournée en Afrique, les sources du Nil comme jadis les bords de l'Irtich sommeillent sous le regard de Dieu :

toute voix dort et toute rumeur
dans les yeux qui restent ouverts.
les yeux de dieu qui restent ouverts⁵¹.

La mémoire humaine, « cette médiation entre le temps de la personne et son éternité » (G. Gusdorf), permet au poète d'enkyster le passé au présent et de s'en faire le réceptacle :

quand il prit envie à ma grand-mère
de frapper de son parapluie bleu
aux portes du paradis —
l'horloge empêcha notre séparation.
ma grand-mère devint un coucou familial
qui à chaque heure sautait hors de son tombeau
cou-cou.
le temps est tien, est tien :
cou-cou.

maintenant que cette horloge
n'est plus que cendre,
mon temps est pareil au seigle brûlé.
seul le coucou aveugle cherche son nid dans ma mémoire⁵².

Son avant-dernier recueil, *L'héritier de la pluie* (*Der yoyresh fun regn*), est presque entièrement consacré « à la mémoire des autres » :

je veux écrire seulement des souvenirs,
des souvenirs des autres.
pour les proches pour les miens
je laisse un héritage...

Il remonte à Ève et Adam, à Job, aux martyrs de l'inquisition, au ghetto, aux pierres muettes dans le désert et met des paroles dans la bouche des orphelins, pour assurer la transmission de son héritage.

51. « éléphants dans la nuit », *Poetische verk*, t. 2, p.175.

52. « temps », *infra*, p. 228.

Et quand la mémoire s'avère impuissante à emprisonner le temps, il faut avoir recours à d'autres stratagèmes. Pour le poète Sutzkever, cela signifia trouver de nouveaux réseaux symboliques et métriques à l'intérieur des formes prosodiques déjà éprouvées, mais aussi inventer un genre poétique qui ne relève d'aucune catégorie établie. À partir de 1953-1954, Sutzkever commence à tisser des textes qui échappent à la classification traditionnelle. Si l'oxymore est une des figures récurrentes de ses métaphores dans le cadre de ses poèmes en vers, c'est ce principe même qu'il adoptera pour constituer le nouveau genre qu'il choisit d'introduire dans son œuvre. Il s'agit de ce que Baudelaire a appelé « poèmes en prose ». Ils occupent une place spécifique dans les écrits. Mais ils ne se plient que partiellement, et toujours de façon particulière, aux lois du genre.

À côté des poèmes en vers, l'œuvre d'Avrom Sutzkever comporte aussi des témoignages, comme celui publié à Moscou et à Paris en 1946: *Le ghetto de Wilno*, des réminiscences de sa ville, de ses voyages, des essais sur des poètes, des peintres, des artistes plasticiens comme *En lisant des visages (Baym leyenen penemer)* en 1993, et surtout plusieurs recueils de poèmes en prose. Parmi ceux-là se trouve: *Le journal du Messie (Meshiakh togbukh)* de 1975 ou *La prophétie du regard intérieur (Di nevue fun shvartsaplen)* de 1989 qui connurent plusieurs éditions, en association avec d'autres textes.

Les plus représentatifs me semblent être: *Aquarium vert (Griner akvarium)* et: *Où gîtent les étoiles (Dortn vu es nekhtikn di shtern)* qui furent aussi publiés plusieurs fois et dont j'ai tenu à donner ici la traduction intégrale.

Aquarium vert (Griner akvarium), un ensemble de quinze textes, écrits entre 1953-1954, et *Où gîtent les étoiles (Dort vu es nekhtikn di shtern)*, composé de douze textes, écrits entre 1975-1978, sont des œuvres à part, mais qui n'en sont pas pour autant des nouvelles, comme l'auteur les a définis, car ils n'en ont pas le caractère générique. Il s'agit en fait d'un genre particulier dont l'essence est l'oxymore même, une des formes récurrentes des métaphores dans l'ensemble de l'œuvre.

La première caractéristique qui éloigne ces poèmes en prose de la nouvelle ou du récit est l'absence même de l'élément narratif. Il est évident que *Ville secrète (Geheymshot)* ou *La Forteresse (Di festung)*, ces poèmes épiques, sont des narrations en vers qui déploient des espaces, des événements, des personnages, des actions, qui ont une temporalité, une chronologie même, qui sont absents des poèmes en prose.

Si nous prenons en compte les différentes caractéristiques de la narration, tels que l'espace, le temps, les événements, les personnages, nous nous rendons compte qu'elles ne figurent pas dans ces deux recueils sous leur forme traditionnelle.

Il s'agit ici d'une intuition, d'une vision, d'une illumination, pour reprendre le terme de Rimbaud, qu'il faut saisir en une unité sans brèche, une unité organique. La plupart des poèmes de ces recueils, sont construits dans ce que Leo Spitzer désigne comme « le style circulaire », dont la fin retrouve le début du poème, tel un serpent qui se mord la queue. Plus que de narration il s'agit de séquences juxtaposées qui forment un tout d'une brutalité souvent extrême. Dans ces poèmes, la figure de l'oxymore apparaît dès les titres des recueils : *Aquarium vert* côtoie *Où gîtent les Étoiles*. L'aquatique, les profondeurs, les grottes, les gouffres, les abîmes, le sous-terre, alliés aux hauteurs, aux sommets, aux nuages, aux cieux. C'est là que vivent les morts de Sutzkever, tout comme ceux de Celan : « ... une tombe dans les airs on n'y est pas couché à l'étroit » (*Die Todesfuge*).

En reprenant systématiquement les configurations habituelles de l'écriture on peut voir à quel point Sutzkever leur fait ici violence. La spatialité s'annonce dans les titres mêmes des recueils. L'espace est tantôt clos sur lui-même et se révèle inexistant, comme celui de l'*Aquarium vert* une fois brisé, tantôt des non-lieux, comme *Où gîtent les étoiles*. Les villes ne sont pas nommées, ou encore appelées *Shkhite shtot* (ville du massacre), selon le titre yiddish d'un poème de Bialik. Les autres espaces sont soit des *zumpn* (marais) soit des *horike zumpn* (marais velus).

L'enfermement lui aussi est polymorphe. Il se manifeste sous différentes formes en une multiplicité d'images, toujours énigmatiques, mystérieuses. L'aquarium ici est un lieu clos. Mais cet enfermement est renforcé par une série de métaphores.

Tes dents sont des grilles faites d'os. Derrière elles sont enchaînés des mots dans une geôle de cristal.

Le temps ne s'écoule pas, le flot, le flux, la mobilité qu'évoque l'eau n'existent pas. Le temps est fermé sur lui-même. Ce sont des instantanés, pour utiliser un terme qui relève de l'art de la photographie, mais ici cet instantané garde son sens étymologique. L'instant contient l'éternité. « Une seule seconde est vieille comme le temps. » Il n'y a aucune indication de date. Les seuls repères sont les saisons, printemps, hiver, été, des moments de la journée ou de la nuit : les couchers, les levers du soleil, gobés par la faim comme des œufs. La nuit est désignée par un tamis. Elle tamise les étoiles. Ainsi chaque poème se présente comme un chronotope, c'est-à-dire comme une concrétion où l'espace et le temps sont imbriqués et figés.

Une fois (...) tiens, tiens ! mes mots se mettent en marche... Une victoire remportée, ils se sont apparemment décidés à investir des forteresses qu'aucun mot jusqu'à maintenant n'a pu conquérir. Dans le royaume des hommes, des anges, et pourquoi pas, celui des étoiles.

Dans ce chronotope se situent le poète, le metteur en scène (terme récurrent dans les deux recueils), qui en détiennent les règles. Car ces cauchemars ne peuvent, en aucun cas, représenter une réalité quelconque.

Les personnages que manipule ce metteur en scène ont des identités indéterminées. Ce sont tous les Morts qui se situent dans cette Atlantide, car ils ne peuvent exister que dans ce continent englouti. C'est là leur royaume unique, comme celui du poète-metteur en scène. C'est là que surgit, aux côtés du poète, « Lili la blonde » dont les cheveux sont noirs comme les plumes d'un corbeau, « une femme née jeune-vieille » (*yung-alt-geboyrene*) — opposition, contradiction, paradoxe. Elle veut s'imposer à la mémoire de celui qu'elle appelle Volodia : « Je ne suis pas plus Volodia que je ne suis roi du Portugal. » Brouillage de l'interlocuteur, apparition indéterminée qui affirme posséder l'âme de son Volodia imaginaire.

C'est dans ce chronotope que s'instaurent tous les dialogues entre des personnages aux identités indéfinies, mais dont c'est la seule demeure. Une demeure où ils se trouvent chez eux. La preuve que c'est là leur « terrier », comme dirait Kafka, est frappante par le langage qu'ils utilisent. Dans ses poèmes en vers, Sutzkever utilise une langue au registre élevé. Ce n'est pas le cas dans ces écrits qui multiplient les expressions populaires, souvent humoristiques, d'un humour noir, grinçant. C'est vrai aussi pour le vocabulaire qui abonde en slavismes, c'est-à-dire où prévaut le régionalisme langagier qu'on ne trouve pas ou peu dans les vers. Les dialogues qui s'instaurent peuvent être muets ou articulés dans la mise en scène.

L'Atlantide, ce continent englouti, ce continent des naufragés, cette mappe-monde à l'envers est le continent où vivent les morts. À partir de là toutes les audaces métaphoriques sont autorisées.

La folie, tantôt invoquée comme le seul remède contre la réalité plus folle que la démence ou comme le langage d'un dieu absent, sourd, qui a caché sa face à jamais. Parmi les images les plus fortes, on peut compter celles où un vivant endosse le crâne d'un disparu. Cette image revient obsessionnellement, y compris dans les poèmes en vers, comme « Autoportrait ». Ainsi, comme chez Baudelaire où « L'invitation au voyage » se retrouve sous les deux formes de poèmes en vers et en prose.

S'il est vrai que « l'histoire domine complètement les œuvres, même celles qui la nient⁵³ », s'il est vrai aussi que Sutzkever ne l'a jamais niée, surtout après l'extermination, la brutalité de son intrusion à partir de ce moment rendit les autres formes prosodiques qu'il utilisait non pas caduques, puisqu'il n'a pas cessé de les pratiquer, mais insuffisantes. Certaines de ses intuitions et de ses réflexions ne s'accommodaient plus de la versification, ni classique ni libre. Le cadre du poème en prose éclate sous la charge explosive et le trop-plein de paroles et d'images qui travaillaient le texte. *Aquarium vert* et *Où gîtent les étoiles* furent la réponse à un impératif absolu. Ils permettent une démarche réflexive,

53. T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 32.

un questionnement, tantôt métopoétique, sur la possibilité et les modalités de la création, sur les courts-circuits de l'imaginaire, tantôt ontologique, dans le contexte des temps de la mort. Le plus souvent, les deux interrogations sont confondues, car l'écrire et l'être sont une et même chose pour le poète. Ce genre lui permet aussi d'intégrer le familier, l'ironie, la dérision, le grotesque, exclus généralement de la versification.

Par la déstructuration des séquences, par leurs rythmes, par la surabondance des images et des métaphores, ces textes se trouvent immergés dans un univers qui relève exclusivement du désordre poétique. Dans ces proses, fulgurent les visions, les « illuminations », juxtaposées, décousues, dont l'illogisme et la logique sont celles du cauchemar. Ce mode bâtard engendre des monstres qui sont les masques multiples et protéiformes de la mort. C'est dans cette bâtardise que culmine la symbiose sutzkéverienne, c'est là qu'il peut le plus efficacement faire fusionner les lieux et les temps ou les figer à jamais. Car Sutzkever s'est toujours efforcé de saisir l'instant et de l'immobiliser au point de l'anéantir ou de l'enfermer dans un cercle magique, comme les géomètres enferment l'espace dans une courbe. L'instant, ainsi fait prisonnier du mot, devient l'incarnation de l'infini, de l'éternité :

Non, la pluie n'avait jamais eu cette saveur sur sa langue. Ce n'est pas de la pluie. Un magicien céleste a dissous le temps ! Hier, aujourd'hui, demain — disparus. Plus rien. Le printemps du premier homme et l'hiver du dernier se sont mêlés dans un gigantesque chaudron de nuages⁵⁴.

La coalescence des espaces, la coalescence des temps, ne suffisent pas. Il fallait, dans les jours où nous sommes, aller plus loin :

Et l'homme s'enfuit sur les braises qui couvaient sous la cendre jusqu'au vieux cimetière.

Arrivé là, le cœur battant, les yeux écarquillés comme des fleurs de pavot, il prit le trésor à deux mains et le tint devant lui.

Alors, il aperçut — un crâne.

[...]

Il reprit le crâne à pleines mains et poussa un hurlement de chien sous les coups.

— QUEL-EST-TON-NOM ?

C'est alors que l'homme entendit son propre nom...

Et il sentit que la tête qu'il portait depuis si longtemps sur ses épaules n'était pas la sienne.

Il posa le crâne sur sa tête et, le soutenant à deux mains, portant les vête-

54. « L'enterrement sous la pluie », *infra*, p. 452.

ments de papier qu'il s'était confectionnés avec les lambeaux de livres sacrés, il se mit en chemin, à travers la ville morte, à la rencontre du Salut⁵⁵.

Dans la ville anéantie, aller vers le salut, ce n'est pas échapper à la mort, c'est greffer la mort sur la vie, c'est assumer son identité, la seule vraie, la seule possible, celle de mort-vivant. Ou tenter d'aller encore au-delà, de passer de l'autre côté de la vitre dans une tentative insensée d'abolir une dernière frontière, celle qui sépare la vie — « une branche d'oranger ou bien des enfants jouant avec des bulles de savon dorées » — de la mort. Sur ce point, la démarche du poète est particulièrement significative dans *Aquarium vert*.

La palette d'Avrom Sutzkever est extrêmement riche et colorée. À l'instar de Rimbaud, ses couleurs, sinon ses voyelles, sont dotées d'une valeur mystique. Le blanc, le bleu, le jaune, l'orange, les divers ors et ocres, les ambres, les roses, les violets et les pourpres, et les multiples verts chatoient dans son univers imaginaire, tantôt avec la chaleur de la sensualité, tantôt avec l'éclat froid de la pierrierie comme analogie de l'alchimie poétique. Dans le champ lexical des couleurs, le vert occupe une place très particulière. Pour quelqu'un qui, tout au long de son œuvre, a trouvé dans la nature les métaphores évocatrices de ses sensations les plus fortes, les plus intimes et les plus secrètes, mais aussi les plus universelles, car appartenant au royaume de l'impersonnel par excellence, le vert était une couleur aux associations infinies. Au début, dans *Chants sylvestres*: « ma verte tristesse — ma confidente »; dans *Blonde Aurore* — couleur de la vie à travers le cycle infini de la résurrection printanière; celui de la fluidité de l'eau — ruisseau ou fleuve —, flux de l'espace et du temps qui mène le poète à sa propre source; miroir vert de l'étang stagnant — reflet de soi et du monde, de Dieu et du miracle de la création, révélation mystique qui mêle la foi panthéiste et l'inspiration du poète.

Quand cette couleur reparait dans *Aquarium vert*, elle a une tout autre connotation:

Un couteau vert fend la terre [...].

J'y plonge mon regard: êtres humains nageant comme des poissons.

Innombrables visages phosphorescents. Jeunes. Vieux. Vieux-jeunes tout à la fois. Tous ceux que j'ai connus une vie durant, les voici, oints par la mort d'une existence verte, dérivant dans l'aquarium vert [...].

Le vert déferle sur le poème avec la force du déluge. De couleur de vie, il devient couleur de mort, celle de l'herbe de Ponar qui pousse sur un charnier. Il est maintenant le tranchant du couteau, le fiel qui se déverse. Le caractère fusionnel de l'eau a disparu, sa transparence est celle d'une vitre, c'est-à-dire une surface de séparation et non d'union, une frontière qui ne peut être abolie,

55. « Le coffret de bois de cèdre », *infra*, p. 457.

seulement brisée par le front qui y bute. Vie et mort ne sont pas unies en un cycle naturel, mais séparées par une distance infranchissable que le poète, lui, est condamné à essayer, sans cesse ni répit, de franchir. Banni, exilé de la mort, il erre sur la frange incertaine qui en cerne le royaume.

Les deux recueils de poèmes en prose semblent libérer le poète de toute contrainte, ouvrant le champ à tous les possibles, et permettant l'émergence du mort-vivant comme l'alternative incontournable issue de l'extermination, du *Hurban*.

La virtuosité poétique de Sutzkever est vertigineuse. La majeure partie de son œuvre se caractérise par une versification classique, en strophes, en rimes, en rythmes, selon les codes et les modalités canoniques. Mais les effets obtenus sont d'une diversité absolue par des rimes surprenantes, par des néologismes, par des rythmes d'une flexibilité qui semblent jaillir organiquement du poème. La diversité de la thématique, de la versification, y compris dans les formes dites classiques, surtout la richesse, l'hétérogénéité, la luxuriance des images, des métaphores, des sonorités créent une sorte d'éblouissement que ce soit pour l'ensemble de l'œuvre incernable ou pour chaque poème individuel. Car chaque poème est un monde en soi, une monade.

Ainsi l'œuvre d'Avrom Sutzkever, évoluant en cercles successifs, ayant pour centre fixe le moi et l'instant poétiques inaltérables et durs comme le diamant, n'a cessé de tendre vers une poésie des limites, limites du rêve quand le rêve est possible, limites du cauchemar quand celui-ci s'impose, allant de l'un à l'autre à travers des *Manuscrits vieux et jeunes*, double de lui-même, son propre *Frère-Jumeau*.

Quand la modernité yiddish fulgurait en images apocalyptiques, il jouait à ses confins, fixant avec une *Flûte de Pan* et un pinceau de lumière des harmoniques inédites et des images chatoyantes. Quand « le temps s'est déchiré », il a pétrifié dans ses vers les instants fugitifs ou figés à jamais dans la glace ses visions d'horreur. Pour celles qui refusaient de se laisser capter dans les rets de sa métrique, de ses rythmes classiques, il déchiqueta sa langue. Il choisit une poésie-prose saccadée, tailladée, grinçante et grimaçante, entre l'hallucination et le dérisoire, réinventant un expressionnisme refusé jadis mais que la folie de l'Histoire lui a imposé et qu'il a traduit en mots.

Note sur la traduction

Ce recueil tente de présenter l'ensemble de l'œuvre d'Avrom Sutzkever par un choix d'extraits de chacun de ses recueils pour révéler à la fois l'unité et la diversité de son inspiration.

La traduction des poèmes en vers, dont beaucoup sont rimés, ne peut conserver les rimes qui ne passent pas d'une langue à une autre. Leur conservation rend le texte artificiel, produisant l'effet de vers de mirliton. En revanche ont été préservés les registres de langue, les figures de style, les images, les métaphores, la scansion, et les rythmes qu'une lecture à voix haute (que je recommande) rend plus prégnants.

J'ai finalement renoncé aux notes de bas de page (à l'exception de celle qui complète la note de l'auteur en p. 61) pour conserver la fluidité de la lecture des poèmes. À la fin du volume, des précisions sur certains termes et certains noms propres sont données selon un ordre alphabétique qui permet de retrouver plus facilement les occurrences. Les mots ou noms annotés sont signalés dans le texte par un astérisque.

Le yiddish possède une ponctuation semblable aux autres langues modernes, mais ne possède pas de majuscules. Ce n'est pas pour cette raison, au demeurant contournable, que j'ai supprimé les majuscules du français. J'ai voulu rendre compte du sentiment d'étrangeté, de trouble, de vertige que fait naître la lecture de la poésie et dont la traduction, selon Walter Benjamin, doit inspirer la nostalgie de la langue absente. La typographie de tous les poèmes en minuscules introduit, selon moi, la singularité, l'in-quiétude, le tremblement que suscite toute poésie.

Il en va autrement des poèmes en prose, qui tirent leur force de leur hybridité. Ils créent un autre pacte d'écriture et de lecture par leur registre langagier, leur enchaînement, surtout leur rythme, leur dynamique. Ils se donnent *l'apparence* de la prose, ce que j'ai voulu préserver en revenant à la typographie traditionnelle, familière, pour ne révéler leur essence poétique qu'à la lecture.

R.E.

Je dédie cette traduction
à M. E.,
à mes filles Judith et Emmanuelle,
à mes petits-enfants
Léa et Raphaël
Rivka et Ezra.

R. E.

poèmes en vers et en prose*

* Les recueils figurent ici selon l'ordre chronologique, à l'exception des poèmes en prose rassemblés à la fin de l'anthologie. Chaque recueil est composé soit de poèmes isolés, soit de 'cycles'. Le titre du cycle est indiqué à la suite du poème, avec le lieu et la date de l'écriture du poème, quand ils sont précisés par l'auteur. Une section consacrée aux poèmes du ghetto et des forêts (1943-1945) regroupe des poèmes qui figurent surtout dans les deux volumes des *Œuvres poétiques*, Tel Aviv, 1963.

sibérie (1936)

dans la hutte

I

soleil couchant, chemins bleus verglacés.
rêves de douces couleurs assoupis dans l'âme.
la lumière d'une hutte brille à ta rencontre
ensevelie sous une neige aux lueurs du couchant.
aux vitres des forêts à prodiges oscillent
des clochettes, de magiques traîneaux tintent.
dans le minuscule grenier, des colombes roucoulent
et déroucoulent mon visage. sous la glace
pailletée percée de cristaux scintillants
l'irtich frissonne-palpite dans l'air irréel.
sous des coupoles de silence, muettes,
fleurit un monde — un enfant de sept ans.

II

dans un clair-obscur sous la neige
la hutte de mon enfance en sibérie.
dans mes prunelles enténébrées — naît
le vif-argent des fleurs fleuries sans fin.
dans les recoins sombres, éteints, la lune
jette son éblouissant souffle envoûtant.
mon père est pâle de la pâleur de la lune,
le silence de la neige — enveloppe ses mains.
il découpe le pain noir avec le couteau affûté
et miséricordieux. ses traits d'un bleu pâle.
mes pensées neuves tranchées par sa lame.
pieusement je trempe le pain de mon père dans le sel.

III

couteau. père. la mèche de la lampe fume.
enfance. enfant. une ombre décroche
le violon du mur. de fins fins fins
sons de neige coulent sur ma tête.
silence. mon père joue. les notes
se gravent dans les airs, dans le gel.
un souffle d'argent bleu, mon haleine, monte
sous la lune dans la neige — grains-de-verre.
à travers la vitre en pelisse de glace
un loup se repaît de la chair de la musique.
silence. dans notre pigeonier une colombe
pique, perce son œuf et sort vers la vie.

aurore

les empreintes de pattes qu'une bête
a semées telles des roses dans la neige,
étaient à peine saupoudrées d'argent
quand le soleil, inconnu, tout neuf
a poussé son cri éclatant strident,
au sol la nuit — encore sombre. les racines
des arbres grincent des dents dans les abîmes.
du chien attelé à son traîneau une vapeur
chaude se dégage et rencontre la fumée
qui monte limpide d'une cheminée en pierre
et le souffle d'un homme de la contrée
laisse suspendue dans les airs une tente.

révélation

I

« dis-moi, mon père, où se trouve la fin du monde » ?
en philosophe j'exige une réponse adéquate.
vient la réponse : « derrière cette hutte là-bas
sur le pic de la montagne, où se couche le soleil. »
c'est vrai, père ? s'il en est ainsi, sans hésiter,
je vais rejoindre le coucher ! et je cours, je monte
par une échelle d'argent tressée par mes larmes
là où se termine le monde, en haut de la montagne.
mes yeux implorant la bonté du dieu de sibérie
afin que ma nostalgie ne reste pas déçue.
toutes les années passées avant moi, millions d'années
palpitent, scintillent de leur neige : sois le bienvenu !

II

derrière moi, mon père, n'est qu'un infime point.
mon cœur bat la chamade devant l'éclat du soleil.
me voici enfin arrivé à la hauteur de la hutte !
la tension me serre dans un étau implacable.
mes lèvres s'étirent veulent goûter l'embrasement
qui illumine le fond du précipice où résonne l'écho.
cher papa ! le monde se déploie au loin
il n'a pas de fin, pas de fin, pas de fin.
mon père n'entend pas. des étoiles vertes pleuvent.
mon père ne voit pas : en un rien de temps,
un clin d'œil, son garçon se mue en avalanche
sous ce prodige : l'éclat éblouissant du soleil hivernal.

à mon père

père, derrière le traîneau qui portait ton cercueil,
j'ai couru hors d'haleine pour m'assurer
de te garder à jamais dans ma mémoire.
sur ma poitrine une colombe d'un blanc de neige.
quand, un coup de foudre, en plein cœur
tailla pour toi une autre hutte — nouvelle,
et l'abîme sans fond t'engloutit pour l'éternité
où ta lumière brille sous la glace pour toujours.
j'aurais voulu te suivre et m'y jeter avec toi.
ma blanche colombe prit alors son envol,
couronnée de l'or du soleil couchant.
elle s'est élancée et m'a élevé vers la vie.

irtich

silence ! d'où vient à moi ce tintement ?
l'irtich veut quitter-fuir son rivage !
il cherche dans les cercles froids des vagues
les visages écoulés des jours d'antan.
il lève les yeux et regarde les étoiles
par une trouée percée pour lui ; « combien
de temps le printemps refusera-t-il d'entendre
ma prière, de fendre la glace pour mon chant ? »
la nuit, dans sa barbe, bourdonne à son oreille :
« on te forge déjà un soleil ! » au même instant
tombe une étoile de son long fil coupé
sur le manteau de gel du fleuve — un baiser.

printemps sibérien

I

battement d'ailes multicolores
sur la taïga sauvage dans le vent.
l'irtich gargouille, ruisselle, — miroir fondu —
sur des milles et des milles. le bord verdit.
la fonte de la neige chante son adieu,
ailes, miroirs pleins de couleurs et de bruit.
avec un rugissement de lion tombe la pluie,
enflamme le désir ardent des enfants
de poursuivre les ruisseaux sauvages,
de prendre leur envol avec les oiseaux —
sous eux hommes, bois, roches, ravins —,
accueillir la fête d'un nouveau jour.

II

dans la lueur d'un vert tendre l'irtich
s'affûte contre les farouches rochers.
il veut voir à nouveau ses vagues fluides,
déjà des piles de glace fissurée voguent ...
il ne regarde plus effrayé le monde
par une sombre trouée de sa surface.
chaque vaguelette voit le globe danser
en farandole autour du soleil insolent
qui lance ses glaives et caresse le blanc
éclatant des bouleaux comme un enfant
qui se délecte à lécher une sucette.

kirguizes

la paix soit avec vous, au bord de l'irtich,
lointains kirguizes que les feux ont dorés,
au milieu de lances dans vos danses.
vous tissez une mélodie et son air apaise
votre tristesse, vous plonge dans l'hébétude.
vous buvez vos larmes amères avec votre eau-de-vie.
la vieille bosse du chameau au son de vos instruments
sourit de tous ses profonds plis et peut comprendre
la musique de votre ferveur jaune.
quand ma vie vacille sous le souffle du vent
j'incline vers vous mon chant
j'ouvre sept oreilles et — j'écoute.

étoile polaire

étoile polaire. tu avances avec moi de concert,
je suis ton bonhomme de neige vêtu de peau.
ma froidure chasse mes voisins, ils fuient,
seuls les bouleaux devant la haie ne bougent.
étoile polaire, toi, fidèle jusqu'à la mort
quelle douceur tu éveillés et quels souvenirs !
chaque été tombe sur moi une neige de feu,
chaque hiver tu brilles et tu scintilles.
la mémoire jamais éteinte vivante
se tourne toujours vers ton sourire bleu.
ces stances, cette nostalgie, dans l'avenir,
demeureront pour l'éternité mon monument.

blonde aurore (1936-1937)

blonde aurore

au-dessus de la vallée brille l'étoile du matin
telle une clochette d'argent — et veille.
au-dessus des branches blanches, doigts effilés
des bouleaux en marche, luit,
flammes en pleurs, la nuit.

vois la naissance des mondes !

les herbes murmurent. les racines rient. le ciel éblouit.
les arbres sont des violoncelles muets.
les mille silences à l'écart
parlent la blonde langue
des épis.
les épis encore couverts de terre
exhalent la senteur
d'une blonde fête.
silence. les rosées s'enlacent. bruissent
des ailes d'argent. les feuilles pleurent.
un berger chante un chant d'oiseau
dans la vallée,
et son chant résonne de mille beautés.
je quitte ma couche de ronces,
enjambe pieds nus des marches crépusculaires.
les herbes me pensent,
je vogue vers elles.
les langues du silence s'élèvent.
une brise entoure mon cou
et veut me dérober ma nostalgie...

un vagabond s'avance à pas d'aurore.
je lui fais don de mon dernier quignon.
de sa besace il m'offre sa foi.

dans la vallée éclate
un chœur de sons purs.
l'étoile du matin veille.
les couleurs coulent.

l'eau de l'étang me lave de la nuit bleue
et se prépare à la fête de l'aube.

dans la besace du vent

un vagabond pieds nus sur une pierre
dans l'or du coucher
ôte la poussière du monde.
de la forêt
un oiseau à vol d'aile
se saisit du dernier rayon de soleil.

il y a aussi un bouleau.

un chemin
un champ
une prairie frémissante.
les pas mystérieux
des nuages affamés.

il y a aussi un violon vivant.
que reste-t-il à faire en cette heure,
ô monde mien aux mille couleurs ?
sinon
rassembler dans la besace du vent
la beauté rouge
et l'apporter à la maison pour le festin.

il y a aussi la solitude immense comme une montagne.

loin de mes quatre arpents

loin de mes quatre arpents
où brûle la trace de mes pas
où s'étendent de larges panoramas
de granit.

roches incandescentes. insondables abysses.
ruisselle un ruisseau d'or fondu.
dieu aimé que ton cher nom inconnu
soit béni.

je m'élève. je grimpe sur
les marches des rochers pour
arriver jusqu'aux dieux créateurs
dans les hauteurs.

dans l'extase de mon toucher fondent
les couleurs — le bleu et le violet —
je grave sur l'un des rochers
mon portrait.

je me vois dans l'éclat et la joie de la vie
posséder le monde de mon regard de granit.
du rocher je descends toucher la terre
plein de bonheur.

une flamme blanche voile les montagnes.
écho d'argent — mon pas retentit.
j'ai insufflé aujourd'hui mon désir
dans le granit ...

nocturne

source jaillie du cœur de la terre
ma vie s'élance vers la lumière.
dans les profondeurs de mon moi
rugit le cri d'un lion — la douleur
de sa plaie.

j'inscris de mon sang
sur les tables de la nuit, couché
sur une meule de foin
toute ma solitude.
je vois au-dessus de ma tête
monter telle une harpe
la demi-lune
et quelqu'un en jouer
de ses doigts ensanglantés.

me voilà

me voilà, épanoui dans toute ma grandeur,
mes chants — dards d'abeilles de feu.
dans l'aube, ton appel retentit à mes oreilles,
las, et par ténèbres nocturnes je vais vers toi.
villes et villages se détachent de moi,
un éclair a calciné mon vieux et gris foyer,
la pluie a purifié ses traces rouges.
devant ton nom, je suis colonne figée —,
telle face au miroir bleu de ma conscience.
mes mains, — des branches dénudées,
frappent avec ferveur à ta porte de lumière.
mes yeux frémissent émerveillés
et s'élèvent telles des voiles vers toi.
d'un coup la porte se trouve ouverte.
tu n'es pas là.
tout s'est enfui.
tu n'es pas là.
reste un chant.
les tristes pleurs
de l'incompris.

oiseau de feu

et de nouveau,
tel un diamant jailli des profondeurs de la mer —
un éclair en moi —
mon enfance étincelante
celle
que sur les verstes de sibérie
(mon foyer depuis longtemps disparu)
j'ai déchirée au gré des vents.
neige scintillante.
hameau au bord de l'irtich.
brillantes plaines.
dans les bourrasques
de neige
et le chant de la taïga
je m'épanouis
m'élance vers le ciel.

feux de loups
frémissant au loin,
je vois se déployer les traces
de mes chants sibériens.

au-dessus de moi : —
un monde de pas,
fusils, galops
ébranlent le destin
l'âme d'un enfant,
par des visions
qui flottent à son chevet.

une légende, parée d'argent —
sonnaille son sens dans mon oreille.