



L'éternelle contemporanéité du passé (à propos d'Elie Wiesel)

Marcello Massenzio

Traducteur : Silvia Disegni



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/593>

DOI : [10.4000/recherchestravaux.593](https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.593)

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2013

Pagination : 159-167

ISBN : 978-2-84310-248-6

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Marcello Massenzio, « L'éternelle contemporanéité du passé (à propos d'Elie Wiesel) », *Recherches & Travaux* [En ligne], 82 | 2013, mis en ligne le 15 novembre 2014, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/593> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.593>

© Recherches & Travaux

L'éternelle contemporanéité du passé (à propos d'Elie Wiesel)

(Traduit de l'italien par Silvia Disegni)

En réfléchissant sur les problématiques qui sont au cœur de ce colloque, il m'a semblé intéressant de focaliser notre attention sur un aspect particulier du rapport mythe/littérature : je suivrai donc un parcours « sûr » mais j'examinerai des facteurs généralement relégués dans les marges. Il est largement reconnu – inutile de donner des exemples – que la littérature et les arts en général ont puisé – et continuent à puiser – dans le répertoire mythologique : surtout parmi les mythes de l'Antiquité classique et de la Bible, sans toutefois négliger les mythologies des peuples d'intérêt ethnologique. Dans une étude pénétrante de 2004 intitulée « Mémoire de Troie¹ », Jean Starobinski s'est interrogé sur les causes d'un tel phénomène. En constatant la résurgence périodique du thème de la destruction de Troie dans tout l'arc de l'histoire littéraire et artistique occidentale, il écrit :

Les étagements de cette mémoire, ses ramifications multiples lui [à la culture européenne] ont permis d'offrir, durant des millénaires, une clé de lecture applicable au monde le plus proche. Ulysse ment si bien dans Homère qu'il a pu devenir au xx^e siècle Bloom voyageant dans Dublin².

Cette réflexion de Starobinski a trait à différentes questions, en particulier celles qui permettent de focaliser l'attention sur certains traits distinctifs de l'univers mythologique : je pense, en premier lieu, à la question des variantes dont la création s'étend sur un laps de temps considérable. On déduit de l'observation de l'illustre chercheur que toutes les élaborations poétiques d'un mythe possèdent le même degré d'authenticité car toutes, même de points de vue différents

1. J. Starobinski, « Mémoire de Troie », *Critique*, n° 687-688, 2004, p. 724-753.
2. *Ibid.*, p. 753.

– qui sont le reflet des différences des contextes historiques et culturels –, et avec des langages différents, renvoient à un substrat commun qui se prête à être modelé de multiples manières. Derrière une telle prise de position, au substrat théorique non explicite, on peut entendre l'écho de la pensée de Claude Lévi-Strauss, qui a transformé radicalement la façon de lire et de décoder les mythes, surtout avec les quatre volumes de *Mythologiques* (1964-1971) : selon Lévi-Strauss, le mythe est l'ensemble de toutes ses variantes. Par exemple, le mythe d'Œdipe comprend en soi, en les englobant dans une structure commune qui a sa cohésion, aussi bien la célèbre tragédie de Sophocle que la théorie/variante que Freud a construite en s'appuyant sur l'*Œdipe* de Sophocle. La deuxième question qui émerge de la réflexion de Starobinski concerne le rapport du mythe avec la dimension temporelle, rapport qui touche à l'ultime essence du phénomène. Si le passé le plus éloigné peut fournir une clef de lecture applicable au présent, cela peut vouloir dire que dans la dimension du mythe, les distinctions temporelles sont fluides. Afin d'accorder l'importance qui lui est due à la relation mythe/temps, je me limiterai à évoquer brièvement et une fois de plus Lévi-Strauss, selon lequel les mythes, à l'instar de la musique, sont des « machines à supprimer le temps³ ». Autrement dit, mythe et musique sont à entendre comme des dispositifs culturels très sophistiqués qui immobilisent le temps qui passe.

En adoptant un autre point de vue, Ernesto de Martino⁴ met lui aussi l'accent sur la centralité de la relation mythe/temps : il souligne la faculté du mythe d'arrêter le devenir humain, dans des circonstances déterminées. Pour quelle raison ? Parce que *le devenir angouisse* : il s'agit d'une sorte de *leitmotiv* qui traverse toute l'œuvre de De Martino, né de la constatation du malaise que provoque la perception du devenir chez l'homme, surtout quand il se manifeste violemment, en particulier au moment où se profile à l'horizon un événement qui brise la routine, la succession normale « des œuvres et des jours » : c'est dans de telles circonstances qu'on recourt au mythe pour « tenir en bride » le devenir lui-même ou, pour utiliser une terminologie technique, pour faire en sorte qu'il se *déshistoricise culturellement*. Cela veut dire que le changement menaçant, qui rompt les équilibres préexistants, si fragiles, doit être abordé non pas dans sa portée objective, mais doit plutôt être considéré comme la répétition d'un des changements qui ont déjà eu lieu dans l'horizon du mythe et qui ont pris une valeur paradigmatique, une valeur absolue, enfin, qui est déposée dans la mémoire mythique. Le recours à la déshistorisation ainsi configurée n'est pas laissé à l'initiative individuelle, mais il s'exerce dans les cadres institutionnels des fêtes, au caractère collectif.

3. Cl. Lévi-Strauss, *Mythologiques. 1, Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 24.

4. Voir E. De Martino, *Storia e Metastoria*, éd. M. Massenzio, Lecce, Argo, 1995, p. 119-149.

« Le Juif errant » d'Elie Wiesel : les antécédents

Ces considérations permettent de limiter l'analyse du rapport mythe/littérature à un cadre précis, celui de la dimension temporelle ; c'est dans une telle perspective que je me suis concentré sur le texte d'un auteur contemporain dont le titre évoque l'une des figures les plus célèbres de l'univers mythologique occidental : le Juif errant. Il s'agit d'une nouvelle d'Elie Wiesel intitulée « Le Juif errant », publiée dans le recueil *Le Chant des morts*⁵. C'est un récit où réalité et fiction sont savamment mêlées, comme le sont le plan onirique et celui de l'histoire passée et présente (surtout présente), le plan de l'autobiographe et celui de la réflexion sur le destin d'une nation : ce jeu d'emboîtement rend particulièrement ardu le déchiffrement des nombreuses significations de la nouvelle, en dépit du ton apparemment discursif que l'auteur a voulu donner à son récit. J'ai consacré une partie importante de mon ouvrage, *Le Juif errant ou l'art de survivre* (Cerf, 2010), à ce texte de Wiesel aussi passionnant que profond et douloureux. Je me limiterai ici à analyser un seul « éclat » de ce récit, choisi en fonction de notre problématique : en m'appuyant sur les observations de Starobinski, j'essaierai de montrer dans quel sens le mythe du Juif errant, malgré son appartenance à un temps et à un espace révolus (ou peut-être en vertu de cette appartenance), est en mesure de fournir à Wiesel une clef de lecture possible du présent la plus proche de son temps. De quel présent s'agit-il ? D'un présent individuel et collectif sur lequel pèse le spectre de la Shoah et qui porte, de ce fait, les signes d'une crise dévastatrice, aux issues incertaines : l'auteur lève le voile sur la phase cruciale des années parisiennes qui ont immédiatement suivi sa libération d'Auschwitz, en 1945.

En guise d'introduction, je préciserai que le mythe du Juif errant n'est pas un mythe parmi tant d'autres ; son importance est bien soulignée par le poète Auden, qui affirme : « Les grands mythes de l'ère chrétienne sont *Faust*, *Don Quichotte* et *le Juif Errant*⁶. » Les informations préliminaires que je devrais fournir avant d'arriver à Elie Wiesel sont si nombreuses qu'une communication ne pourrait toutes les contenir. Il me suffit de signaler que ce mythe, qui a son origine dans un passage de l'Évangile de Jean, naît et se développe sous le signe de la polémique chrétienne anti-judaïque. Mais à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, on assiste à un phénomène extrêmement intéressant sur lequel je me suis penché dans un ouvrage antérieur⁷. Pour synthétiser, il s'agit de l'appropriation par la culture hébraïque de la figure et de l'histoire

5. E. Wiesel, *Le Chant des morts*, Paris, Seuil, 1966.

6. W. H. Auden, *Lezioni su Shakespeare*, Milan, Adelphi, 2006, p. 393.

7. M. Massenzio, *La Passione secondo l'Ebreo errante*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 85-115.

du Juif errant, qui inaugure une autre tradition où est subverti le sens originel du mythe et de son héros.

Pour résumer cette problématique et présenter ces deux traditions, je m'en remettrai aux œuvres de deux peintres de premier ordre, d'époque, de culture et de style différents : la fresque de Giotto représentant *La montée au Calvaire* – appartenant au cycle qui décore la chapelle des Scrovegni de Padoue, exécutée entre la première et la deuxième décennie du XIV^e siècle – et la toile de Marc Chagall intitulée *Au-dessus de Vitebsk* (1914). Dans le premier cas, le personnage identifiable comme le Juif errant fait partie de la foule des persécuteurs du Christ : sa particularité est de frapper de sa main le corps courbé du Messie pour l'inciter à atteindre rapidement le lieu de sa crucifixion.



Fig. 1 – Giotto, *Salita al Calvario* (*La montée au Calvaire*), fresque, chapelle Scrovegni, Padoue.

Giotto a exalté puissamment ce geste fatal qui constitue le noyau du mythe. La suite de l'histoire nous est connue grâce à de multiples sources, parmi lesquelles se détache la version médiévale, complexe, de Matthew Paris : à peine a-t-il touché le corps divin que le persécuteur reçoit une sorte d'illumination qui le pousse à se convertir et à consacrer toute sa vie – destinée à durer jusqu'au jour du Jugement dernier – à répandre le message chrétien, en tant que témoin de la Passion. La création de ce mythe reçoit une nouvelle impulsion lors de

l'expulsion des Juifs d'Espagne en 1492. C'est dans un tel contexte que le persécuteur du Christ prend les traits célèbres de l'éternel pèlerin qui n'a plus de patrie et qui erre dans les pays d'Europe sans jamais trouver d'ancrage définitif. D'un certain point de vue, le Juif errant est l'emblème du Juif de la diaspora et, de l'autre, il incarne le modèle du converti exemplaire qui, mû par un besoin irrépressible d'expiation, se déplace d'une ville à l'autre, d'une contrée à l'autre, pour porter partout son propre témoignage de l'historicité de la Passion.

Cet échafaudage idéologique disparaît totalement dans la tradition de l'appropriation hébraïque du mythe dont l'édification doit être attribuée, en particulier, à Sholem Aleichem et surtout à Marc Chagall, qui a créé une icône récurrente, pleine de poésie, présente dans un grand nombre de ses toiles, dessins, incisions et croquis, ainsi que dans son autobiographie. *Le Juif errant* de Chagall tel qu'il apparaît dans *Au-dessus de Vitebsk* est une créature sans défense, privée du sol où poser ses pas. Il est en revanche capable de se déplacer dans les cieux.



Fig. 2 – Marc Chagall, *Au-dessus de Vitebsk*, huile, musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Toronto.

Le sceau de son hébraïsme est reconnaissable dans le sac porté sur l'épaule qui fait partie de l'iconographie chrétienne. Ce sac est un contenant de mémoire culturelle « inaliénable », comme l'a observé Benjamin Harshav avec

beaucoup de finesse⁸. Il est le symbole le plus lourd de sens de l'enracinement spirituel du Juif de la diaspora dans l'univers culturel des Pères. Comme on peut le constater, l'idée du déracinement culturel implicite dans la conversion du Juif errant d'origine chrétienne est complètement renversée.

La version de Wiesel

Le Juif errant de Wiesel emprunte à Chagall cette idée forte de l'enracinement dans la culture religieuse des Pères, mais il n'en hérite pas la douceur : on verra pourquoi. Wiesel raconte qu'il a rencontré ce personnage à Paris, dans un moment extrêmement difficile – pour lui et pour tout le peuple juif –, au lendemain de la libération des camps d'extermination nazis. Aussi la nouvelle se prête-t-elle à une interprétation comme variation du mythe née à l'ombre de la *Shoah*.

Le héros de la nouvelle réunit en soi les pôles de l'identité et de la diversité : c'est un Juif comme les autres, mais, en même temps c'est une créature dont l'existence se situe en dehors des coordonnées spatio-temporelles normales. Son signe particulier est le mystère : il apparaît à l'improviste, comme venu du néant, et disparaît de même ; on ignore quel est son vrai nom, d'où il vient, quel âge il a : c'est un errant, mais sa mobilité n'est pas seulement d'ordre spatial, car elle reflète le dynamisme vertigineux de sa pensée, qui ne s'arrête devant aucun argument, même le plus épineux, et qui ne craint pas de se laisser aller à des spéculations s'écartant parfois des principes de l'orthodoxie. Un tel dynamisme intellectuel exacerbé déconcerte ses interlocuteurs réunis dans la synagogue de la rue Pavée, mais il les fascine aussi, car il secoue leur torpeur, les oblige à se remettre en question, en conjurant ainsi le risque le plus insidieux qui menace la phase de « l'après-Auschwitz » : la tendance au repliement sur soi, né d'un sentiment de désarroi impossible à surmonter. Ce n'est donc pas un hasard si Wiesel, – âgé de dix-sept ans à peine –, après l'avoir écouté, s'adresse à lui en ces termes : « Vous me troublez, je vous suivrai⁹. »

Le Juif errant façonné par Wiesel a cependant une étoile fixe qui l'oriente dans ses itinéraires tortueux : la *Torah* (son « *credo* » est synthétisé dans l'affirmation suivante : « La *Torah* est un tout et tout se trouve dans la *Torah*. » [*JE*, p. 135]). C'est dans la coexistence de tensions diamétralement opposées que se situe l'aspect paradoxal, inquiétant, et en même temps merveilleux du personnage.

8. Voir B. Harshav, *Marc Chagall and his Times*, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 61-62.

9. E. Wiesel, « Le Juif errant (désormais *JE*) », dans *Le Chant des morts*, ouvr. cité, p. 125.

Cet éternel voyageur venu d'on ne sait où et allant on ne sait où, arrive à Paris tout de suite après la guerre pour y accomplir une mission secrète : devenir le maître de Wiesel et d'un groupe de jeunes réfugiés hongrois et polonais, tous revenus des camps nazis et en attente d'un visa pour la Palestine. On se demande ce que peut bien avoir à enseigner ce rabbi excentrique (si irrévérencieux que certains Juifs le considèrent comme le serviteur de Satan) aux élèves profondément marqués par une tragédie « indicible » : c'est là « l'éclat » du récit sur lequel je voudrais m'arrêter. Les leçons du Juif errant, données en sa qualité de rabbi, ont pour cadre le château de Taverny, près de Paris : un château à la fois réel et symbolique dont la fonction est comparable à celle des demeures situées dans les marges des espaces habités, dans le cadre des institutions initiatiques. Le parallélisme m'a été inspiré par une considération : ceux qui reviennent d'Auschwitz ont besoin d'être à nouveau « initiés » après leur sortie des camps d'extermination, après avoir subi le traumatisme de la mort dans la vie, que Wiesel a lui-même analysé avec beaucoup de finesse et de pudeur dans son œuvre la plus émouvante et la plus célèbre, *La Nuit*¹⁰. Bref, les élèves réunis à Taverny ont besoin de quelqu'un qui les aide à survivre à un passé tragique encore si récent en leur entrouvrant des perspectives : le Juif errant, en qualité de rabbi, assume alors cette lourde tâche. Le noyau de son enseignement est inclus dans l'énoncé suivant :

Oui, le geste de Caïn contient celui de Titus, oui, le sacrifice d'Isaac prédit l'holocauste [...] La *Torah* est un tout et tout se trouve dans la *Torah*. [...] l'homme est trop faible pour commencer : quelqu'un a déjà commencé avant lui. (*JE*, p. 134-135)

L'élément le plus intéressant de ce passage concerne la systématisation culturelle de la condition humaine à laquelle correspond une certaine conception de la durée temporelle. La dimension des origines, qui présuppose la faculté de créer *ex nihilo*, n'appartient pas à l'homme : l'élément qui le distingue réside dans la « condamnation » à revivre des histoires qui ne s'adaptent pas aux paradigmes atemporels préexistants. Autrement dit, tout ce qui arrive dans le cadre de l'histoire s'est déjà produit dans la protohistoire, dans « le temps avant le temps » où toute chose a eu son origine : les événements historiques, même les plus tragiques, n'ont rien de nouveau, rien de gratuit, en ce qu'ils actualisent autant d'événements exemplaires, autant d'« archétypes » remontant au temps sacré primordial. L'œil de Rabbi se tourne en particulier vers la *Shoah*, vers « ce terrible ouragan de l'histoire que fut l'holocauste nazi » – pour reprendre les mots de Bruno Bettelheim¹¹ –, en soi impensable et indicible, mais qui se prête à être pensé, à être dit, et donc accepté, à condition

10. E. Wiesel, *La Nuit*, Paris, Minuit, 1958.

11. Br. Bettelheim, *Survivre*, Paris, Robert Laffont, 1979.

de savoir saisir en lui le reflet de l'*Akeda*, le sacrifice d'Isaac, dont la valeur est celle d'un prototype sacré.

Les implications de ce courant de pensée, dont le Juif errant devient le porte-parole, sont d'une extrême importance : les événements de l'histoire humaine – et surtout les situations extrêmes qui paraissent irréductibles à la sphère du sens – ne peuvent être assumées par l'homme dans leur objectivité crue ; il est nécessaire de les lire à travers le filtre de l'histoire sacrée, afin de pouvoir les légitimer malgré leur évidente monstruosité, de pouvoir les situer dans les cadres de l'ordre universel. Une telle manière de penser repose sur l'idée de l'éternelle contemporanéité du passé – du passé des patriarches –, une idée à méditer pour donner du sens au présent, quoiqu'il en soit. Un tel concept est bien présent dans l'œuvre de Wiesel, comme on peut le voir dans le passage qui suit, particulièrement éclairant, qui témoigne de manière tangible de la fusion du présent et du passé dans un seul mouvement.

Aujourd'hui seulement, après le tourbillon de sang et de feu de l'holocauste, on apprend l'assassinat d'un homme par son frère, les problèmes d'un père et de ses silences déconcertants. C'est en les racontant au présent, à la lumière de certaines expériences de vie et de mort, que l'on peut les comprendre¹².

Le thème dominant est celui de l'abolition des distances temporelles et spatiales : dans l'Holocauste se renouvellent aussi bien le fratricide de Caïn que la « ligature » d'Isaac, ignorant et innocent, à la question duquel son père Abraham ne répond pas. Parallèlement, ces épisodes, qui appartiennent au passé le plus éloigné, prennent tout leur sens quand on les considère à la lumière des tragédies collectives du présent. Ce passé ne renvoie pas tant à un « avant » chronologique qu'à un temps qualitativement autre que le temps humain : une telle altérité est considérée par convention comme *mythique*¹³.

Ces remarques donnent la mesure de la valeur extraordinaire qu'Elie Wiesel attribue à la mémoire culturelle collective : son Juif errant est d'abord un personnage doté d'une forte personnalité, mais il a aussi une valence symbolique évidente, en ce qu'il incarne le rôle joué par une telle mémoire. Il s'agit plus précisément de la mémoire de la destruction du Temple – autre événement préfigurant les horreurs du présent – qui constitue l'un des points forts du mythe du Juif errant. À ce propos, il vaut la peine de s'arrêter sur un bref passage de la nouvelle, situé au moment où se conclut le séminaire de Taverny :

12. Voir E. Wiesel, *Célébration biblique : portraits et légendes*, Paris, Seuil, 1991.

13. Je renvoie, pour l'interprétation de l'*Akeda* proposée par Wiesel, dans M. Massenzio, *Le Juif errant ou l'art de survivre*, ouvr. cité, p. 98-105.

Nous étions au mois d'Av et, en respectant la tradition, il [Le Juif Errant] nous parla surtout de la destruction du temple. Je croyais connaître toutes les légendes à ce sujet mais dans sa bouche, elles avaient acquis une portée nouvelle : elles nous rendaient plus fiers d'appartenir à un peuple qui survit à sa propre histoire et la maintient toujours aussi vivante et assoiffée. (*JE*, p. 112)

Le Juif errant est l'auteur d'une remémoration non conventionnelle et standardisée, mais intense et vibrante, parce qu'il est la « mémoire vivante » de la destruction du temple dont il a été le témoin : une remémoration qui arrive à toucher les cordes les plus secrètes des assistants parce qu'elle parvient non seulement à faire tomber les barrières qui séparent le passé du présent, mais aussi à insuffler chez les rescapés des camps d'extermination l'énergie morale qui, depuis toujours, a permis au peuple juif de surmonter les catastrophes de l'histoire en se donnant de nouvelles perspectives d'existence, malgré tout.

Le jeu de correspondance entre passé « mythique » et présent historique renvoie à une conception du temps particulière ancrée dans la culture juive et dont Yosef H. Yerushalmi propose une synthèse pénétrante :

La tendance dominante est de ramener même les plus importants des événements du moment à des archétypes familiers car les calamités les plus terribles sont, dans un certain sens, moins épouvantables quand on les juge conformément à de vieux schémas et non dans leur spécificité alarmante¹⁴.

Reste-t-il à dire de Wiesel qu'il adhère entièrement à la conscience du monde que le rabbi mythique a avancée à Taverny? Comme on l'a signalé, sa nouvelle est un modèle d'autobiographie intérieure : son cadre est bien Paris, le Paris réel du quartier juif du Marais, mais le véritable « théâtre » où se dénouent les épisodes est la conscience de l'écrivain. Conscience lacérée, scindée entre la volonté d'adhérer à l'esprit du séminaire tenu par le Juif errant et l'impossibilité de le faire jusqu'au bout, car ce que les yeux du témoin ont vu à Auschwitz ne peut être voilé, transfiguré, ramené au niveau du sens grâce à la médiation des « archétypes familiaux » évoqués par Yerushalmi. Un million d'enfants morts constitue une réalité qui, dans l'esprit de Wiesel, garde son « alarmante spécificité ». Aucun indice ne laisse imaginer la recomposition d'une dissension intérieure.

Ainsi, une nouvelle qui célèbre un personnage mythique et en même temps la force du mythe, son pouvoir sur le temps, finit par dissimuler l'épuisement de cette force et de ce pouvoir : c'est dans une telle ambiguïté ou, mieux, dans une telle heureuse contradiction qu'il faut retrouver, selon nous, les racines les plus profondes de la fascination qu'exerce ce récit.

14. Y. H. Yerushalmi, *Zakhor, histoire juive et mémoire juive*, Paris, La Découverte, 1984.