

Témoigner par la poésie : modernités chromatiques chez Avrom Sutzkever

Carole Ksiazenicer-Matheron

La Maison de la poésie était en novembre dernier un cadre accueillant et particulièrement propice à une table ronde autour d'Heures rapiécées (aux éditions de l'éclat), la traduction par Rachel Ertel, d'une partie représentative de l'œuvre immense d'Avrom Sutzkever – poète yiddish et résistant, passé du ghetto de Wilno au tribunal de Nuremberg où il a été l'un des premiers à témoigner de l'anéantissement du judaïsme européen de l'est.

La question du témoignage poétique défendue depuis de nombreuses années par Rachel Ertel se pose ici avec d'autant plus d'acuité, à travers l'itinéraire biographique exceptionnel d'un témoin, au sens strict du terme : sa présence sur les lieux du massacre de masse et le récit qu'il en fait attestent un certain nombre d'événements dont lui-même, sa famille, sa communauté tout entière ont été les victimes ; en outre sa parole s'inscrit au cœur même de la légalité judiciaire la plus incontestée.

Avrom Sutzkever a par ailleurs développé sa position de témoin dans un récit rétrospectif qui devait au départ faire partie du Livre noir rédigé par Ilya Ehrenbourg et Vassili Grossman, mais qui finalement sera publié de façon autonome : *Le Ghetto de Wilno* (1941-1944), traduit par Gilles Rozier. Dès lors, la question de la spécificité du témoignage poétique se pose à partir des termes mêmes du poète, qui produit une version alternative de son témoignage à travers ces différents supports. Tel le court et poignant poème intitulé « devant le tribunal de Nuremberg. 1946 », qui s'ouvre ainsi :

on dit : « j'exige justice pour des millions.
à jamais restera cette heure, pour l'éternité. »
mais les millions ne sont plus, sont exterminés
quelle est la justice que je puis exiger ?

Parmi de multiples exemples, j'en retiendrai un, porteur d'une charge biographique particulièrement dramatique et qui donne lieu à un poème complexe, aux accents torturés et blasphématoires assez rares dans l'œuvre d'un poète réputé pour ses images cristallines et son culte de la beauté. S'y exprime un débordement de sentiments passionnés, imprégnés du tragique de l'histoire juive, de la culpabilité du survivant, de la honte de la victime et de l'appel impuissant à la vengeance, qui sera relayé ensuite par la position héroïque du combattant et du résistant.

Le poème s'intitule « Le Cirque » et est relié par l'évidence du témoignage autobiographique à une scène équivalente dans le récit sur le ghetto de Wilno, sous le titre « Les Allemands s'amusent ». Fuyant les rafles, le jeune Sutzkever est arrêté par des SS au motif qu'il ne porte pas l'étoile et il est entraîné, en compagnie d'un vieux rabbin et d'un jeune homme terrifié, vers une « attraction » offerte à la foule dans la cour de la synagogue : un bûcher constitue le centre de la scène et les trois juifs sont forcés à se déshabiller, à chanter en russe et à alimenter le feu en y jetant des rouleaux de la torah. Au terme de ce « spectacle », les victimes sont miraculeusement relâchées. Le récit du témoignage est sobre, dramatique, hanté par la peur du feu et de la mort. Le poème quant à lui articule une pluralité de significations, puisant à la fois au sentiment de déréliction individuelle et à un symbolisme culturel feuilleté par la mémoire collective et les références religieuses.

Nous n'en retiendrons que ce court passage, articulé à l'image puissante de l'envol des lettres de la Torah profanées par la débauche de Babel et le silence de Dieu :

« et vois ! entre glaives et épées
Résonne la voix de l'eden
s'envolent de babylone les lettres
étincelles sur le bois noir de la nuit.
plus loin au sommet des nuées de fumée
se dresse le grand moi
avalant, vorace, le parchemin.
et rien-
lui aussi est lointain.

Cette méditation poétique sur la double composante de la lettre, à la fois matérielle et spirituelle, sous-tendue par le souvenir talmudique du martyr de Hanina ben Teradion, à l'époque romaine, opère le passage entre témoignage factuel et témoignage poétique, intrinsèquement symbolique et dédoublé par l'opération réflexive. Capté par le langage du poème, l'événement se dit à travers la réappropriation culturelle, dans la langue des victimes, grâce aux couches infinies de signification sédimentées par la mémoire collective.

Ce fil conducteur d'une langue naturellement symbolique et éminemment personnelle, passée par le filtre de l'expérience et des synesthésies, des sensations et des émotions les plus concrètes et subjectives, nous servira de guide pour approcher la force unique de la langue du poète, l'un des plus novateurs et en perpétuelle métamorphose, mais qui n'en reste pas moins adossé au stock inépuisable d'images fournies par la tradition juive.

La langue poétique d'Avrom Sutzkever est dotée d'une véritable amplitude temporelle, tout en se situant presque en retrait par rapport aux langages contemporains contextualisés par les avant-gardes. S'il fait partie intégrante du groupe poétique de *Yung Vilne* dans les années trente, il n'en adopte pas forcément tous les codes et reste attaché aux signifiants élémentaires fournis par la nature et une appréhension quasi rimbaldienne du monde. Les poèmes du ghetto et des forêts des partisans, quant à eux, transcrivent presque à la façon d'une chronique quotidienne les multiples périls de la survie lors d'une extermination de masse, tout en opérant une forme de sublimation de la peur et de la mort par leur symbolique fantastique ; la même qui sera reprise, quoique différemment au plan narratif, par les poèmes en prose ou « courts récits » d'*Aquarium vert* et *Où gîtent les étoiles*. Quant à la créativité du poète en terre d'Israël, elle maintient la même grammaire idiosyncrasique remontant aux souvenirs d'enfance en Sibérie, tout en l'adaptant à une réalité nouvelle, entièrement modernisée par la vie israélienne et le contact avec les groupes poétiques écrivant en hébreu, influençant à leur façon, de manière presque structurale, l'écriture en yiddish à laquelle reste fidèle le poète.

Le geste poétique de Sutzkever se caractérise par sa souveraineté, sa puissance rayonnante de métamorphose et de pénétration des arcanes du langage, opérateur d'une véritable genèse, à la fois provisoire et réitérée, évanescence

et intemporelle, telle une force élémentaire constamment en action. On peut même évoquer sa puissance cosmopoïétique, se constituant et se renouvelant tout en créant à chaque fois son propre monde, traduit par les signes les plus simples, empruntés le plus souvent à l'univers naturel : ces éléments (herbes, granit, fourmis, neige... et ainsi à l'infini) fonctionnent comme un langage et non comme de simples images, ce sont des idéogrammes, des signifiants à la fois concrets et symboliques, les lettres d'une grammaire secrète et profondément collective : « Tout ce que je ressens est mien/je suis dans tout lieu qu'atteint ma parole ». (*Chants sylvestres*. 1937-1939)

Une généalogie symbolique et cosmique réunit nature et histoire, enfance et extermination, signes du père et signes de la mère, nature glacée de Sibérie où se produit la mort du père et bûchers de Ponar où disparaît la mère.

« mon père est une banquise sur les fleuves de sibérie
ma mère est un bûcher au bord de la wilija » (« Mon père »)

Le jumeau en poésie de Chagall, qui s'enivrait des couleurs et des sensations primitives de la jeunesse, dans *Sibérie* (1936) ou *Blonde aurore* (1936-1937), semblant assister à la « naissance des mondes » en les peignant d'un pinceau sans repentirs ni indécision, devient un frère d'âme de Celan ; pour lui désormais l'herbe est immédiatement funéraire, et le noir et le blanc, couleurs simples de l'enfance et du deuil intime (la mort du père lorsque l'enfant a sept ans en Sibérie), se transmutent en un complexe jeu d'inversions chromatiques, dévoilant la réalité de l'extermination collective.

Ainsi des « ronces noires » où est accrochée l'âme de la mère : « les ronces noires sont aujourd'hui mes psaumes ». (« Ronces noires »)

Ou des « colombes noires » inversant sans l'abolir l'envol de la blanche colombe qui accompagne l'enfant lorsque le père est enseveli : « elle s'est élancée et m'a élevée vers la vie » (« à mon père »). Mais l'élan vital qui sauve l'enfant orphelin se mue à présent en injonction cruelle d'écriture, associée à la mémoire du peuple anéanti :

“prémonitions coups de bec acérés,/frappés sans cesse par des colombes noires [...] prémonitions qui épouvantent et qui ordonnent : / vis, vis comme si jour et nuit/veillaient sur toi les yeux de ceux qui ont péri”. (« Colombes noires »)

Plus proche encore du Celan de *Strette* ou de *Fugue de mort*, la déploration autour de la disparition de la mère lors des grandes rafles de masse s'élabore autour de quelques motifs simples, tels des notes noires sur une partition de musique, écriture du blasphème et de la piété marquant l'inversion chaotique du sens :

« du jour où ma pieuse mère a mangé la terre à yom-kippur/mangé à yom-kippur la terre noire mêlée de feu,/vivant je dois manger la terre noire à yom-kippur/et je suis une bougie commémorative allumée par son feu ».

(« Poème du journal 1983 »)

C'est peut-être à Celan également que Sutzkever emprunte l'image de la pelle, associée à la fois à la quête des morts et à celle du langage poétique, toujours indexé à la beauté :

muni d'une pelle je pars à ta recherche
creuser la terre, éventrer toutes les tombes.
Je demanderai aux herbes, brouterai les broussailles
afin de poser ton ombre sur mon bras,
mais si je ne peux là-bas t'atteindre
je piocherai les mots, creuserai les syllabes
pour rendre leur liberté aux roses
dans le ténébreux pays où elles sont enfouies
(« du poème les trois roses »)

Équivalent du « lait noir de l'aube » celanien, la « hallah noire » sutzkéverienne évoque en contrepoint l'écriture des pogroms chez un Lamed Shapiro, avec sa « Hallah blanche ».

je sais que de ma sœur n'est resté que le nom
je sais que je suis le seul qui se souvient de son nom
je l'ai moi-même nourrie avec une pelle
d'une hallah noire déterrée avec ma pelle...
(« Murs effondrés » 1996)

La langue poétique chez Sutzkever procède comme chez Celan par blocs de matière sculptant la surface immatérielle du sens, l'érodant ou la

remplissant telle une écriture ayant ses propres lois, ses associations formelles et signifiantes fixes. Un certain minimalisme lexical et syntaxique indique une modernité qui va s'accroissant avec le temps, au fur et à mesure de l'intégration à la vie israélienne et à son vernaculaire, carré, simple, géométrique, mais retrouvant également les symbolismes culturels les plus anciens, liés à l'écriture sacrée et à la mystique des lettres, dotée d'une effectivité quasi magique : « nous creuserons la terre que le soleil a éteinte/pour atteindre l'essence de notre langue propre. Avec un éclair de fer – une plume comme pelle/vingt-deux le nombre des cordes à notre violon ». (« Poèmes du journal 1984 »)

Transmutation de la pelle funéraire en plume rédemptrice, en accord avec le symbolisme mystique des vingt-deux lettres de l'alphabet hébraïque.

Et finalement, rien ne disparaît jamais chez Sutzkever, ni les morts, ni les mots de l'enfance, ni les couleurs du jadis, éternellement renouvelées par le langage poétique. Cette constante insufflation de la vie par le biais de la langue du poète contredit la mort, et lutte pied à pied avec la mémoire en ruines, symbolisée par la colombe qui ruse avec le temps meurtrier et tente d'échapper à l'effacement :

« colombe es-tu la même, tes ailes ne sont pas encore grises, est-ce possible ?/dois-je bâtir ici mon temple comme je l'ai bâti chaque jour de ma vie ?/dois-je de nouveau verdir, bleuir, enchanter ma lampe magique ?/bâtir, bâtir, bâtir mon temple guidé par la sagesse du soleil » (« Ode à la colombe »).

Telle est la modernité de Sutzkever, comme celle de Baudelaire avant lui, alliance de transitoire et d'éternel, n'ayant pas peur d'affronter « l'inconnu » pour trouver du « nouveau ».