Le personnage du Juif dans l'œuvre d'Erckmann-Chatrian. Méditations sur l'iconoclasme

Irving Massey

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/10122>

DOI : 10.4000/studifrancesi.10122

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 497-509

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Irving Massey, « Le personnage du Juif dans l'œuvre d'Erckmann-Chatrian. Méditations sur l'iconoclasme », *Studi Francesi* [En ligne], 183 (LXI | III) | 2017, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 23 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/10122> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.10122>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Le personnage du Juif dans l'œuvre d'Erckmann-Chatrian. Méditations sur l'iconoclasme

Abstract

The essay begins by citing some objections to representative art by Philippe Lacoue-Labarthe and René Girard. Lacoue-Labarthe happens to mention Alfred Rosenberg, who, as one of the Fascist "Aestheticians" of the xxth century (cf. Ferdinand Céline), argued that Jews were a menace to the arts. Themselves incapable of true creation, they were competent only to peddle other people's culture, and the objects that passed through their hands were degraded in the process. The Alsatian historical novelists Erckmann-Chatrian wrote many stories containing Jewish characters. The best-known is probably *Le Juif polonais* dramatized, in a version made immensely popular, by the British actor Henry Irving under the title *The Bells*. After many years of collaboration, Chatrian accused Erckmann of Germanophilia in the aftermath of the Franco-Prussian war, and their friendship ended disastrously. The treatment of Jews in the stories by these two authors is generally favorable. What is more to the point, despite their apparent superficiality, the tales sometimes raise questions of startling seriousness concerning the nature of Judaism and the very nature of art. In *Le Sacrifice d'Abraham*, a Jewish art dealer, Jonas (a recurrent type in these stories) dies trying to steal or, perhaps, recover a painting of that name from its author, Rembrandt. Implicit is the assumption that, because of its subject, it really belongs, or should belong, to Jonas. With Rembrandt, we have a striking case of 'cultural appropriation' avant la lettre. In *L'Œil invisible*, the question of representation is central. A witch drives people to suicide by confronting them with their double. An artist eventually does the same to her, and she falls victim to her own device. We cannot endure being brought face to face with an exact representation of ourselves. This story, however, contains a third party, a detached witness of this mortal struggle, another Jewish art dealer, Toubac, who buys and sells works of art which contain the record of others' battles over representation. The Jew exists on the border between the transcendental and the material worlds, going back and forth, trading with both. What he will not do is participate in the tragic exchanges precipitated by the act of representation. Neither sorcerer nor artist, he refuses to descend into the arena of representation to wage war with the phantom images that populate it. The piece ends with the famous lines from Henri Michaux about Christ in the role of salesman, or intermediary between two worlds, as a vendor of tickets for the Beyond.

Contre l'image

Selon Philippe Lacoue-Labarthe dans *La Fiction du politique*, le sujet de la représentation ou de l'imitation, celui qui imite, se désiste, c'est-à-dire, s'anéantit, dans le moment où il cherche à représenter l'objet de sa perception¹. Le sujet ainsi déconstitué, ou déconstruit par lui-même, a le choix entre deux procédés pour réaffirmer son existence, pour se reconstituer. Ou bien il peut se soumettre à l'objet de l'imitation, c'est-à-dire, se soumettre à la nature, et dans ce cas il devient lui-même la voix de la

(1) PH. LACOUÉ-LABARTHE, *La Fiction du politique: Heidegger, l'art et la politique*, Paris, Christian Bourgois, 1987, pp. 126-127.

nature, un supplément, une voix qui répond à la nature et lui permet de se réaliser, à la manière de Schelling ou de Hölderlin («Wörter, wie Blumen, entstehen»)². L'autre possibilité, c'est de s'imposer à la nature, l'ayant trouvée insuffisante, et de se déclarer maître, originaire; ensuite, d'accorder une indépendance arbitraire à son imitation, qui à ce moment se présente comme création plutôt que comme représentation. Dans ce cas, l'on rejette l'objet lui-même en faveur de son imitation de l'objet, c'est-à-dire en faveur de soi-même. C'est ce que craignait Platon, ce que craignait Moïse, cet *hubris*, une sorte d'esthétisme effréné qui, selon Lacoue-Labarthe, aurait même préparé le terrain pour les Nazis³.

Lacoue-Labarthe ne semble pas nous avoir laissé beaucoup de choix. Pourtant, il y a une troisième possibilité qui est au moins aussi valable que celles qu'il nous a proposées. Il ne semble pas avoir envisagé un rapport plus interactif avec l'objet – comme, par exemple, chez Wordsworth, quand il parle de «what we Half create, and what perceive»⁴. Pour Lacoue-Labarthe, le rapport du sujet à l'objet est toujours ou bien tout à fait passif, ou bien totalement actif, autoritaire. Mais l'acte de l'imitation, comme, par exemple, dans la peinture, peut exprimer l'amour du peintre pour l'objet, et dans l'amour on n'est jamais ni simplement actif ni simplement passif; on reçoit et l'on donne à la fois, bien que les deux fonctions soient accomplies et ressenties par une seule personne.

Mais restons avec le choix proposé par Lacoue-Labarthe, puisque c'est dans les conditions de ce choix que se déroule la dispute entre le créateur d'image et l'iconoclaste. D'abord, le choix paraît facile: tout le monde opterait pour la nature. Mais souvenons-nous qu'Alfred de Vigny a dit: «Ne me laisse jamais seul avec la Nature»⁵, et Leopardi l'a accusée d'être «Madre [...] di parto e di voler matrigna»⁶. Le problème qui subsiste, c'est que, du moins selon René Girard, toute imitation, sauf peut-être l'imitation de la divinité, est liée à la violence⁷. La soumission à la nature, c'est-à-dire l'adhésion au panthéisme, entraîne la soumission à un cycle, comme, par exemple, le cycle des saisons, et le cycle aboutit nécessairement à un sacrifice, un sacrifice qui est exigé à la fin du cycle pour déclencher le nouveau cycle. Ainsi, aucune forme d'imitation, fût-elle l'imitation de la nature, n'est tout à fait innocente.

Par contre, le bien lui-même résiste à l'imitation, la repousse même. Comme le dit Walter Benjamin, le bien échappe à l'imitation; ou bien il existe, ou bien il n'existe pas; il n'y a pas moyen de le représenter⁸. Le bien n'existe que dans l'acte humain lui-même. Toute représentation est la substitution de la médiation à l'expérience directe;

(2) *Ibid.*, p. 130. Voir aussi CH. PRENDERGAST, *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 21. Prendergast trouve chez Paul Ricœur le concept d'une *mimésis* qui sert comme complément à la nature, «a dynamic re-description of the world, whereby new configurations in Nature are released...». Cette caractérisation de la *mimésis* révèle une affinité curieuse avec la description de la fonction du «parasite» chez Michel Serres. Voir J. SASSON, *Longing to Belong: The Parvenu in Nineteenth-Century French and German Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 27-29.

(3) PH. LACOUÉ-LABARTHE, *op. cit.*, pp. 132-133.

(4) W. WORDSWORTH, «Tintern Abbey»: *Selected Poems and Prefaces*, J. Stillingier ed., Boston, Houghton Mifflin, 1965, pp. 108-111.

(5) A. DE VIGNY, «La Maison du berger: lettre à Éva», *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1948, «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 173-182, p. 180.

(6) G. LEOPARDI, «La ginestra o il fiore del deserto» in *Canti*, Milano, Rizzoli, 1953, pp. 135-143, p. 138.

(7) R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1967, p. 19, 47.

(8) W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, p. 107. Voir aussi, pour une étude approfondie du concept de la *mimésis*, le premier chapitre de Prendergast [note 2, ci-dessus], aussi bien que le livre de R. MUNIER, *Contre l'image* (Paris, Gallimard, 1963).

dans la représentation, on se retire de l'engagement, on envoie à sa place un bouc émissaire ou un simulacre de soi-même.

Lacoue-Labarthe cite Alfred Rosenberg, le soi-disant «philosophe» nazi, qui, dans son *Mythus des 20en Jahrhunderts* nous fait savoir que les Juifs manquent de «Schöpferkraft», et qu'ils ont légiféré contre la production des idoles uniquement parce qu'ils n'avaient aucun talent pour les arts. A la manière de Wagner dans sa polémique contre la musique juive, ou d'Édouard Drumont dans *La France juive*, il nous assure que le Juif n'est jamais «Kulturschöpfer», il n'est que «Kulturträger», une sorte de colporteur des créations des autres; ou peut-être, du moins selon Lacoue-Labarthe, le colporteur des fictions dangereuses des autres⁹.

La thèse que je voudrais soutenir ici, c'est que, bien que les Juifs aient donné des preuves suffisantes de leur compétence dans les arts, Rosenberg a peut-être raison, jusqu'à un certain point; non parce que les Juifs manquent de capacité pour les arts, mais parce que ce n'est pas dans le domaine des arts qu'ils ont œuvré de la manière la plus déterminante. Dès le début, comme tout le monde le sait, ils se sont déclarés hostiles à la représentation. Leur fort, c'est d'engager un dialogue direct avec Dieu, de se disputer avec lui, même, à la rigueur, comme dans le cas de Jacob, de lutter corps à corps avec son émissaire. C'est cela qui leur est propre. Quant à la représentation, ils s'en tiennent à l'écart. Le titre de «Kulturträger» plutôt que de «Kulturschöpfer» serait donc une désignation dont ils devraient se vanter, plutôt que d'en avoir honte. Mais quel rapport tout cela peut-il avoir avec Erckmann-Chatrian?

Qui sont-ils?

Erckmann-Chatrian restent peu connus, même parmi ceux qui s'occupent de l'histoire du XIX^e siècle en France. Du point de vue purement littéraire, on peut les considérer, un peu comme Victor Hugo, comme représentants du romantisme atardé de la dernière moitié du dix-neuvième siècle en France. Ces deux Alsaciens jouissaient d'une immense renommée vers la fin du dix-neuvième siècle, et même plus tard. Comme celui des Ukrainiens, leur terroir courait constamment le danger d'être occupé par un voisin mi-ennemi, mi-fraternel, c'est-à-dire, l'Allemagne; et, à la longue, l'amitié personnelle entre les deux auteurs a échoué sur les récifs de cette histoire tumultueuse. Sans prétention ni à la profondeur psychologique, ni au raffinement stylistique, leurs œuvres déployaient néanmoins un panorama des événements de la Révolution Française, des guerres de Napoléon, et de la vie difficile du peuple, surtout à l'époque de l'industrialisation des campagnes au XIX^e siècle. Ils sont restés fidèles à l'idéal de la Révolution; par-dessus le marché, ils étaient hostiles au clergé, donc, ils se trouvaient souvent aux prises avec le régime de Napoléon III.

Il est de notoriété publique qu'Émile Erckmann (1822-1899) était le principal écrivain, tandis qu'Alexandre Chatrian (1826-1890) se chargeait surtout de la fonction d'agent littéraire et d'éditeur. En tout cas, ils collaboraient assez intimement pour que leurs noms finissent par s'entremêler comme s'ils eussent été un seul auteur. Il est d'autant plus triste que leur amitié ait pris fin par une brouille. Il s'agissait au fond du conflit entre la France et l'Allemagne au sujet de l'Alsace-Lorraine. Après l'annexion de ce territoire par l'Allemagne en 1870, Erckmann, malgré la tristesse éprouvée à voir son pays occupé par les Allemands, ne put s'abstenir de retourner

(9) PH. LACOUÉ-LABARTHE, *op. cit.*, p. 139. Pour la défense de Heinrich Heine contre ces accusations, voir N. SAVY, *Les Juifs des romantiques*, Paris, Belin, 2010, p. 88.

dans son lieu natal (Phalsbourg), tandis qu'Alexandre Chatrian refusait de revoir les territoires occupés. Une paranoïa croissante semble l'avoir mené à la conviction qu'Erckmann favorisait les Allemands: il attribuait chaque dispute avec Erckmann à son «trait d'Allemand»; il l'accusait de fraterniser avec des officiers allemands: en un mot, «c'est un Allemand»¹⁰.

Pendant les années 1880 ces malentendus s'empirèrent. Par l'intermédiaire d'un ami, Chatrian fit publier dans *Le Figaro* un article dans lequel il accusait Erckmann d'avoir publié sous son propre nom certains écrits de Chatrian, et non seulement de fraterniser avec les Allemands, mais d'avoir abandonné sa sœur pendant la guerre. «Ce cupide, qui mange en Allemagne l'argent que Chatrian lui a gagné en France, ne serait pas un mauvais Français? Nous en appelons à tous les patriotes»¹¹. Erckmann a immédiatement eu recours à la loi, et la cour a tranché en sa faveur. Peu après, Chatrian, déjà très malade et au bord de la folie, mourait.

Pendant le procès, l'avocat de Chatrian insista sur la honte qu'aurait dû sentir Erckmann d'être retourné à Phalsbourg malgré l'occupation de la Lorraine par les Allemands. Bien entendu, selon l'avocat, «On a parlé de nostalgie», mais c'était là une «mauvaise excuse». Mieux vaut mourir: «Quand on a la nostalgie, on en meurt»¹². Et de fait, malgré la victoire qu'il remporta dans le procès, Erckmann a été assez sensible à ces accusations pour qu'il finisse par abandonner la Lorraine et déménager en France.

Ce qui est le plus intéressant dans cette histoire triste et trouble, c'est que peu avant ces faits, tous les deux, Chatrian aussi bien qu'Erckmann, s'étaient fait une renommée en tant que germanophiles. Je cite *Le Gaulois* de 1876: «Plus que personne, ils ont essayé de faire de l'Alsace une province allemande»¹³. On avait même essayé en 1876 de supprimer une adaptation du roman *L'Ami Fritz* pour le théâtre¹⁴. Ce qui est clair, c'est qu'avant la guerre de 1870 Erckmann-Chatrian témoignaient d'une parfaite impartialité, n'hésitant pas à faire remarquer les défauts des Français autant que ceux des Allemands dans les domaines politiques et militaires¹⁵. Pacifistes de longue date, leur manque de parti pris les rendait suspects, malgré leur indignation ultérieure contre la politique de Bismarck.

À part la question allemande, leur attitude envers les Juifs a aussi suscité des malentendus entre eux. En général, Erckmann semble être bien intentionné à l'égard des Juifs, peut-être parce que sa propre famille, protestante dans une communauté catholique, avait, comme les Juifs, connu la persécution religieuse. Par contre, Chatrian haïssait les Juifs, également pour des raisons de famille¹⁶. Quand Erckmann lui a proposé de collaborer à un projet de roman ayant pour sujet une famille juive idéale, Chatrian a répondu, «S'il s'agissait d'éreinter une bonne fois toute cette clique abominable, je serais ton homme»¹⁷. En tout cas, bien que les Juifs jouent un rôle

(10) L. SCHOUMACKER, *Erckmann-Chatrian. Étude biographique et critique d'après des documents inédits*, Strasbourg, Faculté des lettres 1933 (Publications de la faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, 62), pp. 218-220.

(11) G. BENOIT-GUYOD, *La vie et l'œuvre d'Erckmann-Chatrian. Témoignages et documents: Émile Erckmann / Alexandre Chatrian, Contes et romans nationaux et populaires*. 14 Vols, Paris, Jacques Pauvert, 1962-1963, Vol. XIV (1963), p. 228.

(12) *Ibid.*, p. 241.

(13) Citations du *Gaulois* (24 août, 1876), dans F. RAPHAËL-R. WEYL, *Regards nouveaux sur les juifs d'Alsace*, Strasbourg, Librairie Istra, 1980 (Éditions des dernières nouvelles d'Alsace), p. 198.

(14) G. BENOIT-GUYOD, *La vie et l'œuvre d'Erckmann-Chatrian*, p. 186.

(15) ERCKMANN-CHATRIAN, *Le Blocus*, Paris, J. Hetzel [n.d.], pp. 67, 177, 300.

(16) L. SCHOUMACKER, *Erckmann-Chatrian. Étude biographique et critique*, p. 274.

(17) *Ibid.*, p. 275.

considérable dans leur œuvre, l'indifférence actuelle envers ces deux auteurs s'applique également à leurs opinions philo- ou antisémites: on peut consulter plusieurs ouvrages récents sur les Juifs français du XIX^e, comme ceux de Samuels¹⁸, Sasson, ou Savy, sans trouver aucune mention d'Erckmann-Chatrian.

Une circonstance qui a contribué à l'opinion favorable à l'égard des Juifs que l'on trouve chez Erckmann c'est qu'un voisin de sa famille, le propriétaire de son logis et un ami intime de ses parents, était Juif: c'était le rabbin Meyer Heymann, qui avait servi de témoin à la naissance d'Émile¹⁹. On voit dans *L'Ami Fritz* un portrait idéalisé de Heymann, sous le nom de David Sichel. Là, on apprend aussi qu'Émile (ici nommé «Kobus») aimait beaucoup ce vieux David; «il l'aimait pour l'avoir vu dès son enfance assis du matin au soir chez ... son respectable père; pour l'avoir entendu nasiller, discuter et crier autour de son berceau; pour l'avoir sautillé sur ses vieilles cuisses maigres ... pour avoir appris le *yudisch* de sa propre bouche; pour s'être amusé dans la cour de la vieille synagogue»²⁰, et *cetera*.

Il semble aussi qu'Erckmann ait assisté à un procès où il s'agissait d'affirmer les droits des Juifs devant un tribunal²¹. Pourtant, du moins chez ces auteurs, les Juifs ne semblent pas avoir cherché à profiter des nouvelles conditions légales pour se créer un nouveau rôle dans la société. Si l'on s'en tenait aux exemples fournis par Erckmann-Chatrian, on ne se serait jamais rendu compte du fait que les Juifs de cette époque se trouvaient «at the forefront of modernity»²². Il faut avouer, pourtant, qu'on aurait de la peine à différencier entre la pratique de ces auteurs et celle qu'on trouve chez les auteurs juifs qui parlent de la vie de campagne en Alsace et de ses petits bourgs²³.

Pour en revenir au sujet de l'attitude d'Erckmann envers les Juifs: comme il arrive chez presque tous les auteurs du XIX^e, y compris les auteurs juifs, on rencontre certaines remarques antisémites dans ses œuvres, et encore plus souvent des stéréotypes de toute nature, mais, en somme, le positif l'emporte sur le négatif, et on peut dire qu'Erckmann mérite le titre de philosémite.

Il faut peut-être ajouter que, vu la condition actuelle des Juifs en France, l'attitude d'Erckmann-Chatrian envers les Juifs peut paraître un peu démodé comme sujet de recherche: par contre, on peut aussi voir la situation précaire dans laquelle ils présentent leurs personnages juifs comme signalant déjà l'approche de la série Dreyfus-Vichy-Charlie-Hebdo.

"Le Juif polonais"

Le Juif polonais pose nettement la question du rôle de la représentation dans l'expérience juive²⁴. À vrai dire, l'on ne peut aborder ce sujet dans *Le Juif polonais* que de biais, car il s'agit ici d'une forme de représentation qui diffère de celle qui consiste à imiter ce qui est hors de soi. Dans *Le Juif polonais* il s'agit d'une imitation *intérieure*, ou, pour mieux dire, d'un dédoublement, dans lequel l'individu se divise

(18) M. SAMUELS, *Inventing the Israelite: Jewish Fiction in Nineteenth-Century France*, Stanford, Stanford University Press, 2010.

(19) L. SCHOUACKER, *Erckmann-Chatrian. Étude biographique et critique*, p. 13.

(20) ERCKMANN-CHATRIAN, *L'Ami Fritz*, New York, William R. Jenkins, 1984, p. 7.

(21) F. RAPHAËL-R. WEYL, *Regards nouveaux*, p. 157.

(22) M. SAMUELS, *Inventing the Israelite*, pp. 18-21.

(23) *Ibid.*, p. 213.

(24) ERCKMANN-CHATRIAN, *Le Juif polonais*, in *Contes et romans nationaux et populaires*, 14 Vols, Paris, Jacques Pauvert, 1962-1963, Vol. V (1962), pp. 509-579.

en deux moitiés, dont l'une, l'émanation de la première ou le revenant, agit à la fois comme témoin et comme procureur, poursuivant le coupable qui a mal traité la moitié vivante. Le revenant est le représentant de la victime, mais non pas son imitation. Pourtant, *Le Juif polonais* est peut-être l'exemple le plus frappant de philo-sémitisme chez Erckmann, et c'est la seule œuvre d'Erckmann-Chatrian que le grand public lise encore de nos jours. Adapté pour le théâtre, ce conte a connu un immense succès en Angleterre, en Amérique, et en Allemagne, aussi bien qu'en France; c'est un mélodrame qui a gardé une bonne partie de sa force primitive.

Nous nous trouvons dans une auberge alsacienne, pendant une tempête hivernale. On attend le maire du village, Matthis, qui est aussi le patron de l'auberge. Les hôtes se souviennent que c'était par une nuit pareille, il y a quinze ans, qu'un Juif polonais, un marchand de grains, avait été assassiné. Il s'était arrêté à l'auberge, et nous apprenons quelques détails sur sa mise: il portait un manteau vert à revers de fourrure, de grandes bottes, et un chapeau de martre. Après avoir souhaité le bonjour à tout le monde, il avait laissé tomber sa lourde ceinture, bourrée de pièces d'or, sur la table, il avait bu un coup, et ayant fait soigner son cheval, il avait poursuivi sa route. Le lendemain, on avait trouvé son cheval, son manteau, et son chapeau, non loin de l'auberge, mais le Juif lui-même avait disparu.

À peine a-t-on appris tout cela que l'aubergiste lui-même, Matthis, entre en scène; il est de très bonne humeur; il prépare les noces de sa fille. On entend parler d'un hypnotiseur qui fait des choses inouïes dans un village voisin. Quelqu'un dit à Matthis qu'on vient de parler de la disparition du Juif par une nuit semblable. À ce moment même on entend les clochettes d'un attelage. La porte s'ouvre, et on voit entrer un Juif polonais, un marchand de grains, portant un manteau vert à doublure de fourrure, de grandes bottes, et un chapeau de martre. Il salue tout le monde, laisse tomber sa ceinture lourde sur la table, et demande qu'on prenne soin de son cheval. Matthis pousse un cri et tombe par terre sans connaissance.

Le lendemain, pendant qu'il essaie de hâter le mariage de sa fille, Matthis se trouve poursuivi de tous côtés par le son des clochettes. Le contrat de mariage enfin signé, il se retire dans une chambre du grenier, où personne ne pourra l'entendre. Il parvient à s'endormir, mais dans son rêve il se trouve devant un tribunal, accusé de meurtre. Au cours de sa défense il insiste sur le fait que ce qui se passe là n'est qu'un rêve, donc que rien de ce qu'il dit ne peut le compromettre. Le juge donne l'ordre au greffier d'écrire que Matthis maintient que sa confession ne compte pour rien, ayant été faite en rêve. Mais quand Matthis résiste, et refuse d'exposer les détails de ce qui s'était passé par cette nuit de décembre, le juge a recours à l'hypnotiseur. Celui-ci oblige Matthis à mettre sur ses propres épaules le manteau de la victime, et à reproduire les circonstances du meurtre. Matthis nous explique enfin exactement comment il a tué le Juif, et on le voit faire le tour de la table, traînant le poids d'un cadavre imaginaire sur ses épaules. Il nous montre aussi comment il avait fait disparaître le *corpus delicti*. «Va dans le feu, Juif», a-t-il crié pendant qu'il poussait le cadavre dans une four à chaux. Le public réagit avec horreur à ces révélations. L'hypnotiseur ayant, pour ainsi dire, «réveillé» Matthis, le juge fait appeler le bourreau, un petit homme vêtu de rouge. La clochette sonne une dernière fois, et Matthis meurt.

Le lendemain matin, quand la foule enfonce la porte de la chambre, un petit enfant dans les bras de sa mère souffle dans une trompette, son jouet, et refuse de la lâcher quand sa mère essaie de la lui enlever. Il s'agit du son du jugement dernier, qu'il n'y a pas moyen de supprimer.

Comme pièce de théâtre, *Le Juif polonais* est très réussie; on comprend pourquoi elle a pu avoir un succès considérable pendant une trentaine d'années. Mais remarquons d'abord que le meurtre d'un Juif n'y est pas traité comme un fait divers insignifiant; après quinze ans bien sonnés la mémoire du crime est toujours vivace. Notons

aussi qu'il a eu lieu le 24 décembre, à la veille de la fête de Noël, et il est grand temps pour Matthis de passer à l'étape de l'expiation, sinon, comme certains interprètes se sont évertués à le prouver, à celle de la rédemption.

"Le Combat de coqs"

Le deuxième fait à remarquer à propos du *Juif polonais*, c'est que ce n'est qu'une des œuvres d'Erckmann-Chatrian dans laquelle il est question de culpabilité envers un Juif. Dans *Le Combat de coqs* un méfait contre la communauté juive se trouve être vengé d'une manière frappante.

Un combat de coqs a lieu dans la cour d'une synagogue abandonnée. Quand la série des parties se termine, une fenêtre s'ouvre soudainement dans le bâtiment délabré, et le vieux «sacrificateur» Elias apparaît. Au-dessus de sa tête, un énorme hibou, «un hibou magnifique»²⁵, s'envole et se poste sur le toit de la taverne. Le tavernier envoie son coq, vainqueur dans tous les combats antérieurs, pour l'abattre, mais le hibou a bientôt raison du pauvre coq, qui dégringole du toit, ouvre trois fois le bec, et rend l'âme. Sur ces entrefaites le hibou féroce disparaît à l'intérieur de la synagogue²⁶. L'aubergiste est accablé par la mort de son coq favori, mais, au-delà de ce désastre, il y a autre chose qui l'inquiète. On apprend qu'il avait établi sa taverne exprès à côté de la synagogue, et qu'il avait ainsi obligé les Juifs, comme il le dit, de «déguerpir»²⁷. Sebaldu, le tavernier, est persuadé que le hibou n'est nul autre que «l'âme du vieux rabbin Jonas», qui n'avait jamais pardonné à Sebaldu d'avoir chassé les Juifs. «Il m'en voulait horriblement ... à présent qu'il est mort, il se venge», dit Sebaldu²⁸.

Ce n'est donc pas seulement que son coq ait été tué par une espèce de revenant, comme dans le cas du *Juif polonais*. Ce qui le rend inconsolable, c'est qu'il sent que c'est lui-même qui a été attaqué, et que c'est sa propre vie qui a été mise en cause. S'étant enfin rendu compte de la portée de son délit, il voit que sa position dans la vie n'est plus tenable. Sombre et taciturne, il avoue à Christian, «Je voudrais être mort!»²⁹.

Dans ce conte on a donc encore une fois affaire au «retour du refoulé», sujet qui revient souvent sous la plume d'Erckmann-Chatrian. Il est lié au double, qui, comme je l'ai déjà fait remarquer, est à son tour lié au problème de la représentation.

"Le Sacrifice d'Abraham"

Il y a un autre conte d'Erckmann-Chatrian qui semble résumer, sous une forme allégorique ou peut-être parodique, toute la problématique des relations entre Juifs et non-Juifs: c'est *Le Sacrifice d'Abraham*.

Le grand peintre Rembrandt a établi son atelier dans le quartier juif d'Amsterdam. Nous apprenons qu'il n'est pas seulement un grand peintre; il est aussi avare. En mettant la dernière main à son chef-d'œuvre, *Le Sacrifice d'Abraham*, il se rend

(25) ERCKMANN-CHATRIAN, *Le Combat de coqs ou le hibou dans la synagogue*, in *Contes et romans nationaux et populaires*, Vol. XIII (1963), pp. 395-406, p. 403.

(26) *Ibid.*, p. 404.

(27) *Ibid.*, p. 405.

(28) *Ibid.*, p. 406.

(29) *Ibid.*, p. 405.

compte soudain que le Juif Jonas, marchand de tableaux, a paru silencieusement à côté de lui. Jonas lui offre une somme énorme pour son travail. Malheureusement, celui-ci a été vendu d'avance à un prince allemand; mais quand l'acheteur vient le chercher et que Rembrandt retire le voile couvrant le tableau, il n'est plus là; il a tout simplement disparu. Rembrandt est hors de lui. Il fait son possible pour trouver le voleur, mais sans succès. Peu à peu il recommence son travail, et il parvient à finir une autre toile, *Le Philosophe méditatif*. L'ayant enfin achevé, il descend dans sa cave pour y jouer avec l'or, qu'il y conserve en cachette. Il plonge les mains dans les monceaux de pièces, qu'il appelle «mes enfants». Mais quand il remonte à l'atelier, le nouveau tableau a également disparu. Pendant ce temps-là, le fils de Rembrandt, le fainéant Titus, vide des chopes à la taverne, gaspillant l'argent qu'il a emprunté à Jonas, dont la fille, Rebecca, est secrètement sa maîtresse. En retournant chez lui très tard un soir, d'une de ses sorties en ville, il est attrapé par son père, qui est maintenant persuadé que c'est lui le voleur. Rembrandt l'enferme à clef et lui refuse toute nourriture tant qu'il n'avouera pas son crime. Pour tout arranger, Jonas confronte Rembrandt et lui apprend que Titus lui doit un montant énorme. En outre, Jonas demande que Titus épouse sa fille, en se convertissant au Judaïsme. «Je reconnais le doigt de Dieu»³⁰, dit-il. Rembrandt les met tous deux, Titus aussi bien que Jonas, à la porte. Errant par les rues, Titus finit par se trouver encore une fois devant la porte de Jonas. La trouvant ouverte, il entre dans la maison, où il voit Jonas se promener par les corridors; il est évidemment somnambule. Titus suit Jonas jusqu'à ce que celui-ci pénètre dans une vaste salle voûtée pleine de trésors d'art. Jonas, toujours sans savoir ce qu'il fait, grimpe à une grande échelle et se dresse tout en haut, tenant sa lanterne au bout du bras. Il contemple *Le Sacrifice d'Abraham*, qui se trouve suspendu là-haut. Quand Titus s'écrie pour l'avertir du danger, il tombe, et Jonas n'est plus.

Personne ne parvient à comprendre comment il avait effectué ses nombreux vols. Peu après, Titus et Rebecca déménagent; ils s'installent à Bruges, où l'on dit qu'ils vivent «en bonne intelligence»³¹; et Titus devient avare comme son père.

Ce conte est tellement extravagant qu'il demande une interprétation extravagante, et autant vaut une interprétation extravagante qu'une autre qui ne réussirait pas à élucider ses énigmes. Rembrandt a exproprié le Judaïsme – comme l'avait fait le Christianisme lui-même. Il s'est approprié un sujet-clef du Judaïsme – le sacrifice d'Abraham – dans un tableau que Jonas doit lui arracher à tout prix: non pas pour le revendre, comme l'aurait fait n'importe quel autre brocanteur, mais pour le retenir entre les mains auxquelles il appartient. *Le Sacrifice d'Abraham* est la scène où l'avenir du peuple juif est approuvé par le Seigneur. Le Juif, qui n'est pas en état de le demander ouvertement au peintre, ayant été empêché de l'acheter, ne peut le reprendre que pendant son sommeil, dans un rêve, et il meurt dans l'effort de le garder.

Les rôles de Jonas et de Rembrandt sont curieusement entremêlés. Nous remarquons que Rembrandt cache ses pièces d'or, ses «enfants», comme il les appelle, de la même façon que Jonas cache ses tableaux. Les véritables enfants des deux pères les trompent tous les deux. À part cela, Jonas est, d'un certain point de vue, plus le père de Titus que Rembrandt lui-même ne l'est, puisqu'il lui fournit de l'argent et le protège contre ses créanciers. En même temps, il en appelle à la conscience de Rembrandt et lui demande de «sacrifier» son fils, de faire en sorte qu'il se convertisse au Judaïsme afin d'épouser Rebecca – comme, dans la Bible, Isaac lui-même, une fois

(30) ERCKMANN-CHATRIAN, *Le Sacrifice d'Abraham*, in *Contes et romans nationaux et populaires*, Vol. XIII (1963), pp. 443-470, p. 464.

(31) *Ibid.*, p. 470.

sauvé, épouse une Rebecca. Puisque Rembrandt père a occupé un espace juif, a pris le rôle du Juif (le rôle de l'avare), a peint un tableau juif, il ne lui reste que d'avoir un fils juif. La conversion de son fils au Judaïsme aurait achevé sa propre conversion. Mais ce dernier pas, qui consisterait à repasser par-dessus un abîme fatal, Rembrandt n'est pas prêt à le faire. Le résultat c'est que, à la place de quelque grand geste, nous n'avons que le compromis usuel; Titus et Rebecca continuent à mener leur petit train-train, côte à côte.

Le problème, c'est que Rembrandt avait tenté l'impossible. Il voulait être Juif tout en étant artiste. Nous reviendrons aux raisons pour lesquelles cet effort est voué à l'échec.

Quoi qu'il en soit, ce conte «drôlatique» semble être lourd d'un poids quasi-scriptural, comme si le problème qu'il aborde devait être pris au sérieux même sous une forme parodique. On ne peut pas contourner ce problème, ni le mettre de côté, comme Jonas et Rembrandt avaient essayé de le faire, chacun à sa manière. On se confronte, dans ce conte, à des questions qui ne veulent pas lâcher prise.

Il y a au moins un autre conte d'Erckmann-Chatrian qui mérite notre attention, et qui nous ramène à notre point de départ, c'est-à-dire au problème de la représentation. Dans le jeu de dédoublement qui est au cœur de la mimesis, il y a aussi souvent un observateur qui joue un certain rôle dans cette transaction. C'est de ce rôle qu'il s'agit dans *L'Œil invisible*.

"L'Œil invisible"

Parfois l'observateur assume le rôle d'un catalyseur dans l'intrigue. Dans ce cas-là, il est facile de l'identifier à l'artiste, dont l'œil attentif anime tout ce qui est autour de lui; l'artiste conduit les forces qui mettent le monde qu'il observe en marche. Dans *L'Œil invisible*, le narrateur, Christian, est un pauvre peintre qui habite un grenier à Nuremberg. Le vieux brocanteur Toubac vient de temps en temps le voir³². Toubac lui achète ses tableaux «à quinze francs l'un dans l'autre, et les revendait quarante. C'était un honnête Juif»³³. Dans la rue où il habite il y a deux bâtiments curieux: l'auberge, avec un pignon aux ornements fantastiques, et la maison d'en face, identique à la première, jusqu'aux ornements. L'une des maisons est donc le double de l'autre. L'auberge est toujours pleine de monde et de bruit. Dans l'autre maison, qui est habitée par une vieille commère, on n'entend rien qui bouge.

Un jour l'artiste voit la vieille dans la rue et commence à la suivre, mais un seul regard de sa part le fait vite changer d'idée. Il aurait bien voulu la peindre, mais Toubac lui conseille de l'éviter. Pour une femme de son âge, elle a les dents curieusement jeunes et aiguës. Dans la ville on la connaît sous le nom de Flédermausse (chauve-souris).

Une nuit Christian est réveillé par la vibration d'ailes délicates contre sa fenêtre. Il voit, non pas une chauve-souris, mais un papillon de nuit magnifique, qui se détache sur la pleine lune. Il ouvre la fenêtre pour le laisser sortir, et s'appuie sur le rebord de la fenêtre pour regarder dehors. À ce moment il se rend compte qu'il y a un corps d'homme suspendu à la tringle de l'enseigne du «Bœuf-gras», et qu'en face du cadavre la vieille est à sa fenêtre à regarder le pendu «d'un air de satisfaction

(32) ERCKMANN-CHATRIAN, *L'Œil invisible*, in *Contes et romans nationaux et populaires*, Vol. VII (1962), pp. 375-395, p. 375.

(33) *Ibid.*, p. 376.

diabolique»³⁴. Le matin, Toubac fait savoir à Christian qu'il y a déjà eu toute une série de pendants à cette tringle.

Christian est persuadé que «ce n'est pas en vain que l'âme du jeune homme est venu t'éveiller... le ciel t'impose une mission terrible. Si tu ne l'accomplis pas, crains de tomber toi-même dans les filets de la vieille»³⁵. Il comprend enfin que l'âme du jeune homme est, dans un certain sens, la sienne, et, «chose atroce, je me surprenais quelquefois à contempler la tringle avec complaisance»³⁶. Il parvient à soulever une des tuiles de son toit; de là, il surplombe la maison de la vieille, et il peut voir ce qui s'y passe. Il possède donc maintenant un «œil invisible»³⁷. Cet œil invisible est, bien entendu, l'œil de l'artiste: mais, dans ces conditions, cet œil ne peut pas rester neutre: au contraire, il oblige l'artiste à se mêler à l'intrigue.

Christian se voue maintenant entièrement à ses recherches sur la vie de la vieille: donc, il cesse de peindre. Le drame imaginaire a cédé au drame réel. Nous apprenons bientôt que l'acte de représentation n'est pas seulement un amusement; il peut exercer son action dans la vie même; il peut être lié aux formes les plus outrées de la violence. Christian s'aperçoit que la vieille est occupée à habiller un grand mannequin de vêtements semblables à ceux d'un client de l'auberge d'en face; ce client venait de louer la chambre d'où son prédécesseur s'était pendu. Christian comprend le jeu de la vieille sur le champ. Il prend la place de l'hôte dans la «chambre des trois pendus»³⁸, s'habille comme Flédermausse, et fait de même avec un autre grand mannequin. La nuit venue, la vieille s'approche de sa fenêtre en tenant devant elle son mannequin à elle, mis comme l'occupant précédent de la chambre d'auberge, qui, se voyant pendu par le cou au-dessus de la rue sombre, «eût perdu son libre arbitre et l'esprit d'imitation aurait fait le reste»³⁹. Maintenant, se voyant confrontée par elle-même, c'est elle qui succombe à la tentation de l'imitation, et quand Christian pousse son mannequin à lui par la fenêtre, la corde autour du cou, «attirée par son image», elle fait de même avec sa propre personne.

Narcissisme et représentation

Littéralement, l'artiste re-présente Flédermausse à elle-même. L'original et la représentation se détruisent mutuellement. L'artiste agit comme provocateur du conflit entre le moi et l'image du moi. Mais l'individu, divisé en deux, partagé entre lui-même et l'image, cherche toujours à produire de nouveau cette réunification qui est en même temps son anéantissement⁴⁰. La division elle-même, comme dans le cas de Dr. Jekyll et Mr. Hyde, peut être la preuve d'un élan criminel antérieur, et la réunification peut aussi servir d'expiation pour le délit. Comme on l'a vu, le témoin de cette procédure se trouve dans une position ambiguë et précaire, étant parfois non seulement témoin, non seulement participant, mais même le *sine qua non* de ces échanges et changements effrayants. Pourrait-on dire que le soi-disant observateur

(34) *Ibid.*, p. 379.

(35) *Ibid.*, p. 384.

(36) *Loc. cit.*

(37) *Ibid.*, p. 385.

(38) *Ibid.*, p. 389.

(39) *Ibid.*, p. 394. Voir les observations de Gabriel Tarde (1843-1904) sur le suicide comme contagion.

(40) Voir I. MASSEY, *The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis*, Berkeley, University of California Press, 1976, chap. V-VIII. Voir aussi l'article de M.-C. JACCARD, *Erckmann-Chatrian et le fantastique*, «Europe» 53 (janvier-février 1975), pp. 80-98.

est lui-même coupable, et qu'il observe une lutte qui se passe en lui-même, dans son for intérieur? Le geste par lequel Christian jette la marionnette par la fenêtre est peut-être un geste qui cherche à le débarrasser de quelque chose en lui-même, aussi bien qu'une tentation pour autrui.

D'un certain point de vue, on pourrait dire que la sorcière ne fait que jouer avec le narcissisme d'un public qui est prêt à être captivé par tout ce qui lui ressemble. Mais, par contre, la sorcière provoque aussi chez ses dupes un autre genre de narcissisme, un narcissisme à rebours, qui rejaillit sur celui qui se plaît à se voir dans le miroir. Mais ce n'est pas le narcissisme maladif dont parle Vigny, quand il dit qu'on est «tourmenté de s'aimer, tourmenté de se voir». Ce que Flédermausse fait voir à chacune de ses victimes dans ce reflet d'elle-même, c'est le cadavre caché sous l'apparence de l'homme vivant: comme l'aurait dit Sartre, l'en-soi sous le pour-soi. Donc, en un certain sens, Flédermausse a raison. Elle a révélé à ses suicidés une vérité insupportable sur eux-mêmes. D'habitude, pourtant, l'artiste n'en fait pas autant; selon René Girard, il empêche la vraie confrontation d'avoir lieu, il escamote la vérité: il nous fait passer à côté de la vérité en nous offrant à sa place le soi-disant «mensonge romantique». Ce n'est que dans le mythe et le rituel que la vraie confrontation a lieu, celle qui aboutit toujours à une violence publique et bouleversante.

Quoi qu'il en soit, le Juif, comme je vais essayer de le montrer, cherche à rester en dehors des deux positions, de la mythique aussi bien que de l'artistique.

Mais en essayant de faire tomber le vrai moi, de le persuader de se laisser expulser par le moi factice, de céder à une image, la sorcière est aussi engagée dans un échange. La représentation, c'est l'acte de troquer le factice contre le vrai. C'est là le moment où l'on s'attendrait à voir le Juif entrer en scène.

Le Juif comme colporteur des arts

Pourtant, chez Erckmann-Chatrian le Juif ne paraît pas comme personnage principal dans le processus de l'échange et de la représentation. Il n'est pas, comme la sorcière, celui qui produit les images séductrices qui attirent le voyeur insouciant et le conduit, comme Narcisse, vers son sort malheureux. Il n'est pas, non plus, l'artiste, qui sert de liaison entre le réel et son image. L'artiste a été obligé à emprunter la stratégie de la sorcière afin d'avoir raison d'elle, afin que la réalité puisse reprendre le dessus – si on peut encore appeler «réalité» ce qui a été si profondément sapé. Mais le Juif n'a aucun rôle dans tous ces tiraillements.

Le Juif n'est pas le metteur en scène, il n'est pas le régisseur des combats; il n'est même pas celui qui fait un rapport sur les événements. Chez Erckmann-Chatrian, on ne trouve pas de Juif dans le rôle d'artiste ni de maître des cérémonies dans ces luttes et ces transactions. Le Juif se situe tout à la fois au-dessus et au-dessous de ce niveau, marqué par une culpabilité sourde. Il peut bien, comme il le fait dans *L'Œil invisible*, être un marchand de tableaux, qui achète et revend les témoignages de la lutte des autres avec le double, mais il ne s'y laisse jamais impliquer, à moins que ce ne soit en tant qu'accusateur. Comme tel, il peut éclairer la structure de transgression qui est à la racine de ce jeu de dédoublement, mais il n'est pas lui-même, contrairement à ce que l'on pourrait croire, associé à la production d'images décevantes. Typiquement, on le rencontre plutôt comme brocanteur, tantôt comme le marchand aliéné Jonas qui, en plein sommeil, enlève les tableaux de Rembrandt, tantôt comme le petit Toubac, qui revend les toiles de Christian, dans *L'Œil invisible*.

Conditio Judaica

Les personnages juifs d'Erckmann-Chatrian nous offrent une vision momentanée de la *Conditio Judaica* comme telle. Le Juif, comme élément de la pensée, comme ce que Lévi-Strauss appelait un «mythème», est un «jobber», celui qui revend ce qui n'est pas à lui, pour la plus grande partie de la marchandise d'occasion, jamais ce qu'il a produit lui-même. Les objets qui passent par ses mains ne le concernent pas comme tel, bien qu'ils soient dégradés au cours de l'échange. Il est lui-même une sorte de monnaie, une monnaie sociale, qui n'a aucune part dans les échanges qu'elle rend possibles. Il offre quelque chose ayant une valeur supérieure, qui, à son tour, se dévalue en passant entre ses mains. C'est la raison pour laquelle la fortune qu'il amasse, dans le cas où il réussit à s'en faire une, est finalement insignifiante: elle ne peut pas faire partie du système de l'échange: elle ne peut pas acheter pour le Juif ce qu'elle peut acheter pour les autres: ni l'honneur, ni la dignité, ni la possibilité d'être accepté par la société.

Ajoutons que, du moins selon Michel Serres, le genre parasite, dont le Juif fait forcément partie, par l'état que la société lui a assigné, assume malgré lui un rôle pour ainsi dire rédempteur pour cette même société: provoquée par le parasite, la société est obligée à trouver de nouvelles formes d'expression, à se recréer, à retrouver son élan créateur. Mais cet avantage éventuel pour les autres, payé par son humiliation et, de temps à autre, par son supplice, regarde peu le Juif⁴¹.

Enfin: quelle est donc la question de plus grande envergure qui est évoquée par l'apparition du Juif sur la scène, comme dans les contes d'Erckmann-Chatrian? Le Juif est toujours le représentant d'autrui, commis voyageur ou brocanteur. Il n'est pas artiste; il n'est que le marchand ambulant de l'art. Dans le vocabulaire structural, il est le «trickster» ou le farceur, celui qui se tient toujours sur le seuil, sur le «limen»⁴², celui à qui on a octroyé la tâche de travailler pour les deux mondes, aussi bien pour le ciel que pour la terre, sans appartenir ni à l'un ni à l'autre. Il est aussi vaguement – parfois même de manière menaçante – «numineux», ou surnaturel; ignoble regrattier, il peut parfois aussi se révéler comme le gardien le plus acharné de l'idéal, comme le brocanteur Elie Magus de Balzac, «cet adorateur de l'idéal»⁴³. Le Médecin de Murger, lui aussi s'y connaît, tout au moins, dans le domaine de l'idéal, car, dans «son commerce ... il travaillait même dans l'idéal»⁴⁴.

Parfois, comme le rabbin Jonas dans *Le Combat de coqs*, le Juif peut chercher à se venger de son expulsion, mais il reste toujours dans un état d'exil interne. Il ne participe donc pas aux échanges tragiques institués par l'artiste: il reste parasite de l'artiste. Que ce soit comme le vendeur de la vaisselle fêlée dans le roman de Henry James, *The Golden Bowl*, comme Peter Wallace (né Reuben Wallach) dans le roman antisémite de Wyndham Lewis, *The Revenge for Love*, comme Bernard Berenson lui-même, ou comme le modeste brocanteur Toubac, le Juif réalise son rôle le plus caractéristique quand il fonctionne comme colporteur de l'art. Abandonnant ses deux positions bien connues, aussi bien celle de la victime que celle de l'accusateur, il reparait dans le rôle bienveillant bien que dégradé du marchand d'art qui, comme dans *Le Sacrifice d'Abraham*, escamote et neutralise le dossier d'un supplice non-juif,

(41) J. SASSON, *Longing to Belong*, p. 29; voir aussi CH. PRENDERGAST, *Mimesis*, pp. 21, 133.

(42) Cf. C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, chap. XI.

(43) BALZAC, *Le Cousin Pons*, Paris, Garnier, 1974, p. 135.

(44) H. MURGER, *Œuvres complètes VIII*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 182.

le dossier de l'artiste. Ni sorcier ni artiste, il refuse de descendre dans l'arène de la représentation pour y livrer combat aux images-fantômes qui la peuplent.

Mais que penser du fait que l'art que le Juif débite est souvent de l'art chrétien? Puisque les objets dont il fait commerce ne sont pas liés à son identité de façon organique, il n'y a rien d'inapproprié à ce qu'il s'occupe, comme homme d'affaires, de l'art d'une autre religion, à condition qu'il le paie plus cher que ses concurrents non-juifs. De fait, il semble assez naturel de franchir un pas de plus, et de se rappeler que Jésus lui-même, le médiateur divin, qui offre les marchandises du ciel, les images d'un monde parfait, à un monde imparfait, se trouve dans le rôle typique de l'intermédiaire israélite.

Je vois le
Christ aussi – Pourquoi pas? –
Comme il était il y a près de 1940 ans.
Sa beauté déjà disparaissant,
Le visage rongé des baisers des futurs chrétiens.
Alors ça marche toujours la vente des timbres pour l'au-delà?⁴⁵

IRVING MASSEY

State University of New York, Buffalo

(45) H. MICHAUX, «Comme je vous vois», vers 14-18, *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 1998, p. 460. Cf. aussi le livre curieux de B. BARTON, *The Man Nobody Knows*, Chicago, Ivan R. Dee, 2000 (paru en 1925), dont l'existence m'a été signalée par le professeur Howard Wolf. Selon Barton, le Christ fut homme d'affaires agressif et commis voyageur par excellence: «Every one of his conversations... is worthy of the attentive study of any sales manager» (p. 51).

Je tiens à remercier monsieur le professeur Gérard Bucher pour avoir corrigé les nombreuses fautes de français dans cet article, et monsieur le professeur Eric Gans, pour avoir eu la bonté de revoir mes corrections. Madame la professeure Catherine Nesci m'a signalé la publication de plusieurs ouvrages récents sur le rôle des Juifs dans la littérature française du dix-neuvième siècle. Pour un aperçu plus général sur notre question, voir le livre de J. MEHLMAN, *Legacies of Anti-Semitism in France* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983), et D. CARROLL, *French Literary Fascism: Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture* (Princeton, Princeton University Press, 1995). Mon ami, Dr. Peter Grieco, a trouvé le temps de m'aider avec la rédaction des notes.

Sur le mouvement anti-mimétique du XX^e, voir les remarques intéressantes d'A. BADIOU dans *Le Siècle*, Paris, Seuil, 2005, e.g., p. 185, et pour les dernières recherches sur Erckmann-Chatrian, le travail de N. BENHAMOU, *À la redécouverte d'Erckmann-Chatrian*, «Histoires littéraires» XIV (avril 2013), pp. 59-110.