



Yod

Revue des études hébraïques et juives

19 | 2014

Aharon Appelfeld, cinquante ans d'écriture

De l'écriture comme vêtement

Writing as a Shelter

הכתיבה ככסות

Myriam Ruszniewski Dahan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/yod/2091>

DOI : 10.4000/yod.2091

ISSN : 2261-0200

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2014

ISBN : 978-2-85831-214-6

ISSN : 0338-9316

Référence électronique

Myriam Ruszniewski Dahan, « De l'écriture comme vêtement », *Yod* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 16 avril 2014, consulté le 08 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/yod/2091> ; DOI : 10.4000/yod.2091

Ce document a été généré automatiquement le 8 mai 2019.



Yod – Revue des études hébraïques et juives est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

De l'écriture comme vêtement

Writing as a Shelter

הכתיבה ככסות

Myriam Ruzniewski Dahan

NOTE DE L'AUTEUR

Avec l'autorisation d'Adolphe Nysenholc et Didier Devillez Editeur-Institut d'Études du Judaïsme, ce texte étant paru dans un volume intitulé *L'enfant terrible de la littérature : autobiographies d'enfants cachés*, Bruxelles, 2011.

Moi, je n'ai jamais raconté les choses comme elles se sont passées. Tous mes livres sont bien, en effet, des chapitres de mon vécu le plus intime ; pour autant ils ne sont pas « l'histoire de ma vie »¹.

- 1 Nous souhaiterions montrer dans ce texte en quoi l'expérience double d'Aharon Appelfeld, à la fois survivant d'un camp et enfant caché, induit un refus de l'autobiographie classique, un contournement de cet espace au profit d'une poétique nouvelle, originale, complexe. Elle pourrait être appréhendée sur le même mode que celle de Marguerite Yourcenar, emblématique des énigmes du moi, qui lorsqu'on lui demandait où se trouvait la part autobiographique de son œuvre, répondait : « partout et nulle part »².
- 2 Aharon Appelfeld refuse catégoriquement d'être considéré comme un écrivain de la Shoah et pourtant son univers littéraire témoigne de cette catastrophe où une grande partie du sens s'est abîmée, pour reprendre les termes de Maurice Blanchot³.
- 3 C'est donc à l'étude de plusieurs paradoxes que conduit notre démarche :
 - Comment écrire quand la langue est perdue ?
 - Comment écrire quand le sens s'est perdu ?
 - Comment écrire sa vie lorsqu'on s'est perdu soi-même ?

- 4 On comprend ici qu'il faudra accepter une voie oblique, les obstacles sont trop importants pour être franchis de face et tout le sens de la démarche créatrice va se structurer grâce à une stratégie du détour : contourner la langue maternelle, s'interdire d'écrire sur la Shoah, transformer l'histoire de **sa vie** en l'histoire **d'une vie** (seul ouvrage pouvant être considéré comme autobiographique) et dont la portée est déjà restreinte par l'absence de pronom possessif (dans le titre en hébreu comme en français) tendant à donner à ce récit de vie une portée plus collective qu'intimiste.
- 5 Je proposerai donc de circonscrire cet espace autobiographique pas tant à l'aide d'*Histoire d'une vie*, mais plutôt de ses romans et de ses entretiens. Pour ce faire, je tenterai d'abord de préciser les conditions d'émergence de son œuvre afin de préciser la nature des obstacles rencontrés dans l'écriture de soi, puis j'analyserai les choix narratifs adoptés pour reconstruire le sens perdu d'une vie, pour montrer qu'ils donnent finalement naissance à un espace autofictionnel original.
- 6 Écoutons tout d'abord Aharon Appelfeld lorsqu'il pointe d'emblée les tensions, les difficultés, les impossibilités qui s'érigent comme un mur infranchissable lorsque le survivant emprunte la voie de la mémoire :
- Ce sont plutôt des réflexions et des impressions ancrées dans la tourmente d'une enfance prise dans la Shoah puis dans l'errance. [...] Quiconque est passé par la Shoah se méfiera du souvenir comme du feu. [...] Il fut impossible de vivre après la Shoah autrement qu'en réduisant la mémoire au silence⁴.
- 7 On voit ici émerger deux obstacles : l'un lié au refus d'une rationalité englobante définitivement perçue comme impossible au profit d'une poétique beaucoup plus impressionniste et fragmentaire, l'autre lié à une défiance affirmée à l'endroit de la démarche mémorielle. Ne pas se souvenir était une sorte de passeport pour revenir à la vie, un renoncement indispensable sauf que cet abandon de la mémoire signifiait également une rupture avec ce que l'on avait été, posture schizophrénique difficilement tenable. Des éléments tangibles barrent donc la route de l'écriture de soi, essentiellement fondée sur le souvenir et la démarche rétrospective : écrire sur ce que l'on a été, classique distinction entre moi écrivain et moi écrit, un chemin impossible à suivre. Toutefois, et l'auteur le reconnaît lui-même, on ne peut indéfiniment refouler le souvenir. Alors,
- La mémoire fait irruption et s'élançait de la prison où on la tenait. [...] le souvenir se retrouve habillé de mots. [...] les choses vous rendaient fou à force d'être déroutantes. [...] Il n'y avait pas de place dans les camps pour l'individu [...] Après la Shoah, il y avait aussi la honte à parler de soi⁵.
- 8 Appelfeld décrit ici très bien le paradoxe qui sous-tend l'entreprise autobiographique : la littérature de la Shoah en tant qu'objet naît relativement tardivement - À quoi bon faire des mots ? dira en substance Elie Wiesel - mais la possibilité de l'écriture de soi advient encore plus tard : inhibition de la chose littéraire d'une part, suspens du sens auquel vient s'ajouter l'indécence à parler de soi après une telle catastrophe. On le voit, l'obstacle en Israël est à la fois sociologique (on ne souhaite pas entendre la parole du rescapé pour permettre à l'homme nouveau de naître au sein du jeune État) et psychologique pour celui qui revient de « là-bas » : « l'intérieur était clos ». Dans cette conférence l'écrivain ne parle d'ailleurs jamais de lui (ou rarement) à la première personne, évoquant son expérience, il emploie « vous » ou « les gens ». On le comprend, la première étape de cet itinéraire consiste à recoller les morceaux d'une identité qui a volé en éclats, siège d'un moi qui ne se reconnaît plus au miroir. La question est primordiale : « Comment revenir à l'individu, en particulier dans une période où l'individu fut annulé ? Comment rendre à

l'individu son humanité et l'honneur dont il fut privé⁶ ? » Il s'agit avant tout de dire la brisure, l'atteinte à l'identité qui laisse à l'enfant caché une plaie ouverte.

« [...] Heureux de ne pas être un parmi des milliers, privé de visage⁷. »

- 9 L'écrivain en a l'intuition, la réconciliation avec soi-même passera nécessairement par l'écriture :

On ne pouvait pas vêtir la grande blessure d'un simple bandage [...] La littérature est contrainte de trouver les détails et à partir d'eux, et d'eux seuls, elle offre un peu de vérité. [...] Elle doit traiter de l'individu, l'individu avec un père et une mère qui lui donnèrent un nom, lui apprirent une langue, lui donnèrent leur amour, le dotèrent de leur foi⁸.

- 10 Appelfeld cherchant à circonscrire cette douleur emploie comme Georges Perec (tous les deux enfants cachés) la même métaphore de la blessure irréparable : Perec l'évoque en creux dans *W ou le souvenir d'enfance*, lorsqu'il s'attarde sur les fractures, les bandages, blessures éminemment réparables laissant entendre que d'autres le sont moins... La cassure est identitaire, profondément liée à la construction empêchée de la personnalité, au désarroi de l'enfant pour qui le monde fonctionne désormais sans repères. Le deuxième rapprochement que l'on peut avancer, c'est avec la démarche de Patrick Modiano dans *Dora Bruder* : comme Aharon Appelfeld, il exprime très clairement son souci du détail, seul capable de sauver de l'anonymat cette jeune adolescente, Dora à qui il restitue un passé, une famille, des désirs supposés, des conflits, des camarades... L'écrivain en vient finalement à assigner à la littérature cette mission, renouer les fils brisés qui nous rattachent au passé. « Toute théorie n'est que l'envers de quelque autobiographie », disait Paul Valéry. Appelfeld, réfléchissant sur la fonction de la littérature, explicite ici à la fois avec assurance et désarroi (l'individu, c'est lui) ce que sera son art poétique, empreint d'une blessure originelle, mais convaincu de sa force. On comprend qu'il naît d'un dilemme quasi impossible à résoudre et pourtant fécond.

- 11 La tension résulte avant tout du rapport à la langue. Pour le jeune adolescent fraîchement débarqué en Israël, le renoncement à la langue maternelle (on verra quel sens particulier l'écrivain donne à cette expression) est vécu comme un cruel arrachement, un clivage définitif avec ce qu'a été sa vie passée, ses origines, son enfance⁹. L'exil est sans retour, il signifie aussi une forme de trahison insoutenable pour l'enfant :

Cette douleur n'était pas univoque. Ma mère avait été assassinée au début de la guerre, et durant les années qui suivirent j'avais conservé en moi son visage, en croyant qu'à la fin de la guerre je le retrouverais et que notre vie redeviendrait ce qu'elle avait été. Ma langue maternelle et ma mère ne faisaient qu'un. A présent, avec l'extinction de la langue en moi, je sentais que ma mère mourait une seconde fois¹⁰.

- 12 L'adoption de l'hébreu comme langue seconde puis d'écriture ne va pas de soi, elle s'accompagne dans un premier temps d'une culpabilité certaine, d'un sentiment d'infidélité aux disparus, mais comme pour un certain nombre de survivants (on peut penser à Elie Wiesel qui renonce après son premier livre à écrire en yiddish pour adopter définitivement le français), elle offre la possibilité d'une mise à distance de l'expérience vécue, une forme de médiation précisément parce qu'il s'agit d'une terre vierge où l'on n'a pas encore de souvenir. Il y a bien pour Appelfeld une rencontre entre son désir

d'écrire et la langue hébraïque qui lui offre une sorte de creuset, d'abord intimidant, mais ensuite rassurant. L'apprentissage de l'hébreu et son appropriation devient la condition première de l'entrée en écriture, écoutons- le évoquer ce rapport complexe :

Quand j'ai fini par atterrir en Palestine en 1946, ma tête bourdonnait de langues, mais à la vérité, je n'en avais pas une à moi. J'ai appris l'hébreu à la sueur de mon front. C'est une langue difficile, sévère ascétique ; elle a pour fondement antique la Mishna : « Le silence est le rempart de la sagesse. » La langue hébraïque m'a appris à penser, à être économe de mes mots à ne pas me répandre en adjectifs, ne pas trop intervenir, ne pas trop interpréter. [...] Cette langue m'a piégé, et conduit bien contre mon gré aux archives les plus secrètes du judaïsme, dont je n'ai plus bougé depuis¹¹.

- 13 Se dessine donc à la fois la perspective d'une nouvelle identité (dont l'auteur ne parviendra pas vraiment à s'emparer, partagé entre l'étiquette d'écrivain israélien et celle de juif européen), mais surtout un élément indispensable, fondateur d'un art poétique capable d'aborder l'expérience vécue ; il s'agit de s'éloigner de ce qu'Appelfeld exècre par-dessus tout, la tonalité lyrique, le recours au pathétique pour décrire les années de son enfance. L'écrivain met d'ailleurs un point d'honneur à se démarquer le plus possible de ce travers :

La littérature de la Shoah est liée à une évocation sentimentale des souvenirs de la Shoah, à une chronique des événements faite sur un mode larmoyant. De ce point de vue là, je ne suis pas un écrivain de la Shoah¹².

- 14 Le recours à l'hébreu lui offre donc la possibilité à la fois de trouver un cadre rationnel, mais aussi cette part importante de silence, espace nécessaire pour accueillir tout ce qui relève du non-dit, éloigné d'une parole bavarde et sûre d'elle-même. Apparaît même un modèle de récit minimaliste, laissant une place modeste au narrateur, mais la part belle au lecteur, manière de susciter l'empathie active et l'effort de reconquête du sens qu'exige la littérature de l'après-Shoah. L'adoption d'une langue neuve est un combat difficile, jamais gagné, à l'origine d'une tension que l'on retrouve chez la plupart des personnages de ses romans, que ce soit Ernest, son double en écriture dans *L'amour, soudain*¹³ ou encore Bruno dans *Le temps des prodiges*¹⁴. La quête existentielle, liée à la perte des racines est un motif récurrent de l'œuvre romanesque d'Appelfeld dont tous les personnages sont confrontés, à un moment de leur vie, à cette errance caractéristique de celui qui a perdu son identité.
- 15 Cette hantise perceptible dans tout l'univers fictionnel peut être mise en perspective avec le terrible chapitre d'*Histoire d'une vie* sur lequel nous souhaiterions nous attarder à présent : il s'agit de l'épisode de l'enclos Kieffer qui avec plus d'intensité encore, révèle l'importance de la langue dans la construction de la personnalité. Les enfants miraculeusement survivants de cet enclos à l'intérieur duquel ils vivaient avec des chiens auxquels ils devaient servir de nourriture sont en quelque sorte une allégorie du destin de l'écrivain lorsqu'il commente cet épisode : « Les enfants avaient été sauvés, mais leur langue avait été mutilée¹⁵. » Celui qui perd le contact avec sa langue maternelle subit une atteinte irrémédiable à son entité, c'est ce qui advient à ces enfants qui ressemblent à la sortie de l'enclos, à des animaux. Max Kohn, psychanalyste, à l'occasion d'un colloque intitulé *Panim Pnim* (en hébreu, le visage/l'intériorité suggère par le jeu de paronomase l'interdépendance des deux notions) met en évidence ce statut de l'enfant chien, l'enfant sans visage, dont l'identité est perdue à jamais¹⁶. Là encore se trouve esquissée ce qui devient une figure récurrente chez le romancier pour décrire sa condition d'enfant caché, le recours à l'animalité, tout se passant comme si l'enfant abandonné à son sort dans les

forêts où il tente de survivre se voyait exclu de son appartenance à l'espèce humaine. Ce sentiment, Appelfeld l'évoque à de multiples reprises, que ce soit au cours d'entretiens, de conférences ou dans ses romans. Cette souffrance est à nouveau exprimée dans *Histoire d'une vie* :

Là-bas, j'avais ressemblé à un animal qui tente de se faire tout petit, de se camoufler, de se dérober, de disparaître [...] C'étaient les plaintes d'un animal abandonné qui cherche depuis des années le chemin vers la maison. Je luttais avec moi-même pour élaborer une expression¹⁷.

- 16 L'atteinte est terrible, difficilement dicible, elle ne s'exprimera jamais mieux qu'à travers les personnages romanesques dont Appelfeld va faire ses alter ego. C'est particulièrement vrai de ses personnages féminins qui lui offrent la possibilité de trouver la bonne distance, celle qui lui permettra d'aborder le territoire du moi avec plus de sérénité. Il s'en ouvre très clairement à Philip Roth :

Plusieurs fois, j'ai essayé d'écrire « l'histoire de ma vie » dans les bois, après que je me suis sauvé du camp. Mes efforts se sont soldés par un échec. J'ai voulu être fidèle à la réalité, à ce qui s'était réellement produit. Mais la chronique qui en a résulté n'était qu'un frêle échafaudage, qui faisait figure de récit d'imagination, et encore, peu convaincant. Les choses les plus vraies sont faciles à falsifier. La réalité, je ne vous l'apprends pas, est toujours plus forte que l'imagination humaine et par-dessus le marché, elle peut se permettre d'être incroyable, inexplicable, hors de proportion. La fiction hélas, ne jouit pas d'une telle licence. La réalité de l'holocauste a dépassé n'importe quelle imagination. Si je m'en étais tenu aux faits, personne ne m'aurait cru. Mais dès l'instant où je choisissais une fille, un peu plus grande que moi au moment des événements, je soustrayais « l'histoire de ma vie » à l'étau de la mémoire, et je la cétais au laboratoire de la création, dont la mémoire n'est pas le seul actionnaire. La création requiert des causes, un fil conducteur. L'exceptionnel n'y a droit de cité que s'il s'intègre dans une structure globale, et qu'il contribue à la faire comprendre. Il m'a bien fallu élaguer l'incroyable de « l'histoire de ma vie » pour en présenter une version plus crédible¹⁸.

- 17 On retrouve ici Appelfeld sur le même terrain que beaucoup d'écrivains survivants, Anna Langfus, Elie Wiesel. Ils partagent tous la même idée : la réalité dépasse de très loin la fiction et si l'on veut ne serait-ce que donner une petite idée de ce qu'elle était, il faudra bien avoir recours, comme l'a exprimé Semprun dans *L'écriture ou la vie*, à un artefact. Cette question intéresse à la fois la réception de l'œuvre, la manière dont le public va aller à sa rencontre, mais aussi l'écrivain lui-même qui parvient par cette démarche au degré de distanciation qui lui est nécessaire pour faire rentrer dans le processus créatif un passé douloureux : « je » devient « elle ». L'écrivain élève presque au rang de revendication l'impossible fidélité à la réalité dans le processus autobiographique. Bien loin de vouloir, à la manière d'un Rousseau, se peindre soi-même sans douter ni de l'intention ni de la connaissance du modèle, il écarte très vite la possibilité de recourir à ce type de récit, comme le fera par exemple Primo Levi. Ce faisant, il analyse remarquablement l'obstacle que constitue la reconstruction dans le processus d'écriture : à la fois elle barre la route à la prétendue fidélité au passé, mais érige aussi le processus de création comme réordonnement d'une vie dont la chronologie a volé en éclats, dont le passé vient brûler le présent de ses braises encore incandescentes. Ainsi va naître Tsili, double féminin d'Appelfeld, dont l'itinéraire de vie ressemble en bien des points à celui de l'auteur dans *Histoire d'une vie* : « Désormais elle s'adressait à Tsili comme à un chien recueilli dont on ne connaît pas l'origine. [...], mais elle était contente comme un animal perdu, mais libéré de son joug¹⁹. »

- 18 L'intime est encore trop empreint des blessures du passé, pour les circonscrire, il faut donc contourner l'écriture de soi. L'œuvre va donc se construire essentiellement autour d'un noyau fictionnel, à l'intérieur duquel il lui semble possible de trouver la bonne distance, de lui à lui-même, c'est l'acceptation du miracle de l'écriture, comme possibilité de reconstruire un sens perdu.
- 19 Bien plus va donc se poser la question d'une nouvelle esthétique romanesque, propre à relever le défi que s'est fixé l'écrivain. On n'écrira plus jamais après la Shoah, comme avant ; sur ce point, Appelfeld formule très simplement l'origine de cette rupture :
- La Shoah endommagea de nombreuses cellules, mais la mise en morceaux de la personnalité fut l'une des formes les plus profondes du dommage [...] Le grand objet de l'art sera toujours l'individu avec son propre visage et son propre nom²⁰.
- 20 L'idée que l'art, et dans son cas la littérature, détient seul le pouvoir de lutter contre l'entreprise de déshumanisation mortifère de la Shoah s'affirme peu à peu, le romancier retrouve ici la dimension juive de l'écriture comme miracle, comme possibilité de reconstruire du sens, d'incarner au sens étymologique du terme, de donner un corps. La fonction de la littérature comme *matseva*, comme mausolée, se retrouve ici : lieu où écrire et faire revivre les noms de tous ceux qui sont morts sans sépulture.
- Qui prendra l'immense masse que chacun appelle simplement « l'horreur effroyable » et la brisera en ces minuscules et précieuses particules ? [...] Une personne est un microcosme qui non seulement cherche éperdument sa place légitime dans le monde, mais aussi sa propre réhabilitation²¹.
- 21 Comme Perec, qui a lui aussi dû faire face à la disparition de la mère dans les camps, Appelfeld affirme ici qu'il ne doit pas y avoir d'indicible dans la littérature et que l'on ne doit pas reculer devant ce qui ne saurait trouver d'expression. On remarquera ici le passage à la troisième personne, procédé qui permet à la fois de créer la distance, mais aussi de substituer le « il » au « je » : chaque individu compte et l'existence qu'offre le romancier à ses personnages est un premier pas vers la reconquête de la subjectivité anéantie. Il convient pourtant, si l'on veut s'atteler à cette tâche, de trouver de nouveaux procédés, une écriture nouvelle, à la mesure du cataclysme qu'elle doit transmettre. « Des faits, des faits et pas de descriptions. Les détails en abondance ne font que masquer l'essentiel ; la prose biblique doit être un exemple pour celui qui écrit²². »
- 22 De manière paradoxale, l'écrivain va trouver un modèle dans le texte juif par excellence, la Bible. Sans doute faut-il percevoir dans ce retour aux sources une possibilité de retrouver ce qui lui manque le plus, ses racines. Masha Itzhaki qui a consacré une étude à Aharon Appelfeld, s'appuyant sur ses romans en hébreu non traduits, met en évidence ce paradigme biblique²³. Écoutons la prophétie qu'elle traduit, extraite du roman *Voyage vers l'hiver*, quasi contemporain d'*Histoire d'une vie* :
- Moïse notre maître, le plus grand des prophètes, était bègue comme toi. Lui qui nous apporta de là-haut les Dix commandements et la Torah tout entière avait la bouche pesante. Tout juif bègue a en lui quelque chose du plus grand des prophètes. Ce n'est en aucun cas une infirmité, mais un avantage qu'il faut préserver [...] Tu seras un homme de la Torah écrite. [...] Tu t'attacheras aux lettres et en elles, tu aspireras à la vie²⁴.
- 23 Elle commente alors : « La guerre menée par le bègue dans le modèle minimaliste de l'élocution, des phonèmes pour prononcer un mot finit par aboutir, lorsqu'il maîtrise mieux le modèle minimaliste de l'écriture qui combine des lettres pour écrire un mot. Dans ce domaine également, Kuti tire sa force de son handicap : seul celui qui a la parole malhabile ne peut se permettre de gaspiller de l'énergie et se sent obligé de peser le

moindre mot, de tailler les mots. Vers la fin du roman, au moment du départ, Kuti sait qu'il veut être écrivain, c'est-à-dire maîtriser les mots, associer les lettres, un écrivain bègue, à la bouche pesante, chez lequel le silence fait partie du discours, qui ne craint ni les pauses ni les interruptions. » On voit ici se préciser les éléments d'un art poétique, prenant ses sources dans la Bible²⁵. On y retrouve un goût pour la parabole qu'Appelfeld adoptera, on peut penser en particulier à la singulière histoire incestueuse de *Floraison sauvage*, roman dont les deux personnages principaux, Gad et Amalia (frère et sœur), errent dans un monde désert qui s'apparente à celui d'un déluge noachide. Arrêtons-nous un instant sur ce choix que l'on pourrait qualifier de stratégique de la parabole : ce type de récit permet, comme aime à en user la tradition juive d'interprétation des textes, de suggérer un sens caché, derrière le sens littéral. On entrevoit bien sûr les raisons pour lesquelles l'écrivain se tourne volontiers vers cette forme : elle permet d'effleurer, sans toutefois les désigner, des épisodes brûlants que l'on n'abordera jamais directement, de front. Bien plus est-il question de nous faire détourner le regard, de suggérer ce qui ne peut être dit. Nombreux sont les personnages dont l'itinéraire rappelle celui de l'auteur. Amalia, par exemple, souffre de mutisme après les tortures que lui a infligées sa mère, son frère Gad ressemble étrangement à l'auteur, voyons plutôt :

Il savait qu'en lui aussi s'était opéré un changement profond. Sa langue s'était comme collée à son palais. Chaque fois qu'il voulait dire quelque chose, sa gorge se serrait et il suffoquait. Pourtant, il réclamait d'Amalia ce que lui-même avait du mal à faire. Ils restaient assis des heures près de la fenêtre et se taisaient jusqu'à l'étouffement²⁶.

Voici à présent ce que confie l'auteur dans *Histoire d'une vie* :

Je connais très bien ce sentiment d'effleurement. Chaque fois que vous êtes enfin prêt à parler de ce temps-là, la mémoire fait défaut et la langue se colle au palais²⁷.

- 24 Pour mieux saisir le rapprochement, citons le texte source qu'Appelfeld a en mémoire : « Ma langue sera collée à mon palais si je ne me souviens pas de toi, si je ne fais pas de toi Jérusalem, le seul sujet de ma joie²⁸. » Que contient ce livre ? Le chant des exilés, douleur de l'exil qui rassemble les juifs de Babylone, Gad dont le village a disparu dans un pogrom et l'auteur arraché à sa terre natale. C'est très justement que Philip Roth qualifie son écriture : « Tout aussi unique que le sujet est la voix, qui surgit d'une conscience blessée, à mi-chemin entre l'amnésie et la mémoire, et situe le récit entre parabole et histoire²⁹. » La difficulté du surgissement de la mémoire, la dialectique complexe de la volonté d'oubli et de l'obligation à être fidèle à ses racines conduisent Appelfeld sur cette voie empreinte de tradition et pourtant si originale.
- 25 Ce que trouve également le romancier dans la Bible, c'est tout simplement un modèle d'art poétique qu'il loue à maintes reprises :
- Prenez par exemple, le commentaire du Pentateuque. Tous les intervalles entre les phrases et les paragraphes sont gorgés de silence. Mais le commentaire nous dit : remplissons ce silence. Que pensait Abraham ? Que pensait Sarah ? On prend un récit entièrement bâti sur le silence et on y sème le vacarme³⁰.
- 26 Il s'agit bien d'adopter une posture modeste, de s'en tenir au strict minimum, prendre toujours un ton en deçà et non en rajouter dans la surenchère de procédés. On cherche là à s'éloigner d'une rhétorique bavarde et satisfaite d'elle-même, impossible pour traiter pareil sujet ; bien plus faut-il se satisfaire d'une perspective de silence respectueux, seul capable d'entourer ce que l'auteur lui-même revendique comme un « chuchotement ».
- 27 Répondant à un journaliste du *Magazine Littéraire* à l'occasion de sa venue au Salon du Livre, il justifie ainsi l'absence de description physique de Mariana³¹ :

Oui comme dans la Bible juive. Regardez comment est racontée l'histoire d'Abraham. On ignore s'il était petit ou grand, comment il était vêtu. Il ne transparaît que par ses gestes, ses paroles. Pourtant, à travers eux, tout le monde peut se représenter Abraham. C'est ce que j'ai voulu faire avec Mariana³².

28 L'écrivain affirme donc une propension au silence, en même temps qu'il donne naissance à des personnages au statut particulier. Bien plus, cette prostituée force notre admiration parce qu'elle représente le juste, celui qui a pris des risques pour sauver la vie d'un enfant juif pendant la guerre. Appelfeld dira d'ailleurs qu'il conçoit ce roman comme un « mausolée littéraire » pour cette femme admirable.

29 L'expérience de la Shoah induit donc l'impossibilité d'écrire « comme avant » ; elle représente une rupture sans précédent avec les canons du roman de la première moitié du vingtième siècle. L'anéantissement réside avant tout dans cette rupture de la transmission, processus naturel pour les autres générations, manque criant pour les enfants cachés ou les survivants. Ernest, double romanesque d'Appelfeld en écriture, rêve à la fin du récit à une écriture parfaite, adaptée au sujet qu'il veut traiter :

Lorsqu'il s'enthousiasme, il se voit assis en train d'écrire un essai sur le récit biblique : sur le choix des mots, l'extrême factualité, l'économie des descriptions et des enjolivures, l'ascèse des explications et interprétations, l'absence d'allusions sur l'apparence, simplicité, droiture, un étonnement dénué de doutes, un silence entre les phrases, entre les mots³³.

30 Ernest comme l'auteur sont deux fils qui n'ont pas vu disparaître leur mère, à cette disparition définitive, mais jamais actée répond dans l'espace du roman le blanc, le silence, comme marque indélébile de leur existence passée.

31 Lorsque la douleur de l'absence est trop forte, lorsque l'expérience vécue est encore brûlante, l'auteur se tourne vers l'ellipse narrative. L'exemple le plus évident de ce fonctionnement se trouve dans *Le temps des prodiges* où Bruno, enfant narrateur dans la première partie du roman qui couvre la période des persécutions et de la déportation, revient dans son pays natal, seul survivant de sa famille dans la deuxième. La première partie s'achève ainsi : « Le lendemain nous étions déjà enchaînés dans un train de marchandises qui faisait route vers le sud » et la deuxième commence par cette phrase : « Quand tout fut accompli des années plus tard. » Mieux vaut garder le silence ou plutôt imposer sa matérialité par la page blanche pour désigner ce qui ne saurait se dire, la disparition des siens ; là encore, Appelfeld est assez proche de Georges Perec qui adopte le même procédé elliptique dans *W ou le souvenir d'enfance*.

32 Qu'il s'agisse du roman ou plus largement de ce que l'on pourrait appeler l'espace autobiographique, force est de constater qu'il se construit autour d'un blanc, d'un territoire où il est impossible d'aborder, Perec l'appellerait « terre de feu ». Appelfeld dans *Histoire d'une vie* nous rappelle cette limite de l'infranchissable :

Cette fois non plus je ne toucherai pas ce feu. Je ne parlerai pas du camp, mais de la fuite, qui eut lieu à l'automne 1942, alors que j'avais dix ans. De mon entrée dans la forêt je ne me souviens pas, mais je me rappelle l'instant où je me suis retrouvé là bas [...] L'eau dessilla mes yeux et je vis ma mère qui avait disparu depuis longtemps. Je la vis tout d'abord debout près de la fenêtre, en contemplation [...] Ma mère fut assassinée au début de la guerre. Je n'ai pas vu sa mort, mais j'ai entendu son seul et unique cri. Sa mort est profondément ancrée en moi [...] ³⁴.

33 Comme l'a fort justement remarqué Philip Roth, l'œuvre n'emprunte que bien peu à l'Histoire (« l'Histoire avec sa grande hache », dira Perec). Nous voyons également dans cette absence une stratégie narrative. Le romancier, qui n'aime pas être assimilé aux

écrivains de la Shoah, partage pourtant avec eux cette certitude qui le conduit à réfléchir à une forme possible d'écriture. Voici le dialogue qui s'établit entre Philip Roth et Appelfeld³⁵ :

Et puis, en vidant les événements de leur contenu historique, en gommant le contexte, vous vous approchez sans doute de la désorientation éprouvée par les acteurs du temps, qui ignoraient être au bord du gouffre. [...] la perspective ressemble à celle des enfants avec ses limites.

Appelfeld : Vous avez raison, et puis ce qu'ont vécu les Juifs au cours de la Seconde Guerre mondiale n'est pas « historique ». Nous nous sommes heurtés à des forces archaïques, mythiques, à un subconscient ténébreux que nous ne comprenions pas [...] Moi, j'ai été une victime, j'essaie donc de comprendre les victimes.

34 Roth pointe avec clairvoyance ce qui fait la particularité de cette écriture, l'économie de moyens comme stratégie la plus efficace pour atteindre l'efficacité, prendre un ton en deçà toujours, dire le moins pour suggérer le plus, en connivence avec un lecteur empathique (ce qui pose évidemment la question du lecteur non averti, mais il n'y a pas le choix).

35 La réponse met en lumière le caractère métahistorique de la Shoah, le fait que cet événement se refuse à la mise en série, qu'il n'est pas destiné à rentrer dans l'histoire comme il en serait sorti, qu'il continue à questionner le survivant, mais que ce questionnement, cette inquiétude doit être transmise aux générations suivantes, comme une réflexion nécessaire sur l'inhumain, (nous savons depuis longtemps que l'inhumain peut émerger chez l'homme en tant qu'individu, la tragédie grecque nous l'enseigne depuis bien longtemps déjà : Médée tuant ses enfants n'est-elle pas inhumaine ?), mais il s'agit ici d'appréhender ce qui ne saurait se comprendre, le moment où il s'érige en principe de fonctionnement de toute une société.

36 Face à cette impossibilité, le romancier doit pourtant trouver des stratégies efficaces non pour dire, mais pour suggérer. Il n'est en effet pas question de s'engouffrer dans la désormais traditionnelle voie du roman historique, riche des ses épopées contées sur le ton de l'emphase et des grandes envolées lyriques, bien plus faut-il faire résonner la folie à laquelle ont été confrontés les Juifs pendant la Shoah. Pour ce faire, Appelfeld se rapproche, dans un mouvement ambivalent, du style d'un écrivain qui apparaît à plus d'un titre comme l'un de ses modèles : Kafka. Cette filiation, le romancier la revendique, écoutons-le préciser sa relation avec celui qui est longtemps resté son père en littérature :

C'est ici en Israël dans les années cinquante que j'ai découvert Kafka, et je me suis senti proche de lui d'entrée de jeu. Il me parlait ma langue maternelle, l'allemand [...], mais aussi un idiome familier, le langage de l'absurde. [...] Il y aurait aussi la merveille de son style objectif, préférant l'action à l'interprétation, sa clarté, sa précision, sa largeur de vues pleine d'humour et d'ironie [...] La merveille, c'est que cette stérilité ne le portait pas au déni de soi, à la haine de soi³⁶.

37 Voici encore ce qu'il répond à Alexis Brocas lorsque ce dernier lui suggère qu'on retrouve chez eux deux cette puissance de l'imagination :

Pas exactement. Sur la question de l'imagination, nous différons. La vie intérieure de Kafka était terrifiante, un vrai cauchemar, et il utilisait l'écriture et l'imagination pour en sortir et communiquer avec le monde extérieur. Dans mon cas, pendant la guerre, c'était la réalité extérieure qui était atroce, les endroits terribles où je suis allé, mon monde intérieur, imaginaire, m'a permis d'y survivre. En revanche, Kafka m'a montré une façon d'écrire : beaucoup de faits, peu d'adjectifs, des phrases courtes, et une recherche de la précision³⁷.

- 38 Cette atmosphère kafkaïenne, parfois beckettienne, est particulièrement perceptible dans deux romans : *Badenheim 1939*³⁸ (dont le titre original en hébreu ne comporte aucune précision de date) et *Le temps des prodiges*. Dans les deux romans flotte une atmosphère d'intemporalité cauchemardesque, nulle précision historique, nul rappel précis de faits (nous avons déjà montré plus haut le recours à l'ellipse), mais bien plus la restitution d'un cheminement inexorable et absurde. Aucun des personnages de cette petite ville thermale qu'est Badenheim ne se doute de ce qui va advenir. Appelfeld restitue avec une distance et une naïveté feinte la succession proprement affolante des mesures antijuives. Pas de temps mesurable, mais l'espace se rétrécit considérablement : « Des manœuvres déchargent des rouleaux de barbelés³⁹. » Ce qui va être la déportation vers les camps de la mort s'organise dans une insouciance surprenante : « Ma retraite me sera-t-elle versée là-bas aussi ? » se demande un musicien de l'hôtel, « Nous aurons la possibilité de suivre un cours de reconversion », affirme un autre...⁴⁰ Ce n'est qu'à la fin du roman qu'un narrateur omniscient reprend ses droits pour nous livrer la véritable dimension de cette fable cauchemardesque :

Les gens avancèrent et furent absorbés à l'intérieur, et même ceux qui avaient encore à la main une bouteille de limonade ou un morceau de chocolat, même le maître d'hôtel et son chien furent avalés aussi facilement que des grains de blé dans un entonnoir. Cependant, le docteur Papenheim eut le temps de dire cette phrase : - Si les wagons sont aussi sales, c'est signe que nous n'irons pas loin !

Voici comment Appelfeld, répondant à Philip Roth, analyse son propre roman :

À la base de *Badenheim 1939*, il y a des souvenirs d'enfance assez précis. [...] Ces gens-là portaient déjà en eux leur destin. [...] Dans *Badenheim*, j'ai essayé d'associer des images de mon enfance avec des images de l'Holocauste. J'avais l'impression qu'il me fallait rester fidèle à ces deux mondes c'est-à-dire qu'il ne fallait pas embellir les victimes, mais plutôt les montrer dans une lumière crue, sans ornement, tout en n'oubliant pas de désigner le destin enfoui en elles à leur insu⁴¹.

- 39 Retenons cette explication d'Appelfeld pour ce qu'elle nous dit de la manière dont va se construire son œuvre, espace autobiographique ou plutôt autofictionnel qui se doit d'intégrer au cours d'une vie ce qui n'aurait jamais dû advenir. « J'ai essayé d'associer »⁴², voilà sans doute la formule qui permet d'appréhender ce mélange des genres, seule posture envisageable lorsque la route de l'autobiographie est barrée d'avance.

« Tous mes livres sont autobiographiques, tous⁴³. »

- 40 La fiction se révèle donc comme le seul lieu possible pour dire le renversement des valeurs, celui d'un monde où les hommes sont devenus des animaux et où les prostituées, mises au ban de la société, vous sauvent la vie. Appelfeld répond à Alexis Brocas :

Je n'ai pas l'impression d'écrire des fantasmagories. J'écris sur la réalité qui est parfois plus fantastique et inattendue que des trouvailles surréalistes. Prenez mon histoire, celle d'un enfant d'une bonne famille qui se retrouve forcé de cacher sa judéité, d'errer dans les bois, de frayer avec des gens bizarres, des bandits, de vivre avec une prostituée. C'était la réalité, mais est-elle réaliste ? Si on en faisait un roman, tout le monde jugerait sa trame absurde. **Comment rendre compte de cette réalité irréaliste⁴⁴ ?**

- 41 Le monde dans lequel a survécu l'enfant caché relève pour beaucoup de l'irrationnel, l'enfant ne pouvait plus compter sur les valeurs de loyauté et de droiture qui lui avaient été enseignées, mais bien plus sur des stratégies de survie apparentées à un comportement que l'auteur qualifie à plusieurs reprises « d'animal ». Le salut ne venait

pas forcément de ceux en qui l'on croyait, mais bien plus souvent des réprouvés. C'est pour cela que deux des romans d'Appelfeld se construisent autour des personnages de prostituées. Tout d'abord *Katerina*, magnifique roman écrit à la première personne, donne la parole à une prostituée éponyme. Celle-ci passera la majeure partie de sa vie en prison parce que lorsqu'on jette contre le mur jusqu'à ce que sa cervelle éclate Benjamin, le bébé juif qu'elle a eu avec Sammy, elle tue l'assassin et le dépèce à coups de couteau. C'est de sa prison qu'elle assistera impuissante à la déportation de toute la population juive, approuvée par ses codétenues qui jubilent :

D'âcres odeurs s'élevaient dans l'air. J'ignorais que c'étaient celles de la mort. Tout le monde était au courant de l'agonie des juifs, mais je refusais d'y croire, certaine que c'était le fruit d'une imagination morbide. Les trains soulevaient des vagues d'enthousiasme.

Ils brûlent enfin, les meurtriers de Notre Seigneur,
L'odeur des crématoires est plus douce à nos narines
que le parfum le plus suave,
chantaient-elles à leur passage⁴⁵.

- 42 La fiction permet d'incarner (de donner un corps) à ces invraisemblables destins dont nous ne savons comment rappeler le souvenir. *Katerina*, au crépuscule de sa vie, retrouve la paix intérieure avec la mission qu'elle s'est attribuée : « J'ai déniché un crayon et du papier sur lequel j'inscris des mots pour éclairer la pénombre où je suis plongée. [...] Puisqu'il n'y a plus de juifs dans le monde, je fête le shabbat chaque semaine⁴⁶. » *Katerina* porte et exprime la douleur de la disparition d'un monde, elle est en ce sens un auxiliaire précieux pour rappeler ce que fut celui de l'auteur, la médiation qui passe par le biais de ce personnage au parcours hors du commun permet d'approcher cette « réalité irréaliste ».
- 43 En 2008 paraît *La chambre de Mariana*, manière de faire revivre la prostituée qui lui a sauvé la vie, écoutons l'émouvant hommage qu'il lui rend en évoquant son alcoolisme :
- Parce qu'il arrive que l'alcool exalte ce qu'il y a de meilleur dans les gens. [...] La femme qui m'a recueilli pendant la guerre et qui est le modèle de Mariana me disait aussi ces choses-là quand elle avait bu : « Ne m'oublie pas, garde-moi en toi, etc. » C'est ce que j'ai fait. *La chambre de Mariana* peut être perçue comme le mausolée littéraire de cette femme qui m'a sauvé⁴⁷.
- 44 C'est aussi la possibilité pour l'auteur d'aborder avec la distance de la fiction cette période trouble où, enfant caché chez une prostituée, il découvrira les mystères de la sexualité.
- 45 Le roman effleure ce qu'aucun récit de vie ne saurait traduire ; à l'égard du témoignage, Appelfeld nourrit d'ailleurs une certaine défiance, à la fois à cause du statut toujours imparfait du souvenir, mais aussi parce que cette voie ne saurait lui convenir :
- Sur la Seconde Guerre mondiale, on écrivait principalement des témoignages. Eux seuls étaient considérés comme l'expression authentique de la réalité. La littérature, elle, apparaissait comme une construction factice. Moi, je n'avais même pas de témoignage à offrir. Je ne me souvenais pas des noms de personnes, ni de lieux, mais d'une obscurité, de bruits, de gestes. C'est uniquement avec le temps que j'ai compris que ces matières premières étaient la moelle de la littérature et que partant de là il était possible de donner une forme à une légende intime⁴⁸.
- 46 Nous voyons de quelle manière l'auteur s'éloigne de la forme autobiographique traditionnelle, et ce, parce que l'expérience de l'enfant caché se traduit essentiellement par la disparition des repères, à l'origine d'un désarroi qui empêche le recours à des souvenirs par nature évanescents. Se construit donc progressivement un espace où la part de l'écriture de soi est, selon les termes de Marguerite Yourcenar commentant sa

propre démarche, « nulle et très grande ; partout diffuse et nulle part directe »⁴⁹. Il affirme : « Un écrivain n'est jamais un seul de ses personnages. Il est tous ses personnages. Je suis Hugo, je suis Mariana, je suis les autres. [...] Un écrivain ne peut écrire que sur lui-même. Tous ses personnages sont l'âme de l'auteur »⁵⁰.

- 47 Ainsi l'univers fictionnel rassemble les multiples facettes d'Appelfeld : Tsili, Hugo, Ernest, Bartfuss... Chacun d'entre eux *représente* une part de l'autobiographie que l'auteur n'écrira jamais *complètement* : la préface d'*Histoire d'une vie* insiste sur son caractère lacunaire. Le personnage de fiction vient donc compléter, suppléer, aborder des souvenirs, des sensations refoulés parce que trop douloureux. Comme nous l'avons vu précédemment, l'auteur cherche la bonne distance, celle d'une écriture qui « penserait » la plaie autant qu'elle la panse :

On n'a pas le droit de toucher ou de gratter une plaie. Il faut trouver un moyen « d'y toucher sans y toucher ». Un frôlement qui planerait sur la blessure. L'écriture est un chuchotement. Un son intensifié brise l'harmonie et engendre la douleur. C'est pourquoi je suis à la recherche de mots qui chuchotent⁵¹.

- 48 La retenue est à l'origine de ce choix fictionnel même si comme nous allons le voir, les personnages ont tous en commun un rapport difficile au passé. C'est bien sur le cas de Tsili, double fictif et féminin de l'auteur, qui dans le roman suit à peu près le même parcours que celui que décrit Appelfeld dans son autobiographie : parcours d'enfant cachée, coupée de sa famille, constitué de fuites successives, d'errances, de découvertes troublantes, périple qui s'achève comme celui de l'auteur adolescent avec le départ vers la Palestine. Certains épisodes précis figurent d'ailleurs à la fois dans le roman et dans *Histoire d'une vie*, en particulier celui de la rencontre avec le paysan aveugle et le séjour chez les prostituées, créant une proximité évidente entre l'auteur et son personnage, assez semblable à la relation qui unit Jules Vallès et Jacques Vingtras dans ses autofictions, où nombres d'indices permettent au lecteur de faire le lien. Le récit de fiction, c'est donc l'opportunité de ne plus dire « je » (et Appelfeld l'évite de manière générale autant qu'il le peut, il emploie souvent le « nous », le « ils »), de passer du « je » au « elle », une translation qui autorise l'écriture sur soi, ni trop près, ni trop loin. Hugo, personnage central de *La chambre de Mariana*, incarne lui aussi l'auteur. Plus tardif dans l'œuvre, il porte à la fois l'expérience de l'enfant caché, mais forge aussi dans cet espace autofictionnel le « mythe » de l'écrivain. On voit en effet dans la fuite d'Hugo dans son imagination, à la fois la seule possibilité de survie psychique dans un monde où il n'a pas sa place (ni physique ni morale puisqu'il vit dans un réduit attenant à la chambre où Mariana reçoit ses clients), mais aussi la naissance de la puissance de l'imagination qui deviendra, à l'âge adulte, celle de la création romanesque.

- 49 Celui qui ressemble au romancier comme à un frère, c'est bien sûr Ernest, écrivain vieillissant, personnage principal du magnifique roman qu'est *L'amour, soudain*. Ernest partage en particulier avec Appelfeld tous les affres de la création et cette inquiétude concerne notre propos au premier chef, la bonne manière d'écrire sur soi : « Ce n'est pas sur sa vie qu'il a écrit durant ces années, mais sur la vie des autres. Il lui semblait qu'une mise à distance était indispensable à une écriture juste »⁵². Ou encore : « Cette nuit-là, sans en avoir eu l'intention, il avait écrit à la première personne »⁵³. Dans ses difficultés affleurent celles de l'auteur : « Ernest lutte avec sa vie et son écriture. Il ne peut changer sa vie, mais il souhaite donner à son écriture une nouvelle forme [...] rien que le nécessaire et l'absolu »⁵⁴. Sa démarche, qui consiste parfois à recopier des pages de son journal d'adolescent, est exactement identique à celle poursuivie dans *Histoire d'une vie* où

Appelfeld revient sur celui de l'adolescent qu'il a été, ménageant ainsi au sein du processus de reconstruction (la distance entre le moi écrivant et le moi écrit) une survivance « brute » de ce qu'il a été, témoignage du désarroi qui l'habitait à cette époque. Le parcours tourmenté d'Ernest apparaît donc comme la mise en abyme de la quête autobiographique de l'auteur.

- 50 Le recours au personnage est aussi la possibilité de suggérer la terrible et inconfortable condition du rescapé, cette question est abordée avec *L'immortel Bartfuss*. Voici comment Appelfeld le présente à Philip Roth :

Il a vécu ce que personne n'a vécu, les autres attendent de lui un message, une clé, qui permette de comprendre le monde des hommes – un exemple humain. Lui, naturellement, n'est pas à la hauteur de cette tâche écrasante, il vit donc une vie clandestine, de fugue en cachette. L'ennui, c'est qu'il ne reste nulle part où se cacher. Au fil des ans, la culpabilité croît et se métamorphose, comme chez Kafka, en accusation. La plaie est trop profonde ; les cautères sont inopérants, même un cautère comme l'État juif. [...] Bartfuss a avalé l'Holocauste tout cru, et il le porte dans ses membres. Il boit le « lait noir » du poète Paul Celan matin, midi et soir. Il n'a d'avantage sur personne, mais il n'a pas perdu figure humaine. C'est peu, mais c'est déjà quelque chose⁵⁵.

- 51 Avouons que pour un auteur qui ne veut pas se voir assimilé aux écrivains de la Shoah, Appelfeld finit par s'en approcher singulièrement, au meilleur sens du terme puisqu'il donne naissance avec Bartfuss à un personnage lazarien dont le comportement est empreint de cette inquiétante étrangeté qui caractérise celui qui est revenu de « là-bas ». Personne ne le comprend, ni sa femme, ni ses filles, il est aux prises avec ce que le psychanalyste appellerait le retour du refoulé :

Depuis l'an dernier, j'éprouve une sorte de trouble psychique que je ne m'explique pas. Durant toutes ces années, je me suis interdit de parler. En Italie, j'étais lucide et rationnel. Mais depuis l'an dernier, je suis inondé de paroles. De mots. Je ne sais pas pourquoi⁵⁶.

- 52 Là encore, il s'agit de suggérer ce que peut être la condition du survivant, pétri de culpabilité, enfermé à jamais dans un monde de souvenirs qu'il ne peut partager avec personne ; nul ne revient indemne du royaume des morts, c'est bien le sens du calvaire du rescapé dont un des camarades de Bartfuss précise la portée, nous ramenant à la question centrale : « Moi ? répondit tranquillement Schumgler, je ne parle plus de moi »⁵⁷. L'interdiction de parler de soi, ne serait-ce pas la première embûche sur la route de l'autobiographie ? Le sentiment de culpabilité du survivant, le poids écrasant de cet impératif qu'il s'est fixé, témoigne pour tous ceux qui ne sont pas revenus. On les retrouve dans la dimension nécessairement biographique que prend l'écriture de soi : au cœur du texte est ménagé un endroit pour évoquer non plus sa propre vie, mais celle des autres, c'est aussi vrai dans *Histoire d'une vie* que dans ses romans⁵⁸. Le récit de vie juif après la Shoah inclut forcément la nécessité de donner une voix à ceux qui en furent privés à jamais. La littérature peut beaucoup. L'écriture de soi est aussi habitée par l'impérieuse nécessité du témoignage pour tous ceux qui ne sont pas revenus. Katerina, personnage lumineux d'Appelfeld, le déplore : « Dommage que les morts n'aient pas droit à la parole. Je suis certaine qu'ils auraient beaucoup à dire »⁵⁹. Elle seule peut témoigner de tout ce qui est advenu. Elle a travaillé chez des Juifs qui ont tous été exterminés ; des enfants qu'elle chérissait, elle est là pour perpétuer le souvenir : « Et vous mes enfants, Abraham et Meir, vos uniformes d'écoliers bien repassés, vos cartables [...] tout cela est enfoui au fond de mon cœur. Je suis ici et vous là-bas, mais nous ne sommes ni éloignés ni étrangers les uns des autres »⁶⁰.

53 L'espace du roman se substitue à l'autobiographique, ce glissement est utile parce que le roman est par nature un genre protéiforme, il accueille en son sein fiction, autofiction, biographie et enfin ce que nous pourrions qualifier d'art poétique. Nous avons déjà évoqué Ernest, double en écriture d'Appelfeld ; *L'amour, soudain* contient, un peu à la manière de *Chien de Printemps* de Patrick Modiano, toute une réflexion, celle d'Appelfeld lui-même : Comment réconcilier l'autobiographie et l'écriture juive après la Shoah ? Iréna, la compagne dévouée d'Ernest, propose d'une certaine manière une réponse :

Lorsqu'elle lit *Si c'est un homme* de Primo Levi, elle voit ses parents patauger dans la neige du rude hiver d'Auschwitz, leurs jambes gonflées par la faim. Elle apprend des livres ce que ses parents ne lui ont pas dit. Ils lui ont raconté très peu. Si elle avait su ce qu'ils avaient enduré, elle les aurait aimés plus encore⁶¹.

54 Une des fonctions peut-être paradoxale de l'autobiographie juive est donc bien de faire appel à la vie des autres, lorsque le témoignage individuel, la reconquête de la subjectivité conduit magistralement à rendre possible la transmission. La simplicité d'Iréna est d'ailleurs pour le vieil écrivain comme un exemple à suivre : « Il avait déjà remarqué qu'Iréna parlait de l'extermination, comme de tant d'autres choses, avec une simplicité désarmante »⁶². Tout le sens du combat d'Ernest réside dans la nécessité de répondre aux multiples exigences de l'autobiographie juive après la Shoah : comment parler de soi ? Peut-on se tenir à bonne distance de ses souvenirs ? Par quels moyens aboutir à la réunification de son être en accord avec son passé ? Comment témoigner pour les morts ? Comment tisser à nouveau le fil de la transmission interrompue par la disparition ? À toutes ces questions, pas de réponse définitive certes, mais un roman qui s'achève sur le mode conditionnel. Appelfeld comme Ernest n'a pas fini de se débattre avec ce défi, mais la conversation avec Agnon aux derniers jours de sa vie qu'il rapporte dans *Histoire d'une vie*, révèle une forme d'apaisement, de réconciliation avec l'autobiographie, avec à sa source empêchée, l'expérience de l'enfant caché, contraint d'avancer sans protection, sans transmission :

« Tu as vu tant de choses dans ton enfance ; cela doit bien remplir trois livres. » [...] C'était Agnon débarrassé de lui même. Ce soir-là, il voulut me raconter ce que ne m'avaient pas dit mes parents, ce que je n'avais pas pu entendre à cause de la guerre, comme s'il me disait : « Tout écrivain doit avoir sa ville, son fleuve, ses rues. Tu as été exilé de ta ville et des villages de tes ancêtres ; au lieu de puiser un enseignement en eux, tu as puisé dans les forêts. [...], et il lui était important ce soir-là que je sache d'où je venais et où je devais aller. [...] Il me confia aussi qu'il pensait souvent ces derniers mois à son père et à sa mère. S'il en était encore capable, il parlerait d'eux à nouveau d'une façon totalement différente⁶³.

55 Agnon lui ouvre la voie en littérature vers l'acceptation de ce qu'il a à dire : Appelfeld obéira à cette suggestion, comme le démontre l'ensemble de son œuvre. Pour moi, c'est ici que l'écrivain nous donne la définition la plus exacte de sa démarche autobiographique, l'écriture comme rempart. Exit le pacte de totale sincérité ou de transparence, il avance masqué, un peu à la manière d'un Perec parce que le masque est protection pour celui qui a craint (et cette obsession est perceptible dans toute l'œuvre) de voir disparaître son visage.

56 « Pour être besoin d'étai ». Est-il besoin de rappeler cette belle pirouette de Georges Perec qui contient à elle seule la règle de fonctionnement de l'autobiographie juive de l'après-Shoah : l'impossible retour à un passé douloureux lorsqu'on a été dépossédé de ce qui aurait dû vous construire, conduit à envisager la seule solution possible, sa reconstruction à l'abri de l'écriture. Manière de rappeler qu'après un tel cataclysme, l'autobiographie est

à la fois impossible et obligatoire. C'est ce paradoxe, cette tension entre refus de considérer son destin comme unique et conviction profonde que sans le retour au particulier, la littérature de la Shoah n'est rien, qui structure toute l'œuvre d'Aharon Appelfeld.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres d'Aharon Appelfeld citées dans cet article :

Histoire d'une vie, Paris, Éditions de l'Olivier, 2004 ; Seuil, coll. « Points », 2005.

L'amour, soudain, Paris, Éditions de l'Olivier, 2004 ; Points, 2006.

Le temps des prodiges, Paris, Belfond, 1985 ; Seuil, coll. « Points », 2004.

Tsili, Paris, Belfond, 1989 ; Seuil, coll. « Points », 2004.

Floraison sauvage, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005 ; Points, 2008.

L'immortel Bartfuss, Paris, Gallimard, 1993 ; Seuil, coll. « Points », 2005.

L'héritage nu, Paris, Éditions de l'Olivier, 2006.

Katerina, Paris, Gallimard, 1996 ; Seuil, Points, 2007.

Badenheim 1939, Paris, Belfond, 1986 ; Éditions de l'Olivier, 2007.

Textes sur Aharon Appelfeld

BROCAS, Alexis « Aharon Appelfeld : J'attends le retour de mes parents », *Le Magazine littéraire*, le 10 mars 2008.

BURGELIN, Claude, « Le temps des témoins », *Cahiers de la Villa Gillet* n° 3, 1995.

BOUJU, Emmanuelle, « La notion de contrat », *L'atelier de Fabula.org*,

COQUIO, Catherine, « “Le récit du rescapé est un genre littéraire” ou le témoignage comme “genre de travers” ? », *Revue La Licorne* n° 82, Les Genres de travers, 2007.

DOUBROWSKY, Serge, *Autobiographiques*, Paris, PUF, 1988.

GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.

ITZHAKI, Masha, « La langue de ma mère et la langue de Dieu, le choix linguistique d'Aharon Appelfeld », *Cahiers du judaïsme* n° 23, 2008.

JEANNELLE, Jean-Louis, « Pour une histoire du genre testimonial », *Littérature* n° 135, septembre 2004.

KLÜGER, Ruth, *Refus de témoigner*, Paris, Viviane Hamy, 1997.

RUSZNIIEWSKI DAHAN, Myriam, *Romanciers de la Shoah, Si l'écho de leur voix faiblit*, Paris, L'Harmattan, 1999.

RIFFATERRE, Michel, « Le témoignage littéraire », *ibid.*

ROTH, Philip, *Parlons travail*, Paris, Gallimard, 2004.

VICE, Sue, *Children writing the holocaust*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

NOTES

1. Philip Roth, *Parlons travail*, entretien avec A. Appelfeld, trad. Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2004, p. 51.
2. Réponse à un questionnaire proposé par la revue *Prétextes* n° 1, septembre 1957.
3. Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 80.
4. Aharon Appelfeld, *L'héritage nu*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2006, p. 9. Conférence donnée aux États-Unis et parue sous le titre original *Beyond Despair* chez Fromm International, New York, 1994. Le titre original exprime déjà la position de l'auteur, il faut dépasser le désespoir, écrire en dépit de, malgré l'expérience.
5. *Ibid.* p. 10-11.
6. *Ibid.* p. 15.
7. Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie*, trad. Valérie Zenatti, Paris, Éditions de l'Olivier, 2004, p. 167.
8. A. Appelfeld, *L'héritage nu*, *op. cit.*, p. 48.
9. Appelfeld s'en explique dans le très beau film documentaire de Nurith Aviv : *Misafa Lesafa* (« D'une langue à l'autre »), 2004.
10. A. Appelfeld, *Histoire d'une vie*, *op. cit.*, p. 132.
11. P. Roth, *Parlons travail*, *op. cit.*, p. 54.
12. *Revue d'histoire de la Shoah* n° 184, janvier-juin 2006, dossier « La Shoah dans la littérature israélienne », p. 66.
13. Aharon Appelfeld *L'amour, soudain*, trad. Valérie Zenatti, Paris, Éditions de l'Olivier, 2004 ; Points, 2006.
14. Aharon Appelfeld, *Le temps des prodiges*, trad. Arlette Pierrot, Paris, Belfond, 1985 ; Le Seuil, coll. « Points », 2004.
15. A. Appelfeld, *Histoire d'une vie*, *op. cit.*, p. 83.
16. Panim/Pnim : l'exil prend-il au visage ?
17. A. Appelfeld, *Histoire d'une vie*, *op. cit.*, p. 160.
18. P. Roth, *Parlons travail*, *op. cit.*, p. 50-51.
19. Aharon Appelfeld, *Tsili*, trad. Arlette Pierrot, Paris, Belfond, 1989 ; Le Seuil, coll. « Points » 2004, p. 48.
20. A. Appelfeld, *L'héritage nu*, *op. cit.*, p. 50.
21. *Ibid.* p. 51.
22. A. Appelfeld, *L'amour, soudain*, *op. cit.*, p. 123.
23. Masha Itzhaki, « La langue de ma mère et la langue de Dieu, le choix linguistique d'Aharon Appelfeld » *Cahiers du judaïsme* n° 23, 2008.
24. Aharon Appelfeld, *Massa' el ha-horef* (« Voyage vers l'hiver ») Jérusalem, Keter, p. 123.
25. Il rejoint d'ailleurs de manière inattendue (et l'auteur le revendique dans certains entretiens) le Nouveau Roman.
26. Aharon Appelfeld, *Floraison sauvage*, trad. Valérie Zenatti, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005 ; Points, 2008, p. 19.
27. A. Appelfeld, *Histoire d'une vie*, *op. cit.*, p. 215.
28. *Psaumes* 137, 5.

29. P. Roth, *Parlons travail*, op. cit., p. 40.
30. *Revue d'histoire de la Shoah*, op. cit., p. 67.
31. Aharon Appelfeld, *La chambre de Mariana*, trad. Valérie Zenatti, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008.
32. Alexis Brocas, Aharon Appelfeld : « J'attends le retour de mes parents », *Le Magazine littéraire*, 10 mars 2008.
33. A. Appelfeld, *L'amour, soudain*, op. cit., p. 230.
34. A. Appelfeld, *Histoire d'une vie*, op. cit., p. 66.
35. P. Roth, *Parlons travail*, op. cit., p. 47.
36. Alexis Brocas, Aharon Appelfeld : « J'attends le retour de mes parents », *Le Magazine littéraire*, 10 mars 2008.
37. *Ibid.*
38. Aharon Appelfeld, *Badenheim 1939*, trad. Arlette Pierrot, Paris, P. Belfond, 1986 ; Éditions de l'Olivier, 2007.
39. *Ibid.* p. 87.
40. *Ibid.* p. 88-89.
41. P. Roth, *Parlons travail*, op. cit., p. 52.
42. *Ibid.* p. 53.
43. Entretien Bibliobs, à l'occasion de la publication de *La chambre de Mariana*, *Le Nouvel Observateur*, 11 mars 2008.
44. *Ibid.* La dernière phrase est soulignée par nous pour l'évidence de l'oxymore.
45. Aharon Appelfeld, *Katerina*, trad. Sylvie Cohen, Paris, Gallimard, 1996 ; Points, 2007, p. 186.
46. *Ibid.* p. 207.
47. Alexis Brocas, Aharon Appelfeld : « J'attends le retour de mes parents », *Le Magazine littéraire*, 10 mars 2008.
48. A. Appelfeld, *Histoire d'une vie*, op. cit., p. 127-128.
49. Réponse à un questionnaire proposé par la revue *Prétextes*, n° 1, septembre 1957.
50. Aharon Appelfeld : « Je suis une rémanence de l'Histoire juive ».
51. *Revue d'histoire de la Shoah*, op. cit., p. 78.
52. A. Appelfeld, *L'amour, soudain*, op. cit., p. 46.
53. *Ibid.* p. 50.
54. *Ibid.* p. 70.
55. P. Roth, *Parlons travail*, op. cit., p. 66.
56. Aharon Appelfeld, *L'immortel Bartfuss*, trad. Sylvie Cohen, Paris, Gallimard, 1993 ; Seuil, coll. « Points », 2005, p. 76-77.
57. *Ibid.* p. 88.
58. À titre d'exemple, *Le temps des prodiges* décrit l'assassinat sauvage du rabbin de la communauté, à l'image de tous les autres qui périrent dans les mêmes conditions.
59. A. Appelfeld, *Katerina*, op. cit., p. 215.
60. *Ibid.* p. 208.
61. A. Appelfeld, *L'amour, soudain*, op. cit., p. 140.
62. *Ibid.* p. 120.
63. A. Appelfeld, *Histoire d'une vie*, op. cit., p. 196-197.

RÉSUMÉS

Cette contribution cherche à circonscrire la démarche adoptée par Aharon Appelfeld, confronté à la difficile question de l'écriture de soi après la Shoah. Il s'agira de montrer comment se construit une œuvre issue de cette impossibilité. Les obstacles sont nombreux et leur franchissement aboutit à l'élaboration d'un espace autofictionnel original. Nous nous attacherons à la mise en évidence de nombreux paradoxes pour comprendre comment la reconquête de l'identité brisée est rendue possible à l'abri des mots.

This contribution aims to define Aharon Appelfeld's literary answer, facing the difficult question of writing of one after the Shoah. We intend to show the elaboration of an entire work issued from this impossibility. Obstacles are various and their overcoming leads to the elaboration of an original self fictional space. We will find out many paradoxes to understand how the recovery of a broken identity becomes possible sheltered by words.

המאמר מבקש להציג את תשובתו הספרותית של אפלפלד מול הקושי העצום שבכתיבת סיפורו של האני בשואה. המכשולים מרובים והמאמץ להתגבר עליהם מביא ליצירת סגנון סיפורי מיוחד במינו שיש בו מעין אוטוביוגרפיה בדיונית.

INDEX

Thèmes : littérature

מילות מפתח

אוטוביוגרפיה, ספרות השואה, ילדים במחבוא בתקופת השואה, מרחב בידיוני-עצמי:

Keywords : autobiography, self fiction, Shoah and hidden children's literature, Holocaust, Appelfeld Aharon (1932-)

Mots-clés : autobiographie, autofiction, littérature de la Shoah et des enfants cachés, Appelfeld Aharon (1932-)

Index chronologique : Shoah