

L'ÉLOGE DU RÉCIT : NIKOLAJ LESKOV ET SHOLEM ALEIKHEM

CATHERINE GÉRY

I. LES VERTUS DU NARRATIF

En 1936, Walter Benjamin fait paraître dans la revue suisse *Orient und Okzident* son célèbre essai consacré à Nikolaj Leskov sous le titre « *Der Erzähler* » : « Le Narrateur », ou plus précisément celui qui raconte des histoires, c'est-à-dire « le Conteur ¹ ». La réhabilitation du principe narratif dans l'œuvre de Leskov permet à Benjamin d'étayer une thèse déjà développée dans *Erfahrung und Armut (Expérience et pauvreté)* : le dépérissement de l'art de narrer, et, en conséquence, le déclin, dans le roman moderne, de l'expérience « vivante » transmise de génération en génération par le récit oral. Benjamin voit dans cet « échange d'expériences » la marque élective de toute narration et affirme que la quintessence du récit appartient à une tradition orale à laquelle il attribue une dimension eschatologique. « Le conte désensorcelle la mort », écrit-il dans « Le Narrateur ». Pour paraphraser André Gide, on pourrait dire qu'il « met quelque chose à l'abri de la mort ». On comprend dès lors pourquoi le penseur allemand a été fasciné par l'œuvre de l'écrivain russe, qu'il a découverte selon toute vraisemblance en 1928 : le postulat de Benjamin, dont le pivot dialectique est formé par l'opposition du romancier et du conteur et la supériorité de ce

1. Voir W. Benjamin, *Le Conteur (Réflexions sur l'œuvre de Nikolaj Leskov)* in W. Benjamin, *Œuvres III*, Gallimard, Folio essais, Paris, 2000, p. 114-151. Les citations renverront à cette édition du texte de Benjamin, mais nous utiliserons dans notre analyse le titre « Le Narrateur » devenu canonique.

dernier, trouve une éclatante confirmation à travers le parcours même de Leskov dans les lettres russes, qui va du *Zeitroman* au *skaz* (conte oral populaire). Une part importante de l'œuvre de Leskov peut être considérée comme la réalisation littéraire d'un comportement social spécifique, car l'écrivain s'attribue un rôle fondamental dans les sociétés humaines, celui de transmettre les histoires qui assurent « la chaîne épique de la mémoire » dont parle Benjamin. Dans toute son œuvre narrative, Leskov va d'ailleurs envisager l'homme comme un *porteur de récits*, un colporteur de toutes les histoires qui constituent l'Histoire. De façon tout à fait symptomatique, un grand nombre de ses récits commencent par des termes déclencheurs de la narration : *rasskazyvav'*, *rasskazat'* (raconter), *rasskaz* (un récit), *istorija* (une histoire), *anekdot* (une anecdote, au sens de récit bref et plaisant), etc.

On peut rappeler ici que la culture russe connaît une tradition orale très développée, qui se traduit par une certaine propension à vivre sur le mode du récit et dans l'enchantement du conte. L'élaboration d'une tradition orale est un trait historique typique des sociétés marquées à la fois par une forte stratification sociale et un poids important de l'écriture. Constituée de sphères culturelles étanches mais suffisamment alphabétisées pour posséder leurs propres structures narratives, soumise à des codes linguistiques extrêmement normatifs (avec un clivage important entre la langue populaire orale et la langue littéraire écrite), la société russe fournit un terrain propice à la multiplication et à la diffusion du récit oral. C'est la façon dont la littérature peut se faire l'instrument de cette diffusion, et surtout le projet visé, dont nous parlerons ici.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il existe sur le territoire de l'Empire russe (et plus précisément dans sa partie occidentale où se situe la « zone de résidence » des Juifs) une autre littérature, une littérature émergente pourrait-on dire, qui accorde elle aussi au récit un statut extrêmement important : il s'agit de la littérature en langue yiddish. Née au sein de communautés où l'écrit (en l'occurrence l'hébreu, la langue de la *Torah* et du *Talmud*) est survalorisé, cette littérature imite les formes du discours oral par le truchement d'une langue « basse » et au départ indigne de la chose écrite, la langue roturière et vernaculaire, celle des femmes et des arrière-cours, du récit nourricier et de toutes les affabulations ². Dès son apparition

2. Sur la situation de diglossie dans le monde juif, voir Delphine Bechtel, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale (1897-1930) : langue, littérature et construction nationale*, Paris, Belin, 2002, p. 21-60.

avec les œuvres de Mendele Moïkher Sforim (Mendele *le colporteur de livres*) ou de I. L. Péretz, la prose yiddish moderne véhicule un projet essentiellement narratif, qui la fait se tourner vers certains aspects de la tradition hassidique, dont on sait qu'elle a connu un très fort développement dans les provinces dont sont originaires ces auteurs³. En effet, le hassidisme a essentiellement privilégié la transmission par la narration, et raconter est un acte investi d'une dimension théurgique (« Dieu créa l'homme parce qu'il aime les histoires », affirmait Elie Wiesel). Cette tradition narrative hassidique est impulsée au XVIII^e siècle par le *Baal Shem Tov* (littéralement : *le Maître du Nom*), et elle s'affirme dans les contes de son petit-fils, Rabbi Nahman de Bratzlav⁴. Dans son introduction aux *Récits hassidiques*, Martin Buber, qui propagea au début du XX^e siècle les récits hassidiques dans leur version germanisée, écrit :

On dit que le voyant de Lublin vit un jour une colonne de lumière s'élever au-dessus d'une *kloyz*⁵ ; quand il entra, il vit des *hassidim* racontant des histoires au sujet de leurs *tsadikim*⁶. Dans la croyance hassidique, la lumière primordiale de Dieu se déversa dans leurs actions, et de là dans les paroles des *hassidim* qui en font le récit⁷.

Dans les cycles de récits consacrés à Menahem Mendl le *Luftmensch* ou Tévié le laitier, Sholem Aleikhem réactualise la tradition hassidique du récit née du Baal Shem Tov et de Rabbi Nahman de Bratzlav. S'il ne peut être qualifié, comme Péretz, d'auteur de contes « néo-hassidiques » (on notera chez ce dernier la modernisation des motifs hassidiques, qui s'entremêlent à des influences romantiques, symbolistes ou expressionnistes), Sholem Aleikhem n'en a pas moins porté l'art narratif juif à un très haut degré de sophistication. Son œuvre est une « œuvre de fusion » (de la même façon qu'on peut parler de « langue de fusion » pour le yiddish) dont les origines folkloriques sont nombreuses et variées. En ce sens, la littérature hassidique constitue pour lui un réservoir inépuisable et une source vive de création.

Dans la même optique de renouvellement des formes « nationales » de la littérature, les récits de Leskov se nourrissent des

-
3. Des études récentes ont prouvé tout ce que les écrivains yiddish modernes doivent à la langue et au style de la littérature hassidique (et, essentiellement, des contes). Voir J. Baumgarten et D. Buris (éd.), *Le Yiddish, langue, culture, société*, Paris, Éditions du CNRS, 1999.
 4. Voir C. Dobzynski, *Le Monde yiddish*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 127-149.
 5. *Kloyz* : petite synagogue.
 6. *Tsadik* : le « juste ».
 7. M. Buber, *Les Récits hassidiques*, trad. A. Guerne, Paris, Plon, 1963, p. 13.

grandes traditions narratives russes, celles d'un folklore marqué par l'oralité. A la suite des romantiques, Leskov revisite le conte populaire, le récit épique, la chronique ou la légende chrétienne. *Le Pèlerin enchanté*, par exemple, puise à d'innombrables sources : hagiographiques, épiques, picaresques, auxquelles se mêle toute la tradition des récits colportés par les errants et les aveugles, les histoires de marché ou de cabaret ; c'est un texte « ouvert » qui réalise la synthèse des formes de la mémoire archaïque et collective. Quant aux narrateurs ou aux conteurs de Leskov, ils appartiennent à la galerie de ses personnages « féeriquement ravis » : le maître, le sage, mais surtout le juste (*pravednik*), dont la présence marque de son empreinte toute son œuvre ; car comme l'écrit Benjamin en conclusion de son essai : « Le conteur est la figure sous laquelle le juste se rencontre lui-même ⁸. »

Le juste, en yiddish *tsadik*, est aussi une figure fondamentale de la narration hassidique, qu'il soit l'objet du récit ou son exécuté. Dans la tradition hassidique de Rabbi Nahman, le conte possède sous son enveloppe naïve et enfantine un « concept caché » invisible au commun des mortels. Seul le *tsadik* a le pouvoir de restructurer, séparer et interpréter les contes de tous les peuples de la terre venus féconder la tradition narrative hassidique. Raconter des contes est assimilé à un acte susceptible d'amener une certaine forme de rédemption, mais surtout de lutter contre l'*amenuisement* des générations. Cette idée-force du hassidisme semble être la matrice religieuse de l'idée profane du dépérissement social chez Benjamin, dans l'œuvre duquel il est aisé de voir les manifestations utopiques d'un messianisme qui serait avant tout un espoir de rédemption mêlant à la fois volonté de rénovation et retour à un âge d'or.

II. LES VICIES DE LA MODERNITÉ

Dans « Le Narrateur », Walter Benjamin expose de façon circonstanciée les raisons de la grande présence du narratif dans les sociétés anciennes et de son affaiblissement inéluctable dans le monde moderne. Par le truchement de ses vertus remémoratives et consolatrices, le conte dessine une « patrie utopique perdue » tout autant sociale et historique que littéraire, car Benjamin envisage les rapports entre l'art et l'Histoire en termes d'auto-réflexivité : l'œuvre d'art sédimente des contenus historiques et sociaux qu'il faut savoir déchiffrer, et l'Histoire se présente quant à elle comme

8. W. Benjamin, *Le Conteur*, op. cit., p. 151.

l'infrastructure de l'œuvre d'art ⁹. Le conte oral participe ainsi d'une totalité harmonieuse, comme expression esthétique d'une société artisanale et préindustrielle, celle d'avant la modernisation de l'exploitation des hommes, lorsque mémoire, paroles et pratiques sociales étaient partagées par tous. Narration et artisanat entretiennent donc un rapport intrinsèque. On remarque que chez Leskov comme chez Sholem Aleikhem, l'art de conter est mis symboliquement sur le même plan que l'habileté manuelle du tailleur (une figure aussi lourdement investie par l'écrivain russe que par l'écrivain juif). Dans *Le Tailleur enchanté*, Sholem Aleikhem file ainsi la métaphore :

Ce n'était pas un de ces maîtres tailleurs qui passent leur temps à copier des journaux de mode ; c'était un tailleur-rapiéceur, je ne vous dis que ça, et d'une adresse sans pareille dans l'art de mettre des pièces sur les vêtements, de façon qu'on ne puisse distinguer si elles entrent ou non dans la façon de l'habit. Il n'était pas moins habile à retourner n'importe quel pardessus pour qu'il puisse passer pour neuf ¹⁰.

Le tailleur Shimon-Elié rappelle de façon troublante le ravaleur de Leskov dans le conte éponyme, lui aussi spécialisé dans le « retournage et le rapiéçage » et si habile qu'il peut « raccommo-der les endroits les plus visibles sans que ça se remarque » :

Vassili Konytch ... ne fait que de la toilette russe sur le marché : des pardessus plissés et d'autres choses de la même façon. Mais surtout il est connu dans tout Moscou pour son raccommodage. C'est impossible à dire, le nombre de vieux habits qui sortent de ses mains comme neufs ¹¹.

Les artisans de Leskov et de Sholem Aleikhem sont passés maîtres dans l'art de conter pour réparer (rapiécer) et renouveler le monde. « L'artisan accompli est admis au cœur du monde créé ¹² », affirme Benjamin, non seulement parce que c'est dans le milieu des artisans que naissent et se perpétuent les contes, mais aussi parce que « l'art de conter présente (en lui-même) un caractère artisanal », étranger à la technique industrielle et au progrès économique. Qu'on pense ici à la « morale » du *Gaucher* de Leskov, où un artisan fabuleux accomplit l'exploit de ferrer une puce d'acier microscopique :

-
9. Voir C. Géry, « Walter Benjamin – Georges Lukács : regards croisés sur la littérature et l'histoire » in *Littérature et histoire dans le domaine slave, Slavica Occitania*, Toulouse, 2003 (Specimina tolosana), p. 99-107.
 10. Sholem Aleikhem [Sholem Aleikhem], *Le Tailleur ensorcelé*, trad. : I. Pougatch et J. Gottfarstein, Paris, Albin Michel, 1960, p. 20.
 11. N. Leskov, *Le Gaucher et autres récits*, trad. C. Géry, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002, p. 127-128.
 12. W. Benjamin, *Le Conteur*, op. cit., p. 148.

On ne trouve bien sûr plus aujourd'hui à Toula de maître comparable à ce gaucher légendaire : les machines ont nivelé les talents et les dons et le génie ne se met plus à l'épreuve dans une lutte contre le zèle et l'application. En favorisant l'augmentation des salaires, les machines ne favorisent guère cette audace artistique qui parfois surpassait la mesure ordinaire et inspirait à la fantaisie populaire de fabuleuses légendes comme celle qui vient de vous être contée¹³.

Benjamin a surtout vu dans l'œuvre de Leskov un regard critique sur le monde moderne, l'expression d'une contradiction entre la communauté (*obščina*), porteuse de toutes les valeurs de la tradition, et la société (*obščestvo*), dirigée par un nouvel ordre technique et économique que le philosophe allemand caractérise de façon exclusivement négative en l'assimilant à une forme moderne de barbarie. Le constat dressé dans « Le Narrateur » est amer et répond au catastrophisme du Benjamin de la maturité : à l'ère du journal, de l'information et de la reproductibilité technique, le récit est une forme littéraire et collective historiquement condamnée à disparaître. « Le Narrateur » est un texte qui prend la mesure d'une perte subie par l'humanité, une perte que cependant rien ne vient compenser dans le monde moderne.

Chez Leskov comme chez Sholem Aleikhem, le récit pseudo oral est le palliatif d'un XIX^e siècle qui prend la forme d'un vaste terrain pathogène. En Russie, les vertiges du radicalisme politique, une industrialisation et une urbanisation tardives génèrent des tentatives de « retour au peuple » afin d'endiguer la déperdition (réelle ou fantasmée) des modes de vie ou d'expression traditionnels. Pour la société juive, toujours fragile et menacée dans son intégrité physique comme dans sa continuité culturelle, la tradition est ce qui à la fois l'assure de son existence et l'empêche d'entrer dans la modernité. Aussi, les œuvres de Leskov et Sholem Aleikhem sont de prime abord sous le signe d'une « restauration archéologique » plus ou moins teintée de mélancolie, c'est-à-dire d'incapacité de faire le deuil de la tradition. Le romantisme (dont l'idéologie et la poétique du *skaz* canonique leskovien sont directement issues¹⁴) partage d'ailleurs avec le judaïsme une attitude méfiante vis-à-vis de la modernité économique et sociale. *Tevié le laitier* ou *Le Gaucher* sont ainsi des textes qui donnent à voir des communautés inadaptées au nouvel ordre des sociétés modernes. Et, dans les deux cas, il s'agit de résister à la modernité en l'intégrant à des formes traditionnelles de narration, comme si le pouvoir du conte pouvait

13. N. Leskov, *Le Gaucher*, op. cit., p. 101-102.

14. Cf. V. You. Troitski, « L'œuvre de Leskov et le romantisme russe » in C. Géry (éd.), *Dossier H Nikolai Leskov*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p. 154-163.

conjuré le pouvoir de l'Histoire au sens hégélien du terme, comme si la parole mythique maintes fois répétée pouvait ralentir cet autre mythe en marche au XIX^e siècle : le progrès. En conséquence, les archaïsmes sont nombreux dans les œuvres de nos deux auteurs, et il serait fastidieux d'en faire l'inventaire. On peut toutefois noter qu'ils sont repérables aussi bien au niveau des sources que des motifs, des codes narratifs que des structures linguistiques. Le temps de la narration est également un temps archaïque, en ce qu'il ne suit pas le calendrier civil mais est scandé par les fêtes religieuses (cf. *Tévié le laitier* chez Sholem Aleikhem, *la Vie d'une sainte paysanne* chez Leskov), substituant à la modernité agressive de la ligne droite la figure réconfortante du cycle. L'espace renvoie quant à lui aux *topoi* traditionnels des cultures russe et juive : l'espace illimité parcouru par les errants et les justes en dehors de tout continuum spatio-temporel¹⁵ ou la province qui tente de résister à la corruption venue des capitales (cf. par exemple Vieilleville dans les différentes versions du *Clergé de la collégiale*) pour de nombreux récits de Leskov ; chez Sholem Aleikhem, la bourgade juive ou *shtetl*, comme paradigme de la tradition judaïque. Isolé du monde extérieur, le *shtetl* est un lieu-objet où se reconstituent un espace et un temps anhistoriques (cf. par exemple les bourgades imaginaires de Kasrilevké ou Zlodéevké¹⁶). On peut ici noter l'écho curieux que se renvoient l'un à l'autre deux textes emblématiques de nos auteurs : *Le Pèlerin enchanté* de Leskov, version russe et néofolklorique des pérégrinations du *Télémaque* de Fénelon (ainsi que l'indique sans ambiguïtés le sous titre du récit : *Un Télémaque*

-
15. Le motif du déplacement subit dans Leskov plusieurs avatars. C'est le «vagabondage» et son corollaire d'aventures-péripiéties : l'auteur retrace un itinéraire qui met son héros, défini comme un point mobile dans l'espace, en contact avec différents personnages, ce qui lui permet de présenter la diversité culturelle et sociale du monde (*Le Pèlerin enchanté*, *Au bout du monde*, *Faut-il en rire ou en pleurer ?*, *Feux follets*, *Conte du Gaucher bigle de Tula et de la puce d'acier* etc.). C'est parfois un point ou un moment arrêté dans le voyage qui font l'objet de la narration : un moment dans un wagon ou une calèche en mouvement et la mise en présence de voyageurs d'origines, de mœurs et d'intérêts parfois contradictoires (*En Tarantas*, *Voyage avec un nihiliste*) ; un arrêt dans un auberge ou une maison de paysans ou d'artisans (*Le Brigand*, *Les conteurs de Minuit*, *Le Ravaudeur*, *Antouka*, etc.). Quand le voyage n'est pas la forme adoptée par le récit, il en est un des thèmes récurrents, comme c'est souvent le cas dans les romans ou les romans-chroniques.
16. Cf. la géographie fantaisiste dessinée par l'incipit du *Tailleur ensorcelé*, où la profusion d'informations conduit à une déréalisation spatiale complète : « *Ish haya bizlodiouki*. – Il était une fois un homme, c'était à Zlodéevké, bourgade de la région de Mazépevké, non loin de Haplapovitch et de Kozodoévké, entre Yampéli et Stritch, sur la route qui mène par Petchikhvost, de Pichi-Yabédé à Tétrevetz et de là à Yehoupetz », *op. cit.*, p. 19.

des terres noires), et le *Tailleur enchanté* de Sholem Aleikhem, chronique socioculturelle tragi-comique d'une bourgade juive en Europe orientale¹⁷. Le *shtetl* tel que le représente Sholem Aleikhem se définit de façon évidente en opposition au monde moderne, mais il est déjà, ainsi que le rappelle Uri Eisenzweig, une reconstruction fantasmatique, car ses structures ont été détruites par la révolution industrielle¹⁸. Le *shtetl* est décrit de la manière suivante (et non sans ironie) dans *la Ville des petits hommes* :

Nichée dans un coin perdu, retranchée du monde environnant, cette ville paraît esseulée, rêveuse, enchantée et absorbée en elle-même, tout comme si rien ne la concernait du bruit et de la fureur, de l'agitation-précipitation-excitation-dévoration mutuelles, ni de toutes ces choses semblables et excellentes que les hommes ont pris la peine de créer, inventant à leur intention une infinité de noms tels que « Culture », « Progrès », « Civilisation » et autres vocables devant quoi l'honnête homme tire respectueusement son chapeau¹⁹.

A la triade « culture », « progrès » et « civilisation » s'en substitue aisément une autre, tout aussi maléfique : modernité économique, sociale et technique. La modernité économique est cause des déboires de Menahem Mendl à Yehoupetz (Kiev) chez Sholem Aleikhem. Leskov prend quant à lui le gründerisme²⁰ pour cible dans *Léon, fils de majordome* et *Les conteurs de minuit*. La modernité sociale (et plus précisément l'émancipation des femmes) fait l'objet d'une incompréhension totale de la part des narrateurs de Leskov et de Sholem Aleikhem : qu'on pense aux mariages des filles de Tévié avec des hommes de leur choix dans le cycle de *Tévié le laitier* ou au célibat consenti de la tolstoïste Klavdja dans *Les conteurs de minuit*. Dans ses romans « antinihilistes », Leskov élève une protestation contre les ténèbres engendrées par la modernité politique, et celle-ci ne semble faire l'objet d'une appréciation positive chez Sholem Aleikhem qu'au prix d'un douloureux doublement²¹. Enfin, la modernité technique n'est pas en reste. Au

17. On peut se référer à l'analyse très complète de ce texte par Uri Eisenzweig dans *Territoires occupés de l'imaginaire juif*, Paris, Christian Bourgois, 1980, p. 123-210.

18. U. Eisenzweig, *Territoires occupés de l'imaginaire juif*, op. cit., p. 125.

19. Sholem Aleikhem, *Gens de Kasrilevkè*, trad. J. Mandelbaum, Paris, Julliard, 1992, p. 21.

20. Du nom de Gründer, fondateur de sociétés d'action, banques et compagnies d'assurances. Le « gründerisme » s'est accompagné d'une très large émission de valeurs, d'un développement de la spéculation et de la création de fausses entreprises. Entre 1869 et 1873, il fut créé dans la seule Russie plus de 300 sociétés d'actions.

21. Voir M. Bejzer, « Tev'e-moločnik kak zerkalo russkoj revoljucii, ili dva mira Šoloma Alejxema » [*Tev'e-moločnik* comme miroir de la révolution russe ou les deux mondes de Sholem Aleikhem] in *Vestnik Evrejskogo universiteta*, Moskva, 4 (22), 2000, p. 87-100.

XIX^e siècle, la technique, en s'émancipant de l'art, a suscité par contrecoup des rêves à la fois utopiques et archaïques, comme en témoignent le conte du *Gaucher bigle de Tula et de la puce d'acier* et la fascination ambiguë de son narrateur pour les automates.

Le train (grand thème de la littérature et de la culture yiddish) est le paradigme par excellence d'une modernité mauvaise, dominée par la technique et la vitesse, autrement dit le changement brutal et menaçant (« N'évoquons point les automobiles, l'aéronautique ou l'aviation, puisque longtemps ils refusèrent d'entendre parler ne serait-ce que de notre vieux chemin de fer... », affirme le narrateur de *la Ville des petits hommes* ²²). Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, les récits ferroviaires sont pléthore dans la culture populaire juive. Il est curieux de constater que dans *Voyage avec un nihiliste*, Leskov reprend quant à lui l'anecdote classique des histoires de chemin de fer dans le monde yiddish : le Juif qui voyage en train sans billet et qui se voit comiquement démasqué à la fin d'un récit fondé sur le quiproquo.

III. LE SKAZ OU LA TRADITION ORALE REVISITÉE

Dans le même temps, le train est ce lieu clos, privilégié des narrateurs, où naît le récit et le désir de raconter, mais aussi le désir d'écouter et de transmettre, indispensables à la survie du conte. Sholem Aleikhem situe un assez grand nombre de ses récits dans le train (certains récits de *Menahem Mendl* ou de *La Ville des petits hommes*, le cycle des *Contes ferroviaires*). *Voyage avec un nihiliste* de Leskov s'ouvre sur ces lignes évocatrices :

Il m'est une fois arrivé de passer, non sans quelques aventures, la nuit de Noël dans un wagon de chemin de fer. C'était sur une de ces petites ramifications qui se trouvaient, pour ainsi dire, à l'écart du « grand monde ». La ligne ferrée n'était pas encore tout à fait achevée, les trains ne suivaient point d'horaire et on installait le public des voyageurs comme ça venait. Première, deuxième ou troisième classe : tout le monde était mélangé. Il n'y avait pas encore de wagon-restaurant, et bien des passagers qui ressentaient la morsure du froid se réchauffaient à de petites fioles de voyage. Ces breuvages échauffants développaient le commerce et les conversations ²³...

Selon quelques expressions consacrées tout à fait de mise ici, on raconte pour « faire passer le temps » ou pour « tuer le temps ». Autrement dit, le conteur a le pouvoir de s'extraire du temps toujours en fuite de la réalité historique pour s'immerger dans le temps

22. Sholem Aleikhem, *Gens de Kasrilevkè*, op. cit., p. 22.

23. N. Leskov, *Le Gaucher et autres récits*, op. cit., p. 142.

maîtrisé de la narration qu'il peut à sa guise accélérer, retarder, mais aussi inverser. D'où le choix du récit oral, le *dit* (*skaz*) dont Leskov en Russie et Sholem Aleikhem dans le monde yiddish sont des maîtres incontestés. D'une certaine façon, ce code narratif permet de retrouver un monde disparu ou d'en restituer la sensation. Aussi le *skaz* signifie tout autant par sa structure et ses procédés formels que par son intrigue. Dans les formes de son énonciation se lit clairement son utopie d'élaboration et de transmission collectives. Chez Leskov comme chez Sholem Aleikhem, le *skaz* acquiert la tonalité de l'*epos*, en renouant avec le style collectif des époques qui ne connaissent pas la notion moderne d'auteur. On trouve ainsi parfois à l'origine du *skaz* leskovien une anecdote folklorique, voire un proverbe dont les termes ont été développés ou recomposés au gré de la fantaisie du narrateur²⁴. Sholem Aleikhem oppose quant à lui le flux narratif et la phraséologie à la modernité technique et économique. Très souvent chez lui, la phraséologie engendre une histoire. En conséquence, la narration est comme cousue d'anecdotes, ainsi qu'en témoigne l'ensemble de ses récits organisés en *cycles*. L'anecdote (*anekdotn* en yiddish, *anekdot* en russe) est la monade de toute narration ; dans le *skaz*, elle emplit le plus souvent une fonction rhétorique. L'enchaînement en flux continu et « spontané » d'anecdotes permet de dérouler le récit complet d'une expérience humaine qui ne saurait se laisser enfermer dans les contraintes du roman réaliste.

Il est aisé de retrouver dans la prose de Leskov et de Sholem Aleikhem, caractérisée sur le plan compositionnel par une succession d'anecdotes cousues, un style digressif et une structure « en mosaïque », les indices formels de la « prose ornementale » telle qu'elle se développera au cours des années 1920 chez Vs. Ivanov, Zamjatin, Utkin (le « Leskov juif ») ou Babel' (cf. les *Récits d'Odessa* ou le cycle *Cavalerie rouge*). L'auto-engendrement du texte est l'une des grandes potentialités de la narration pseudo orale. Il est rendu possible par le fait que la narration sauvegarde un certain anonymat, car même lorsque le narrateur est identifiable par son nom ou son appartenance sociale, il n'en reste pas moins un paradigme, une instance plus collective qu'individuelle. Chez Leskov, le narrateur s'apparente au *skazitel'*, le conteur anonyme qui récite et raconte les bylines, ces chants épiques conservés et transformés pendant des siècles dans la tradition orale. Le héros du *skaz* est quant à

24. Voir la genèse du *Gaucher*, dont l'unique source folklorique avérée se résumerait à ce dicton : « Les gens de Tula ont ferré une puce ».

lui emblématique des qualités pérennes du peuple russe (le gaucher, dans le conte éponyme, n'a d'autre nom que celui que lui aurait donné la tradition). Tous ces éléments témoignent de l'inscription par l'auteur d'un conte qu'il a créé de toutes pièces dans la grande chaîne épique de la culture nationale russe. On peut d'ailleurs noter ici que la critique contemporaine de Leskov l'a pris au mot lorsqu'il affirmait dans un avant-propos tenir son récit de la tradition orale, et que l'écrivain a dû opposer un démenti par voie de presse où il expliquait que *Le Gaucher* était bien de son invention.

Héritier des légendes grandes et petites, le *skaz* prétend au statut de vecteur de la mémoire culturelle, celle qui « établit la chaîne de la tradition » et « transmet le passé de génération en génération ²⁵ » (fonction non moins importante dans la culture russe que dans la culture juive). La mémoire est condition de continuité, car, dans la narration épique, le rapport du locuteur à l'auditeur se fonde sur le désir de se rappeler le récit et de le transmettre à son tour. Dans cette perspective, l'orientation du *skaz* vers les propriétés linguistiques du discours oral prend tout son sens, et pas seulement parce que la langue orale est le terreau naturel de tous les contes : l'artifice permet également d'abolir les distances temporelles entre le conteur et son lecteur, transformé en auditeur contemporain de l'acte narratif ; l'immédiateté recrée favorise l'assimilation du récit et sa diffusion à venir. Cet effet est encore augmenté dans les œuvres de Sholem Aleikhem par les très nombreuses adresses du conteur à un auditoire qu'il met en scène : « Vous devriez voir... », « vous avouerez que... » ; ou « qui d'entre vous, messieurs, aurait une cigarette en trop ? » qui conclut le cycle *Gens de Kasrilevkè* ²⁶.

Cette démarche qui oblige à être attentif aux voix dans l'écriture, à l'inscription du rythme de la scansion orale dans le texte, conduit en retour à repenser ou à reconsidérer la dialectique entre l'oral et l'écrit dont on sait qu'elle est primordiale aussi bien dans la tradition juive que pour comprendre l'intelligence du processus de constitution de la littérature russe moderne au XIX^e siècle.

Leskov et Sholem Aleikhem accordent tous deux le statut de langue littéraire à une forme dépréciée du discours. C'est surtout vrai pour le yiddish, la langue de l'oralité par excellence, qui porte tous les stigmates de la difformité par rapport à un modèle extérieur, en l'occurrence l'allemand ; le choix du yiddish comme langue de la littérature implique d'une certaine façon une « esthétique de la

25. W. Benjamin, *Le Conteur*, op. cit., p. 135.

26. Sholem Aleikhem, *Gens de Kasrilevkè*, op. cit., p. 408.

laideur ». Rien de tel de prime abord chez Leskov, qui investit le russe parlé d'un ensemble de vertus nationales, en réaction à la modernité occidentale. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la langue populaire est d'ailleurs devenue la nouvelle norme de la littérature réaliste. Mais on assiste avec Leskov à l'émergence du jeu et de l'irrespect, et ce n'est pas un hasard si les créations verbales qu'il a forgées sur le modèle de pratiques linguistiques observées dans le peuple russe ont été qualifiées de « monstres inconvenants » par la critique de son époque qui n'a eu de cesse de lui reprocher ses manquements au bon goût et à la mesure ²⁷.

Dans un cas comme dans l'autre, la langue dépravée, comique et subversive, est porteuse d'un savoir positif. On connaît ce prototype de l'humour juif comme revanche rhétorique du pauvre sur une réalité socio-économique qui lui est contraire. Les conteurs du *skaz* sont tous sans exception des « petits hommes » (*malen'kie ljudi*), dans la grande tradition du réalisme en Europe orientale, ou des « oubliés de l'histoire » pour reprendre la terminologie de Benjamin, qui évoluent aux marges de l'historiographie officielle. La parole orale, incarnée dans le *veril* (équivalent yiddish du *slovečko* russe, le *bon mot*) est l'arme favorite de ce type de narrateur, car, comme l'affirme le conteur du cycle de Kasrilevkè, « dès qu'il s'agit d'un bon mot, rien n'a plus d'importance pour les petits bonhommes ²⁸ ». Le bon mot instaure un rapport au monde à la fois naïf et railleur, caractéristique de la tonalité générale du *skaz*.

Le *skaz* est donc un texte où c'est le mot, la langue qui font événement et, par un retournement de la focalisation narrative, occupent la place habituellement dévolue au sujet ou à l'intrigue. On entre ainsi de plain-pied dans une modernité littéraire qui naît dans une opposition franche et directe à la modernité économique.

IV. PARODIE ET MODERNITÉ LITTÉRAIRE

Cette modernité littéraire, qui s'exprime par l'intermédiaire de la parodie, peut être identifiée par deux indices formels majeurs : l'hybridation et l'inflation.

Le yiddish est naturellement une « langue de fusion » qui mêle l'allemand, l'hébreu et de nombreux éléments empruntés aux

27. Voir l'article de B. Ejxenbaum « "Črezmernyj" pisatel' » [Un écrivain "hors norme"], in *Sobranie sočinenij*, Moskva-Leningrad, 1931, qui fait le point sur la réception critique de Leskov par ses contemporains.

28. Sholem Aleykhem, *Gens de Kasrilevkè*, op. cit., p. 24.

langues slaves ; dans la prose de Sholem Aleikhem, ses potentialités à l'absorption et à l'assimilation sont encore décuplées. Dominée par la recherche d'une expressivité maximale, les répétitions et les hyperboles, la langue devient l'espace d'un jeu ininterrompu avec les codes qui régissent les usages linguistiques. L'hybridation est totale, et s'accomplit également dans une inversion et un détournement des citations, proverbes ou extraits de la *Torah* ou du *Talmud*. Il nous est dit du tailleur Shimon-Elié qu'il « aimait à déverser sur vous, à tort et à travers, des torrents de versets, des blocs de Talmud, des Midrachim en vrac, tout cela assaisonné de paraboles et de locutions énoncées en langue sacrée et tirées de son propre cru ²⁹ ».

L'hybridation linguistique dans le *skaz* leskovien est elle aussi totale : le discours du conteur mêle toutes les composantes historiques, géographiques et sociales qui ont fécondé la langue russe au cours de son processus de structuration. Le récit *Antouka*, qui se passe dans une auberge de Galicie où des locuteurs de diverses origines s'expriment dans un sabir savoureux mais à la limite du compréhensible, mélangeant au russe expressions et tournures polonaises, autrichiennes, prussiennes, françaises et juives, est paradigmatique d'une technique linguistique dont les créations verbales du *Gaucher* ou des *Conteurs de minuit* représentent l'apogée dans l'œuvre de l'écrivain russe. Éléments syntaxiques et lexicaux du discours populaire, slavonismes, jargons de corps de métier, tournures « littéraires » et emprunts plus ou moins récents aux langues occidentales (essentiellement au français) composent dans ces contes un idiome baroque dont la cohérence n'est assurée que par le statut du narrateur, personnage aux carrefours de toutes les influences. Chez Leskov, les conteurs sont traditionnellement assimilés à une humanité néo-rurale, caractéristique de l'empire russe pré-révolutionnaire, où les soldats étaient des paysans en uniforme et les ouvriers directement issus de la classe paysanne. Dans un premier temps, ce type d'hybridation pourrait donc être interprété comme une tentative par Leskov d'élargir la notion de peuple, qui n'est plus réduit au seul « peuple paysan » (il n'y a d'ailleurs pas de *skaz* paysan dans l'œuvre de Leskov, à l'exception de *la Vie d'une sainte paysanne*), mais englobe toute la population des villes, artisans, marchands, serviteurs, petits-bourgeois. On peut également risquer une autre interprétation, bien plus subversive dans le contexte de la littérature russe au XIX^e siècle : le conteur de Leskov

29. Sholem Aleikhem [Sholem Aleikhem], *Le Tailleur ensorcelé*, op. cit., p. 21.

est un « déclassé », autrement dit un personnage issu du monde populaire traditionnel qui tente d'assimiler la culture des classes possédantes largement européanisées avec lesquelles il est en contact. Sa position intermédiaire dans la société permet au déclassé d'occuper en même temps tous les espaces culturels et linguistiques, dont il renvoie indifféremment une image altérée. Le jeu sur la langue restitue alors sur le mode parodique un conflit linguistique qu'on pourrait dire constitutif de l'identité russe. La parodie permet d'explorer l'entre-deux des systèmes, de retourner ces derniers ou de les défaire. Elle s'en prend tout autant à la normalisation sociale et linguistique qu'à la codification littéraire, car la suspicion que provoque l'altération burlesque des signaux linguistiques s'étend à l'ensemble du système de représentation.

Chez Sholem Aleikhem, le déclassé social, s'il n'est pas à l'origine du jeu linguistique comme chez Leskov, apparaît néanmoins comme un motif récurrent de son œuvre et un moteur puissant du comique de situation : Menhaem Mendl quitte sa bourgade et se rend en ville faire du commerce ; là, il se fourvoie par sa méconnaissance des codes. Tévié opère quant à lui un déclassé inverse à celui que connaît le personnage leskovien : en acquérant une vache, il devient paysan, un ordre presque inconnu du monde traditionnel yiddish.

Quoi qu'il en soit, le déclassé est condition de la mise à distance et de la réduction de l'antagonisme tradition / modernité. D'une part parce qu'il est le support d'une transgression des codes et des normes ; ensuite parce qu'il se fonde sur l'inadéquation ou l'inadaptation et creuse un écart, une faille. Qu'on pense ici à l'apparition de la modernité par le biais d'une forme spécifique de comique : le burlesque. A l'origine défini comme l'effondrement du sublime dans le trivial, le burlesque privilégie un comique de l'inadaptation et de l'inadéquation. Dans le burlesque, comme dans la tradition orale, le jeu avec l'illusion du récit est très développé (cette caractéristique de la tradition orale nourrira par ailleurs la littérature savante au XX^e siècle) : sorties diégétiques, adresses au lecteur (ou à l'auditeur), mises en abyme, confusion des espaces³⁰. Tous ces éléments, présents chez l'écrivain russe comme chez l'écrivain juif, en font deux descendants naturels de l'ukrainien Gogol'.

30. Les burlesques américains, Chaplin en tête (avec lequel Sholem Aleikhem a souvent été comparé) nous apprennent d'ailleurs que le burlesque est aussi une protestation contre la modernité, qu'il intègre pour mieux la combattre.

Cependant, et pour des raisons que nous ne tenterons pas d'éclaircir ici, nul n'a semblé vraiment conscient de la visée parodique inhérente au *skaz* leskovien et de son « inflation formelle ». Quelques-uns des contemporains de Leskov ont bien dénoncé chez lui une « typicité contrefaite et disproportionnée » (l'expression est de Dostoïevskij)³¹, mais la critique russe et surtout soviétique n'a voulu voir dans le *skaz* qu'un tribut payé à l'inventivité du peuple russe par un de ses meilleurs connaisseurs. En fait, les faux contes populaires de Leskov donnent une représentation inversée mais assez exacte des contraintes du genre, en accumulant et en distordant tous les indices qui servent à son identification. Nous sommes bien ici dans le domaine de la parodie³².

Que la réhabilitation du principe narratif procède avant tout dans le *skaz* par le biais de la parodie déplace l'analyse de Benjamin d'un axe syntagmatique et éminemment « politique » (l'évolution littéraire exposée en termes de « déclin » ou de « dépérissement ») vers un axe paradigmatique (celui de l'interaction et de la déconstruction / reconstruction du modèle comme condition de renouvellement), plus apte à restituer la modernité du *skaz*, que ce soit celui de Leskov ou celui de Sholem Aleikhem. En effet, dans son hybridation même, le *skaz* se joue de la différenciation du littéraire : il pourrait même se présenter comme la réalisation d'une aspiration au synthétisme. Le *skaz* ne doit donc pas être lu comme l'illustration obsessionnelle d'une spécificité nationale incarnée dans le populaire et sous-tendue par une satire des tentations à la modernité occidentale, ni comme une promotion à la Baxtin de la culture populaire contre la culture savante ou (même si les narrateurs nous y convient) un retour nostalgique à un « âge d'or » du récit qui correspondrait dans un cas à la société patriarcale russe et dans l'autre à un monde juif menacé de disparition. On note d'ailleurs que le surinvestissement du conte comme « âge d'or » de la littérature débouche sur un triple confinement du genre dans l'enfance : enfance historique, enfance des destinataires, enfance du peuple

31. Fëdor Dostoïevskij, « *Rjaženyj* », *Dnevnik pisatelja in Polnoe sobranie sočinenij*, Sankt-Peterburg, Marks, 1895, t. X, p. 280.

32. Nous utilisons ici le terme « parodie » au sens et dans la fonction que lui ont donnés les formalistes russes : un facteur essentiel de la filiation littéraire et du renouvellement des formes esthétiques, supposant la « mise à nu » des procédés canoniques et stéréotypés. L'introduction de Leskov au conte *Léon fils de majordome* est de ce point de vue tout à fait éclairante : la modélisation d'une écriture, ou plutôt d'une parole collective n'a rien d'une restauration archéologique : elle s'inscrit dans une démarche parodique comprise comme la manifestation d'un partage culturel.

dont les contes sont censés être issus (« le conte dissimule le sens profond de l'Histoire sous des dehors puérils », écrit Benjamin dans *Le Narrateur*). L'enfance bienheureuse vient compenser un XIX^e siècle susceptible de prendre la forme d'un cauchemar dont il faut à tout prix s'éveiller en se ressourçant dans une tradition largement fantasmée. Mais en donnant à la notion de « transmission de la tradition » une dimension parodique facteur de « défigement », le *skaz* annonce les expérimentations narratives et linguistiques de la prose du XX^e siècle, tout comme le primitivisme qui marquera profondément les recherches des avant-gardes. Suivant les lois d'un paradoxe fréquent en littérature et mis à jour dans l'étude de Tynjanov sur les Archaïstes et Puškin³³, Leskov et Sholem Aleikhem sont deux archaïstes qui ont *in fine* inventé la modernité.

INALCO

33. Ju. N. Tynjanov, *Puškin i ego sovremenniki* [Puškin et ses contemporains], Moskva, 1968, p. 23-121.