

LES COMÉDIENS VOYAGEUR|S
présentent

LA RUE

Mise en scène
Marcel Bozonnet

d'après le roman d'Isroël Rabon



du 15 au 25 septembre et du 05 au 10 octobre 2021

Durée 1h20 - Tarifs 22 € / 15 € / 10 €

Théâtre du Soleil - Cartoucherie - 75012 Paris

Réservation : 06 44 02 73 30

theatre-du-soleil.fr

LES COMEDIENS VOYAGEURS

présentent

au

Théâtre du Soleil

LA RUE

CREATION

d'après le roman d'**Isroël Rabon** traduit du yiddish par **Rachel Ertel**

(Edition originale 1928 - Edition Julliard, 1992)

Adaptation **Jean-Pierre Jourdain** et **Marcel Bozonnet**

Mise en scène **Marcel Bozonnet** en collaboration avec **Pauline Devinat**

Dramaturgie **Judith Ertel**

Marionnettes **Emilie Valantin** - Scénographie **Adeline Caron** - Costumes **Renato Bianchi**

Lumières **Philippe Catalano** - Live électroacoustique **Gwennaëlle Roulleau** - Vidéo **Quentin Balpe**

avec

Stanislas Roquette (le soldat) - **Lucie Lastella** (Josefa, artiste de cirque)

Jean Sclavis (Le vieux marionnettiste juif)

Et à l'écran **Laurent Stocker** de la Comédie Française (Le directeur d'usine)

du 15 au 25 septembre, puis du 5 au 10 octobre 2021

du mardi au samedi 20h30, sauf le dimanche 10 octobre représentation unique à 16h

Une production des Comédiens voyageurs en co-production avec le Théâtre de L'Union – Centre Dramatique National du Limousin. Avec le soutien de la compagnie Emilie Valantin, du théâtre du Soleil, du Mémorial de Rivesaltes, de la Fondation Rothschild, de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, des Tréteaux de France et de L'Espace des Arts, Scène Nationale de Châlons-sur-Saône

Plein tarif : 22 € - TR : 15 € - Groupes scolaires : 10 €

Durée 1h20

Relations Publiques / Les comédiens voyageurs : Catherine Cléret – 06 49 39 43 79 – cleretc@gmail.com

www.lescomediensvoyageurs.fr/

Théâtre du Soleil, Route du Champs de Manœuvre, 75012 Paris. Métro Château de Vincennes.

Navette Cartoucherie une heure avant la représentation. Bus 112, arrêt Cartoucherie. Parking gratuit sur place.

LA RUE. Le spectacle.

La Rue plonge le spectateur dans l'univers de la littérature yiddish d'avant-garde de l'entre-deux guerres.

Le personnage principal, soldat démobilisé, est craché par la guerre dans une ville où il n'a plus d'attaches. Exclu parmi les exclus, il erre dans les rues en quête de travail, d'un abri, ou tout simplement de pain. Dans ce dénuement extrême, il est en proie au froid, à la faim et sa fatigue confine à l'épuisement. Quand il parvient à dormir, ses rêves sont hantés par les souvenirs de guerre et des visions hallucinées. Pourtant malgré la violence et la précarité de sa condition, il tient bon, et s'appuie sur la moindre étincelle de bienveillance et d'espoir. Les rencontres qui émaillent son parcours, même fugitives, lui permettent de rester debout et de conserver son humanité et sa dignité.

Le spectacle associe marionnettes, univers du cirque et du théâtre. Il s'inscrit dans une esthétique expressionniste et cherche à rendre visible la subjectivité de l'expérience du soldat... Il s'agit de donner une idée du regard qu'il pose sur ce qu'il entoure et de l'expérience que les bouleversements apportés par la violence de la première guerre mondiale, première guerre moderne, lui font traverser. Une attention particulière sera portée au corps du soldat, ce corps exténué par les marches sous la pluie, dans la boue, malmené par la dureté des trottoirs glacés et humides de la ville, ce corps qui aspire au repos, à la chaleur du soleil et qui est aussi parfois saisi par le désir ou le rire.

Dans le roman, on trouve comme dans la pièce, plein d'histoires en une. Une galerie de personnages et de situations, hautes en couleurs et émotions.

Le spectacle est ancré dans la culture yiddish et ses avant-gardes artistiques qui se sont développées avec une puissance fulgurante à cette période dans la mouvance de l'expressionnisme, du surréalisme, du dadaïsme et de l'ensemble des modernités de cette première moitié du 20^{ème} siècle pour disparaître presque entièrement dans l'effroi de la Shoah.

En élaborant ce spectacle, nous avons beaucoup pensé à ce qu'Antoine Vitez disait : « La souveraineté du théâtre, c'est précisément de pouvoir représenter l'irreprésentable, c'est-à-dire incarner le fantôme ».

Extrait

LE SOLDAT :

Tu t'arrêtes devant une vitrine de magasin
avec une grande glace
et tu te regardes.
Tu as le visage blanc.
Émacié.
Les joues creuses.
Tu as une abondante barbe.
Tes cheveux raides de crasse s'échappent de ta casquette.
Dans tes yeux brillent une étincelle mauvaise
allumée par des nuits d'insomnie. Ta
figure est d'une étrange pâleur.
Avec ta capote en haillons
au col relevé, tu as l'air d'un revenant.
Toute ton allure dit :
« Cet être - c'est sûr - vient d'ailleurs. »
Tu poursuis ton chemin sans t'arrêter

La Rue. Le roman.

Extrait de la préface de Rachel Ertel à l'édition du roman dans sa traduction chez Julliard en 1992

La Rue, roman déconcertant, est le récit à la première personne d'un soldat démobilisé après quatre années de guerre contre les armées prussiennes d'abord, contre les armées bolchéviques ensuite. C'est une longue errance hallucinée à travers une ville, à travers la mémoire, à travers un univers où la frontière entre le rêve et la réalité est brouillée, où le fantastique, le grotesque, le macabre se mêlent. Cauchemar savamment distillé par une voix narrative, toujours la même et toujours différente, puisqu'elle se glisse sans cesse dans le récit d'autrui. Roman de l'aliénation absolue dans laquelle toute identité est dissoute, celle du héros dont on ignore jusqu'au nom, celle des autres protagonistes dont on ne sait jamais s'ils existent de façon autonome du narrateur ou s'ils sont une de ses hallucinations.

Arraché sans retour possible par la guerre à son shtetl* natal, arrivé sans raison plausible dans cette ville, il ne fait partie de rien – ni des gens du cirque, ni des tisserands en grève ; il n'a ni toit, ni famille, ni amis, ni amours autres que celles par procuration, des athlètes, des poètes ou des lettres écrites par une femme entrevue ou fantasmée, perdue avant même d'être rencontrée. A la marge du mode juif comme du mode chrétien, par transgression dans les deux cas, il se rappelle ou s' imagine transformé en croix par le gel, non dans un acte d'auto-immolation à des fins rédemptrices, mais par le sacrifice-meurtre d'un cheval grâce à quoi il échappe à la mort.

Ce roman inclassable, déroutant, qui se situe quelque part entre Joseph Roth, Kafka, Bruno Schultz et Hermann Ungar, entre Otto Dix, Chaïm Soutine et Georg Grosz, dit l'horreur et la terreur d'un monde qui s'effrite, se délite ou se disloque.

Il dit la fin d'un monde.

- Un shtetl est une petite ville, un grand village ou un quartier juif d'Europe de l'Est avant la seconde guerre mondiale. Ceux-ci ont disparu suite à l'extermination des juifs par l'Allemagne nazie et la collectivisation soviétique.

L'Auteur : Isroël Rabon

Extrait de la préface de Rachel Ertel à l'édition du roman dans sa traduction chez Julliard en 1992.

Né en 1900 à Gowarczow, près de Radom en Pologne, Isroël Rabon passe son enfance dans la banlieue de Lodz, sorte de Manchester polonais, au milieu de la misère, de la crasse et du bruit des métiers à tisser. Il révèle un talent précoce pour la peinture et la poésie, publiant ses premiers « vers humoristiques » dès l'âge de quatorze ans. Orphelin très jeune, il vit en vagabond, est enrôlé dans l'armée polonaise et envoyé au front contre les bolchéviks. A son retour à Lodz, il se consacre tout entier à la vie littéraire.

Journaliste, il acquiert une réputation de polémiste féroce. Directeur de la revue moderniste, *Lettre* (1936/1939), il attire dans son orbite de nombreux prosateurs poètes et peintres de l'avant-garde yiddish du monde entier. Lui-même y fait paraître des essais sur l'art, le théâtre et la poésie qui alimentent des débats passionnés.

Romancier, il publie *La Rue* en 1928 et en 1934, le premier volume d'une œuvre intitulée *Balut* qui n'eut jamais de suite. Il publie aussi plusieurs nouvelles et romans en feuilletons dans le quotidien yiddish de Varsovie, *Haïnt* (« Aujourd'hui »). Son œuvre de poète est d'une grande intensité émotionnelle et d'une rare violence métaphorique. Elle s'accompagne de nombreuses traductions du polonais, du russe, de l'allemand (Rilke, Lasker-Schüller...) et du français (Baudelaire, Cocteau, Villon).

Bohème, se mêlant volontiers au milieu des peintres, proclamant ses sympathies pour la gauche, personnage pittoresque qui tenait du clown et du railleur cynique, il fut un des artistes les plus originaux que Lodz ait produits.

Quand éclate la seconde guerre mondiale, il fuit vers l'est, se réfugie à Vilnius, occupée par l'Armée Rouge. Pendant un répit de deux ans (1939/41), où il est vivement critiqué pour son opposition à l'écriture réaliste, il produit quelques textes de visions apocalyptiques de blessés et morts aperçus lors de sa fuite de Lodz à travers le pays dévasté. Des témoins le décrivent comme frappé d'une profonde mélancolie, terré chez lui où les nazis viendront le chercher pour le mener au camp d'extermination de Ponary où il fut assassiné en 1942.

Sur L'Avant-Garde yiddish

Extrait de la postface de l'ouvrage Khaliastra, « La bande ». Revue littéraire, Varsovie 1922 – Paris 1924
Annoté sous la direction de Rachel Ertel. Collection Lachenal et Ritter, Gallimard, 1989.

Dans l'entre-deux-guerres, le continent européen sur toute son étendue est retourné comme par le soc d'une charrue – champ de morts et de ruines. En Russie – deux révolutions, la guerre civile, la famine. Et une aube rouge qui embrase d'espoir le monde entier. En Allemagne – retour des tranchées, dans la misère et la frénésie des villes ; la révolution de novembre 1918 est écrasée ; en janvier 1919, au cours de la semaine sanglante Rosa Luxembourg et Libknecht sont assassinés. L'empire austro-hongrois se désagrège.

Dans la débâcle générale renaissent des nations qui, depuis des siècles, ont subi le joug des puissances

– les pays des Balkans, les pays baltes, la Pologne – exsangues, mais libres ou se croyant tels.

Dès le début du siècle déstructurations et restructurations inouïes font exploser l'art. Une nouvelle ère commence, qui ne peut se comparer, par l'ampleur des bouleversements, qu'à la période de la Renaissance. La frénésie de culbuter l'ordre ancien des arts cul par-dessus tête s'empare du siècle et se répand comme une traînée de poudre à partir de foyers multiples disséminés sur tout le continent et même outre-Atlantique.

Les avant-gardes littéraires yiddish ont accès à de nombreuses langues, surtout celles de leurs pays d'insertion. Mais par le truchement des artistes et des peintres juifs issus des mêmes milieux yiddishophones que les écrivains, et par leurs migrations multiples, elles se trouvent en contact direct avec la production protéiforme des arts plastiques de cette période qui exercent sur elles une fascination sans bornes. La barrière linguistique ne faisant pas obstacle à la communication, les écrivains yiddish s'imprègnent de ces œuvres, parfois plus que de la création langagière. Elles exercent une influence considérable sur leurs écrits et incitent certains, comme ils le disent, à « tailler, affiler, assembler, souder » des collages et contre-reliefs verbaux, et à réaliser de « véritables mobiles de mots ».

Trésors du yiddish

Sur Rachel Ertel

Article paru dans Charlie Hebdo, le 16 octobre 2019



QU'AVEZ-VOUS VU, MONSIEUR HAENEL ?

Au début des années 2000, j'allais souvent emprunter des livres à la bibliothèque « Judaïca » de la mairie du 3^e, à Paris, puis les lire sur un banc, square du Temple. Là, j'entendais de vieilles dames et de vieux messieurs parler joyeusement dans une langue inconnue. Cette langue, on aurait dit de l'allemand chanté par des oiseaux : c'était du yiddish.

Se réunissaient ici des survivants de cette langue des Juifs d'Europe centrale, et la voix de ces jeunes gens de 80 ans faisait vibrer les étincelles de leur peuple exterminé ; le bruissement de cette langue témoignait d'un désastre, mais aussi de ce qui ne meurt pas.

C'était un étrange bonheur de flotter parmi les sonorités du yiddish, dont Rachel Ertel, sa grande traductrice en français, a raison de dire qu'elle n'est pas une langue morte, mais une langue assassinée. Sur mon banc, tout un monde lointain s'ouvrait, où scintillaient les noms d'Yitzhak Katzenelson, le grand poète qui a écrit dans le ghetto de Varsovie son Chant du peuple juif assassiné, ou celui de Leïb Rochman, qui a écrit en yiddish le plus grand roman du XX^e siècle (je n'exagère pas) : À pas aveugles de par le monde (traduit en 2012 chez Denoël).

Et c'est justement un livre de sa traductrice qui me fait penser à ces après-midi heureuses : Mémoire du yiddish, de Rachel Ertel. Ce sont des entretiens avec Stéphane Bou, sous-titrés Transmettre une langue assassinée, et publiés aux éditions Albin Michel.

Traduire est un acte de sainteté laïque

Rachel Ertel, qui a écrit des essais, comme Dans la langue de personne (1993), et traduit de la poésie et des romans, dont, je le répète exprès, l'extraordinaire À pas aveugles de par le monde, de Leïb Rochman, y raconte sa passion illuminante pour la littérature.

Sa parole est libre comme celle des invaincus. Sa vie, combative. Son œuvre, salutaire : elle a tout simplement sauvé les trésors de la littérature yiddish en les restituant en français. La transmission est l'autre nom de la mémoire : traduire est un acte de sainteté laïque.

Rachel Ertel naît en 1939 à Slonim, un shtetl de Pologne, aujourd'hui en Biélorussie. Son père, un menuisier bundiste (juif socialiste), est arrêté par les bolcheviks comme ennemi du peuple. Il est déporté au goulag, et Rachel Ertel et sa mère sont assignées à résidence en Sibérie. C'est le début d'une aventure humaine aussi terrible que riche : lorsqu'elles reviennent en Pologne, en 1946, elles apprennent la mort du père et découvrent un pays où l'on a exterminé les Juifs.

Lisez ce livre passionnant. Découvrez, rue Guy-Patin, à Paris, le foyer des Juifs rescapés - ce « phalanstère yiddish » comme elle l'appelle. Méditez sur le mot « Khurbn » qui désigne, mieux que l'hébreu « Shoah », la destruction des Juifs d'Europe. Et puis, écoutez le yiddish : ainsi, il ne mourra pas.

Marcel Bozonnet

Comédien – metteur en scène



Marcel Bozonnet interprète, à partir de 1966, le répertoire classique et contemporain, français et étranger.

Il est professeur à l'ENSATT de 1981 à 1986.

Il entre à la Comédie Française en 1982 et devient sociétaire en 1986.

En 1993, il est nommé directeur du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

De 2001 à 2006, il est Administrateur général de la Comédie Française.

En 2006 il fonde la compagnie Les Comédiens voyageurs, implantée à La Maison de la Culture d'Amiens, puis au Théâtre de l'Union, CDN de Limoges.

À partir de cette période, il crée :

Rentrons dans la rue, d'après Antonin Artaud et Victor Hugo, **Baïbars, le mamelouk qui devint sultan**, d'après le roman de Baïbars, **Chocolat, Clown Nègre** de Gérard Noiriel, **Le Couloir des exilés** de Michel Agier, **En attendant Godot** de Samuel Beckett (Comédie de Caen), **Soulèvement(s)** avec Valérie Dréville et Richard Dubelski (Maison des Métallos), **La Neuvième nuit, nous passerons la frontière** de Michel Agier et Catherine Portevin (Théâtre de l'Union, Lycée des Vaseix), projet avec lequel il commence une collaboration avec Émilie Ouedraogo, Spencer et Nach, artistes de KRUMP (danse), ainsi qu'avec Mulunesh, danseuse expérimentale, **Ana Lugati** (Je suis ma langue) dans le cadre de l'ouverture du Louvre Abu-Dhabi, **Madame se meurt !** d'après Bossuet avec Olivier Baumont et Jeanne Zaepffel, **Le Testament de Beethoven**, d'Ami Flammer avec François Marthouret (Théâtre du Jeu de Paume, Aix-en-Provence).

Pauline Devinat

Collaboratrice artistique



Pauline Devinat a très tôt voulu embrasser le théâtre dans son intégralité, conjuguer ombre et lumière. Elle a ainsi mêlé son métier de comédienne à celui d'assistante à la mise en scène. Louise Deschamps lui fait faire ses premières armes en 2005 sur une adaptation de **Pierrot le fou** de J.-L. Godard, **La Vraie Vie est ailleurs**. Suivent **Le Privilège des chemins** de F. Pessoa – soutenu par Paris Jeunes talents, puis **Une Femme seule** de Dario Fo.

Elle poursuit sa carrière de comédienne et dès 2013, noue une véritable complicité avec le Théâtre de Poche-Montparnasse. Elle collabore avec Charlotte Rondelez sur ses mises en scène d'**État de siège** de A. Camus (2014), **Cabaret Liberté !** (2017), et **La Ménagerie de verre** de T. Williams (2018). Elle fait la connaissance de Patrice Kerbrat avec **La Version Browning** de T. Rattigan, spectacle dans lequel elle mêle assistantat et jeu, puis l'accompagne sur « **Art** » de Y. Reza (2017). Elle rencontre alors Charles Berling qu'elle assiste sur sa mise en lecture de **Dreck** de R. Schneider dans le cadre du festival Paroles citoyennes (2018).

En 2019, elle rencontre Aymeline Alix dont elle devient l'assistante artistique. Elle commence également une collaboration avec Marcel Bozonnet sur **Le Testament de Beethoven** (Théâtre du Jeu de Paume d'Aix-en-Provence en septembre 2019) et intègre la compagnie des Comédiens voyageurs.

Judith Ertel

Dramaturgie



Judith Ertel enseigne la littérature et le cinéma. Depuis 2010, elle collabore aux spectacles des Comédiens voyageurs. Elle a notamment travaillé à l'adaptation du Roman de Baïbars, pour le spectacle, **Baïbars, Le mamelouk qui devint sultan**, et comme conseillère image pour **Chocolat, clown nègre** et **Le couloir des exilés** puis **La neuvième nuit, nous passerons la frontière**. Elle a participé à l'écriture et à la dramaturgie du spectacle **Soulèvement(s)**.

Stanislas Roquette

Comédien



Né en 1984, titulaire d'une maîtrise de Sciences Politiques, Stanislas Roquette est comédien, metteur en scène, et formateur dans de nombreux contextes pour des stages de pratique théâtrale et de prise de parole en public, notamment à Sciences- Po Paris, à la Sorbonne ou à Dauphine.

Metteur en scène, il compte à son actif plusieurs réalisations, notamment **La Machine de l'homme** d'après des textes de Jean Vilar et de Molière (Dom Juan), **Ode maritime** de Fernando Pessoa, **Les Feux de poitrine** de Mariette Navarro, **Soulever la politique** de Denis Guénoun, créé à la Comédie de Genève, et **Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne**, de Jean-Luc Lagarce (spectacle créé en Russie et en russe, avec des acteurs russes, et joué en alternance depuis 2017). Comédien nominé pour la révélation théâtrale au Prix du Syndicat de la Critique 2012, il a récemment joué sous la direction de Roland Auzet, Jacques Lassalle, Denis Guénoun, Christian Schiaretti, Gabriel Garran, Pauline Masson, Céline Schaeffer, Léonard Matton, Miquel Oliu Barton et Gérald Garutti.

Depuis 2018, **il est artiste compagnon de la Maison de la Culture d'Amiens, et artiste associé à la Maison des Arts du Léman (Thonon-les-Bains/ Evian)**. En 2020, il joue dans **Nous l'Europe, Banquet des Peuples** (Laurent Gaudé/Roland Auzet), et en 2021, il s'apprête à jouer Molière sous la direction de Jérôme Deschamps.

Lucie Lastella

Circassienne



Lucie Lastella tourne dans son cercle au sol depuis quelques années déjà, mais voyage dans le monde du cirque depuis son enfance. Elle trouve dans la pratique circassienne une liberté de créer qui l'amène jusqu'aux formations de l'ENACR et du CNAC.

Attirée par la pluridisciplinarité, l'artiste étoffe les rencontres à travers le spectacle comme un art vivant, et un art de vivre, en créant des projets avec d'autres artistes (Cie La Geste, les Femme Sauvages) et en travaillant en tant qu'interprète dans différents projets et compagnies de cirque et de théâtre (Cie du 13eme Quai, Cie des Lucioles, Matthieu Chedid...) depuis 2017.

Jean Sclavis

Comédien manipulateur



Né lyonnais, Jean Sclavis fait ses études au conservatoire en classes d'art dramatique et de percussions. Philippe Faure lui donne son premier rôle dans **Le Jeu de l'amour et du hasard** au Théâtre de Lyon en 1986. Il a travaillé ensuite avec Jean-Paul Lucet au Théâtre des Célestins, avec Sylvie Mongin-Algan, Anne Courel et Philippe Clément dans plusieurs salles lyonnaises et avec Yves Faure au Château de Grignan.

Il rencontre Émilie Valantin au cours d'un stage et joue pour la première fois au Théâtre du Fust en 1990 dans **Le Vicomte pourfendu** d'Italo Calvino. Il participe depuis à toutes les créations de la Compagnie Emilie Valantin (ex-Théâtre du Fust) et en devient co-directeur et metteur en scène en 2017 : **J'ai gêné et je gênerai** (1994), **Castelets en Jardins** (1995), **Un Cid** (1996), **Raillerie...** (1998), **L'Homme Mauvais** (2001), **Formation Continue** (2002), **Merci pour elles** (2003), **Emprise de tête** (2004), **Les Embiernes commencent** (2007), **La Courtisane amoureuse** (2009), **Gribouille** (2011), **Tours & Détours** (2011), **La Bosse du Théâtre** (2012), **Seigneur Riquet & Maître Haydn** (2012), **Peau d'Ours** (2014), **Molière x 3** (2015) et **Apothéose du fait divers** (2017). Il joue en 2016 sous la direction de Jean Lacornerie, dans **L'Opéra de Quat'Sous** de Brecht.

Émilie Valantin

Création des marionnettes



Après des études classiques, Émilie Valantin devient marionnettiste en 1973 et fonde le Théâtre du Fust à Montélimar. Son itinéraire d'artiste se confond ensuite avec celui de la compagnie. Une programmation parfois prestigieuse à l'étranger et en festival jalonne ce cheminement besogneux pour redécouvrir et actualiser le métier de marionnettiste. Il serait trop long d'énumérer tous les spectacles et les tournées qui jalonnent la vie de la compagnie, que nous retrouvons, sous le nom de « Compagnie Emilie Valantin

» installée au Teil en 2008, l'année d'une nomination aux Molières pour **Les Fourberies de Scapin** joué par Jean Sclavis et d'une mise en scène à la Comédie Française.

En janvier 2014, Armelle Héliot remet le Prix Plaisir du Théâtre-Marcel Nahmias à Emilie Valantin pour l'ensemble de son œuvre.

Les collaborations et créations musicales sont importantes aussi : depuis 2005, **Philémon et Baucis** (Opéra de Lyon), **Faust et Usages de Faust**, **Seigneur Riquet et Maître Haydn** avec le Quatuor Debussy, **La Servante Maîtresse** de Pergolèse, avec le groupe de musique baroque Akadêmia / Françoise Lasserre (Opéra de Reims) ou encore le Théâtre de la Croix-Rousse avec Jean Lacornerie à Lyon, pour **L'Opéra de Quat'sous** de Brecht, en 2016.

En 2017, Emilie Valantin et la Compagnie créent **Apothéose du fait divers** pour réhabiliter la veine populaire des Histoires vraies de Pierre Bellemare, et travaillent sur des traductions et adaptations de textes argentins en littérature étrangère. La prochaine création, pour diversifier le répertoire en direction du Jeune Public, propose une version des **Contes de la Mère L'Oie** de Ravel, pour vielle à roue et théâtre d'ombres.

Adeline Caron

Installation

Diplômée en 2000 de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Paris. Depuis elle travaille tant que scénographe ou/et costumière pour le théâtre et l'opéra, notamment pour Marcel Bozonnet. Elle débute en 2004 une longue collaboration avec Benjamin Lazar.

Elle est nommée en 2014 pour le Molière de la meilleure création visuelle pour **Mangez-le si vous voulez**, compagnie FOUIC, et reçoit en 2016, pour **La petite Renarde rusée**, avec l'ensemble de l'équipe artistique, le prix de la critique en tant que « meilleurs créateurs d'objets scéniques ». Lauréate en 2017 de l'aide à la création d'Artcena en dramaturgie plurielle pour **5 semaines en R.F.A./1952**, elle bénéficie d'une résidence d'écriture à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon en 2018. Son étude sur la forêt de Verdun, **La Mort jardinière / Verdun**, reçoit en 2016 le Prix des parcs et jardins de Picardie.

Renato Bianchi

Costumes

Aujourd'hui scénographe et costumier indépendant, Renato Bianchi a été de 1989 à 2015 **directeur des costumes et de l'habillement de la Comédie Française** au sein de laquelle il entre en 1965 après s'être formé dans les ateliers de la haute couture parisienne.

Renato Bianchi a signé sa première création propre à la Comédie Française avec **Les Fausses confidences** de Marivaux, mise en scène de Jean-Pierre Miquel. Il a également conçu les costumes de **Jacques ou la soumission** de Ionesco, mise en scène de Simon Eine, de **Suréna** de Corneille, mise en scène d'Anne Delbee. Il a travaillé avec Jacques Lassalle pour **La Controverse de Valladolid** de Jean-Claude Carrière et pour **La Vie de Galilée** de Brecht.

Il travaille régulièrement avec Marcel Bozonnet et crée les costumes de tous les spectacles des Comédiens voyageurs à l'exception d'En attendant Godot.

Gwennaëlle Roulleau

Musicienne

Gwennaëlle Roulleau est compositrice, improvisatrice électroacoustique et artiste sonore. Elle capte et sculpte la matière sonore dans sa physicalité, la transforme pour en dégager substance, énergie, émotion. Entre la composition en temps réel et l'écriture, entre le geste instrumental et le dispositif, elle traite les sons en organismes vivants toujours ouverts, avertissement d'accident et de plaisir. Elle joue avec les musiciens improvisateurs Thierry Waziniak, Jean-Sébastien Mariage, Gaël Mevel, Jacques Didonato, Ramuntcho Matta, Jean-Marc Montera ou Tristan Macé, et développe les projets Poza Tym, Modulations furtives, le Cercle, Blues repercussion sound.

Elle s'aventure avec le théâtre de Christelle Harbonn, de Marcel Bozonnet, et de Dominique Dolmieu, l'archéographie de Tangible, la danse d'Olivia Grandville, ou la poésie de Friche Théâtre Urbain. Elle crée des dispositifs qui interrogent le phénomène sonore (vibration, larsen, résonance, harmoniques...). Elle compose pour la vidéo et le cinéma (l'Abbaye de Boscodon d'E. Lorré, U-Farm de D. Chiviale, Fais voir le son de D. Dany, La roulotte d'E. Fournier, Le goût de l'eau d'I. Leparcq).

Ses projets musicaux sont présentés dans les réseaux de musique de création, dans des théâtres ou sur des terrains à nommer.

Quentin Balpe

Vidéo

Quentin Balpe collabore à l'image, au son et à la lumière sur des projets de natures diverses : films, performances, spectacles vivants, installations, photographies. Il a notamment travaillé avec Marylène Negro, Philippe Lasry, Sonia Wieder-Atherton, Charlotte Rampling, Karim Ghaddab, Halida Boughriet, Suzanne Lafont, Clémentine Delbecq, Stéphane Gérard, Sylvie Ruaulx, Emmanuel Soland, Hélène Agofroy, Moriarty, Cie&Co (Camille Ollagnier), La Compagnie Sans Père, La Maîtrise Populaire de l'Opéra Comique.

ANNEXES PEDAGOGIQUES

Histoire de la Pologne, repères chronologiques.

Longtemps partagée entre les empires russe, autrichien et allemand (1795-1918), la Pologne recouvre son indépendance le 11 novembre 1918. Ses frontières de référence sont reconnues par la Société des Nations (SDN) en 1923, après plusieurs campagnes militaires. C'est un territoire de plaines qui s'étend sur 389 000 km², limité à l'ouest par les districts de Katowice, Poznań et Toruń avec un accès à la mer baltique près de Dantzig ville libre (Gdańsk), et à l'est par Wilno (Vilnius), Tarnopol et Stanisławów. Le nouvel Etat adopte une constitution démocratique parlementaire en 1921. A cette date, il compte 31,9 millions d'habitants dont plusieurs minorités – Ukrainiens 14,3 %, Juifs 7,8 %, Biélorusses 3,9 % et Allemands 3,9 % –, et tous sont citoyens polonais (Główny Urząd Statystyczny, 2003: 382).

Pendant trente années au cours de la première moitié du XXe siècle, ce pays subit plusieurs vagues de violences mais d'ampleur très différente. Pendant les vingt premières années et dans l'immédiat après guerre, les tensions politiques et inter-minorités se soldent par un climat d'insécurité pour de larges pans de la population, et par des victimes civiles lors d'affrontements armés. En revanche, les violences de masse atteignent une ampleur sans précédent pendant la guerre (1939-1945), qui se solde pour la Pologne par la perte de plus de 17 % de sa population civile (dont 90 % des Juifs polonais). Décidés lors des conférences interalliées de Yalta et Potsdam (1945), les déplacements de frontières et les transferts de populations allemandes, ukrainiennes et polonaises façonnent, à partir de 1948, une société mono-ethnique.

TENSIONS ET VIOLENCES CONTRE LES MINORITÉS (1918-1939)

La nouvelle Pologne fondée le 11 novembre 1918, avec à sa tête Józef Piłsudski (1867-1935), connaît une situation politique délicate. Elle entreprend d'unifier trois territoires séparés pendant le XIXe siècle, et de moderniser une économie à dominante agricole ; elle forme une administration et une armée, tout en étant engagée par six conflits à ses frontières, notamment avec la Russie bolchevique. Dévastée par la Première Guerre mondiale dont elle fut un des principaux terrains de manœuvre, la Pologne doit faire face à des tensions internes avec les minorités. Dans les

régions dites des « Confins » à l'est, là où les Polonais sont minoritaires (sauf dans les villes), les frontières orientales sont âprement disputées entre 1919 et 1921 (conquête de Wilno (Vilnius), guerre polono-soviétique et polono-ukrainienne), au prix d'affrontements nationaux meurtriers pour les populations civiles. Au sud, un soulèvement des Polonais permet le rattachement de la Haute-Silésie (août 1920).

Le nouvel Etat indépendant qui voit la reconnaissance internationale de ses frontières par la SDN en 1922-1923, adopte une constitution démocratique de type parlementaire, inspirée du modèle républicain français (1921). Mais le pouvoir exécutif rencontre de nombreuses difficultés face à une surenchère parlementaire et aux troubles de la rue, que symbolise l'assassinat du premier président de la République, Gabriel Narutowicz (1865-1922), deux jours à peine après son entrée en fonction. En 1926, le maréchal Józef Piłsudski, soutenu par la gauche et les minorités nationales, reprend les rênes du pouvoir à la suite d'un coup de force. Il limite les pouvoirs des parlementaires et lance un « assainissement » (*sanacja*), d'abord propice à l'épanouissement du pays ; puis avec les difficultés économiques et sociales, il limite les libertés politiques et concentre de plus en plus de pouvoirs entre ses mains. Peu avant sa mort, ses successeurs réforment la constitution (1934) et transforment le régime en un Etat semi-dictatorial.

Dès le début des années vingt, les autorités polonaises s'engagent dans des politiques de « polonisation » qui exacerbent les revendications nationales, et accumulent des contentieux pour l'avenir. Bien que bénéficiant constitutionnellement des mêmes droits – la Pologne a ratifié en 1920 le Traité des Minorités annexé au Traité de Versailles – les populations minoritaires (Allemands, Ukrainiens, Biélorusses, Juifs, etc.) se plaignent de multiples discriminations. Les engagements du Traité ne sont pas respectés. Ainsi, les Ukrainiens de la Galicie occidentale et de la Volhynie (annexées en 1923) se heurtent à des politiques d'assimilation forcée et de colonisation qui tournent – sous couvert de « pacification » – à

l'affrontement sanglant avec les nationalistes (attentats). De même, les sentiments antisémites qu'attisent des groupes nationalistes polonais et l'Eglise catholique, se transforment en actes violents souvent très meurtriers : boycott des entreprises et des commerces juifs, quotas et « ghettos des bancs » à l'université, pogroms, etc. D'ailleurs, après avoir rompu avec le Traité des Minorités (adopté sous l'égide de la SDN en 1934), le gouvernement finit par faire voter en 1938 des lois ouvertement antisémites (limitation de l'abattage rituel), et donne l'ordre à l'armée de détruire les églises orthodoxes dans les zones ukrainiennes pendant l'été 1938 (Korzec, 1980: 248 et sq. ; Beauvois, 1995: 318).

Dans le même temps, l'agitation sociale gagne les grandes villes (Varsovie, Łódź, Lwów) alors que l'économie se redresse et que s'esquisse à gauche la perspective d'un « front populaire ». Toutefois, la violente répression des grèves et des mouvements paysans (1936-1937) et la limitation des libertés politiques bloquent cette issue. Les gouvernants tirent arguments des tensions pour limiter les libertés civiques et arrêter des responsables de l'opposition.

A l'extérieur, les dirigeants polonais cherchent à neutraliser les deux grands voisins selon un « principe d'équilibre » établi par le maréchal Józef Piłsudski. Ils signent des traités de non-agression avec la Russie stalinienne (1932) et l'Allemagne nazie (1934), tout en admettant des garanties de la France et du Royaume-Uni. Face à la pression allemande qui exige le rattachement de Dantzig au Reich, la politique d'apaisement des Britanniques et des Français (accord de Munich, 1938), place les dirigeants polonais dans une impasse. Ce qui contribue, malgré un regain économique, à nourrir des fuites en avant nationalistes (ultimatum à la Lituanie et annexion de Tesin, 1938), et conduit le pays au désastre. De plus, ces dirigeants ne peuvent anticiper le rapprochement entre Hitler et Staline (Pacte germano-soviétique, août 1939) qui rend possible l'offensive hitlérienne et un nouveau partage de la Pologne (Cienciala, 2007).

Chronologie

1918-1919. Pogroms à Wilno, Lwów, Pińsk et autres villes**

La conquête des frontières orientales de la Pologne est l'occasion de débordements nationalistes et antisémites à l'origine d'une vague de pogroms sanglants qui aurait touché une centaine de localités. Les pillages sont souvent au centre des massacres. Ainsi à Lwów, après l'entrée des troupes polonaises, les 22-24 novembre 1918, les soldats se déchaînent contre les Juifs à l'occasion d'un « quartier libre » : 72 morts, 300 blessés, 3 synagogues détruites, selon une commission d'enquête internationale dépêchée sur place peu après (Cohn, Renaudel, Schaper et Shaw, 1920: 16). De même, à Pińsk, en avril 1919, les troupes polonaises qui venaient de reconquérir la ville massacrent 35 Juifs accusés de « judéo-bolchevisme » ; à Vilnius, après trois jours de combat (avril 1919), les Juifs sont accusés d'avoir aidé l'armée rouge : « Il y a eu 67 morts, hommes, femmes et enfants. Le pillage qui a suivi l'entrée des troupes n'a pas seulement duré quelques jours, mais des semaines » (Cohn et al., 1920: 28) ; à Minsk, le 8 août, dès l'entrée des troupes polonaises le quartier juif est pillé (37 morts) ainsi que les villages alentours (environ 160 morts). Cette fièvre antisémite ne se limite pas aux Confins. A Kielce, le pillage du quartier juif, en novembre 1918, fait 4 morts et des centaines de blessés (Maciągowski, 2008: 38) et même à Cracovie, il y a 2 morts sur le marché, en juin 1919 (Cohn et al., 1920: 16-30 ; Korzec, 1980: 75-85 ; Tomaszewski, 1984 ; Engel, 2003).

Auteur Jean-Yves Potel, 2010. Sciences Po (Violence de masse et résistance. Réseau de Recherche).

Article complet <https://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/fr/document/chronologie-de-la-pologne-1918-1948.html>

Le marginal de Prague à Łódź. Individu et communauté chez Franz Kafka et Yisroel Rabon

Delphine Bechtel

« Imagine-t-on par hasard que j'ai été élevé
dans quelque endroit perdu ?

Non, j'ai été élevé au cœur de la ville,
au cœur de la ville. »

Kafka, Journaux, 1910

Qu'ont de commun Franz Kafka, né en 1883 dans une famille juive assimilée de Prague sous la monarchie austro-hongroise, et Yisroël (Israël) Rabon (de son vrai nom Rubin), qui vit le jour en 1900, dix-sept ans plus tard, à Radom, et grandit dans le quartier prolétaire juif de Bałuty (Balut en yiddish), la banlieue ouvrière de Łódź, alors dans la partie polonaise de l'Empire russe ? Assurément ces deux hommes pourraient représenter de manière paradigmatique les figures antithétiques du « Juif de l'Ouest » (« Westjude ») et du « Juif de l'Est » (« Ostjude »), tels que les intellectuels liés aux débuts du sionisme culturel et politique aimaient à les opposer.[1] Kafka, appartenant à la minorité juive germanophone de Prague, capitale historique des pays tchèques, et Rabon, auteur de langue yiddish vivant et écrivant à Łódź, dans la Pologne de l'entre-deux-guerres, pourraient certes apparaître comme les deux « extrêmes » du judaïsme centre-européen, le premier linguistiquement et culturellement assimilé et en quête de racines, le second né et éduqué dans l'univers de la « yiddishkayt » polonaise.

Kafka, qui reprochait à son père de ne conserver que des vestiges pétrifiés de quelques pratiques religieuses juives, allait justement se passionner pour la culture des « Ostjuden », fréquentant assidûment le théâtre yiddish et lisant tout ce qui pouvait lui tomber sous la main sur la culture et la littérature juives de l'Est. Il évoque même, dans son fameux texte sur la littérature des petites nations, sa fascination pour la littérature yiddish, dans laquelle il perçoit une « solidarité qui se développe au sein de la conscience nationale », « la fierté et le soutien qu'une littérature procure à une nation vis-à-vis d'elle-même et du monde hostile qui l'entoure », « le fait que l'attention de la nation se limite à son propre cercle et qu'elle n'accepte l'étranger que sous forme d'image réfléchie », et enfin le fait que la littérature y serait « l'affaire du peuple »[2] conçu comme communauté soudée. Ces réflexions posent de manière fantasmagique le problème du lien entre l'écrivain et la communauté, en l'occurrence la communauté nationale, et confèrent une place emblématique aux impératifs de la collectivité et de la solidarité. Elles sont inspirées à Kafka par une connaissance de seconde main de l'œuvre de certains écrivains yiddish classiques (Sholem Aleykhem, Peretz), correspondant plus à une projection qu'à une réalité littéraire, plutôt à un lieu commun, d'ailleurs fréquemment colporté jusqu'à nos jours, qu'à une opposition réelle entre littérature allemande et littérature yiddish.

En effet, Kafka et Rabon, loin de déployer devant nous deux univers opposés, sont en fait étonnamment proches. Cette étude tentera de déterminer quelle est réellement la place de l'individu, et en particulier celle de l'individu poussé à son extrême, le marginal, et son lien avec la communauté dans leur oeuvre respective, la première, celle de Kafka, jouissant d'une reconnaissance universelle, la seconde, celle de Rabon, largement méconnue, et représentée principalement par son seul roman traduit, *La Rue*. [3]

Le premier point commun des oeuvres de Kafka et de Rabon est certainement le personnage de l'individu solitaire, isolé et marginal, héros (ou anti-héros) placé au centre de leurs écrits. Le Joseph K. du Procès, le K. du Château, et le héros anonyme de *La Rue* de Rabon, sont faits de la même

éttoffe : des personnages sans nom, sans origine, sans famille, sans amis, que le récit place arbitrairement dans un cadre étranger dans lequel ils ne parviendront jamais à s'insérer. Parmi les attributs négatifs de ces individus isolés, l'absence d'un nom véritable est révélatrice : l'anonymat, confié à son ami Gustav Janouch, est le signe de la dégradation du peuple juif et de son nivellement parmi les nations « Anonyme signifie : qui n'a pas de nom. Or le peuple juif n'a jamais été sans nom. Au contraire, c'est le peuple élu d'un Dieu personnel, un peuple qui ne saurait s'abaisser jusqu'au degré le plus bas - celui d'une masse anonyme et par conséquent dépourvue de spiritualité -, s'il obéit fidèlement à la loi. Pour que l'humanité devienne une masse grise, sans forme et donc sans nom, il faut qu'elle se soit détournée de la loi qui lui donne forme. Mais alors il n'y a plus de haut ni de bas ; la vie se nivelle au point de n'être plus que le fait d'exister ; il n'y a pas de drame, pas de lutte, il n'y a que l'usure de la matière, que la déchéance. »[4]

L'anonymat, signe de la détérioration de l'individualité, de la disparition de l'individu dans la masse, est donc le contraire de l'élection, du rapport privilégié avec la transcendance, de l'individuation. Cet anonymat, chez Kafka et Rabon, frappe de manière sélective : alors que les autres personnages sont pourvus de noms, le personnage central du Château ou de La Rue est détaché de toute appartenance et de toute communauté, héros « interdit de nom », interdit de séjours Car le héros n'a pas non plus de lieu d'origine ou d'ancrage, de « Heimat » ou de « patrie » bienveillante et nourricière. K. n'accède pas au Château, il n'obtient même jamais droit de cité dans le village, et comme lui dit bien le maire : « Personne ne vous retient, mais on ne vous chasse pas. »[6] Ce n'est qu'après sa mort que parvient du château la lettre qui établit sa présence au village, comme un état de fait, mais jamais un état de droit. Sa prétendue fonction d'arpenteur nommé par le château se révèle en fait imaginaire, et il n'arpente, à tout prendre, que des chemins qui ne mènent nulle part. De manière similaire, le héros du roman de Rabon parvient à Łódź par hasard, et passe son temps à errer dans les rues, étranger à la ville, désœuvré, sans jamais y trouver d'occupation fixe ni de reconnaissance. Tous deux ne trouvent un toit que dans des asiles provisoires, que ce soit l'auberge, puis l'école où K. s'installe, ou bien l'hôtel de la gare ou l'hospice pour les mendiants dans lesquels échoue le personnage de Rabon, lorsqu'il ne passe pas la nuit à la belle étoile. A la fois exclus de la société environnante et sans identité précise, ces personnages sont des « individus sans individualité » et sans port d'attache.

D'une certaine manière, ces deux héros illustrent un aspect de ce type social nouveau à l'époque, lié au développement urbain, que le sociologue allemand Georg Simmel, qui s'est illustré au début du siècle par ses travaux sur la modernité et la ville, a décrit sous les traits de « l'étranger ». En effet, pour Simmel, l'étranger, ce n'est plus le touriste de passage, celui qui s'adonne au luxe d'un voyage formateur hors de son pays natal, ce n'est « pas celui qui vient aujourd'hui et repart demain, mais celui qui vient aujourd'hui et reste demain ». [7] Pour Fimmel, la ville moderne incarne le lieu de l'aliénation permanente, lieu de l'altérité radicale dans lequel on vient juste d'arriver, mais dans l'enceinte duquel on se trouve tout de suite enfermé. Dans Le château, aussi longtemps que K. chemine, il ne quitte jamais le village. Joseph K., dans Le procès, évolue dans une modernité urbaine caractérisée par ses bureaux, ses fonctionnaires. Quant au héros de Rabon, il n'échappe pas à la rue « J'avais le sentiment bizarre que c'était moi qu'on enfermait quelque part, dans une rue solitaire, inconnue, où j'étais condamné à errer sans jamais trouver de gîte où reposer ma tête lasse. (...) tu es condamné à la rue, où que tu ailles, où que tu viennes, ce sera toujours la rue, la rue, la rue ... »[8] se dit-il au moment où, à la tombée de la nuit, les concierges referment les portes cochères des maisons cossues, n'offrant au regard du vagabond sans abri qu'une rangée de façades impénétrables.

Car le deuxième point commun à Kafka et Rabon, c'est qu'ils apparaissent tous deux comme des écrivains dont l'oeuvre est placée, certes différemment, sous le signe de la ville. Les ruelles sinueuses de la Kleinseite/ Malá Strana de Prague, ses tours et ses clochers, la ville basse dominée par la silhouette énigmatique du château (Hradschin/ Hradčany) qui se détache sur ses hauteurs, ont tout autant marqué l'univers kafkaïen[9] que la Łódź industrielle, bien nommée la « Manchester polonaise » est présente chez Rabon. Dans le fragment « Préparatifs de noces à la campagne », ou dans « Le Verdict » de Kafka, on reconnaît aisément des scènes de rue ou des vues caractéristiques de Prague. La Łódź de Rabon forme la toile de fond du récit de La Rue, avec ses rues tirées à angle droit et ses usines vétustes, mais aussi ses demeures bourgeoises de style Jugendstil qui bordent la rue Piotrkowska, dont Rabon décrit de manière éparse les détails, « les vitrines, les pilastres et les cariatides qui ornaient les façades, les toits en zinc colorés et les fenêtres aux carreaux biseautés bordées de longues guirlandes de feuilles, d'oeillets et de fleurs d'automne entremêlés. »[10]

Si l'on retrouve, chez les deux auteurs, des descriptions qui rappellent l'architecture précise de leur ville d'origine, il reste que Prague et Łódź, pour autant présentes qu'elles soient, se trouvent aussi dématérialisées dans leur oeuvre. La réalité lodzienne apparaît parfois par la mention du nom de certaines rues, comme la Rue Widzewka, parallèle à la grande rue Piotrkowska, où se trouve l'Eglise orthodoxe, ou encore la Rue Rokoczyna, plus excentrée, siège de l'hospice des mendiants. Par contre, Prague n'est jamais nommée explicitement chez Kafka, et ne se retrouve que de manière symbolique dans l'espace labyrinthique surplombé par le château, ou bien dans les bureaux d'une bureaucratie impénétrable, rappelant celle de la Double Monarchie.

Ainsi, chez Kafka et Rabon, le lieu du récit est avant tout celui de l'errance, dirigée en permanence vers la recherche d'un abri, d'un havre de repos et de chaleur humaine, d'un refuge contre l'adversité. Chez Rabon, celui-ci peut prendre la forme d'une cave, « boyau long et étroit », voire même la chaleur matricielle d'un ventre animal, que l'on retrouve chez Kafka sous la forme du « terrier ». Et pourtant, chacun des héros ne démontre, par son déracinement profond qui s'accompagne de pérégrinations sans but, que le rapport brisé de l'individu à une topographie qui a perdu son sens. Le lieu de leur vagabondage est à la fois concret et incommensurable. L'insistance sur la topographie du lieu proche, celui que l'on ne parvient pas à quitter et dans lequel on erre sans fin, s'accompagne de l'évocation de celle du lieu lointain, d'un ailleurs qui sert de point de fuite l'Amérique, éponyme du roman de Kafka, la Côte d'Or d'où est originaire le singe du « Rapport à une académie », voire la Chine. Chez Rabon, on trouve la France, pays d'immigration potentielle, mais qui refuse les Juifs, mais surtout l'Est, tout d'abord la Hongrie et la Roumanie, scène des aventures sensationnelles de Jason, puis encore la Chine et le Japon, où le Juif de Komarno est entraîné dans une fuite sans fin. La topographie imaginaire, celle du lieu rêvé, fantasmé, inaccessible, des confins, constitue le pendant de cet enfermement dans les enceintes du réel.

En effet, les deux auteurs jouent en permanence sur une spatialité double, organisée autour d'un lieu central (la ville, le château) dont on ne perçoit justement que les abords périphériques, les auberges de seconde zone, les hôtels borgnes, les lieux fréquentés par les déclassés de toute sorte, et des confins mythiques qui font place à l'aventure ou au rêve. Le critique Yitskhok Goldkorn décrit justement La Rue de Rabon comme « une sorte d'odyssée urbaine », et souligne le déplacement constitué par son deuxième roman, Balut (1934), sous-titré Roman d'un faubourg » (Roman fun a forshtot).[11] Les personnages de Kafka et de Rabon sont représentés de préférence dans une position en marge. L'homme de la campagne s'installe « Devant la Loi » et passe sa vie sur le pas de la porte qui n'était destinée qu'à lui. Joseph K. ne pénètre jamais les arcanes du

tribunal, ni K. celles du Château. Le personnage de Ration passe ses nuits sur les seuils des maisons qui lui restent fermées. Tous les lieux sont des lieux périphériques, excentrés, loin du centre qui est inaccessible ou indéterminable.

Autre point commun entre les deux œuvres, l'aspiration au lien social des personnages solitaires de Kafka et de Ration ne se réalise qu'au travers de rencontres furtives, de relations passagères ou dues au hasard. K. aspire profondément à s'intégrer au village, et il est prêt à utiliser dans ce but toutes les rencontres qu'il fait (Frieda, Barnabé etc.). Le héros de Ration suit les passants dans la ville, se jette sur une ombre rencontrée au détour d'une rue, cherchant vainement un visage familier, éventuellement une source d'argent ou de nourriture. S'ils se heurtent à des groupes qui semblent dessiner une communauté, ceux-ci ne sont en fait qu'une autre image de l'aliénation. Les gens du village dépendant du château cherchent tous autant que K. à se gagner les faveurs des Messieurs en utilisant, s'il le faut, leur prochain. Dans *La Rue*, le héros rencontre deux formes de communauté : d'une part les fidèles de l'Église orthodoxe, qui sont en fait de pitoyables exilés russes que le bolchevisme a condamnés à la marginalité religieuse et ethnique en Pologne, et qui sont à leur tour victimes d'un discours vengeur et fanatique ; d'autre part la masse des ouvriers en grève, qui constituent une autre forme de communauté aliénée, avec laquelle le personnage central se garde bien de s'identifier. On a d'ailleurs commenté de manière diverse le rapport de Ration au Bund ou au socialisme, le moins qu'on puisse dire est qu'il entretenait avec eux une relation plus qu'ambivalente,[12] peut-être non sans similitude avec celle que Kafka avait aux mouvements socialiste et anarchiste de Prague. Ces deux auteurs sont réfractaires à tout classement.

L'exclusion qui frappe le héros est souvent rendue par Kafka dans ses récits à travers le choix de figures animalières, comme la souris dans « Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris », le singe dans « Rapport à une académie » ou le chien dans « Les Recherches d'un chien ». Ces animaux figurent tous dans le bestiaire antisémite, selon lequel les Juifs sont comparés à des animaux vils ou nuisibles, et auquel le père de Kafka ne manquait pas d'avoir recours pour désigner ses amis juifs de l'Est comme Isak Löwy.[13] Le « peuple des souris » peut facilement apparaître comme la représentation des Juifs de l'Est soudés par une vie familiale et communautaire dont Kafka admirait l'évidence, et unis autour de la figure de Joséphine, l'artiste issue du peuple et qui ne s'élève aucunement au dessus de lui par son art, rappelant en cela le lien entre la littérature et le peuple souligné par Kafka dans le texte sur la littérature des petites nations. Le singe, au contraire, représente le Juif assimilé, contraint par la force à imiter la culture hégémonique pour échapper à sa cage, image à peine voilée du ghetto d'avant l'assimilation. Mais il ne parvient qu'à une imitation simiesque, à une singerie aliénante qu'il prend pour de l'art, renvoyant ainsi leurs préjugés à la figure des antisémites comme Richard Wagner ou Otto Weininger qui pensaient les Juifs assimilés incapables de toute création artistique, et condamnés à l'imitation superficielle de la culture dominante.[14] La souris et le singe représenteraient donc les deux pôles de la judéité, le « Juif oriental » et le « Juif occidental ». Quand au chien qui entame des « recherches » quasiment universitaires sur sa « race », rencontrant ces chiens chantant et dansant qui rappellent les acteurs du théâtre yiddish, suspendus dans les airs comme les "luftmentshn" du shtetl,[15] comment ne pas y voir un alter ego de Kafka, qui n'entretenait pourtant pas l'illusion que ses lectures et ses recherches pussent jamais le rapprocher de la communauté perdue et désormais inaccessible à jamais pour lui, du judaïsme d'Europe orientale.

La figure animale, métaphore des variations autour de la judéité, aliène dans tous les cas le personnage central du récit, le renvoyant à une identité radicalement autre, à la fois non humaine,

mais peut-être plus humaine. On remarquera avec intérêt que même si Ration n'a pas recours au genre du récit animalier, le héros de *La Rue* entretient avec les animaux des rapports plus proches qu'avec les hommes. Il doit sa survie durant la guerre au meurtre profanateur d'un cheval qu'il vide de ses entrailles pour se loger dans son ventre, trouvant ainsi un abri chaud dans cette cavité presque utérine. Il en garde une affinité particulière avec les chevaux, ce qu'il souligne lorsque, payé pour brandir le long des rues la pancarte publicitaire du cirque, il croise « le regard d'un cheval attelé dans son joug, un regard plein de regret et de compassion pour moi, l'homme... ».[16] Les soldats dans leurs tranchées n'éprouvent aucun sentiment d'amitié ni de fraternité pour leurs pairs, ils sont seuls avec leur peur, avec pour unique compagnon un corbeau noir, parasite, « un corbeau fourbe, traître, secret gardien de la mort ».[17] L'individu, chez Ration comme chez Kafka, est renvoyé à sa solitude à travers l'évocation de ces autres aliénés que sont les animaux.

Enfin, le dernier point commun à Kafka et Ration, c'est l'importance dans leurs écrits, face à la centralité du lieu qui enferme l'individu, d'une « autre scène », représentée par le théâtre, le cirque ou le cinéma, l'art qui ouvre les portes de l'imaginaire et de l'onirique. Ces formes du divertissement collectif, dérivatifs de la modernité urbaine qui offrent au spectateur la possibilité d'une évasion hors du cadre de son quotidien obsédant, sont utilisées par les deux écrivains d'une manière un peu similaire au « lointain exotique » dont il a été question. Un récent livre intitulé *Kafka va au cinéma* a recensé les films qui avaient marqué l'écrivain pragois, parmi lesquels plusieurs films de propagande sioniste faits pour attirer les immigrants vers la Palestine, lieu pour lui d'une émigration rêvée, mais à laquelle il ne se résout jamais, et aussi des films de divertissement et d'aventures, aux intrigues sensationnelles.[18] On connaît bien la fascination qu'ont exercée sur lui les représentations du théâtre yiddish, médiation vers la culture, pour lui exotique, des Juifs polonais, à tel point qu'il avoue s'y être rendu près de vingt fois au cours de la seule année 1911, sans avoir fréquenté une seule fois le théâtre allemand. Et il y aurait beaucoup à dire sur les nombreux personnages d'artistes du spectacle dans son œuvre (Joséphine, l'artiste du jeûne...) et sur le chapitre inachevé sur le théâtre de la nature en Oklahoma, un théâtre gigantesque et universel au sein duquel n'importe qui peut trouver un emploi, qui clôt le roman *L'Amérique*. L'une des rares utilisations répétées du pronom personnel « nous » dans son œuvre est celle par laquelle la souris anonyme, narrateur du récit « Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris », désigne son « peuple », communauté spectatrice de l'art de Joséphine. Le spectacle est le seul lieu de rassemblement collectif chez Kafka, même s'il apparaît parfois comme dévoyé. De même dans *La Rue*, la plupart des films que le héros est chargé de commenter de manière emphatique pour galvaniser le public du cinéma, sont des films à sensation qui ont pour cadre des paysages exotiques et lointains. On peut vérifier que ces films d'aventures mettant en scène le détective Eddie Polo ou le bandit Zigomar sont bien les films qui étaient à l'affiche à Łódź durant l'hiver 1922-1923, l'époque supposée de l'action. On en retrouve exactement les programmes dans la presse yiddish de l'époque, agrémentés d'entrefilets alléchants dont Rabon reprend parfois littéralement la teneur dans les commentaires enflammés qu'il prête à son héros, improvisé « orateur ».[19] D'ailleurs il semblerait que Ration ait lui-même officié comme « commentateur » au cinéma populaire « Flora » du quartier ouvrier juif de Bałuty, et que ses « explications », comme celles de son héros, étaient, d'après les témoins, de nature plus que fantaisiste.[20] [1 faut rappeler que Rabon, qui écrivit de nombreux romans à sensation (le genre du shund-roman) dont les épisodes paraissaient dans les quotidiens yiddish, affectionnait les genres périphériques et populaires et leur revendiquait une place au sein de la littérature yiddish. Dans son roman, le cirque et le cinéma sont représentés comme des arènes vides, des lieux de l'absence et de l'angoisse, lorsque Vogelnest y fait résonner ses poèmes désespérés sur l'amour, ou bien quand

ils sont déserts et que le héros sans abri s'y réfugie la nuit : « Les loges étaient pareilles à des trous noirs et béants de tombeaux. Elles me regardaient fixement et m'emplissaient d'épouvante. » [21] Par contre, ils s'animent pour les représentations, par l'arrivée des spectateurs qui y forment une « communauté imaginaire ». En effet, le seul moment où le héros se trouve incorporé dans une instance collective, c'est lorsqu'il transporte par ses commentaires le public, en particulier le public des ouvriers grévistes qui assistent à la projection du film *Les Deux Orphelines* de Griffith, grande fresque de la Révolution française. C'est donc seulement virtuellement, par la procuration de la projection cinématographique, que le héros peut ressentir un sentiment d'appartenance et de solidarité. Il existe bien sûr chez Kafka comme chez Ration une autre « scène » de cette aspiration, cette fois au sens psychanalytique, une scène encore plus virtuelle : le rêve, (a vision ou l'hallucination, qui concentrent dans le domaine de l'onirique le besoin d'amour du héros. On trouve chez Kafka comme chez Ration l'expression onirique du désir d'être aimé, que ce soit dans la silhouette rêvée de Liuba (son nom signifie « amour ») de *La Rue*, ou dans les considérations sur le mariage qui parsèment les *Journaux* de Kafka.

Ainsi, à travers leurs personnages solitaires et exclus et les lieux qu'ils prêtent d'une part à leurs errances, d'autre part à la projection de leurs imaginaires et de leurs aspirations, Kafka comme Ration déclinent les variations de la marginalité et de ses lieux périphériques. La centralité du héros et de son « milieu », fondatrice du roman classique, est abolie pour laisser place à la mise en scène de l'extra-territorialité, de l'ex-centricité, de l'ex-clusion. La judéité qui transparaît parfois comme question existentielle pour l'auteur ou comme attribut des personnages, devient secondaire, car elle n'est qu'une des formes de l'altérité radicale de l'individu. Certes, Max Brod a pu interpréter la solitude de K. dans le *Château* comme « le sentiment particulier du Juif qui voudrait prendre racine dans un milieu étranger, qui cherche de tout coeur à s'assimiler, et qui n'arrive pas à se fondre avec les hommes qui l'entourent. » [22] Mais Brod concède lui-même que le roman de Kafka va beaucoup plus loin, et il en trace une interprétation religieuse, humaine et universelle. De même, l'univers de Ration est loin de celui que Kafka imaginait comme typique de la littérature yiddish. Ration met en scène un « anti-roman yiddish », refusant toute inscription dans une destinée nationale ou communautaire, tout pittoresque fondé sur le particularisme. Son héros Jason, un juif lithuanien devenu athlète de cirque après une série d'aventures amoureuses rocambolesques, un « juif non juif » aux noms et aux identités multiples, qui aime traîner dans les tavernes et les bars jonches et mène une vie de gigolo, justifie son choix de vie dans les termes suivants « Qu'est-ce qu'il y a de mal à être athlète ? Aujourd'hui tu es à Lemberg, demain à Łódź et après demain à Budapest. Aujourd'hui tu es juif, demain, tchèque, après-demain, hollandais et une semaine plus tard, letton. Sinon, c'est resté planté toute sa vie au même endroit, faire des enfants et les mener au heder [l'école religieuse juive] tous les jours que le Bon Dieu fait. Je ne me vois pas faire ça toute ma vie. (...) Celui qui a goûté au cirque ne sera jamais un homme rangé ! Il ne pourra s'empêcher d'aller de pays en pays, de courir le monde comme le vent ! » [23]

Jason exprime ici la devise des héros de Ration, il choisit la liberté absolue, qui passe par la dé-communautarisation de l'individu, la dissociation de toute collectivité, et la solitude existentielle. Même s'il doit pour cela toucher le fond, vivre dans la dérélition, la destitution existentielle que l'on retrouve, bien plus tard, chez un Paul Auster. Il rejoint en cela les personnages de Kafka. Pour Kafka comme pour Ration, le monde yiddish est gommé, invisible, le judaïsme est celui de l'absence et du creux. La seule différence, c'est que pour Kafka et ses personnages, la solitude et le vide semblent imposés au héros malgré lui, car il n'y a plus de communauté, en tous cas à laquelle il soit possible de retourner. Kafka est le rejeton d'une famille déjà coupée du judaïsme, mais il ne peut, comme son ami Jiří Langer, partir à Belz et se re-convertir à une religiosité

hassidique surannée. Rabon, lui, vient d'un milieu radicalement autre : orphelin de père, voyou de Balut dont la sueur « avait mal fini » et le frère avait dû fuir en Allemagne pour échapper à la police, il a souffert de la faim et même vu sa propre mère mendier (comme dans la scène presque autobiographique de La Rue).[24] Pour Rabon, la communauté juive prolétaire existait bel et bien, et il a dû, contrairement à Kafka, s'en arracher pour devenir homme de lettres, poète, critique littéraire. Comme Rabon l'évoque dans l'un de ses premiers poèmes « J'ai grandi, je suis devenu sauvage, voyou, Je portai dans mon coeur une besace de cris, Pour lancer à Dieu et assourdir le ciel, Semer dans les airs mon unique bien ! Et j'ai grandi avec la tourmente dans les membres, Traîné en pays lointain, couru avec les voleurs ; J'ai eu faim, à midi j'ai mangé du vent Et au repas du soir, un morceau de ciel ! »[25]

Destins croisés, qui menèrent les deux hommes issus de mondes opposés, à adopter chacun le métier d'écrivain et l'habitus du dandy bohème et solitaire, une autre de leurs ressemblances. Ils sont morts au même âge, dans leur quarante et unième année, dans des circonstances bien différentes.[26] Comme le souligne son ami, l'écrivain Yisroel Yehoysue (Israël Joshua) Trunk, « Yisroel Rabon est l'écrivain le plus asocial dans la littérature yiddish polonaise. Il ne croit à aucune forme de communauté... La communauté, pour lui, c'est le rassemblement des animaux humains sous une même sombre destinée. »[27] Chez Rabon, la solitude résulte donc à la fois du destin humain général, mais aussi et surtout d'un choix personnel de l'individu, celui de préférer l'errance existentielle du « je » anonyme à la vie réglée du shtetl, qui est encore possible. On peut peut-être relever une différence entre les deux auteurs : chez Kafka, il existe encore une référence aux instances supérieures, à la transcendance, même si elle est hors de portée, ou même dégradée. Chez Ration, elle n'existe plus. L'homme est relégué « au delà des limites du monde ».[28] C'est ainsi que Kafka et Ration se rejoignent, reliant par leur oeuvre Prague et Łódź, villes juives de l'Ouest et de l'Est, pourtant géographiquement pas si éloignées, dessinant un pont entre la solitude du Juif assimilé qui se retrouve devant un vide, et celle de celui qui veut se débarrasser du judaïsme pour ne le troquer contre rien, rien d'autre que le vide.

Notes

1. Voir Steven E. Aschheim, *Brothers and Strangers The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800-1923*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982 ; Delphine Bechtel, *La Renaissance juive : Contacts culturels s-re Juifs allemands et Juifs d'Europe de l'est 1897-1930*, Recherche présentée en vue de l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches, Paris, Université Paris IV, 2000 à paraître aux éditions Belin.

2. „Das einheitliche Zusammenhalten des nationalen Bewusstseins“, „der Stolz und der Rückhalt, den die Nation durch eine Literatur für sich und gegenüber der feindlichen Umwelt erhält“, „die Einschränkung der Aufmerksamkeit der Nation auf ihren eigenen Kreis und die Aufnahme des Fremden nur in der Spiegelung“, „Angelegenheit des Volkes“, date du 25 décembre 1911, in Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 1986, p. 151-154, trad. fr. *Journaux in OEuvres complètes t. 1* | , Paris, Gallimard a Pléiade » , 1984, p. 194-196 passim.

3. Yisroel Rabon, *Di gas*, Varsovie, L. Goldfarb, 1928. Le roman a été redécouvert par z monde académique yiddish après sa republication en Israël, par l'Université hébraïque de Jérusalem, avec une introduction de Chone Shmeruk en 1986 ; trad. fr. Rachel Ertel, *La Rue*, Paris, Julliard, 1992.

4. „Anonym ist gleichbedeutend mit namenlos. Das jüdische Volk ist aber nie namenlos gewesen. Im Gegenteil ! Es ist das auserwählte Volk eines persönlichen Gottes, das nie auf die niedrige Stufe einer anonymen, und darum geistlosen Masse herabsinken kann, wenn es an der Erfüllung des Gesetzes festhält. Zur grauen, und darum namenlosen Masse wird die Menschheit nur durch

den Abfall von dem formgebenden Gesetz. Dann gibt es aber kein Oben und Unten mehr ; das Leben verflacht zur bloßen Existenz ; es gibt kein Drama, keinen Kampf, sondern nur die Abnützung des Stoffes, Verfall" Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 1951, p. 102 ; *Conversations avec Kafka*, trad. fr. Bernard Lortholary, Paris, Les Lettres Nouvelles/ Maurice Nadeau, p. 230.

5. Marthe Robert, *Seul comme Franz Kafka*, chapitre I « Le nom censuré » , Paris, Calmann-Lévy, 1979, p. 16

6. „Niemand hält Sie hier zurück, aber das ist doch kein Hinauswurf" *Das Schloß*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 1986, p. 73 ; *Le Château*, trad. fr. Alexandre Vaillent, in *OEuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard/ NRF « Pléiade », 1976, p. 567.

7. „Es ist also der Fremde nicht ... als der Wandernde, der heute kommt und morgen geht, sondern als der, der heute kommt und morgen bleibt." (je souligne) Georg Simmel, « Exkurs über den Fremden » (1908) in *Soziologie : Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Gesamtausgabe, t. 11, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1992, p. 764.

8. « Mir hot zikh gor oysgedukht, az men farshlist mikh oyf an elnter, fremder gas, oyf Melkher ikh vel keyn mol nicht onkumen tsu a varem gelegen.. Men hot mikh farshlosn Off a gas... Vu ikh zol gor nicht geyn vet shtendik zayn gas-ayn gas-Ofs... » *Di gas* (1986), p. 27, *La Rue*, p. 37. On remarquera la proximité sémantique de la racine .’u verbe yiddish « farshlisen », participe passé « farshlosn », avec le mot « Schloß » chez Kafka, tous ces vocables renvoyant à l’enfermement.

9. Voir Emanuel Frynta, *Kafka et Prague*, trad. fr. P. A. Gruénas, Paris, Hachette, 1964 ; Johann Bauer, *Kafka und Prag*, Stuttgart, Belser, 1971 ; Klaus Wagenbach, *La Prague de Kafka*, trad. fr. Denis-Armand Canal, Paris, Michalon, 1996.

10. « Di shoyfentster, shtukatur-kolumnes far di gebaydes, di bafarhte tsinkdekher un shoybn fun geshlifn gloz, vos zenen geven ayngheilt in geflokhtene shnurn fun lange girlandes-bleter, negltsvaygn un groyse herbstblumen. » *Di gas*, p. 62 ; *La Rue*, p. 75.

11. Yitskhok Goldkorn, *Lodzher portretn umgekumene lodzher shrayber un tipn* (Portraits de Łódź : écrivains et personnages disparus de Łódź), Tel Aviv, Hamenorah, 1963, p. 46-47.

12. Cf. Chone Shmeruk, « Yisroel Ration and his Book *Di gas* », introduction à *Di gas* (1986), p. XXII ; Yitskhok Yanasovitch, *Lodzher yorn : mentshn, suives, gesheenishn* [Années à Łódź : hommes, milieux, événements], Tel Aviv, Y. L. Perets-farlag, 1987, p. 167.

14. Voir par exemple, Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*, Leipzig, 1869, trad. fr. 1. G. Prod’homme et F. Caillé, *ouvres en prose de Richard Wagner*, t. VII, Paris, Delagrave, 1910 et 1928, rééd. Editions d’aujourd’hui, 1976 ; Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Vienne, 1903, rééd. Munich, Matthes und Seitz, 1980.

15. On désignait en yiddish par le terme de luftmentsh « homme suspendu en l’air » les Juifs désœuvrés de l’Empire russe que la législation antisémite empêchait de trouver un gagne-pain. Ce terme a été popularisé en allemand par des sionistes comme Herzl ou Nordeau.

16. « a zaytiker blik fun a ford, ayngeshpant in yokh, a blik ful mit badoyern un mit mitleyd tsu mir, dem mentsh... », *Di gas*, p. 70, *La Rue*, p. 82. A un autre endroit, Babon, qui était un fin connaisseur de la poésie symboliste et décadente française, cite, d’ailleurs en les transformant, des vers de Baudelaire évoquant la miséricorde des chevaux qui ne piétinent pas les ivrognes tombés sur la chaussée, *Di gas*, p. 160, *La Rue*, p. 170.

17. « a kro als shoymer, als modnem, falshn, geheymen shoymer fun toyt », *Di gas*, p. 85, *La Rue*, p. 98.

18. Hanns Zischler, *Kafka va au cinéma*, trad. fr. Olivier Mannoni, Paris, Cahiers du cinéma, 1996

19. Cf. les programmes des cinémas Corso, Grand Kino, Kino Popularne, Nowości, Casino et Odeon de Łódź, publiés régulièrement dans la dernière page d'un des quotidiens yiddish de Łódź, Lodzher tageblat. Le film Les Deux Orphelines se jouait au Casino et à l'Odeon fin novembre et début décembre 1922, avec un succès important à en juger par les commentaires qui lui sont consacrés.

20. Cf . Yitskhok Yanasovitsh, Lodzher yorn, p. 180-181.

21. « Di lozhes hobn oysgezen vi shvartse lekher fun kvorim. Zey hobn umheymlekh gekukt oyf mir un geshrokn. » Di gas, p. 82, La Kue, p. 94.

22. Max Brod, Franz Kafka, souvenirs et documents, trad. fr. Hélène Zylberberg, Paris, Gallimard, 1945, p. 215.

23. « Zol es shlekht zayn tsu zayn an atlet ? Haynt bistu in Lemberg, morgn in Lodzh un fiber morgn in Budapesht. Haynt bistu a yid, morgn - a tshekh, fiber morgn - a holender, un di andere vokh - a letlender. Vos-zhe, zitsn oyf an ort, khasene hobn un firm di kinder in kheyder arayn ? Ikh shtel zikh nisht for, az ikh zol es kenen ton.(...) Ver es lebt khotsh tsvey yor in a tsirk, vet shoyt keyn gezetster mentsh nisht zayn ! Eybik vet zikh im glustn forn fiber lender, vi der vint vet er zikh arumshlepn oyf der velt !... » Di gns, p. 153, La Rue, p. 163.

24. Voir les détails biographiques dans Yitskhok Goldkorn, Lodzher portretu : umgekumene yidishe shrayber un tipn, Tel Aviv, Hamenorah, 1963, p. 33-57 ; Khayim Leyb Fuks, Lodzh shel mayle : dos yidishe gaystike un derhoybene Lodzh (La Łódź céleste : la Łódź spirituelle et éminente), Tel Aviv, Y. L. Perets-farlag, 1972, p. 102106, et Yitskhok Yanasovitsh, Lodzher yorn, p. 171.

25. "Ikh bin gevaksn a vilder, a Jobuz,/ Getrogn oyfn hartsn a torbe geshreyen,/ Tsvu varfn far Got un dem himl fartoybn / Mayn eyntsik farmegn in luft tsezeyen ! // Un ikh bin gevaksn mit vikher in glider,/ gevalgert in fremd, mit ganovim gelofn ;/ gehungert - gegesn a shtik vint oyf mitik/ un himl gegesn oyf moltsayt in ovnt !" Mayn lid, cité ins Yitskhok Goldkorn, Lodzher portretn, p. 41.

26. Rabon a été assassiné par les Nazis en 1941 à Ponary, près de Wilno. "Yisroel Rabon iz der asatsyalster shriftsteler in der yidisher literatur in Poyln. Er gleybt nicht in keyn shum gemeynshaft... Gemeynshaft heyst (bay im) tsuzamenbrenge di mentshn-khayes unter eyn fintstern goyrl." Cité dans Leksikon fun der nayer yidisher literatur, t. 8, New York, Alveltlekher yidisher kultur-kongres, 1981, p. 283.

28. « Hintern ployt fun der velt » , d'après le titre de son premier recueil de poèmes. Pour un commentaire détaillé sur le sens de ce titre dans la tradition talmudique et la société yiddish, voir Yitskhok Goldkorn, Lodzher portretn, p. 42.

Source : <http://www.circe.paris-sorbonne.fr/spip.php?article51>

Errances et dénuements dans *Di gas* d'Isroël Rabon (1928).

Les précarités physiques et symboliques comme métaphores dans l'entre- deux guerres en Europe orientale

- Di gas (La rue en Yiddish)

Cécile Rousselet

Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle / Sorbonne-Université

La notion de précarité n'a de sens qu'en soulignant les différents aspects et différentes manifestations auxquelles elle renvoie. Parler de « précarité », c'est d'abord désigner un réseau à la fois physique et symbolique de formes de dénuement, dont la littérature peut se faire l'écho. Les mises en scène de précarités, dans les intrigues romanesques, deviennent alors non plus seulement les reconfigurations narratives de phénomènes à la fois individuels et sociétaux, mais métaphores d'une réflexion plus métaphysique autour de cette notion, et ceci notamment lorsque le référent historique de l'œuvre s'inscrit dans un paysage chaotique, marqué par l'irruption brutale de la modernité. C'est le cas du roman *Di gas* (*La rue* dans sa traduction française) (1928) d'Isroel Rabon¹, prosateur polonais, écrivant en langue yiddish au début du XXe siècle. Le protagoniste principal du roman, récemment démobilisé, erre dans les rues de Łódź, vagabond sans lieu, hallucinant les espaces qu'il traverse. La précarité dans laquelle il se meut, touchant à la fois ses propres expériences que celles des personnages qu'il rencontre, se lit comme une construction à la fois narrative et esthétique autour d'un malaise généralisé. Dès lors qu'on se questionne sur ce que la problématique de la précarité peut signifier en Europe orientale dans l'entre-deux guerres, on observe que la mise en scène du dénuement fonctionne comme métaphore renvoyant à une crise, liée à la fois à l'irruption de la modernité et aux ruptures esthétiques touchant l'écriture romanesque.

Précarités d'une littérature « mineure »

Isroel Rabon (1900-1941), auteur juif polonais élevé dans un quartier ouvrier de Łódź, vécut brutalement l'invasion de la Pologne par les Allemands, forcé de fuir à Vilnius puis fusillé à Ponar. Sa prose hallucinée, parfois authentiquement romantique mais marquée par l'expressionnisme des années 1920, porte les stigmates d'une existence détruite par la guerre. Sa « réputation de polémiste féroce² » donne à Isroel Rabon une place de choix dans l'avant-garde yiddish³, notamment grâce à son inscription dans les milieux de la presse écrite⁴. Rachel Ertel, dans son introduction

« *La Rue*. Une errance hallucinée », le décrit ainsi : « bohème, se mêlant volontiers au milieu des peintres, proclamant ses sympathies pour la gauche, personnage pittoresque qui

¹ Isroel Rabon, *La rue*, trad. Rachel Ertel, Paris, Julliard, 1992. Dans la suite de l'article, les références à ce roman apparaîtront sous la forme suivante: R, suivi du numéro de page.

² Rachel Ertel, « La rue: une errance hallucinée », in Isroel Rabon, *La rue*, trad. Rachel Ertel, Paris, Julliard, 1992, p. 7.

³ Dafna Clifford, *Unifying elements in European Jewish fiction, 1890-1945*, thèse de doctorat, University of Oxford, 1994.

⁴ Nathan Cohen, « The Yiddish Press and Yiddish Literature: A Fertile but Complex Relationship », *Modern Judaism*, vol. 28, n° 2, 2008, p. 149-172.

tenait du clown et du railleur cynique, il fut un authentique artiste, poète, écrivain et essayiste parmi les plus originaux que Łódź ait produits⁵ ». C'est en marge qu'il construit son œuvre, « dans un entre-deux non seulement temporel mais aussi spatial⁶ », comme « une sorte d'odyssée urbaine⁷ », mais si Isroël Rabon s'inscrit dans une tradition yiddish, il fait également figure de marginal dans celle-ci :

La littérature yiddish des années 20 offre les œuvres exemplaires de S. Anski, Lamed Shapiro, Moyshe-Leyb Halpern, H. Leivick, Oyzer Warshawski et Yisroel Rabon. Bien que très différentes, ces réponses avaient souvent un objectif commun : en poursuivant des modes d'expression traditionnels ou en en inventant de nouveaux, tous ces auteurs, sauf Rabon dont l'approche est plus européenne et individualiste, essaient de commémorer les différents aspects de la destruction de la communauté juive causée par la guerre⁸.

C'est dans une approche comparatiste qu'il est question ici d'aborder l'œuvre d'Isroël Rabon, faisant de la thématique de la précarité un questionnement sur la « visibilité » dans l'espace social – nous reprenons là les réflexions de Guillaume Le Blanc dans son ouvrage *Vies ordinaires, vies précaires*⁹ et *L'invisibilité sociale*¹⁰, ou encore de Nathalie Heinich (*De la visibilité*¹¹), tous deux s'inscrivant dans une conception post-moderne et éminemment foucauldienne de la marge et de la subalternité. Guillaume Le Blanc indique en effet que « le précaire est celui ou celle qui est perçu comme ne devant plus tellement être perçu¹² ». Est posée ici, avec l'appui des théories de Nathalie Heinich sur la visibilité dans l'espace social, la question de l'exclusion et de la conquête de visibilité comme « gage de puissance » : « La loi sociale est implacable : l'accréditation verbale des sujets par des structures auditives efficaces fonctionne comme une justification sociale des vies. Inversement, le discrédit social d'une existence s'impose toujours par la relégation hors de l'univers des voix autorisées¹³. » L'idée même d'une dichotomie entre visibilité et invisibilité fondant la notion de précarité est particulièrement pertinente pour étudier l'œuvre de Rabon, justement parce qu'elle se construit sur ces ambiguïtés entre les régimes de visibilité et d'invisibilité de ses personnages dénués de tout ; mais également pour l'inscrire dans le contexte plus large de la littérature yiddish moderne de l'entre-deux guerres.

La littérature yiddish moderne se constitue dans le monde juif ashkénaze, en Europe de l'Est, dans les années 1850, autour de la figure notamment de Mendele Moykher Sforim ou Sholem Aleichem. Dans la mesure où elle se lit comme littérature « mineure¹⁴ », fondée

⁵ Rachel Ertel, « La rue: une errance hallucinée », *op. cit.*, p. 8.

⁶ Rachel Ertel, « La rue. Une errance hallucinée », in Rachel Ertel (éd.), *Royaumes juifs : trésors de la littérature yiddish II*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 561-567, p. 562.

⁷ Yitskhok Goldkorn, *Lodzher portretn umgekumene lodzher shrayber un tipn [Portraits de Łódź: écrivains et personnages disparus de Łódź]*, Tel-Aviv, Hamenorah, 1963, p. 46-47.

⁸ Jillian Davidson et Marie Rose Adler, « Le mythe du "Vieil Homme" de la "Nouvelle génération": relation entre l'émancipation et la première guerre dans les œuvres d'I. B. Singer (1904-1991) », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 1994, p. 37-52.

⁹ Guillaume Le Blanc, *Vies ordinaires, vies précaires*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

¹⁰ Guillaume Le Blanc, *L'invisibilité sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

¹¹ Nathalie Heinich, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012. ¹² Guillaume Le Blanc, « Une manifestation sans manifeste. La voix précaire de Bartleby », in Orazio Irrera et Danièle Lorenzini, *Prises de parole: les discours subalternes*, Les Presses de Sciences Po, 2017, p. 25. ¹³ *Ibidem*, p. 31.

dans une large mesure par les avant-gardes et par un questionnement accru autour des frontières¹⁵, la mise en scène d'un ailleurs participe à la formation d'esthétiques polyphoniques, qui reproblématisent les existences diasporiques, nourries de « personnages sans nom, sans origine, sans famille, sans amis, que le récit place arbitrairement dans un cadre étranger dans lequel ils ne parviendront jamais à s'insérer¹⁶. » C'est en tant que « roman mineur¹⁷ », y compris dans ce cadre de la littérature yiddish moderne, donc, que *Di Gas* peut s'analyser.

Des existences précaires

L'existence précaire du narrateur est présentée dès l'incipit du roman :

Il y a huit semaines, j'ai été démobilisé.

Par une journée pluvieuse de fin juillet, j'ai mangé pour la dernière fois à la cantine militaire du 27^e régiment d'infanterie à Czestochowa.

Une fois libre, revenu à la « vie civile », je ne possédais que deux mille marks polonais, trente-deux cigarettes dont trois en bon état, les autres jaunies et froissées, des billets à quatre ou cinq chiffres, et une lettre avec le nom de l'expéditeur imprimé sur l'enveloppe : « Jacob Wizner, atelier de couture. » (R, 13)

C'est son identité même qui est celle d'un être précaire, et ce dénuement¹⁸ organise en fait son errance hallucinée dans les rues de Łódź, ville qui se modifie, narrativement et esthétiquement, par le regard halluciné que le personnage précaire porte sur elle. La structure spatiale, « à la fois une et disloquée¹⁹ », se meut au rythme de la narration. Le narrateur, rémanence d'un *pícaro* dans la littérature yiddish moderne²⁰, vit dans un « boyau » (R, 24) – ce sont d'ailleurs les lieux étroits, comme les couloirs, dans le roman, qui sont présentés comme des « boyaux » (R, 51). La précarité peut être métaphore de la mort, omniprésente, comme hantant les vivants :

- Maman, tu as froid ? Elle ne répondit pas.

Ses yeux étaient grands ouverts, fixes, brillants de larmes retenues. Elle allait, silencieuse, droite, comme les aveugles qui tâtonnent dans la nuit. Ses lèvres remuaient. [...]

Impassible, elle tendait la main vers les passants, sans un mot. La ville me parut terriblement lointaine et hostile. Les milliers de lumières, les points incandescents des becs de gaz et des réverbères électriques, les lampes allumées aux fenêtres, les phares et les lanternes des voitures et des calèches étaient devenus maintenant les yeux de créatures démoniaques qui me menaçaient et m'emplissaient de terreur.

Quelques pièces tombèrent dans sa main et chacune figea une larme dans ses yeux agrandis et fixes. [...]

Je me sentais seul et abandonné dans la rue glaciale. [...]

- Maman, maman, tu as froid ?

Elle ne répondit pas, ne me regarda pas. Impassible, rigide, elle tendait la main dans la nuit et mendiait... (R, 60-61)

¹⁴ Carole Ksiazenicer-Matheron, « Dans la pliure du temps: littérature yiddish et modernités (quelques parcours d'écriture) », *Société française de littérature générale et comparée*, 2013.

¹⁵ Mikhaïl Krutikov, *Yiddish Fiction and the Crisis of Modernity, 1905-1914*, Stanford, Stanford University Press, 2001.

¹⁶ Delphine Bechtel, « Le marginal de Prague à Łódź. Individu et communauté chez Franz Kafka et Yisroel Rabon », in Delphine Bechtel et Xavier Galmiche, *Cultures d'Europe centrale, n° 1: Figures du marginal dans les littératures centre-européennes*, Paris, Université Paris IV Sorbonne, 2001, p. 17-32.

¹⁷ Delphine Bechtel, « Urbanization, Capitalism, and Cosmopolitanism: Four Novels and a Film on Jews in the Polish City of Łódź », *Prooftexts*, vol. 26, n° 1-2, 2006, p. 79-106.

¹⁸ ERTEL, Rachel, « La rue. Une errance hallucinée », *op. cit.*, p. 563.

¹⁹ *Ibidem*, p. 565.

²⁰ Miriam Udel, *Never Better!: The Modern Jewish Picaresque*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 2016.

La compassion même avec laquelle les autres personnages, souvent féminins, considèrent le personnage principal ou d'autres personnages masculins de l'œuvre soulignent, en filigrane, le propre dénuement auquel ils sont soumis. Dans *Di Gas*, l'attention des femmes à la misère des vagabonds s'ancre profondément dans une pensée du chaos. Clara dit à la fin du roman avoir aimé Vogelnest « avec le sentiment confus qu'il allait très mal » (R, 243) : « Je ne l'ai pas aimé d'un amour de femme, reprit-elle, je l'ai aimé parce que je voulais le sauver, je l'ai aimé parce qu'il était malheureux... J'aime les malheureux... » (R, 243). La compassion maternelle de la jeune femme est ici exacerbée, ce n'est pas en femme qu'elle a aimé son mari, et ce n'est peut-être pas non plus en femme qu'elle a ri, plus tôt, en haut de l'escalier, après la visite du vagabond de Łódź : « Je venais seulement de comprendre » dit-il à la fin du roman — comprendre que parfois, la femme se sacrifie pour les « errants dans l'attente²¹ » qu'elle rencontre, et que si elle le séduisait, c'était sans doute pour le sauver, lui aussi. Le roman d'Isroel Rabon met en scène un autre personnage féminin qui aime les hommes malheureux : Liouba, après être apparue et disparue plusieurs fois aux yeux du narrateur, lui écrit :

Chéri, je t'ai vu dormir dans la rue sous la pluie [...]. Je t'ai vu errer dans le parc comme un chien abandonné [...]. Je t'ai suivi. Deux nuits, deux nuits entières j'ai perdu le sommeil par ta faute, mon égaré ! [...] Quand je t'entends je crois entendre la voix de tous ceux qui n'ont ni feu ni lieu, de tous ceux qui errent dans les villes et pleure avec la pluie qui tombe sur leur tête. [...] Mes nuits sont des nuits d'insomnie et mes jours sont comme des pierres à mon cou. Je pleure pour tout homme affamé, pour tout enfant abandonné, pour toute solitude. (R, 178)

La jeune fille porte la misère des errants, mais semble porter à un degré universel la compassion que Clara éprouve face aux hommes qu'elle rencontre. Si celle-ci était une femme présente, ancrée dans l'instant de la sollicitude et de la chaleur maternelle, Liouba désincarnée — et idéalement belle, n'échappant pas à l'analogie platonicienne du beau et du bon — semble élever l'idée même du sacrifice féminin sur l'autel de la misère du monde en principe supérieur. Dérobant le calvaire et le poids du chaos au vagabond, fuyant son confort, elle devient la souffrante, la victime, soulageant l'humanité de l'horreur comme une mère prend sur elle les soucis de son enfant.

Fantômes et évanescences

Les autres personnages du roman *Di Gas* sont donc autant de figures ambivalentes de la précarité, celle d'une déliquescence sourde d'un monde chaotique.

Comme les lieux, les personnages sont à la marge, non seulement de la société, mais surtout du réel et de l'onirique : un pope et ses ouailles dans une église orthodoxe, des asthmatiques qui étouffent, un cordonnier fou entouré d'une armée d'enfants terrorisés, un poète suicidaire qui dit ses vers la nuit dans un cirque vide, un clown moribond, un athlète entre amour et mort, un Juif à la Dickens, gardien du refuge de la gare, grand aligneur de chiffres, les monstres de l'hospice, les sinistres paillards de l'auberge, un chemineau, ancien prisonnier de guerre qui a échappé à des trains ivres roulant dans des neiges infinies et à des escrocs japonais en Chine, et les femmes enfin dont les traits se confondent, putains ou saintes des amours impossibles. Tous ces êtres humains se trouvent mêlés-entremêlés à un bestiaire de corbeaux, de rats, de chiens écrasés, de chevaux crevés ou éventrés. Cette sarabande folle est vue ou cauchemardée par le héros-narrateur, plus déraciné, plus vagabond, plus exilé que tous²².

²¹ Marie-France Rouart, « Le Juif errant vu par lui-même. Ou l'avènement d'un autre Narcisse. Être "Entre" pour être au "centre" », *Plurielles*, n°11, 2004, p. 31-40. Elle rappelle que le motif du héros errant, dans la littérature juive, représente un *topos*, et que cette errance est inextricablement liée à la dimension eschatologique de la religion juive. Néanmoins, ici, la thématique de l'errance prend une nouvelle dimension avec la description douloureuse de la guerre et de l'horreur.

Le narrateur de *Di Gas* d'Isroël Rabon côtoie, sans véritablement s'y attacher, des femmes, passantes ou incarnées, mères ou putains, en quête de la « blanche mère », la mort. Certaines de ses femmes, comme Clara, intègrent plusieurs pôles féminins, mère et putain, consolatrice et fatale. Entre présence et évanescence, elles dessinent les contours d'un espace halluciné, où le maquillage à outrance d'une femme en quête désespérée de sexe se mêle, sourdement, à la pâleur blonde d'une chimère inconnue. Dans un monde en ruines, la lueur d'espoir est toujours à distance. Les personnages, d'ailleurs, vont souvent par deux : deux jeunes filles blondes, deux prostituées, deux passantes, deux femmes auprès de Jason, deux ivrognes au bar, deux écuyères — recherche fantasmagorique d'une fusion originelle, ou confirmation par le double d'une identité incertaine. En effet, le sens chez Rabon ne semble jamais réellement acquis, et le double peut fonctionner comme fixation de repères. Comme l'indique Clément Rosset dans son ouvrage *Le réel. Traité de l'idiotie* :

La réalité est idiote parce qu'elle est solitaire [...] il lui suffira donc d'être deux pour [...] devenir susceptible de recevoir un sens. C'est le propre de la métaphysique, depuis Platon, que de comprendre le réel grâce à une telle duplication ; de doubler l'ici d'un ailleurs, le ceci d'un autre, l'opacité de la chose de son reflet. Rendre au monde unilatéral, pour reprendre l'expression d'Ernst Mach, son complément en miroir. Les objets du monde constituent alors un ensemble incomplet dont la signification apparaîtra avec la série de leurs compléments en miroir²³.

Les personnages, souvent féminins, viennent incarner cette précarité, si sensible qu'elle en devient métaphorisation d'une évanescence. C'est une distance avec le réel lui-même qui se dessine : fulgurances, hallucinations, rêve, les femmes belles sont des passantes, telles que Charles Baudelaire a pu les décrire. C'est d'ailleurs en traducteur de Baudelaire que Rabon dessine la silhouette d'une jeune fille mystérieuse, blonde, pâle, les yeux brûlants, s'offrant puis se dérochant au vagabond de Łódź. C'est dans des lettres qu'elle se laisse entrevoir, et cruellement, comme une lettre se termine, elle s'arrache aux étreintes en riant, et disparaît.

En quittant les coulisses, j'avais remarqué une jeune fille pâle, aux yeux brûlants, qui me dévisageait. Je l'ai regardée sans comprendre ce qu'elle me voulait, et j'ai continué mon chemin. Dans la rue je la vis venir à ma rencontre, souriant. Je l'examinai. Elle était pâle, très pâle, la figure ronde marquée de quelques rides, les yeux curieusement agrandis et rayonnants ; une épaisse chevelure blonde encadrait son visage et sa bouche était étrangement mobile. Elle portait un chapeau rose et un manteau gris. Je ne saisis pas le sens de son regard. Ses lèvres pulpeuses et humides exprimaient la tristesse et la compassion. J'étais médusé. Plus elle approchait, plus distinct se faisait son sourire et une sorte de chaleur émanait de ses joues et de sa bouche. Elle passa à ma hauteur, me regarda et me murmura à l'oreille un seul mot : « chéri ! » puis elle s'éloigna très vite, à grandes enjambées. Quand je me retournai, elle n'était plus là, elle avait disparu. (R, 174-175)

La beauté est d'ailleurs, et elle reste ailleurs, « pâle » soupçon. Dans un monde sombre et chaotique, elle devient l'image même d'une lumière insaisissable. Les femmes sont fuyantes, comme évanescences, riant de leur toute puissance ; et les hommes, hantés par cette fulgurance, tout comme le narrateur de *Di Gas*, s'évertuent à les poursuivre dans une quête effrénée pour retrouver — ou découvrir — que le monde contient peut-être un dernier espoir, une vie, à travers le visage d'une fillette aux nattes blondes ou une lectrice passionnée. Mais cette errance est vaine : Liouba disparaît, les femmes se dérobent au regard du vagabond : la mort reprend ses droits sur les rues. À la fois rêve dans la réalité et réel halluciné, la belle femme vaporeuse n'appartient pas au présent, elle se dérobe et l'on ne sait plus si elle est souvenir obsédant, présent en fuite ou avenir incertain :

La vision de la jeune fille pâle avec son livre et son regard noyé de larmes ne me quittait pas, surtout l'image de ses fines mains diaphanes. Oui, ses mains comme accablées de douleur par sa lecture. (R, 72)

²² Rachel Ertel, « La rue: une errance hallucinée », *op. cit.*, p. 10.

²³ Clément Rosset, *Le réel: Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 49.

Condamnée à ne rester qu'image, « la belle femme s'offre dans une distance au présent : elle est ailleurs²⁴. » En cela, elle refuse, elle aussi, de se soumettre à un quotidien terne : Liouba est une marginale, choisissant de n'être ni ici ni plus loin, refusant d'être affectée par la laideur du monde, mais demeurant simplement une image : en se laissant apparaître puis en s'effaçant, elle module sa présence, décide de son incarnation. C'est en cela qu'elle opère son pouvoir : elle se sait alors fascinante, dans son retrait, dans sa fuite ; parce que son identité est indécise, elle devient le support même de tous les fantasmes du narrateur : esquisse de bonheur, estampe de confort, croquis d'amour. Isroel Rabon s'inspire donc profondément de Charles Baudelaire. Dans *Di Gas*, le jeu de présence et d'absence féminine construit une continuité poétique : chacune se dessine d'un côté ou de l'autre de la frontière, qui finit peu à peu par se brouiller.

La narration suit les déambulations de personnages – les « étrangers » de Georg Simmel²⁵ – dont les identités précaires sont comme enserrées dans une ville close. Le fait même d'avoir proposé ces êtres dont le dénuement fait qu'ils débordent dans une atemporalité, dans une a-géographie, les avoir inscrits donc dans un lieu urbain, clos, est un tour de force esthétique majeur. Delphine Bechtel indique : « le dernier point commun à Kafka et Ration, c'est l'importance dans leurs écrits, face à la centralité du lieu qui enferme l'individu, d'une "autre scène", représentée par le théâtre, le cirque ou le cinéma, l'art qui ouvre les portes de l'imaginaire et de l'onirique²⁶. » Car dès lors, ces personnages aliénés par la ville moderne semblent fantomatiques, ils hantent un espace qu'ils dépassent. Le thème de la précarité révèle incontestablement un problème fondamental et universel – existentiel, social, politique, culturel, humain. Métaphore de la perte, perte des repères, des valeurs, des lieux, dans un contexte d'avènement brutal de la modernité. Le narrateur, personnage dans le dénuement, n'a pas les moyens d'assurer son existence, c'est donc son existence même qui est mise en question, qui n'est plus assurée, sûre, soumise au risque de la non-existence. Cette dialectique du visible et de l'invisible permet justement de construire, dans l'œuvre, des mécanismes esthétiques et narratifs très symboliques.

Déceptivités messianiques

Le héros, par son errance, devient alors anti-héros, mais posant en filigrane la possibilité d'une épiphanie. Frédérique Leichter-Flack dans *La Complication de l'existence. Essai sur Kafka, Platonov et Céline*, montre que les personnages dépouillés qui errent, dans ces romans, sont bel et bien des métaphores des déceptivités messianiques qui sont symbolisées dans les romans en question²⁷. Le personnage principal dans *Di Gas* est justement un symbole de cette errance, de cet échec d'un temps tourné vers une eschatologie, sans cesse dans la répétition, dans la mise en scène d'une Histoire sans fin, et son dénuement est dès lors ce qui lui permet justement de construire cette répétition et cette déceptivité messianique. Un exemple, dans le roman, est particulièrement probant à cet égard.

²⁴ Véronique Grappe-Nahoum et Nicole Phelouzat-Perriquet (éd), *Beauté, laideur. Communications*, n°60, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 9.

²⁵ Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989.

²⁶ Delphine Bechtel, « Le marginal de Prague à Łódź. Individu et communauté chez Franz Kafka et Yisroel Rabon », *op. cit.*

²⁷ Frédérique Leichter-Flack, *La Complication de l'existence. Essai sur Kafka, Platonov et Céline*, Paris, Classiques Garnier, 2010, chap. 1.

Le narrateur entre dans une boulangerie, et la boulangère l'invite dans l'arrière-boutique :

Je gis comme crucifié au fond de la cuve et j'examine la situation. Les boulangers pétrissent la pâte, lui donnent une forme et chaque forme est celle d'un homme. L'un est un soldat allemand, l'autre un soldat français, le troisième un bulgare, puis un chinois, un turc et d'autres et d'autres encore ! [...] Il poursuivit en me désignant : maintenant on va s'occuper de celui-ci. D'une main il me tira de la cuve, de l'autre il s'empara d'un morceau de pâte, me posa dessus et se mit en devoir de me mouler en forme de petit pain dont il parsema la surface de grains de cumin dorés, puis il m'enfourna à l'aide d'une longue pelle. Le feu s'empara de moi, me rôtit et me dora. Quand je fus prêt, le boulanger me tira du four, m'épousseta pour ôter la cendre, me tâta et m'examina. Avec un sourire il me porta jusqu'à la fenêtre et m'ordonna : vole ! [...] Mais je continuai mon vol, de plus en plus haut, me perdant dans les nuages. Je jouai et déjouai mes poursuivants jusqu'au moment où ils finirent par m'attraper. Ce fut la liesse dans le peuple tout entier. On coupa le pain et on mangea les morceaux ensanglantés du petit pain doré... (R, 66-67)

Jeux messianiques, mais aussi mise en relief de stratégies littéraires proprement originales dans l'œuvre, à savoir la conjugaison de cette problématique et de sa reconfiguration esthétique, organisée autour de mécanismes d'inquiétante étrangeté²⁸.

Inquiétante étrangeté, expressionnisme, grotesque

Parce que le précaire est condamné à rester dans l'ombre, on peut construire des affinités métaphoriques entre cette thématique et l'inconscient, le refoulé. Dès lors, le personnage errant, dans le dénuement, est celui par lequel les mécanismes d'inquiétante étrangeté sont mis en œuvre dans le roman. Cette scène, qui se passe dans une arrière-boutique, est symptomatique de l'affinité qui peut naître entre les régimes de précarité et d'errance, de marge, et ceux d'inquiétante étrangeté. C'est par ces personnages que le retour du refoulé affleure. Carole Matheron propose dans *Les temps de la fin*²⁹ une lecture de ces phénomènes par le prisme du retour du refoulé. Les dénuements des personnages, marginaux par leur *altérité* par rapport aux principes d'une ville moderne, sont autant de représentations des « restes » inconscients, affleurant à la surface d'un discours halluciné sur l'espace urbain. Dans *Di Gas* émergent des figures qui prennent en charge, narrativement, cette réappropriation des rues de Łódź par des représentations inconscientes. Les contrastes qui structurent l'œuvre permettent la mise en scène d'une inquiétante étrangeté brûlante : le rouge du sang côtoie le noir de la cendre, juxtaposition génératrice d'angoisse qui vient dire l'impossibilité d'habiter un lieu *non-familier*³⁰. Sur le plan esthétique, l'inquiétante étrangeté propose un naturalisme « en excès », expressionniste, « surplus » de représentation et de fantasme, mais aussi de sens, que l'on peut qualifier avec Freud de *non élaboré psychiquement*. Toute la dualité présente dans l'œuvre, et que Delphine Bechtel évoque à propos de la topographie narrative, se lit au regard d'une contamination de l'inconscient sur les espaces centraux.

En effet, les deux auteurs jouent en permanence sur une spatialité double, organisée autour d'un lieu central (la ville, le château) dont on ne perçoit justement que les abords périphériques, les auberges de seconde zone, les hôtels borgnes, les lieux fréquentés par les déclassés de toute sorte, et des confins mythiques qui font place à l'aventure ou au rêve³¹.

²⁸ Voir Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, 1919.

²⁹ Carole Ksiazenicer-Matheron, *Les temps de la fin: Roth, Singer, Boulgakov*, Paris, Honoré Champion, 2006.

³⁰ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988.

³¹ Delphine Bechtel, « Le marginal de Prague à Łódź. Individu et communauté chez Franz Kafka et Yisroel Rabon », *op. cit.*

Mais l'excès de naturalisme est avant tout l'apanage du grotesque, mis en scène de manière particulièrement brillante dans le roman russe et polonais du début du XX^e siècle. Béatrice Picon-Vallin, dans son article « Gogol', point de départ des recherches sur le grotesque au théâtre et au cinéma après la révolution russe, 1917- 1932 », écrit :

La nature double du grotesque peut être cela : le monde de l'inconscient qui prolonge, sous-tend, explique, démonte, discrédite celui de la vie réellement vécue, entre en lutte ouverte avec elle et, telle une charge de dynamite, fait tout sauter. Excès de naturalisme, disait-on. Peut-être vaut-il mieux dire : éléments de naturalisme exacerbé prenant leurs sources dans l'inconscient³².

Ce que Nathalie Hazan-Brunet et Ada Ackerman nomment une prose « crue » chez Rabon³³ est sans doute la manifestation de ce grotesque, manifestant, par l'ambivalence même qui le caractérise, la polyphonie d'une dialectique entre le présent et l'absent, et le plein et le vide. Les ombres, qui sont autant de phénomènes d'un grotesque angoissé, au sens qu'en donne Wolfgang Kayser³⁴, habitent l'œuvre, comme incarnés par les prostituées au maquillage outrancier, ou les artistes de cirque au corps pesant et aux habits colorés. Et ce sont ces personnages les plus précaires, dans le plus grand dénuement, qui sont présentés de la manière la plus grotesque, par exemple les prostituées ivres :

Parmi eux, deux femmes tout aussi ivres. L'une d'elles, les yeux incolores, les cheveux filasse et rares, les lèvres fines, faisait penser à une souris. Les accrocs de sa blouse déchirée laissaient voir sa chair blanche et molle, couverte de sueur, marquée de suçons et de morsures laissées par des dents d'hommes. Elle riait d'un rire dément qui ressemblait à des sanglots, ouvrant grand la bouche et découvrant ses dents noircies et chevalines.

La seconde, petite, boulotte, le visage ridé et tuméfié, semblait brûler sous l'effet de l'alcool. Des cernes bleus entouraient ses yeux comme des montures de lunettes sans verres. Son rire hésitant, hoquetant, fendait encore plus sa bouche large, anormalement large, la rendant monstrueuse. Des bras d'hommes étaient enroulés autour de la taille des deux femmes. (R, 138)

Ce qui effleure ici, ce sont aussi, par le grotesque, la mise en place de procédés narratifs carnavalesques, qui viennent redéfinir les centres et marginalités du discours sur une mémoire complexe. Ces femmes sont éminemment sexualisées : ivresse incontrôlée, la sexualité devient chaos, symbole de l'atmosphère apocalyptique qui pèse sur la première moitié du XX^e siècle. Et les personnages masculins caractérisés par une force hyperbolique³⁵, emphatique, comme Jason, sont autant de pendants qui viennent dédoubler l'outrance grotesque à l'épreuve de la dégénérescence.

La précarité ne peut se constituer qu'en pensée de la marge, parce qu'elle se construit inévitablement en rupture avec un centre parfois opulent. Les personnages frappés par une existence précaire deviennent dès lors des *autres* narratifs, propres à déconstruire un discours hégémonique d'un centre. La thématique de la précarité devient donc là, dans des textes littéraires polyphoniques, outil narratif heuristique. Le personnage précaire vient s'inscrire « entre les lignes³⁶ », élément d'une narration polyphonique, au sens qu'en donne Mikhaïl Bakhtine dans ses *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*³⁷. Figure marginale, mais figure subalterne aussi, le précaire devient le support d'un discours autre, contrepoint narratif dans l'œuvre de Rabon. Parce que la narration s'organise autour d'un narrateur précaire, errant, l'œuvre opère un décentrement. La marge devient centre, pour déconstruire un discours sur la ville, pour opérer de nouveaux centres, et faire des prostituées et des personnages du cirque, justement : un monde disloqué, à l'image de leurs apparences,

³² Béatrice Picon-Vallin, « Gogol', point de départ des recherches sur le grotesque au théâtre et au cinéma après la révolution russe, 1917-1932 », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 21, n° 3, 1980, p. 333-359, p. 346.

³³ Nathalie Hazan-Brunet et Ada Ackerman, *Futur antérieur : l'avant-garde et le livre yiddish, 1914-1939*, Paris, Skira, 2009.

³⁴ Wolfgang Johannes Kayser, *The grotesque in Art and Literature*, New York, Columbia University Press, 1981.

³⁵ Edward Portnoy, « Freaks, Geeks, and Strongmen: Warsaw Jews and Popular Performance, 1912-1930 », *TDR*, vol. 50, n° 2, 2006, p. 117-135.

³⁶ Leo Strauss, *Persecution and the Art of Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

³⁷ Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998.

par exemple, les personnages principaux d'un monde en déliquescence. C'est en ce sens que les figures de personnages précaires proposent une nouvelle vision du monde, un monde

grotesque, déconstruit, en errance. Faire intervenir des personnages dans la précarité demande sans doute la convocation de modèles polyphoniques d'écriture, et c'est justement parce qu'il est impossible de parler de « précarité » au singulier, mais qu'il faut envisager des formes de précarité au pluriel, que les différents discours entrent en tension dans le tissu narratif. Ces formes de précarité, donc, permettent d'accéder à des questionnements symboliques, et les grandes métaphores de l'œuvre sont construites autour de l'image du dénuement, comme par exemple l'image de la jument comme ventre abyssal, dans les plaines ukrainiennes où se déroulent le vide après les combats de la guerre.

Je poussai un cri de joie et me lovai maladroit, glouton, bestial contre l'objet tiède, comme contre la poitrine voluptueuse d'une femme.

Je finis par reconnaître la masse contre laquelle je m'étais écroulé : c'était le corps gigantesque d'un cheval de trait. De sa gueule à demi ouverte pendait un bloc noirâtre de sang coagulé. D'abord magma informe, moutonnant, il s'amenuisait petit à petit pour finir en mèche effilée, telle la barbiche pointue de quelque dieu assyrien. [...] Je me serrai contre l'animal, m'agitai, me tournai et me retournai, me frottai contre lui, tel un possédé, et aspirai sa chaleur par la bouche et les narines. Sentant mon poids sur lui, le cheval poussa un faible soupir, à peine audible. Je réussis à glisser ma jambe ensanglantée entre sa patte et son flanc et pressai mon visage contre son ventre tiède, me frottant contre sa robe soyeuse. Mais je ne parvenais pas à me réchauffer, je continuais de frissonner et me sentais mourir de froid.

Une idée folle surfit dans mon esprit. Je tressaillis et poussai un cri de joie dément, le cri de quelqu'un qui vient d'échapper à la mort.

Je me laissai rouler à terre, reculai d'un pas, arrachai la baïonnette du fusil et, les dents serrées, prenant mon élan – chlac ! – je la plantai dans le ventre du cheval. Elle s'enfonça jusqu'à la garde. [...]

Avec l'énergie du désespoir, bandant mes forces déclinantes, les lèvres engourdies, d'une main je maniais le coutelas, et de l'autre, le corps à moitié plongé dans les entrailles de l'animal, j'arrachai ses viscères un à un. [...] Je m'allongeai par terre, me recroquevillai et m'y glissai en rampant. Il y faisait chaud, chaud !

Ce grand ventre vide était doux et confortable. Je m'allongeai sur le côté et m'endormis aussitôt d'un sommeil de plomb... (R, 101-103)

Les formes de détresse permettent sans doute la disparition des masques, afin de mettre à jour une authenticité, celle des froids des plaines ukrainiennes, des disparitions, et de la dilution des repères identitaires. En effet, le plus grand dénuement de ces personnages est celui de n'avoir plus de lieu, plus de monde, et d'errer dans un espace dès lors cosmique, minéralisé par l'absence et l'invisibilité de ceux qui le hantent.

*

L'errance précaire, ne pas avoir les moyens d'assurer son existence, pose donc une interrogation fondamentale, qui fait de ce concept de précarité une métaphore. Par la mise en scène du dénuement et de l'invisibilité, c'est l'existence- même (et le droit à être) des personnages, et plus largement des Juifs, et des Européens soumis aux violences du XXe siècle, qui est questionnée. Et c'est, comme le rappelle Delphine Bechtel, le fait même de l'altérité qui est soulevé. Filant le comparatisme avec l'œuvre kafkaïenne, elle indique :

Kafka comme Rabon déclinent les variations de la marginalité et de ses lieux périphériques. La centralité du héros et de son « milieu », fondatrice du roman classique, est abolie pour laisser place à la mise en scène de l'extra-territorialité, de l'ex-centricité, de l'ex-clusion³⁸.

³⁸ Delphine Bechtel, « Le marginal de Prague à Łódź. Individu et communauté chez Franz Kafka et Yisroel Rabon », *op. cit.*

Et plus loin : « Rabon met en scène un « anti-roman yiddish », refusant toute inscription dans une destinée nationale ou communautaire, tout pittoresque fondé sur le particularisme. » Dès lors, les personnages qui choisissent, à l'instar de Jason, « la dé-communautarisation de l'individu, la dissociation de toute collectivité, et la solitude existentielle³⁹ » indiquent par leur errance même l'impossibilité de faire corps – ce corps à la fois si présent et si absent de l'œuvre toute entière – dans le contexte de l'Europe orientale de l'entre-deux guerres, soumis aux violences et aux délitements identitaires. Si le monde juif est « gommé » et « invisible », c'est bien l'idée d'une absence de l'identité ashkénaze qui est présentée, comme clé de voûte d'une précarité sans cesse réaffirmée, comme seul mode de présence en diaspora. Refusant le *shtetl*, choisissant l'errance, ce n'est que le vide qui peut devenir le mode de visibilité, dans une béance profondément signifiante, à l'image du ventre de la jument ou des caves frappées de l'*Unheimliche* et de la solitude.

³⁹ *Ibidem*

Bibliographie

- Bakhtine, M. (1998) : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. L'Âge d'homme, Lausanne.
- Bechtel, D. (2001) : Le marginal de Prague à Łódź. Individu et communauté chez Franz Kafka et Yisroel Rabon. In : Bechtel, D. & Galmiche, X. (éd) : *Cultures d'Europe centrale, n° 1 : Figures du marginal dans les littératures centre-européennes*, Université Paris IV Sorbonne, Paris, 17-32.
- Bechtel, D. (2006) : Urbanization, Capitalism, and Cosmopolitanism: Four Novels and a Film on Jews in the Polish City of Łódź. *Prooftexts*, 26, 1-2, 79-106.
- Clifford, D. (1994) : *Unifying elements in European Jewish fiction, 1890-1945*. Thèse de doctorat, University of Oxford.
- Cohen, N. (2008) : The Yiddish Press and Yiddish Literature: A Fertile but Complex Relationship. *Modern Judaism*, 28, 2, 149-172.
- Davidson, J. & Adler, M. R. (1994) : Le mythe du "Vieil Homme" de la "Nouvelle génération" : relation entre l'émancipation et la première guerre dans les oeuvres d'I. B. Singer (1904-1991). *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 37-52.
- Ertel, R. (1992) : La rue : une errance hallucinée. In : Rabon, I. : *La rue*, trad. Rachel Ertel, Julliard, Paris.
- Ertel, R. (2009) : La rue. Une errance hallucinée. In : Ertel, R. (éd) : *Royaumes juifs : trésors de la littérature yiddish*, tome II, Robert Laffont, Paris, 561-567.
- Freud, S. (1919) : *Das Unheimliche*.
- Freud, S. (1988) : *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Galimard, Paris.
- Goldkorn, Y. (1963) : *Lodzher portretn umgekumene lodzher shrayber un tipn [Portraits de Łódź : écrivains et personnages disparus de Łódź]*. Hamenorah, Tel-Aviv.
- Grappe-Nahoum, V. & Phelouzat-Perriquet, N. (1995) : *Beauté, laideur*. *Communications*, 60, Éditions du Seuil, Paris.
- Hazan-Brunet, N. & Acherman, A. (2009) : *Futur antérieur : l'avant-garde et le livre yiddish, 1914-1939*. Skira, Paris.
- Heinich, N. (2012) : *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*. Gallimard, Paris.
- Wolfgang Johannes, K. (1981) : *The grotesque in Art and Literature*. Columbia University Press, New York.
- Krutikov, M. (2001) : *Yiddish Fiction and the Crisis of Modernity, 1905-1914*. Stanford University Press, Stanford.
- Ksiazenicer-Matheron, C. (2013) : Dans la pliure du temps : littérature yiddish et modernités (quelques parcours d'écriture). *Société française de littérature générale et comparée*.
- Ksiazenicer-Matheron, C. (2006) : *Les temps de la fin : Roth, Singer, Boulgakov*. Honoré Champion, Paris.
- Le Blanc, G. (2009) : *L'invisibilité sociale*. Presses Universitaires de France, Paris. Le Blanc, G. (2016) : *Vies ordinaires, vies précaires*. Éditions du Seuil, Paris.
- Le Blanc, G. (2017) : Une manifestation sans manifeste. La voix précaire de Bartleby. In : Irrera, O. &

- Lorenzini, D. : *Prises de parole : les discours subalternes*, Les Presses de Sciences Po, Paris.
- Leichter-Flack, F. (2010) : *La Complication de l'existence : Essai sur Kafka, Platonov et Céline*. Classiques Garnier, Paris.
- Picon-Vallin, B. (1980) : Gogol', point de départ des recherches sur le grotesque au théâtre et au cinéma après la révolution russe, 1917-1932. *Cahiers du monde russe et soviétique*, 21, 3, 333-359. Portnoy, E. (2006) : Freaks, Geeks, and Strongmen: Warsaw Jews and Popular Performance, 1912-1930. *TDR*, 50, 2, 117-135.
- Rabon, I. (1992) : *La rue*. Trad. Rachel Ertel, Julliard, Paris.
- Rosset, C. (2004) : *Le réel : Traité de l'idiotie*. Éditions de Minuit, Paris.
- Rouart, M. F. (2004) : Le Juif errant vu par lui-même. Ou l'avènement d'un autre Narcisse. Être "Entre" pour être au "centre". *Plurielles*, 11, 31-40.
- Simmel, G. (1989) : *Philosophie de la modernité*. Payot, Paris.
- Strauss, L. (1988) : *Persecution and the Art of Writing*. University of Chicago Press, Chicago.
- Udel, M. (2016) : *Never Better!: The Modern Jewish Picaresque*. University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan.

Yiddish, une civilisation quasi anéanti

Le génocide nazi a exterminé la majorité des juifs d'Europe. Avec eux il a anéanti – ou presque- la langue et la culture judéo-allemandes. Substitut de la patrie, le « yiddishland a disparu.

PAR HENRI MINCZELEC

LE Yiddish est né dans la vallée du Rhin vers l'an 1000. Il est issu d'un des dialectes allemands de l'époque, le moyen haut allemand. Contrairement à l'opinion de certains linguistes, il ne s'agit nullement d'un allemand abâtardi. Chaque langue germanique utilisée actuellement a ses propres racines dans divers lieux d'outre-Rhin. Le yiddish n'échappe pas à cette règle. Il s'écrit en caractères hébraïques et se lit de droite à gauche. Les essais de « latinisation » ont été quasiment nuls.

C'est donc un idiome principalement composé à 75 % de termes allemands et de 15 % de termes araméens et hébreux, notamment dans le domaine de la religion. Au Moyen Age, en raison des persécutions, les juifs se sont lentement déplacés vers l'Europe orientale. De ce fait, des mots d'origine slave ont enrichi ce que les juifs appelaient eux-mêmes avec tendresse « *le jargon* (1) ».

Mais ce judéo-allemand renfermait également des mots d'origine latine et bien plus tard s'est enrichi de mots américains.

Il s'agit par conséquent avant tout d'une langue de fusion disposant d'un vocabulaire très étendu, de doublets pour un même mot, de syntaxes diverses et de locutions étrangères aussi diverses que variées. Sur les terres russo-polonaises, le yiddish conserva ses origines germaniques. Mais un Allemand de souche a bien du mal à le comprendre (2).

Le judéo-allemand s'est développé sur tout le continent européen. C'est une langue diasporique qui possède la particularité spécifique de « fabriquer » un idiome à partir d'emprunts au voisin pour les intégrer dans sa propre langue. Mais il possède une syntaxe et une grammaire particulières. Ainsi, donc, de l'Antiquité jusqu'à une époque récente, il y eut des judéo-langues. Les plus récentes ont été ou sont le judéo-arabe et le judéo-espagnol (3). Pour ce qui est du yiddish, on constate quatre périodes linguistiques : naissance entre 1000 et 1250 du yiddish primitif ; apparition du vieux-yiddish, de 1250 à 1500, qui se différencie progressivement des autres dialectes de la Lotharingie (4) ; puis le moyen- yiddish, entre 1500 et 1750, qui témoigne d'un déplacement de son centre de gravité vers l'Est, et enfin le yiddish moderne, qui apparaît en 1750.

Suivant l'aire de diffusion du yiddish en Europe, on a distingué le yiddish occidental — lui-même subdivisé en divers parlers — et le yiddish oriental, dont le parler polonais, le litvak (yiddish de Lituanie) et l'ukrainien. Le tout est situé dans le *yiddishland* un substitut de patrie et de territoire caractérisé par un amour quasi charnel entre le juif et sa langue (5).

Langue des juifs ashkénazes, les premiers écrits datent de la Renaissance. Des romans de chevalerie, des traductions de la Bible à l'usage des femmes comme le *Tse'enh-Ure'enh* ; le *Bovo Buch* les Mémoires de Glückel Hameln, les livres de contes (*Maynsè Buch*) en sont les principaux (6).

En traversant les siècles, on remarque que le yiddish est la langue que les religieux hassidiques (7) emploient pour commenter des textes talmudiques, y compris aujourd'hui de la part des juifs marocains. Depuis 1870, l'industrialisation aidant, le yiddish a été un moyen de propagation des idées modernistes et révolutionnaires. La naissance des partis politiques juifs — Bund et sionisme — représente à la fois une lutte contre l'oppression et un réflexe identitaire.

C'est donc une langue de culture et une langue de combat. Langue de culture parce que les

trois plus grands représentants littéraires sont, comme on les appelle familièrement, le grand-père, le père et le fils : Mendelè, Sholem Aleichem et Yitskhok Leybush Peretz (8). Ces trois écrivains ont su exprimer à la fois la spécificité du judaïsme et les thèmes communs à la littérature universelle : amour, nature, vie urbaine, solitude, révolte. Certes, ils ne sont pas les premiers, mais, grâce à eux, toute une pléiade de talents s'illustreront au cours des décennies suivantes. Langue de combat, parce que les bulletins, les tracts, les journaux ont appelé à la lutte contre des régimes détestés.

A la veille de la révolution de 1917, on compte plus de 6 millions de yiddishophones en Europe. Et, du fait des émigrations dues à la misère et à l'antisémitisme, le yiddish se développe dans le Nouveau Monde (9).

La période la plus féconde sera le XXe siècle, particulièrement de 1914 à 1939. En une génération, le yiddish a connu tous les genres littéraires, tous les courants et écoles littéraires. Pourtant, il est très vulnérable du fait de l'assimilation, phénomène inhérent à toute installation juive dans le pays d'accueil. Il y a beaucoup plus de littérateurs juifs qui ont écrit dans des langues non juives plutôt qu'en yiddish. Il n'empêche, et l'auteure-traductrice Rachel Ertel a raison de le souligner, cette langue-monde (10) a réussi, en moins de trente ans, à se manifester dans tous les genres. Au risque d'en oublier, retenons surtout les écrivains qui ont marqué de leur empreinte le monde yiddish avec ses heurs et ses malheurs.

Distinguons trois centres : la Pologne, la Russie et les Etats-Unis. Parmi les écrivains qui se détachent, citons An Ski, l'auteur envoûtant du *Dibbouk* l'éternel amour ; des romanciers aussi divers que Shalom Asch, qui sut si bien recréer le monde du *shtetl* (la bourgade juive de Pologne) ; Joshua Israël Singer, l'auteur des *Frères Askenazi* ; son frère, Isaac Bashevis Singer, Prix Nobel 1978, le plus connu des non-juifs par ses romans où se mêlent le fantastique, le merveilleux et le réalisme ; le subtil Der Nister et ses paraboles ; Zalman Schnéour, le chanter des juifs paysans (11).

La poésie se prête admirablement au yiddish, comme en témoignent les apports de Peretz Markish, tempétueux et exubérant ; Itsik Manger, le troubadour ; Leivick Halpern, l'auteur engagé, chanter du désespoir et de l'espoir ; Avrom Sutzkever, le seul grand poète vivant, amoureux fou de sa ville natale Vilnius ; Avrom Reizen, simple, tendre et passionné ; Moyshe Kulbak, qui exprime les contradictions familiales sous la dictature communiste ; Itsik Fefer, le révolutionnaire conformiste ; les « prolétariens » Morris Vintchevski, Avrom Liessin, David Edelstat, Morris Rosenfeld ; le très populaire Mordehaï Gebirtig, etc. (12).

Nous pourrions encore parler des historiens, dramaturges, journalistes, pédagogues, grammairiens, sociologues, philosophes et leaders politiques. En 1908, à la conférence de Czernowicz (Tchernovtsy), il fut décrété que le yiddish était une langue juive à part entière au même titre que l'hébreu, et non plus une espèce de sabir. En 1925, fut créé à Wilno (Vilnius) le YIVO — l'Institut scientifique juif — chargé non seulement de normaliser et d'uniformiser la langue, mais également de créer des sections de sociologie et d'histoire, et ce, la même année que l'université de Jérusalem (13).

La littérature n'est qu'un pan de ce que l'on a appelé la *yiddishkeit* ce mode de vie inhérent à la condition juive, une fécondité dans la précarité, la richesse intérieure, le quant-à-soi, tout ce que l'on appelle « *les mille et un combats sur les champs de bataille de l'esprit* (14) ». Des dizaines de

quotidiens paraissaient, dont certains tiraient à plus de 100 000 : rien qu'en Pologne, on en compta 27 en 1937, dont le *Haynt* (Aujourd'hui) tirant à 150 000, et plus d'une centaine

d'hebdomadaires, 58 mensuels et même des journaux pour enfants (15). Aux Etats-Unis, il en alla de même : en 1916, le tirage total dépassait 537 000 exemplaires, et à lui seul le quotidien *Forverts* (En avant) tirait à 250 000 exemplaires.

Des écoles yiddish à plein temps et des réseaux scolaires ont fleuri en Pologne — en dépit des

conditions précaires de fonctionnement -, en Union soviétique, dans les pays baltes, en Roumanie et, durant un temps, aux Amériques. Des écoles parfois laïques, où l'on pratiquait la mixité et où l'on enseignait des programmes résolument progressistes, avec une pédagogie de pointe, étaient fréquentées par des centaines de milliers d'enfants.

La *yiddishkeit* c'est le tissu associatif, les bibliothèques, les troupes théâtrales, les chorales, les sociétés mutualistes, les sociétés d'originaires, la musique. Elle s'observa non seulement dans les actes de la vie courante, mais aussi parfois dans des querelles de clocher, des discussions à perte de vue et surtout une question lancinante. Le yiddish n'était-il pas en danger, comme toute langue diasporique ? Même au plus fort de sa gloire, des médecins se penchaient sur le chevet du malade. Ils posaient leur stéthoscope. Mais, comme le disait le poète Jacob Gladstein, les bons docteurs mourraient auparavant. Cette impression de fragilité ne quitta jamais les yid-dishistes purs et durs. Le danger principal, c'était la langue majoritaire. Cela se vérifia en Allemagne, en Hongrie et en France.

La langue et la culture yiddish ont été décimées. C'est d'abord et surtout le nazisme qui, en anéantissant ses locuteurs, lui a porté un coup fatal. « *Le nazisme apparaît comme une idéologie linguicide parmi les plus meurtrières du siècle. Environ 75 % des locuteurs du yiddish périrent durant la Shoah* » écrit Jean Baumgarten (16). Mais les condamnés à mort écrivirent. Des poètes, des romanciers, des mémorialistes ont fixé pour l'éternité des témoignages sur la ruine et les cendres d'une culture. Des archives, des objets, des livres furent enfouis. Dans des bouteilles de lait enterrées sous les décombres, un peu partout, des documents nous sont parvenus.

Partout, on écrivait, on consignait. Ceux qui ont survécu, et cela ne dura qu'une décennie, ont évoqué leur martyrologe (liste des martyrs). Leurs témoignages sont précieux, car, contrairement à ce que l'on a dit, les déportés ont parlé. Toute une littérature du *Hourban* (catastrophe) a paru sur cette épouvantable tragédie. Primo Levi, juif italien, ou Haïm Vidal Sephiha, juif séfarde, ont appris le yiddish, outil de communication privilégié de la vie et de la survie à Auschwitz. En 1945, la richesse et la profusion du *yiddishland* ne subsistaient qu'à l'état de traces, de cadavres, de souvenirs (17).

La deuxième atteinte a été le génocide culturel du stalinisme. Au cours d'une embellie de quelques années au lendemain de la révolution de 1917, le yiddish obtint un droit de cité incontesté. Des écoles et des universités furent créées. Les écrivains devinrent des travailleurs intellectuels avec la bénédiction du régime. Mais à condition de ne pas s'écarter de la ligne. Quand, à partir de 1935, la culture juive fut jugée « *petite-bourgeoise et réactionnaire* », tout s'écroula. Seuls deux minables bulletins furent autorisés à paraître (18).

La troisième atteinte a été l'hébreu, langue de la Bible, langue d'Eretz Israël. L'hébreu n'a jamais été une langue morte et a connu une reviviscence remarquable. Mais le yiddish, langue diasporique, a été violemment attaqué en Israël. Maintenant seulement, le yiddish est admis. Mais il est trop tard.

Actuellement, les principaux locuteurs du yiddish sont les religieux, alors que le yiddish fut longtemps une langue séculière. Certes, on ne saurait mettre sur le même plan une politique exterminatrice, un génocide culturel et un choix volontaire. Autrefois, le yiddish était une langue juive, dont la patrie était le monde entier. Une langue sans frontières, sans Etat, sans armée, sans drapeau, mais le désir affirmé d'être soi-même et de le demeurer. D'être « *juif à la maison et homme au dehors* » (19).

Depuis un demi-siècle, un lent et continu déclin s'est imposé. Les vieux meurent et emportent le « *maméloshn* » (20) avec eux. Certes, il y a le désir d'un retour aux sources, une

réaffirmation identitaire de s'appropriier le passé, un regain d'intérêt grâce aux cours de yiddish, aux chanteurs, aux orchestres klezmer, etc. Mais le yiddish n'est plus un continent. Subsistent quelques îlots à Jérusalem, Paris, New York, Anvers ou Buenos Aires. Reste le travail immense du traducteur, des millions de lignes à transcrire. Les quelque 300 ouvrages que l'on peut lire en français ne représentent que la part visible de plusieurs dizaines d'icebergs immergés.

Où en est-on aujourd'hui ? Plutôt que se lamenter, penchons-nous sur cet univers. A défaut de lire dans l'original, admettons que le français parvient à restituer un univers assassiné. L'état des lieux est alarmant. On peut tuer les gens, mais l'on ne pourra pas extirper une mémoire, la *néchama* (l'âme) d'un peuple. Langue vivante ou langue de culture ? Qui sait ? Éclat fugace ou continuité ? L'avenir d'une langue ne se mesure pas. Ce n'est pas un théorème de géométrie. Il défie les lois de la pesanteur. Pour ma part, je préfère une bouteille à moitié pleine à une bouteille à moitié vide. David Ben Gourion ne disait-il pas : « *Celui qui ne croit pas au miracle n'est pas réaliste* » ? Et Régine Robin a raison d'affirmer « *Pas de kaddish (21) pour le yiddish !* »

HENRI MINCZELEC

Auteur de *Histoire générale du Bund*, Denoël, Paris, 1999, et *Vilna, Wilno, Vilnius, la Jérusalem de Lituanie*, La Découverte, Paris, 2000.

- (1) Il s'était créé à la fin du XIXe siècle des comités du jargon « *chargés de promouvoir la bonne littérature* » en même temps que de lutter contre le tsarisme, la langue servant de support linguistique.
- (2) Exemple : « *No 'hn Bentschn hot der Zayde gekoyft a Seyder* ». Traduction : « *Après la prière (français : bénédicité), le grand-père (russe) a acheté un livre religieux (hébreu)* ». Au lieu de l'allemand « *Nach dem Gebet hat der Grossvater ein Buch gekauft* ».
- (3) Le judéo-espagnol est dérivé du vieux castillan.
- (4) Espace géographique, défini au nord par la mer du Nord, au sud par les Alpes, à l'est par le Rhin et à l'ouest par la Meuse et l'Escaut.
- (5) Nathan Weinstock et Haïm Vidal Sephiha, *Yiddish et judéo-espagnol, un héritage européen*, brochure publiée à l'initiative du Bureau européen pour les langues moins répandues, Bruxelles, 1997.
- (6) Jean Baumgarten, *Introduction à la littérature yiddish moderne*, Cerf, Paris, 1993.
- (7) De l'hébreu *hassid* : « pieux, dévot ».
- (8) Mendelè, pseudonyme de Shalom Jacob Abramo-vitch, décrit avec humour le monde statique des communautés juives de l'époque ; Sholem Aleichem, pseudonyme de Shalom Rabinovitch, le Molière ou le Mark Twain juif, un observateur clinique de la condition humaine juive ; Yitskhok Leybush Peretz, le plus grand écrivain juif, très complexe et profond, acquis aux idées nouvelles et peintre d'un monde en mutation.
- (9) Rachel Ertel, *Brasier de mots*, Liana Levi, Paris, 2003.
- (10) *Ibid.*
- (11) Nous n'avons pu évoquer, en raison du manque de place, les grands courants littéraires à Varsovie, Lodz, Moscou, Kiev ou New York.
- (12) Charles Dobzynski, *Anthologie de la poésie yiddish, Le Miroir d'un peuple*, Gallimard, Paris, 2000. Désormais transféré à New York.

- (13) Expression de l'historien juif Simon Doubnov : cf son *Histoire moderne du peuple juif*, Cerf, Paris, 1994.
- (14) Le journal pour enfants le plus connu s'appelait *Grininkè Baymele'h* — Les petits arbres verts.
- (15) Jean Baumgarten, *Le Yiddish, histoire d'une langue errante*, Albin Michel, Paris, 2002, p. 213. Lire aussi Rachel Ertel, *Dans la langue de personne : poésie yiddish de l'anéantissement*, Seuil, Paris, 1993, ainsi que des *Livres du souvenir, les Yizker Bi'her*, mémoriaux juifs de Pologne présentés par Annette Wieviorka et Itzhok Niborski, Gallimard, Julliard, 1983.
- (16) A Varsovie, il se créa un groupe clandestin, l'Oneg Shabbat, pour tenter de sauvegarder un minimum de traces. A Wilno (Vilnius), il y eut une brigade de papier créée par les nazis, mais dont on réussit à sauver des milliers de livres.
- (17) *Sovietische Heimland et Birobidjaner Shtern* : cf Henri Slovès, *L'Etat juif de l'Union soviétique*, Les Presses d'aujourd'hui, Paris, 1982.
- (18) Expression de Yehouda Leib Gordon, un partisan du modernisme de la Haskala.
- (19) Littéralement, la langue de ma mère. Cf Miriam Weinstein, *Yiddish, mots d'un peuple, peuple de mots*, Autrement, Paris, 2003.
- (20) Prière pour les défunts.

Source : Le Monde diplomatique août septembre 2005

<https://www.monde-diplomatique.fr/mav/82/MINCZELES/56307>