Changer de langue pour s'approprier l'expérience de l'exil : la stratégie plurilingue de Juan Gelman

Lucie Taïeb

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tsafon/572>

DOI : 10.4000/tsafon.572

ISSN : 2609-6420

Éditeur

Association Jean-Marie Delmaire

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2018

Pagination : 55-68

ISSN : 1149-6630

Référence électronique

Lucie Taïeb, « Changer de langue pour s'approprier l'expérience de l'exil : la stratégie plurilingue de Juan Gelman », *Tsafon* [En ligne], 75 | 2018, mis en ligne le 06 mai 2019, consulté le 27 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/tsafon/572> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tsafon.572>

Changer de langue pour s'approprier l'expérience de l'exil : la stratégie plurilingue de Juan Gelman

Lucie Taïeb*

Dans un recueil de proses¹ écrites en Europe, durant la dictature argentine, le poète Juan Gelman, exilé, qui apprendra, loin de son pays, la mort de ses compagnons de lutte, assassinés par le régime militaire, réfléchit sur ce qui constitue sa condition :

Celui qui contemple l'exil est absorbé par lui. Il pourra parler de l'exil, mais jamais de lui-même. Qui se limite à contempler n'a pas faim, ne se souvient pas de soi, de ses racines, a oublié sa mère, se limite à chercher des informations. Il lui arrive la chose la plus terrible. Il ne désire pas. Le désir est nécessité de changer ce qui est contemplé pour se mélanger, se donner. C'est seulement ainsi que je te connais, exil, et que toi, tu me connais.²

Pour sortir de la stupeur de l'exil, de l'aliénation du séjour en terre et langues étrangères et étrangères, il est bien vain de chercher à préserver intactes la langue et l'identité que l'exil met à mal, et il apparaît donc, bien au contraire, nécessaire de se mêler, de « se donner », pour vivre l'expérience d'un échange réciproque, et, faisant sienne une situation douloureuse et subie, parvenir à lui trouver un sens – en d'autres termes, à se la « réapproprier ». C'est, selon nous, de cette stratégie existentielle

* Université de Brest, traductrice et poète.

¹ Juan Gelman, *Bajo la lluvia ajena*, recueil de 26 proses poétiques, Buenos Aires, Seix Barral, 1983.

² Juan Gelman, *De palabra*, Madrid, Visor, 1994, p. 334. Traduit par nos soins. Toute citation en français, excepté mention contraire, est traduite par nos soins.

que relève l'écriture de plusieurs textes composés durant l'exil, au nombre desquels le recueil auquel se consacre plus particulièrement le présent article : *Dibaxu*. Dans la perspective de ce recueil « Changer ce qui est contemplé », comme le préconise l'auteur, signifierait donc pouvoir se reconnaître dans l'exil subi, s'y retrouver, par la mise en œuvre d'une parole poétique où s'entendrait la mémoire des exils successifs qui ont marqué la culture et la langue tant juives qu'espagnoles.

Juan Gelman s'en explique dans le préambule qu'il donne à son volume, le replaçant dans la chronologie des autres recueils composés de poèmes écrits, traduits, ou réécrits durant son exil européen. Nous citerons ici dans son intégralité, pour le commenter, ce texte particulièrement éclairant :

J'ai écrit les poèmes de *Dibaxu* en sefardî, de 1983 à 1985. Je suis d'origine juive, mais non séfarde, et je suppose que ceci a eu à voir avec l'affaire. Je pense cependant que ces poèmes sont surtout le point culminant, ou plutôt l'aboutissement de *Citas y Comentarios*, deux livres que j'ai composés en plein exil, en 1978 et 1979, et dont les textes dialoguent avec l'espagnol du XVI^e siècle. Comme si rechercher le substrat de cet espagnol, qui est aussi substrat du nôtre, avait été pour moi une obsession. Comme si la solitude extrême de l'exil me poussait à chercher des racines dans la langue, les plus profondes et les plus exilées de la langue. Moi non plus je ne me l'explique pas.

L'accès à des poèmes comme ceux de Clarisse Nicoïdski, romancière en français et poète en sefardî, ont révélé cette nécessité qui dormait en moi, sourde, prête à se réveiller. Quelle nécessité ? Pourquoi dormait-elle ? Pourquoi sourde ? Je sais qu'en échange, la syntaxe sefardî m'a rendu une candeur perdue, et ses diminutifs, une tendresse d'un autre temps qui est vive et, pour cela, pleine de consolation. Peut-être ce livre sera-t-il une réflexion sur le langage depuis son lieu le plus calciné, la poésie.

Ce n'est pas par manque de confiance en l'intelligence du lecteur que j'accompagne les textes d'une version en espagnol actuel. Je le prie de les lire à voix haute, dans un espagnol et dans l'autre pour écouter, par moment, entre les deux sonorités, quelque chose du temps qui tremble et nous donne : du passé qui remonte au Cid.³

On peut commencer par souligner le ton incertain, interrogatif de ce préambule, qui laisse, du reste, bien des questions ouvertes. Nous nous concentrerons néanmoins sur deux aspects essentiels. D'une part, ce

³ Juan Gelman, *Dibaxu*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994, p. 5 de la version numérisée : <https://manoa.files.wordpress.com/2013/11/dibaxu.pdf>

préambule comprend une adresse, dont l'autorité tranche précisément avec le ton flottant de l'ensemble. Il s'agit d'une adresse au lecteur, qui est prié de lire à voix haute les textes, et de tendre l'oreille car entre les sons résonne quelque chose du temps qui tremble et nous donne un passé. C'est là, pour ce recueil atypique, une indication de lecture qu'il nous faudra garder en mémoire. Le second point concerne les langues et l'exil : ce qui nous est dit ici, c'est que la solitude de l'exil, qui coupe le poète de ses racines, l'entraîne à rechercher les origines, réelles ou fantasmées, de sa propre langue maternelle. Il se tourne ainsi dans un premier temps vers l'espagnol du XVI^e siècle, celui des mystiques chrétiens qu'il commente et réécrit dans *Citas y comentarios*⁴. Puis, pour le présent recueil, il se consacre au « sefardí », l'espagnol vernaculaire que continuèrent de parler les communautés juives exilées d'Espagne après 1492. Le terme qu'emploie Gelman à plusieurs reprises est celui de « substrat ». C'est là l'objet de sa quête, qui embrasse tout à la fois l'espagnol parlé en Espagne au XVI^e siècle (« cet espagnol »), et celui parlé en Argentine au XX^e siècle, que le poète désigne en évoquant « notre espagnol », formulation ambiguë, et sans nul doute volontairement, puis ce terme même, « notre espagnol », est l'un des noms utilisés par la communauté judéo-espagnole pour désigner sa langue⁵.

Or, dans cette recherche du substrat, de cette strate ancienne et plus profonde de la langue, Juan Gelman rencontre les poèmes d'une auteure qui lui est contemporaine, Clarisse Nicoïdski, née en France en 1938 dans une famille juive d'origine yougoslave, cachée à Lyon durant la Seconde Guerre mondiale, qui, à la mort de sa mère, alors qu'elle a toujours écrit en français, écrit un recueil de poèmes en sefardí, qui paraissent avec, en regard, une traduction en anglais. Son recueil, intitulé *Lus ojus, las manus, la boca*⁶ est accueilli comme un signe de renouveau de la littérature en sefardí.

Pour Clarisse Nicoïdski, le sefardí est une langue de l'enfance, langue familiale, parmi tant d'autres, longtemps méprisée, méconnue, tandis que le français est hautement valorisé et doté du plus fort capital

⁴ *Citas y comentarios*, Visor, Madrid, 1982. Le recueil est consacré à la réécriture libre de poètes mystiques. Il a été traduit en français par Jacques Ancet sous le titre *L'opération d'amour*, Paris, Gallimard, 2006.

⁵ Voir à ce sujet : Monique R. Balbuena, « Dibaxu : A Comparative Analysis of Clarisse Nicoïdski's and Juan Gelman's Bilingual Poetry », *Romance Studies*, 27:4, 2009, p. 283-297, p. 287.

⁶ Clarisse Nicoïdski, *Lus ojus las manus la boca*, Braad Éditions, 1978.

symbolique. Dans un roman autobiographique, intitulé *Couvre-feux*, l'auteure évoque l'enfance d'une petite fille, curieuse de cette langue à la fois familière et lointaine, à qui son père explique qu'il s'agit d'« un espagnol abâtardi par des siècles d'usage marginal, loin du pays d'origine. Pas l'espagnol d'Espagne, un autre, plus ancien, moins correct. Sans grammaire. Sans règles. Sans rien »⁷.

Juan Gelman, lui aussi, a été élevé dans un contexte plurilingue, puisqu'il est né en Argentine, dernier d'une fratrie dont tous les autres enfants avaient vu le jour en Ukraine, pays que ses parents durent quitter suite aux persécutions subies, tant pour des motifs politiques qu'en tant que juifs. Il grandit donc, comme il l'évoque à plusieurs reprises, bercé par des chants yiddish, langue qu'il parle ou du moins comprend, son frère Boris lui lisant, en russe, les contes de Pouchkine, apprenant l'espagnol à l'école et dans la rue. Lorsque vient le temps d'écrire, c'est d'ailleurs comme une évidence, et pas même comme un choix, qu'il s'ancre dans l'espagnol argentin, celui de son enfance, du quartier populaire de Villa Crespo où il est né, un espagnol mâtiné de *lunfardo*, l'argot portègne, et reprenant les accents, le ton ou la rythmique des paroles de tangos.

Or, lorsqu'il doit quitter le pays et la langue qui sont siens pour s'exiler en Europe, et plus précisément, en Italie, en France et en Espagne, durant la dictature argentine et quelques années encore après la fin de la dictature, ce n'est pas vers ses langues d'enfances que le poète se tourne. Il recherche tout d'abord des auteurs avec qui partager une commune expérience de l'exil, condition singulière qu'il réinterprète de diverses manières⁸. Dans un deuxième temps, il découvre le sefardí, par l'intermédiaire d'une auteure qui elle-même s'est réappropriée une langue d'enfance longtemps demeurée comme étrangère, langue dans laquelle lui aussi décide d'écrire, quand elle ne dit rien, *a priori*, de son propre parcours, de son retour forcé vers le continent dont ses parents furent chassés, portant en lui comme pays natal perdu la lointaine Argentine d'Amérique. Cependant, à l'instar de Nicoïdski, Gelman choisit d'écrire directement en sefardí.

⁷ Clarisse Nicoïdski, *Couvre-feux*, Paris, Éditions Ramsay, 1981, p. 12.

⁸ Voir, à ce sujet, le chapitre intitulé « com-poser les morceaux d'un monde défait », dans l'ouvrage consacré en partie l'expérience de l'exil de Juan Gelman : Lucie Taïeb, *Territoires de mémoire*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 241-253.

On pourrait donc dire, si l'on tente d'éclairer la nécessité, qu'il réinvestit tout autant l'expérience juive de l'exil qu'il se tourne vers les racines de sa langue, ou plus exactement encore, vers « l'enfance » de cette langue.

En premier lieu, comme le note Monique Balbuena dans l'essai qu'elle consacre à la comparaison de *Dibaxu* et des poèmes de Clarisse Nicoïdski, Gelman fait pour la première fois référence à son identité juive dans le prologue qui ouvre le recueil, établissant ainsi un lien direct entre l'expérience de la judéité sépharade de Clarisse Nicoïdski, et la sienne propre⁹.

Et si j'emploie ici le terme d'enfance, absent du texte de Gelman, c'est parce que les caractéristiques qui l'arrêtent auprès du sefardí semblent précisément celles d'un langage d'enfance : « la syntaxe est empreinte d'une candeur perdue, et les diminutifs, d'une tendresse d'un autre temps, tendresse vive et, pour cela, pleine de consolation »¹⁰.

En utilisant le sefardí, Gelman retrouverait une langue d'enfance, où la tendresse est encore vive, où, par exemple, ce qui est devenu, dans l'espagnol argentin, faute de conjugaison que seuls les petits enfants commettent, correspond à la forme courante de certains verbes. On pensera ainsi au participe passé de certains verbes, dont le verbe rompre, *rumpir*, en sefardí, et à la forme *rompidu*, et qu'on retrouve par ailleurs, au lieu de « *roto* » tout comme d'ailleurs de nombreux diminutifs, dans la poésie de Gelman.

Tant la référence au Cid que cette mention de la tendresse et de la candeur pourraient nous laisser penser que ce que Gelman recherche, c'est aussi, en quelque manière, une langue vierge, langue encore intacte, une langue d'« avant », ce qui, dans son histoire personnelle, signifierait : une langue d'avant la dictature.

Les poèmes de *Dibaxu* recèleraient ainsi, selon Philippe Friolet, « une nostalgie cachée » envers cet « espagnol préexilique » paré des vertus de pureté et de vérité qui, de par sa position historique sur l'axe du temps, annulerait symboliquement le temps de l'exil »¹¹.

Et j'ajouterais que le « retour », impossible dans l'espace, puisque l'accès à la terre bien aimée est interdit au poète, se joue ici comme retour à l'origine, transposé dans le temps, suivi d'un retour à soi : dans

⁹ M. R. Balbuena, « *Dibaxu...* », *op.cit.*. L'auteure mentionne notamment ce qu'elle désigne comme « processus d'auto-séfardisation ».

¹⁰ J. Gelman, *Dibaxu*, *op. cit.*

¹¹ Philippe Friolet, *La poétique de Juan Gelman, Une écriture à trois visages*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 173.

l'acte d'autotraduction, le poète revient vers sa propre langue, et pour ainsi dire, la « retrouve ».

Néanmoins, au premier abord, les poèmes de *Dibaxu* apparaissent avant tout comme des poèmes d'amour, adressés à une bien-aimée absente, qui résonnent parfois également d'échos du Cantique des Cantiques. Ici se lit aisément la filiation qui existe entre ces textes et les autres poèmes écrits en exil, ceux des commentaires¹² mais aussi les com/positions¹³, recueils qui reprennent, réécrivent, s'inscrivent dans les textes de mystiques juifs et chrétiens, mais aussi de chansons de tango, et qui laissent transparaître la conception ouverte, plurielle, qu'a l'auteur de ce qu'il désigne comme expérience mystique : il s'agit selon lui d'une expérience de l'absence, d'un appel et d'un désir vers celui, celle dont on est séparé, qu'il s'agisse de Dieu, du bien-aimé, ou du pays perdu, qui, dans les textes des mystiques juifs en exil après l'expulsion d'Espagne, ne font qu'un. Dans les textes écrits ou réécrits par Gelman, celui, celle, ce qui manque, c'est toujours, et seulement « toi », c'est celui, celle, ce à quoi on s'adresse, en vain, dans une solitude tout à la fois peuplée et désolée. Je cite ici, précédés d'une traduction française volontairement très proche des originaux, deux des poèmes de *Dibaxu* qui illustrent cette prégnance de l'adresse amoureuse :

II

Où est la clef de ton cœur
L'oiseau qui passa est malade
À moi, il ne me dit rien
Moi, il me laissa tremblant

Où est ton cœur à présent
Un arbre d'effroi brille
Je n'ai plus que les yeux pleins de faim
Et un verre sans eau
Sous le chant est la voix
Sous la voix est la feuille
Que l'arbre a laissé tomber dans ma bouche

¹² Juan Gelman, *Citas y comentarios*, op.cit.

¹³ Juan Gelman, *Com/posiciones*, poèmes présentant des réécritures et traductions libres de textes de la mystique juive, Barcelona, Ediciones de Mall, 1986 pour la première édition.

¿óndi sta la yave di tu curasón?
il páxaru qui pasara es malu a mí no dixera nada
a mí dexara timblandu
¿óndi sta tu curasón agora?
un árvuli di spantu balía
no más tengo ojus cun fanbre y un djaru sin agua
dibaxu dil cantu sta la boz
dibaxu di la boz sta la folya
qu'ilárvuli dexara cayer di mi boca

II

¿dónde está la llave de tu corazón?
el pájari que pasó es malo
a mí no me dijo nada
a mí me dejó temblando
¿dónde está tu corazón ahora?
un árbol de espanto baila
no tengo más que ojos con hambre y un jarro sin agua
debajo del canto está la voz
debajo de la voz está la hoja
que el árbol dejó caer en mi boca

III

La matinée fait briller les oiseaux
Elle est ouverte / elle a fraîcheur
Nous la boirons ensemble
Avec l'effroi de la pensée

Ma chérie :
Réchauffe le passé
De baisers et les baisers s'éveilleront
Nous tomberons près du soleil

Je me souvins de tes eaux colorées
De tes fleurs colorées
De tes baisers colorés
De ton cœur blanc

III

l'amaniana arrelumbra a lus páxarus
sta aviarta/teni friscura
la biviremus djuntu cun il spantu dil pinser
quirinsioza: cayenta lu pasadu
diz bezus y lus bezus dispartarán cayeremos serca dil sol
lembrra tu nagûita curilada/ tus fluris curiladas/ tus bezus curilados/ tu blanco
curasón/

III

la mañana hace brillar los pájaros
está abierta/ tiene frescura
la beberemos junto con el espanto del pensar
querendona: calienta lo pasado
di besos y los besos despertarán
caeremos cerca del sol
recordé tus enaguas coloradas
tus flores coloradas
tus besos colorados
tu blanco corazón/

Ce recueil, écrit en termes simples, évoque donc l'amour d'une bien-aimée, les arbres, les oiseaux, les feuilles, une mer de séparation, une terre, aussi.

Je ne tenterai pas d'expliquer ces poèmes, ni d'évoquer tous les échos qui permettraient de traduire, de diverses manières, ces termes récurrents, mais j'aimerais ici tenter de mettre en œuvre une écoute et de définir ce qui se joue, tant pour l'auteur que pour le récepteur, entre ces deux textes écrits l'un en une langue pourtant étrangère pour Gelman, le sefardí, et sa langue maternelle, l'espagnol. La lecture de ces poèmes permet de nuancer, sans l'infirmier, l'idée première, induite par le préambule, selon laquelle écrire en sefardí serait d'une part retrouver les racines de la langue, mais aussi, retrouver des racines d'enfance, de tendresse, de candeur. Tout d'abord, parce que la syntaxe, si elle est simple, n'en est pas, cependant, dépourvue d'ambiguïtés : la temporalité elle-même est incertaine, comme l'illustre particulièrement le poème III : « nous tomberons ensemble près du soleil/ [...] Je me souvins de tes eaux

colorées/ ». Cette temporalité multiple est celle des langues mêmes de ces poèmes : le sefardí du poème original, n'est, en effet, autre qu'une recreation, par Gelman, du sefardí qu'il découvre sous la plume de Clarisse Nicoïdski, dans sa spécificité particulière qui est celle du sefardí parlé par les Juifs de Yougoslavie. Quant à son espagnol, il est, si l'on s'en tient à ce que Gelman indique dans son préambule, espagnol de la traduction, que la rencontre avec le texte qu'il traduit, nécessairement, déplace¹⁴.

Pour comprendre ce que porte cette langue que Gelman s'approprie, ce qu'elle permet de dire, dans sa propre langue, mais aussi ce qu'elle tait, ses esprits et ses fantômes, je me pencherai à présent un instant sur l'expérience propre de Clarisse Nicoïdski, romancière et poète à titre exceptionnel, pour ce recueil unique écrit, à la mort de sa mère et pour dialoguer avec cette dernière, mais aussi parce que cette mort lui fait prendre conscience de la disparition progressive de cette langue connue, parlée, et pourtant qu'elle n'avait pas fait sienne comme langue d'écriture¹⁵.

Le sefardí est pour elle, la langue de la famille, du secret, de la peur, et peut-être de la honte, cette langue qui avait fait d'eux « ceux qui se cachent ». Lorsqu'enfant, elle la compare au français, cette langue lui semble sans noblesse, sans grammaire ni littérature, jusqu'à ce qu'elle reconsidère, à l'âge adulte, ce jugement premier. Espagnol enrichi de toutes les langues étrangères rencontrées dans l'exil, mais qui n'est marqué, nous dit-elle, par aucune mémoire de persécution ni de ségrégation. C'est avant tout la langue de l'intime, celle du lien affectif à la mère. Elle porte cependant la marque, dans la poésie de l'auteure, des épreuves vécues par la famille, qui traverse la Seconde Guerre mondiale « en souffrant, en se cachant », et finalement « échappe à l'extermination, tandis que les proches demeurés en Yougoslavie sont pour la plupart assassinés par les Oustachis, alliés des Nazis »¹⁶.

C'est de toutes ces mémoires, celle, douce, des liens de tendresse avec la mère disparue, mais aussi celle des angoisses portées durant la

¹⁴ Déplacement dont ma propre traduction, qui reste très proche de la syntaxe d'origine, a tenté de rendre compte.

¹⁵ Voir à ce sujet M. R. Balbuena, « Dibaxu... », *op.cit.*, p. 288.

¹⁶ Texte d'introduction de Clarisse Nicoïdski cité dans la préface à la parution bilingue (sefardí, espagnol), de ses poèmes, *El color del tiempo, Poemas completos, La color del tiempo, Poezia completa*, traduction d'Ernesto Kavi, Mexico, Sexto Piso, 2014.

guerre, que témoignent les poèmes écrits en sefardí par Clarisse Nicoïdski, comme l'illustre le poème suivant :

et comment oublierai-je vos yeux perdus
et comment oublierai-je
les nuits
lorsque les miens se fermaient
et que les vôtres restaient ouverts
lorsque d'effroi s'ouvraient les yeux des morts
pour nous donner cette lumière
qui jamais ne mourut

dis
comment oublierai-je

i comu mi sulvidaré di vuestrus ojús pardidus
i comu mi sulvidaré
di las nochis
cuandu lus míus si saravan
i lus vuestrus
si quidavan aviartus
cuandu di spantu
si avrian lus di lus muartus
para darmus esta luz
qui nunca si amató
di
comu mi sulvidaré¹⁷

Lorsque Gelman écrit, dans un sefardí recomposé, ses propres poèmes, il s'approprie donc une langue qui ressemble à la sienne sans lui être identique, une langue qu'il puisse considérer dans sa proximité – temporelle – à ses origines, tant linguistiques que culturelles, mais une langue pourtant dépourvue d'innocence, puisqu'elle témoigne souterrainement des persécutions subies.

Si les poèmes de Clarisse Nicoïdski révèlent en lui une nécessité qui dormait, sourde, disposée à être éveillée, c'est sans doute parce qu'ils

¹⁷ C. Nicoïdski, *El color del tiempo*, *op.cit.*, poème traduit par nos soins à partir du poème original et de sa traduction espagnole, p 12.

sont porteurs, à plusieurs titres, d'une expérience qu'il a été contraint de faire sienne : ils sont, pour leur auteure, comme les prières d'un *kaddish* répété à l'adresse de la mère absente, poème de deuil, donc, quand Gelman lui-même subit, en exil, la perte de son fils, puis de sa propre mère.

Ils disent aussi l'effroi, celui de la guerre, de l'exil, l'angoisse de la mort. Ainsi, par ce terme, « *spantu* », qui, dans les poèmes de Gelman, contraste étrangement avec le ton plus doux de l'ensemble, Gelman inscrit au sein de son texte un référent qui n'évoque ni la tendresse, ni la candeur, mais porte une charge historique dramatique, même s'il n'est pas donné, par le seul recueil, au lecteur de la décoder : cet effroi demeure, à la seule lecture de *Dibaxu*, difficilement assignable, même si un certain nombre de poèmes témoignent d'une violence sous-jacente :

VI

Feuilles colorées et vertes
Feuilles sèches feuilles fraîches
Tombent de ta voix
Endormies
Dorment sous le soleil
Sous toi
Vois comme elles attendent
Que l'effroi s'éteigne
Le soleil entend tomber
Tes feuilles qui
Tremblent sous la nuit qui
Incendie la forêt

VI

folyas curiladas y verdis/ folyas secas/ folyas friscas/ cayin di tu boz/ durmidas/
durmin dibaxu dil sol/ dibaxu di vos/ veyi cómu aspiran qu'il spantu si amati/
il sol senti cayer tus folyas/ qui timblan n la noche qui insiende il bosco/

VI

hojas coloradas y verdes/ hojas secas/ hojas frescas/ caen de tu voz/ dormidas/
duermen debajo del sol/ debajo de ti/ mira cómo esperan que el espanto se
apague/
el sol oye caer tus hojas/ que tiemblan en la noche que enciende el bosque/

Ainsi, à partir des mots de Clarisse Nicoïdski, Juan Gelman formule son chant dans une langue simple, candide, chant sous les mots duquel réside, non dite, une expérience de l'exil, feuilletée en multiples strates temporelles, puisque s'y entrelacent l'exil des Juifs expulsés d'Espagne, celui, personnel, de Clarisse Nicoïdski, et enfin, le sien propre. L'expérience existentielle qui sous-tend l'écriture poétique et dont cette dernière vibre, motive la reprise, par l'un des mots de l'autre, permet la transmission d'une langue presque morte, revivifiée par l'acte de réappropriation et d'écriture de Nicoïdski, puis de Gelman.

Ce choix du sefardí inscrit, d'une part, la langue de l'auteur, son espagnol d'Argentin exilé, dans une filiation qui a de lointaines racines temporelles. Mais l'appel à l'écoute de la résonnance nous indique aussi que le substrat recherché, cette strate d'un temps plus ancien qui reposerait encore sous la langue dans sa forme actuelle, en réalité ne peut pas se retrouver : il est à la fois écho, d'une langue à l'autre, et différence, il n'est pas assignable à une langue ou à l'autre mais résonne « entre » les deux textes.

L'enjeu du recueil réside donc tout autant dans l'écriture de poèmes en sefardí, que j'ai jusqu'à présent évoquée, que dans l'autotraduction et la présentation en regard de deux poèmes distincts, l'un en sefardí, l'autre en espagnol. Ce geste peut s'interpréter, pour l'auteur, comme une forme de réparation, dans et par le langage poétique, de l'exil subi, puisqu'il lui permet de retrouver sa propre langue, comme langue de traduction, non pas langue isolée en territoire étranger, mais langue déplacée, sous laquelle vibre encore une autre langue, plus ancienne, langue étrangère d'élection.

Demeure, pour conclure ce parcours, la question de la possible réception de ces textes par un lecteur dont la langue ne serait pas « notre langue ». En effet, comment lire, comment traduire ce recueil lorsqu'on ne partage pas la langue maternelle de l'auteur et lorsqu'on considère, donc, les deux textes placés en regard comme également étrangers ? Comment répondre à l'adresse, formulée par Gelman dans son prologue, appel à entendre ces textes, à les lire à haute voix ?

Pour celui qui les écoute avant même de tenter de les interpréter, il apparaît soudain que ces textes recèlent non pas deux, mais une pluralité de langues, une pluralité de possibles, où résonnent les langues des pays

traversés par Gelman durant son exil : l'espagnol d'Espagne, l'italien, le français. Ainsi, le mot « *sol* », soleil, est aussi le sol où l'on chute, l'ombre, « *ombra* » en espagnol, est, en sefardî, à la fois ombre et soleil, « *solombra* », le maintenant espagnol « *ahora* », fait entendre, en sefardî, alors qu'il est question d'un cœur solitaire, un cœur-agora, comme lieu de rassemblement et de réunion. Le verbe oublier, *sulvidar*, résonne comme une « survie », et enfin, dans le verbe dire, conjugué au futur, s'entend la promesse d'un désir retrouvé : la résonnance née de la juxtaposition de deux textes écrits en deux langues si proches s'enrichit d'autres langues, d'autres termes, tous connus de Gelman, qui viennent nuancer, contredire, parfois inverser le cours même du poème. Il semble qu'on pénètre un espace, une terre, où toute chose est réversible. C'est dans ce sens, qu'à mes yeux, ces textes témoignent le plus parfaitement d'une « appropriation » de l'exil : ce qui était précisément aliénant, ce qui détruisait le désir d'aller vers l'autre, à savoir la séparation d'avec soi-même, sa langue et ceux qui la parlent, aboutit ici – c'est bien un aboutissement – après plusieurs recueils écrits à la rencontre d'autres poètes, d'autres grands exilés, à ouvrir la langue elle-même à tous ces échos, à toutes ces langues, une ouverture qui multiplie encore les possibles du texte.

L'autre question, dès lors qu'on se penche sur la possible réception de ces poèmes, est celle de leur traduction vers d'autres langues. Peut-on, réellement, traduire chaque poème de *Dibaxu* par un poème unique ? Cela a été fait, par Jean Portante¹⁸ et par Jean-René Lassalle¹⁹, à partir, je le suppose, des poèmes espagnols, mais je n'en ai pas de certitude absolue. De fait, ce n'est pas tant ici la traduction elle-même qui m'intéresse que la question de la traduction, en ce qu'elle s'adresse à ma propre langue : si l'on traduit les poèmes de *Dibaxu* en un seul poème français, on perd, me semble-t-il, tout ce qui se joue entre les langues. Pourtant, si l'on considère que le poème en français actuel est la traduction du poème écrit en espagnol, dans quelle langue devrait-on traduire le poème en sefardî ? Faudrait-il conserver cette langue ? Choisir l'ancien français ? Ou peut-être, se tourner vers le parler champenois de Rachi, celui dont il use dans ses traductions de l'hébreu, où se trouvent

¹⁸ Dans *Obscur ouvert*, anthologie préparée et traduite par Jean Portante, Éditions PHI / Écrits des Forges, 1997.

¹⁹ Dans un texte intitulé « L'autotraduction comme création », issu d'une passionnante série consacrée à la poésie multilingue sur le site poezibao.com.

ainsi mêlées les multiples racines de la langue française ? On pourra enfin considérer que, bien plutôt, chaque traduction, portée en regard des poèmes doubles (en espagnol et en sefardí) de Gelman, leur ajoute un écho nouveau qui, en retour, viendra faire résonner dans la langue de la traduction le souvenir d'exils et de séparations, quand bien même de tels souvenirs lui auraient été, initialement, étrangers.