Yod

Revue des études hébraïques et juives

16 | 2011

Le yiddish dans la sphère francophone

Roman familial et territoire : *Les Contrebandiers* d'Oser Warszawski

Family romance and territory: Smugglers, by Oser Warszawski

פֿון עוזר וואַרשאַווסקיִשמוגלערס משפּחה-ראָמאַן און טעריטאָריע :

Carole Ksiazenicer-Matheron

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/yod/647>

DOI : 10.4000/yod.647

ISSN : 2261-0200

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2011

Pagination : 11-37

ISBN : 978-2-85831-191-0

ISSN : 0338-9316

Référence électronique

Carole Ksiazenicer-Matheron, « Roman familial et territoire : *Les Contrebandiers* d'Oser Warszawski », *Yod* [En ligne], 16 | 2011, mis en ligne le 24 novembre 2011, consulté le 08 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/yod/647> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/yod.647>

Ce document a été généré automatiquement le 8 juillet 2021.

Yod est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Roman familial et territoire : *Les Contrebandiers d'Oser Warszawski*

Family romance and territory: Smugglers, by Oser Warszawski

פֶּן עוֹזֵר וואַרשאַווסקי שמוגלערס משפּחה-ראָמאַן און טעריטאָריע :

Carole Ksiazenicer-Matheron

- 1 Le roman familial, en tant que scénario infantile fictionnalisant la question de l'origine, semble pouvoir servir de paradigme à l'historisation et la mise en récit romanesques¹. Aussi n'est-il guère surprenant d'en déceler certaines bribes éparses au sein de fresques à tendance épique ou historique, liées aux mutations collectives d'un groupe ou d'une nation. Sans forcément inférer une hypothétique analogie entre psychologie individuelle et psychologie de masse, on sera tenté de voir fonctionner le jeu du masque et du travestissement par le biais même de la thématique historique qui s'impose aux auteurs.
- 2 La saga familiale, dont le modèle européen, à la suite des « histoires naturelles et sociales » à la Zola, reste sans doute *Les Buddenbrook* de Thomas Mann, inspire tout particulièrement les écrivains yiddish, des frères Singer à Sholem Asch, de Kulbak à Der Nister ou Opatoshu. *Les Frères Ashkénazi* de I. J. Singer, par exemple, illustrent une telle imbrication entre fresque historique et roman familial sous-jacent, qui peut sembler emblématique d'un genre romanesque particulièrement prisé par la littérature yiddish.
- 3 Dans *Les Frères Ashkénazi*, le cadre historique lié à la ville de Lodz est d'une extrême ampleur, à la fois spatiale et temporelle, intégrant le devenir de la communauté juive polonaise dans un contexte mondial (développement du capitalisme, de l'antisémitisme moderne, soubresauts et tourmentes révolutionnaires, déclenchement du premier conflit mondial et indépendance de la Pologne). Les procédés épiques traduisent alors l'ampleur du devenir historique. L'histoire, vue comme un processus ayant l'irréversibilité des grands cataclysmes naturels, y est appréhendée de façon à la fois objective et mythique. Sous la précision documentaire court la circularité d'une histoire condamnée, celle du judaïsme européen, bouc émissaire « éternel » de l'histoire des nations. Les cycles récurrents de l'antisémitisme manifestent l'incessant

retour des pulsions primitives sous le visage rationalisé du progrès. Le narrateur de cette histoire à visage de Janus se tient en retrait de sa narration, laissant parler les faits, lors même qu'il en construit magistralement la voix, de façon clairement idéologique. Occupant pour ainsi dire la place du mort, il écrit dans l'après-coup d'une histoire close, en une boucle faisant retour à l'origine et dénonçant par son mouvement même le néant du progrès historique. L'écrasante ampleur de la fiction contraste avec la neutralité apparente de la narration, masque d'une voix que l'angoisse de la perte semble avoir rendue « blanche ». La langue même paraît presque impersonnelle, par excès et saturation du narratif. Raconter revient dès lors à hypertrophier la narration, à la dévoyer en information pure, asphyxiante, à partir d'une béance qu'elle exhibe *a contrario* et qui tient à un malentendu originaire. À ce point nodal intervient le schéma familial, instituant à l'origine une faille d'ordre symbolique, exemplifiée par la rivalité du couple fraternel, miroir si ce n'est cause de tous les dysfonctionnements ultérieurs. La lutte fratricide, reflet de la haine œdipienne, symbolise le développement pervers d'un progrès qui ne peut s'établir que sur la transgression, la dénaturation des insignes de la puissance paternelle et la possession mythique du corps de la mère. Associant ainsi schéma historique et familial, l'écrivain assume sa part dans le processus de transmission de la dette, signant sa place en creux dans la fiction et l'histoire reconstruite. La « neutralité » narrative souligne l'intériorisation du déclin, assimilé non plus seulement à une histoire imposée de l'extérieur, mais réendossé de l'intérieur par celui qui s'en fait malgré tout l'héritier. Cette position particulière de l'auteur de roman familial ne peut fonctionner que dans le cadre de l'ambivalence qui l'institue héritier « illégitime » d'un univers qu'il a à charge de transmettre comme mort. Thomas Mann lui-même semble conscient de ce fait, lorsqu'il délivre rétrospectivement la signification intime de son roman, *Les Buddenbrook* : « Peut-être y a-t-il quelque chose comme une loi qui veut que les descriptions épiques marquent la fin d'un mode de vie appelé à disparaître². »

- 4 Au regard de cette logique épique associée, dans le cadre de la modernité, au déploiement de la mort, le roman de Warszawski, *Les Contrebandiers*, comme d'ailleurs certaines œuvres de Faulkner (*Tandis que j'agonise* ou *Le Hameau*, par exemple) sembleraient incarner un versant plus humoristique du roman familial³. Cette spécificité tient peut-être à la position moins « tardive » de Warszawski dans le panorama littéraire que celle du Singer des *Frères Ashkénazi* : au moment où paraît le roman *Les Contrebandiers*, la jeune littérature yiddish des années vingt tente de reformuler sa modernité par rapport à l'héritage classique. Mais c'est avant tout la notion de territoire, et donc une donnée spatiale et non pas simplement temporelle, qui marque la différence avec les épopées historico-familiales héritées du naturalisme. Il est possible de développer une double approche de cette spécificité à partir de la notion de chronotope (espace-temps) et d'un rapport humoristique de l'*epos* au langage, ce qui fait des *Contrebandiers* un roman polyphonique, nouant la langue à l'espace intime du groupe sans cesse évoqué par le « parcours » du récit.
- 5 *Les Contrebandiers*, roman qui rend Warszawski célèbre à vingt et un ans⁴, évoquent les habitants d'un *shtetl* polonais, non loin de Varsovie, pendant l'occupation allemande des années de la Première Guerre mondiale, poussés par la misère à se transformer en passeurs de marchandises au marché noir : farine, viande, beurre et principalement alcool fabriqué clandestinement dans les alambics locaux. Le motif n'est pas sans évoquer Faulkner, mais il est ici relié à la cruelle nécessité historique qui va

progressivement transformer une bourgade juive traditionnelle en un champ clos d'intérêts et de passions, exclusivement voué à la survie.

Chronotopies de la détresse

- 6 Au départ cependant, le territoire des passeurs n'est pas présenté comme anémique. Il a un centre : la bourgade ; des voies d'accès et de sortie ; un horizon : celui de la grande ville, où on livre la marchandise après de périlleux, mais souvent cocasses voyages nocturnes. Certes, il est « occupé » par l'ennemi, potentiellement menacé, peut-être déjà en voie de désintégration. Mais le risque initial est plutôt celui de la paralysie, de la stagnation, comme nous le montre l'ouverture du roman où l'on voit Pantl, le chef des contrebandiers, se battre contre sa literie afin de lutter contre le froid glacial, faute de charbon pour chauffer la pièce. Le prolongement de ce mouvement vital du personnage, c'est la « combine », le plan, le cheminement des pensées occupées à « moudre » des solutions dans le cadre d'un dénuement total : comment faire quelque chose à partir de rien ? Sursaut et résistance instinctive du corps et de l'esprit qui initient la réappropriation de l'espace occupé, le parcours d'un territoire que l'on refait sien par la clandestinité. La contrebande est littéralement la seule solution pour maintenir la vie dans cet espace mort qu'est le *shtetl*, grâce à l'acheminement de la marchandise (désignée dans l'argot des contrebandiers par le terme de *mès*, « cadavre ») vers Varsovie, pour en retirer de l'argent bien « vivant » en espèces sonnantes et trébuchantes⁵.
- 7 Contrairement à l'espace abstrait des *Frères Ashkénazi*, l'espace warszawskien est encore « habité », même si sa topographie est relativement réduite, voire minimaliste. Aux yeux du lectorat des années vingt, il suffit de quelques repères pour animer le *shtetl* de façon réaliste. Cependant, le réalisme de Warszawski est construit à partir d'éléments plutôt « rares », gagnant en présence de par leur côté allusif, à la différence de la visée quasi ethnographique informant l'écriture singérienne des années trente. Très peu de descriptions, par conséquent, mais des mots jalons sans cesse repris afin de dresser la carte du territoire contrebandier.
- 8 Du *shtetl*, les intérieurs sont sommairement décrits, plus ou moins calqués sur celui du meneur, Pantl, évoqué plus longuement parce qu'il est le lieu de l'activité la plus intense. Les maisons des contrebandiers ressemblent sans doute presque toutes à ce « logement répugnant⁶ » dont parle l'Allemand venu perquisitionner, ou à cet espace « pas plus grand que deux tombes⁷ » où habite Yankl, le garçon de bains. L'atelier du confectionneur Yitskhok Yoïne, qui avant la guerre était plein de vie, de chants et du bruit des machines à coudre, est, lui aussi « mort », tout juste bon à servir de « planque » pour la marchandise. Les maisons prises en étau par le gel, avec leurs fenêtres où le givre fond comme des larmes, deviennent en été étouffantes, ouvrant sur le pas-de-porte où le vieux Shaïké berce les enfants ou sur le verger où l'on distille jusque tard dans la nuit.
- 9 Car distiller c'est avant tout produire de la chaleur, de la vie, par le biais de l'alcool salvateur qui est au centre non seulement des affaires de contrebande, mais de toute la sociabilité du *shtetl*, transformé en un espace de transgression vitale. Comme le four du boulanger dans les faubourgs de Varsovie où l'on vient se sécher et se réchauffer après une nuit de route, l'auberge est, avec le verger en été, le lieu symbolique où se perpétuent l'énergie physique et le lien social. Le *shtetl* est comme toujours un espace

mixte où se côtoient nature et signes d'une culture urbaine, ainsi que lieux juifs et non-juifs. Les cours où règnent les concierges débouchent directement sur l'espace naturel (ruisseau, prairie et plus loin la forêt, l'étang). L'écurie connote directement l'énergie érotique, c'est là que Pantl vient apaiser ses désirs ou ses frustrations et nourrir de nouvelles combines. Mais c'est à ciel ouvert, dans la prairie, qu'a lieu la scène de rut animal observée par Ourké, le plus jeune fils de Pantl, et c'est dans les champs que se déroulent les rencontres amoureuses entre les hommes du *shtetl* et les non-juives (les *shiksés*) recrutées pour la contrebande. À l'inverse, le lieu « urbain » de la débauche est clos et souterrain, c'est la cave de Shmuel le bossu, où l'on « fait la vie ». L'espace collectif est à l'image de la société du *shtetl*, partagé entre vieux et jeunes, entre religieux et mauvais garçons, entre traditions et mutations ; les lieux sont souvent dévoyés de leur fonction par la violence ou les innovations du progrès, comme la synagogue où l'on finit toujours par se bagarrer ou la bibliothèque transformée en salle de spectacle. Les lieux de la plus grande affluence collective restent traditionnellement la place du marché ou la salle du mariage, à la fin du roman. Les indices de la culture chrétienne se résument à la mention de l'église et du jardin du curé, par contre les bâtiments administratifs sont reliés à la présence de l'occupant allemand qui a remplacé les anciens fonctionnaires russes : par exemple, l'hôtel de ville, la prison, la caserne des pompiers, la salle des associations et surtout la kommandantur, de sinistre mémoire.

- 10 À partir de cette présence de l'occupant se déploie l'espace ouvert et périlleux de la route vers Varsovie, avec ses marques délimitant le territoire immédiat du *shtetl*, le calvaire chrétien, le pont, puis ses postes de garde, signes de guerre et d'occupation, ses indices de danger nocturne, facteurs de dispersion dans les champs ou de dissémination de la marchandise dans les fossés, ses zones inquiétantes, obscures, comme cette région marécageuse avant les faubourgs de Varsovie et enfin le relais, frontière urbaine où se font les premières transactions.
- 11 Au-delà, c'est l'espace hétérogène (mais néanmoins évoqué du point de vue du narrateur) de la grande ville : la rue du Pot de Fer où habitent les prostituées, Praga dont on évoque les histoires crapuleuses et enfin les beaux quartiers où une foule insouciant flâne tandis que les miséreux se pétrifient toujours davantage et que résonnent les chants de l'occupant. Si le train, motif omniprésent dans les récits de Sholem Aleykhem est brièvement évoqué avec l'aventure de Berl le Brun, c'est bien la route qui figure le cordon ombilical reliant le *shtetl* producteur à la ville consommatrice, ville dont on revient « transformé » vers une bourgade toujours en passe d'être étranglée par le dénuement absolu.
- 12 On l'aura compris, ces lieux récurrents connotent le déclin socio-économique aussi bien que politique, manifestent les fragiles frontières entre l'écrasante extériorité historique et l'intimité toujours plus menacée des valeurs juives traditionnelles. Ils fonctionnent davantage comme « marqueurs », emblèmes d'une réalité signifiée, que comme espaces de prolifération ou d'approfondissement réalistes. Seule leur scansion par le temps du récit leur octroie cette présence indéniable qui fait cadre et inscrit la visée descriptive. C'est leur parcours, tant dans l'espace diégétique⁸ que narratif, qui manifeste la résistance symbolique de la vie contre la mort véhiculée par l'Histoire. La narration, si elle participe ultimement du déploiement d'un temps globalement condamné, comme dans les sagas du déclin à la Thomas Mann ou à la Singer, autorise paradoxalement le sursaut vital au sein de l'espace de plus en plus étioilé par la paralysie mortifère. C'est

ainsi que la fin du roman, qui voit avec le changement de pouvoir se profiler les angoisses inédites de l'après-guerre, n'avère aucun retour à l'origine, contrairement à ce qui se déroule dans *Les Buddenbrook* ou *Les Frères Ashkénazi*. Nulle boucle involutée sur sa propre circularité, mais l'image kaléidoscopique d'un chaos de couleurs faisant sombrer les linéaments du tableau dans le pur mouvement d'un avenir inconnu, quoique tragiquement pressenti.

- 13 Si le réalisme de Warszawski, sans rien perdre de sa puissance évocatrice, est plutôt constructiviste que naturaliste, malgré l'inscription de nombreuses scènes relevant d'une esthétique de la laideur ou du choc, c'est donc avant tout à cette « monotonie » des parcours spatio-temporels qu'il le doit. L'espace-temps est sérialisé par la faible tension narrative émanant de l'évocation répétitive des expéditions des contrebandiers élevées au rang d'actes de résistance collective.
- 14 On peut cependant relever une linéarité perceptible à travers la construction chronologique. La durée du roman recouvre une période d'un an et demi, deux ans, se situant à la fin de la guerre : l'hiver occupe le début de l'intrigue, déclenchant le sursaut vital, plusieurs mois au cours desquels les contrebandiers font leur apprentissage (à travers le personnage du jeune Davidl, par exemple), jusqu'à la période de *shvues*, la Pentecôte, moment où Faïfké est assez riche pour se faire faire un costume à la sortie de l'hiver et où l'on « prend le frais » à l'extérieur. La rencontre des trois prostituées, pièce maîtresse dans le dispositif de la contrebande et manifestation visible de la perte des valeurs juives, se situe au début de la belle saison, propice à la naissance du désir érotique. L'avortement de Gliké, la femme de Pantl, moment culminant de la rupture avec l'éthique familiale, a lieu en été, à l'issue d'un jour particulièrement signifiant dans le contexte traditionnel, celui du shabbat. Dès lors, la contrebande se généralise lors du retour des pluies et des « blêmes journées d'automne » ; le séjour de Mendl, le fils malade de Pantl, chez Natcha, la prostituée varsovienne, se situe à nouveau en hiver, temps de la perte des repères temporels et de la rupture avec le groupe. Avec le retour du printemps, Mendl s'abandonne à la douceur débiliteuse de son amour interdit pour la prostituée, auxiliaire en titre de son père pour les voyages de contrebande où elle désamorce par sa présence la curiosité des Allemands. Son jeune frère, Ourké, qui a commencé à le remplacer par de « sombres nuits pluvieuses », le supplantant auprès de son père, est alors devenu un « vrai petit homme ». Avec l'été arrive la troupe de théâtre qui va achever de désorganiser l'espace collectif et semer la zizanie, jusqu'aux incidents de la fin, le départ des Allemands et le mariage mélancolique de Faïfké, signe ambigu d'une « normalité » reconquise, mariage qui a lieu vraisemblablement à l'automne 1918. La première partie se clôt après la rencontre des trois prostituées polonaises, la seconde après la rixe qui met à mal Mendl et la troisième évoque le retour en demi-teinte d'un ordre problématique, ouvert sur toutes les incertitudes d'un futur désenchanté.
- 15 Cette apparente linéarité est cependant déconstruite par la multiplication des perspectives temporelles à partir de la récurrence actancielle⁹. Le voyage aller et retour, avec ses péripéties, est en effet la structure à la fois thématique et narrative principale, autorisant de multiples leitmotifs mis en relief par les indices temporels, doublés fréquemment de précisions météorologiques différenciées. Ces occurrences de temporalité fonctionnent en faisceaux autour de l'évocation ponctuelle : « une fois », « des fois », « parfois », « une autre fois », ainsi que par un usage subtil du passé, du

présent de narration et des procédés d'annonce ou de retour en arrière (« il apprit plus tard », ou « c'est par une nuit semblable que »)

- 16 L'univers spatio-temporel ainsi créé donne à la fois l'impression d'une implacable quotidienneté et de l'ouverture de lignes de fuite par la réappropriation imaginaire, qu'elle émane des personnages ou du narrateur lui-même. Cet espace-temps sériel s'ouvre en effet sur son élargissement « épique » par le biais non pas tant des « actions » des contrebandiers (bien peu héroïques !) que par les multiples histoires qu'ils égrènent au fil de leurs déplacements, un peu à la manière des affabulateurs chez Sholem Aleykhem. De même, les souvenirs du temps passé comme ceux de l'avant-guerre s'associent aux angoisses torturantes devant l'avenir et viennent rappeler que c'est bien l'Histoire qui s'inscrit dans les microfictions des contrebandiers.

Historicité fabuleuse

- 17 La guerre en effet n'est présentée qu'indirectement, de façon systématiquement peu dramatisée, et le plus souvent plutôt par l'intermédiaire des récits secondaires de narrateurs occasionnels. Les événements dramatiques du début du conflit, la mobilisation, l'exode imposé aux Juifs par les armées tsaristes sous prétexte de trahison au profit de l'ennemi, la recrudescence de l'antisémitisme militaire ne sont évoqués qu'allusivement, de façon farcesque, au cours du récit haut en couleur émanant d'un personnage archétypal comme Arelé le tailleur. Leur gravité est systématiquement minorée par l'euphémisation allusive qui s'apparente presque à un langage codé accessible aux seuls initiés et, par conséquent, au lecteur averti, invité à s'identifier au cercle des « connaisseurs », ces membres du groupe toujours avides d'entendre les mêmes histoires mille fois répétées. La verve cocasse du conteur et le subtil contrepoint de la reprise narrative signent d'autre part la référence à la tradition littéraire des récits humoristiques à la Sholem Aleykhem ; ce qui permet de dialogiser le propos historique par le biais d'une oralité mimétique, à la fois populaire (l'usage de l'argot, les « fautes » et les trébuchements de la langue, la naïveté du propos...) et savante (la référence à Sholem Aleykhem, l'ironie du contrepoint narratif réfractant la « simplicité » du conteur, la citation parodique des valeurs traditionnelles comme le martyr au nom de la foi, (le *kiddush-ha-shem*), la satire détournée de la bonne conscience humanitaire...) De façon analogue, la révolution russe est évoquée par le biais de l'histoire de Pelté, qui revient d'Odessa en compagnie d'une « créature » qu'il installe au foyer au vu et au su de la bourgade ébahie. C'est le moment où circulent des rumeurs de paix séparée entre la Russie et l'Allemagne et où est pressentie la véritable nature des changements qui ont déjà ébranlé la bourgade juive. La guerre est appréhendée dans toute son ambiguïté, comme irruption d'un désordre qui a libéré la société traditionnelle d'un certain nombre de carcans, à la fois éthiques et sociaux : l'argent de la contrebande s'y avère dans toute sa réalité fascinante, argent facile, associé à la dépense, au danger, à la fête, à la rupture avec le labeur quotidien. La menace des bouleversements sociaux qui ont lieu en Russie rappelle le statut d'exception du « système contrebandier », vitalité acquise contre l'ordre ancien, mais aussi dérision généralisée des valeurs, héroïsme de pacotille qui combat l'exploitation commune pour faire triompher le règne de l'individualisme et de la force brutale. Les contrebandiers, fascinés par l'affabulation du conteur, se trompent lorsqu'ils croient retrouver dans l'épopée « farcesque » de la Révolution l'équivalent de leur propre

lutte ; toute signification idéologique s'effondre, non seulement d'être réfractée par un discours disqualifié par sa propre outrance, mais plus radicalement encore d'être confrontée au réel le plus incontournable, à l'avènement du principe de plaisir introduit « en douce » dans la légalité quotidienne sous la forme hautement symbolique d'un alambic quasi maternel : « L'eau-de-vie s'écoule goutte à goutte, goutte à goutte, du tuyau de refroidissement. À tout moment, t'es en danger... Mais, quand c'est fini, alors t'es un *mentsh*¹⁰. »

- 18 Le tragique de l'Histoire, s'il ne peut être appréhendé par le biais d'une parole collective travestissante, apparaît cependant indirectement au détour, et comme en creux, du lyrisme nostalgique des contrebandiers. Les trous du récit, les silences de ces rêveurs invétérés, les moments de confrontation intime avec la misère propre, les passages à vide et les instants de démoralisation, d'examen de conscience, fonctionnent en contrepoint de la geste héroïco-comique. Ainsi, c'est le registre poétique qui a pour charge, incidemment, mais d'autant plus fermement, d'avertir et d'interrompre le discours illusionniste : on opposera la clôture enthousiaste de la première partie sur le chant triomphant des contrebandiers, cité explicitement, à la plainte populaire dévidée par un chemineau à la fin de la troisième partie, qui évoque de façon déchirante, à travers les pleurs des mères, la guerre et les fils envoyés au loin ou morts au combat. De même, si le roman se termine sur l'évocation ultime de l'hymne contrebandier, comme un dernier pied-de-nez à la mort, le texte n'en est pas cité. Par contre, le chant mélancolique du marieur résonne dans les dernières pages, avertissement délivré par une longue tradition, experte en matière de sublimation et invitant à la rectitude morale et au renoncement.
- 19 Finalement, la seule vision en direct de la guerre reste bien celle qui dans son prosaïsme dérisoire vient s'entremêler aux aléas de l'entreprise de contrebande. À l'inverse, la sortie du récit ménage l'évocation transparente du changement des pouvoirs à l'issue de la débâcle allemande et profile les rapports de force à venir entre Juifs et non-juifs dans la future Pologne indépendante. À cette image d'un ordre nouveau, le « héros » fondateur et, finalement dérisoire qu'est Pantl peut bien répondre par des prophéties enflammées sur l'avènement du règne de la « vraie contrebande », la tonalité à la fois bouffonne et mélancolique des dernières lignes semble laisser pressentir la fin d'un monde, en un tableau déjà clairement apocalyptique : « Et le regard, devant ce tourbillon, était tout étourdi de brillances, de couleurs, de miroitements, et cela étincelait comme du sang qui gicle¹¹... »
- 20 Ainsi donc, l'Histoire, et les lieux où elle advient au-delà du territoire des contrebandiers, apparaissent réfractés par une parole dialogique où s'effacent les limites entre discours direct, usant d'une langue populaire, voire argotique, et style indirect libre, au sein duquel on ne sait où commence la voix narrative et où finit la prolifération de la logorrhée collective. La mise en légende de la matière historique va de pair avec son apparente euphémisation, sauf à considérer que la description inépuisable de l'activité des contrebandiers soit, en fait, le véritable lieu de la narration historienne. La fresque épique carnalisée devient dès lors pure mise en récit de la réalité ambiguë du langage.

Les Contrebandiers : un roman du langage

- 21 En effet, la notion de territoire semblerait désigner avant tout ce rapport d'un lieu à un type spécifique de langage, dont le style de l'écrivain délivre l'évocation mimétique. Thomas Mann le souligne avec force lorsqu'il remarque que le paysage lübeckois est tout entier passé dans le dialecte *platt-deutsch* utilisé dans certains passages des *Buddenbrook* : « Le style d'un écrivain en définitive, et si on l'écoute de près, est la sublimation du dialecte de ses pères¹². » Contrairement à la position distante du narrateur impersonnel des *Frères Ashkénazi*, l'insertion du narrateur des *Contrebandiers* au sein du récit témoigne d'une approche polyphonique du langage. Sans être formellement identifiable, le narrateur s'inclut malgré tout dans un « nous » qui mime son appartenance au monde des contrebandiers. Dans cet univers où ne subsistent que des bribes de valeurs juives traditionnelles, l'individualisme et la débrouillardise passent par l'usage de la force, mais aussi par la maîtrise de la parole.
- 22 La virtuosité complexe du récit se démarque cependant de la naïve jouissance logorrhéique d'une parole compensatoire. La distance du narrateur par rapport à sa propre fiction s'assimile davantage à la position mélancolique et retenue de l'intellectuel entre deux mondes, assez proche vraisemblablement du personnage d'Itche, le fils du tailleur, celui qui a « pas mal lu » et qui se tient à l'écart des bagarres, tout en admirant en ses compagnons les derniers témoins d'un univers « épique » condamné. Ainsi, la vision narrative dépasse le point de vue « coloré », mais naïf des personnages engagés dans la lutte vitale afin de perpétuer la survie collective. Qu'il mette en avant la résistance des corps et des esprits ou le pouvoir de fabulation du langage, le narrateur maintient une forme de distance ironique par rapport aux efforts compensatoires de ses personnages qui affrontent une réalité sur laquelle ils n'ont ultimement qu'un très faible pouvoir d'intervention. Le monde des contrebandiers, agité de passions brutales et de rêves enfantins, est condamné par le récit même qui le produit et qui ne restitue le trésor de la langue que pour en dévoiler la vulnérabilité. Ainsi, l'oralité, la trivialité, la saveur concrète d'un langage aussi compact et savoureux qu'un bon morceau en bouche se heurtent-elles constamment à l'impuissance des contrebandiers lorsqu'il s'agit d'examiner leur être profond, d'exprimer leurs désirs complexes, témoignant finalement de leur sortie de la collectivité et de leur insertion dans une historicité privée de transcendance. Si la parole collective vise avant tout à halluciner un passé mythifié, elle peine à donner sens à un présent démoralisé. Le rythme même du récit fait alterner les moments de tension et de pause, d'action et de relâchement des énergies, de communion rituelle autour d'une parole matricielle et de solitude, tragiquement associée au vide : vide de mots, de nourriture, d'argent, d'amour, d'espoir. Moments de déshérence où la conscience parle, où le corps fonctionne sans appui langagier, où les regards se dessillent et ne voient de l'avenir que la béance informe, imagée de couleurs crues, à la place des sutures invisibles opérées par les mots.
- 23 On associera par conséquent la notion de territoire à l'espace sonore d'un récit constamment dialogisé par l'oralité. Le volume textuel ainsi délimité est (comme souvent dans la littérature yiddish) constitué de langues multiples, soumises en outre aux déformations argotiques, aux idiolectes populaires, aux idiosyncrasies et autres tics de langage ainsi qu'à la réfraction maladroite de la langue de l'autre dans l'idiome propre. Les langues coutumières qui s'entrecroisent au sein de la réalité polyglotte de la

bourgade sont le yiddish, quelques bribes d'hébreu lors des rares moments rituels (ou de leur parodie), le polonais, employé fréquemment par les contrebandiers, par exemple pour leur hymne, le russe, évoqué à propos des souvenirs d'avant l'occupation allemande et l'allemand, souvent déformé par l'inculture ludique des habitants du *shtetl*. Les dialogues entre les contrebandiers et les soldats allemands sont l'occasion d'insérer de façon parodique la langue des vainqueurs dans celle des vaincus qui la reproduisent de manière involontairement fautive, mais de fait efficacement subversive. Cependant, le « comique » caricatural de la langue parodiée ne réussit pas à en désamorcer la menace. Le jeu linguistique, s'il participe de la visée contestataire, inscrit également la présence massive de l'Histoire dans l'espace ludique de contestation des pouvoirs, qui conservent néanmoins leur inquiétante extériorité.

- 24 En outre, si l'allure générale de la langue des contrebandiers fait la part belle à la trivialité, par l'usage de l'argot, mais aussi d'un chapelet d'injures et de malédictions allègrement échangées jusqu'au sein de l'espace familial, l'emploi d'idiolectes socialement connotés différencie cependant les discours. La parodie du langage politique, qui atteint jusqu'aux plus modestes habitants des bourgades en ces temps prérévolutionnaires, s'associe à la traditionnelle satire des notables, caractéristique de l'inspiration « éclairée » de l'écrivain populiste. Les conflits entre « beaux juifs », au parler plein d'onction et d'hypocrisie, et jeunes prolétaires, touchés par le virus associatif et le jargon de l'agit-prop, participent de la visée carnavalesque associée aux procédés d'ironie et de caricature. Mais le décalage comique est encore renforcé lorsque les mots d'ordre de la « nouvelle » culture, celle des jeunes, sont réfractés par leurs pères, simples artisans à peine dégrossis par l'afflux des rumeurs du monde, grâce aux transformations dues à la guerre. Cette réalité nouvelle, incontournable, ne pénètre ainsi que filtrée par un langage comiquement déformé et haut en couleur, témoignant d'un hiatus tragi-comique entre l'histoire et le territoire.
- 25 Le mimétisme langagier inscrit le narrateur dans l'espace polyphonique en tant que voix située, parfois assimilée à celle d'un simple « protagoniste » (« notre Yitskhok Yoïné » dit-il d'un personnage, ce qui souligne la proximité du narrateur par rapport à un auditoire « local »), mais aussi d'un narrateur extérieur, ayant une vision surplombante par rapport au monde clos de la diégèse (« nos héros », aparté ironique adressé au lecteur). La plasticité mimétique des discours assimile de fait l'art du récit à celui du ventriloque, par leur constant redéploiement, à la fois individualisé (le « style » des mères juives n'est pas le même que celui des prostituées polonaises, celui des « pères » est différent de celui des « fils », etc.) et constamment doublée par la même voix narrative, relativement identifiable en tant que filtre commun des différents idiomes. L'espace langagier ainsi créé, forcément mixte et hétérogène, est unifié par une sorte d'intonation commune, signant la complicité du narrateur avec le monde dont il évoque la forme sonore bien plus que visuelle. À ce point, la comparaison avec Céline se justifie pleinement, à cette différence près qu'il n'y a pas ici récit à la première personne, comme dans *Voyage au bout de la nuit*, mais à la troisième. L'effet de stylisation argotique et familier résulte donc bien de la fusion des voix et de la généralisation du discours rapporté et non pas du filtre d'une première personne prenant en charge le récit. Il arrive d'ailleurs par moments que l'autonomie narrative se réinscrive dans un espace distinct, comme lors d'interventions relevant davantage du style de la chronique, avec ses anticipations, ou du conte, avec ses formules fixes : « Et bientôt, un heureux hasard l'a mis en présence de l'élue¹³ » ou « A Varsovie, dans

une ruelle étroite non loin de la rue de Fer, trois *shiksés* habitaient une grande pièce¹⁴... »

- 26 D'autre part, l'emploi massif du présent de narration, s'il n'exclut pas les passages fréquents au passé, renforce considérablement l'oralité énonciative et facilite le glissement sans suture visible du récit au discours rapporté ou narrativisé. L'art du conteur s'assimile bien dès lors à celui d'Arelé le tailleur, capable de recoudre une pièce sans couture apparente et qui par son adresse obtient du commandant russe la grâce des habitants accusés d'espionnage.
- 27 Les discours des personnages, sans exclure le style direct et son emploi de la première personne, sont souvent rapportés au style indirect libre ou opèrent systématiquement le passage de la troisième personne sujet à un « tu » de deuxième personne signalant que les contrebandiers se mettent eux-mêmes à distance, généralisant spontanément leur expérience propre et l'envisageant comme quasi paradigmatique. Le monologue intérieur n'est finalement que suggéré, sans apparaître formellement, à part lors de phrases détachées, sans personne apparente, qui en évoquent fugitivement la possibilité. Le « on » (très fréquent), comme le « tu », a une valeur paradigmatique et élève ces juifs frustes au rang de véritables archétypes d'une situation collective, tout en soulignant de façon humoristique leur suffisance naïve. Le territoire contrebandier devient dès lors métaphorique d'une communauté vulnérable et quelque peu narcissique qui ne « tient » que par son langage face à l'extériorité inhumaine de l'Histoire.
- 28 La caractérisation des personnages passe dès lors beaucoup plus par les marques du discours que par les procédés descriptifs traditionnels, même si ceux-ci ne sont pas totalement absents. De Pantl, par exemple, on peut lire la brève description suivante au début du récit : « Et ses courts cheveux noirs et les poils drus de son visage brillent comme couverts de rosée¹⁵ » ou bien : « Sous les plis, on devine son corps trapu, robuste, plein de santé¹⁶. » Généralement, l'évocation omnisciente cède devant une description focalisée par l'action, reliée à un regard dynamique, saisissant l'intériorité à partir d'attitudes, de gestes, ou connotant la personne par l'idiome ou par des comparaisons faisant référence au monde matériel, proche de la vision du groupe (« rouge comme une betterave¹⁷ », « tirant la langue comme un jeune chien¹⁸ », etc.) Les personnages se caractérisent essentiellement par leur parole, leur façon de prononcer les mots, leur loquacité ou leur taciturnité, leur fonctionnement psychique saisi comme discours intérieur ou manifeste. Ils gardent malgré tout une certaine opacité, que le narrateur ne cherche aucunement à dissiper, et se confondent parfois au sein de la commune matrice langagière qui les réunit. Les sobriquets et les surnoms dont ils sont affublés se réfèrent à la fois à l'univers de la bourgade et à celui des mauvais garçons (par l'usage de métonymies fonctionnelles : « la Crécelle », « la Bonbonne », « la Côtelette », « le Trancheur d'oreilles », etc.) Les diminutifs comme Faïfké, Avroumtché, Bertché, sont également caractéristiques du même double sémantisme et spécifient la jeune génération, face à celle des pères généralement désignés par un simple patronyme, Pantl, Kopl, Yankl, ou par un « titre » comme chez Isaac Babel : Haïml le Roi, par exemple. Les personnages de l'univers traditionnel, les notables, les artisans, les Juifs pieux, portent quant à eux des appellations moins exotiques, connotant le monde ordinaire des bourgades, comme Yitskhok Yoïné, l'un des rares noms composés, alors que la double appellation est plutôt courante d'habitude, ou Arelé le tailleur, personnage quasi folklorisé, ou reb Vové, caricature du notable philistin.

- 29 De façon générale, l'impression kaléidoscopique domine à la première lecture et confère au monde humain des contrebandiers une forte identité collective qui relève non seulement de la peinture traditionnelle de la bourgade, mais aussi d'un mode spécifique de caractérisation privilégiant l'oralité par rapport à la figuration et jouant sur la complicité supposée entre un auditoire et son narrateur.
- 30 Les caractéristiques langagières des personnages débouchent très fréquemment sur le discours intérieur, traité comme objet spécifique de la narration, comme une réalité quasi tangible, débordant l'aspect itératif des actions concrètes. Cependant, le monologue intérieur ne réussit pas à émerger véritablement de l'écheveau confus de pensées, de désirs informulables par les personnages eux-mêmes et que le narrateur se refuse à prendre en charge en surplomb, comme s'il voulait accréditer la fiction qu'il est véritablement un membre du groupe. La solidité de l'univers naturaliste est alors comme brisée par les procédés de diffraction orale qui rompent la continuité de la caractérisation ; le lecteur n'a finalement qu'un accès limité, par touches successives, au fil des leitmotive, au monde tant objectif que subjectif des contrebandiers. Les personnages qui sont au bout du compte de simples charretiers ou des artisans paupérisés acquièrent ainsi une opacité qui doit beaucoup à un point de vue narratif se tenant comme en lisière d'un monde langagier aux éléments relativement dispersés et autonomes.
- 31 De plus, la relative uniformité narrative, jointe à l'évocation d'une nature et d'une météorologie aux rythmes cycliques, accentue l'impression de mélancolie, reliée à la douloureuse conscience d'une époque de transition, mais aussi, peut-être, à la vision personnelle du narrateur sur cet univers en déshérence. Les nombreuses occurrences de la nostalgie, du manque, d'un vide impossible à cerner par les mots caractérisent aussi bien le désarroi collectif que la conscience désenchantée du narrateur. Mais ce monde en déréliction peut tout au plus fantasmer la perte, la réalité de la guerre, omniprésente, étant l'objet soit d'un tabou langagier, soit de l'affabulation héroïco-comique. C'est seulement à la fin du récit que le narrateur suggère une ébauche de prise de conscience : « Ce n'est que *shabbès*, à table, qu'on s'aperçoit vraiment que la maison semble si vide, qu'il n'y a là que des vieux et des femmes qui se tiennent tout voûtés comme s'ils se lamentaient... Là où il n'y avait naguère que des fils, il n'y a plus aujourd'hui que grands-pères et grands-mères... Et, quand on en vient aux chants du shabbat, ces vieilles voix alors déraillent, hésitent et les regards se tournent vers le passé, ou vers des terres lointaines, par-delà des mers et des déserts¹⁹... »
- 32 L'espace dialogique devient dès lors celui d'une contamination réciproque, au sein d'une même fluctuation discursive, entre parole narrative et discours des personnages, dont l'aspect de leitmotiv, s'il n'évoque pas encore la rupture de la cohérence et de la continuité caractéristique d'un Faulkner quelques années plus tard, contribue cependant à asseoir la vision d'un monde en crise.

Anthropologie de la violence

- 33 Car la violence est bien l'expérience fondamentale à laquelle sont livrés les contrebandiers, violence externe, mais aussi violence propre, associée aux contradictions transgressives du désir.

- 34 La violence externe, même si elle est médiatisée par les microfictions du *shtetl*, est conforme à l'expérience collective des juifs polonais, à peine sortis de la domination tsariste, entretenant des rapports complexes, faits de familiarité et de concurrence avec leur environnement chrétien et que le premier conflit mondial va contribuer encore davantage à marginaliser. L'un des récits « épiques » les plus appréciés, l'histoire des « péquenots » retrace clairement l'atmosphère d'exactions et de pogroms endémiques entretenue par des bandes itinérantes d'ouvriers du chemin de fer : « C'était un vendredi soir. Des péquenots, des ouvriers du chemin de fer, sont arrivés dans le *shtetl* dans l'intention de faire du grabuge... C'était terrible... Les Juifs qui allaient à la prière, ils les dérouillaient²⁰... » À cet égard, le récit central est bien celui d'Arelé le tailleur qui évoque de façon tragi-comique les dramatiques débuts de la guerre, associés pour la population juive à un régime d'exception et de terreur de la part du gouvernement tsariste et de l'armée russe. Connue par cœur de tout l'auditoire, l'histoire dévidée par son principal protagoniste devenu le sauveur de la bourgade laisse cependant apparaître, derrière la déformation comique du vocabulaire (la « bilisation », le « comdant », ²¹ etc.) et la verve jubilatoire du conteur, une inquiétante réalité : la délation de la part de la population polonaise auprès de l'armée tsariste, les accusations d'espionnage portées principalement contre les juifs, les exécutions sommaires, le décret d'expulsion de la population juive des zones de combat, l'afflux massif de réfugiés à Varsovie, les tentatives souvent peu coordonnées d'aide humanitaire... La veine satirique et contestataire de Warszawski se laisse également percevoir à propos de chaque évocation des conflits de classes, que ce soit dans la bourgade ou dans la mention des événements extérieurs. Les « avocats de Pétersbourg repliés dans la banlieue de Cracovie²² », de même que les beaux quartiers de la capitale, qui échappent à la misère aux pires moments de l'occupation allemande, sont la cible de son ironie, tout comme l'oligarchie du *shtetl* qui fait bloc contre les contrebandiers. Aux pauvres ne restent justement que les ressources illusoires d'un langage fonctionnant aussi bien comme viatique que comme cache de la réalité. Dans cette vision assez tranchée du monde, les contrebandiers introduisent précisément l'ambiguïté des valeurs, le recours à des réponses inédites parce qu'individualistes et en rupture par rapport à la moralité traditionnelle.
- 35 Cependant, les réponses culturelles n'en restent pas moins évoquées, il est vrai de façon parodique, mais conforme à des archétypes profondément enracinés dans la mémoire collective. Le monde des contrebandiers reste juif, y compris dans ses pratiques routinières, sa fréquentation négligente de la synagogue (davantage d'ailleurs pour y parler affaires que pour y prier avec ferveur), son langage, spontanément imprégné par un symbolisme traditionnel : le commandant allemand qui vient perquisitionner est un « Aman », de même, lorsqu'il est remplacé par un officier plus accommodant, c'est que « Dieu, il faut le croire, a envoyé le salut à ses petits juifs²³ ». Les pauvres du village guettent le retour des voitures des contrebandiers « comme s'ils attendaient le Messie²⁴ ». Dans le train bourré d'humbles intermédiaires du marché noir, on récite des psaumes, de même que le trafic s'interrompt pour le shabbat. La guerre est appréhendée comme un châtement divin, mais on remarque que c'est le juif à la piété traditionnelle, Yitskhok Yoïné, qui invoque encore ce type d'explication, apparemment minorée par l'ironie discrète du narrateur (« Comme le dit Yitkhok Yoïné, la guerre, depuis, a éclaté en punition de nos péchés²⁵... ») Les femmes juives lors des perquisitions déversent des kyrielles de malédictions ou se plongent fébrilement dans leurs livres de prières et quand le petit David découvre la sensualité, lors des voyages

en voiture où il se blottit dans le giron des prostituées polonaises, il pense spontanément à l'univers du sacré qui jusqu'alors symbolisait pour lui la plus grande intensité de désir imaginable. Le récit d'Arelé le tailleur introduit de façon humoristique la référence au « *kiddush-ha-shem* », au miracle et à la rédemption. La sociabilité des contrebandiers parodie les réunions hassidiques où l'on se livre au plaisir de raconter des anecdotes en buvant et en mangeant, de même que les bagarres sont reliées aux exemples illustres tirés des livres bibliques. La dure survie quotidienne est évoquée par Pantl comme analogue à l'esclavage antique et les aléas de la nomination des officiers allemands sont ironiquement glosés par le « spécialiste », Yérouham, « qui aime parfois les bons mots » : « Shabbès, on a tous lu : *Vayakom melekh hadash*. Il se leva un nouveau roi... ça veut dire qu'un nouveau "comdant" nous est venu... et : *behomer ouvilvenim*, dans la glaise et les briques... ça veut dire qu'il va nous presser et nous pétrir, nous confisquer la marchandise et nous coller des amendes²⁶... » Enfin, c'est dans le cadre traditionnel du mariage clôturant le roman que résonne la « prophétie » de Pantl, messie parodique de la contrebande, ainsi élevée au rang d'ultime croyance venant compenser les failles d'une réalité à l'angoissante violence. On voit bien comment ce roman du langage est en même temps celui de la crise du langage, mettant à distance l'univers des valeurs par leur simple citation et débouchant sur la vision d'une certaine aporie, au-delà du jeu humoristique avec la référence.

- 36 C'est aussi que le langage n'est pas le dernier mot des contrebandiers. La sphère du désir apparaît bien comme leur principale « affaire », émergeant du tohu-bohu des transferts de valeurs ou de leur progressive érosion.

Désirs en guerre

- 37 La peinture naturaliste contribue à asseoir la primauté des corps, des instincts, de la proximité entre humanité et animalité. Les connotations associées à certains personnages filent constamment la métaphore animale : Pantl est associé à la force érotique de son étalon dont il semble avoir les narines dilatées, tandis que son jeune fils Ourké exprime son voyeurisme enfantin par sa langue pendante de jeune chien. Quant à Mendl, le fils aîné, qui représente la mauvaise conscience de son père, il est fréquemment comparé à un ver rongeur.
- 38 Le désir lié à la force vitale des corps vigoureux des contrebandiers est également connoté par l'univers naturel et animal : scène de rut des chevaux dans la prairie, découverte de sa jeune virilité par Ourké lors de sa rencontre avec les petites gardeuses de chèvres — scènes champêtres qui contrastent avec la sensualité viciée introduite par l'arrivée des prostituées polonaises dans la bourgade. Certains moments franchement naturalistes laissent affleurer des images transgressives : vision d'une corporéité brute, comme, lorsque Faïfké surprend sa fiancée nue, en train de s'envelopper le corps de morceaux de viande saignante qu'elle va faire passer en contrebande, ou lorsque Pantl regarde subrepticement, avec horreur et fascination le fœtus, dont sa femme, vient d'avorter. On remarque que les femmes juives relèvent d'une vision plutôt triviale, alors que les prostituées polonaises sont associées non seulement à un désir plus raffiné, mais à une forme complexe de sublimation, faite d'exotisme, de traits maternels idéalisés, d'évocation d'une beauté à la fois éthérée et sensuelle.
- 39 L'ambiguïté érotique introduite par la femme « étrangère » dans l'univers matérialiste de la bourgade va dès lors surdéterminer la contrebande et l'élever au rang de

métaphore du désir, à la fois transgressif et régressif : les *shiksés*, ces Polonaises installées par les contrebandiers dans le lit conjugal, signifient la mesure tangible de la transgression des valeurs, généralisée et légitimée par la guerre. Mais que ces femmes plutôt bonnes ou naïvement vicieuses en viennent à incarner un idéal de beauté et de bonheur jusqu'alors inconnu témoigne d'une inversion radicale des normes, sorte d'hallucination collective associée au charme pénétrant et délétère qui envahit la bourgade à la faveur de la contrebande. Le désir pour les *shiksés* renvoie à l'interdit de l'image, à l'icône, au monde chrétien, à ces perles et ces rubans de couleur qui tournoient dans la tête de Mendl à la fin du roman. C'est d'ailleurs en compagnie de la jeune prostituée polonaise qu'il « va à l'illusion²⁷ », à Varsovie, où le désir s'étale crûment sur l'écran avant de rayonner dans la salle. De façon caractéristique, la prise de conscience chez Mendl de son amour pour la jeune fille évoque par association l'image du converti de la bourgade. Sa décision, à la fin du roman, de célébrer ses fiançailles avec sa promise juive semble donc bien signifier sa réintégration dans la collectivité.

- 40 Or cette collectivité même, on l'a vue céder à un profond mouvement régressif, symbolisé à la fois par l'alcool coulant goutte à goutte de l'alambic et par la somnolence rêveuse entretenue par la promiscuité avec les *shiksés* lors des voyages de contrebande.
- 41 Dès lors, la métaphore maternelle chiffre le rapport exogame et signifie le véritable interdit transgressé collectivement. C'est tout le groupe, finalement, qui ressemble au jeune Davidl, bercé par le mouvement monotone des voitures et nourrissant, dans le giron d'une *shiksé* des « rêves étranges » où sa mère lui apparaît parfois. La microsociété des contrebandiers semble ainsi tiraillée entre la nécessité d'une affirmation vitale de la puissance et le repli sur une sphère maternelle, situation ménagée par les circonstances exceptionnelles dues à la guerre qu'accompagne le transfert massif du désir sur la distillation, l'argent facile et le corps attirant des étrangères. Le dysfonctionnement global du groupe apparaît lié à une double polarisation : d'une part, une intense violence interne, d'autre part, un relâchement des normes et des interdits habituels et l'expression détournée du désir refoulé. C'est ici que la notion de territoire peut s'associer à des significations latentes, désignant par métonymie le corps maternel interdit et profané. On comprend mieux dès lors l'attachement passionnel du *shtetl* à la contrebande et la raison pour laquelle même un Yitskhok Yoïné, le pieux confectionneur, finit par souhaiter inconsciemment la poursuite de la guerre autorisant la régression collective. On comprend également le rôle structurel des histoires dont se berce la fantaisie des contrebandiers, qui par leur surestimation de la force et de l'héroïsme permettent de dissimuler l'infantilisme généralisé qui s'est emparé de la bourgade. Grâce à la métaphore de la contrebande, c'est toute la société (mais plus particulièrement celle des hommes) qui apparaît ainsi bloquée entre des tabous puissants, d'une part, et un défoulement brutal, d'autre part, comme l'exprime par exemple la violence animalisée d'un Pantl, associée à la force virile de l'étalon qu'il s'enorgueillit de posséder. Il y a certainement là, de la part de l'auteur, une volonté de dépeindre une société patriarcale à la fois archaïque et fragile, à l'image des contrebandiers eux-mêmes.
- 42 Cependant, malgré la structure sérielle et le suspense mélancolique débouchant sur une fin ouverte, on pourrait discerner un mouvement correspondant à une forme d'apprentissage, de domestication du désir à l'issue du roman. Si l'on cherche à retrouver le paradigme freudien du roman familial, on peut suggérer l'esquisse de

résolution du conflit œdipien se profilant à l'horizon de la fiction édifiée par les contrebandiers. L'intrigue parallèle à celle de la contrebande est en effet celle qui fait s'affronter Pantl et son fils Mendl, tout d'abord autour de la personne de Gliké, la mère, que Pantl brutalise et dont il provoque la fausse couche, puis bientôt de Natcha, la jeune prostituée qui est la « fiancée » de Pantl, faisant les voyages de contrebande en sa compagnie pour servir d'appât aux soldats allemands et éventuellement de monnaie d'échange. C'est elle que l'on pousse littéralement entre les mains des Allemands pour payer le passage de la marchandise et c'est elle qui occupe le lit conjugal après les nuits sans sommeil à faire l'aller-retour à Varsovie. Le narrateur suggère que ces fausses fiancées finissent par devenir réellement les maîtresses des contrebandiers, malgré les récriminations impuissantes des épouses et les commentaires scandalisés de la bourgade. L'amour naissant de Mendl, le fils de Pantl, pour Natcha, apparaît tout d'abord comme une vengeance contre son père qui a brutalisé sa mère ; il se cristallise lors d'une scène d'affrontement dans la cave de Shmuel le bossu, lieu de débauche où Pantl surprend son fils en compagnie de Natcha.

- 43 Cependant, devant le scandale qui éclate à la synagogue, centre de la vie collective où se disent les normes et le discours social, Mendl prend parti pour son père, accusé par les notables d'immoralité. Dès lors, le développement ultérieur de son amour pour la jeune fille prend l'apparence d'une idylle chimérique et condamnée, à partir de sa soumission à une castration symbolique, lors même que le jeune homme blessé à la tête a semblé se détacher des pratiques de la collectivité. À la fin, du roman, Mendl accepte le mariage avec sa cousine, non sans se tourner une dernière fois vers l'image déchirante de Natcha, qui illumine les dernières lignes du récit comme l'incarnation de l'impossible satisfaction du désir.
- 44 Si à travers Mendl, c'est le *shtetl* tout entier qui semble renoncer à la satisfaction régressive de la contrebande, à travers Ourké, le plus jeune fils de Pantl, se profile l'image d'un certain « réalisme » qui caractérise, selon Freud, la nécessaire adaptation de l'enfant humain à son environnement. Ourké, à la différence de Mendl, n'est pas sentimental et ne s'égare pas en rêves chimériques. De Pantl, il a la stature, la vitalité, la roublardise, la naissante virilité. Son nom, qui évoque le « voleur », le désigne comme le rival heureux supplantant Mendl, de même qu'il réussit toujours à chiper des bribes de nourriture, à lutiner les femmes et à satisfaire sa curiosité de jeune voyeur. Il incarne la perpétuation des valeurs collectives, devenant au terme de son apprentissage, un « vrai » contrebandier, un *mentsh*. Si Mendl représente la voie de « l'enfant trouvé » dans l'accomplissement du schéma familial, Ourké quant à lui occupe clairement la position du « bâtard », pressé de conquérir le monde à l'issue de son apprentissage²⁸. Ainsi, l'évolution de l'intrigue profile bien une dynamique de l'adaptation, focalisant successivement l'intérêt du lecteur sur Pantl, puis sur Mendl et enfin sur Ourké, au fil des trois parties successives. Cependant, les dernières lignes du texte, au terme de la scène de réconciliation opérée par la description traditionnelle du mariage juif, substituent à ce schéma linéaire une confusion ultime des temps, passé nostalgique et futur inconnu fusionnant en une angoissante et informe masse de couleurs, clin d'œil final à l'expressionnisme contemporain auquel Warszawski, en tant que peintre comme en tant qu'écrivain, se rattache.
- 45 La fin des *Contrebandiers* prend acte des sutures à vif d'un réel qui déborde la fiction, témoignage de blessures réfractaires au pouvoir des mots et de toute tradition. Contre les « histoires », la conclusion du récit projette des images rétives à la visée

restauratrice du langage. C'est la peinture qui connote alors l'impensé de la clause, l'énigme angoissante de la mort qui se profile dans les interstices des mots et à travers la renonciation au désir. L'exclusion politique de la « tribu » folklorique des contrebandiers a, d'ailleurs été clairement annoncée par leur mise à l'écart du processus de réinstauration de l'ordre, vu dans sa dimension la plus nationalitaire et chauvine. Du langage subtil et dru des contrebandiers, il semble donc bien dès la fin du récit ne plus rester que le chant « qui résonne encore et encore²⁹ » en une mise en abyme assez évidente du pouvoir fragile de la littérature yiddish face à l'Histoire.

NOTES

1. Pour cette question, on se reportera à Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés » in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973 et Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
2. Thomas Mann, *Être écrivain allemand à notre époque. Essais et textes inédits réunis et présentés par André Gisselbrecht*, traduction de l'allemand par Denise Daun, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1996, p. 50.
3. Oser Warszawski, *Les Contrebandiers*, in *La Grande Fauchaison*, trilogie romanesque traduite du yiddish par Rachel Ertel, Aby Wieviorka, Henri Raczymow et Bernard Vaisbrot, postface de Rachel Ertel, Paris, Denoël, 2007. [1^{re} publication, *Les Contrebandiers*, trad. du yiddish par Aby Wieviorka et Henri Raczymow, Paris, Le Seuil, 1989.] Édition yiddish utilisée : « Shmuglares », in *Unter Okupatsye, unter der redaktsye fun Shmuel Rozhanski*, Buenos Aires, Ateneo Literario en el Instituto científico judío, 1969, première édition, Varsovie, 1920.
4. Il est né en 1898 à Sochaczew, en Pologne, dans une famille pratiquante ; il participe à l'avant-garde yiddish avec les membres du groupe Khaliastra, dont I. J. Singer et Peretz Markish, dans les années vingt. Photographe, peintre, il vit à Paris, au sein de la bohème de Montparnasse avant de rejoindre le sud de la France au moment de la Seconde Guerre mondiale, puis d'être évacué à Rome par les troupes italiennes. Arrêté et déporté à Auschwitz, il meurt assassiné en octobre 1944.
5. *Les Contrebandiers*, in *La Grande Fauchaison*, p. 84 [Shmuglares, p. 111].
6. *Ibid.*, p. 34 [p. 52].
7. *Ibid.*, p. 70 [p. 94].
8. Diégétique : de diégèse, univers spatio-temporel désigné par le récit.
9. Actantiel : lié à l'action du récit.
10. *Les Contrebandiers*, p. 189 [Shmuglares, p. 236].
11. *Ibid.*, p. 257 [p. 314].
12. Thomas Mann, *L'Artiste et la société. Portraits, études, souvenirs*, traduction de l'allemand par Louise Servicen, Paris, Grasset, 1973, p. 41.
13. *Les Contrebandiers*, p. 49 [Shmuglares, p. 70].
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*, p. 11 [p. 24].
16. *Ibid.*, p. 12 [p. 26].
17. *Ibid.*, p. 18 [p. 33].
18. *Ibid.*, p. 210 [p. 261].

19. *Ibid.*, p. 234 [p. 287-288]
20. *Ibid.*, p. 47 [p. 68].
21. *Ibid.*, p. 121 [p. 155].
22. *Ibid.*, p. 126 [p. 159].
23. *Ibid.*, p. 73 [p. 98].
24. *Ibid.*, p. 17 [p. 31].
25. *Ibid.*, p. 31 [p. 48].
26. *Ibid.*, p. 141 [p. 176].
27. Ilusyon (du polonais Iluzjon) : c'est ainsi qu'on appelait populairement en Pologne le cinéma des premières époques.
28. On emprunte ces notions à Marthe Robert dans son essai sur *Roman des origines, origines du roman*.
29. *Ibid.*, p. 257 [p. 315].

RÉSUMÉS

Oser Warszawski (1898-1944) became famous at the age of 21 thanks to this novel. It was written in a time when Yiddish literature was trying to reformulate its modernity in relation to classical heritage. Published ten years earlier than the sagas of I.J. Singer and M. Kulbak, in which the historical epic meets an underlying family romance, Warszawski's *Smugglers* seems to embody a more humorous side of family romance, just like some of Faulkner's works (*As I lay dying* or *The Hamlet*, for example). The main difference with the historical family epics drawn from naturalism is however the concept of territory, which refers to space and not only to time. *Smugglers* is the story of a Polish *shtetl*, close to Warsaw, occupied by the German army during World War I. In reaction to their misery, the inhabitants of this *shtetl* start to smuggle goods on the black market. This essay analyzes the role of space and of the smugglers' territory in the novel. On this spatial and historical background, the plot evolves through a dynamic of adaptation and focuses successively on three different characters, who symbolize three different steps in the life of this family of smugglers.

מיט דעם דאָזיקן ראָמאַן איז עוזר וואַרשאַווסקי (1898 – 1944) באַרימט געוואָרן אין עלטער פֿון 21 יאָר, דעמאָלט ווען די יונגע ייִדישע ליטעראַטור האָט זיך געסטאַרעט פֿעסטצושטעלן איר מאָדערנע קייט לגבי דער ירושה פֿון די קלאַסיקערס. צען יאָר איידער י.י. זינגער אָדער משה קולבאַק זענען אַרויסגעקומען מיט זייערע פֿאַמיליע-סאַגעס, אויפֿן קרייצוועג צווישן היסטאָריש בילד און ווי די פֿאַרקערפערונג פֿון אַ מער הומאַריסטישן אַספּעקט שמוגלערס-פֿאַמיליע-ראָמאַן, באַווייזט זיך פֿונעם משפּחה-ראָמאַן, אויפֿן שטייגער פֿון, למשל, געוויסע ווערק פֿון וויליאַם פֿאָקנער. נאָר דער הויפטשטריך וואָס שייַדט אים אונטער פֿון די היסטאָרישע משפּחה-עפּאָפּעס פֿון נאַטוראַליסטישן שניט איז די השגה פֿון טעריטאָריע, דהיינו – שטח און נישט בלויז צייט ווי אַן עיקרדיקער גורם. דער איצטיקער עסיי אַנאַליזירט די ראָלע וואָס עס שפּילט אינעם ראָמאַן דער שטח, די טעריטאָריע פֿון די שמוגלערס, אַט יענע יידן פֿון פּוילישן שטעטל וואָס די נויט שטויסט זיי זיך אָפּצוגעבן מיט קאַנטראַבאַנד אין די יאָרן פֿון דער ערשטער וועלט-מלחמה, אונטער דעם שטער אָקופּאַציע. אויף דער דאָזיקער רויס-און-צייט-קאַנווע אַנטוויקלט זיך אַ סיפור-המעשה וואָס זיין ריכטליניע איז צופּאַסונג. דעם לייענערס אויפֿמערק ווערט קאַנצענטרירט הינטעראַנאַנדיק אויף דרש העלדן וואָס שטעלן מיט זיך פֿאַר דרש שטאַפלען אינעם לעבן פֿון דער שמוגלערס-משפּחה.

INDEX

Keywords : colloquial language, domestic fiction, Warszawski (Oser) – 1898-1944, Smugglers, Poland, literature, shtetl, world war (1914-1918), Polish Jews, Yiddish fiction

Index géographique : Pologne

מילות מפתח

יידיש רומן, ריאליזם, משפחה רומנטיקה, חובה ורשבסקי, המבריחים, השטעט, יהודי:

פולין, מוכר בשפה פולין, ספרות, מלחמת העולם הראשונה

Index chronologique : guerre mondiale (1914-1918)

Mots-clés : Contrebandiers (Les), réalisme, langue familière, Warszawski (Oser) – 1898-1944, roman familial, roman yiddish, Juifs polonais, réalisme (mouvement littéraire)

Thèmes : littérature