

*Cahiers du*  
MONDE RUSSE

## Cahiers du monde russe

Russie - Empire russe - Union soviétique et États  
indépendants

41/4 | 2000

Aperçus sur le monde juif

---

# L'antisémitisme dans les œuvres de l'écrivain russe-juif S. Jushkevich

Boris Czerny

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/58>

DOI : 10.4000/monderusse.58

ISSN : 1777-5388

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2000

Pagination : 535-560

ISBN : 2-7132-1383-5

ISSN : 1252-6576

### Référence électronique

Boris Czerny, « L'antisémitisme dans les œuvres de l'écrivain russe-juif S. Jushkevich », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 41/4 | 2000, mis en ligne le 15 janvier 2007, Consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/58> ; DOI : 10.4000/monderusse.58

---

BORIS CZERNY

## L'ANTISÉMITISME DANS LES ŒUVRES DE L'ÉCRIVAIN RUSSE-JUIF S. JUŠKEVIČ

AVANT D'ABORDER L'ANALYSE DE L'ANTISÉMITISME dans les œuvres de Juškevič, il nous semble nécessaire de retracer, ne serait-ce que sommairement, les grandes lignes de sa carrière littéraire. Semem Solomonovič est né à Odessa le 25 novembre/7 décembre 1868. Ses parents, petits commerçants relativement aisés, appartiennent à cette partie de la société juive d'Odessa en voie d'intégration sociale et culturelle. Dans la famille, le russe est plus souvent utilisé que le yiddish et les rares visites à la synagogue sont réservées aux grandes fêtes. À l'âge de treize ans, le jeune Semen est placé par son père dans une pharmacie. Son impertinence et son esprit provocateur lui valent d'être renvoyé des emplois successifs qu'il occupe. Comme de nombreux étudiants juifs de cette époque dans l'Empire russe, il se trouve dans l'impossibilité de poursuivre des études du fait du *numerus clausus*, et il part pour l'étranger en 1893 dans l'espoir d'acquérir une formation supérieure. De 1893 à 1902, Juškevič séjourne à Paris. Il suit des cours à la faculté de médecine, mais consacre l'essentiel de son temps à des discussions politiques avec des réfugiés russes et à la rédaction de ses premiers récits qui seront publiés en 1897 par V. G. Korolenko dans la revue *Russkoe bogatstvo*.

La publication en 1902 des nouvelles *Raspad* (*La dislocation*) et *Ita Gajne*, œuvres tchékhoviennes par leur style et gorkiennes par leur contenu social, est très favorablement accueillie par l'ensemble de la critique qui voit en Juškevič le premier peintre réaliste du quotidien du petit peuple d'Odessa. À l'instar de nombreux jeunes prosateurs, Ivan Bunin, Aleksandr Kuprin et Leonid Andreev pour les plus célèbres, Juškevič fréquente, dans la mesure des autorisations de résidence, les « jours fixes » du mardi, le fameux cercle Sreda dont les grandes lignes littéraires et politiques sont définies par Gor'kij. Jusqu'à la fin de ses jours, Juškevič affirmera sa fidélité aux idéaux de la révolution et s'enorgueillira de la publication de ses œuvres complètes par la maison d'édition Znanie entre 1903 et 1908.

L'année 1905 constitue un tournant, au moins du point de vue formel, dans la carrière de l'écrivain d'Odessa. En effet, délaissant l'écriture de nouvelles dans lesquelles il sacrifie de plus en plus à un expressionnisme excessif (dans la nouvelle *Nevinnye* (*Les innocents*), 1901, par exemple), Juškevič, en l'espace de quelques mois, rédige trois pièces de théâtre : *Golod* (*La famine*), (1905), *V gorode* (*Dans la ville*) (1905-1906) et *Korol'* (*Le roi*) (1906). Les créations littéraires de Juškevič se distinguent de toutes les œuvres de cette époque, y compris de celles de Gor'kij, par la violence de leur ton et l'esprit de révolte qu'elles véhiculent. L'écrivain d'Odessa s'affirme comme le représentant de cette nouvelle génération d'écrivains russes-juifs qui font le choix de l'assimilation et d'une solution économique et politique de la question juive.

La très grande désillusion qui suivra la révolution de 1905 sera à la mesure des espérances que Juškevič, et de nombreux juifs avec lui, avaient placé dans le mouvement révolutionnaire. Et en effet, rien durant les années 1905-1917 ne vient alléger le sort d'une population juive qui, le temps d'un très court printemps de relatif philosémitisme, avait espéré le soutien des intellectuels russes. Il est difficile de définir une réelle cohérence dans l'évolution de la carrière littéraire de Juškevič entre 1907 et 1917.

Les très belles œuvres juives, telles *Miserere* (mise en scène en 1910 par Nemi-rovič-Dančenko au Hudožestvennyj Teatr) sur la vague de suicides chez les jeunes juifs après 1905, ou encore *Mendel' Spivak* (1914), superbe parabole sur l'inévitabilité du malheur et de la souffrance qui accompagnent l'histoire du peuple juif, brillent difficilement dans une production très abondante et d'une qualité douteuse. Ainsi, au gré des modes et des promesses de gains, Juškevič publie des œuvres « pornographiques » dans lesquelles le sexe sert de prétexte à de pseudo-raisonnements sociologiques (*Vyšla iz kruga* (*La sortie du cercle*), 1912, et surtout l'inclassable roman *Leon Drej*, 1907-1919). Si, jusqu'en 1907, Juškevič se consacrait uniquement à la peinture du prolétariat juif, entre 1907 et 1917, l'écrivain nourrit une prédilection pour la bourgeoisie juive dont il dénonce avec férocité l'inculture, la dépravation morale et le goût immodéré pour l'argent. Trois pièces *Den'gi* (*L'argent*) (1908), *Komedija braka* (*La comédie du mariage*) (1909) et *Bes* (*Le démon*) (1913) attirent un très large public avide de voir des personnages juifs ridiculisés sur scène. Mais les premiers coups de canon de la Première Guerre mondiale allaient bientôt recouvrir les rires grossiers suscités par ces pantalonades qui valurent à leur auteur d'être qualifié d'antisémite.

Dans les nouvelles *Nočnaja babočka* (*Le papillon de nuit*) (1917), *Sem' dnej* (*Sept jours*) (1919), *Algebra* (*Algèbre*) (1922), Juškevič décrit une réalité russe imprécise gouvernée par des forces supérieures. Mages et artistes théosophes peuplent un espace difforme et angoissant.

Dans ses toutes dernières œuvres écrites en Allemagne et en France, où il meurt en 1927, Juškevič retrouve les intonations, le style et les personnages juifs de ses premières créations littéraires. Dans *Epizody* (*Épisodes*) (1921), *U Dnestra* (*À la frontière*) (1921), *Američka* (*Ma petite Amérique*) (1922), *Kratkaja istorija* (*Une histoire courte*) (1923), *Domik sumasšedšego* (*La maison du fou*), l'écrivain

exprime avec lyrisme son amour pour cette « Russie juive » qu'il ne reverra plus. Cet attachement maintes fois réitéré par Juškevič à sa communauté d'origine n'empêchera pas les nombreuses accusations d'antisémitisme qui entacheront certaines de ses œuvres.

### L'éloignement et l'esprit d'indépendance

Dans quelle catégorie devons-nous ranger Juškevič : dans celle du peu recommandable S. K. Litvin (S. K. Efron), écrivain d'origine juive qui fut célèbre à l'époque pour ses créations antisémites jouées sur la scène du théâtre de A. Suvorin, ou dans celle des auteurs juifs qui, tels G. I. Bogrov, L. O. Levanda et O. Rabinovič, portèrent des jugements très sévères envers la communauté juive ? Dans la Russie de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, la position de l'écrivain russe-juif était particulièrement inconfortable. Membre d'un peuple opprimé, son refus d'offrir une représentation uniformément positive du monde juif était assimilé à une attaque ou à une trahison. Comme le souligne Simon Markish :

« [...] la notion de 'juif' est entourée d'un mur de tabous. [...] soit l'on y couvre de boue les juifs [côté russe], accusés d'être les assassins de la Grande Russie et les corrompueurs de la culture russe, soit l'on s'y indigne de chaque propos inamical envers eux, en voyant une marque d'antisémitisme [côté juif]. »<sup>1</sup>

La stigmatisation des défauts qu'il observe chez ses coreligionnaires est pourtant la preuve manifeste de l'appartenance de l'écrivain à sa communauté (juive) d'origine qu'il observe de l'intérieur. L'auteur russe est soit spontanément hostile, soit animé d'un puissant sentiment philosémite qui lui interdit de voir les traits négatifs qu'il fustige en d'autres occasions chez les Russes. L'autocritique est aussi un système de défense, une manière de se prévenir des « coups » portés par d'autres. Ainsi, à ce propos, G. Bogrov dira : « Celui qui ne souhaite pas être fouetté par un étranger doit se fouetter lui-même. C'est la garantie d'une plus grande honnêteté, et puis ça fait moins mal »<sup>2</sup>.

Dans le cas de Juškevič, sommes-nous en présence d'un véritable antisémitisme ou d'une critique abusivement qualifiée d'antisémite ? Nous trouverons la réponse à ces questions dans le contenu de ses œuvres.

Dans les années 90 du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, la question juive sert d'axe de partage et de référence pour de nombreux intellectuels russes. Pour les esprits progressistes, la situation du peuple juif synthétise toutes les inégalités et les oppressions subies par l'ensemble de la population à l'intérieur de l'Empire. Aussi

1. S. Markish, « À propos de l'histoire et de la méthodologie de l'étude de la littérature juive d'expression russe, » *Cahiers du Monde russe et soviétique*, 26, 2, avril-juin 1985, p. 139.

2. G. I. Bogrov, *Zapiski evreja (Mémoires d'un juif)*, in *Sobranie sočinenij v 7 tomah (Œuvres en 7 tomes)*, 2<sup>e</sup> ed., Odessa, Knižnyj magazin Ja. H. Šermana, 1912-1913, t. 3, p. 279.

c'est avec intérêt qu'ils découvrent un monde, un espace culturel et religieux qu'ils connaissent très mal. Cette méconnaissance sera explicitée par VI. Žabotinskij dans le contexte particulièrement hostile de l'affaire Bejlis :

« Il serait faux de considérer que parmi nos ennemis on ne trouve que des gens qui mentent en toute conscience. [...] Il y a des personnes tout à fait sincères qui pensent réellement que les juifs utilisent le sang des enfants chrétiens. D'autres ou les mêmes assurent que tous les juifs sont riches. »<sup>3</sup>

C'est à la lumière de ce contexte qu'il faut interpréter l'appréciation de Gor'kij qui qualifie Juškevič d'« utile »<sup>4</sup>. En effet l'écrivain juif représente parfaitement et avec talent la fonction qui est assignée à la création littéraire russo-juive par les intellectuels juifs et russes ; il sert les intérêts de son peuple en informant le lecteur russe de la situation de la communauté juive. Dans les nouvelles qui seront regroupées dans le premier tome des œuvres complètes<sup>5</sup>, le juif apparaît de façon originale pour l'époque. Il n'est ni un usurier, ni un contrebandier ou un empoisonneur, mais un philosophe, un homme du peuple qui souffre et qui réfléchit avec profondeur à l'avenir du peuple juif, et l'apport de l'écrivain d'Odessa à la littérature russe et russo-juive est largement apprécié<sup>6</sup>.

Cependant, dès les premiers écrits, des critiques juifs reprochent à Juškevič sa représentation trop négative de la mère, Sonja, dans *Raspad* dont le thème principal est la dislocation de la communauté juive à travers la peinture des rapports entre les membres d'une famille, les Rozenov. Sonja considère que seul l'argent peut garantir l'unité de sa maison. Certes ce personnage donne une image globale peu flatteuse de la mère juive, mais son altruisme, l'amour qu'elle porte aux siens atténuent très fortement les aspects négatifs de sa personnalité. De plus, Juškevič insiste sur les conditions particulières que crée l'existence de la zone de résidence — surpopulation urbaine, concurrence effrénée entre les artisans et les petits commerçants, paupérisation générale de la communauté juive — pour, d'une certaine manière, justifier l'arrivisme et le cynisme de cette femme. Sonja et la jeune nourrice Ita, qui est obligée de se prostituer pour survivre, sont toutes les deux des victimes.

En dévoilant dans une œuvre littéraire, *Ita Gajne* en l'occurrence, le monde interlope des maisons closes et des souteneurs juifs, Juškevič, aux yeux de certains milieux juifs, manquait à sa mission et à son devoir de prudence. Il lui fut reproché d'aborder un sujet tabou et de dévoiler une réalité qu'il valait mieux dissimuler au regard d'un public russe naturellement hostile. En fait la question de la prostitution juive, avant *Ita Gajne*, avait fait l'objet d'un nombre important d'articles dans la

3. V. Žabotinskij, « Vmesto apologii » (En lieu d'apologie), in *Izbrannoe (Œuvres choisies)*, Saint-Pétersbourg, 1992, p. 117.

4. M. Gor'kij, *Arhiv Gor'kogo (Archives Gor'kij)*, Moscou, Goslitizdat, 1954, vol. 4, p. 128.

5. S. Juškevič, *Sobranie sočinenij v 7 tomah (Œuvres en 7 tomes)*, Saint-Pétersbourg, Znanie, 1903-1912, t. 1 : *Raspad, Nevinnnye, Portnoj, Ubijca, Kabačik Gejman, Ita Gajne (La dislocation, Les innocents, Le tailleur, L'assassin, Le cabaretier Gejman, Ita Gajne)*, 1903.

6. B. Czerny, *Un écrivain juif dans la littérature russe. Les premières œuvres de S. Juškevič, 1895-1901*, Thèse, Paris-Sorbonne, janvier 1999, 318 p.

presse juive en yiddish et en hébreu et Juškevič, à l'instar des écrivains russes, faisait du destin d'une prostituée le symbole de la dépravation sociale et morale de la société. Evidemment, tant pour *Raspad* que pour *Ita Gajne*, il ne fut jamais question d'antisémitisme. Cependant certaines voix, dans les milieux juifs uniquement, se firent entendre pour reprocher à Juškevič une liberté de ton et de représentation. Il était recommandé à l'écrivain d'Odessa plus de prudence et de nuance dans la dénonciation de certains aspects, tels la prostitution ou le caractère matérialiste des préoccupations de ses coreligionnaires, qui pouvaient être mal interprétés par les Russes.

Manifestement dans la grande nouvelle *Evrei (Les juifs)* (1904)<sup>7</sup>, la volonté de Juškevič est de tracer un vaste tableau des différents courants de pensée et des sensibilités qui prennent corps dans la communauté juive au tout début du XX<sup>e</sup> siècle. La présence d'un prolétaire engagé dans le combat révolutionnaire, d'un rabbin prédicateur de la résignation, d'un sioniste et d'un bundiste illustrent la vitalité d'un peuple qui a décidé de choisir par lui-même les voies de son évolution. Cependant malgré son titre et son contenu apparent, *Evrei* témoigne d'un éloignement certain de Juškevič de la communauté juive et, parallèlement, de l'adoption d'une position de plus en plus extérieure, donc russe.

Dans une étude comparée de l'œuvre de Juškevič et de la pièce de théâtre (*Evrei*, 1904) de E. Čirikov, le critique juif I. G. Ejzenbeg définit ce que le lecteur est en mesure d'attendre de deux auteurs, l'un juif, l'autre russe, qui traitent du même sujet : « Nous rechercherons chez Čirikov essentiellement des signes d'une vérité extérieure. Juškevič, en tant que juif, a la possibilité de pénétrer en profondeur dans la psychologie de ses frères et de transcrire les éléments d'une spiritualité imperceptible pour un non-juif »<sup>8</sup>. I. G. Ejzenbeg conclut son analyse par un jugement cinglant : « En fin de compte, nous ne savons pas qui de Čirikov ou de Juškevič connaît le mieux le monde juif ». Et, en effet, Nahman, le personnage principal de la nouvelle de Juškevič, n'a en fait de juif que le prénom. Nahman est un vagabond qui vit en marge de la société. À l'instar du héros type des œuvres de Gor'kij de cette époque, il ne s'intègre pas à la réalité, ou juste le temps d'une brève incursion, mais vole au-dessus d'elle. L'écrivain odessite transpose de façon inédite dans la littérature juive le schéma romantique du mythe qui stimule l'action, l'exaltation de l'illusion qui tonifie l'esprit.

L'originalité de cette transposition serait tout à fait relative si elle ne témoignait d'un éloignement certain de Juškevič par rapport à la réalité juive. Nahman va, seul, de ville en ville. Cette liberté étonne tant elle est en contradiction avec la législation limitant les déplacements des juifs. Sa solitude apparaît également peu conforme à la conception que les juifs ont de la vie en communauté. Cet homme jeune a un passé qu'il évoque avec passion : il a coupé des arbres, construit des routes. Son idéalisation du travail physique est une attitude atypique chez le membre d'une population employée essentiellement dans le commerce et dans l'artisanat. Mais

7. S. Juškevič, *Evrei (Les juifs)*, Munich, Marchlewski, 1904, 202 p.

8. I. G. Ejzenbeg, « Evrei v drame Čirikova i v povesti Juškeviča » (Les juifs dans le drame de Čirikov et dans la nouvelle de Juškevič), *Evrejskaja žizn'*, 7, 1904, pp. 137-160.

surtout Nahman, personnage juif selon Juškevič, découvre la vie de la communauté juive avec un étonnement peu compatible avec ses origines. Malgré son statut « d'étranger », à la fin de son périple à l'intérieur du quartier juif dans lequel il réside, il affirme, avec la conviction de celui qui vit le drame de la question juive de l'intérieur, que le sionisme n'est pas la bonne solution pour le peuple d'Israël. En fin de compte Nahman est une énigme. La présence de la prostituée Nesi semble tout aussi déplacée. La psychologie de cette jeune femme révoltée qui fait de sa chute un principe et un moyen pour devenir « plus forte et pure comme l'or » ne correspond pas à la conception juive de la résignation. Nesi et Nahman, qui incarnent l'insoumission romantique, sont les transpositions artificielles de héros gorkiens, donc russes, dans un espace juif. La nouvelle *Evrei* marque chez Juškevič la première inflexion vers l'adoption d'images et de schémas qui ne concordent pas totalement avec la réalité juive.

Si les années 1880-1890, dans la communauté juive, se caractérisèrent par la création de groupements et de sociétés d'entraide, les années 1900, à l'instar de ce que l'on pouvait observer dans l'ensemble de l'Empire, furent une période de politisation intense. La société juive fut parcourue par de nombreuses lignes de fracture que définissaient, entre autres, les mouvements sioniste, bundiste ainsi que l'adhésion au mouvement révolutionnaire russe qui, à travers la notion de solidarité entre tous les exploités de la terre, permit à de nombreux jeunes juifs exaltés, dont Juškevič, de voir dans les théories socialistes l'expression de l'universalisme juif.

Au plan littéraire, la transition entre les années 1890 et 1900 se manifesta par le passage d'une littérature réaliste « passive », dont la vocation était de susciter l'amour et la compassion envers les opprimés, à une création littéraire « active ». Les héros révoltés des œuvres de cette époque brisent les murs des prisons qui les entourent et dénoncent leurs ennemis de classe sur les tréteaux de la révolution. Ces années se caractérisent par le nombre significatif de drames à contenu juif dans lesquels les personnages exposent leurs craintes, leurs doutes et leurs revendications. Entre 1905-1907 Juškevič publie *Golod, V gorode*<sup>9</sup> et *Korol'*. *Schma Izrael* (*Slušaj Izrail'*) (*Écoute Israël*) de O. Dymov, *Na puti v Sion* (*Vremena Messii*) (*Sur le chemin de Sion*) (*Les temps du Messie*) de Š. Aš ou encore *Sem'ja Cvi* (*La famille Tsvi*) de D. Pinskij retiennent l'attention du public russe, du moins à Moscou et à Saint-Petersbourg.

Dans ces pièces, comme dans *V gorode*, l'essentiel de la tension dramatique est concentré dans les débats entre les protagonistes et la reproduction des mouvements les plus ténus de leur âme. Sur scène, autour du personnage principal de la mère de famille, Dina, qui cherche à convaincre ses deux filles, Sonja et Eva, de la nécessité de se prostituer, gravitent toute une galerie de figures qui par leur diversité communiquent du mouvement à une œuvre statique d'un point de vue événementiel. Ainsi le déroulement de la pièce est rythmé par les interventions de Bojm,

9. S. Juškevič, *Sobranie sočinenij...*, op. cit., t. 5 : *Golod, V gorode, Otče naš, Panorama, Novyj prorok, Tri kladbišča, Četyre apostola* (*La famine, Dans la ville, Notre père, Un panorama, Le nouveau prophète, Les trois cimetières, Les quatre apôtres*), 1908.

prédicateur du scientisme et de la culture allemande, par les discours du très tchékhovien Ber qui promet le bonheur pour dans dix ou quinze ans, ou encore par les entrées du père, Glank, un être doux et inadapté à la dure réalité, qui passe ses journées à enfoncer les clous qui dépassent des murs et des meubles.

Comme le souligne le critique Bel-ami<sup>10</sup>, Juškevič poursuit apparemment le tableau, initié dans les œuvres précédentes, de la détresse matérielle de la communauté juive. Le titre de la pièce connote la vie quotidienne de la population juive dans les grands centres urbains à l'intérieur de la zone. Il a également une valeur symbolique et renvoie au pouvoir de l'argent en tant qu'élément de corruption physique et morale. La ville est cet espace où les rapports capitalistes transforment les hommes en bêtes fauves ou en victimes impuissantes. Dans *V gorode* (mise en scène pour la première fois en octobre 1906 par N. Sinel'nikov au théâtre de F. A. Korš), la puissance inhumaine de l'argent est personnifiée par la cruelle et cynique Dina qui est prête à toutes les ignominies pour que sa famille vive dans une relative aisance matérielle : « L'âme n'existe pas, nous devons vivre. Tout pour la vie. Les gens volent, mentent, les gens tuent, pillent, se vendent... Tout, tout pour la vie » (p. 122)<sup>11</sup>.

À première vue, donc, *V gorode* est une œuvre sociale par son contenu et juive par le cadre général dans lequel elle se déroule et l'origine des personnages présents sur scène. Cependant, il serait vain de chercher dans cette pièce l'expression d'une quelconque revendication d'ordre politique; le système économique n'est pas mis en accusation, même indirectement. Dans les moments de désespoir Sonja ou Eva se réfèrent à la vie, au destin. De plus, la ville, en tant que réalité sociale et matérielle est, dans la pièce, totalement absente. Enfin, si les différents protagonistes portent des noms juifs, rien dans leur portrait, dans leurs habitudes et leur mode de vie, leurs paroles (nous faisons abstraction des caractéristiques linguistiques de leurs discours), rien donc ne permet de les identifier en tant que juifs. Si nous reprenons la définition donnée par Simon Markish : « La littérature juive est tout bonnement la littérature des juifs, mais uniquement dans la mesure où les aspirations et les mouvements spirituels de ceux qui appartiennent à la communauté juive, à la société juive y trouvent leur expression »<sup>12</sup>, alors *V gorode* n'est pas une œuvre juive.

La mise en scène de Mejerhol'd, le 12 novembre 1906 à Saint-Pétersbourg, donnera corps aux propos de Juškevič qui considère avoir écrit une œuvre symboliste. Mejerhol'd monte *V gorode* en une succession de tableaux minimalistes, de fresques immobiles dans un décor limité à quelques chaises et à un drap tendu de part en part de la scène. Les journaux russes, pour la plupart, approuvèrent l'interprétation non réaliste de la pièce, le caractère abstrait du cadre et des personnages. Ainsi, au sujet de Dina, le critique de *Sovremennyj mir* écrit : « Dina Glank n'est pas juive. Cette mère symbolise le Mal et le *fatum* »<sup>13</sup>. *V gorode* est une œuvre aussi

10. Bel-ami, « *V gorode* Juškeviča na scene teatra Korša » (*Dans la ville* de Juškevič sur la scène du théâtre de Korš), *Teatr i iskusstvo*, 45, 1906, p. 691.

11. Les citations de *V gorode* sont tirées du tome 5 des œuvres complètes citées *supra*.

12. S. Markish, *art. cit.*, p. 149.

13. Nik. Iordanskij, « Individualizm na scene » (L'individualisme sur scène), *Sovremennyj mir*, 1, 1907, p. 57.

peu juive que *La fameuse tragédie du riche juif de Malte* de Christopher Marlow. Si Barabas et Dina sont des êtres avides et sans cœur qui, tous deux, sacrifient leur fille, s'ils sont monstrueux, si leur destin a une dimension universelle et tragique, ce n'est pas parce qu'ils sont différents et juifs, mais parce qu'ils sont semblables aux autres, à tous les autres ; ils sont des incarnations absolues du Mal.

Les critiques juifs négligèrent la valeur symboliste de *V gorode* et soulignèrent la présence d'éléments qui portaient préjudice à la communauté. Il est vrai que si la pièce emprunte de nombreuses images au théâtre symboliste de Maeterlinck, le personnage de Dina, sorte de Hedda Gabler transposée dans le ghetto, permet éventuellement une lecture au premier niveau de *V gorode*. En effet, en 1906, les principaux reproches adressés à Juškevič concernaient l'image qu'il donnait de la mère et de la famille juive. Comme le rappelle V. Levitina<sup>14</sup>, la cellule familiale juive, par sa stabilité, son harmonie, était l'unique symbole positif que les Russes avaient du monde juif. V. Levitina précise également que personne avant Juškevič, même parmi les antisémites, ne s'était hasardé à attaquer l'image de la famille juive. Et, en effet, les critiques russes manifestèrent parfois un certain embarras : « Si ce n'était pas un juif qui avait fait un portrait si pernicieux d'une mère (juive) dépourvue de la moindre étincelle de sacré et d'amour, on pourrait parler de la plus ignoble calomnie envers la nation (juive) tout entière »<sup>15</sup>. La presse juive se déchaîna contre Juškevič : « Dans sa pièce, l'auteur humilie la mère juive de la façon la plus honteuse et la plus spécieuse qui soit. Que cette dernière, pour qui ses enfants sont son unique joie dans la vie, vende ses filles et les oblige à se prostituer, est selon Juškevič tout à fait possible »<sup>16</sup>. Les journaux juifs ne voulaient pas voir les nuances que l'écrivain d'Odessa avait voulu apporter au personnage principal de sa pièce. Comme nous l'apprend Ber au début de *V gorode*, cette femme, dans sa jeunesse, était un être doux, sensible et naïf. Les circonstances, la nécessité de survivre dans un monde inhumain, l'ont transformée et ont fait d'elle un monstre. Il est plus juste de préciser que les journaux juifs ne *pouvaient* pas voir ces nuances. Dans tous les jugements nous trouvons le rappel d'une vérité oubliée ou ignorée par Juškevič ; dans le contexte d'ignorance et d'hostilité qui caractérisait les rapports des Russes avec le monde juif, toute attaque, toute critique portée envers un membre de la communauté était irrémédiablement étendue à toute la communauté. Les milieux juifs craignaient que le contenu de *V gorode* nuise à la famille et, au-delà, au fondement culturel de la communauté juive dont la mère, par sa possibilité à judaïser son amour, était la garante.

Comme on le voit, l'œuvre en soi, en tant que création littéraire, n'existait pas. Les nouvelles et les pièces écrites par Juškevič durant la période 1897-1906 ne

14. V. Levitina, « Ja strašnyj antisemit! » (Je suis un affreux antisémite) in *...I Evrei — moja krov' (Et les juifs sont mon sang)*, Moscou, 1991, p. 143.

15. Anonyme, « V gorode Juškeviča » (*Dans la ville de Juškevič*), *Birževye vedomosti*, 25 octobre 1906, p. 3.

16. *Frajnd*, 4 avril 1907, p. 3, cité par V. Levitina, *art. cit.*, p. 143.

peuvent pas être considérées comme des brûlots antijuifs. Elles furent néanmoins jugées dangereuses et ambiguës car elles contenaient un potentiel de valeurs négatives que les non-juifs pouvaient éventuellement exploiter. Le rappel à une attitude prudente et responsable de la part de certains milieux juifs dans leurs jugements négatifs sur *V gorode* s'explique par ce que Jean-Paul Sartre, dans son *Essai sur la question juive*, définit par la notion de subordination du juif au regard du non-juif dans la structuration de son identité. Déjà, en 1884, l'idée était exprimée par l'écrivain juif, Ben-Ami : « L'opinion que l'on a de nous ne dépend pas de nous et de nos actes, et encore moins de nos explications et déclarations insistantes »<sup>17</sup>. La valeur de cette dépendance n'est pas une donnée fixe. Elle dépend essentiellement du rapport entre l'aspiration individuelle ou communautaire à « être » et la nécessité vitale de « paraître » au regard extérieur et hostile de façon idéalisée, donc fausse. Dans l'Empire russe, cette exigence était très forte. Du fait des difficultés rencontrées par la communauté juive pour s'exprimer et donc donner une image d'elle-même plus conforme à la réalité, c'est la littérature russe, dans le sens accordé à cette expression en Russie au début du XIX<sup>e</sup> siècle, qui façonnait artificiellement une représentation mythique du juif.

Certes, il convient de faire une distinction entre ce qu'on pourrait appeler l'antisémitisme « passif et traditionnel » de Puškin, Gogol', Turgenev, ou encore de Čehov et Kuprin dans leur correspondance, et l'antisémitisme « actif » et haineux de M. Arcybašev, Dostoevskij, A. Šmakov, V. V. Rozanov, F. V. Bulgarien et N. N. Greč qui, à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, posèrent dans leurs études « scientifiques » les bases de l'antisémitisme moderne. Mais au-delà des distinctions, il y a chez tous ces intellectuels russes la même expression d'une hostilité spontanée envers le juif qui existe uniquement sous les traits sommaires d'une représentation extérieure. Ses « emplois » et ses caractéristiques sont très limités. C'est un cabaretier qui empoisonne les moujiks, un usurier cynique, un commerçant fourbe, un contrebandier cruel... Avec Dina, Juškevič enrichit, certes de manière involontaire et imprudente, cette galerie de la présence d'une mère juive qui, par amour pour l'argent, vend ses filles.

À part Leonid Andreev<sup>18</sup>, personne ne souligna la dimension tragique de Dina Glank, la présence chez cette femme de nuances qui allaient être totalement annihilées sur les scènes des théâtres russes; celles-ci, par tradition, représentaient les juifs de façon extrêmement statique et schématique. Comme un défi au temps et à l'humanisme le plus sommaire, que ce soit dans *Skupoj rycar'* (*Le chevalier avare*) de Puškin (1830), *Statuja Kristofa v Rige* (*La statue de saint Christophe à Riga*) de N. Kukol'nik (1840), *Zabubennaja golova* (*Une tête folle*) de F. Kareev (dans les années 1870) ou dans *Serdce mužčiny* (*Le cœur d'un homme*) de V. Protopopov (1913) et les autres comédies ou « anecdotes » présentées par A. Suvorin dans son

17. M. Ja. Ben-Ami, « Pis'mo iz Ženevy » (Lettre de Genève), *Nedel'naja hronika Voshoda*, 48, 1884, p. 7.

18. L. Andreev, « Pis'mo K. P. Pjatickomu ot 5 sentjabrja 1906 » (Lettre à K. P. Pjanickij du 5 septembre 1906), *Voprosy literatury*, 8, 1971, p. 182.

théâtre, le juif apparaissait avec un long nez, des doigts crochus et une chevelure rousse; il ponctuait chacune de ses phrases prononcées avec un pseudo-accent yiddish d'un plaintif et hypocrite « oi- oi- oi » de rigueur. Ce n'était pas un être humain, mais un pantin obnubilé par l'argent et le pouvoir, prêt à tout, au meurtre, au mensonge le plus vil, pour satisfaire son vice. Très souvent le jeu grossier des acteurs faisait du juif un personnage de farce, un bouffon ridicule.

Dans son adaptation au théâtre, *V gorode* subit un traitement identique à *Vremena Messii* de Š. Aš et à de nombreuses créations dramatiques juives. Les régisseurs et les acteurs ne voyaient pas comment rendre l'appartenance nationale des personnages autrement que de façon excessivement outrancière et extérieure. Dina devint sur scène une affreuse mégère hystérique et *V gorode*, *Vremena Messii* attirèrent un public émoustillé par le problème de la prostitution et par les quelques scènes se déroulant dans des maisons closes...

Jusqu'en 1907, la présence dans les créations littéraires de Juškevič de notions et d'éléments « étrangers » ne trahissent qu'un éloignement relatif de l'écrivain de sa communauté d'origine. Pour l'heure, le caractère inédit de la peinture du monde juif qu'il propose, la richesse morale et la profondeur psychologique des personnages de ses nouvelles et de ses pièces de théâtre sont les meilleurs arguments contre les accusations d'antisémitisme. Ce ne sera plus le cas dans les années 1907-1914.

*Korol*<sup>19</sup> apparaît comme une étape dans l'œuvre de Juškevič. Pour la première fois il est qualifié d'auteur antisémite<sup>20</sup>. Il ne s'agit plus, comme c'était le cas dans le passé, de critiques plus ou moins violentes, mais bel et bien d'une mise au banc de la communauté juive.

*Korol* et *Vragi* (*Les ennemis*) de Gor'kij furent écrites la même année. Les deux pièces présentent de nombreuses similitudes. Elles sont une sorte d'aboutissement dans l'expression théâtrale d'un engagement politique vécu comme un combat. Si, dans les œuvres précédentes, l'affrontement entre les deux camps (riches et pauvres, prolétaires et patrons capitalistes) était théorique, dans *Korol* et *Vragi*, il est direct. Même si, dans les deux pièces, la classe ouvrière est peu présente (uniquement dans l'acte II de *Korol*), elle est l'agent principal de l'histoire.

Lors de sa présentation, Juškevič insista sur la portée sociale et politique de son œuvre<sup>21</sup>. Il entendait dénoncer le pouvoir de l'argent et les rapports de type capitaliste. Dans la minoterie du patron (juif), David Grosman, les ouvriers (russes et juifs) se révoltent contre leurs conditions de travail. Grosman refuse de négocier et assiste à l'incendie de son moulin. Il décide de partir à l'étranger pour constituer une union des patrons et des capitalistes. Les préparatifs du départ et, en particulier, le décompte de l'argent dont dispose la famille Grosman, donne à tous ses membres

19. Nos citations sont tirées de S. Juškevič, *Sobranie sočinenij v 14 tomah* (Œuvres en 14 tomes), Saint-Petersbourg, Žizn' i Znanie, 1914-1918, t. 3 : *Evrei, Korol* (*Les juifs, Le roi*), 1917.

20. B. I. Bentovin, « Mihajlovskij teatr, Korol' », *Teatr i iskusstvo*, 3, 1908, p. 47.

21. *Pis'mo Juškeviča K. P. Pjatickomu* (Lettre de Juškevič à Pjatickij), Arhiv Gor'kogo [Archives Gor'kij, Moscou], P-ka, « Znanie », 50 18 49.

l'occasion de se réunir et de se réconcilier. Les pièces d'or qui roulent du coffre-fort sont les plus sûrs éléments d'une cohésion familiale qui semble incertaine au début de l'acte I.

Si dans *Evrei* certains éléments, comme le personnage principal, apparaissent comme des présences artificiellement transposées dans la réalité juive, dans *Korol'*, c'est le thème — la lutte des classes, en tant qu'angle unique des relations à l'intérieur de la communauté — qui semble inadéquat. Comme le souligna le critique juif, I. G. Ejzenbeg : « La situation du peuple juif est la résultante d'une superposition complexe de problèmes d'ordre national, psychologique, religieux, économique, culturel. Elle ne peut être étudiée en appliquant les mêmes critères d'évaluation que pour les autres peuples, les Russes en particulier »<sup>22</sup>. La présentation simplifiée des oppositions et des tensions parmi les habitants juifs de la zone ne pouvait aboutir qu'à une reproduction schématique des situations et des protagonistes.

Dans *Korol'*, des juifs (riches) affrontent d'autres juifs (pauvres). De façon assez étonnante pour un drame social, l'ensemble des discours des uns et des autres porte sur l'identité juive. Qu'est-ce qu'un juif? s'interrogent la plupart des personnages. Leurs réponses varient évidemment selon le camp auquel ils appartiennent. *Korol'*, en fait, apparaît comme un drame familial au sens communautaire du terme, comme un affrontement entre les juifs « honteux » représentés par les Grosman, les juifs traditionnels (« les juifs voyants » selon la définition d'Alain Finkielkraut)<sup>23</sup> et les révolutionnaires (juifs) qui considèrent leur judéité comme un élément secondaire de leur identité. Chaque membre de ces trois groupes se détermine, sur fond de lutte des classes, par le rejet de la part juive honteuse qu'il reconnaît chez les autres et en lui-même. Dans son ensemble la pièce fonctionne comme une formidable entreprise d'autodestruction. La haine que se portent les différents protagonistes fut considérée par la majorité des critiques russes comme une représentation très fidèle de la réalité juive contemporaine.

Par leur éloquence posée et leurs discours altruistes, par l'impression de force qui se dégage d'eux, les jeunes révolutionnaires (juifs) sont particulièrement séduisants. Il semble évident que Juškevič en fait ses porte-parole. Ils sont parfaits car aucun élément chez eux ne vient trahir leur origine nationale. Rien, absolument rien de juif dans leurs gestes, leurs attitudes, rien à part l'affirmation maintes fois répétée qu'être juif n'a, dans le cadre de la lutte des classes, aucune signification. Ios'ka, un jeune révolutionnaire s'adresse à un vieil artisan qui évoque les pogroms (p. 308) : « Espèce d'âne... juif, nation, ça ne veut rien dire ! » Ces prolétaires (juifs) récitent avec assiduité leur leçon. Pour eux défendre des juifs en tant que tels c'est fourvoyer l'énergie militante, c'est la distraire des vraies victimes. Pour ces porte-parole du marxisme russe du début du XX<sup>e</sup> siècle, la question juive n'apparaît pas comme une question nationale, mais, au mieux, comme une pièce ethnographique dépourvue d'intérêt. Ils analysent le problème juif à travers le concept unique de la lutte des classes et selon une seule catégorie d'interprétation : l'assimi-

22. I. G. Ejzenbeg, *art. cit.*, p. 137.

23. A. Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, Paris, Seuil, 1980, 215 p.

lation. L'antisémitisme n'existe pas, ou plutôt, il fait partie du même fétichisme que cette judéité qu'ils renient, dans la pièce de Juškevič, avec une obstination gênante. Si les exploités et les opprimés sont dans *Korol'* définis uniquement en tant qu'éléments du prolétariat international, les oppresseurs sont déterminés selon leur origine nationale : ce sont les juifs (pp. 295, 318). Ce sont tous les Grosman et les German, tous ces patrons aux noms typiquement juifs.

La dénonciation par les jeunes révolutionnaires et, à travers eux, par Juškevič de la mainmise juive sur le capital n'est pas originale. Elle fut développée, en particulier, par Marx dans un texte de jeunesse, *La question juive*<sup>24</sup>, qui se distingue des autres écrits du philosophe et historien allemand par son antisémitisme virulent<sup>25</sup>. Dans *La question juive*, Marx fait du juif concret, de son égoïsme et de son sens des affaires l'emblème de la société bourgeoise qui fait l'histoire et incarne donc ce qu'il y a de plus abominable dans l'esprit du temps : le capitalisme et la vénération de l'argent.

Parmi les révolutionnaires une voix s'élève, celle de l'artisan Šmil'. Ce personnage plein de fougue invite les enfants d'Israël à faire une nouvelle fois don d'eux-mêmes, à assumer leur destin de peuple élu et donc à devenir les représentants messianiques de la révolution prolétarienne qui imposera un nouvel ordre dans le monde. Alors, s'enthousiasme l'orateur, l'humanité tout entière deviendra juive : « Et je tiens à dire que tout sera juif. [...] L'esprit, l'esprit présent dans chaque être, dans chaque chose, sera juif » (p. 308).

Juškevič n'a manifestement pas peur de choquer l'opinion publique russe par cette double représentation menaçante du juif capitaliste et du révolutionnaire. Tout en dénonçant le juif comme le symbole absolu du capitalisme, il abonde dans le sens d'une interprétation théologique et antisémite du marxisme qui voit dans le messianisme juif un des éléments constitutifs de la pensée de Marx<sup>26</sup>. La judaïsation du mouvement révolutionnaire fut un argument très souvent avancé pour justifier les pogroms. L'ennemi n'était plus le juif, mais le corrupteur politique de la nation russe.

Les vieux artisans, Erš et Čarna, représentent le monde juif traditionnel. Ils sont les seuls personnages de la pièce à défendre la nécessité d'une unité entre les juifs et la réalité de l'existence d'une nation juive (p. 263). À plusieurs reprises, Erš démontre, en faisant allusion aux pogroms ou aux accusations d'espionnage pour le compte des armées japonaises, que le juif est la victime d'un rejet et d'une haine qui transcende très largement les clivages économiques et sociaux. Mais si les appels à l'unité sont émouvants de sincérité, ils sont en fait totalement dévalorisés par la personnalité même de leur auteur. Sur scène, Erš est un vieillard sénile et peureux, un juif obséquieux et résigné (p. 264). Avec sa longue barbe, le vieil artisan appar-

24. Karl Marx, *La question juive*, Paris, Union générale d'édition, 1968.

25. Voir à ce propos Edmund Silberner, « Was Marx an anti-Semite? », *Historia Judaica*, XI, 1949, p. 50 et Léon Poliakov, *Histoire de l'antisémitisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1981, vol. 2, pp. 227-237.

26. Voir à ce propos Nicolas Berdiaeff, *Christianisme, marxisme : conception chrétienne et conception marxiste de l'histoire*, Paris, Le Centurion, 1975, p. 38.

tient à la catégorie des juifs voyants qui, selon Petja, le fils de la famille Grosman, sont la cause directe de l'antisémitisme. Au premier acte, l'entrée de Erš dans la maison du capitaliste est accompagnée de la remarque suivante : « Petja s'approche de Erš et le tire par la barbe. Le vieil homme sourit avec obséquiosité. Les juifs doivent-ils porter une telle barbe?! C'est à cause de toi que les gamins crient 'youpin' quand ils nous aperçoivent dans la rue » (p. 255).

La haine de Ženja, une des filles de la famille Grosman, ne s'exprime pas à l'encontre des prolétaires, mais envers les juifs dont elle espère une disparition prochaine : « Quel sale peuple que tous ces juifs. Il faudrait tous les égorger le plus vite possible » (p. 251). Erš — et ce qu'il incarne — est l'ennemi commun des israélites (les Grosman) et des révolutionnaires (juifs). Pour les deux camps, la présence visible du juif est gênante. Il y a dans le processus de l'assimilation et dans l'aventure du socialisme une logique qui mène tout droit à la délation. Un israélite qui se contente d'être dans son coin un citoyen inattaquable sans élever la moindre critique envers le juif conforme à l'imagerie traditionnelle ne fait que la moitié du chemin. Un marxiste (juif) qui ne dénonce pas les éléments culturels et religieux qui fondent et préservent la spécificité juive ne s'est pas totalement débarrassé de ses *a priori* bourgeois. Il est remarquable que Miron, l'ouvrier, et les capitalistes utilisent sensiblement le même terme négatif (*hlam*) pour désigner cette culture juive dont il convient de se débarrasser au plus vite pour s'assimiler. On retrouve ici cette dichotomie d'une partition développée, en particulier par Lenin, dans son célèbre essai, *Notes critiques sur la question nationale* (1913). Il y a, en l'occurrence, les juifs progressistes et un judaïsme réactionnaire, les rabbins et les *luftmenshn* qui apparaissent comme un symbole d'arriération culturelle dont il faut se libérer de façon radicale. Avec un total aveuglement à l'égard de sa communauté d'origine, qui manifeste un très grand dynamisme dans de nombreux domaines, Juškevič, en bon intellectuel juif marxisant, identifie la culture juive à l'héritage d'une superstition moyenâgeuse.

En situant un épisode de la lutte des classes uniquement à l'intérieur de la communauté juive, Juškevič est entraîné dans une dévalorisation systématique du noyau commun à tous les protagonistes de sa pièce : leur identité nationale. Toute nuance est ici un signe de faiblesse. C'est pourquoi les israélites honteux (les membres de la famille Grosman) sont irrésistiblement et affreusement juifs. Cela ne tient pas tant à la présence de leur très voyant appendice nasal dont ils sont héréditairement pourvus (p. 253) qu'à leur amour pour l'argent. L'appartenance sociale des Grosman est en fait une donnée secondaire. Pour un spectateur russe, dès leur première apparition sur scène, Ženja et sa mère Eteľ avec leurs bagues en or et leurs lourds colliers sont avant tout des représentations conformes à une imagerie classique associant le juif à l'argent. Le personnage Grosman apporte une dimension moderne à cette concordance traditionnelle. Il n'est pas un capitaliste parmi d'autres, il est le capitaliste, le Roi du monde dont le pouvoir est symboliquement reconnu lors d'une scène d'intronisation au cours de laquelle l'artisan Erš dépose une pelisse royale sur ses épaules (p. 261). Comme l'illustre la liste des biens dont il dispose, son pouvoir s'étend à toute la surface du globe (p. 354). Le juif est partout,

sa puissance est immense. L'araignée juive tisse ses fils et crée ses réseaux. Toutes ces images fantasmagiques sont implicitement présentes à travers le personnage du capitaliste juif dans la pièce de Juškevič. La passion de l'argent se transmet un peu comme une tare physique, un nez trop volumineux. Petja dresse ses projets d'avenir. Il sera un grand patron. Pour l'heure, encouragé par sa mère, il apprend à marchander son argent de poche. Son indéniable talent en ce domaine provoque l'admiration de ses parents qui reconnaissent en lui un vrai juif : « Il va grandir et deviendra un bon juif, comme nous tous » (p. 256).

« Mais pourquoi les juifs aiment-ils tant l'argent ? », s'interroge un des personnages (p. 268). La réponse est évidente. Parce que précisément ils sont juifs. Le médecin Jaša Rozenov entre en scène. Il avoue avec mépris que son métier ne l'intéresse absolument pas. Par contre l'activité boursière lui apporte un immense plaisir. Elle permet à sa nature profonde (juive) de s'exprimer. Est-il une exception parmi les intellectuels juifs ? Nullement ! En bon délateur, il invite ses interlocuteurs à regarder de plus près les motivations réelles de tous ces avocats, ingénieurs... juifs ; c'est l'argent, la richesse et rien d'autre. Le critique de *Vestnik Evropy* considère que « *Korol'* est pour les Russes un démenti formidable au mythe de l'unité raciale [*sic*] des juifs »<sup>27</sup>. Il est exact qu'au début de la pièce les Grosman se disputent ou plutôt se chamaillent : Ženija reproche à son mari ses écarts amoureux, Petja exige plus d'argent de poche, mais tout cela est anodin et dans l'acte IV tous les membres de la famille Grosman se retrouvent unis autour du coffre-fort pour compter leurs sous et se livrer à une sorte de ballet satanique.

On comprend aisément les réactions scandalisées de la critique juive qui qualifia Juškevič d'antisémite : « C'est toujours la même histoire, la même affirmation du caractère sacré de l'argent pour les juifs »<sup>28</sup> ; « Parfois il semble que Juškevič hait les juifs »<sup>29</sup>. Parfois, en effet, car l'antisémitisme n'est pas toujours avoué avec franchise. Alors, par glissement sémantique, on affirme que les attaques sont portées non contre les juifs mais contre les bourgeois. Par hasard, certainement, ces bourgeois sont juifs, ils aiment l'argent et ils ont un grand nez.

Il semblait évident que *Korol'*, du fait même de la présence de certaines scènes montrant des ouvriers en état d'insurrection, allait être censurée. Il n'en fut rien. La critique russe exprima son étonnement : « Si, du point de vue de la censure, la pièce semble sujette à caution, pourquoi est-elle acceptée par un théâtre impérial ? »<sup>30</sup>. Dans un article de la revue *Teatr i iskusstvo*<sup>31</sup>, nous trouvons des éléments de réponse à cette question. Dans un premier temps, la pièce fut interdite. Avec l'aide de l'actrice Savina qui avait de solides soutiens à la cour, *Korol'* fut proposée une seconde fois à la censure qui, le 19 mars 1907, formula un avis positif à condition

27. V. V., « Literaturnoe obozrenie, S. Juškevič, *Korol'*, p'esa v 4 dejstvijah » (Revue littéraire. S. Juškevič, *Le roi*, pièce en 4 actes), *Vestnik Evropy*, 3, 1908, p. 408.

28. Anonyme, « *V gorode Juškeviča* », *art. cit.*

29. Anonyme, « *Korol'* Juškeviča », *Rus'*, 13 janvier 1908, p. 5.

30. Anonyme, « *Korol'* Juškeviča », *Rus'*, 7 avril 1907, p. 5.

31. B. I. Bentovin, *art. cit.*, pp. 47-48.

que certains passages jugés factieux soient éliminés et que la personnalité des membres de la famille Grosman, et du père en particulier, soient mise en relief. Enfin, la pièce ne devait être jouée que sur les scènes des théâtres impériaux. Fin octobre 1907 deux répétitions générales furent organisées au théâtre Aleksandrinskij en présence d'un public trié sur le volet. *Korol'* fut ensuite présentée, début 1908, au théâtre Mihajlovskij dans le cadre d'une action de bienfaisance. Le prix des places était très élevé. Comme le rapporta un journal russe<sup>32</sup>, la mise en scène de A. Petrovskij et le jeu des acteurs qui s'évertuaient, avec un pseudo-accent juif et une gesticulation ridicule, à rendre le coloris national de l'œuvre, transformèrent le drame social de Juškevič en une farce. L'auteur se déclara enchanté par le spectacle!

Les censeurs, dont ce serait une erreur de sous-estimer l'intelligence, avaient su trouver dans l'œuvre de Juškevič la base invariante de la plupart des représentations et des argumentations véhiculées par la littérature antisémite. Certes, selon les époques et les pays, la rhétorique antijuive peut « s'enrichir » de quelques nuances et faire, par exemple, certains emprunts au racisme scientifique ou se parer de raisonnements d'ordre économique (comme chez Juškevič) ou démographique mais, dans l'ensemble, on ne peut s'empêcher de noter l'autisme rhétorique des antisémites, professionnels ou occasionnels, qui persistent dans la répétition et la reproduction des mêmes traditions judéophobes, des mêmes contradictions qui, au gré de leurs utilisateurs, s'opposent ou entrent en syncrétisme. On trouve le juif en tant qu'être religieux, sectaire, doté d'une propension à l'exclusivisme et au séparatisme national. Il y a le juif comploteur par nature, voué à la subversion, à l'athéisme et à la propagation des idées modernes. Il est l'incarnation de l'Antéchrist. On distingue également le juif exploiteur, le représentant de l'esprit capitaliste. Il appartient à la grande famille des Rothschild, à la ploutocratie cosmopolite. Ces trois catégories sont malheureusement présentes dans la pièce de théâtre de Juškevič. Ce dernier devient de plus en plus un écrivain russe d'origine juive qui adopte avec une bonne volonté coupable les clichés antijuifs traditionnellement véhiculés par la littérature russe. Entre 1907 et 1917, il ne peut plus être question en ce qui le concerne d'esprit d'indépendance, mais bel et bien d'une dérive antisémite.

### La dérive antisémite

En 1908 Juškevič fait part à Gor'kij de son intention d'écrire un certain nombre d'œuvres satiriques<sup>33</sup>. Et effectivement, il rédigera par la suite un roman en trois

32. Anonyme, « *Korol'* na cene Mihajlovskogo teatra » (*Le roi sur la scène du théâtre Mihajlovskij*), *Birževye vedomosti*, 12 janvier 1908, p. 4.

33. *Pis'mo Juškeviča Gor'komu ot 27 janvarja 1908* (*Lette de Juškevič à Gor'kij du 27 janvier 1908*), Arhiv Gor'kogo, AG.KG P 90 18 3.

volumes, *Leon Drej* (1909-1919), *Den'gi* (1908), *Komedija braka* (1909) et *Bes* (1913), autant de textes qui peuvent être qualifiés de satiriques<sup>34</sup>. Pour la question de l'antisémitisme chez Juškevič, seules les trois dernières créations présentent un réel intérêt. Cependant nous n'étudierons pas en détail la comédie *Bes* et ceci pour deux raisons. Par son contenu, *Bes* n'apporterait rien de nouveau à l'analyse de l'antisémitisme de son auteur. De plus, la pièce fut très peu jouée et ne provoqua pas autant de réactions d'indignation que *Den'gi* et *Komedija braka*. Il est vrai aussi que les événements en Russie et dans le monde retenaient bien plus l'attention que la création médiocre d'un écrivain qui, par ses scandales à répétition, avait fini par lasser même ses plus fervents défenseurs.

La révolution de 1905 marque la fin d'une courte période (1890-1905) au cours de laquelle quelques intellectuels juifs ont pu caresser l'espoir de voir émerger un courant philosémite chez les écrivains et les hommes publics russes. À la différence du pogrom de Kišinev en 1903, ceux qui se déclenchent au lendemain de la promulgation du Manifeste du 17 octobre 1905 se passent dans la quasi-indifférence. La question juive n'est plus, semble-t-il, d'actualité. Comme un fait inéluctable, et somme toute très secondaire, l'opinion publique russe ne conteste plus la permanence de la zone de résidence et des limitations de toutes sortes qui frappent la communauté juive. Effrayée par un avenir qu'elle pressent apocalyptique, la Russie cherche dans son passé les raisons de ne pas douter de sa puissance et de son destin. Chez les écrivains, et plus particulièrement chez les poètes symbolistes, le catastrophisme se colore de néoslavophilie, d'une admiration intense pour cette Russie éternelle, païenne et puissante, dont Stravinskij célèbre la vitalité primaire dans le *Sacre du printemps* (1913). Si, comme nous le pensons, l'antisémitisme est un des plus sûrs indicateurs de la situation générale d'un État et d'une nation, alors le procès Bejlis, entre 1911 et 1913, et la réactivation des accusations de crimes rituels qui frappent la population juive illustrent de manière magistrale le naufrage à la veille de la Première Guerre mondiale de la Russie dans les eaux sombres de l'obscurantisme. V. Rozanov et A. Suvorin donnent librement cours à leur haine du juif, V. Puriškevič peut dénoncer la mainmise des juifs sur le théâtre, la presse, les arts et le monde de la finance, rares sont les intellectuels russes qui manifestent leur désapprobation.

L'époque, il est vrai, n'est plus au combat en faveur des opprimés et à l'écriture d'œuvres qui délivrent un message politique et social fort. Des écrivains engagés comme Gor'kij et des folliculaires plus légers comme V. Aleksandrov, A. Kosorotov ou V. Ryškov, proposent des comédies dont le thème principal est la famille. Pour reprendre une formulation de K. Čukovskij au sujet de la littérature russe des années 1910 : « Tourner en dérision la bourgeoisie est devenu l'occupation... bourgeoise la mieux partagée par tous nos écrivains »<sup>35</sup>. De façon très banale donc,

34. Les citations sont issues de S. Juškevič, *Sobranie sočinnenij v 7 tomah, op. cit.*, t. 6 : *Pohoždenie Leona Dreja, Haimka i Ios'ka, Edut, Sem'ja (Den'gi) (Les aventures de Leon Drej, Haimka et Ios'ka, Ils s'en vont, La famille (L'argent))*, 1911 ; et de *Komedija braka (La comédie du mariage)*, Saint-Pétersbourg, Prosveščenie, 1911 ; *Bes (Le démon)*, Moscou — Berlin, 1922.

35. K. Čukovskij, « Ložnyj individualizm » (Un faux individualisme), in *Ot Čehova do naših dnej (De Čehov à nos jours)*, Saint-Pétersbourg, Izdatel'skoe bjuro, 1908, p. 76.

Juškevič écrit en 1908 une « comédie de mœurs » dont le double titre *Scm'ja* et *Den'gi*, à travers l'association du juif et de l'argent, est la garantie pour le public d'un spectacle facilement compréhensible et riche de stéréotypes rassurants.

Dans un ouvrage, le journaliste du quotidien *Vozroždenie*, V. V. Šulgin, s'interroge avec une fausse naïveté sur le destin tragique du peuple juif et sur la permanence des persécutions dont il est victime<sup>36</sup>. Avec *Den'gi*, Juškevič apporte une réponse à l'auteur de *Sanin* et à tous ceux qui se demandent comment il est possible de ne pas haïr les juifs. Représentons-nous des personnages qui n'ont que l'argent comme but dans la vie et qui mettent en avant leur judéité pour justifier leur passion monomaniaque et nous obtenons *Den'gi*. Les différents protagonistes de cette pièce ne se contentent pas d'être des juifs traditionnels qui aiment l'argent pour l'argent, ils sont aussi des théoriciens de leur vice. Cette peinture de la famille bourgeoise qui, dans le contexte russe, ne pouvait être interprétée que comme un tableau fidèle de la communauté juive tout entière, fut très fortement critiquée par les journaux juifs<sup>37</sup> : « En ne montrant des juifs que sous l'éclairage tendancieux de leurs rapports avec l'argent, Juškevič a une vision typiquement antisémite de la culture et de l'esprit juifs » ou encore, « Avec *Den'gi*, Juškevič fait perdre leurs dernières illusions à ceux qui pensaient que, peut-être, les juifs n'étaient pas tous des gredins avides et cyniques »<sup>38</sup>.

De la première à la dernière page, Polina affirme inlassablement la nécessité d'amasser le plus d'argent possible afin de pérenniser ce qui constitue selon elle l'essence de la culture juive : « L'argent et notre descendance ! Voilà ce qui compte. Tu crois que notre argent est ordinaire ? Non, c'est de l'argent juif. Il faut penser à tes petits-enfants. Ne seront-ils pas juifs ? », dit cette mère à son fils (p. 286). Comme l'avare du théâtre classique, Polina érotise sa passion pour les pièces de monnaie qu'elle caresse en ressentant une réelle jouissance. Mais elle ajoute une dimension supérieure à la fameuse avarice juive. Ces références à Rothschild, symbole du capitalisme juif mondial, mais surtout l'utilisation constante du vocable « *rod* » que l'on peut traduire par descendance, tribu ou encore race, légitiment sa passion en lui communiquant une valeur héréditaire. Le terme « antisémitisme » fait son apparition dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en Allemagne, c'est-à-dire à une époque et en un lieu où l'assimilation des juifs est particulièrement avancée. Cette version raciale de l'antijudaïsme vient à temps apporter un peu de lumière quand le juif n'est plus aussi facilement identifiable par sa façon de parler, de s'habiller. Il se trouve gratifié alors d'une mentalité distincte. Une explication scientifique est donnée à ce qui se trouve hors du regard. Avec le mot *rod* que Juškevič fait employer par Polina, l'amour du juif pour l'argent acquiert une valeur génétique et donc rédhibitoire. Il y a une différence fondamentale entre les motivations de Sonja, la mère (*Raspad*), Dina, (*V gorode*), et Polina. Les gestes et les pensées des deux premières sont à chaque instant justifiés par

36. V. V. Šulgin, *Čto nam v nih ne nraivsja* (*Ce qui ne nous plaît pas en eux*), 2<sup>e</sup> éd., Paris, Ed. Russia minor, 1930, p. 17.

37. Anonyme, « Den'gi » (L'argent), *Novaja Rus'*, 18 février 1908, p. 6.

38. Anonyme, « Den'gi » (L'argent), *Reč'*, 18 décembre 1908, p. 6.

l'existence de conditions extérieures qui les obligent à être ce qu'elles sont, des femmes cyniques et avides d'argent. La mère de famille dans *Den'gi* nourrit une passion pour l'argent parce qu'elle est juive, c'est inscrit génétiquement dans son corps et dans son esprit, voilà ce que nous dit Juškevič.

« Celui qui écrit avec un balai ne voit pas que dans la vie il y a des nuances. Et la vérité est dans les nuances », dira un critique au sujet de *Den'gi*<sup>39</sup>. Du début à la fin de la pièce, Mark, le fils de Polina, répète qu'il veut disposer de l'argent de ses riches parents pour satisfaire son goût ostentatoire du luxe, avoir des maîtresses « comme papa ». La même phrase est répétée une dizaine de fois sans aucune variation. À travers ce personnage, Juškevič donne une représentation bien pitoyable de l'étudiant juif. Les quotas imposés lors de l'accès à l'université deviennent dans la pièce une péripétie de second ordre que les juifs, grâce à leur fourberie habituelle et leur puissance financière, surmontent aisément. Ainsi, au sujet de Mark, le père, Šteker, affirme : « Il fera un parfait avocat. Vraiment ce n'est pas difficile d'être le premier, il suffit de... (le père souffle sur ses doigts) » (p. 292).

Šteker, tout comme son épouse, aime utiliser le vocable « la famille », mais il lui attribue une valeur clanique, un sens mafieux. Il réunit chez lui les représentants juifs du capitalisme local afin de fédérer une union. Le but est de faire main basse sur l'économie de la région, puis du pays. Šteker n'est qu'un maillon d'un vaste réseau : « Ce que je veux ? Vous voulez vraiment que je vous l'explique ? Mais regardez-nous, nous sommes dispersés, désunis. Montrez-moi une seule maison, un seul endroit, une seule ville, où les riches ne pensent pas à leur avenir. Parlons avec sincérité, nous sommes entre nous » (p. 314). Le pronom « nous » que Šteker aime tant utiliser ne renvoie pas tant à une classe sociale donnée qu'à la nation juive dans son ensemble. Comme pour Mark ou Polina, il est inutile de citer d'autres répliques prononcées par Šteker. À l'instar d'un des personnages présents lors de la réunion, qui hoquette tout au long de l'acte II : « De l'argent, de l'argent, de l'argent... », Šteker répète inlassablement un discours identique.

À deux reprises au moins Šteker qualifie les organisations caritatives juives qui — il convient de le rappeler — font preuve d'un courageux dynamisme dans les actions d'entraide et la gestion de la vie associative, de ramassis de charlatans (pp. 275, 298). Les gestes de Mendel'son, le secrétaire aux longs doigts et au nez crochu de Šteker, lors des préparatifs de la réception des patrons juifs, évoquent irrésistiblement un ballet satanique (p. 298). La vision de conspiration présente dans *Korol'* est complétée ici par la figure traditionnelle de l'étranger par nature, de l'ennemi absolu que l'on retrouve dans l'une des plus anciennes représentations antijuives du peuple juif : c'est un démon dont la diabolique surhumanité se traduit notamment par un thème d'accusation spécifique, celui du meurtre rituel. La thèse de l'existence des crimes rituels et du caractère diabolique de la religion juive qui est au centre de l'affaire Bejlis ne constitue pas, en 1911-1913, une réelle innovation argumentaire de la part des antisémites. Elle démontre au contraire la pérennité

39. V. Kranihfel'd, « Novye knigi, S. Juškevič i Komedija braka » (Nouveaux livres, S. Juškevič et *La comédie du mariage*), *Russkoe bogatstvo*, 2, 1911, otd. 2, p. 149.

en Russie, et chez Juškevič, de l'antijudaïsme moyenâgeux dénoncé en 1880 pour la première fois dans l'Empire par le célèbre savant orientaliste D. A. Hvol'son<sup>40</sup>. À la même époque, les antisémites français et allemands développaient les bases d'un antisémitisme racial dont l'instrumentalisation devait permettre de définir « scientifiquement » des éléments juifs bien mieux assimilés à l'ensemble de la population qu'en Russie. Mais, comme le note Gor'kij au sujet d'une autre œuvre « diabolique » de Juškevič, *Leon Drej* (première partie publiée en 1908), les allusions présentes dans *Den'gi* arrivent bien mal à propos dans le contexte d'hostilité générale et de résurgence de l'antijudaïsme<sup>41</sup>.

*Den'gi* est-elle une satire de la seule bourgeoisie juive, comme l'affirme Juškevič ? Dans l'acte III, le défilé des gueux attirés par l'argent que leur a promis Mendel'son apparaît comme un démenti aux intentions déclarées de l'auteur. La fourberie professionnelle de la mendicante Ita Berštejn (le nom est indispensable pour souligner, s'il était nécessaire, l'origine nationale de cette femme), l'hypocrisie d'un personnage caractérisé uniquement par sa chevelure rousse, et enfin l'avidité générale de la foule qui psalmodie « De l'argent, de l'argent, de l'argent... » (p. 344), tout cela caractérise aussi bien les riches que les pauvres. En final, *Den'gi* constitue une sorte de catalogue de la laideur juive, un tableau monstrueux dont l'élément principal est le secrétaire Mendel'son. Qui est ce personnage qui emploie constamment le pronom « nous », ce Judas prêt à se vendre au capitaliste le plus offrant et à trahir son maître, cet affairiste à la fois thésauriseur comme Polina et boursicotier comme Šteker, ce corrupteur qui rêve de fonder sa banque et de dominer le monde ? Il est le juif absolu, le juif éternel, le représentant de tous les Mendel'son de la terre, qu'ils soient musiciens, écrivains, docteurs ou avocats.

« Je ne comprends pas, dit Šteker, pourquoi tu t'appelles Mendel'son. Il y a un banquier Mendel'son, un savant, un musicien, qu'est-ce que tu viens faire au milieu de tous ces Mendel'son ? Ma foi, je ne sais pas trop. Je suis peut être un de leur lointain parent. Ne sommes-nous pas tous membres d'une seule et même famille ! répond Mendel'son en faisant un large geste circulaire. » (p. 297)

Le secrétaire de Šteker est la figure aboutie du fantasme antisémite, d'un monde où tous les juifs s'appelleraient Mendel'son et leurs particularités correspondraient à une liste établie scientifiquement. En effet, il ne suffit pas de déterminer la mentalité du juif, il convient de déterminer ses caractéristiques physiques. Les parties du corps les plus citées dans *Den'gi* sont le nez et les oreilles, ces deux attributs obligatoires de toute représentation picturale antisémite (p. 359) :

« Abramson - Mejer, reniflez donc l'air ! Que dit votre nez ?  
Mejer respire l'air profondément de son grand nez.  
Abramson - Alors que dit votre nez ?  
Mejer - Mais laissez donc mon nez tranquille. »

40. D. A. Hvol'son, *O nekotoryh srednevekovyh obvinenijah protiv evreev (De quelques accusations moyenâgeuses contre les juifs)*, Saint-Pétersbourg, 1880.

41. M. Gor'kij, *op. cit.*, p. 231.

Les différentes indications de l'auteur au sujet du physique des autres personnages sont à l'avenant. *Den'gi* permet un véritable état des lieux de l'antisémitisme russe qui d'une part, ainsi que nous l'avons rappelé, continue d'utiliser le vieux fonds de commerce de l'antijudaïsme moyenâgeux (l'affaire Bejlis), et d'autre part annonce les programmes d'identification immédiate du juif grâce à un nombre limité de critères scientifiquement et sociologiquement définis : les noms, les professions, les gènes. Certes l'évocation de l'ethno-racisme d'un Georges Montandon nous entraîne loin de la Russie des années 1910 et de l'œuvre de Juškevič, mais sur le fond, il n'y a pas de différence entre l'affirmation « tout juif s'appelle Mendel'son » et le titre au singulier de l'exposition « Le juif et la France » présentée à Paris en 1942.

Si *V Gorode* et surtout *Korol'* contenaient des éléments susceptibles d'être détournés au profit d'une représentation schématique et hostile, dans *Den'gi* Juškevič anticipe les attentes d'un public heureux de voir s'agiter sur scène « des Cyrano de Bergerac à l'accent juif »<sup>42</sup>. *Den'gi* réduit à néant les tentatives d'écrivains comme E. Čirikov, Š. Aš, D. Ajzman et aussi de Juškevič lui-même dans ses premières œuvres pour imposer une peinture variée et si possible objective et donc inédite de la communauté juive. Ainsi que le signale le critique de *Russkoe bogatstvo*, « Juškevič ne nous fait plus rien découvrir sur ce monde juif d'Odessa qu'il connaît, semble-t-il, très bien. Il ne nous montre ni ses joies ni ses peines. Juškevič n'est plus qu'un banal écrivain russe d'origine juive »<sup>43</sup>.

*Den'gi*, tout comme *Komedija braka* dont nous parlons plus loin, furent de très gros succès qui permirent à leur auteur de faire un peu plus partie de cette classe sociale dont il entendait faire la satire. La population juive d'Odessa se pressa en nombre aux représentations des « comédies de mœurs » de Juškevič. Il n'y a pas à voir là de paradoxe. Selon certaines estimations, en 1876, dans la ville natale de Juškevič près de 90 % des magasins tenus par des juifs ouvraient aussi le jour du shabat. L. Levinski<sup>44</sup> raconte comment, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une foule nombreuse composée essentiellement de juifs venait dépenser son argent pour le simple plaisir de se voir ridiculiser sur scène dans les spectacles de l'acteur (juif) Davidof. Cette précision ne permet pas pour autant de relativiser la portée antisémite de *Den'gi*, *Komedija braka* et des anecdotes de Davidof. La population juive d'Odessa se caractérisait par son haut degré d'assimilation. Juškevič, juif issu de la petite bourgeoisie, ne parlait pas le yiddish, Dostoievskij était son auteur préféré et son modèle. Il ne semble pas totalement illogique de présumer que la population juive d'Odessa n'était pas en mesure d'estimer la véritable portée de certaines représentations traditionnelles du juif. Le danger venait précisément de la banalisation.

42. V. Il', « Moskovskij Dramatičeskij Teatr, Mendel' Spivak », *Rampa i žizn'*, 48, 1914, p. 11.

43. V. Kranihfel'd, *art. cit.*, p. 147.

44. L. Levinski, *Kitvei*, Tel Aviv, 1935, II, pp. 495-497, cité par Steven J. Zipperstein, « Odessa revisitée », *Les Cahiers du Judaïsme*, 1, 1998, p. 44.

Fin 1909, Juškevič fait la lecture à Saint-Petersbourg de *Komedija braka* à un cercle restreint d'écrivains et d'acteurs du théâtre Aleksandrinskij. En mars 1910<sup>45</sup>, il présente sa nouvelle création à ses amis d'Odessa qui lui conseillent de retravailler la pièce, la jugeant trop superficielle et mal construite. Mais Juškevič passe outre à ces avis et propose au public une œuvre dont la tonalité générale et le thème peuvent être illustrés par une des répliques du bourgeois juif, Gol'dman : « Tu veux que je te dise ce qu'est l'amour ? Ce n'est rien. L'amour c'est le corps. Tu as un corps, j'ai un corps, voilà c'est ça l'amour » (p. 91).

À l'instar de nombreux écrivains russes de cette époque, Juškevič entend traiter de la question des rapports dans le couple et de la sexualité féminine. Que ce soit dans certaines œuvres de Kuprin (*Morskaja bolezn'* (*Le mal de mer*) est toujours citée dans ce cas), dans les recherches de N. Evreinov sur le nu sur scène, ou, de façon fort différente, dans les très nombreuses comédies bourgeoises, dans les années 1910 le sexe et l'érotisme sont à la mode. *Revnost'* (*Jalousie*) rapporte 35 000 roubles par an à son auteur, M. Arcybašev<sup>46</sup>. partout où elle est mise en scène, au Novyj teatr de Saint-Petersbourg en 1910, au théâtre de Korš et au Solovcov de Kiev en 1911, *Komedija braka* attire un public très nombreux et assure des recettes très conséquentes. Comme le souligne Gor'kij<sup>47</sup>, en choisissant un sujet à la mode Juškevič cherche le succès facile et l'obtient.

Si de nombreux auteurs, comme Arcybašev, A. Kamenskij ou A. Zinoveva, englobent le sexe dans l'exposé « philosophique » d'une valorisation de l'individualisme, Juškevič, écrivain « social et démocrate » justifie son choix par sa volonté de dénoncer la débauche morale de la bourgeoisie (juive). A. A. Amfiteatrov sera un des très rares intellectuels russes à défendre *Komedija braka* : « J'aime, je l'avoue, quand un écrivain fait son travail. Juškevič décrit son monde juif tel qu'il le voit et le connaît. Il a réussi une œuvre superbe, forte et haute en couleur »<sup>48</sup>. La peinture de la bourgeoisie juive dans *Komedija braka* mérite-t-elle toutes ces louanges ?

Tout comme dans *Den'gi*, il serait vain de chercher dans la nouvelle création de Juškevič une quelconque diversité. La première scène nous introduit immédiatement dans un univers où règne la vulgarité et où la notion de nuance est, par conséquent, totalement absente. La situation de départ est caractéristique d'une comédie bourgeoise banale. Olja, l'épouse du banquier Gol'dman, subit les assauts physiques de Brik, le fondé de pouvoir de son mari. Brik trouve les arguments nécessaires pour convaincre madame Gol'dman de céder à ses étreintes : « Quelle femme aujourd'hui ne trompe pas son mari ? » (p. 5). Olja, qui ne désire pas devenir une

45. A. Arlov, « Pis'ma iz Odessy, *Komedija braka* » (Lettres d'Odessa, *La comédie du mariage*), *Rampa i žizn'*, 10, 1910, p. 167.

46. Anonyme, « Zemlja, sbornik 13yj » (La terre, 13e recueil), *Russkoe bogatstvo*, 3, 1914, p. 398.

47. Gor'kij i russkaja žurnalistika načala xx veka, neizdannaja perepiska (*Gor'kij et la presse russe du début du XX<sup>e</sup> siècle, correspondance inédite*), Moscou, Nauka, 1988, p. 202.

48. *Ibid.*, p. 200.

exception, minaudes, puis se jette dans les bras de son amant. Tout au long de la pièce, la même scène va se répéter un nombre certain de fois avec quelques variantes mineures concernant les personnages. Ceux-ci trouvent un plaisir évident à égrener la longue, très longue liste de « qui couche avec qui » (pp. 16, 65 par exemple). À l'acte II des femmes — belles, laides, riches, pauvres, toutes juives — sont réunies dans la salle d'attente d'un gynécologue spécialisé dans les avortements et nous livrent sans pudeur les noms de ceux qui pratiquent l'adultère; elles dévoilent les vices des médecins qui s'adonnent à des attouchements pervers. Le reste est à l'avenant.

Chez Juškevič, le bourgeois juif est un dépravé sexuel et un goinfre. Dans la pièce on relève au moins quatre scènes au cours desquelles les personnages « bâfrent » les plats les plus variés et parlent de nourriture. Comme le souligne le critique V. Kranihfel'd<sup>49</sup>, dans *Komedija braka*, Juškevič atteint le summum de la vulgarité. De façon paradoxale, le dramaturge se complaît dans la peinture uniforme et vulgaire de cette grossièreté qu'il entend dénoncer. Au sujet de *Komedija braka*, la revue *Rampa i žizn'* écrit : « C'est une pièce qui ne provoquera pas l'indignation des juifs et qui ne réjouira pas les antisémites »<sup>50</sup>; *Teatr i iskusstvo* ajoute : « Seule une imagination malade pourrait voir dans tout cela une représentation antisémite »<sup>51</sup>. Et pourtant quand Juškevič offre, sans nuance aucune, le spectacle de bourgeois débauchés et vulgaires c'est le juif absolu, le juif éternel qui se trouve gratifié de ces caractéristiques. L'amour de Gol'dman pour l'argent, ses longues répliques sur les bénéfices de son entreprise, les bijoux dont le prix est répété à plusieurs reprises à la fin de la pièce, les femmes chez le médecin qui font connaissance en précisant que leur époux possède telle entreprise ou telle banque, toutes ces précisions lourdement apportées et imposées enserrant les personnages dans un cadre volontairement limité. Dans *Komedija braka*, il n'est pas question des bourgeois en général, mais bel et bien des juifs en particulier et ceci d'une façon très rassurante car traditionnelle. Le juif est en quelque sorte conforme à son image.

Il ne suffit pas que les personnages paraissent, ils doivent aussi être juifs. Gol'dman, le personnage principal de la pièce, donc l'individu le plus vulgaire, est aussi celui qui affirme le plus fort son attachement à son identité : « Je suis juif, c'est là, dans mon sang. Tu comprends, je suis juif » (p. 21), dit-il à son fils qui lui fait part de son intention de se convertir. Et effectivement Gol'dman est juif, parce qu'il aime l'argent, parce qu'il est vulgaire, parce que, comme tous ses congénères, il a le goût de la dissimulation. Ainsi, à Rozen, autre figure classique du juif honteux de la littérature antisémite, Gol'dman déclare : « Tu es un véritable antisémite ! Ah, ils sont beaux nos juifs ! Tu te rends compte un peu de l'effet que ça aurait si nos ennemis apprenaient qu'il y a des types comme ça parmi nous ? [au public] : Il se remplit les

49. V. Kranihfel'd, *art. cit.*, p. 147.

50. D. Jur, « S. Juškevič i *Komedija braka* » (S. Juškevič et *La comédie du mariage*), *Rampa i žizn'*, 43, 1910, p. 704.

51. Em. Beskin, « *Komedija braka* na scene Korša » (*La comédie du mariage* sur la scène du théâtre de Korš), *Teatr i iskusstvo*, 3, 1911, p. 164.

poches d'argent et en plus il ose affirmer qu'il n'est pas juif! » (p. 73). Enfin, les interjections « typiques » qui ponctuent les répliques des personnages sont comme autant de signaux d'identification. Vl. Kranihfel'd souligna à nouveau dans son article cette évidence que Juškevič se refusait à comprendre : « Sa pièce sera interprétée comme la représentation réelle non seulement de la bourgeoisie juive, mais de tous les juifs »<sup>52</sup>. Les craintes du critique se confirmèrent. L'antisémite notoire, N. Ežov, se réjouit du spectacle offert par Juškevič<sup>53</sup>. A. Suvorin fit parvenir le télégramme suivant à l'actrice Savina : « Je souhaite tout le succès possible à cette pièce dans laquelle il [Juškevič] reproduit avec tant de vérité les aspects détestables de ses coreligionnaires »<sup>54</sup>. Et effectivement quelle authenticité dans cette description de Gol'dman tel qu'il apparut sur la scène du théâtre de Korš. Le rôle était tenu par le célèbre acteur Borisov : « Chauve, avec des grosses moustaches noires et une bouche avide, un gros ventre obscène, nous avons devant nous le juif typique, le véritable youpin jusqu'au plus petit détail »<sup>55</sup>.

Juškevič s'étonne des critiques qui lui sont adressées : « Je ne comprends pas comment on peut trouver dans mes œuvres l'expression d'une attitude hostile envers le monde juif. Je donne une représentation littéraire de la vie et je n'ai aucune idée préconçue »<sup>56</sup>. Malgré ses dénégations, l'auteur de *Den'gi* commence certainement à percevoir la portée négative de certaines de ses pièces. Dans les œuvres qui seront écrites par la suite, comme *Miserere* ou *Mendel' Spivak*, il évite les représentations schématiques et uniformes du monde juif. Mais déjà, dans *Komedija braka*, on perçoit les signes d'une évolution. Griša, un jeune sioniste exalté qui rejoint son oncle en Palestine, et surtout Miša, le fils aîné de Gol'dman, nuancent très légèrement de leur présence la vulgarité générale de la pièce. Miša s'interroge inlassablement sur le sens de la vie et sur la valeur concrète de son identité. Il souffre de n'être qu'un « adjectif ». La judéité est pour lui comme une enveloppe vide, une apparence dont on lui demande de se contenter. Jeune juif dans un monde bourgeois en voie d'acculturation, il demande à son père : « En quoi suis-je juif ? Ai-je été élevé comme un juif ? Qui suis-je ? Qui suis-je ? » (p. 69). Incapable d'apporter une réponse à l'alternative qui s'offre à lui, c'est-à-dire se convertir pour rentrer à l'université ou se contenter d'être intuitivement et superficiellement juif, Miša se suicide. Il est évident que ni Gol'dman, ni Olja, la mère, ne sont en mesure d'entretenir une conversation réelle avec ce jeune homme tourmenté. Il y a en effet une incompatibilité totale entre les personnages. À la fin de *Komedija braka*, Olja s'interroge : « Où est la vérité après tout cela, où est la vérité ? » (p. 93). Et effecti-

---

52. V. Kranihfel'd, *art. cit.*

53. N. Ežov, « Komedija braka », *Novoe vremja*, 10 janvier 1911, p. 4.

54. *Černovik pis'ma A. Suvorina Savinoj (Brouillon de lettre de A. Suvorin à Savina)*, sans date, Central'nyj gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva, Moscou, F. 459, op. 2, e.x. 329, l. 13.

55. Anonyme, « Komedija braka na scene Korša » (*La comédie du mariage sur la scène du théâtre de Korš*), *Moskovskie vedomosti*, 12 janvier 1911, p. 2.

56. « Vstreča s Juškevičem » (Rencontre avec Juškevič), *Kievskij teatral'nyj kur'er*, 29 novembre 1913, p. 3.

vement quelle vérité désire montrer Juškevič à travers les nombreux thèmes qui sont plus ou moins abordés dans la pièce : l'avortement, les rapports homme-femme dans le couple, l'adultère, la Palestine, l'identité juive, à travers cette cohabitation maladroite d'éléments relevant de la comédie bourgeoise satirique, de la farce et de la tragédie (le destin de Miša). La pluralité chaotique des tonalités et des styles contribue à un nivellement et à une simplification excessive des sujets abordés, des personnages représentés. Comme l'explique le critique de *Russkoe bogatstvo* en 1911 : « Cette pièce — *Komedija braka* — est antisémite parce qu'elle est, d'un point de vue littéraire, une œuvre médiocre »<sup>57</sup>.

En analysant le contenu de certaines œuvres nous avons cherché à définir ce qui pouvait justifier les accusations d'antisémitisme à l'encontre de Juškevič essentiellement à partir de *Korol'*, *Den'gi* et *Komedija braka*. Les défenseurs de l'écrivain utilisèrent le plus souvent des arguments qui ne s'appuyaient pas directement sur le contenu des pièces incriminées, mais qui, de façon assez vague, renvoyaient à la liberté d'expression et de critique.

Ainsi A. A. Amfiteatrov<sup>58</sup>, les critiques de *Rampa i Žizn*<sup>59</sup>, *Teatr i iskusstvo*<sup>60</sup> ainsi que St. Ivanovič — qui consacra un long article à l'exposé des relations entre Juškevič et la communauté juive<sup>61</sup> — s'évertuèrent à placer le débat au niveau de la question du choix de la bourgeoisie comme objet de représentation satirique. En tant que juif bourgeois, il était tout à fait normal, selon ses défenseurs, que Juškevič dépeignît le milieu qu'il connaissait le mieux. C'est, à notre avis un détournement fallacieux des jugements négatifs portés à l'encontre de Juškevič. À notre connaissance, il ne fut jamais reproché à l'auteur de *Den'gi* d'avoir adopté une attitude critique et encore moins d'avoir jeté son dévolu sur la bourgeoisie juive, mais d'en donner une représentation médiocre, uniformément négative et banale. La connaissance supposée de Juškevič aurait dû permettre la constitution d'une peinture inédite et intérieure des couches supérieures de la société juive en particulier, du monde juif en général. L'affirmation de St. Ivanovič : « Juškevič introduit dans la littérature russe-juive le juif 'réel', l'homme juif avec ses forces et ses faiblesses, son humanisme et sa générosité »<sup>62</sup> est exacte en ce qui concerne certaines nouvelles, mais ne convient absolument pas aux pièces de théâtre dont il a été question précédemment. Au contraire, l'écrivain emprunte des images et des clichés antisémites à la littérature russe, un peu comme si — explique un critique de *Russkoe bogatstvo* — « Après avoir entrevu la vie un court instant, il s'en était une fois pour toutes éloigné »<sup>63</sup>. Juškevič, écrivain juif, n'apporte aucun élément qui

57. V. Kranihfel'd, *art. cit.*

58. *Gor'kij i russkaja žurnalistika ..., op. cit.*

59. D. Jur, *art. cit.*

60. Em. Beskin, *art. cit.*

61. St. Ivanovič, « Semen Juškevič i evrei » (Semen Juškevič et les juifs), in *Semen Juškevič, Posmertnye proizvedenija (Semen Juškevič. Œuvres posthumes)*, Paris, 1927, pp. 97-117.

62. *Ibid.*, p. 98.

63. V. Kranihfel'd, *art. cit.*, p. 148.

permette une meilleure connaissance de ce monde qu'il connaît, semble-t-il, très bien; dans *Den'gi, Komediya braka* et dans certains passages de *Korol'* il n'y a rien d'inédit par rapport aux œuvres russes ouvertement antisémites.

Dans *Comédia*, le grand journal français des spectacles avant la Seconde Guerre mondiale, A. Levinson met en exergue le courage et l'audace de Juškevič qui osa s'attaquer aux « bourgeois de sa race [sic] »<sup>64</sup>. À cette affirmation, St. Ivanovič apporte la précision suivante : « Il renvoya dos à dos ses amis et ses adversaires »<sup>65</sup>. Selon ce proche de Juškevič, ces ennemis n'étaient pas tant les antisémites que les milieux juifs et les intellectuels philosémites russes qui entendaient réduire sa liberté d'expression. Juškevič, en tant qu'auteur démocrate engagé, professe partout qu'il est impossible de vivre dans la société et de se considérer en dehors de la société. Mais quand ses amis et ses détracteurs lui recommandent de prendre en compte l'hostilité des Russes envers les juifs, l'existence de la zone et d'une législation antijuive, la tradition théâtrale dans le domaine de la représentation du juif sur scène, Juškevič crie à l'atteinte à la liberté d'expression. Comme l'explique V. Levitina, l'auteur de *Den'gi* se considérait « comme un artiste habité par la grâce de Dieu et donc au-dessus de la réalité pitoyable »<sup>66</sup>. En fait plus que de liberté, il était question de responsabilité.

Certains s'étonnèrent de la véhémence des réactions exprimées par les milieux juifs contre les comédies de Juškevič. Les accusations d'antisémitisme ne dissimulaient-elles pas la crainte d'une communauté de voir ses défauts réels dévoilés au monde? Les juifs ont peur de la vérité, telle est la conclusion que nous retrouvons dans des articles de *Rampa i žizn'*<sup>67</sup> ou bien chez St. Ivanovič<sup>68</sup>. Là encore le débat est déplacé. Il n'est plus question du contenu des œuvres incriminées, mais de la réactivation du juif fourbe et hypocrite qui se dissimule pour mieux préparer en douce ses sales coups. Par un superbe retournement, l'offensé se trouve dans la position de l'accusé. Mais les défenseurs de Juškevič insistent sur la susceptibilité suspecte des juifs. Gogol' n'a jamais été accusé d'être un auteur russophobe malgré sa critique féroce de la société russe. Le parallèle avec l'auteur des *Ames mortes* fut développé en particulier par Vl. Hodasevič dans un article consacré entre autres aux analogies entre *Leon Drej* et le *Revizor* et dans de nombreuses autres critiques publiées au moment de la sortie de *Komediya braka* et de *Bes*<sup>69</sup>. Dans tous ces travaux, seuls certains éléments sont pris en compte : le style, les traits communs entre des personnages. Certes ces analyses sont intéressantes, mais elles ignorent certaines données littéraires ainsi que le contexte historique. Il conviendrait

64. A. Levinson, « Un écrivain spolié. Mort de Siméon Youchkevitch, romancier et auteur dramatique », *Comédia*, 26 février 1927 (Collection de la bibliothèque de l'Arsenal-Paris).

65. St. Ivanovič, *art. cit.*, p. 110.

66. V. Levitina, *art. cit.*, p. 163.

67. V. Il', « Komediya braka », *Rampa i žizn'*, 16 janvier 1911, p. 9.

68. St. Ivanovič, *art. cit.*, p. 112.

69. V. Hodasevič, « S. Juškevič », in *Semen Juškevič, Posmertnye proizvedenija, op. cit.*, pp. 41-81.

d'imaginer un auteur russe qui aurait composé les portraits uniformément négatifs et simplistes de personnages russes en soulignant, à chaque ligne, que tous leurs défauts proviennent de leur origine nationale. Il faudrait aussi situer cet écrivain dans un milieu historiquement, culturellement, politiquement hostile à tout ce qui est russe, alors, peut-être, la comparaison entre Juškevič et Gogol' serait possible.

Parfois caustique, comme le critique de *Rampa i žizn'* de 1911, qui — référence gogolienne oblige — invite les juifs « à ne pas s'en prendre au miroir mais à eux-mêmes s'ils ont la gueule de travers »<sup>70</sup>, parfois bienveillant, le philosémitisme russe des années 1905-1917 fait peau neuve. Il ne découvre plus comme c'était le cas dans le passé avec intérêt et humilité ce monde juif qu'il connaît si mal. Il impose aux coreligionnaires de Juškevič de regarder leurs défauts en face; il se pose en donneur de leçon et demande aux juifs de devenir un peuple comme les autres<sup>71</sup>. Cette minorité admirable, ombrageuse et chauvine est présentée, sans hostilité apparente, comme responsable de la haine qu'elle déclenche. Elle doit se guérir de cet exclusivisme indéfinissable qui ne permet pas d'assouvir le vieux rêve de transparence. Elle doit donc cesser d'exister en tant que telle.

Éloigné de sa communauté d'origine, Juškevič ne perçoit plus la spécificité de l'altérité juive. De cette différence immatérielle qui résiste à la définition autant qu'au regard (est-ce un peuple, une religion, une nation?), il donne, dans *Komedija braka, Den'gi*, et partiellement dans *Korol'*, un contenu simpliste et antisémite.

Dans son essai de définition de la littérature russo-juive Simon Markish recommande avec prudence une analyse au cas par cas de la situation de chaque écrivain : « Tout comme les affinités avec le judaïsme, cette position [l'appartenance à la création littéraire russo-juive] peut varier d'un auteur à l'autre, d'une période à l'autre dans les limites d'une carrière »<sup>72</sup>. Nous pouvons et nous devons appliquer ces propos à l'ensemble de l'œuvre de Juškevič. Elle ne se limite pas à ces quelques pièces antisémites dont nous avons essayé d'analyser le contenu. Elle est variée et riche. Elle présente une importance fondamentale pour ceux qui s'intéressent à la situation de la communauté juive en Russie à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, à cette notion complexe qu'est la littérature russe-juive et au statut ambigu de l'écrivain juif de langue russe.

Département d'Études slaves  
 Université de Caen  
 Esplanade de la Paix  
 14032 Caen Cedex

e-mail : bczerny@aol.com

---

70. V. II', *art. cit.*

71. St. Ivanovič, *art. cit.*, pp. 106-107.

72. S. Markish, *art. cit.*, p. 150.