

Cahiers du
MONDE RUSSE

Cahiers du monde russe

Russie - Empire russe - Union soviétique et États
indépendants

44/4 | 2003
Varia

Le violoniste juif russe

Analyse de la valeur symbolique de ses représentations dans les
littératures russe, russe juive et yiddish

Boris Czerny



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/8627>

DOI : 10.4000/monderusse.8627

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2003

Pagination : 657-672

ISBN : 2-7132-1833-0

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Boris Czerny, « Le violoniste juif russe », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 44/4 | 2003, mis en ligne le
01 janvier 2007, Consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/8627> ;
DOI : 10.4000/monderusse.8627

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=CMR&ID_NUMPUBLIE=CMR_444&ID_ARTICLE=CMR_444_0657

Le violoniste juif russe. Analyse de la valeur symbolique de ses représentations dans les littératures russe, russe juive et yiddish

par Boris CZERNY

| Editions de l'EHESS | *Cahiers du monde russe*

2003/4 - Vol 44

ISSN 1252-6576 | ISBN 2713218330 | pages 657 à 672

Pour citer cet article :

—Czerny B., Le violoniste juif russe. Analyse de la valeur symbolique de ses représentations dans les littératures russe, russe juive et yiddish, *Cahiers du monde russe* 2003/ 4, Vol 44, p. 657-672.

Distribution électronique Cairn pour les Editions de l'EHESS.

© Editions de l'EHESS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

BORIS CZERNY

LE VIOLONISTE JUIF RUSSE

Analyse de la valeur symbolique de ses représentations dans les littératures russe, russe juive et yiddish

Au XIX^e et XX^e siècles, à l'époque de la formation des identités nationales en Europe centrale et orientale, les « peuples avec territoire » puisèrent spontanément dans leur environnement architectural et végétal (bouleaux russes, pins finlandais, etc.) les éléments qui s'inscrivaient, selon eux, le plus justement dans l'écriture subjective et sentimentalement orientée de leur histoire¹. Les juifs, peuple sans territoire, communauté sans organisation politique propre et sans identité institutionnelle, substituèrent à la « substance visible » du paysage une réévaluation de la puissance unificatrice de la culture². L'affirmation peut sembler paradoxale tant l'analyse des structures protéiformes du monde juif à la veille du XX^e siècle résiste apparemment à toute forme de synthèse. Nous nous proposons pourtant d'essayer de démontrer comment pour les juifs et les non-juifs de Russie, de Pologne et des « confins perdus » de la Podolie, Volhynie et Galicie, le violon servait de référent identitaire et paysager. Notre étude portera sur un ensemble de textes des littératures russe, yiddish et russe juive.

Au lendemain du premier congrès sioniste en 1898, le célèbre écrivain yiddish Sholem Aleïkhem³ affirmait sous la forme d'une question rhétorique le besoin d'une terre pour la nation juive : « Pourquoi les juifs ont besoin d'une terre ? Et

1. Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales, Europe XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Seuil, 1999, p. 189.

2. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989, p. 91-140. Voir également *La Revue des Deux Mondes*, mars 2002, consacrée au paysage, et en particulier l'article d'Augustin Berque, « Sous l'agreste paysage, nos morts » qui cite le peintre chinois Zong Bing : « Le paysage possède une substance visible, mais tend vers l'esprit. » (p. 97)

3. De son vrai nom Sholem Rabinovitch (1859-1916). Pour les noms yiddish nous avons conservé la graphie occidentale courante. Pour les noms russes et russes juifs, nous utilisons les règles usuelles de la translittération.

pourquoi les juifs n'auraient-ils pas besoin d'une terre ? »⁴. La conscience de la nécessité d'un « espace » juif en Eretz Israël ou dans une autre partie du monde allait de pair avec la définition de l'essence nationale des cultures juives yiddish, hébraïque et locale. Ainsi la difficulté à préciser, selon les principes de Herder et des frères Grimm, le national dans le transnational suscita des échanges très animés entre les fondateurs de la Société de musique populaire juive à Saint-Petersbourg⁵. Le débat fut tranché par le populiste Šlojme An-Skij⁶ qui affirma que l'essentiel n'était pas le matériel utilisé, mais la façon dont les briques étaient disposées pour construire tantôt une église, tantôt une synagogue⁷. Autrement dit, pour An-Skij, le fond (juif) primait sur la forme (non juive). Il reprenait presque mot pour mot une phrase du récit *Métamorphose d'une mélodie* de l'écrivain yiddish Yitskhok Leybush Peretz⁸.

La *Métamorphose* possède différents niveaux d'interprétation : concret, symbolique et mystique, qui se superposent et se complètent. Le récit de Peretz peut aussi être lu comme l'histoire des mutations successives d'un air de musique qui, partant du peuple, retourne vers le peuple grâce aux nombreux musiciens ambulants qui se produisaient de bourgade en bourgade (*shtetl*) à l'occasion des fêtes et des mariages. Leur présence fut une très grande source d'inspiration pour la peinture (Marc Chagall, Kazimir Malevič, Issachar Ber Rybak, Leonid Pasternak, etc.) et la poésie⁹.

À l'issue de son périple à travers les cours des pieux hassidiques et les théâtres fréquentés par les juifs des grandes villes en quête d'assimilation, la mélodie jouée par Haïml le violoniste revient dans sa bourgade juive d'origine¹⁰. Ses différentes

4. Cité dans *Sionismes, textes fondamentaux*, réunis et présentés par Denis Charbit, Paris, Albin Michel-Menorah, 1998, p. 128.

5. La Société fut fondée en 1908, voir Leonid Gural'nik, « K istorii polemiki Ju. Engelja i L. Saminskogo » (Complément à la polémique entre Ju. Engel' et L. Saminskij), in *Iz istorii evrejskoj muzyki v Rossii. Materialy mezhdunarodnoj naučnoj konferencii « 90 let obščestvu evrejskoj narodnoj muzyki v Peterburge-Petrograde »* (*Histoire de la vie musicale juive en Russie. Matériaux de la conférence scientifique internationale « Pour les 90 ans de la Société de musique populaire juive de Pétersbourg-Pétrograd »*), Saint-Petersbourg, Evrejskij obščinnyj centr Sankt-Peterburga, 2001, p. 119-125.

6. An-Skij (1863-1920), de son vrai nom Šlojme-Zanvl Rappoport.

7. Leonid Gural'nik, *loc. cit.*, p. 155.

8. Y. L. Peretz (1852-1915).

9. Ainsi, par exemple, par son contenu et sa structure, le poème *Automne* d'Itsik Manguer (1901-1969) reproduit le rythme des chants populaires. Les deux premiers vers sont issus d'une chanson juive très célèbre :

Shmerl et son violon
Berl et sa contrebasse
La chansonnette fond
En pleurs mouillants ma face.

in *Anthologie de la poésie yiddish*, présentation et traduction du yiddish de Charles Dobzinski, Paris, Gallimard, 2000, p. 419.

10. Hassidisme, vient de l'hébreu *hesed*, littéralement « piété », « charité ». Mouvement piétiste et populaire juif, fondé à la fin du XVIII^e siècle dans le sud-est de la Pologne (Podolie) par Eliézer Ben Israël (1700-1760) dit le Baal Shem Tov (Maître du bon nom). Le Baal Shem Tov prônait un nouveau type de dévotion dans laquelle la prière extatique et la chanson sont placées plus haut que l'étude traditionnelle.

métamorphoses n'ont en rien altéré son essence juive. Au contraire, les épreuves surmontées avec succès sont la preuve de sa permanence. Elle est un « *nigoun* »¹¹, une mélodie hassidique sans paroles ni fin. Le récit de Peretz peut être soumis à une lecture inversée sans que son sens soit modifié. L'introduction peut aussi servir de conclusion. À un autre niveau, la structure circulaire du récit suggère l'idée de l'indépendance culturelle et, au-delà, politique de la nation juive.

Vous me demandez d'où nous vient ce génie de la musique. Peut-être l'avons-nous hérité, peut-être aussi tient-il tout simplement de la région. C'est que dans notre région de Kiev, vous ne trouverez pas une maison qui n'ait son violon. Un fils de bonne famille ou, comme on dit chez nous, un « fils à papa » doit absolument posséder un violon à lui et doit savoir jouer. Vous voulez savoir combien d'hommes habitent telle ou telle maison, vous n'avez qu'à jeter un regard sur le mur. Comptez : tant de violons accrochés au mur, tant d'hommes dans la maison. Chacun manie son violon. Le grand-père fait de la musique, le père fait de la musique, le fils fait de la musique. Le seul inconvénient, c'est que chaque génération a son propre répertoire, joue autrement, fait sa musique particulière. Le vieux grand-père joue des airs du Sinaï ou des morceaux tirés du répertoire synagogal [...]. Le père, Hassid comme il se doit, donne naturellement dans les airs hassidiques. Mais le fils, lui, cherche déjà sa musique dans les notes. Il joue des airs d'opéra. Telle génération, telle musique¹².

L'allusion biblique (l'énumération des violons sur le mur connote la bénédiction de ses fils par Jacob, Genèse, XLIX) renvoie à l'Exil puis à la promesse du Retour et d'une cohésion entre les fils d'Israël... grâce à l'instrument de musique¹³. La réflexion sur les différences relatives entre les générations est illustrée par un « duel » entre Haïml, le violoniste traditionnel, et un jeune citoyen invité à la noce de la fille d'un riche usurier.

Mais, qu'est-ce donc là ? Une noce ou un enterrement ?

Haïml fit comme s'il n'avait pas entendu et continua à jouer. L'homme de Kiev se mit alors à siffler. [...] Il faut dire qu'en fait de sifflement, l'homme de Kiev excellait. Il réussit à saisir la mélodie par son sifflement et à l'imiter. Et il siffla de plus en plus vite, d'un accent de plus en plus sauvage, toujours le même air.

L'orchestre s'était tu. La bataille faisait rage entre le violon pieux et le sifflement scélérat. Finalement, le sifflement sortit vainqueur. Il avait rattrapé l'archet. Le violon ne pleurait plus. Il gémissait, puis se mit à rire¹⁴.

11. *Nigoun*, mélodie sans paroles du folklore hassidique, voir Arnold Mandel, *Une mélodie sans paroles ni fin*, Paris, Seuil, 1993.

12. Y. L. Peretz, *Métamorphose d'une mélodie*, traduction du yiddish de J. Gottfarstein, Paris, Albin Michel, 1977, p. 19-20.

13. Après avoir aperçu Dieu, Jacob accepte de se rendre en Egypte, car il reçoit la promesse que tous ceux qui l'accompagneront, ses fils et ses descendants, formeront une grande nation au sortir de l'exil. Le départ en Egypte est annoncé par une longue énumération des fils de Jacob.

14. Y. L. Peretz, *Métamorphose d'une mélodie*, op. cit., p. 30.

Personne ne sort vaincu de cette opposition. Contrairement à Ulysse qui, dans son errance, est fasciné par des sons inconnus et est détourné dans son périple vers sa terre, grâce à la musique le peuple juif garde la possession de son destin et de son histoire. Les différences entre les multiples composantes nationales ne sont que des éléments superficiels qui n'empêchent pas, comme dans un poème de Jacob Fridman, la constitution d'une formidable ronde à laquelle prennent part aussi bien des « Marocains fougueux » que des « filles de Volhynie », des « Tunisiennes voilées de tulle » et « Yosl et son violon » car « ce qu'on est, nul ne l'oublie, on est un juif ! »¹⁵.

Le violon : le corps et l'âme du peuple juif

Le tableau dressé en 1860-1870 par le *maskil*¹⁶ russe, Grigorij Bogrov, est fort différent des constructions idéales d'une nation juive unie, pleine d'une saine vitalité que l'on devait trouver une dizaine d'années plus tard chez Y. Peretz. Les critiques extrêmement virulentes à l'encontre du monde juif sclérosé et les prises de position en faveur d'une régénérescence par l'assimilation exprimées par Bogrov dans les pages des *Carnets d'un juif*¹⁷ relèvent d'un phénomène d'autodépréciation fréquent chez les juifs qui, tout en restant attachés à leur communauté d'origine, n'étaient pas intégrés dans celle des gentils. Elles sont aussi l'expression du primat de l'individu sur la communauté qui fut la condition de la sécularisation de la « question juive » et de l'émergence de mouvements nationalitaires politiques et nationaux¹⁸. Bogrov ne mériterait pas d'être cité pour ses qualités littéraires médiocres si le moyen choisi par lui pour se rapprocher des non-juifs ne s'inscrivait pas dans notre réflexion. Dans les *Carnets*, le jeune Srul, en fait l'auteur lui-même, va chercher les « Lumières » dans l'étude du russe et l'apprentissage du violon. L'expérience se double d'une transgression hautement symbolique de la tradition. La violoniste russe qui initie le garçon à la musique s'amuse à lui couper ses mèches de cheveux.

Bien des années plus tard, quand dans l'empire russe, à partir de la fin du XIX^e siècle, le centre de la vie juive se déplaça vers les centres urbains, de nombreux musiciens d'orchestres *klezmer* se produisirent dans des théâtres, des restaurants. Certains d'entre eux devinrent des professeurs de musique célèbres. La fondation de la Société de musique populaire en 1908 et la création d'écoles de musique affiliées à des organismes juifs favorisèrent une institutionnalisation de la pratique

15. Jacob Fridman (1910-1972), « Une danse », in *Anthologie de la poésie yiddish, op. cit.*, p. 507-508.

16. *Maskil*, littéralement le partisan de la « raison », partisan de la Haskala qui fut le mouvement des Lumières dans le monde juif européen à partir de la fin du XVIII^e siècle.

17. G. Bogrov (1825-1885), *Zapiski evreja, v 2h-častjah (Carnets d'un juif, en deux parties)*, Odessa, Knigoizdatel'stvo Sermana, 1912.

18. « Nationalitaire » est un adjectif employé par Richard Marienstras, *Être un peuple en diaspora*, Paris, Maspero, 1975. Il exprime un sentiment national excluant les aspects brutaux du nationalisme.

musicale. Dans son récit autobiographique l'Éveil¹⁹, l'écrivain juif russe Isaac Babel' explique la ferveur des juifs de sa ville natale, Odessa, pour la pratique du violon²⁰. Le recours à l'hypotypose comme procédé descriptif souligne de façon ironique la conformisation oppressante à laquelle étaient soumis les enfants prodiges (*wunderkind*). Pour la minorité juive dont le développement était entravé dans de nombreux domaines, la musique, de même que l'instruction, étaient les principaux instruments de promotion sociale.

Tous les gens de notre milieu, les courtiers, les boutiquiers, les employés de banque faisaient apprendre la musique à leurs enfants. Ne voyant pas d'issue pour eux-mêmes, nos pères avaient imaginé une loterie. Elle était construite sur les os de leur descendance. Plus que toutes les autres villes, Odessa était saisie par cette folie. [...] Miša El'man, Cimabalist, Gabrilovič étaient d'Odessa. C'est chez nous qu'avait débuté Jaša Hejfec. [...] Quand l'enfant avait quatre ou cinq ans, la mère conduisait sa minuscule et frêle créature chez le professeur Zagurskij. Celui-ci dirigeait une usine à *wunderkinds*, de nains juifs aux cous rehaussés de dentelle blanche et en souliers vernis. Zagurskij traquait les gamins dans les bas-fonds de la Moldavanka et les cours puantes du vieux marché. Il donnait la première impulsion, ensuite les enfants étaient expédiés chez le professeur Auer, à Saint-Petersbourg²¹.

Dans une certaine mesure le témoignage de Babel' éclaire la démarche de Bogrov d'une nouvelle lumière. Elle révèle le désir de s'assimiler, c'est-à-dire, au sens propre, de devenir similaire aux autres, tout en conservant l'essence de son identité. L'identité juive n'est pas mise en danger par un processus d'acculturation dont l'ampleur, dans une poésie de Yankev Glatstein, est limitée à la superficialité des êtres et des choses. Si le violoniste change de nom, et même s'il oublie son origine symbolisée par son nez, son cœur reste juif.

19. Isaak Babel', « Probuždenie », in *Detstvo i drugie rasskazy (Enfance et autres récits)*, Jérusalem, Biblioteka Alija, 1979, p. 68. Trad. du russe par nous-même. Sauf indication, les traductions des autres textes sont aussi de nous.

20. Les différentes études sur les violonistes juifs russes sont très nombreuses. Voir entre autres *Evrejskaja enciklopedija v 16 t. (Encyclopédie juive en 16 volumes)*, Saint-Petersbourg, izd. Brokgauz-Efron, 1906-1913, t. 11, p. 370-400 ; Irene Heskes, *Passport to Jewish music*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1994 ; Geršon Svet, « Russkie evrei v muzyke » (Les juifs russes et la vie musicale), in *Kniga o ruskom evrejstve ot 1860-h godov do revoljucii 1917 g. (Le livre sur les juifs russes de 1860 à la Révolution de 1917)*, New York, Sojuz russkikh evreev, 1960, p. 456-475 ; N. Milstein and S. Volkov, *From Russia to the West. The musical memoirs and reminiscences of Nathan Milstein*, New York, Henry Holt and Company, Inc., 1990 ; Boris Schwartz, *Great masters of the violin from Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perelman*, New York, 1983 ; L. Raaben, *Žizn' zamečatel'nyh skripačej (La vie des grands violonistes)*, Moscou-Leningrad, Muzyka, 1967 ; Ja. Soroker « Temperament i grusť. Skripač Naum Blinder » (Du caractère et de la tristesse. Le violoniste Naum Blinder), Bella Berginer-Tavger « Ideal'nyj skripač, Jaša Hejfec » (Un violoniste idéal, Jascha Heifetz), Ernst Zal'cberg, « Natan Mil'stejn », in *Russkoe evrejstvo v zarubež'e (Les juifs russes de l'émigration)*, Jérusalem, 1994, t. 3, p. 429-439, 439-452, 452-466 ; Ernst Zal'cberg, « Kak ne byt' troutnym i blagodarnym milomu Brodskomu... » (Comment ne pas être ému et reconnaissant à ce cher Brodskij), in *Russkie evrei v Velikobritanii (Les juifs russes en Grande-Bretagne)*, Jérusalem, 2000, p. 460-478.

21. Isaak Babel', « Probuždenie », *loc. cit.*, p. 68.

Ton grand-père était Yidl-au-violon.
 Toi, tu es un virtuose.
 T'as sauvé ton stradivarius
 En même temps que ton nez juif.
 Et bien que de petits violons juifs
 Nous en ayons treize à la douzaine,
 Un petit violon de plus
 Nous rendra service aussi.
 Misha-Tosha-Yasha
 Intelligent, beau et réussi.
 Ce qui compte ce n'est pas tant le long nez,
 Que l'ombre longue de la peur.
 Ce n'est pas tant le Stradivarius,
 Que le violon de notre petit David.
 Ce n'est pas tant le prénom d'un Russe,
 Que le cœur languissant d'un petit juif²².

Tout en étant un élément concret du quotidien des populations juives de Russie et de Pologne, le violon devient un motif de la mythologie nationale. Il permet une reformulation positive du passé collectif et la constitution d'un récit narratif que ni l'exil ni les persécutions n'ont interrompu. Les indications sur l'origine de l'instrument et les prénoms des violonistes s'inscrivent précisément dans la réalisation d'une écriture lumineuse de l'histoire juive dont le violon reconstitue la généalogie. Dans le récit *Le violon* de Sholem Aleikhem, un enfant fabrique son violon à l'aide du dossier d'un divan en cèdre de Palestine. Devant les hésitations du garçon à sacrifier quelques sous pour l'apprentissage de la musique, son professeur trouve les bons arguments en l'élevant au rang de la figure la plus emblématique de la nation juive : le roi David. Selon la prophétie de Nathan, la maison et le royaume du roi David dureront à jamais et son nom sera lié à la personne du Messie attendu, le sauveur du peuple de Dieu²³.

Vois-tu, me dit-il [Naftoli Bezborodko], le violon est le plus ancien des instruments. Le premier violoniste fut Toubal-Caïn, ou bien Mathusalem, je ne me souviens plus exactement, tu études à l'école et tu dois savoir tout cela mieux que moi. Le deuxième violoniste fut le roi David. Le troisième fut Paganini, oui c'est ainsi qu'il s'appelait, il était juif lui aussi. Tous les meilleurs violonistes au monde sont juifs²⁴.

Notons que ce professeur dont le nom suggère de façon comique un détachement coupable de la loi juive fait une grossière erreur en confondant Youbal, qui est donné comme l'ancêtre des musiciens et son demi-frère Toubal-Caïn qui travaillait

22. Y. Glatstein (1896-1971), *Fun mayn gantser mi (De tout mon labeur)*, New York, 1956, p. 97. Nous remercions M. Y. Niborski de nous avoir signalé ce texte et d'en avoir fait la traduction.

23. 2^e Livre de Samuel, VII, 4-17 ; 1^{er} Livre des chroniques, XVII, 4-15.

24. Sholem Aleikhem [Šolom Alejhem], « Na skripke » (Le violon), in *Evrejskie deti (Les enfants juifs)*, trad. du russe, Berlin, S. D. Zal'cman, 1923, p. 139.

le fer et le cuivre²⁵. La liberté prise avec les références historiques crée une cacophonie au milieu de laquelle la « judaïsation » de Paganini passe presque inaperçue.

L'ombre tutélaire de Paganini est omniprésente dans les récits et romans de Sholem Aleikhem, *Stempen'ju* et *En revenant de la foire*²⁶. On la retrouve également dans une œuvre du poète russe d'origine juive, Osip Mandel'stam, chez qui les rares évocations positives du monde juif sont associées à la musique. Dans *Il était un certain Aleksandr Gercovič, / Un musicien juif*, la répétition du nom de l'artiste crée une euphonie et induit une équivalence entre les mots « juif » (*evrej*) et « violon » (*skripka*). Dans *Derrière Paganini aux longues mains*, le divin musicien italien incarne la puissance du « créateur » qui s'oppose au pouvoir en chantant « jusqu'à la rupture de l'aorte »²⁷. Quand il tient son instrument dans le creux de son épaule, le *klezmer* le plus effacé est soudain transfiguré. Solaire et immense, il trône au milieu du monde. Le violon se substitue aux rouleaux sacrés de la Thora pour devenir l'incarnation matérielle et séculaire du pluricentrisme juif. Chaque violoniste devient à son tour un personnage mythique dont les exploits sont comparables à ceux de ses fameux ancêtres. Il acquiert leur noblesse et leurs pouvoirs comme dans *Sous le nid de la cigogne* de l'écrivain juif russe Vladimir Lenskij²⁸ et *Stempen'ju* de Sholem Aleikhem.

Les histoires les plus fabuleuses couraient sur Stempen'ju. On disait qu'il connaissait des sorciers et des magiciens et qu'il possédait un pouvoir qui lui permettait de mettre le feu au cœur d'une jeune fille rien qu'en la regardant²⁹.

La puissance créatrice des violonistes s'exprime autant dans leur art que dans une sexualité fortement affirmée et certainement héritée du roi David ou de Paganini qui, selon la légende, était célèbre aussi pour ses nombreuses aventures amoureuses. La position centrale du musicien qui est tout à la fois admiré et inspiré par la beauté du monde infère une représentation érotisée d'un monde « judaïsé » comme, par exemple, dans un poème d'Avrom Reisen.

Les filles dans les rues
Ondulent et se plient.
Chacune est violon
Leurs gestes — mélodie³⁰.

25. Littéralement son nom signifie *Monsieur sans barbe*. Dans le Lévitique (XIX, 27) il est dit : « Ne taillez pas en rond le bord de votre chevelure, et ne supprimez pas votre barbe sur les côtés. »

26. Sholem Aleikhem, *Stempen'ju* et *S jarmarki*, in *Sobranie sočinenij v 6-ti tomah* (*Œuvres en 6 volumes*), Moscou, Hudožestvennaja literatura, 1959-1961, t. 1 et t. 3.

27. « Žil Aleksandr Gercovič, / Evrejskij muzykant, » ; « Za Paganini dlinnopalym », in *Žizn' i tvorčestvo O. E. Mandel'stama (La vie et l'œuvre de O. E. Mandel'stam)*, Voronež, Izd. Voronežskogo universiteta, 1990, p. 94, 142.

28. V. Lenskij [Vl. Ja. Abramovič, 1877-1921], « Pod gnezdom aista », in *Sobranie sočinenij v 8 tomah* (*Œuvres en 8 volumes*), 2^e ed., Moscou, Moskovskoe knigoizdatel'stvo, 1917, p. 7-117.

29. Sholem Aleikhem, *Stempen'ju*, *op. cit.*, t. 1, p. 59.

30. Avrom Reisen (1876-1953), « Les filles de New York », in *Anthologie de la poésie yiddish*, *op. cit.*, p. 87.

Le motif érotique évolue très souvent jusqu'à la fusion de l'instrument et du violoniste qui ne forment plus qu'un seul corps. Si chez pratiquement tous les écrivains cités précédemment et chez de nombreux poètes yiddish, tel Aron Kurtz qui énonce très simplement qu'« Un violoniste est/ Un/ Violon »³¹), le désir sexuel est simplement suggéré, il est par contre extériorisé sous la forme d'une métaphore filée d'une très grande sensualité dans un poème d'Aba Stoltzenberg :

Tendu comme un violon
 J'attends la main du virtuose
 Sur la soie de l'archet
 Les yeux éteints.
 J'attends comme une forêt sombre,
 Embrasse-moi de toutes parts,
 Prends-moi comme on force une fille [...] ³²

L'expérience musicale, fût-elle « sexuelle », n'a jamais une signification individuelle ou privée. Elle est le reflet allégorique du destin de toute la communauté juive. La musique épouse les méandres d'une histoire marquée par les persécutions et les ruptures. En 1910, l'écrivain juif russe, Simon Juškevič écrivit une pièce de théâtre, *Miserere*, sur la vague de suicides parmi les étudiants juifs qui avaient vécu l'échec de la révolution de 1905 comme la perte de leurs illusions. Tout « naturellement » le spectacle comporta une valse jouée au violon qui connut un très grand succès³³.

L'expression coalescente des destins communs au musicien et à son instrument atteint son point de fusion dans les poèmes consacrés à la Shoah. Dans *Le cœur du violon* de Mihailo Mogilevič sur le massacre des juifs de Kiev pendant la Seconde Guerre mondiale³⁴ et *Le violoniste du ghetto* d'Avrom Sutzkever, le recours à la prosopopée exprime toute la dérisoire faiblesse d'une nation dont le symbole n'est qu'un instrument de musique. Que le violoniste perde son violon et le monde n'est plus qu'un espace froid et sans limites.

Un mur gris lui voile la face
 Depuis qu'il n'entend plus le son,
 Le rêve et le réel s'effacent
 Tant lui manque le violon³⁵.

31. Aron Kurtz (1891-1964), « Un violoniste », in *ibid.*, p. 236.

32. Aba Stoltzenberg (1905-1941), « Tendu comme un violon », in *ibid.*, p. 435.

33. S. Juškevič (1868-1927).

34. Mihailo Mogilevič, « Serdce skripki », in *Poezija, Babij jar v serdce (Poésie, Babij Jar au cœur)*, Kiev, 2001, p. 145.

35. Avrom Sutzkever (1913-1996), « Le violoniste du ghetto », in *Anthologie de la poésie yiddish*, op. cit., p. 538-539.

Le musicien va rechercher la vie dans l'intériorité des choses, dans la terre du ghetto détruit chez Sutzkever ou, chez Mogilevič, dans le corps d'un violon où se cache une petite fille devenue l'âme de l'instrument. L'inversion de l'image (tout juif devient un violon) prouve l'importance de la métaphore ; elle affirme son caractère complet et naturel. Il suffit d'une seule allusion pour que se réanime toute la valeur symbolique du violon. Mais la résurrection du peuple du ghetto n'est qu'une illusion.

Comme des enfants les mots se réjouissent,
Enfants qui sont mélodieux accords,
Voilà que frémissent
Réveillés par l'archet les morts³⁶.

L'unique indication du renoncement au violon chez un personnage juif dans la pièce utopique *La ville à l'aube*³⁷, ou la présence d'enfants juifs avec des guitares et des balalaïkas sur une photographie soviétique de 1937³⁸, révèlent la puissance « en creux » d'un symbole « mort ».

Dans le roman *Yossik* de Joseph Bulov se trouvent réunis tous les motifs exposés précédemment. Le personnage principal, un enfant du vieux marché de Vilna, rêve de devenir riche et célèbre. Après différentes tentatives infructueuses comme la vente de petits tas de terre en forme de gâteaux, il décidera de devenir un artiste, un Paganini III. Il ne peut pas prétendre au titre de Paganini II qui est déjà attribué à un de ses amis, un va-nu-pieds comme lui, qui ne se fait plus appeler Bertchik, mais Boris, et jouit d'un immense respect depuis qu'il joue du violon et possède le don de transfigurer la réalité.

Un instant plus tard, Paganini II faisait résonner tout le marché de sa musique ensorcelante. [...]

Si j'avais vu de mes yeux Moïse fendre les eaux de la mer Rouge ou le prophète Elie s'élever au ciel, je n'aurais pas été aussi secoué que par la vision que j'eus alors. Il me semblait que ce second Paganini s'envolait dans les cieux, non pas tout seul, mais en entraînant avec lui tout le vieux marché. Je pouvais réellement sentir la terre décoller sous mes pieds, comme si des vents puissants me soulevaient dans les airs...³⁹

Dans l'impossibilité matérielle de s'acheter un instrument de musique, Yossik décide de reproduire l'air du *Perpetuum mobile* avec sa voix. Cet exploit lui permet de séduire une jeune Russe et de gagner l'estime des habitants de son quartier qui forment une ronde autour de lui. Avec l'arrivée des « bortcheviques » dans la

36. *Ibid.*

37. La pièce fut conçue par un collectif d'acteurs, voir Aleksandr Galič, *General' naja repeticija (La répétition générale)*, Francfort, Possev-Verlag, 1974, p. 79.

38. *Sto evrejskih mesteček Ukrainy (Cent villages juifs d'Ukraine)*, vyp. 2, Saint-Petersbourg, Izd. Geršt, 2000, p. 431.

39. Joseph Bulov, *Yossik*, traduction du yiddish de Batia Baum, Paris, Phébus, 1996, p. 90.

vieille ville juive, les tambours et les trompettes se substituent au violon. Bien des années après la guerre, Yossik devenu un comédien célèbre rencontrera Paganini II sur un bateau au large des côtes de l'Amérique latine. Plus tard, il apprendra que Boris-Bertchik se fait appeler désormais Pedro et qu'il a été emmené par son épouse, au fin fond des forêts de l'Amazonie.

D'une très grande légèreté et d'un encombrement réduit, le violon accompagna les émigrants juifs en Europe de l'Ouest et en Amérique. Il fut l'élément central d'un paysage « en mouvement » vers la liberté⁴⁰. Il contribua à une ouverture sur l'« extérieur » et à l'établissement d'un dialogue entre le monde juif et celui des gentils.

Le violon : instrument du dialogue russe-juif

À partir de 1894, l'affaire Dreyfus eut un retentissement important au sein de l'intelligentsia russe⁴¹. La grande majorité des intellectuels prirent part à un vaste débat sur les causes et les racines de l'antisémitisme dans l'empire russe. C'est dans ce contexte particulier que Anton Čehov publia la nouvelle *Le violon de Rothschild* (1894)⁴².

L'histoire de l'engagement de Čehov dans l'affaire Dreyfus a déjà été traitée⁴³. De même l'analyse littéraire a fait l'objet d'un certain nombre de publications. Par rapport aux travaux existants, nous mettrons l'accent sur la diffusion dans les différents niveaux du texte de l'oxymore présent dans le titre.

40. Yehudi Menuhin, *Le violon de la paix*, traduction de l'anglais par Mireille Gansel, Paris, Alternatives, 2000, p. 44. Il écrit : « Au début des années vingt, des Juifs venus de Russie débarquaient à New York, et un sur deux tenait à la main un étui de violon : à ce degré, la musique était leur symbole de liberté. » (référence communiquée par Michel Niqueux).

41. François-Xavier Coquin, « Les échos de l'affaire Dreyfus en Russie », in Michel Denis, Michel Lagrée, Jean-Yves Veillard, éd., *L'affaire Dreyfus et l'opinion publique, en France et à l'étranger*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, p. 255-343.

42. A. P. Čehov, « Skripka Rotšil'da », in *Sočinenija v dvuh tomah (Œuvres en deux volumes)*, Moscou, Hudožestvennaja literatura, 1982. À noter que Venjamin Flejšmann s'inspira de la nouvelle de Čehov pour composer une symphonie (1939-1941) qui sera complétée et orchestrée par Dmitrij Šostakovič. L'opéra de Flejšmann a fait l'objet d'une adaptation au cinéma en 1996. Voir F. Albera et V. Pozner, « Le violon de Rothschild de Tchekhov par Edgardo Cozarinsky via l'opéra de Fleischmann », *Slavia occitania* (Toulouse), 13, 2001, p. 61-72.

43. Michel Cadot, « Tchekhov et l'affaire », in G. Leroy, dir., *Les écrivains et l'affaire Dreyfus*, Paris, PUF, 1983, p. 85-92 ; Samuel Kerner, « Un Dreyfusard : Anton Tchekhov », *Les Nouveaux Cahiers de l'Alliance juive universelle*, 39, 1974-1975, p. 44-50 ; V. Levitina, *Russkij teatr i evrei (Le théâtre russe et les juifs)*, Jérusalem, Biblioteka-Alija, 1988, p. 75-110 ; V. Žabotinskij, *Izbrannoe (Œuvres choisies)*, Jérusalem, 1978, p. 89 ; Ernest J. Simmons, *Tchekhov. Biographie*, traduction de l'anglais par Renée Rosenthal, Paris, Robert Laffont, 1968, p. 346-517 ; pour une analyse littéraire de la nouvelle, voir P. Eremin, « Skripka Rotšil'da A. P. Čehova. Svjaz' s tradicijami russkoj klassiki » (Le violon de Rothschild. Lien avec les traditions de la littérature russe classique), *Voprosy literatury*, 4, 1991, p. 93-123 ; et surtout Vladimir Troubetzkoï, « Le violon de Tchekhov », *Littératures* (Toulouse, Presses universitaires du Mirail), 25, 1991, p. 117-135.

Dans une petite ville de province, le marchand de cercueils, Jakov Ivanov, perd sa femme. Avant de mourir deux jours plus tard, il offre son violon à un juif très pauvre dénommé Rothschild. Le titre de la nouvelle relève donc de la dérision. Le violon appartient à un Russe et Rothschild est très pauvre. Le personnage de Jakov est la synthèse de deux tensions contraires qui trouvent une expression concrète dans l'activité professionnelle et la passion pour la musique de l'artisan. Il est à la fois russe et « juif » selon les clichés traditionnellement véhiculés par la littérature russe⁴⁴. Il est avare et passe son temps à faire des comptes. Sa profession le relègue en marge d'une société où il n'est accepté qu'à contrecœur. Seule sa maîtrise innée du violon le rend indispensable dans un orchestre composé uniquement de... juifs.

La substitution des rôles ne se limite pas à une banale symétrie contrapuntique. Certes Jakov cède son violon à Rothschild et tous les deux sont l'objet des railleries et des injures des enfants du village. Mais au-delà des évidences « paysagères » se dissimule l'originalité de l'évolution du fabricant de cercueils. Après le décès de son épouse, la prise de conscience d'une vie en tous points stérile emplit Jakov de mélancolie. Il imagine tout le bénéfice qu'il aurait pu tirer d'un travail rationnellement appliqué : il aurait pu pêcher, vendre le fruit de sa pêche à des marchands, mettre de l'argent à la banque, aller de maison en maison en jouant du violon, élever des oies. À l'instar de nombreux personnages de la littérature juive, Jakov rêve un instant qu'il est un banquier, un... Rothschild. Le texte constitué de nombreuses questions rhétoriques se judaïse et épouse les intonations et structures du yiddish. Jakov pousse involontairement le mimétisme jusqu'à jouer les mêmes airs tristes et lugubres que le musicien juif qui est devenu son « frère »⁴⁵.

En 1894, le motif de l'union retrouvée entre un juif et un gentil hostile aux juifs mais converti par la musique n'était pas inédit. Il avait déjà été développé, par exemple, dans *Messire Thadée (Pan Tadeusz)* (1834) de Mickiewicz. Mais dans *Le violon de Rothschild*, il s'agit davantage d'une substitution que de l'expression d'une cohabitation fraternelle. Čehov, à l'instar de son personnage principal, essaye de comprendre ceux qui vivent à côté de lui et qui peuvent être l'objet de persécutions. L'affaire Dreyfus en fournit l'occasion. Mais la « sincère indifférence » de l'écrivain envers les juifs n'est pas dénuée d'une forme de distanciation consciente⁴⁶. La fréquence importante du mot « youpin » (*žid*) directement ou par le jeu des nombreuses chuintantes (ž, š, č), les interrogations sur l'origine du violon hérité par le musicien juif (a-t-il été volé, ou déposé en gage ?), illustrent les difficultés de la société russe dans son ensemble à dépasser certains

44. Voir, par exemple, Léon Poliakov, *Histoire de l'antisémitisme. L'âge de la science*, Paris, Calmann-Levy, 1981, t. 2, p. 308-357 ; V. L'vov-Rogačevskij, *Russko-evrjeskaja literatura (La littérature russe juive)*, 1929, reprint, Tel Aviv, Aticot, 1972, p. 5-32.

45. À Rothschild qui vient l'inviter à se produire dans une fête, Jakov répond : « Je ne peux pas, je suis tombé malade, frère ». Le détail est relevé par W. Troubetskoï, « Le violon de Tchekhov », *art. cit.*, p. 135.

46. Michel Cadot, « Tchekhov et l'affaire », *loc. cit.*, p. 86.

clichés que l'on retrouve, en particulier dans le portrait de Rothschild. Le musicien parle russe d'une façon ridicule. Il est un bouffon malingre dont le destin tragique suscite spontanément le rire.

Rothschild blêmit de peur, se tassa et se mit à agiter les bras au-dessus de sa tête, comme s'il cherchait à se protéger des coups, ensuite il bondit et détala à fond de train. Il faisait des petits bonds en levant désespérément les mains au ciel et on pouvait voir trembler son dos long et décharné. Les gamins se réjouirent de l'occasion et se mirent à le poursuivre en criant : « Youpin ! Youpin ! » Les chiens se déchaînèrent à leur tour et coururent en aboyant après le musicien. Quelqu'un éclata de rire, puis siffla...⁴⁷

Cette scène s'inscrit dans le tableau d'un paysage « typiquement russe » par les éléments qui le composent.

Il [Jakov] s'assit près du saule et se laissa aller à ses souvenirs. Sur la rive opposée où s'étendait maintenant un champ inondé, se dressait autrefois une large forêt de bouleaux, et là-bas, sur la colline nue qui se dessinait à l'horizon, un très vieux bois de pins faisait avant comme une tâche bleu sombre. Sur la rivière glissaient des barges⁴⁸.

Le violon de Rothschild apparaît comme un double tableau composé de reproductions « banales » et de leurs images inversées qui se répondent sans se compléter parfaitement, ni s'annuler. L'interstice ainsi créé permet la transformation du récit tragique en histoire comique juive. Le pauvre Rothschild joue des airs qui séduisent le public et devient riche grâce au violon du russe Jakov.

Outre le simple fait de mettre en scène des violonistes juifs, un certain nombre de récits présentent des similitudes avec la nouvelle de Čehov.

C'est le cas, en particulier d'*Apollon et Tamara* de Mihail Zoščenko qui est l'histoire de la vie d'Apollon Semenovič Perepenčuk, un pianiste médiocre (*tapër*) qui se produit avant la révolution dans les restaurants et les cafés⁴⁹. La jeune femme qu'il courtise, Tamara, lui promet de l'épouser quand il sera devenu un musicien célèbre. Apollon revient dans sa ville après la révolution et la guerre civile. Dans une société où « se sont produits de fantastiques changements », Apollon n'a plus sa place⁵⁰. La NEP avec ses mesures de libéralisation en faveur du secteur privé, la dénationalisation partielle des petites industries et l'appel aux

47. A. P. Čehov, « Skripka Rotšil'da », *loc. cit.*, p. 8.

48. *Ibid.*

49. M. Zoščenko (1895-1958), « Apollon i Tamara », in *Izbrannoe (Œuvres choisies)*, Leningrad, Hudožestvennaja literatura, 1982, t. 1, p. 376-397.

L'étude comparative du *Violon de Rothschild* et d'*Apollon et Tamara* est absente des principales analyses consacrées à l'influence de Čehov sur Zoščenko ; voir, par exemple, A. K. Žolokovskij, *Mihail Zoščenko: poetika nedoverija (Mihail Zoščenko : poétique de la méfiance)*, Moscou, Škola « Jazyki russkoj literatury », 1999 et C. Popkin, *The pragmatics of insignificance : Chekhov, Zoshchenko, Gogol*, Stanford, Stanford University Press, 1993.

50. M. Zoščenko, *Apollon i Tamara*, *loc. cit.*, p. 384.

compétences de l'étranger dans les domaines scientifiques et industriels permettent la reprise de l'économie russe. Ces mesures favorisent également l'émergence d'affairistes et d'opportunistes. Tamara choisit de se marier avec un étranger et Apollon ne trouve la paix que dans un cimetière où il travaille jusqu'à sa mort en tant que fossoyeur.

Les destins de Jakov et d'Apollon sont parallèles. Ils exercent tous les deux un métier lié directement à la mort et ont une passion commune pour la musique. Il est possible de trouver d'autres éléments factuels ou thématiques légitimant la comparaison entre les deux œuvres, mais l'essentiel est une nouvelle fois dans la diffusion de la notion d'inversion à l'ensemble du texte qu'illustrent la structure et la valeur sémantique du titre, mais aussi, l'époque choisie : Pâques chez Čehov, la NEP, autrement dit un espace politique et temporel charnière entre la Russie pré-révolutionnaire rétablie pour un temps et la terreur stalinienne, chez Zoščenko. L'axe autour duquel s'organise la « révolution » est dans les deux cas un violoniste juif.

Dans *Apollon et Tamara*, le musicien juif apparaît à nouveau comme le « vainqueur » d'un duel qui l'oppose à un Russe chassé de ses positions et devenu étranger dans son propre pays. Si Apollon a perdu son travail, Solomon Belen'kij est prospère. La simple désignation du violoniste par son nom et son prénom laisse présumer que cet artiste cosmopolite n'est qu'un représentant parmi de très nombreux autres « étrangers » qui suscitent chez Apollon, le Russe, un double sentiment d'admiration et de rejet.

La noce (Svad'ba) d'Aleksandr Kuprin est également bâtie sur le principe de l'inversion. À l'instar de Jakov, l'officier Slezkine est un personnage cynique, cupide et avare. Il accepte de se rendre à un mariage juif pour tuer l'ennui et manger gratuitement. Il se retrouve isolé, seul non-juif parmi des invités dont la noblesse et la délicatesse contrastent avec sa vulgarité. La noce apparaît comme un espace carnavalesque où les polarités s'inversent. L'officier russe refuse de donner quelques sous pour payer les musiciens juifs, il profère des injures anti-sémites et est banni de la société. Slezkine subit le sort de Dreyfus et est dégradé en public.

La scène se répète avec des variantes dans le cabaret Gambrius, dans le récit éponyme qui fut rédigé par Aleksandr Kuprin au lendemain de la vague de pogromes qui parcourut la Russie de 1903 à 1906. Un soir, Mot'ka Gundosy, un juif converti devenu un agent de police, oblige le génial violoniste juif Saša à jouer l'hymne tsariste. La foule intervient en faveur du musicien et le provocateur devient la cible des rires et des quolibets⁵¹. Il s'ensuit une bagarre, au cours de laquelle Saša utilise son violon comme une arme.

51. Le violoniste Sender Pevzner aurait servi de prototype au personnage de Saša de Gambrius. Pevzner finit sa carrière dans un orchestre d'un des très nombreux cinémas d'Odessa au début du xx^e siècle. Voir le très intéressant article sur la vie musicale à Odessa à la fin du xix^e et au début du xx^e siècle, Aleksandr Rozenbojm, « Užasno šumno v dome Šneersona » (C'est horriblement bruyant dans la maison de Šneerson), *Žurnal vestnik on line*, n° 18 (277), 28 août 2001, <http://www.vestnik.com/issues/2001/0828/win/rozenbojm.htm>

– Toi, cria Saška, tu es un fils de pute ! Montre-moi ton visage, assassin...
Regarde-moi ! Allez !...

Tout se passa très vite. Le violon de Saška s'éleva bien haut et jeta un éclat brillant avant de s'écraser sur la tête de Gundosyĵ. Le coup sonore porté à la tempe fit chanceler un homme de haute taille qui portait un bonnet caucasien. Le violon vola en éclats⁵².

La scène sera reprise bien des années plus tard, en 1958, dans la pièce, *Le repos du marin* (*Matrosskaja tišina*), de l'écrivain juif soviétique Aleksandr Galič qui deviendra par la suite un poète et un musicien célèbre de la dissidence. Comme le précise Galič, la pièce fut interdite. Elle était une évocation trop directe de la dimension nationale des atrocités nazies qui étaient niées par le régime soviétique.

Le repos du marin connote l'unique pièce juive de l'écrivain symboliste Nikolaj Minskij (Vilenkin), *Le siège de Tul'čin* (*Osada Tul'čina*). Ces deux œuvres se situent dans la petite ville de Tul'čin, où, au XVIII^e siècle, puis durant la Seconde Guerre mondiale, la population juive fut massacrée respectivement par des cosaques et par l'armée allemande⁵³. Dans la pièce de Minskij, les appels à la lutte contre l'ataman Krivonos lancés par le jeune et enthousiaste De-Kastro se heurtent à l'opposition du vieux rabbin Aron qui prêche le sacrifice. Dans *Le repos du marin*, un vieux juif, Abram Švarc, fait acte de résistance en utilisant son violon comme une arme. À l'ordre donné par un collaborateur : « Eh bien, sale Juif, joue donc le kaddish »⁵⁴, Švarc répond en frappant le bourreau avec son instrument de musique⁵⁵.

Le violon : symbole extérieur d'une identité diffuse

Plus qu'un moyen de défense, le violon apparaît souvent comme le dernier attribut visible d'une judéité diffuse. Les personnages des différentes œuvres russes citées précédemment ne participent pas, d'une façon ou d'une autre, à la vie juive et n'expriment aucun sentiment particulier, de haine ou d'attachement, à leur collectivité d'origine. Certains font même preuve d'une capacité d'adaptation qui est le propre des apatrides (*heimatlos*). Les talents artistiques de Solomon dans *Apollon et Tamara* et de Saša qui peut jouer aussi bien des airs écossais que des mélodies africaines dans *Gambrinus*, trahissent leur cosmopolitisme.

Dans toutes les soirées, cet homme venu de nulle part, Solomon Belen'kij, se produisait avec un succès enivrant. Tous s'éprirent de lui. Et c'était justifié.

52. A. I. Kuprin (1870-1938), « Gambrinus », in *Sobranie sočinenij v 6 tomah* (Œuvres en 6 volumes), Moscou, Hudožestvennaja literatura, 1994, t. 3, p. 134.

53. N. Minskij [Vilenkin, 1855-1932]. La pièce, *Le siège de Tul'čin*, fut rédigée en 1888 après la vague de pogromes de 1881-1882.

54. *Kaddish*, prière à la mémoire des morts dans la religion juive.

55. A. Galič, *General'naja repeticija*, op. cit., p. 158.

Personne ne savait aussi bien que lui faire tourner le violon dans ses mains et, aux poses, taper de son archet sur la table des harmonies. De plus [...] il pouvait [...] jouer les danses les plus variées et même des airs d'Outre-Atlantique. [...] Ce faisant il conservait son éternel sourire et ne perdait pas une occasion de lancer des clins d'œil⁵⁶.

Ce portrait simiesque fait à nouveau écho à celui du musicien du récit de Kuprin.

Au même moment, Saša clignait un œil, puis un autre, rassemblait ses rides sur le haut de son crâne dégarni et incliné vers l'arrière, puis il agitait comiquement ses lèvres et adressait un sourire à tout le monde⁵⁷.

Ces artistes ne créent rien d'original. Ils ne sont acceptés que grâce à leur capacité à divertir les non-juifs par des numéros de cirque grotesques et au prix d'une réduction de leur identité. La métaphore animale, fréquente chez Kafka en tant qu'illustration du drame psychologique de l'assimilation⁵⁸, est complétée par des portraits très précis mettant en valeur la laideur physique. Après avoir été frappé par des policiers, le musicien de Gambrinus n'a plus qu'un moignon à la place du bras gauche. Tel est aussi le cas du violoniste juif Fihman, dans le récit *La résurrection* de l'écrivain russe L. Dobronravov qui fut publié en Russie en soutien à la population juive expulsée de la zone du front au moment du premier conflit mondial⁵⁹. Fihman a eu la main gauche arrachée par un obus quand il servait au front en tant que volontaire. Le détail est important. Il souligne la fidélité du musicien et, plus largement, de tous ses coreligionnaires, à sa patrie, la Russie, à une époque où les juifs étaient accusés d'espionnage au service de l'Allemagne. La communion entre le violoniste juif et les Russes qui ont été, comme lui, blessés à la guerre est magnifiée par la lecture commune d'extraits du Livre d'Ezéchiel et de la parabole sur les ossements desséchés qui annonce la réalisation de la promesse messianique du retour sur la terre d'Israël⁶⁰. Le récit de Konstantin Paustovskij, *Le violon (Skripka)*, vient clore le développement du titre métonymique de la nouvelle de Čehov⁶¹. Un vieux musicien juif, originaire d'Odessa, où il se produisait pendant la guerre civile dans un cabaret (réminiscence « kouprinienne ») erre sur les routes de l'Ukraine du Sud. Avant de mourir, il demande que son instrument de musique soit légué au soviétique local. Le violon de Rothschild, qui avait été la propriété d'un Russe avant de devenir celle d'un juif, entrait dans le domaine de la culture soviétique...

56. M. Zoščenko, « Apollon i Tamara », *loc. cit.*, p. 384.

57. A. Kuprin, « Gambrinus », *loc. cit.*, p. 119.

58. Delphine Bechtel, *La renaissance culturelle juive, Europe centrale et orientale, 1897-1930*, Paris, Belin, 2002, p. 182-184.

59. L. Dobronravov, « Životvorjaščee », in *Ščit. Literaturnyj sbornik (Le bouclier. Recueil littéraire)*, pod red. Leonida Andreeva, Maksima Gor'kogo i Fedora Sologuba, 3^e ed., Moscou, 1916, p. 76-87.

60. Livre d'Ezéchiel, XXXVII, 9.

61. K. Paustovskij, « Le violon », traduction de B. Alexandrova, *L'Arche*, 94, 1964, p. 46-47. Tiré du recueil *Povesti i rasskazy (Nouvelles et récits)*, Moscou, 1947.

Dans la littérature russe juive contemporaine, l'instrument de musique n'apparaît que très rarement. Dans *Les leçons de musique* (*Uroki muzyki*, 1996) de l'écrivaine israélienne d'origine russe, Dina Rubina, un violoniste au nom juif est esquissé sous les traits d'un studieux élève de conservatoire. Cette représentation est suffisamment vide pour que chacun puisse y projeter sa propre vision du monde juif.

Université de Caen
Département d'études slaves
Esplanade de la paix
14032 Caen Cedex

bczerny@aol.com