

András KÁNYÁDI

LE JUIF ERRANT HONGROIS : UN GROTESQUE DU VINGTIÈME SIÈCLE

La figure mythique du Juif errant parcourt un long chemin européen avant d'émerger dans la littérature hongroise. Fruit d'une contamination de plusieurs personnages et d'épisodes bibliques, son mythe cristallise au XVII^e siècle, autour de la figure du cordonnier Ahasvérus. Si les poètes hongrois commencent à s'y intéresser à l'époque romantique, c'est au vingtième siècle que la prose magyare se concentre sur le noyau invariant du schéma narratif, le dialogue fatal. Celui-ci condense l'essence de la catégorie esthétique du grotesque : mélange ambivalent et intense du comique et d'un fantastique teinté de tragique. Grâce à sa flexibilité temporelle, le récit sur le Juif errant permet aussi une réflexion sur les expériences limites de l'histoire contemporaine, elle-même ressentie comme l'expression du grotesque. Les œuvres analysées ici sont le récit « à une minute » d'István Örkény intitulé « Ahasvérus » et deux « phrases numérotées » de Péter Esterházy, extraites de Harmonia caelestis.

Dans un livre ambitieux et profondément hétérogène sur les mythes et symboles en Europe centrale (Delsol, Maslowski et Nowicki 2002), j'ai pu lire avec stupéfaction l'article de Marie-France Rouart sur le mythe du Juif errant en Hongrie (Rouart 2002). L'auteur, peu soucieuse de son ignorance de la langue et de la littérature hongroises, y entreprend l'adaptation d'une étude de Sándor Scheiber, parue en anglais sur le même sujet (Scheiber 1954). Pour compenser son plagiat et aussi parce que M^{me} Rouart est tout de même spécialiste du mythe du Juif errant au XIX^e siècle (cf. Rouart 1989), elle impose avec assurance à la littérature magyare une grille de lecture préfabriquée et tire les conclusions que l'on pouvait attendre d'une routine universitaire familière avec le maniement de la rhétorique. Je cite le

début de sa conclusion : « Ni porte-parole révolutionnaire ou idéologique, ni caricature de lui-même, ni enclin à se féminiser en Juive errante, il semble que le Juif errant résiste à un certain historicisme qui compromettrait le noyau invariant. »

De ce passage, je retiendrai seulement les deux premières erreurs qui frappent tout lecteur hongrois avisé. La première : l'un des meilleurs textes sur le Juif errant, le poème éponyme de János Arany, dont Rouart remarque seulement le « pessimisme désenchanté », met en lumière un révolutionnaire, en proie à l'aliénation du moi, et ce au XIX^e siècle. La seconde : les avatars contemporains du personnage dans l'écriture d'István Örkény et de Péter Esterházy mettent en œuvre une approche littéraire caricaturale.

Sans vouloir insister sur les « emprunts » de l'article français, je ne peux m'empêcher d'en donner quelques exemples cocasses. Chez Scheiber, on lit la phrase suivante : « The short story of Francis Herczeg "A bolygó izraelita" gives this name to an alert Jewish journalist. » Et chez M^{me} Rouart : « La vague de sympathie à l'égard d'un personnage et d'un peuple se traduit encore en Hongrie à la fin du XIX^e siècle par des œuvres qui actualisent la silhouette de l'errant. C'est le cas de la nouvelle de Ferenc Herczeg, qui, lui-même journaliste et écrivain juif, transforme le personnage en un journaliste israélite errant, L'israélite errant, "A bolygó izraelita". »

Le seul rajout significatif, destiné à établir un rapport entre l'auteur et son personnage, comporte une erreur monumentale : Herczeg choisit son personnage non parce que lui-même est Juif, mais bien au contraire pour prendre ses distances par rapport à l'israélite¹. Si dans ce passage le prénom hongrois apparaît écrit correctement (*Ferenc*, et pas *Francis*), dans la plupart des cas la méthode principale « rouartienne » ne fait que reprendre des prénoms anglais, à la Scheiber (et du coup, les *Joseph*, les *Henry* et les *Francis* se multiplient dans le texte français). Ainsi, les mots-clés subissent en général de cruelles transformations : les Juifs (*zsidók*) deviennent « *szidok* » (ce qui signifie en hongrois « je gronde »), le mot *bujdosás* (traduit par *fuite*) « *buldo-*

¹ Herczeg venait d'une famille allemande du Banat (il s'appelait *Herzog*), il n'a appris le hongrois qu'au lycée pour devenir, plus tard, un écrivain nationaliste hongrois, aux vues antisémites.

jás », et j'en passe. Pourquoi citer en hongrois quand on ne connaît pas un traître mot de cette langue ?

Cet article mémorable m'a cependant orienté vers une tentative de compréhension d'un phénomène littéraire et esthétique : pourquoi la littérature hongroise, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, s'empare-t-elle encore de la figure du Juif errant, et pourquoi le grotesque constitue-t-il la catégorie esthétique adéquate à ce mythe littéraire ?

Pour bien poser le sujet, il est nécessaire de fixer d'abord l'emploi du terme *grotesque*. Par la suite, je présenterai brièvement la naissance et la cristallisation du mythe du Juif errant, ainsi que son apparition tardive en terre hongroise. Pour finir, j'examinerai l'usage particulier que fait de ce mythe la littérature hongroise au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle.

LE GROTESQUE, ÉVOLUTION D'UNE CATÉGORIE ESTHÉTIQUE

La définition d'une *catégorie esthétique*, concept apparu seulement au XIX^e siècle et perçu pendant quelque temps comme la « modification du Beau », suppose la réunion de quatre critères : une atmosphère affective spécialisée (éthos), un système de forces structurées, un type spécialisé de valeur et une entité qui peut être mise en œuvre par tous les arts (Souriau 1990). Le grotesque remplit, on le verra, ces critères. Pour ce qui est du terme *grotesque*, celui-ci prend sa source dans l'art ornemental. À l'époque de la Renaissance, les fouilles archéologiques découvrent les sous-sols décorés des palais impériaux romains (de Néron et de Titus) enfouis ; de là, la racine du mot : *grotta*, « souterrain ».

De nature profondément hybride, le grotesque reste toujours un mélange ambivalent. Ses composantes s'articulent au départ autour du fantastique : cocasse, bizarre, drôle, monstrueux sont les termes qui participent à sa construction. Ils sont rejoints plus tard par deux pôles antithétiques : le comique et le tragique.

Les essais de définition du grotesque sont nombreux et contradictoires. Justus Möser (1761) le reconnaît en tant que notion autonome ; Friedrich Schlegel (1798, 1800) le compare à l'arabesque ; Hegel (1835) répertorie ses trois caractéristiques : mélange injustifié de domaines différents, distorsion et ampleur démesurée, dispersion

d'une seule et même détermination. Pour ce philosophe, le grotesque représente la *perpétuation de contrastes jamais résolus*.

Victor Hugo (1827) élargit le concept, et parle d'un « principe » qui engendre des formes ; ainsi, le grotesque s'incarne aussi bien dans l'horrible et le difforme que dans le bouffon et le comique. Pôle de la tension dramatique, il s'oppose au « sublime » et son essence réside dans le *contraste monstrueux*. Le mythe qui exprime le mieux sa mise en œuvre est celui de la « Belle et la Bête ».

Baudelaire (1855) distingue d'un côté le comique « significatif » qui désigne les formes limitées de la caricature et de la satire et, de l'autre, le comique « absolu », c'est-à-dire le grotesque. Celui-ci produit une « ivresse de rire, quelque chose de terrible et d'irrésistible » ; il s'agit donc d'un comique de violence où l'épouvante prend de l'importance.

Les études de synthèse théoriques sur le grotesque sont tardives. Pour Mikhaïl Bakhtine (1970), le grotesque représente toute une culture ancienne, celle de la tradition carnavalesque, illustrée par les rites et les spectacles du Moyen Âge. Cette culture, ancrée dans le matériel et le corporel, trouve sa meilleure expression dans l'univers de Rabelais. La déformation y apparaît comme la création dynamique d'une forme nouvelle et s'accomplit à travers le rire du carnaval. Chez Rabelais, le rire grotesque, mode d'expression du carnaval, traduit une vision du monde et s'inscrit dans les profondeurs archétypales. Le grotesque, principe d'intensification et de dynamisation du réel, se traduit non seulement par les multiples métamorphoses du « corps » rabelaisien (exprimé par les dimensions démesurées) mais aussi par une prolifération langagière, une richesse d'inventions verbales conduisant à recréer le langage même.

De son côté, Wolfgang Kayser (1957) voit la principale manifestation de la *structure* grotesque non pas dans le rire mais dans l'expérience de l'aliénation. Au comique rabelaisien s'oppose ici le « *unheimlich* » kafkaïen. Dans l'optique du théoricien allemand, ce sont les formes de désagrégation de l'être qui dominent cette structure : le grotesque, c'est le pouvoir absolu du « ça » (*Es*) freudien. Kayser esquisse une diachronie culturelle et retient trois époques où le *Es* a été ressenti avec une force particulière : la Renaissance, le *Sturm und Drang* allemand et la fin-de-siècle. La destruction de la personnalité et de l'ordre historique, l'aliénation du moi, le jeu avec l'absurde, ainsi

qu'une tendance à l'automatisation seraient les traits essentiels du grotesque qui, si l'on respecte le premier critère qu'une catégorie esthétique doit remplir (l'atmosphère affective spécialisée), comporte un effet de « sourire glacé ». Ce mélange intense fonctionne toujours sur un mode relationnel et se combine surtout sous deux formes : le « grotesque satirique » et le « grotesque fantastique ».

Plus récemment, Philip Thomson (1972) confronte le concept aux catégories voisines comme l'absurde, le macabre ou le bizarre. Plus que par sa structure, le grotesque, cet « *ambivalently anormal* », agit à travers ses fonctions et ses intentions essentielles : l'aliénation, la tension irrésoluble et l'aspect ludique.

Retenons ici, pour conclure, que le grotesque représente une catégorie esthétique au sens restreint et une vision du monde au sens large qui repose sur un mélange intense de contrastes jamais résolus. Dans ce mélange violent, l'un des éléments serait le comique, l'autre le fantastique, qui voisine avec le monstrueux et le tragique ; leur interaction dynamique produit un effet d'aliénation qui peut se mettre en place aussi bien grâce à une prolifération qu'au moyen de la réduction du langage et fonctionne toujours sur un mode relationnel.

LE MYTHE DU JUIF ERRANT

Le mythe du Juif errant est parabiblique, car, malgré ses acteurs évangéliques, on ne trouve pas ce récit dans le Nouveau Testament. Né au Moyen Âge chrétien, il se concentre sur un personnage qui résulte de la contamination de trois figures : l'apôtre saint Jean, à qui Jésus a promis l'immortalité, Malchus, le serviteur du grand prêtre, à qui Pierre a coupé l'oreille, et le garde anonyme du grand prêtre qui a giflé Jésus au moment de l'interrogatoire. Ce dernier apparaît dans la tradition chrétienne médiévale sous le nom de *Cartaphilus*.

Le premier inspirateur de la figure serait saint Jean. Dans l'Évangile qui lui est attribué, on lit ce passage : « S'il me plaît qu'il demeure jusqu'à ce que vienne (la fin du monde), que t'importe ? Le bruit se répandit alors parmi les frères que ce disciple ne mourrait pas ». Dans l'Évangile selon saint Matthieu, Jésus annonce : « Il en est

d'ici présents qui ne goûteront pas la mort avant d'avoir vu le Fils de l'homme venant avec son royaume. »²

Le deuxième personnage, Malchus, émerge dans l'Évangile de Jean. Serviteur du grand prêtre, il participe à la capture de Jésus. Quand l'épée de saint Pierre lui tranche l'oreille, le Christ le guérit aussitôt. S'il ne reparaît plus, l'Écriture sainte nous apprend que, lorsque le grand prêtre interrogea le captif, un garde « gifla Jésus, en disant : c'est ainsi que tu réponds au grand prêtre ? » La tradition chrétienne identifie par la suite le *serviteur* au *garde* du grand prêtre, le faisant apparaître ainsi non seulement brutal, mais aussi profondément ingrat.

La gifle, l'interrogatoire et les paroles de Jésus relatives à son disciple favori sont mis plus tard en rapport de causalité. Ainsi, c'est à Cartaphilus, contamination de Jean (puisque son nom, qui signifie en grec « le bien-aimé », dérive de l'épithète du disciple favori) et de Malchus (le violent ingrat), que revient la tâche de fixer le mytheme essentiel du Juif errant, le *dialogue fatal*. Celui-ci est encore absent dans la toute première mention du personnage, à savoir chez Jean Moschos, auteur d'un recueil de vies de pieux ermites³. L'auteur y relate que l'ermite Isidore de Mélitène aurait fait la rencontre de « l'Éthiopien » qui, pour avoir frappé au visage Jésus-Christ, fut condamné à *pleurer et gémir perpétuellement*.

Si on ne dispose pas d'une filiation textuelle directe, cette figure damnée apparaît néanmoins en Europe pour la première fois à Bologne, dans la chronique monastique des Cisterciens⁴. Dans cet ouvrage, les pèlerins de Terre Sainte racontent avoir vu en Arménie un Juif qui avait frappé le Christ allant à son martyre ; par punition, l'agresseur devra *attendre le retour du Seigneur*. Tous les cent ans, il rajeunit et retrouve l'âge qu'il avait au moment de son crime (trente ans). Le principal invariant du récit constitue déjà le *dialogue fatal* : « *Vade, seductor, ad recipiendum quod mereris* » (Va, trompeur, recevoir ce que tu mérites), à quoi Jésus répond : « *Ego vado et tu expectabis me donec revertar* » (J'y vais, et toi, tu m'attendras jusqu'à ce

² Jean, 21, 23 et Matthieu 16, 28.

³ Jean Moschos, *Le pré spirituel*, chap. XXX (écrit autour de 550).

⁴ *Ignoti Monachi Cisterciensis Santa Mariae de Ferraria Chronica*, 1228.

que je revienne). Les *pleurs perpétuels* de « l'Éthiopien » sont remplacés ici par *l'attente éternelle*.

Le frère Roger de Wendover⁵ confère une identité précise au personnage : il s'agit de Joseph Cartaphilus, portier de Pilate. L'histoire y est racontée par un évêque venu d'Arménie. Matthieu Paris, continuateur de la chronique de Wendover, reprend l'anecdote⁶. Le *dialogue fatal* apparaît sous la forme d'une question-réponse ; après le verdict de Pilate, Cartaphile assène par derrière un coup au Christ et, moqueur, le somme de partir : « *Vade Jesu citius, vade, quid moraris ?* » (Va donc, Jésus, va plus vite, qu'attends-tu ?) Le Seigneur rétorque : « *Ego vado, et tu expectabis donec redeam* » (Je vais et tu attendras que je sois revenu). L'évêque précise que le Juif errant, baptisé Joseph après l'avènement du christianisme, a renoncé à son nom païen de Cartaphile.

Le wallon Philippe Mousket⁷ modifie le dialogue : c'est aux Juifs que s'adresse le futur châtié « *Atendés-moi, g'i vois / S'iert mis li faus profète en crois* » (Attendez-moi, j'y vais, le faux prophète va être crucifié). Jésus, irrité, lui répond : « *Icist ne t'atenderont pas / mais saces, tu m'atenderas* » (Eux, ils ne t'attendront pas, mais sache-le, toi, tu m'attendras). Si dans les variantes britanniques Cartaphile se moque cruellement des souffrances du Seigneur et mérite une juste punition, le personnage anonyme de Mousket se trouve trop sévèrement châtié pour sa curiosité.

Le texte de Guido Bonatti a le mérite de rassembler tous les mythes dont le récit médiéval s'est enrichi : faute, châtement, longévité, attente, errance repentante, pèlerinage⁸. Chez lui, le Juif errant s'appelle Joannes Buttadeus. La sentence du Seigneur témoigne également d'une nouvelle variante des versions en latin : « *Tu expectabis me donec venero* ».

Au cours des XIV^e et XV^e siècles, le récit sur le Juif errant fait partie de la culture orale et il en existe des variantes dans tous les pays d'Occident. Les sources écrites italiennes véhiculent le nom de Butta-

⁵ *Flores historiarum*, 1235.

⁶ *Chronica maiora*, 1240.

⁷ *Chronique rimée*, 1243.

⁸ Bonatti, Guido, *Introductorius ad judicia stellarium*, 1277.

deo, celles de France, Boute-Dieu⁹, la variante espagnole parle de Juan Espere en Dios ou Votadios, celle de Flandre, de Jean Baudewyn. La consécration tardive du nom Ahasvérus a lieu en terre allemande, avec la parution de l'opuscule *Kurze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasver*¹⁰. L'année suivante voit le jour, également à Leyden, un livret populaire (*Volksbuch*), qui devient le véritable artisan de la diffusion du mythe dans la littérature de colportage européenne.

La *Kurze Beschreibung*, puis le *Volksbuch* cristallisent le schéma narratif du mythe, grâce à quelques transformations structurelles essentielles. Ainsi, au coup porté (la gifle) se substituent les propos inhumains. Les paroles du châtement changent aussi : au lieu de « tu attendras mon retour », le Christ avertit le pécheur qu'il *marchera* jusqu'à la fin du monde. L'errance éternelle remplace donc l'attente éternelle. Cette substitution sémantique permet d'assurer une postérité littéraire inépuisable au mythe, car on peut désormais multiplier à l'infini les rencontres d'Ahasvérus avec d'autres personnages. Le don des langues s'y ajoute comme un motif nouveau : en conséquence de ses pérégrinations interminables, le Juif errant apprend quantité d'idiomes dans les pays visités et assimile différentes cultures. Un autre motif — l'aspect dépenaillé —, résultat des errances, fera partie désormais de ses attributs constants.

D'autres changements importants concernent le nom. *Ahasvérus* figure dans l'Ancien Testament, au livre d'Esther¹¹, sans pour autant avoir un lien évident avec le personnage biblique. Le nom tire probablement son origine de la fête du Pourim, perçue comme l'expression du triomphe de la judaïté. On sait que, pendant cette fête de printemps, les Juifs faisaient des lectures à haute voix du livre d'Esther, accompagnées de cris et de malédictions visant leurs ennemis. Ils organisaient aussi une représentation dramatique, nommée *Ahasverspiel*, où

⁹ Signifiant ou bien « celui qui rejette le Dieu » ou bien « frappe-Dieu », du verbe *bouter*.

¹⁰ *Courte description et histoire d'un Juif nommé Ahasvérus*, en 1602. Des différents lieux d'éditions (Bautzen, Hambourg, Leyde), neuf exemplaires ont été conservés.

¹¹ En tant qu'Assuerus, derrière lequel se cache le roi persan Xerxès I^{er}.

s'exprimaient des sentiments hostiles à l'égard des non-Juifs. De là dérive le surnom métonymique des israélites, *Ahasvérus* (Milin 1997). Plusieurs indices suggèrent qu'un auteur protestant se cache derrière le livret populaire : la variante du nom (un catholique n'aurait pas utilisé *Ahasuerus*, mais *Assuerus*, comme dans la Vulgate), ainsi que l'appellation « Seigneur Christ » (au lieu de Jésus). Le fait que le héros assiste au prêche dans l'église luthérienne à Hambourg confirme cette supposition.

Le métier de cordonnier apparaît comme un élément nouveau dans le récit. Selon toute vraisemblance, c'est par antiphrase que le héros se verra attribuer cette occupation : exerçant au départ une profession sédentaire, il devra désormais user beaucoup de chaussures. Une explication psychosociologique ne semble pas non plus incongrue : au moment de la rédaction du *Volksbuch*, les savetiers étaient tenus pour « acerbum et petulans »¹² par la société urbaine traditionnelle. Ainsi, ces deux représentations négatives auraient été condensées en la figure d'Ahasvérus, cordonnier de Jérusalem.

Comme mon intention était de dégager les mythes du récit, je ne m'attarderai pas sur les différentes œuvres littéraires qui ont trait au mythe. Il suffit de rappeler qu'à la suite des traductions en plusieurs langues du livret populaire, la « haute littérature » commence aussi à s'y intéresser. Si le XVIII^e siècle nous laisse déjà quelques morceaux mémorables, c'est au XIX^e siècle que s'accomplit son épanouissement définitif. Mais c'est dans le récit fantastique « Le Passant de Prague » d'Apollinaire¹³ que la figure émerge pour la première fois comme porteur du grotesque. Lecteur et interprète de ses propres histoires fictives, le Juif errant est ici aussi un champion de la sexualité et du savoir, même s'il ne peut échapper à la malédiction divine. Loin de garder rancune au Christ, il lui reste reconnaissant pour la vie éternelle d'ici-bas. Si le récit se joue dans le registre ironique, la fin a l'effet grotesque du « sourire glacé » : le personnage souffre les tourments de la mort et sa régénération demeure incertaine.

En Hongrie, ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'apparaît le mythe du Juif errant. Prenant exemple sur la dénomination allemande, les

¹² « Mordant et effronté », selon R. Boutrays, cité par Milin 1997, p. 68.

¹³ Paru en 1902 dans *La Revue blanche*.

auteurs utilisent le plus souvent l'appellation de « Juif éternel » (*örök zsidó*, calqué sur *der ewige Jude*). Scheiber (1954) a répertorié minutieusement non seulement les différents termes d'appellation, mais aussi les textes qui l'évoquent ; à l'en croire, on le retrouve d'abord dans un drame de József Katona¹⁴. Il s'agit pourtant, à cette époque-là, soit de brèves allusions (János Vajda, Gyula Reviczky), soit de poèmes mineurs (Ferenc Mentovich, Ede Tóth, Mihály Szabolcska, Aladár Bán, Lajos Bartók) ou encore de projets de drame (Mihály Vörösmarty). Scheiber s'efforce de prouver que la *Tragédie de l'homme* de Madách doit beaucoup au Juif errant d'Andersen ; il analyse aussi l'un des meilleurs poèmes hongrois sur le sujet, *Le Nouvel Ahasvérus* de József Kiss¹⁵, qui traite de l'assimilation douloureuse des Juifs en Hongrie. Mais il ne s'intéresse pas suffisamment au seul chef-d'œuvre du romantisme hongrois dans ce domaine, le monologue dramatique de János Arany : *Le Juif éternel*¹⁶.

Celui-ci, fruit de multiples désenchantements — révolutionnaires, individuels, poétiques —, pose un problème sérieux d'interprétation. Classé par les exégètes tantôt comme un monologue dramatique, tantôt comme une ballade lyrique, le poème ne retient des mythes du Juif errant que la malédiction et l'espoir illusoire de la pitié, en faisant appel, par le titre, aux connaissances du lecteur. Arany exprime ici le sentiment d'aliénation, le *Verfremdung* de l'individu, motif romantique engendré par l'incompatibilité de la quête (individuelle) des idéaux avec l'incompréhension (collective). La quête fiévreuse est en permanence menacée par le doute ontologique : notre existence a-t-elle un sens, y a-t-il vraiment des buts dans la vie ? Le moi troquerait volontiers l'existence humaine contre le monde végétal dont la finalité paraît plus évidente comparée à l'être humain. Pour l'Homme (qui englobe à la fois le révolutionnaire, le poète et le Moi), l'existence s'avère source d'une véritable douleur physique, aussi ne peut-il qu'aspirer au Repos (qui signifie à la fois sommeil, mort, but atteint, fin de l'Histoire). Si le Juif errant implore la miséricorde, il sait par-

¹⁴ *Monostori Veronka, vagy a harc a két ellenkező ügyért*, 1811. Ce drame est vraisemblablement une adaptation d'une pièce allemande.

¹⁵ Kiss József, *Uj Ahasvér*, 1885.

¹⁶ Arany János, *Az örök zsidó*, écrit en 1860.

faitement qu'il ne l'obtiendra pas ; invoquer la vaine espérance ne traduit qu'un mécanisme de rationalisation. Le poème choque par sa vision désillusionnée : l'humanité n'est qu'un mirage, une suite d'ombres, vue par l'individu comme à travers une lanterne magique. Le souhait « puissé-je obtenir le repos » contraste avec la certitude « je l'obtiendrai, tôt ou tard » ; l'ironie grinçante y transparait. L'individu désenchanté ressemble de ce fait au Juif éternel, condamné à errer jusqu'à la fin des jours : il se berce d'illusions mais n'y croit plus.

L'intérêt pour Ahasvérus en Hongrie renaît avec la fin-de-siècle et deux voies d'interprétation se dessinent. D'une part, il devient un motif récurrent d'expectation chez les poètes symbolistes (Endre Ady, Lajos Áprily), dans le sillage d'Arany. D'autre part, il s'infiltré de plus en plus dans les textes des auteurs juifs hongrois, qui se confrontent toujours à la délicate question de l'assimilation. Cette voie ouverte par József Kiss se prolonge jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, avec des auteurs comme Aladár Komlós, Tamás Emőd et d'autres moins connus (Sándor Mezey, Dezső Frischmann, etc.). Les valorisations négatives, qui voient dans le personnage le prototype du « Juif rapace » symbolisant sa race, ne manquent pas non plus : les textes du fasciste József Erdélyi et de l'assimilé Béla Zsolt relèvent de ce registre. Une étude approfondie sur ces différentes voies serait fort souhaitable, le seul ouvrage existant sur le sujet (Heinrich 1920) étant déjà ancien ; comme cependant elle dépasserait le cadre du présent travail, je n'aborderai ici que deux textes, écrits après l'expérience des camps de concentration, textes qui permettront l'approche du nouvel avatar du mythe, en tant qu'expression du grotesque.

LE JUIF ERRANT HONGROIS EN TANT QU'EXPRESSION DU GROTESQUE

Deux Juifs marchent dans la rue. L'un d'eux pose une question à l'autre. L'autre répond. Pendant ce temps, ils continuent à marcher. Le premier, auquel entre-temps une nouvelle question est venue à l'esprit, la pose à nouveau. Le deuxième y répond quelque chose. Cela, parfois, fait

rire. Et parfois, cela ne fait pas rire. Et eux, ils poursuivent leur chemin. Ils continuent la conversation. C'est une affaire compliquée.

(István Örkény : « Ahasvérus »)¹⁷

Sans l'aide du paratexte, le référent met à mal le lecteur. Et même avec. Aussi, l'adaptation peu réussie de Tardos¹⁸ a cru bon d'ajouter une précision dans le titre (« Juif errant » au lieu de « Ahasvérus »), ainsi qu'une ligne supplémentaire dans le texte : « C'est ainsi que commencent la plupart des histoires juives ». Autrement dit, le traducteur voulait faciliter l'identification du personnage mythique dont le nom choisi par l'auteur hongrois n'est peut-être pas suffisamment connu des lecteurs français. Il cherchait aussi à familiariser ces lecteurs avec la *situation* prototypique des blagues juives centre-européennes, qui commencent par la rencontre de Kohn et Grün. Cette rencontre — comme la plupart des *witz* — nécessite, comme forme de communication, le *dialogue*. Mais dans le texte d'Örkény, le dialogue se résume à une alternance de question-réponse qui se détache déjà du contexte habituel de la blague : on ne connaît pas la teneur de ce dialogue, on est obligé de supposer ce que celui-ci peut ou pourrait contenir.

Un élément itératif — « ils continuent à marcher » — indique que derrière cette situation apparemment banale pourrait se cacher l'inhabituel, l'étrange. Les deux interlocuteurs ne s'arrêtent même pas un instant et poursuivent leur chemin tout en causant. Cette promenade se caractérise par une étrange monotonie : c'est toujours le premier qui pose la question et le deuxième qui y répond. On peut donc supposer une différence entre les niveaux de savoir : c'est le premier qui essaie de se renseigner, le second qui fournit les renseignements. Mais ces informations restent toujours, pour le lecteur, dans l'obscurité, dans l'indéterminé. Vient alors un autre indice : la réponse est drôle ou elle ne l'est pas, conformément à l'intervalle temporel signalé par l'adverbe « parfois ». Il se pourrait que, en fonction du moment, la réponse puisse être conçue comme souriante ou sérieuse. On ne sait

¹⁷ *Egyperces novellák* (1967). Traduction personnelle.

¹⁸ ÖRKÉNY István, *Minimythes*, adaptation par Tibor Tardos, Paris : Gallimard, 1970.

toujours pas si c'est la même question qui est posée ou la même réponse qui est obtenue, mais on ressent un élargissement du contexte : une multitude de contextes émergent, qui rendent la/les question(s) et la/les réponse(s) comique(s) ou sérieuse(s), voire tragique(s). L'interprétation subjective du lecteur se trouve mise ici à l'épreuve par l'auteur : il faut relier le paratexte au contexte centre-européen et, plus loin, à l'histoire du vingtième siècle. Quoi qu'il arrive, les deux personnages poursuivront leur dialogue jusqu'à l'infini. La dernière phrase du texte ne fait que renforcer la pluralité de ces dimensions interprétatives : « C'est une affaire compliquée. » La simplicité spartiate des phrases renferme donc une complexité de significations qui caractérise l'ensemble des « récits à une minute » (*minimythes*, selon la traduction de Tardos) et nécessite, par conséquent, un examen plus approfondi.

István Örkény commence à écrire ses *egyperces* à partir des années soixante et devient rapidement le maître incontesté du grotesque dans la prose hongroise¹⁹. Dans ses nombreux entretiens, rassemblés en un livre intitulé « Dialogue sur le grotesque »²⁰, il ne cesse d'expliquer le sens de ce terme. Je ne retiendrai ici que les définitions pertinentes pour le texte cité.

Tout d'abord, « le grotesque est la réponse donnée par le vingtième siècle au dix-neuvième ». Il faut entendre par là que l'optimisme de l'humanité et la « confiance en soi-même », à l'aube de la révolution industrielle, ont été cruellement ébranlés et « réfutés » par les deux guerres mondiales, « les millions de morts civils, les camps de concentration ». La « vision grotesque » prend alors sa source dans l'irrationnel, elle est le fruit d'une auto-contradiction et se veut plus abstraite que la vision réaliste : « Elle nous dit que ce qui est déjà arrivé peut nous arriver demain aussi. » Dans notre texte, la présence de deux Juifs et leur conversation tantôt drôle tantôt sérieuse évoquent dans l'imaginaire du lecteur européen, vingt ans après la Seconde

¹⁹ Il avait déjà fourni des preuves de sa veine grotesque dans sa pièce *Tóték*, écrite en 1964.

²⁰ *Párbeszéd a groteszkről : beszélgetések Örkény Istvánnal*, choix d'entretiens par Zsuzsa Radnóti, Budapest : Magvető, 1981.

Guerre mondiale, les malheurs que les Juifs ont dû subir en tant que peuple.

La vision grotesque s'enracine également dans la multiplicité des choses et s'alimente de la multiplicité des réponses possibles. Dans cette optique, l'essentiel de l'écriture se limite à capter la *situation*, « cette mathématique de notre existence », le seul indice ontologique dont on puisse être vraiment sûr. Il est donc inutile de décrire en détail les personnages, leur physionomie ou leur mode d'agir ; l'écrivain, au lieu d'expliquer, doit permettre la « reconnaissance de la situation ». C'est ainsi que sur la banalité de la situation textuelle viennent se greffer, dans un premier temps, les traumatismes de la guerre, puis — pour le lecteur plus avisé — la dimension mythique du dialogue juif, en l'occurrence celui, fatal, entre Ahasvérus et le Christ.

Il s'agit donc d'activer le mythe parabiblique dès la lecture du paratexte, puis de le reconnaître grâce au mytheme essentiel, la malédiction. On n'a qu'à se rappeler le dialogue fatal qui aboutit au châtiement. Dans un premier temps, la réponse est comique, cocasse, car il est clair que le porteur de la croix, un misérable condamné, sera crucifié et ne reviendra pas. Mais s'il s'agit de Dieu, le retour n'est pas impossible et la réponse a tout d'une menace, la vengeance plane au-dessus du cordonnier ; désormais c'est lui le (con)damné. Cette réponse réunit le mélange intense du rire et de l'horreur, le conflit jamais résolu, l'ambivalence dynamique de la rigolade et du malaise existentiel : en somme, il s'agit d'une situation grotesque, engendrée par la distorsion du réel par la parole, une réponse grotesque. Le sourire d'Ahasvérus se figera sur ses lèvres et les conséquences seront funestes.

Le grotesque, dit Örkény, exprime « de petites évidences concises et bizarres », des contradictions extrêmement compliquées : c'est en cela que réside le *style grotesque*, précisément dans cette perpétuation des contrastes. Plutôt que de décrire les choses ou d'inventer des actions, il faut saisir la situation et laisser agir l'imagination du lecteur. Tout ce que le lecteur peut de toute façon s'imaginer, il est inutile de l'écrire : il y a par conséquent dans les « récits à une minute », derrière la caractérisation sommaire, à peine esquissée, une poétique du non-dit. Au fond, le grotesque cherche à « rendre probable une improbabilité » ; pour cette raison aussi, l'auteur hongrois le définit comme le « mélange de la satire et du lyrisme ». Vu l'ampleur du

grotesque dans l'univers örkényien, l'auteur n'a pas tort d'affirmer qu'il dépasse les cadres d'une forme ou d'un style, et exprime toute une « vision humaine ». Cette affirmation rappelle les dimensions que le grotesque occupe, selon Bakhtine, dans l'univers de Rabelais.

105. Ainsi dit la contre-légende : à la station de RER, place Batthyány, il avança vers mon père : le Christ, Jésus-Christ, qui avait du mal à articuler, dont le regard était trouble, dont le nez était rougi par une fraîche blessure, dont le lourd manteau dégageait un relent âcre. D'une voix lasse et polie il lui demanda de l'argent. J'en ai pas, répondit désobligeamment mon père, car il n'avait qu'un billet de mille. Mon bon monsieur, dit Jésus, et il saisit à deux mains la main de mon père. Mon père, effrayé, le repoussa, troublé par la douceur, la finesse veloutée de ce contact physique. Dégage ! le rabroua mon père, va-t'en ! Ainsi répondit le Fils de l'Homme : À partir d'aujourd'hui, c'est toi qui partiras et tu ne connaîtras plus un jour, plus une nuit de repos. Et c'est ce qui arriva. Mon père erra d'un RER à l'autre, d'un pays à l'autre, pas une once de repos ne trouva, pas même celui de la mort, le requies aeterna, Dieu, dans sa colère divine, de cela aussi le priva. Partout où il passe, mon père, il provoque des dégâts (les fleuves débordent, les moutons attrapent la tremblante, etc.). C'est ainsi que mon père se retrouva dans la même position que le peuple juif — d'où quelques relents d'antisémitisme.

(Péter Esterházy : *Harmonia caelestis*)²¹

Ce texte nous présente le Juif errant dans un cadre contemporain : une station de RER²² à Budapest. La situation est banale, comme chez Örkény, rendue comique par la savoureuse description des circonstances. Sous l'aspect d'un clochard aviné, le Christ aborde le père du narrateur et lui demande de l'argent. Incommodé par le personnage repoussant, le père refuse de délier sa bourse et, face à l'insistance du clochard, devient violent. Retournement de situation : l'ivrogne ne se laisse pas chasser, se révèle redoutable et la malédiction divine s'accomplit, conformément au mythe. Le comique résulte de la confusion métonymique de l'individu (le père reconnu coupable pour les

²¹ ESTERHÁZY Péter, *Harmonia caelestis*, trad. Par Agnes Jarfas et Joëlle Dufeuilly, Gallimard, 2001 (éd. originale : Budapest : Magvető, 2000), pp. 91-92.

²² Plus précisément, son équivalent hongrois, le HÉV.

dégâts de la nature) avec le collectif (le peuple juif, considéré depuis toujours comme un bouc émissaire par la croyance chrétienne). Esterházy raille ici la pratique profondément humaine de la méfiance envers l'étranger et démontre comment l'accidentel se transforme en nécessaire. Le châtement du père est tout aussi absurde que dans le récit mythique, même si l'avarice fait partie en principe des péchés capitaux.

Le maniement ironique du langage, dissimulé derrière une narration neutre de l'événement extraordinaire, compromet la crédibilité de la scène. Cette technique consistant à faire passer le fantastique pour normal, pour quotidien, relève du grotesque. Le fait que la divinité se manifeste au travers du contact soyeux de ses mains, révélateur de l'être suprême, laisse supposer que l'auteur fait ici allusion à la littérarité de tout récit parabiblique, en introduisant le motif du toucher, sur lequel repose le récit de Véronique²³. C'est une illustration ludique de la foi chrétienne folklorisée. L'auteur joue aussi sur le mythe du justicier tel qu'il apparaît dans les contes hongrois : déguisé en pauvre²⁴, celui-ci ne pardonne jamais l'offense qu'on lui a fait subir.

L'emploi du mot « mon père », justifié aussi par le côté roman de famille de *Harmonia caelestis*, rend possible, comme dans cette phrase 105, le jeu entre le couple « Père et Fils », et permet d'envisager une confrontation évangélique entre le Fils abandonné et le Père tyrannique, tout-puissant. Enfin, force est de constater que l'énonciation du début de la phrase, « ainsi dit la contre-légende », renferme un aspect d'épiphanie, mis en cause d'emblée par l'adverbe de manière. Cette version n'est donc pas la « vraie », elle a été concoctée pour réfuter la légende, le dessein de l'auteur de cet apocryphe a été sans doute de déconstruire un mythe faussement enraciné. Le sérieux se mêle au ridicule, autrement dit, on se trouve bien devant ce mélange intense et ambigu propre au grotesque.

²³ Dans la Bible, nulle trace de ce personnage, créé, comme le Juif errant, pendant le Moyen Âge à partir de l'épisode de la femme qui souffre depuis douze ans d'une perte de sang et que le Christ guérit (cf. *Marc 5.25*).

²⁴ Le roi Mathias Corvinus (1458-1490) figure dans la tradition orale comme le « roi juste » ; il parcourt le pays déguisé et punit les excès des tyrans locaux.

106. À une station de RER, style Batthyany, mon père, qui avait du mal à articuler, dont le regard était trouble, dont le nez était rougi d'une fraîche blessure, dont le lourd manteau dégageait un relent âcre, marcha vers le Christ, Jésus-Christ, et d'une voix lasse et polie lui demanda de l'argent. J'en ai pas, répondit désobligeamment le Christ, qui n'avait qu'un billet de mille. Mon bon monsieur, dit mon père, et il saisit à deux mains la main du Christ (le pied de Dieu), lequel retira la sienne, effrayé, troublé par la douceur, la finesse veloutée de ce contact physique. Dégage ! le rabroua le Fils de l'Homme, va-t'en ! tu ne connaîtras plus un seul jour, une seule nuit de repos. Et c'est ce qui arriva. Mon père erra d'un RER à l'autre, et pas une once de repos, comme le Juif errant. Et les fleuves débordèrent, et les moutons se mirent à trembler. Les dégâts sont provoqués.

(Péter Esterházy : *Harmonia caelestis*)

Ce deuxième texte serait-il la vraie légende qui infirme le précédent « mensonge » ? Sans indication particulière, il reprend la même narration que le précédent, avec un échange de rôles. Cette fois-ci c'est le père du narrateur qui s'approche du Christ, toujours dans la station de RER ; il a endossé les mêmes habits de clochard et se trouve dans le même état lamentable. Saisissant à deux mains « le pied de Dieu », il est repoussé par le Fils de l'Homme et condamné à l'errance perpétuelle. Contrairement au texte antérieur, une référence explicite au Juif errant émerge. L'anachronisme du Dieu — qui n'a qu'un billet de mille — ne fait pas oublier l'invariant du récit, c'est-à-dire la malédiction qui, comme dans le texte précédent, témoigne de la profonde injustice qu'on fait subir à l'homme. L'aspect de clochard n'est qu'un mytheme ressuscité : le Juif errant doit avoir une apparence dépenaillée et la blessure rouge rappelle même le Malchus ingrat de la tradition chrétienne.

Esterházy s'approprie d'abord le grotesque fantastique, puisque la transposition du Christ dans un contexte contemporain rappelle la trouvaille de Boulgakov ; mais il puise également dans le grotesque satirique, car Jésus agit d'une manière peu digne de sa divinité, il est mesquin, avare, écœuré par la pauvreté (il fait preuve, somme toute, d'un comportement humain) et commet un abus de pouvoir flagrant en chassant et en maudissant le mendiant. On peut penser ici à un acte gratuit — pourquoi punirait-il si cruellement le clochard ? —, sem-

blable à celui du banquier omnipotent Zeus dans le *Prométhée* de Gide, avec lequel le rapprochement textuel n'est peut-être pas fortuit.

Le caractère cocasse du texte repose sur l'emploi d'un langage ambigu ; ainsi, dans le dialogue qui constitue le noyau du récit sur Ahasvérus, l'injonction connaît un double emploi : le vulgaire « dégage » contraste avec la sentence qui ressemble à un commandement : « Tu ne connaîtras plus un seul jour, une seule nuit de repos ». L'astuce du langage grotesque réside aussi dans la brièveté de la formulation (on l'a déjà remarqué chez Örkény) ; l'auteur omet, dans cette version de la « légende », le verbe « trouver », se concentre sur la situation et s'empresse d'énoncer le mythe du Juif errant.

Si ce texte véhicule principalement un langage évangélique, il est néanmoins entrecoupé de constructions humoristiques, issues de la langue et de la culture hongroises : l'affaire se passe non pas dans la station de RER de la place Batthyány, mais de « style Batthyány » (« Batthyány-féle »), pour souligner davantage la singularité budapestoise de la rencontre et afin d'établir la connivence avec le lecteur hongrois, familier du lieu ; plus loin, le « pied de Dieu » recèle un jeu de mots hongrois qui signifie « gagner le gros lot » ; enfin, « *baj van okozva* » (traduit par « les dégâts sont provoqués ») relève du langage parlé, teinté d'une construction passive, à l'allemande, bannie de la langue soutenue. On assiste, comme dans le fragment précédent, à un cheminement saccadé depuis le bouffon vers le terrible, avec un retour au comique, et ce grâce au langage composite du postmoderne. Nous nous retrouvons donc encore une fois devant un mélange intense de registres, capable d'engendrer l'effet de grotesque, et c'est un grotesque bien hongrois, fondé sur le code culturel magyar qui interprète le mythe du Juif errant — du moins dans la deuxième moitié du vingtième siècle — à travers l'heureux alliage de la forme brève et de la situation du dialogue mythique, fatal et grotesque.

L'écriture hongroise de la deuxième moitié du XX^e siècle s'intéresse au Juif errant parce que ce récit met en relief une situation existentielle grotesque, construit à partir d'éléments simples : dialogue fatal, insulte et châtement démesuré. De plus, ce récit se prête à une actualisation historique, les souffrances collectives juives étant distillées dans le personnage d'Ahasvérus et dans sa conversation. La situation grotesque sied à une forme d'écriture brève, anecdotique,

fondée sur la riche tradition de l'écriture ironique hongroise à la Mikszáth. Le langage, porteur de références culturelles, mais aussi de calembours idiomatiques hongrois, traduit le doute existentiel qui est le fondement du grotesque moderne. Dans leurs interprétations du mythe du Juif errant, les auteurs hongrois de la seconde moitié du XX^e siècle empruntent la voie apollinarienne ; ironiques à l'excès, ils côtoient la caricature. Ils le font aussi sous l'emprise de l'intuition que, de nos jours, l'histoire du Juif errant est la meilleure illustration de la catégorie esthétique du grotesque, comme la « Belle et la Bête » l'avait été à l'époque romantique.

RÉFÉRENCES

- BAKHTINE Mikhail, 1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge*, Paris : Gallimard [1^{re} éd. : Moscou, 1965].
- BAUDELAIRE Charles, 1855, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Le Porte-feuille*, 8 juillet 1855 ; repris dans *Curiosités esthétiques*, 1868.
- DELSOL Chantal, MASLOWSKI Michel, NOWICKI Joanna (dir.), 2002, *Mythes et symboles politiques en Europe centrale*, Paris : PUF.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 1835, *Vorlesungen über die Aesthetik*, I, Berlin.
- HEINRICH Gusztáv, 1920, *A bolygó zsidó mondája*, Budapest : Franklin.
- HUGO Victor, 1827, *Cromwell*.
- KAYSER Wolfgang, 1957, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Oldenburg.
- MILIN Gaël, 1997, *Le cordonnier de Jérusalem : la véritable histoire du Juif errant*, Presses Universitaires de Rennes.
- [MÖSER Justus], 1761, *Harlekin, oder Vertheidigung des Grotteske-Komischen* [Harlekin ou la défense du comique grotesque].
- ROUART Marie-France, 1989, *Le mythe du Juif errant*, Paris : Corti.
- ROUART Marie-France, 2002, « Le mythe du Juif errant en Hongrie », in DELSOL Chantal, MASLOWSKI Michel, NOWICKI Joanna (dir.), *Mythes et symboles politiques en Europe centrale*, Paris : PUF, pp. 577-592.
- SCHEIBER Alexander, 1954, « The Legend of the Wandering Jew in Hungary », *Midwest Folklore*, 4, pp. 221-235.
- SCHLEGEL Friedrich, 1798, « Fragmente », *Athenaeum*, Berlin.

SCHLEGEL Friedrich, 1800, « Gespräch über die Poesie », *Athenaeum*, Berlin.

SOURIAU Étienne, 1990, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF.

THOMSON Philip, 1972, *The Grotesque*, London : Methuen and Co.

RÉSUMÉS

The Hungarian Wandering Jew: a grotesque of the twentieth century

The mythical figure of the Wandering Jew goes a long way before emerging in Hungarian literature. As a contamination of several biblical characters and stories, the myth has been crystallised in the seventeenth century around the figure of Ahasver, the shoemaker. Hungarian poets took an interest in it during the Romantic period. In the twentieth century, the Magyar narratives focused on the main invariant of the story: the *fatal dialogue*. The latter condenses the essence of the grotesque as an aesthetic category: an ambivalent clash of comical and tragic-overshadowed fantastic. Due to its flexibility in time, the story of the Wandering Jew also allows a meditation on the limit experiences of contemporary history, perceived as the expression of the grotesque as well. Works discussed: "Ahasver" by István Örkény and two "numbered phrases" of Péter Esterházy's *Harmonia caelestis*.

A magyar bolygó zsidó : egy huszadik századi groteszk

A "bolygó zsidó" mitikus alakja hosszú utat tesz meg a magyar irodalomban való felbukkanásáig. A több bibliai szereplő és epizód keveredéséből született mítosz csak a tizenhetedik században szilárdul meg; ekkor már Ahasvérus, a jeruzsálemi varga köré szerveződik. A magyar romantika több szerzőjét is megihleti, míg a huszadik század második felének prózáiról elsősorban a történet legfőbb invariánsára, a *végzetes párbeszédre* fektetnek hangsúlyt. Ez ugyanis megfelel az esztétikai kategóriát képviselő groteszk alapkövetelményének, azaz komikum és tragikumba játszó fantasztikum ambivalens és erőteljes ötvöze. A "bolygó zsidó" mítosza – képlekeny idősikjának köszönhetően – a szintén groteszk jegyében fogant korunk történelmének határeseteiről is elgondolkodtat. Két művet vizsgálunk részletesebben : Örkény egypercesét, az *Ahasvérust* és Esterházy két "számozott mondatát" a *Harmonia caelestis*-ből.