

RÉPONDRE À LA PUISSANTE VOIX DES MORTS.

LE DIALOGUE DANS L'ŒUVRE D'ELIE WIESEL

Anny Dayan Rosenman

Elie Wiesel fut d'abord un survivant puis un témoin. Rôle imposé par l'Histoire et par la violence d'une confrontation à l'inhumain dont les réverberations traversent son œuvre et sa vie.

Il était l'un des derniers dépositaires de la mémoire d'un monde disparu, et de livre en livre, il s'en est fait le chantre inconsolé et lyrique, redonnant vie à ses petites bourgades mystiques, à ses lieux de prière, à ses maisons d'étude, à des légendes, à des rêves et à un imaginaire intimement liés à une langue-monde¹.

Il se savait aussi dépositaire d'un savoir et d'une tradition à transmettre. Et c'est dans cette dimension de transmission que s'inscrivent une partie de ses romans, de même que les *Célébrations* qui dès 1972 vont rythmer son œuvre : *Célébrations hassidiques* puis *Célébrations bibliques*, *Célébrations talmudiques*, *Célébrations prophétiques*², écrits à l'intention de générations de Juifs qui ne savaient plus lire les Textes et n'avaient plus accès à leur héritage. Des œuvres qui étaient aussi adressées à un très large public de non-juifs, comme un lien entre les cultures, dessinant des images lumineuses de savoir et de sagesse qui venaient réfuter de ténébreux et mortels stéréotypes.

Dans cet héritage, la mémoire de la Shoah irradie passé et présent, mais contrairement à une idée trop souvent répandue, elle n'occupe pas toute la place. Elle s'inscrit dans un chemin qui renoue avec les mots, et qui malgré une persistante

nostalgie du silence, fait à nouveau confiance au langage. En témoignent ces quelques lignes dans *Cœur ouvert*³, son dernier livre, qui résonnent comme un testament :

*Je crois en l'homme, malgré les hommes.
Je crois dans le langage bien qu'il ait été
meurtri, déformé et perverti par les ennemis
de l'humanité. Je continue à m'accrocher
aux mots parce qu'il nous appartient de les
transformer en instruments de compréhension
plutôt que de mépris. À nous de choisir si nous
souhaitons nous servir d'eux afin de maudire
ou de guérir, pour blesser ou pour consoler*⁴.

Savoir né de l'expérience du camp, avec sa charge destructrice, savoir issu des textes de la tradition qui nourrit une exigence d'humanité, c'est dans cette oscillation de la mémoire et de la volonté que bat le cœur de l'œuvre. Et c'est dans la pratique du dialogue que se décline le credo wieselien, sa volonté de sauvegarder l'unité du peuple d'Israël.

Au cœur d'une nuit sept fois verrouillée

Au départ, dès le premier texte, un paysage de mort et de destruction. Dans le monde du camp, au cœur de l'entreprise d'extermination, rien ne semble pouvoir être préservé de ce qui a fait la vie ensemble. Il est difficile de concevoir ce que peut représenter pour un adolescent élevé dans la tradition religieuse, au sein d'une famille unie, n'ayant pas d'autres repères que les textes sacrés, le fait de

1. L'expression est de Rachel Ertel.

2. Elie Wiesel, *Célébrations hassidiques*, Seuil, 1972 ; *Célébrations bibliques*, Seuil, 1975 ; *Célébrations talmudiques*, Seuil, 1991 ; *Célébrations prophétiques*, Seuil, 1998.

3. Elie Wiesel, *Cœur ouvert*, Flammarion, 2011.

4. Elie Wiesel, *ibid.*

se retrouver dans la réalité démente d'Auschwitz. Ainsi le jeune Eliezer a vu transgresser toutes les règles qu'on lui avait enseignées, la loi du camp se présentant comme une caricature inversée du Décalogue. Il a assisté à la destitution et à la déchéance des adultes, à la destruction systématique des hommes et aussi à la destruction des liens entre les hommes qui fondent l'humanité.

L'adolescent a découvert la souffrance d'avoir un corps soumis à la faim, à la soif, au froid, aux coups, à l'acharnement et à la cruauté des bourreaux. Mais surtout, il a découvert l'homme *nu*, sans le vernis fragile de la culture et de la civilisation, pour autant que celles-ci constituent, comme l'écrit Nathalie Zaltzman, « un ensemble de représentations inconscientes qui intercèdent entre l'homme et lui-même, entre chacun et les autres » et pour autant qu'elles font « fonction de rempart de l'individu contre le règne du meurtre⁵ ».

Eliezer a vu l'homme soumis à la violence de ses instincts y compris le dur et féroce instinct de survie. Incrédule, il a assisté au processus de mise à mort d'un peuple et à l'assassinat des enfants. *J'ai vu de mes yeux vu... jamais je n'oublierai..* C'est bien l'affirmation inlassable du témoin. Et ce savoir corrosif lui interdit toute illusion, toute consolation facile, toute certitude, toute croyance religieuse qui ne soit confrontée à cette connaissance.

La puissance d'un texte comme *La Nuit*⁶ tient à la force et à la concision impitoyable de la description de la vie au camp, dans une déréliction et une horreur quotidienne, scandées par les sélections. Mais elle tient aussi à ce que la parole du témoin énonce une vérité intime, sans doute la plus difficile à dire et à accepter. Wiesel, en

tant que témoin, évoque ce qu'il a subi, ce à quoi il a assisté, ce qui est arrivé autour de lui, mais il évoque aussi ce qui est arrivé en lui au contact des événements qu'il relate, face à la brûlure du Mal. « L'enjeu ne sera pas la description de l'horreur, l'enjeu en sera l'exploration de l'âme humaine dans l'horreur du Mal⁷ » écrivait Jorge Semprun, peu de temps après sa libération de Buchenwald.

Par son récit, le témoin rescapé qui se retourne vers ce que Primo Levi appelait *l'eau périlleuse* prend le risque de mettre à nu ses faiblesses, ses tentations. Il se livre au jugement des lecteurs, mais aussi au sien propre. Car le jugement de cet autre que le survivant est re-devenu hors du camp, dans la vie normale, est souvent dénué d'indulgence. Ce dernier peut prononcer contre lui-même des condamnations silencieuses ou non formulées, mais sans appel. Il n'est que de relire certaines des pages de Primo Levi qui résonnent comme des cris de dénégation. Et il est peu de textes qui mettent en jeu une relation de soi à soi aussi tragique⁸ que celle qui, dans le témoignage, réunit l'homme qui témoigne *ici*, dans le présent de l'écriture à celui qu'il fut *là-bas* dans cette autre planète, qui le confronte à ce qu'il fit ou ne fit pas dans cet autre univers.

Dans *La Nuit*, l'humanité préservée d'Eliezer et de son père est en partie liée au maintien du lien paternel et filial, un lien auquel d'autres couples de père et de fils évoqués dans le récit n'arrivent pas à rester fidèles. Dans un univers qui organise la guerre de chacun contre chacun, à défaut de père, d'ami, de compagnon, de lien privilégié, il est dif-

7. Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Galimard, 1994, p. 218.

8. Concernant ces problématiques, je renvoie à deux textes : celui de Rachel Rosenblum : « Peut-on mourir de dire ? » in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 2000, et celui de Régine Wainrater : « Ouvrir les images, les dangers du témoignage » in *Le Risque de l'étranger*, Dunod, 2000, p.199.

5. Nathalie Zaltzman, *La Résistance de l'humain*, introduction, PUF, 1999.

6. Elie Wiesel, *La Nuit*, Les éditions de Minuit, 1958.

ficile de survivre. Mais le père, l'ami, le compagnon plus faible peut aussi représenter un danger, entraîner dans la mort. « Ici, il n'y a pas de père qui tienne, pas de frère, pas d'ami. Chacun vit et meurt pour soi, seul⁹ ». C'est ce dont Eliezer doit prendre conscience. C'est la tentation insidieuse de se séparer de son père pour pouvoir survivre, le souhait de le voir disparaître, qu'il énonce avec tant de douleur dans son récit. Par un effet de démultiplication romanesque, le récit met en scène trois couples de père et de fils, livrés à la même tentation, avec différents degrés de résistance. Le fils de Rabbi Eliyahou finit par l'abandonner durant la marche de la mort et s'éloigne du vieillard qu'il laisse tituber seul dans la neige : « Trois années durant ils avaient tenu bon ensemble, toujours l'un près de l'autre », écrit le narrateur. Un peu plus tard, dans un wagon sans toit, où la neige recouvre les morts et les vivants, un fils dont on ne saura que le prénom, Meïr, agresse sauvagement son père affaibli pour lui arracher un bout de pain. *J'avais quinze ans*, écrit sobrement le narrateur, Eliezer, qui assiste à ce spectacle. Lui se contente de souhaiter un moment d'être libéré de la charge que représente son père. Une tentation à laquelle il résiste, mais qu'il analyse sans indulgence, qu'il ne se pardonnera pas. De même qu'il ne se pardonne pas d'avoir obéi à l'intimation de son instinct de vie et de ne pas avoir répondu au cri de son père agonisant et battu par un SS. « Je ne bougeai pas. Je craignais, mon corps craignait de recevoir à son tour un coup.... je le voyais encore respirer par saccades. Je ne bougeai pas¹⁰ ». *Mon corps craignait*, précise le témoin, nous engageant à comprendre la force et la volonté propre des corps mus par l'instinct de survie. Et ce couple d'un père et d'un fils, liés par un amour profond, mais ambivalent, écrasés par une culpabilité fondamentale qui

se déplace selon les œuvres de l'un à l'autre, reviendra de livre en livre.

Comme tout survivant à un processus génocidaire, Wiesel ne peut pas oublier que dans un monde où les nazis ont instauré une comptabilité perverse qui veut que toute vie épargnée le soit aux dépens d'une autre, survivre c'est devoir penser qu'un autre est mort à sa place. Dans un recueil intitulé *Entre deux soleils*, il revient sur ce soupçon dans le cadre d'un dialogue conduit avec la Mort elle-même, une Mort qui se livre à de bavardes confidences et lui fait comprendre l'arbitraire dépourvu de sens auquel il doit la vie :

Là-bas j'avais les pleins pouvoirs. J'étais souverain. Je faisais ce que bon me semblait. Lui ne se mêlait pas, n'intervenait jamais... Lui trouvait cela amusant. Moi, je m'ennuyais¹¹...

Et le survivant avoue à la Mort, confidence terrible, qu'il sait qu'aux yeux du détenu affaibli qui le précédait ou qui le suivait dans la file de sélection, la mort avait son propre visage :

Avant j'étais toi. Aux yeux de l'homme que je précédais dans la queue et du vieillard dont les chances de survie s'émettaient heure après heure : ma jeunesse, ma résistance les condamnaient¹².

Porter les morts en soi et s'en déprendre

Après un génocide, en l'absence de rites funéraires et de sépulture, le survivant a souvent fait de son être même le réceptacle et l'abri de ses morts. « Tous sont maintenant enterrés en moi et continuent à vivre en moi¹³ », écrit Ka-Tzetenik, tandis que Mordechaï Strigler prétend retenir son

9. *La Nuit*, op. cit., p.172.

10. *La Nuit*, op. cit., p.173.

11. Elie Wiesel, *Entre deux soleils*, Seuil, 1970, p. 184.

12. *Ibid.*, p. 185.

13. Yehiel Di Nur, dit Ka-Tzetenik, *Visions d'un rescapé ou le syndrome d'Auschwitz*, Hachette, 1990.

rire « pour ne pas réveiller les cadavres¹⁴ » qu'il porte en lui.

De même, chacune des œuvres de la trilogie de Wiesel se clôt sur l'image d'un cadavre silencieux qui habite un vivant. Dans *La Nuit*, après la libération du camp, loin de toute joie et de tout soulagement, ce cadavre apparaît, reflété dans un miroir : « Du fond du miroir, un cadavre me contemplait. Son regard dans mes yeux ne me quitte plus¹⁵ ». Dans les dernières lignes de *L'Aube*¹⁶, ce cadavre apparaît tel un reflet dans une vitre doublée de nuit : « Le morceau noir, fait de lambeaux d'ombres, avait un visage. Je le regardais et je compris ma peur. Ce visage c'était le mien¹⁷ ». Enfin, dans *Le Jour*¹⁸, il apparaît au centre d'un tableau terrifiant, le portrait du narrateur-survivant fait par un ami peintre : « J'étais là, devant moi. Le ciel était d'un noir épais. Le soleil d'un gris sombre. Les yeux étaient d'un rouge palpitant, à la Soutine. Ils appartenaient à un homme qui aurait vu son Dieu commettre le plus impardonnable des crimes : tuer sans raison¹⁹ ».

Dans les livres qui suivent la trilogie, semble pourtant prendre place ce que je nommerais, faute d'expression plus adéquate, l'expulsion de ses morts hors du narrateur-survivant²⁰.

14. Cité par Rachel Ertel, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, Seuil, 1993.

15. *La Nuit*, op. cit., dernières lignes.

16. Elie Wiesel, *L'Aube*, Gallimard, 1960.

17. Ibid., dernières lignes.

18. Elie Wiesel, *Le Jour*, Gallimard, 1961.

19. Ibid., dernière page, p. 138.

20. Je me réfère ici aux travaux de Nicolas Abraham et de Maria Torok, à leur livre, *L'Écorce et le noyau* (Aubier Flammarion, 1978), et à la notion d'inclusion et de crypte au sein du moi qu'ils y explicitent. De même qu'aux travaux de Claude Nachin, en particulier *Le Deuil d'amour*, Éditions

Succédant au temps où le survivant fait de son propre corps la sépulture et le cénotaphe²¹ de ses morts, vient le temps où il fait de son œuvre, et non plus de son corps, un abri, et de son écriture un acte de piété et de mémoire.

Cette expulsion qui se déroule dans l'écriture, tel un exorcisme scriptural, est liée à l'apparition d'un double²², d'un alter ego qui, dans les œuvres suivantes, accompagne, mais de l'extérieur, le narrateur wiesélien, et avec lequel il noue un dialogue.

Ceux qui ont travaillé sur le témoignage le savent, la possibilité même du témoignage est liée à la présence en soi, pendant l'épreuve, de cette instance spectatrice que Jean-François Chiantaretto appelle *le témoin interne*²³. Elle ne peut non plus se concevoir sans la présence et l'écoute, réelle ou imaginaire, de cette instance externe que Régine Waintrater nomme le *témoignaire*²⁴. Mais, comme j'ai tenté de démontrer ailleurs²⁵, dans le cas d'un survivant à un génocide, cette figure d'écoute et

Universitaires, Paris, 1989, un essai sur les pathologies du deuil qui s'inscrit dans leur sillage.

21. Parlant de l'un de ses maîtres, Wiesel peut écrire : « Peut-être ne suis-je rien d'autre, moi son disciple, que sa pierre tombale », *Le Chant des morts*, op. cit., p. 23.

22. Pour le thème du double dans l'œuvre je renvoie à la belle étude de Ellen Fine : *Legacy of Night. The Literary universe of Elie Wiesel*, Albany State University of New York, 1982. Pour ma part je situe ce processus d'« expulsion » dans la quatrième œuvre de Wiesel : *Les Portes de la forêt*, au moment où Grégor, adolescent juif caché dans une grotte, rencontre un inconnu, étrange alter ego qui lui fait don de son propre nom, Gabriel.

23. Jean-François Chiantaretto, *Le Témoin interne. Trouver en soi la force de résister*, Aubier, 2005.

24. Régine Waintrater, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Payot, 2003.

25. Je me permets de renvoyer à mon travail sur ce sujet : Anny Dayan Rosenman, « Les deux voix de Lazare », in *Le Survivant, un écrivain du XX^e siècle*, Textuel, n°43, 2003 (dir. Anny Dayan Rosenman et Carine Trévisan) ; Anny Dayan

d'interlocution est souvent multiple. Elle concerne aussi bien les morts que les vivants, car le rescapé s'adresse aussi à *l'englouti*, cette part de lui-même qu'il a laissée là-bas. La violence du traumatisme a été si forte qu'elle a comme déplacé, ébranlé la frontière entre mort et vie, d'où la fréquence du dialogue avec les morts dans un certain nombre de textes de rescapés, dont celui de Wiesel.

Le dialogue avec les morts est, en effet, l'une des grandes constantes de l'écriture wieselienne. On le retrouve d'un récit à l'autre, souvent précédé d'un intitulé laconique : *Dialogues*²⁶. Parfois il ne consiste qu'en une reprise en écho de la parole du narrateur par ses interlocuteurs d'ombre. Parfois il se poursuit longuement, dououreusement, avec les disparus les plus proches ou les plus chers. Ce dialogue donne lieu à des pages puissantes où l'écrivain déploie le meilleur de son art.

Il est important de préciser que, de façon générale, le dialogue est l'une des dimensions fondamentales de l'écriture wieselienne²⁷ : dialogues entre des Juifs religieux et des Juifs assimilés, confrontations entre des bourreaux et leurs victimes, entre des croyants et un Dieu coupable d'abandon, entre des militants révolutionnaires et des rabbins charismatiques. C'est dans cet échange que l'écrivain explicite les questions et les contradictions qui le traversent ou qui traversent la condition juive telle qu'il la conçoit, car en dernier ressort, le dialogue est bien souvent un dialogue avec soi-même ou avec la part de l'autre en soi.

Dans les dialogues entre morts et vivants, ce qui frappe est que leur présence n'est jamais

source d'inquiétude, de frayeur ou de terreur. Elle n'est jamais commentée avec l'incrédulité caractéristique du narrateur d'un récit fantastique, elle est chargée d'une sorte de naturel²⁸.

Résiliences

On pourrait évoquer l'itinéraire d'Élie Wiesel comme un itinéraire à rebours de nos trajectoires habituelles, et qui l'aurait conduit de la mort vers la vie, du désespoir le plus aride vers le choix de vivre malgré tout. À la révolte radicale d'un jeune rescapé porteur d'une foi blessée, va succéder une réconciliation de plus en plus affirmée avec la tradition de son enfance et la joie retrouvée du chant.

Aux témoins muets, aux survivants hagards, aux adolescents en révolte qui hantent les premières œuvres et en particulier *La Trilogie*, vont ainsi succéder dans le texte des figures de mendiant-poètes, de messagers, de scribes et de conteurs. « L'on rencontre un hassid dans tous mes romans. Et un enfant. Et un vieillard. Et un mendiant. Et un fou. Ils font partie de mon paysage intérieur²⁹ », écrit-il.

Par son œuvre qui puise dans le passé le plus récent et le plus lointain, par la force d'identification que représentent sa parole et son écriture, Élie Wiesel s'est constitué en une forte figure de transmission, se faisant non seulement témoin du désastre, voix, parole et mémoire d'un monde anéanti, mais aussi passeur d'un immense héritage de textes dont il assure la transmission.

C'est une trajectoire singulière que la sienne où la capacité de survie, de résilience indi-

Rosenman, *Les Alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire* [CNRS Éditions, 2007], Poche Biblis, 2013.

26. En particulier dans *Le Chant des morts* et *Entre deux soleils*

27. Ceci est à mettre en rapport avec son œuvre théâtrale.

28. « C'est pour les vivants que j'écris, et en même temps c'est pour les réconcilier avec les morts parce qu'il y a eu en notre siècle une terrible rupture entre les vivants et les morts : je veux dire les disparus. Il se peut même qu'une terrible colère les sépare », in *Le Mal et l'Exil. Dialogue avec Michaël de Saint-Chéron*, Nouvelle cité, 1988, p. 55.

29. Élie Wiesel, *Paroles d'étranger*, Seuil, 1982.

viduelle du survivant à un génocide est fortement étayée sur un projet de reconstruction et de renaissance collective. Et c'est peut-être ce projet, cette volonté de retissage entre *un avant* et *un après* malgré l'abîme de la Shoah, c'est ce désir de transmission de l'ensemble d'un patrimoine, qui ont pu préserver Wiesel du destin tragique de Jean Améry³⁰, de Piotr Rawicz³¹, de Primo Levi et de tant d'autres survivants qui se sont donné la mort. Une issue qui dans *Le Jour*, son troisième récit, semblait pourtant tenter son narrateur³².

De *L'Aube* au *Mendiant de Jérusalem*

Dans *L'Aube*, entraîné par Gad, un émissaire sioniste, Elisha, orphelin désormais sans famille, a émigré en Palestine où il participe à la lutte armée contre les Anglais. Quand il est désigné pour exécuter un otage anglais, John Dawson, l'adolescent est déchiré, car il ressent l'aventure où il est entraîné comme une rupture radicale avec la tradition à laquelle il appartient, comme une transgression de tout ce que lui ont appris ses parents et ses maîtres.

Pendant la nuit qui précède l'exécution, en une scène sombrement onirique, il voit apparaître autour de lui, dans la cellule du condamné qu'il garde, tous les morts qu'il a aimés et dont il a respecté les enseignements. Elisha tente de se justifier auprès de chacun d'eux : – Mère je ne suis pas un assassin, – Père ne me juge pas, dit-il d'un ton suppliant. Et alors que les morts le regardent avec reproche

30. Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtiment - Essai pour surmonter l'insurmontable*, Actes Sud, 1995. (1966 pour la parution en allemand)

31. Piotr Rawicz, *Le Sang du ciel*, Gallimard, 1961.

32. Dans *Le Jour*, le narrateur est victime d'un accident. Il est renversé par une voiture et le lecteur ne peut pas savoir si c'est le résultat d'un moment d'inattention ou d'une volonté de suicide, comme le suggère le titre anglais du livre, *The Accident* ainsi que les dernières pages.

et tristesse, il se tourne vers un petit garçon qui les accompagne, et qui ressemble à l'enfant qu'il a été. Un jeune enfant qui réapparaît souvent entre les pages de ses livres³³, souvent espiègle, parfois sérieux, « tel un orphelin vêtu de noir qui lui ressemblerait comme un frère³⁴ ». Aucune répulsion, aucun folklore fantastique dans cette présence des morts. C'est d'un problème moral qu'il est discuté entre les morts et les vivants. L'enfant lui explique la raison de leur silence, mais aussi le lien indissoluble qui les lie :

Je ne te juge pas. Nous ne sommes pas ici pour te juger. Nous sommes ici parce que tu es ici. Nous sommes partout où tu vas, nous sommes ce que tu fais... Pourquoi nous sommes silencieux ? Mais parce que le silence est notre être et non seulement notre patrie. Nous sommes le silence. Ton silence, Elisha. Vois-tu, tu nous portes en toi. Parfois, il t'arrive de nous voir, le plus souvent tu ne nous vois pas. Lorsque tu nous vois, tu crois que nous sommes là pour te juger. Tu as tort de le croire. Ce n'est pas nous qui te jugeons, c'est le silence qui est en toi³⁵.

À la fin de cette longue nuit, au moment où il exécute l'otage, Elisha a compris le message des morts : l'acte de donner la mort engage non seulement l'être qui l'accomplit, mais tous ceux qui ont contribué à faire de lui ce qu'il est. « En tuant un homme, je faisais d'eux des assassins », se dit-il. Il comprend aussi que c'est une partie de lui-même qu'il a tuée et il murmure : « C'est fait. J'ai tué. J'ai tué Elisha. »

33. Dans *Les Portes de la forêt*, le même enfant le prend par la main pour le conduire vers la maison d'études.

34. Alfred de Musset, *La Nuit de décembre*, 1835.

35. *L'Aube*, op. cit., p.105.

Ainsi, comme on le voit, le message de *L'Aube* est-il profondément ambivalent. Il confirme la nécessité de la lutte sioniste, mais en même temps semble faire état de la certitude qu'elle est en rupture avec la tradition juive et les commandements de celle-ci. Comme nous l'avons déjà vu, le récit ne se clôt pas sur l'image exaltante de la résurrection d'Israël, ou sur la promesse de celle-ci qui pourrait donner sens à l'acte d'Elisha, mais comme dans le reste de la trilogie sur une image de mort et de deuil reflétée dans une vitre. Comme si rien ne venait ou ne pouvait atténuer la condamnation morale portée par les morts.

C'est pourquoi *Le Mendiant de Jérusalem*³⁶ marque un tournant essentiel dans ce dialogue entre le passé et le présent, entre les morts et les vivants, les Israéliens et les Juifs de la diaspora. Car cette œuvre, opérant de façon unificatrice, décrit la fusion de deux dimensions ressenties comme conflictuelles dans *L'Aube* : celle des valeurs du judaïsme traditionnel et celle du sionisme politique³⁷. Tout se passe au niveau de cette œuvre comme si l'issue de la guerre des Six Jours représentait pour l'État Israël une seconde naissance, accueillie dans la ferveur par les vivants et par les morts.

Il est toujours difficile de distinguer dans quelle mesure un écrivain reflète les idées, les émotions, les consensus de son temps, et dans quelle mesure il les cristallise, leur donne forme et consistance. Un livre comme *Le Mendiant de Jérusalem* illustre ce processus. En 1968, année de sa publication, Wiesel écrit et publie depuis

36. Elie Wiesel, *Le Mendiant de Jérusalem*, Seuil, 1968.

37. On peut se souvenir que lors des premiers congrès sionistes présidés par Herzl, aussi bien que lors de la création de l'État d'Israël, un grand nombre de communautés et d'instances religieuses avaient exprimé leur opposition à la création d'un État juif. Pour certaines, elle dure encore.

près de dix ans. Il s'est déjà imposé comme l'un des grands narrateurs-témoins de la Shoah. Il a déjà élargi ce statut en prenant en charge la condition des Juifs russes dont il s'est fait l'inlassable avocat³⁸. Mais c'est avec *Le Mendiant de Jérusalem* qu'il présente une construction cohésive de la condition juive d'après-guerre en un ensemble, unificateur et mythique.

Se faisant le chroniqueur inspiré de cette guerre à peine terminée, il lui confère une dimension exaltante et légendaire. Victor Hugo, sans doute, ne faisait pas autre chose, lorsque chantant les soldats de l'an II, il les arrachait à l'Histoire et les faisait entrer dans la légende.

Wiesel ne se contente pas de raconter ou de célébrer l'issue de la guerre des Six Jours. Il lui donne une signification, il en fait le prolongement d'une autre histoire, diasporique et biblique. Il situe l'État d'Israël au centre de la vie juive, au carrefour de toutes les routes de l'exil, mais en y infusant tout un héritage et une mémoire diasporiques et bibliques. Il fait d'Israël sauvé de la menace d'anéantissement l'héritier légitime de cette histoire et de cette mémoire. Ce faisant, il dote la séquence historique qui vient de se dérouler d'une dimension mystique, messianique. L'État, la terre, la ville, le Mur, le peuple, la tradition, l'histoire apparaissent ainsi unifiés et indissociables, légitimés, sanctifiés.

Les effets et les retombées politiques liés à cette vision messianique se font malheureusement sentir jusqu'à ce jour. Je risquerai pourtant cette remarque que me suggère l'étude attentive du texte wieselien : même si elles ont été utilisées par des politiques, ces pages sont les pages non d'un idéologue ou d'un politique, mais d'un poète nourri du texte biblique.

38. *Les Juifs du silence*, Seuil, 1966. Il écrira plus tard : *Le Testament d'un poète juif assassiné*, Seuil, 1980.

Le statut d'Israël

Ce que le roman organise, en tout cas, décrivant ou devançant un processus historique, c'est une réconciliation/confrontation entre l'ancien et le nouveau, le religieux et le politique, le matériel et le spirituel, instaurant un dialogue difficile entre le soldat israélien et le mendiant inspiré. La question de la reconnaissance réciproque du judaïsme diasporique et du jeune État est posée dans le roman au travers d'une question sans cesse répétée : Qui a gagné la guerre ?

Au combat des soldats et des généraux reconnu et célébré, le récit wieselien superpose un autre combat, mené par des fous désarmés : « La guerre, c'est nous qui l'avons gagnée, en pleurant, en chantant, en racontant des histoires », disent les fous. « Les fous ont pris les choses en main » dit le narrateur. Ezra Ben Abraham, vieillard originaire du Maroc, maintiendra que c'est grâce à ses larmes que l'ennemi a été repoussé. Son ami Velvel prétend que c'est grâce à sa danse. Zadok se plaindra que l'on ait oublié ses prières. Boutade ? Parole de fou ? Mais on sait que dans l'univers wieselien, ce sont souvent les fous qui savent la vérité.

La violation de l'ancien commandement *tu ne tueras pas*, que les morts qui entouraient Elisha dans *L'Aube* se refusaient à cautionner, semble trouver désormais une justification : Israël lutte pour sa survie.

Dans le texte, les frontières entre passé et présent, entre les morts et les vivants, semblent pour un temps abolies. En des pages visionnaires, l'homme que le narrateur voit danser devant le Mur est aussi le prédicateur de son enfance, et le Mur retrouvé porte le visage de la mère disparue, dans une unité qui est fusion mystique. Dans cet univers aux frontières temporelles incertaines et aux identités interchangeables, morts et vivants se mêlent et avancent unis vers le Mur.

Et c'est dans cette dimension fantastique que l'écrivain peut donner le meilleur de son art quand, en une vision grandiose et hallucinée (on ne peut que penser aux images du *J'accuse* d'Abel Gance³⁹ et aux visions oniriques et hantées de Leïb Rochman⁴⁰), il décrit la cohorte des morts de la Shoah, venus apporter leur aide aux vivants :

Tous les morts de la ville, toutes les villes mortes du cimetière que fut l'Europe. Tous se firent pèlerins et les voilà à l'heure crépusculaire, intemporelle, envahissant le Temple dont ils sont à la fois les fondements de feu et les gardiens... Ces villes et ces villages vidés de leurs juifs, ces noms coupés de leur sève unirent leurs efforts et bâtirent une enceinte de sécurité – un Amud Esh – autour de la cité qui les avait recueillis. Sighet et Lodz, Vilno et Varsovie, Riga, Bialistok et Drancy ; Jérusalem redevint la mémoire du peuple tout entier⁴¹.

La reconquête du Mur symbolise une sorte de retournement de l'Histoire et du Temps, et pour décrire ce moment, Wiesel retrouve à nouveau les accents d'un Hugo inspiré, qui lui-même retrouvait l'ampleur de la poésie biblique. « Alors tout s'arrêta. Le souffle, la vie, le soleil. La guerre elle-même s'immobilisa... » En une longue procession, c'est toute l'histoire d'Israël qui vient défiler devant le Mur : les rois et les prophètes, les guerriers et les prêtres, les poètes et les penseurs, les riches et les pauvres. Parce que ce mur, cette ville et ce pays sont ressentis comme le point de ralliement de l'histoire juive.

39. *J'accuse*, film français muet d'Abel Gance sorti en 1919, qui dénonçait la boucherie des tranchées.

40. Leïb Rochman, *A pas aveugles de par le monde*, Denoël, 2012.

41. *Le Mendiant de Jérusalem*, op. cit., p. 180. *Amud Esh* : colonne de feu

Élie Wiesel a lié le passé et le présent, Israël et la Diaspora, la tradition religieuse et la réalité politique, dans une entreprise d'unification et de légitimation. Les morts de la Shoah ont fait le chemin d'un monde vers l'autre, ils ne sont plus cette présence inapaisée qui hante le survivant, ils sont désormais une armée bienveillante et protectrice qui atteste l'unité insécable des enfants d'Israël.

Le statut du conteur. Qui parle et à qui?

Mais le lecteur assiste en même temps à un changement du statut du conteur. Alors que dans les romans précédents, les traces de l'écriture restaient discrètes, le récit se livre ici de façon évidente comme une légende, un conte, un récit mythique. Il en assume l'écriture flamboyante et lyrique. Mais surtout, pour la première fois dans l'univers de Wiesel, le mendiant, le rêveur c'est le narrateur lui-même :

Il vous fait signe. Vous le voyez maintenant? C'est lui, c'est moi. On m'appelle David comme mon grand-père, David comme le roi conquérant sauf que lui aimait se battre et chanter, moi je ne sais que rêver.

Dans la vieille cité reconquise, devant la citadelle de David, le conteur s'inscrit désormais dans le lignage du roi-poète, et se met sous le signe non de la prophétie, mais de la mémoire. L'interlocution a une fois de plus changé et le dialogue s'installe à présent entre le conteur-poète et ses lecteurs. Dans les œuvres précédentes, bien des fous, des mendians, des voyageurs traversaient le récit, évoqués par un narrateur identifié à un jeune rescapé de la Shoah qui les écoutait raconter des histoires. Ici, le narrateur est identifié au mendiant, l'une des figures immémoriales qui peuplaient l'ancien monde, transmettant et perpétuant la tradition.

Les fous muets et les mendians rêveurs, les maîtres et leurs disciples, les chantres et leurs

alliés, les justes et leurs ennemis, les ivrognes et les conteurs, les enfants morts et immortels, tous les personnages de tous mes livres, eh! oui, ils m'avaient suivi pour faire acte de présence et témoigner comme moi, à travers moi. Puis ils se quittèrent et je dus les appeler pour les réunir de nouveau⁴².

Le statut de Wiesel est ainsi transformé puisqu'il parle du centre, du cœur de cette mémoire juive. Il est devenu sa voix.

Une éblouissante variation de tonalités et de registres

Il faudrait ici évoquer l'un des textes les plus savoureux de l'œuvre de Wiesel, quelques pages de *L'Oublié*⁴³ elles-mêmes oubliées par nombre de lecteurs et de critiques. Des pages aux résonances solennelles et triviales, comiques et fantastiques, qui organisent de manière inédite le dialogue des morts et des vivants, en une éblouissante variation de tonalités et de registres.

Malkiel, le fils d'Elhanan Rosenbaum, un survivant de la Shoah, vit à New York avec son père qui essaie de lui transmettre son vécu et tente de lui *transfuser* sa mémoire, car il se sait atteint d'une maladie qui le pousse vers l'oubli. Malkiel se rend dans la petite ville des Carpates où vivaient ses ancêtres pour y retrouver le passé et se recueillir sur la tombe de son grand-père, dont il porte le nom. C'est là, dans le cimetière qu'il rencontre Hershel le fossoyeur, l'un des derniers Juifs, peut-être le dernier juif, de sa communauté resté en vie, et celui-ci lui raconte ce qu'il appelle *La Nuit de la Grande Réunion*.

Pendant la liquidation du ghetto, et lors de la dernière *Aktion*, Hershel qui était resté caché

42. *Le Mendiant de Jérusalem*, op. cit.p. 11.

43. Elie Wiesel, *L'Oublié*, Seuil, 1989.

dans le cimetière alors que tous les Juifs du ghetto allaient à la mort, était sur le point d'aller rejoindre ses frères, quand retentit une voix provenant de l'une des tombes : « Hershel ne nous abandonne pas, nous aussi nous avons besoin de toi⁴⁴ », dit la voix. La dimension solennelle de l'appel des morts est vite contredite par le commentaire de Hershel, trivial et banalisant : « Ce n'était pas la première fois que les morts me parlaient. C'est normal, ils n'ont rien à faire, les pauvres, alors il me causent comme ça, pour passer le temps⁴⁵. »

Le fossoyeur est un ivrogne. Il est couard, vantard, insolent, dépourvu de manières et en même temps transi de respect devant la sainteté des rabbins qu'abrite son cimetière. Le lecteur assiste ainsi à un savoureux dialogue entre morts et vivants, et comme dans le *Don Giovanni* de Mozart, à un échange entre un Leporello yiddishisant et un Commandeur en talith. La voix d'outre-tombe se présente pourtant avec la solennité requise :

Je suis Rabbi Zaddok le premier rabbin qui a eu l'honneur de servir cette communauté, cela fait trois siècles et demi que depuis cette tombe je veille sur elle.

Avec en contrepoint, la réponse insolente du fossoyeur ;

Eh bien, j'eus envie de lui dire, vous avez une drôle de façon de veiller sur votre communauté, mon cher rabbin; allez donc faire un tour en ville...⁴⁶

Hershel, malgré ses attributs comiques, se retrouve chargé d'une mission sacrée. Il doit aller chercher dans le ghetto déserté la canne du rabbin Zaddok, et avec cette canne, il doit frapper sur

les tombes des rabbins et des juges rabbiniques du cimetière pour les inviter à *La Grande Réunion*. Ayant accompli sa mission malgré sa frousse, il est sommé de rester assister à la réunion. *Eh bien !* se lamente-t-il, *c'est exactement ce qui me manquait !* Et à la voix qui lui demande si les invités sont arrivés il répond, toujours aussi désinvolte : *qu'est-ce que j'en sais ? je ne vois pas les morts, moi*⁴⁷.

En ce qui concerne l'humour noir, les plaisanteries inappropriées, la faconde et la *houtzpa*⁴⁸, Hershel n'a rien à envier au Gengis Cohn⁴⁹ de Romain Gary avec lequel il présente bien des ressemblances – bien qu'il soit dans une situation inversée, car, contrairement au personnage de Gary, mort qui parle aux vivants par la bouche de celui qu'il habite⁵⁰, c'est ici un vivant qui parle familièrement aux morts. Mais au-delà de cette dimension humoristique et même facétieuse, le texte de Wiesel chargé d'une poésie funèbre, nimbé par l'aura de la mémoire, témoigne d'une connaissance intime du monde détruit qui est ici évoqué.

Quand les rabbins morts et les juges défunts de la sainte communauté, tirés de leur long séjour, se réunissent à trois heures du matin, au cœur du cimetière, pour apprendre la mort de la ville et de ses habitants, ils se présentent porteurs de noms forgés par la piété et la légende, les noms que leur attribuaient ceux qui croyaient en eux et en leur pouvoir : Rabbi Mordechaï, le Tzaddik *au cœur blessé*, Rabbi Israël, celui qu'on appelait *l'âme enflammée de son peuple*, Rabbi Yehuda, *celui qu'adoraient les pauvres...*

47. *Ibid.*, p.124.

48. Le mot *houtzpa* peut se traduire par *culot*.

49. Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Gallimard, 1967.

50. Gary se réfère dans ce livre à la tradition du *dibbouk*.

44. *Ibid.*, p. 120.

45. *Ibid.*, p. 120

46. *Ibid.*, p.121.

En procession silencieuse, ils font le tour de la ville détruite et déserte, visitant des maisons aux portes enfoncées où ils peuvent encore voir *un bout de pain moisî, un soulier d'enfant, un livre de prières aux pages déchirées*, et ils font, eux aussi, office de témoins, des témoins déjà morts. Quand ils se rendent dans les diverses synagogues de la communauté, *celle des tailleurs, celle des rêveurs, celle des commis – voyageurs*, se lamentant sur les sanctuaires profanés, les rouleaux traînant dans la poussière et l'aspect irrémédiable de la destruction, ce sont les morts qui expriment comme les vivants la douleur du *jamais plus*. « Dieu de nos pères, il n'y aura donc plus de prière adressée à toi dans cette ville ! la voix des enfants étudiant ta Torah ne sera plus entendue dans ces murs ! » s'écrie l'un d'entre eux tandis qu'un autre se lamente sur la solitude de Dieu, auquel il demande en pleurant qui va désormais *le consoler*, lui le Créateur. Et c'est Rabbi Zaddok, initiateur de *La Grande Réunion*, qui résume l'étendue du désastre : « Malheur à nous, nous sommes les rabbins morts d'une communauté éteinte⁵¹. »

Comme le texte de Piotr Rawicz⁵², décrivant la dernière promenade de Boris dans le cimetière de sa ville où il déchiffre une dernière fois les inscriptions et les antiques bas-reliefs gravés sur les tombes, le texte de Wiesel nous propose un dernier regard, venu de l'intérieur d'une culture qu'il a connue et aimée. C'est du deuil ressenti de l'intérieur même du monde religieux qu'il nous parle, avec les mots, les formulations traditionnelles, les titres honorifiques, les images, les croyances érudites ou naïves de ce monde fermé sur lui-même et auquel nous n'avons en

général pas accès. Il nous fait parvenir les échos du deuil d'une partie du peuple juif, réussissant pour quelques pages un impossible transfert, faisant parler une langue dans une autre, une culture dans une autre, entrouvrant les portes d'un imaginaire au jeune visiteur américain, Malkiel, fils d'Elhanan, fils de Malkiel aussi bien qu'au lecteur profane, leur faisant entendre le bruit du temps :

Les morts faisaient un bruit qui n'est pas de ce monde. Peut-être n'était-ce pas un bruit, mais autre chose. Un tremblement pas de terre, mais de temps. Un tonnerre si puissant que devenus sourds, les gens le confondaient avec le silence⁵³.

Le gardien du cimetière (figure métaphorique de l'écrivain?) garde fidèlement, jalousement, les tombes des morts et la mémoire d'un monde mort. Mais avec un sourire qu'on ne lui connaît pas (ou qu'on ne lui reconnaît pas), Wiesel, survivant mémorieux, s'attarde aussi sur les touchants travers des disparus : la cohorte de rabbins a décidé d'aller intercéder auprès de Dieu pour les derniers survivants, qui sont entassés dans le dernier wagon et pourraient encore être sauvés. Mais voilà que ces grands érudits entament une discussion pour savoir s'ils ont ou non le droit de sortir du cimetière avant la venue du Messie, si du point de vue halachique ils ont le droit de voler jusqu'au train, si la loi qui engage les vivants engage aussi les morts et, d'arguments en citations, ils arrivent au matin et au moment de retourner dans leur tombe, tandis que *la nuit se retire derrière les montagnes*.

Il sera confié à Hershel une dernière mission : avec la canne de Rabbi Zaddok, il doit frapper sur la tombe de Rabbi Malkiel le martyr,

51. *L'Oublié*, op. cit., p.126

52. Piotr Rawicz, *Le Sang du ciel*, op. cit., Gallimard, 1961.

53. *L'Oublié*, op. cit., p 126.

toutes les nuits (sauf le shabbat et les fêtes, lui précise-t-on) pour troubler le sommeil des habitants de la ville qui autrement ne connaîtraient pas le remords.

Hershel a rempli sa mission, mais il avoue s'être aussi servi de la canne de façon plus concrète et plus expéditive, pour assommer

définitivement l'un des villageois qui fut particulièrement cruel pendant la guerre.

Une canne, métaphore auditive de la mémoire et du remords concrétisée en gourdin vengeur pour justicier musclé. On voudrait, pensant à Wiesel, récemment disparu, s'attarder aussi sur ce sourire.