

## Le Golem

Jean Charles MARGOTTON

« Ce que nous appelons monstres ne le sont pas à Dieu, qui voit en l'immensité de son ouvrage l'infinité des formes qu'il y a comprises ; et est à croire que cette figure qui nous estonne, se rapporte et tient à quelque autre figure de mesme genre inconnu à l'homme ». Voilà ce qu'écrivait Montaigne dans les *Essais*<sup>1</sup>. Ces propos n'ont, semble-t-il, pas réussi à apaiser ni la crainte, ni la curiosité que suscitent les étranges créatures que nous appelons monstres. Et qui sont multiples. Et il est peu probable que deux jours d'étude suffiront à faire le tour, sinon du concept, en tout cas de la réalité polymorphe qu'il désigne.

En fait de monstres, l'Allemagne est assez bien placée. Heinrich Heine disait aux Français de son temps : « Laissez à nous autres Allemands les horreurs du délire, les rêves de la fièvre et le royaume des fantômes. L'Allemagne est un pays qui convient aux vieilles sorcières, [...] aux golems de tout sexe et [...] aux mandragores »<sup>2</sup>.

Le golem, donc : voilà une créature encore bien inscrite dans la monstruosité imaginaire qui produit aussi bien le cyclope que le croquemitaine et les ogres des contes de notre enfance, mais monstre lointain aussi et assez intempestif, monstre bien inoffensif quand on songe aux monstres réels qui ont surgi dans l'Histoire au cours du XX<sup>e</sup> siècle et qui sont donc notre passé immédiat.

Voire. L'imaginaire, comme le mythe, n'est pas toujours enfoui dans un ailleurs innocent et inoffensif. Déjà, les monstres qu'ont vus et mis en scène les Romantiques allemands ont eu des prolongements bien au-delà de la fin du romantisme comme mouvement littéraire. Et ces monstres-là ne nous parlent peut-être pas seulement du royaume de la fantaisie ou de l'imagination inquiète d'esprits coupés du réel ; ils peuvent bien nous parler, de manière indirecte, du monde réellement existant.

Nous indiquerons donc rapidement l'origine du motif, entre mythe, légende et réalité historique. Puis nous évoquerons le golem tel que l'ont vu les Romantiques allemands. Les deux points essentiels, ensuite, seront, d'une part, la reprise du motif par le cinéma allemand muet et, d'autre part, la manière dont le motif s'intériorise chez Gustav Meyrink dans son

---

<sup>1</sup> *Les Essais*, II, chap. XXX « D'un enfant monstrueux », Paris, Flammarion, 2008, p. 709.

<sup>2</sup> Cité par Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Paris, Losfeld, « Le Terrain vague », 1965, p. 67.

roman *Le Golem*. Deux traitements bien différents d'un sujet qui, apparemment, intéresse toujours en Allemagne puisque un nouveau roman est paru l'an dernier, faisant revivre sous le titre *Golem, frère silencieux*, le monde de Prague à l'époque de Rodolphe II et du rabbin Löw<sup>3</sup>. La légende du golem a ceci en commun avec les mythes d'exister au travers des variantes qu'elle inspire, mais plus que les différences entre ces diverses versions, ce qui doit surtout nous intéresser, c'est la question de ce que révèle cet intérêt pour la figure du golem : c'est à cette question que nous essayerons de répondre.

### **La légende du golem**

Il s'agit, comme on sait, d'une très ancienne tradition hébraïque, qui s'est formée dans les communautés juives médiévales d'Europe orientale<sup>4</sup>. Elle s'appuie sur un terme de l'Ancien Testament, le mot *golem* qui n'apparaît qu'une fois dans la Bible, un *hapax* donc, qu'on trouve dans le Psaume 139, « Dieu voit tout », verset 16 : le terme a le sens de « masse informe, embryon, ébauche, créature non encore élaborée » (« mon embryon, Tes yeux le voyaient »). Le Talmud l'interprète comme l'état précédant la création d'Adam. Le sens moderne, « être artificiel à forme humaine, animé par un texte biblique fixé sur son front » (Le Robert), apparaît en hébreu médiéval au XII<sup>e</sup> siècle dans les légendes juives d'Allemagne. Ces légendes parlent donc d'un être humanoïde, artificiel, fait d'argile, animé par l'inscription d'un verset biblique ou du mot « Aemeth » (la vérité, *cf.* Amen), inscription qu'on a placée, selon les versions, sur son front, entre ses dents ou sur sa poitrine. La tradition existait en Europe centrale avant l'épisode (décisif) de l'opération magique attribuée le plus souvent à un Grand Rabbin, Rabbi Löw de Prague. Löw aurait su trouver la formule magique donnant vie à une statue de glaise pétrie de ses mains. Ce serviteur colossal et obéissant, mais dépourvu de la parole, aurait représenté un secours pour la communauté juive du ghetto de Prague. Mais il aurait été un danger aussi, dans la mesure où la créature pouvait se révéler plus forte que son créateur pour peu que celui-ci oubliât d'ôter à temps la formule, ou encore d'effacer sur son front la première lettre du mot « Aemeth » : le mot « Meth » signifie alors « mort », et le golem retourne à son état de glaise amorphe et inanimée. On peut se demander à quelle menace répondait, sous l'Empereur Rodolphe II à Prague, la création d'un golem. On sait que Löw, mort centenaire en 1609, et dont on voit la tombe dans le vieux cimetière juif de la ville, discutait souvent avec l'empereur. Mais évidemment, si l'on considère la longue histoire des

---

<sup>3</sup> Mirjam Pressler, *Golem stiller Bruder*, Weinheim, Verlag Beltz & Gelberg, 2007.

<sup>4</sup> Sources, entre autres : Encyclopédie Wikipedia, Dictionnaire Le Robert (1992), et le site Internet <http://mdmondes.free.fr/encyclopedie/fiches/annexgol.htm>.

pogroms, des persécutions, de la Shoah, des diasporas et des exils, il n'est guère étonnant de voir émerger, dans la mythologie juive, la figure d'un être salvateur. Et il n'est guère étonnant non plus que la légende ait inspiré de nombreuses œuvres : des films (de 1914 à 2006), des récits romantiques, le *Frankenstein* de Mary Shelley et bien d'autres créations encore.

Dans la légende se tissent plusieurs éléments mythiques intéressants : l'utopie de la création sans intervention féminine, l'idée de la puissance du verbe, du langage sacré, l'image du démiurge, le thème de la rivalité entre l'homme et Dieu. On peut voir des corrélats de la légende dans le mythe de Faust, le thème de l'apprenti-sorcier, la figure de Superman, etc. L'homme, de créature, devient lui-même créateur d'un homme artificiel, grâce à l'influence « sidérale » et la force magique du mot. Les motivations peuvent être diverses : appétit de pouvoir (comme chez Faust), orgueil de l'intellect (il s'agit d'une création qui ne passe pas par le sexe, par le corps), mise en jeu d'une force créatrice semblable à celle de l'artiste, ou encore utilitarisme, et le golem est alors tiré du côté du robot, de l'esclave, du côté de la productivité... Comme dans *Faust*, la magie est ici ambivalente et le danger que représente la créature échappant au contrôle du magicien rejoint le thème de l'*hybris* antique.

### **Le golem romantique : A. von Arnim – *Isabelle d'Egypte***

Faisons le saut de la légende juive médiévale aux années du romantisme en Allemagne. La légende a été rapportée par Jacob Grimm, en 1808, et c'est ainsi qu'elle parvient à Achim von Arnim, un des grands noms du romantisme allemand, peu connu en France et assez peu en Allemagne aussi, sans doute du fait du caractère souvent étrange et biscornu de ses récits. Il reste malgré tout celui qui, avec son ami Brentano, a contribué de manière décisive à la redécouverte des chansons populaires allemandes.

En 1812 paraît, avec d'autres nouvelles, *Isabelle d'Egypte*, long récit à la fois historique (par l'évocation de Charles Quint), légendaire (l'héroïne est Bella, la reine des tziganes) et fantastique (ou merveilleux) par plusieurs figures et épisodes. La légende du golem est non seulement évoquée, mais aussi thématisée dans ce récit, et elle est liée, entre autres, à un autre motif légendaire-merveilleux du même genre, celui de la mandragore, que Tieck avait déjà mentionnée au début de son récit fantastique de 1804, *Der Runenberg (La Montagne aux runes)*. Au centre du texte d'Arnim se trouve une scène où l'étrange atteint un

degré maximal, avec un groupe de personnages comportant : une femme-golem, un homme-mandragore, un mort-vivant (Peau d'ours, "Bärnhäuter") et une sorcière<sup>5</sup> !

Un mot sur la fable de ce récit compliqué : instruite par sa nourrice Braka, la jeune Bella, avec l'aide de son chien, déterre une nuit une mandragore (97, 105). Celle-ci deviendra peu à peu un vrai personnage ; sorte de gnome, dont on trouvera plusieurs avatars chez Hoffmann, il sera, dans le cœur de Bella, un rival de l'archiduc, le futur empereur Charles Quint. L'histoire, en effet, se passe au début du XVI<sup>e</sup> siècle, aux Pays-Bas espagnols, où l'archiduc d'Autriche est né, à Gand, en 1500. Il est possible qu'une des raisons du choix de cette histoire soit le destin de Charles Quint qui finit par abdiquer, s'éloigner du monde et mourir en ermite en 1558 ce qui n'était pas pour déplaire aux Romantiques. De même, Arnim utilise l'histoire d'une certaine Marguerite dont le jeune archiduc eut une fille, mais il la remplace par la « reine des gitans », fidèle en cela à la manière dont les Romantiques ont idéalisé le monde nomade, peu bourgeois et donc pour eux anti-philistin, des bohémiens, alors qu'au contraire, les traits d'antisémitisme sont fréquents et marqués. Grâce à son union avec Charles, Bella sera celle qui, à travers son fils, délivrera son peuple de l'exil – la légende raconte, en effet, que les tsiganes ont été chassés de leur pays pour avoir refusé l'asile à la Sainte Famille en fuite – et le peuple tsigane retournera ainsi en Égypte.

Or, Bella, dont le récit suit la maturation et les errements affectifs jusqu'à ce qu'elle devienne la maîtresse de Charles, est impliquée une seconde fois dans une opération magique : Charles, jaloux, décide de créer un double de Bella afin d'écartier Cornelius, la mandragore qui a su se faire aimer de Bella. Ce double est un golem et on assiste à la fabrication de cette autre créature artificielle et trompeuse : l'opération magique se réalise grâce à un miroir où Bella se reflète et qui garde les données physiques et mentales qui la caractérisent à ce moment (205). Déjà la mandragore, transformée en petit homme tyrannique, symbolisait le danger que la créature de l'homme s'émancipe et asservisse son créateur. L'idée est encore plus nette avec le golem. Le récit contient une scène qui rappelle le thème d'Amphitryon quand on voit les deux Bella ensemble, la vraie et son sosie (231). La scène se reproduit plus loin, en présence de Charles (qui a été trompé lui-même par le golem), mais la rencontre mène ici à la destruction de la fausse Bella (267-269). Vers la fin, Cornelius, la mandragore, sera lui aussi détruit (303).

Très clairement, mandragore et golem sont, dans le discours romantique du texte, des emblèmes à la fois de l'illusion et des faux-semblants auxquels les hommes se laissent

---

<sup>5</sup> A. von Arnim, *Isabelle d'Égypte*, Paris, Aubier-Montaigne, édition bilingue, s. d., p. 211. Pour la suite, nous indiquons les numéros de page directement après les citations.

prendre, et de la finitude de l'humanité, esclave de ses sens, de sa cupidité, et fermée à la spiritualité. Charles doit subir des épreuves qui correspondent à une ascèse, et Bella a un rôle de médiatrice pour lui comme pour son peuple.

### ***Le Golem de Paul Wegener***

Le thème du golem a été très tôt porté au cinéma, dès 1914, comme nous allons voir, et parmi les nombreuses productions suivantes, il y eut un film français de Julien Duvivier en 1935, et un film américain a été tourné sur le sujet il y a deux ans. Il n'est guère surprenant de trouver un film sur la légende du golem parmi les films muets de la grande époque du cinéma expressionniste allemand, friant de créatures et d'histoires étranges, avec ses Docteur Caligari, ses Nosferatu, ses Faust etc. Un film de 1919 était intitulé : *La mandragore et le golem*.

Le film que nous allons évoquer rapidement est un *remake* d'un film de 1914 qui a été perdu et dans lequel Paul Wegener (1874-1948) jouait déjà le rôle-titre, alors qu'il est aussi le metteur en scène du film de 1920, *Le Golem – comment il vint à la vie*. Le scénario est inspiré par un drame de 1908 de Arthur Holitscher, auteur juif communiste d'origine hongroise (*Der Golem*). Les deux œuvres reprennent la légende pragoise de la créature façonnée à partir d'un bloc de glaise par le Rabbi Löw, le Maharal de Prague : grâce à une formule magique, le golem, doué d'une force surhumaine, exécute fidèlement les ordres de son créateur, mais il peut être destructeur si celui-ci perd le contrôle sur lui. Ici, la formule magique, est cachée dans une étoile fichée dans la poitrine du golem. Le Rabbi est un sage qui désire aider son peuple : en effet, le golem lui permet de faire revenir l'Empereur sur sa décision de chasser les Juifs du ghetto. Le golem est ainsi une figure juive du salut, comme Esther dans l'Ancien Testament ou, dans un monde plus moderne, le personnage de Superman. Mais si le Grand Rabbin est un sage, son assistant, un apprenti-sorcier, veut se servir du golem pour assouvir sa jalousie et éliminer son concurrent auprès de la fille du Rabbi dont il est amoureux. La catastrophe est évitée, miraculeusement, grâce à un enfant innocent qui, en jouant avec le golem, arrache la fameuse étoile.

Alors qu'on sait que le film perdu de 1914 avait été tourné à Prague, celui de 1920 a été réalisé, comme la plupart des films de cette époque, en studio<sup>6</sup>. Les décors de Hans Poelzig, inspirés par la vieille ville de Prague telle qu'on se l'imaginait et très caractéristiques du cinéma expressionniste, sont utilisés pour suggérer une atmosphère étrange et angoissante,

---

<sup>6</sup> Voir sur ce film : *Enzyklopädie des fantastischen Films*, 4ème édition, Corian, Juin 1987. Et *Les Monstres, du mythe au culte*, dirigé par Albert Montagne, *CinémAction*, Corlet Publications, n° 126, 2008 (en particulier p. 108 sq.).

celle des ruelles moyenâgeuses, oppressantes du ghetto. Le film a recours également à la fameuse esthétique du clair-obscur, pour refléter la dualité du monde humain. En réalité, le vieux ghetto avait été presque entièrement rasé vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour des raisons d'assainissement. Dans le film de Wegener, le golem est clairement lié au ghetto, à un monde représenté comme dominé par une crainte permanente, par des sentiments collectifs primitifs, il est à l'image de ces ruelles tortueuses, de ce petit univers refermé sur lui-même, coupé par des murailles et une énorme porte du monde extérieur, lequel n'est représenté que par le palais de l'empereur, où se déroule la fête des roses, ainsi que par un pont décoré d'une statue de la Vierge Marie. Ce ghetto biscornu et légèrement grotesque, avec ces personnages au chapeau pointu qui leur était imposé, c'est le monde des sombres pulsions, des confusions mystiques. Seul le Grand Rabbin dépasse cet horizon borné. La première scène le montre en haut de sa tour, observant les constellations pour en tirer une prédiction de l'avenir bien sombre qui attend la communauté. Au contraire, c'est au plus profond de la cave de son laboratoire qu'il façonne le bloc de glaise pour en tirer la figure du golem. Ainsi, une géométrie simple et efficace marque la représentation du monde. Le golem, tiré du monde du bas sera animé par une parole donnée par le monde des esprits, convoqué par le pouvoir magique du sage. Entre la tour et le laboratoire, un escalier en colimaçon, sorte d'oreille énorme et étrange, est un peu l'équivalent spatial du golem, lui-même mélange monstrueux du haut et du bas. Ici, la fonction libératrice du golem est clairement indiquée puisqu'il empêche par sa force l'écroulement du palais impérial ce qui fait revenir l'empereur sur sa décision de bannir les juifs du ghetto. Mais l'intérêt du film glisse de plus en plus vers l'idée nouvelle d'une émancipation presque aboutie du robot sans âme vers un être sensible, doué non seulement de désirs envers la fille du rabbin, mais aussi de sentiments de tendresse envers une petite fille. Que celle-ci arrache, comme par jeu, l'étoile de la poitrine du monstre et le condamne ainsi à redevenir matière morte, est ressenti par le spectateur presque comme une injustice qui déçoit son attente. Il est vrai que la même ambiguïté se retrouve chez la créature de Frankenstein et, à la fin du film de Murnau, chez Nosferatu, le vampire.

### ***Le Golem de Gustav Meyrink***

Le roman de Meyrink se situe bien par plusieurs points dans la lignée romantique. Le romantisme se prolonge en effet au-delà des années 20 du XIX<sup>e</sup> siècle qui marquent la fin du romantisme allemand dans son expression la plus pure en littérature. Déjà le choix du motif du golem est caractéristique, mais plus encore la personnalité de l'auteur, adepte des pratiques occultes, du spiritualisme et de l'orientalisme ésotérique, du yoga et de la méditation –

pratiques qu'il mènera jusqu'à leur terme ultime dans la manière dont il organisera son suicide à Starnberg : tout cela inscrit Meyrink dans le courant postromantique influencé par Nietzsche et opposé à l'orientation dominante, positiviste et scientiste, de la pensée européenne au tournant du siècle. Il s'agit, le plus souvent, comme l'avaient déjà suggéré Novalis et d'autres, de trouver dans les profondeurs du moi le secret d'un accord avec les forces universelles de la vie, une sorte de mysticisme sans dieu, une recherche de la totalité du corps et de l'âme. Chez Hoffmann, cette aspiration ne trouvait guère son aboutissement que dans le royaume spirituel de la musique et conduisait par ailleurs l'esprit inquiet à connaître des expériences proches de la folie, comme on le voit dans le *Marchand de sable* ou dans l'apparition troublante du double du héros dans les *Élixirs du diable*. Chez Meyrink, l'aspect nocturne et inquiétant l'emporte, en particulier dans l'image de la ville qui se présente sous les espèces d'un ghetto monstrueusement labyrinthique et sombre. Quant au moi, il est obscur à lui-même et ressemble à la pièce inaccessible où se produit la rencontre avec le golem, avatar monstrueux du moi lui-même.

Gustav Meyrink est né le 19 janvier 1868 à Vienne. Il était le fils illégitime d'un baron allemand et d'une actrice. En 1883 (donc l'année de la naissance de Kafka), sa mère se rendit à Prague. Meyrink (qui ne choisit ce patronyme qu'en 1917, deux ans après la publication du roman) a habité à Prague comme banquier pendant vingt ans et l'a souvent dépeinte dans ses œuvres. En 1892, alors qu'il avait 24 ans, la veille de l'Assomption, il s'apprêtait à mettre fin à ses jours, un pistolet à la main, bien déterminé à se tuer. À ce moment, il entendit un bruit léger : quelqu'un avait glissé un minuscule livre sous sa porte. Le titre en était *La vie après la mort*. Meyrink fut frappé par cette coïncidence troublante et il commença alors à s'intéresser à la littérature occulte. Il se convertit au bouddhisme en 1927 et pratiqua le yoga jusqu'à sa mort. En 1902, il fut accusé de fraude dans la conduite de ses affaires bancaires. Il resta deux mois en prison, avant d'être disculpé et lavé de tout soupçon, mais il choisit malgré tout d'arrêter sa carrière de banquier. Cette expérience de la prison est évoquée dans son roman le plus célèbre, le *Golem* dont il conçoit le sujet en 1907 alors qu'il vit depuis un an à Munich. En 1911, il s'installe dans la petite ville bavaroise de Starnberg et c'est dans sa maison du bord du lac qu'il se suicide par le froid en 1932.

*Le Golem* a été publié en 1915. C'est un roman bien étrange, divisé en vingt chapitres dont tous les titres sont des monosyllabes. Un long rêve, l'essentiel du texte, est pris dans un récit-cadre qui introduit un narrateur couché dans le lit d'un hôtel (on l'apprend dans le dernier chapitre), donc coupé de chez lui et en proie à un demi-sommeil qui s'apparente à un délire : c'est cet état second qui suscite d'ailleurs le « rêve » qui occupe dix sept des vingt chapitres.

Ce rêve semble en effet déclenché par des images obsessionnelles et par la question « Wer ist denn ich? » (« Qui est donc je? »<sup>7</sup>) liée à l'anecdote d'une substitution de chapeaux, le narrateur s'identifiant comme malgré lui au propriétaire de l'autre chapeau, Anasthasius Pernath. Le roman est alors pour l'essentiel le récit, souvent fort confus et déroutant, des tribulations de ce rêveur dans la Prague de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'époque de l'assainissement de la ville et de la destruction du ghetto (à partir de 1893).

Ce que le texte a à nous dire passe par le récit des impressions, rencontres, hallucinations et rêves d'un moi dont ne sait pas, en fin de compte, s'il est ou non Athanasius Pernath, cette indécision même étant porteuse de sens puisque le thème de la recherche de soi-même par le moi, de son passé, de son identité, est central. Mais ce sens passe d'une manière plus originale par l'organisation topographique du monde représenté.

En effet, la topographie symbolique est essentielle, au moins autant que l'image évanescence du golem ; le monstrueux, c'est d'abord la ville telle qu'elle est décrite et perçue. Dans Prague, dont on ne sort pas, il y a, implicitement, une opposition entre les deux rives de la Moldau, deux mondes, dont l'un, le plus important, est le ghetto juif (Josefov), l'autre la rive de Mala Strana ; l'un est horizontal, labyrinthique, obscur, marqué par la saleté, la décomposition, la laideur et la mort, l'autre renvoie à la verticalité, la nature, la catholicité avec la cathédrale, mais aussi, avec la ruelle des Orfèvres où le roman s'achève, aux savoirs secrets des alchimistes. Entre les deux, le pont Charles dont il est souvent question, mais dont il est curieusement dit qu'il s'est écroulé un printemps à la fonte des neiges. D'ailleurs, dans le dernier chapitre, le narrateur doit prendre la barque d'un passeur pour traverser le fleuve.

À l'intérieur du ghetto, on repère à nouveau une topographie signifiante. L'appartement du narrateur, un artiste-artisan qui restaure des œuvres d'art, est au cœur du ghetto (où cet Allemand, vivant au milieu d'autres communautés, semble habiter depuis longtemps, « depuis une génération ») alors qu'il n'est pas juif et se considère clairement comme étranger à ce milieu qu'en règle générale il méprise et exècre ("ces gens-là", 58). La rue Hahnpassgasse le sépare de la boutique du brocanteur Aaron Wassertrum, qui, d'emblée, est présenté comme une figure négative absolue, c'est « l'autre côté ». Mitoyen de l'appartement se trouve un « atelier » plus ou moins secret, dont l'accès semble compliqué, mais possible depuis le couloir. Cet atelier (où Angelina, la femme que le narrateur aime sans doute depuis son enfance, reçoit le Dr Savioli, son amant – lieu donc des amours interdites), possède une trappe dans le sol. Par là, le narrateur parvient, au bout d'un long périple nocturne à travers le sous-

---

<sup>7</sup> Gustav Meyrink, *Le Golem*, trad. (avec préface) de J. Pierre Lefebvre, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 37. Nous indiquerons dans la suite la page directement après la citation.

sol labyrinthique du ghetto au lieu le plus secret, le plus central peut-être de cette topographie (en tout cas, la scène où le narrateur y parvient est à peu près au centre du texte), la pièce « inaccessible » qui serait l'ancre du golem. En effet, les gens racontent qu'on n'a jamais trouvé la porte d'accès de cette pièce, au troisième étage d'un immeuble ; on a cherché à y entrer par la fenêtre grillagée en faisant descendre par une corde un homme depuis le toit, mais la corde s'est cassée. Or, c'est exactement ce qui se produit de nouveau juste avant la fin du roman, à la fin en tout cas du « rêve » qui en constitue la partie essentielle, sauf que, cette fois-ci, c'est le narrateur lui-même qui tente en vain l'expérience. Il semble qu'il faille interpréter la chose comme le signe que le monde secret symbolisé par cette pièce (genre mystère de la chambre jaune) n'est accessible que « de l'intérieur », ce qui est bien en accord avec l'orientation spiritualiste du roman.

Il y a concomitance entre le golem et cette pièce secrète, métaphore d'un passé caché, perdu, refoulé. Les maisons du ghetto, sales et délabrées, promises à la destruction, sont, pense le narrateur, les « maîtres secrets » de la rue (58), ce sont elles qui suscitent d'ailleurs la première évocation du golem. Cette première allusion est conforme à la légende connue, mais celle-ci reçoit un correctif important dans le roman, car, en fin de compte, le golem n'a pas grand chose à voir avec la créature façonnée par le kabbaliste Löw et qu'on retrouve dans le film de Wegener. Ce qu'on appelle ici « golem » est plus difficile à définir. Il est différent selon les personnes qui l'aperçoivent, et même pour le narrateur, il se présente sous plusieurs formes. C'est plutôt un moule dans lequel on se glisse, une forme à laquelle le narrateur s'identifie à plusieurs reprises, comme ces vieux habits qu'il trouve dans la pièce secrète et enfile pendant la nuit qu'il y passe. Quand, le lendemain, il aura retrouvé le monde extérieur, il sera lui-même pris pour le golem, à cause de ces vieux vêtements moisis, et fera fuir les rares passants des rues. Le golem, c'est le monstre auquel le moi s'identifie dans des moments de crise, c'est, lit-on, non pas un personnage, mais un « négatif de photographie » (p. 54), un être en creux, potentiel, qui se matérialise parfois – Zwakh, un ami du narrateur, pense que c'est « tous les 33 ans » (76) –, un contenant à contenu variable. D'ailleurs Pernath a tendance, dans ses nombreuses hallucinations, à voir partout son double, et donc à voir le golem partout, dans le visiteur qui, au début du « rêve » lui apporte le livre étrange à réparer (ce qui rappelle l'anecdote du visiteur de Meyrink), dans la figure de bois que taille Vrieslander, une autre connaissance du narrateur, ou encore dans la carte de tarot nommée le Bateleur du jeu qu'il trouve dans la pièce secrète. Or, Hillel, le bon rabbin, père de Myriam, enseigne au narrateur (148) le sens secret du jeu de tarots, il lui fait comprendre que la crise qu'il traverse est

positive et que ses rencontres avec le golem sont le signe du passage du « sommeil » à « l'éveil » (106).

Il y aurait ainsi, à travers ce motif du « réveil spirituel » et à la manière de Hermann Hesse auquel cette sorte de gourou paternel fait songer, une forme de dialectique à l'œuvre dans l'histoire confuse de ce moi qui se raconte : d'un côté, la traversée d'un monde de ténèbres (le ghetto), d'un labyrinthe, correspondant à une plongée dans le fantastique et l'onirique, avec même un passage de plusieurs mois dans une prison ignoble, un monde qui serait incarné en particulier par le golem revisité, et, de l'autre, la perspective d'un retour sur soi, une découverte enrichissante, un peu dans le sens de Novalis et de son idée du chemin mystérieux qui conduit vers l'intérieur. « Ici, le voyage au loin est un voyage au dedans », écrit J. Pierre Lefebvre, traducteur du roman<sup>8</sup>. On peut penser qu'à la fin, le moi s'est réalisé dans « l'hermaphrodite » formé avec Myriam, couple idéal représenté sur la porte du palais, au bout de la ruelle des Orfèvres. Après restitution de son chapeau, le narrateur voit cette porte se refermer sur le passé douloureux et confus qui correspond à son « rêve », à ses années de golem. Sauf qu'ici, la dialectique n'aboutit pas clairement à une épiphanie, puisque le « rêve » ne débouche pas vraiment sur une réalité assignable : le narrateur, par un dédoublement renouvelé, s'aperçoit certes lui-même aux côtés de Myriam à la terrasse du palais qui domine Prague, mais le couple reste inaccessible au narrateur, la porte du palais se referme. Le remplacement du golem par l'image de l'hermaphrodite signifie au fond le remplacement d'un monstre par un autre, utopique et non plus catastrophique, celui-là.

Dans ce jeu des identités fluctuantes, le golem polymorphe est l'autre, le reflet monstrueux et muet du moi. Mais, la monstruosité et ses ambiguïtés sont aussi présentes à l'extérieur. Car l'autre, pour le narrateur, c'est aussi le Juif, le roman dit cela sans détour, c'est l'habitant multiple du ghetto, la foule anonyme, mais surtout le brocanteur Aaron Wassertrum, figure centrale de la négativité : cupide, criminel, fourbe, d'une laideur repoussante avec bec-de-lièvre, un monstre suscitant dégoût et fascination chez le narrateur. Et cette négativité n'est pas vraiment compensée par la figure positive de son contraire, le « rabbin » Hillel (comparé à Moïse justement, ce qui renforce l'opposition avec « Aaron ») et de sa fille Myriam. Comme Meyrink qui vécut vingt ans à Prague, le narrateur n'est pas juif, mais vit parmi eux, il est repoussé/fasciné par eux et épouse (au moins en rêve) Myriam, la fille du rabbin admiré. Comme si le rêve consistait à former l'hermaphrodite idéal avec la représentante d'une humanité par ailleurs détestée. L'étudiant phtysique Charousek, un ami du narrateur et qui

---

<sup>8</sup> *Ibid*, préface, p. 31.

poursuit Wassertrum de sa haine, manifeste une forme encore plus aiguë d'antisémitisme (160). Or, il finit par révéler que ce dernier est en réalité son père et, à la fin, on apprend qu'il s'est ouvert les veines sur la tombe de celui à qui le liait donc un amour-haine qui était aussi une détestation de soi.

La question de l'autre est déclinée également selon l'idée que le moi individuel est multiple, que l'individu n'est pas séparable de la suite des êtres qui ont été ses ancêtres. La question de l'identité du moi reste, de toute façon, ouverte. Pour Meyrink, l'entité spirituelle est supérieure à ses incarnations, et l'individu peut être identifié à un être d'une autre époque.

La multiplicité des figures du monstre comme « l'Autre » (Pernath, le golem, le juif honni etc), forme une constellation qui est à l'origine du caractère étrange et déroutant de ce texte. D'ailleurs, le narrateur « rêveur » est autre également pour les personnages qui l'entourent ; au cours d'une scène de demi-sommeil cataleptique, il entend ses amis dire qu'il est tenu pour fou (p. 84), qu'il a fait un séjour en asile. C'est en fait un inconnu qui vient d'on ne sait où (comme le K. du *Château de Kafka*), son oubli/refoulement du passé est lié à sa folie, on a « muré », « verrouillé » (86) son passé, lit-on.

D'une part, cette histoire de refoulement, de moi étranger à lui-même et au monde, est évidemment un thème bien inscrit dans les années freudiennes de la Monarchie. Et de ce point de vue, la reprise du mythe du golem est ici beaucoup plus moderne que dans le film de Wegener. Mais le dispositif sémantique du texte fait penser avant tout à l'image attachée à la ville de Prague, dont le nom tchèque (Praha) signifie, dit-on, « seuil » et dont Meyrink a dit : « Prague est bien la ville-frontière entre ici et l'au-delà. »<sup>9</sup> Ce dispositif reflète plus particulièrement la situation de la minorité allemande ou germanophone à Prague (les Allemands qui étaient 15 % de la population en 1880, ne représentaient plus que 7,5 % en 1900, ils vivaient dans le centre de la ville et 40% d'entre eux étaient juifs). Ces mondes (tchèque, juif, allemand) se côtoient sans se rencontrer vraiment. Mais le texte reflète aussi la tonalité mélancolique et nostalgique d'une minorité qui pressent que son temps est compté (le roman paraît en 1915, trois ans avant l'éclatement de la Monarchie) et qui cherche à retenir un passé perdu. Le roman est un peu un *À la recherche du temps perdu*, qui caractérise aussi les romans de Leo Perutz. Chez Meyrink, le moi est coupé de son passé à plusieurs reprises : il est dit qu'une « expérience hypnotique » d'un médecin a provoqué son amnésie (285) et il ne parvient pas vraiment à retrouver le passé de son enfance. Bien plus, les mois passés dans la prison sont à nouveau une rupture analogue puisqu'à la sortie, il ne retrouve plus le vieux

---

<sup>9</sup> « Gustav Meyrink », *Cahiers de l'Herne*, Paris, 1976, p. 183.

ghetto qu'il a connu (295), que tout n'est plus qu'un champ de ruines (le quartier reconstruit ne sera évoqué qu'à la toute fin, dans le récit-cadre). Donc le monde vécu par le moi est de multiple façon un monde qui lui est devenu étranger.

Ajoutons que dans le roman le plus célèbre du jeune compatriote de Meyrink, Leo Perutz (1884-1957), sont évoquées également, dans le dernier chapitre, les transformations profondes qui, à Prague, ont fait disparaître presque totalement l'ancien ghetto. Et qu'il y est également, bien que fugitivement, question du golem, le serviteur du « Rabbi suprême » Löw, « son serviteur silencieux, l'œuvre de ses mains, qui portait entre les lèvres le nom de Dieu »<sup>10</sup>.

### Conclusion

Reste à tenter de voir ce qu'ont de commun les avatars du golem qui viennent d'être évoqués. À première vue, en effet, tout semble séparer la créature muette du rabbin, dans la tradition juive et le film de Wegener, et le fantôme polymorphe qui poursuit le narrateur du roman de Meyrink.

D'abord, ce qui est souligné : le lien entre golem et magie. Même chez Meyrink, la légende juive est rappelée qui thématise le désir de l'homme de transgresser ses limites, de se faire l'égal du Créateur, mais qui montre aussi que le produit de cette *hybris* transgressive est un être hybride justement, et même grotesque d'une certaine manière, dans la mesure où ce mélange du chthonien et du spirituel, de la glaise et de l'esprit, offre une image de l'homme lui-même, mais une image déformée, inachevée puisque le golem ne parle pas. Alors que *l'homunculus* de Faust est pur esprit, le golem est l'Autre de l'homme en tant que créature instinctive, pure matière, force sans âme et potentiellement destructrice. Sur ce canevas, les œuvres brodent différemment, le film suggère, chez la créature primitive, non seulement un pouvoir salvateur, mais même une possibilité de rédemption, l'accession à une sensibilité supérieure et délicate, alors que chez Meyrink, le golem est un double persécuteur, obsédant et inquiétant.

Par ailleurs, la légende est liée à l'univers du Moyen-Âge, un monde fermé et étouffant qui est celui d'une ville labyrinthique que la modernité n'a pas encore touchée. L'étrange créature semble le produit de ce que la ville a de monstrueux et de bizarre. Et conjointement, le golem, comme créature du ghetto<sup>11</sup>, révèle un regard sur le monde juif qu'on pourrait sans

<sup>10</sup> Leo Perutz, *Nachts unter der steinernen Brücke* (1953), Hambourg, rororo, 1990, p. 16.

<sup>11</sup> « *Le Golem*, comme on sait, est le roman du ghetto pragois » : Jean-Jacques Pollet, cité par Václav Richter, <http://www.radio.cz/fr/article/68399>.

doute facilement dénoncer comme antisémite, n'était, dans les deux œuvres modernes, plus que chez Arnim, la présence d'une indéniable ambiguïté : le ghetto du film et ses habitants sont ridicules, avec ce grouillement de fourmilière en attente d'un sauveur, et celui de Meyrink est même repoussant à plus d'un titre ; mais, par ailleurs, le rabbin Löw du film est le seul personnage positif (en face d'un empereur ectoplasme) et dans le roman, le couple Hillel et sa fille Myriam équilibrent un peu la figure caricaturale du brocanteur.

Enfin, il ne manque pas de moments, dans ces diverses œuvres, où l'histoire du golem semble pouvoir se lire comme une réflexion sur la capacité créatrice de l'artiste, sur le pouvoir fascinant, dangereux, jamais parfaitement réalisé de créer hors de soi un monde à son image. Le monstre comme double, comme chez Meyrink, et chez Arnim où le golem devient le double de l'héroïne. Il n'est guère étonnant, au demeurant, que le thème puisse suggérer cette lecture, dans la mesure où il reste attaché à la tradition romantique dans laquelle, comme on sait, tout renvoie, d'une manière ou d'une autre, à la problématique de l'art et de l'artiste.