



**Yod**

Revue des études hébraïques et juives

19 | 2014

Aharon Appelfeld, cinquante ans d'écriture

---

## « Des grands malheurs, on peut parler en murmurant » : l'esthétique de la réticence dans Histoire d'une vie d'Aharon Appelfeld

*The Art of Silence in Appelfeld's The Story of a Life*

על אמנות הדממה ב"סיפור חיים"

Anne Prouteau

---



Éditeur  
INALCO

### Édition électronique

URL : <http://yod.revues.org/2165>  
DOI : 10.4000/yod.2165  
ISSN : 2261-0200

### Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2014  
ISBN : 978-2-85831-214-6  
ISSN : 0338-9316

### Référence électronique

Anne Prouteau, « « Des grands malheurs, on peut parler en murmurant » : l'esthétique de la réticence dans *Histoire d'une vie* d'Aharon Appelfeld », *Yod* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 16 avril 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://yod.revues.org/2165> ; DOI : 10.4000/yod.2165

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.



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.

---

## « Des grands malheurs, on peut parler en murmurant » : l'esthétique de la réticence dans *Histoire d'une vie* d'Aharon Appelfeld

*The Art of Silence in Appelfeld's The Story of a Life*

על אמנות הדממה ב"סיפור חיים"

Anne Prouteau

---

- 1 Dans *Histoire d'une vie*, Appelfeld confie qu'il n'a « jamais aimé le pathos et les grands mots » (174)<sup>1</sup>. En effet, même à travers la traduction française, se devine chez lui une certaine méfiance à l'égard du langage. Refus du grand style, appauvrissement systématique de la rhétorique, suspicion envers les adjectifs, cette esthétique dont on verra qu'elle est voulue, souhaitée, réfléchie, correspond à une éthique, celle qui s'exprime dans un témoignage refusant le spectaculaire et le mélodrame. Parfois tentée par le silence, peut-être s'inscrit-elle aussi dans la perte initiale du langage et le lent retour d'Appelfeld à la parole et à la langue.
- 2 La réticence vient du verbe latin *tacere*, « se taire ». Pour Fontanier, elle correspond à une interruption « dans le cours d'une phrase pour faire entendre par le peu qu'on a dit [...] ce qu'on affecte supprimer, et même souvent beaucoup au-delà »<sup>2</sup>. Dans cette acception, elle se décèle à travers diverses postures comme la pudeur, la retenue, l'hésitation, ou encore la méfiance. Elle se signale par une sorte de tension permanente entre la parole et le silence.
- 3 La notion de réticence, au sens large du terme et pas étroitement rhétorique, rassemble les différentes modalités d'écriture d'Appelfeld ; dans *Histoire d'une vie*, de nombreux passages de métadiscours soulignent nettement les intentions esthétiques de l'écrivain.
- 4 On pourrait conclure, hâtivement, que ce récit, marqué par la prudence et la retenue, possède les attributs habituels de l'écriture du désastre<sup>3</sup> et emprunte ainsi à une tradition

née au lendemain de la guerre. Mais la réticence oblige aussi l'écrivain à recourir aux pouvoirs de l'imaginaire au cœur du récit d'inspiration autobiographique ; ne rejoint-il pas alors des perspectives absolument contemporaines ?

## Méfiance du langage

- 5 Les rescapés d'une expérience extraordinaire sont souvent l'objet d'une forme de réticence narrative. Tenter de comprendre la méfiance instinctive du langage chez Appelfeld, c'est d'abord rappeler très brièvement le sujet d'*Histoire d'une vie*, l'errance d'un enfant (dont la mère a été tuée par les nazis et le père prisonnier d'un camp) qui se retrouve seul dans les forêts ukrainiennes alors même qu'il n'a que dix ans. Incroyable voyage qui le conduit jusqu'en Palestine : au fil de rencontres improbables, le narrateur se reconstruit, retrouve une langue, un langage, la littérature, enfin, et son pouvoir. Appelfeld a tout à fait conscience qu'il s'empare d'un sujet sensible ; il raconte dans *Histoire d'une vie* que lorsqu'il commence à écrire des poèmes dans les années cinquante, certains membres de l'université « prétendent que sur la Shoah, il n'y pas lieu de composer des poèmes, d'inventer des histoires, mais qu'il faut évoquer des faits » (200). Même si aujourd'hui on sait pertinemment que l'interdit d'Adorno n'a pas empêché toute une littérature d'établir sa légitimité, il n'est pas inutile de souligner qu'Appelfeld est d'une génération qui a dû réfléchir frontalement à cette question. Dans *L'héritage nu* il écrit : « La phrase célèbre de Theodor Adorno, selon laquelle il serait barbare d'écrire de la poésie lyrique, est plus que compréhensible »<sup>4</sup>. Il poursuit son interrogation en répétant que sans doute seul le silence aurait pu être à la hauteur de cette douleur et de cette souffrance. En même temps, très tôt, il comprend que le documentaire à lui tout seul ne pourrait prétendre représenter ce qu'il nomme l'inimaginable. En ce sens, il rejoint l'Adorno des années soixante qui, revenant sur son propos initial, le nuance en reconnaissant que le malheur doit être représenté et qu'il faut produire des œuvres qui soient négatrices du système de culture : « La sempiternelle souffrance a autant de droits à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz, il n'est plus possible d'écrire des poèmes »<sup>5</sup>.
- 6 La réticence naît d'abord d'une expérience extraordinaire qui met l'écrivain face aux limites du langage. On ne connaît pas de grands textes littéraires de ce genre qui n'en portent la marque. Dans *Histoire d'une vie*, on constate qu'Appelfeld s'est interrogé ou a été interrogé régulièrement sur le bien-fondé de son entreprise. Il partage donc les scrupules de ses contemporains et produit au fil de ses livres un texte qui interroge sans cesse sa pertinence. Mais s'il est héritier du soupçon qui pèse sur cette littérature, son œuvre manifeste à quel point il a su le dépasser.
- 7 Cette forme de prudence par rapport au langage tient aussi à sa propre expérience qui est longuement relatée dans *Histoire d'une vie* : ce rapport conflictuel qu'il entretient avec la langue et avec le langage. Le narrateur, comme beaucoup d'enfants partageant son triste sort, est victime d'une sorte de perte du langage. « À cette époque, la plupart des enfants autour de moi bégayaient » (118). Les traumatismes subis par les enfants se manifestent par cette perte de la parole. « En 1946, écrit Appelfeld, je dis mots et non-phrases, car cette année-là je n'étais pas encore capable de relier les mots en phrases. Les mots étaient les cris étouffés d'un adolescent de quatorze ans, une sorte d'aphasique qui avait perdu toutes les langues qu'il savait parler » (118). À cette première douloureuse conséquence de la guerre, se greffe une seconde, la question de la langue maternelle : « sa langue

maternelle était l'allemand, ma mère aimait cette langue et la cultivait » (119) ou encore « ma langue maternelle était l'allemand, la langue des assassins » (121).

8 D'où ces cris de détresse qui émaillent *Histoire d'une vie* : « Que vais-je faire sans langue ? » (122) ou encore à la même page « Sans langue, je suis semblable à une pierre. » Il évoque sa tentative de « ranimer la langue par différents moyens, mais ces efforts ne firent qu'accélérer sa mort » (122). L'on notera au passage la métaphore de l'être humain ; derrière la langue maternelle, ce sont des visages, des personnes. L'hébreu faute de mieux devient sa langue adoptive, « la langue courante » (123) « acquise très vite, mais de manière mécanique ». Puis le yiddish parce que c'était la langue de ses grands-parents ; « Chez Dov Sadan le yiddish et l'hébreu résidaient sous le même toit comme des sœurs jumelles » (124).

9 L'expérience traumatisante conduit à la fois à la perte du langage et de la langue. Cet héritage si lourd, ces conflits intérieurs, ces souffrances psychologiques ne pouvaient qu'engendrer cette suspicion et mener à la tentation du silence, forme extrême de la réticence. Il l'explique très clairement dans *Histoire d'une vie* :

La parole ne me vient pas facilement, et ce n'est pas étonnant ; on ne parlait pas pendant la guerre. Chaque catastrophe semble répéter : qu'y a-t-il à dire ? Il n'y a rien à dire. Celui qui a été dans un ghetto, dans un camp ou dans les forêts, connaît physiquement le silence. La guerre est une serre pour l'attention et le mutisme, la faim, la soif, la peur de la mort rendent les mots superflus. À vrai dire ils sont totalement inutiles. Dans le ghetto et dans le camp, seuls les gens devenus fous parlaient, expliquaient, tentaient de convaincre. Les gens sains d'esprit ne parlaient pas. J'ai rapporté de là-bas la méfiance à l'égard des mots. Une suite fluide de mots éveille ma suspicion. Je préfère le bégaiement dans lequel j'entends le frottement, la nervosité, l'effort pour affiner les mots de toute scorie, le désir de vous tendre quelque chose qui vient de l'intérieur. Les phrases lisses, fluides, éveillent en moi un sentiment, un ordre qui viendrait combler un vide (114).

10 L'extrait long, fondamental, s'entend comme un manifeste esthétique. Appelfeld est confronté à une situation de terreur où les mots sont superflus. Cela forge en lui des règles d'écriture ; il condamne la fluidité, la joliesse, il préfère les mots heurtés. Appelfeld démontre la nécessité d'une écriture spécifique pour une expérience qui réclame précisément par sa nature, par sa monstruosité une redécouverte du langage. Il refuse de combler un vide, mais préfère faire vivre cette béance. Il ne s'agit pas de couvrir ce silence, mais de le faire retentir : « J'ai compris que dans ce silence était cachée mon âme et que, si je parvenais à le ressusciter, peut-être que la parole juste reviendrait » (116). Cette tension entre le silence et la parole définit le parti pris d'écriture d'Appelfeld. Les blancs, les ellipses, ces non-dits forment la trame principale d'un discours qui semble se détacher du silence.

11 Appelfeld est un artiste et s'intéresse constamment à la manière d'adapter la forme au sujet. La conscience d'un vécu hors norme lui impose la recherche d'une posture esthétique à la hauteur de l'expérience : « Je venais d'un monde apocalyptique qui exigeait de moi une autre langue et un rythme différent » (166). Quelques figures de maîtres apparaissent régulièrement dans ses propos qui réaffirment son refus du pathos et du sensationnalisme :

Je ne veux pas faire pleurer avec l'histoire juive. L'objectivité est très importante pour moi. Les écrivains qui m'ont influencé sont Kafka, Proust et Tchekhov, mais stylistiquement le livre qui m'a le plus marqué c'est la Bible, pas pour l'histoire, pour la

langue, l'hébreu de la Bible est fait de phrases courtes, pas d'adjectifs, les adjectifs sont une intervention. Pas de longues explications, pas de description. Un livre qui amène à l'objectivité<sup>6</sup>.

- 12 Et finalement, cette langue hébraïque acquise à la sueur de son front se révèle un véhicule idéal. Elle lui apprend « à penser, à être économe de mots, à ne pas se répandre en adjectifs, ne pas trop intervenir, ne pas trop interpréter »<sup>7</sup>. Le refus d'un texte axiologique est net, il souhaite le moins possible d'intervention du romancier, de jugement de sa part.
- 13 Deux passages d'*Histoire d'une vie* attestent ce parti pris. D'abord le récit de la mort de la mère de l'écrivain dont Masha Itzhaki<sup>8</sup> dit qu'il n'apparaît qu'une fois dans l'œuvre littéraire d'Appelfeld. Dans une sorte de stratégie dilatoire, la mort de la mère apparaît presque incidemment et est formulée sous la forme d'une courte analepse : « 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 » (62). Appelfeld ne décrit pas, ne rentre pas dans les détails et résume la scène du drame à un cri. Le regard est détourné de l'insupportable. S'il ne s'attarde pas aux circonstances, qu'il traite de manière elliptique, Appelfeld commente un peu son émotion, mais, là aussi, il n'insiste pas tant sur le manque effroyable, mais s'attache à montrer la présence indéfectible de cette femme, le terme « résurrection » succédant sans transition au vocable « mort » (62) dans le texte.
- 14 Deuxième exemple, à travers l'insertion du récit de l'enclos Keffer (80) : au début de ce chapitre, Appelfeld dresse tout un horizon d'attente. Pendant quelques paragraphes, le lecteur est tenu à distance d'une histoire dont on sait simplement au fil des confidences qu'elle est effroyable. L'innommable, qui n'est jamais décrit prend une résonance presque mythique au fur et à mesure des échanges ; « de toute façon, on ne nous croira pas » (80). Cette incise renvoie à une probable source de la réticence à dire, à savoir la peur de n'être pas entendu. Ce n'est pas le narrateur qui raconte ; le récit est pris en charge par une voix annexe et anonyme, celle d'un rescapé dont la caractérisation physique met en valeur la force et la bravoure. Cela signifie-t-il qu'il faut un certain courage pour parler et braver les interdits ? L'histoire horrible, celle des enfants jetés dans l'enclos et dévorés par les chiens-loups, nous parvient par bribes. Le récit se borne à constater objectivement les faits. Les coupables sont rarement les sujets des phrases ou alors ils se cachent derrière la forme impersonnelle du « on » : « On faisait venir les chiens dressés d'Allemagne » (81). Le récit est centré sur les petites victimes, les enfants, et leur souffrance. Aucun commentaire de la part du narrateur, aucun jugement, aucune désapprobation explicite, aucune condamnation, aucune enflure du style, mais un dénuement plus redoutable encore pour le lecteur. L'effroi saisit lorsqu'on apprend que, dans ce camp, si les déportés adultes, eux, ne mouraient pas, ils pouvaient assister de loin à la mort atroce des enfants. Terrible situation qui fait dire au rescapé : c'est « notre défaite », un possessif lourd de sens qui inclut le lecteur.
- 15 Au moment où le chapitre commence, l'histoire semble loin de celle du narrateur qui prend beaucoup de précautions avec un récit révélé par oui-dire et par bribes. Progressivement on réalise que le récit de l'enclos Keffer est une manière détournée de traduire son expérience, qu'il s'agit d'une histoire qui évoque la sienne propre, car les rares enfants qui s'en sortent ont leur langue mutilée : « aucune phrase ne sort de leur bouche » (83), « les enfants avaient été sauvés, mais leur langue avait été mutilée » (83).

- 16 Ces exemples traduisent que le narrateur refuse d'endosser une fonction testimoniale qui évaluerait les personnages et les situations et attestent la suppression de toute emphase mélodramatique. Ils corroborent ces propos d'*Histoire d'une vie* : « J'ai parlé du silence et du soupçon, de la préférence pour le fait plutôt que pour l'explication. Je n'aime pas m'étendre sur les sentiments » (117). Mais l'émotion que dégage le texte est bien inversement proportionnelle à la pudeur du récit. Comme l'écrit Sarah Kofman<sup>9</sup> à propos du mémorial de Serge Klarsfeld : avec « son absence de pathos, son dépouillement, la "neutralité" de ses informations, ce mémorial sublime vous coupe le souffle. Sa voix "neutre" vous interpelle obliquement ; dans sa pudeur extrême, elle est la voix même du malheur ».
- 17 Cette retenue dans la forme se retrouve, si je puis dire, dans la posture de la voix qui raconte. La préface est éloquente. Appelfeld, à l'aube de son travail de mémoire, se perçoit « désarmé et démuné » (10). Son entreprise est marquée du sceau de l'impuissance et la préface qui cultive les termes négatifs nous révèle tout ce que le livre ne prétend pas à être ; le narrateur est submergé par l'oubli, l'écriture d'*Histoire d'une vie* sera une « tentative », un « effort désespéré ». De ses souvenirs, « une grande part est perdue, une autre a été dévorée » (11) et cependant c'est à partir de « ce qui [...] semblait n'être rien » (11) que le livre s'échafaude.
- 18 Certes, il fait confiance à son corps et à sa mémoire et les chapitres avancent grâce à cela, « mais, nuance-t-il, aussitôt, eux aussi ne sont que des fragments d'une réalité trouble enfouie en moi à jamais » (9). Celui qui s'apprête à raconter ne craint pas d'afficher sa faiblesse, ses limites et sa méconnaissance, la tonalité du texte ne dénote aucune volonté de puissance du narrateur. De plus, celui qui raconte ne se prévaut pas de sa situation de victime pour prendre le pouvoir. L'enjeu du texte n'est fondé ni sur la vengeance, ni sur la revendication, ni même sur le désir d'imposer une certaine vision. La simplicité de la syntaxe d'Appelfeld associée à la retenue du contenu décrit font de son écriture une écriture sans pouvoir dans le sens de ce propos de Sarah Kofman : « Parler – il le faut – sans pouvoir : sans que le langage trop puissant, souverain, ne vienne maîtriser la situation la plus aporétique<sup>10</sup> [...] »
- 19 Désarmé, démuné, ne craignant pas la fragilité, tel se présente Appelfeld au seuil d'*Histoire d'une vie*. « Au contraire, écrit-il, j'ai appris à respecter la faiblesse et à l'aimer, car la faiblesse est notre essence et notre humanité » (117). Cette précaution, cette retenue visible dans la forme rejoint indéniablement des préoccupations éthiques, il confie dans une interview qu'il souhaite user de mots qui refusent d'ajouter de la douleur à la douleur : « Parfois, j'ai la sensation que mon écriture est une sorte de pansement. [...] Je choisis des mots qui soient moins agressifs, moins expressifs, moins symboliques, moins surprenants. Des mots qui ne blessent pas la blessure. Mon principe étant de ne pas mettre la langue en relief, mais de la diminuer »<sup>11</sup>. Appelfeld ajuste les termes du discours en anticipant sa réception. Les figures d'atténuation qui forment l'esthétique de la réticence protègent, d'une part, l'écrivain, en le mettant à distance de faits douloureux voire atroces, et d'autre part ménageant la sensibilité du lecteur, lui adoucissent les faits.
- 20 L'attention extrême au lecteur est notable aussi dans une sorte de procédé de compensation que met en place le texte. Quand l'auteur aborde un fait de nature grave, il ajoute un propos qui, par sa nature réconfortante ou consolante, va compenser le poids de malheur du discours initial. C'est le cas du bref récit de la mort de la mère qui se clôt par « Elle est jeune et sa jeunesse se renouvelle toujours » (62) ou encore ce commentaire sur la bonté humaine qui succède à l'aveu de la faim déshumanisante : « Celui qui vous a

tendu un morceau de pain ou un peu d'eau alors que vous étiez effondré ; terrassé par la faiblesse, la main qu'il a tendue, vous ne l'oublierez jamais » (115). Il s'agit toujours pour l'écrivain de rester dans l'équilibre et de ne pas sombrer dans une vision manichéenne de la situation ; au cœur de l'atrocité, Appelfeld sait percevoir l'humanité de certaines situations.

- 21 Les critiques ont très vite reconnu l'esthétique d'Appelfeld. Par exemple *Histoire d'une vie* rappelle que le premier qualificatif que le poète Uri Zvi Grinberg lui décerne après la parution de son premier recueil *Fumée* est cette « parole maîtrisée » (172). Cependant, aux yeux du poète, l'expression « récit retenu », flatteuse dans la bouche des critiques, est un défaut : « Ne sombre pas dans la petitesse, fais entendre ta voix haut et fort. Des grands malheurs il ne faut pas parler en murmurant » (175).
- 22 Il semble justement que l'esthétique d'Appelfeld rêve de faire entendre par le peu que l'on dit, de faire deviner par l'économie de parole, de faire comprendre par le silence ; elle laisse consciemment la place aux absences dans le texte. Contre les avis des « érudits et de leur tutelle » (170), Appelfeld élabore une forme d'écriture qui convient à son propos. *Histoire d'une vie* raconte aussi comment la confiance en son style s'établit peu à peu. Ce sont des humbles, des amis qui par leur vie l'encouragent dans la voix qui est la sienne. Aux bavardages de certains maîtres dont il ne lui reste rien, il préfère les amis fidèles : « Il ne faut pas en rajouter. S'ils ont le mot juste, ils vous le tendent, comme une tranche de pain en temps de guerre, et s'ils ne l'ont pas, ils restent assis près de vous et se taisent » (170).

## La réticence c'est dire de façon biaisée

- 23 Cependant, il est des cas où le langage le plus épuré, le plus authentique, le plus ajusté est impuissant à traduire l'événement. Appelfeld l'exprime à sa manière : « J'ai essayé plusieurs fois de raconter tout cela sur un ton documentaire, mais chaque tentative se soldait par un échec. Tout simplement parce que ce que j'ai vécu n'est pas croyable. Vous ne pouvez pas exprimer la peur et l'angoisse d'un enfant sans utiliser des métaphores. Il m'a fallu pour rendre à mon histoire sa crédibilité, passer par la fiction et me détacher de mes souvenirs »<sup>12</sup>.
- 24 En effet, et c'est l'objet de cette dernière partie, la réticence, ce n'est pas seulement dire moins, c'est aussi dire de façon biaisée, indirecte, par une invite au lecteur à entendre ce qu'on ne peut lui dire directement. Un peu comme dans le rêve, où il y a la condensation et le déplacement, comme moyens de déguiser un aveu ; ici, la réticence s'exerce par le recours à l'imagination, sous la forme d'aveux détournés, l'auteur travestissant la réalité qu'il ne peut regarder en face, ou encore la morcelant pour l'énoncer plus commodément.
- 25 L'imagination est convoquée par Appelfeld dès le titre : *Histoire d'une vie* n'est pas *Histoire de ma vie*. C'est dans ce hiatus, dans cet écart que se construit le récit d'Appelfeld. Son rapport si particulier à la mémoire ne mettra pas en doute la sincérité du texte. Dès la préface, il revendique le choix de l'imagination : « La mémoire et l'imagination vivent parfois sous le même toit » (7). On pourrait les considérer comme rivales, mais dans le récit elles sont complémentaires. L'écrivain rejoint ici des perspectives très contemporaines de l'écriture de soi. On croit entendre Alain Robbe-Grillet qui lui aussi a « formulé ce pacte nouveau, c'est l'imaginaire qui parle, l'imaginaire parle du souvenir »<sup>13</sup> ou Marguerite Duras pour qui la quête du passé se fonde sur une dimension

essentiellement négative, plutôt sur un vide que sur un plein existant, l'imaginaire, dit-elle, est chez elle une autre mémoire<sup>14</sup>.

- 26 Dans *Histoire d'une vie*, Appelfeld met l'accent sur l'imprécision des souvenirs et sur l'imperfection de la mémoire. *Histoire d'une vie* est une sorte de matrice dont certains personnages ou épisodes isolés formeront potentiellement à leur tour un roman. Le moi apparaît fragmenté et démultiplié dans des projections imaginaires du sujet autobiographique, figure éclatée dans toutes les œuvres. Ainsi *La Chambre de Mariana*, par exemple, est directement inspirée de la prostituée Maria d'*Histoire d'une vie* qui héberge un moment le narrateur ; cet épisode autobiographique qui ne dure qu'un chapitre, à l'origine, devient l'intrigue principale de *La Chambre de Mariana* à travers l'itinéraire du personnage imaginaire d'Hugo. L'épisode déployé sur un roman permet à Appelfeld d'explorer, sous couvert de la fiction, des sensations – la terreur, mais aussi l'éveil à la sensualité – à peine évoquées dans *Histoire d'une vie*. Même chose pour la petite Tsili qui dans le roman éponyme est livrée à elle-même lorsque les siens fuient l'invasion nazie. Appelfeld commente dans *Parlons travail* : « Dès l'instant que je choisisais une fille un peu plus grande que moi au moment des événements je soustrayais l'histoire de ma vie à l'étau de ma mémoire, et je la cédaï au laboratoire de la création »<sup>15</sup>. De texte en texte, Appelfeld s'approche de cette légende intime qui s'élabore non pas dans un roman, mais au fil d'une œuvre comme une sorte de « puzzle » comme le montre très bien Masha Itzhaki, dans son ouvrage consacré à Appelfeld<sup>16</sup>. C'est comme s'il écrivait sans cesse la même histoire en jetant son dévolu sur un détail et en faisant fonctionner des fictions dans la vérité historique. Comme dans les autobiographies contemporaines la notion d'espace autobiographique est présente ; l'ensemble du corpus est lié par des renvois autotextuels à travers des reprises, des répétitions, des approfondissements, parfois même des contradictions.
- 27 Il semble néanmoins que ce détour par l'imaginaire ne menace jamais ni la force ni la vérité de son propos ; il définit très bien cela dans *Histoire d'une vie* :
- Mon premier livre reçut un accueil favorable. Les critiques dirent : « Appelfeld n'écrit pas sur la Shoah, mais sur les marges de la Shoah. Il n'est pas sentimental, il est tout en retenue. » Cela était déjà considéré comme un compliment dont je me réjouissais, et pourtant déjà le qualificatif « écrivain de la Shoah » me collait à la peau. Il n'y a pas d'appellation plus irritante que celle-ci. Un véritable écrivain écrit à partir de lui-même, et si ses propos ont un sens, c'est parce qu'il est fidèle à lui-même, à sa voix, à son rythme. Les généralités, le sujet ne sont que des sous-produits de l'écriture, non son essence. J'ai été un enfant pendant la guerre, c'est à partir de ces sensations que je brode la légende, seuls des mots justes construisent un texte littéraire et non pas le sujet [...] (136).
- 28 *Histoire d'une vie* est une interrogation profonde sur ce qu'est la littérature. Appelfeld définit ici les enjeux qui l'animent. Il n'est pas prisonnier de son sujet. L'expérience monstrueuse ne justifie pas à elle seule l'accession à la littérature. Son refus d'être qualifié d'écrivain de la Shoah est à considérer attentivement. D'une certaine manière, le travail sur la forme de l'écriture, le refus de l'ornementation et de l'emphase, la tentation du silence rejoignent tous ces invariants traditionnels des œuvres qui gravitent autour de la Shoah comme on le voit, par exemple, dans le beau livre d'Anny Dayan Rosenman qui a rassemblé un corpus de textes très important<sup>17</sup>. En ce sens, le propos d'Edgar Morin concernant l'œuvre de Robert Antelme semble adapté à *Histoire d'une vie* : « C'est un chef-d'œuvre de littérature débarrassé de toute littérature, c'est un document où les mots disent toute la richesse de l'expérience vécue »<sup>18</sup>. Ce qualificatif de nature oxymorique



aide à définir la recherche d'Appelfeld : véritable œuvre littéraire, elle n'en utilise pas les codes habituels et s'en méfie fondamentalement. Œuvre soucieuse de créer un langage adapté, elle veut dire sans vouloir trahir, pour être à la hauteur de l'événement d'un point de vue éthique.

- 29 En même temps, sa manière si personnelle de diffracter son témoignage dans l'œuvre littéraire lui fait quitter les sphères de l'écriture du désastre et rend son œuvre plus problématique, plus singulière et absolument contemporaine aussi. Le recours à l'imagination ancre l'écriture dans le présent et non dans le passé, l'imaginaire parle au souvenir : « Je n'ai pas l'impression d'écrire sur le passé, le passé en lui-même est un très beau matériau pour la littérature. La littérature est un présent brûlant, non au sens journalistique, mais comme une aspiration à transcender le temps en une présence éternelle » (136). Le terme légende ne l'effraie pas, il ne signifie pas déformation. L'esthétique de retenue, de réticence qu'il adopte est comme une garantie de sa bonne foi, elle soutient l'authenticité de son discours.
- 30 Il est à la fois soumis au réel, à sa gravité, mais le recours à l'imaginaire accorde une dimension universelle à son propos. Appelfeld fait confiance à ses mots, à leur justesse, à sa voix qui ne trahit rien tout en empruntant des visages, des histoires imaginaires. La voix au ton pondéré, la voix qui préfère le murmure à l'enflure favorise la réception.
- 31 N'en déplaise à Uri Zvi Grinberg, « des grands malheurs, on peut parler en murmurant ».

## BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978.

APPELFELD, Aharon, *L'héritage nu*, traduit de l'anglais par Michel Gribinski, Paris, Éditions de L'Olivier, 2006.

COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, DROZ, 1999.

DAYAN ROSENMAN, Anny, *Les Alphabets de la Shoah, Survivre. Témoigner. Écrire*, Paris, CNRS éditions, 2007.

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

ITZHAKI, Masha, *Aharon Appelfeld : le réel et l'imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2011.

KOFMAN, Sarah, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1986.

ROTH, Philip, *Parlons travail*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

*Revue d'histoire de la Shoah*, n° 184, Paris, janvier-juin 2006.

## NOTES

1. Désormais tous les numéros de page entre parenthèses correspondront à l'édition, *Histoire d'une vie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2005.

2. Pierre Fontanier (1977), p. 135.
3. De nombreux textes relatifs à la Shoah relèvent de cette « écriture du désastre » selon le qualificatif de Maurice Blanchot : refus du pathos, rejet de l'ornementation, sobriété et dépouillement de la langue qu'on retrouve, par exemple, chez Robert Antelme dans *L'Espèce humaine*, dans *Si c'est un homme* de Primo Levi ou encore dans *Paroles suffoquées* de Sarah Kofman.
4. Aharon Appelfeld (2006), p. 56.
5. Theodor Adorno (1978), p. 284.
6. A. Appelfeld dans une interview du 22 mars 2008 « Je suis une rémanence de l'Histoire juive ».
7. Philip Roth (2006), p. 55.
8. Masha Itzhaki (2011), p. 51.
9. Sarah Kofman (1986), p. 16.
10. *Ibid.*
11. *Revue d'histoire de la Shoah*, p. 79.
12. <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/appelfeld/appelfeld.html>
13. *Libération*, 17 janvier 1985.
14. Pour Duras, « l'imaginaire est donné comme équivalent du vrai – sorte de mémoire incertaine, inventée peut-être mais plausible » in Anne Cousseau (1999), p. 286.
15. P. Roth (2004), p. 50.
16. M. Itzhaki (2011), p. 47-48 ; à travers un tableau très éclairant, Masha Itzhaki montre que dans les romans traitant du ghetto, Appelfeld fait le choix de mettre en avant telle ou telle période de sa vie qui devient l'intrigue principale d'un roman nouveau.
17. Anny Dayan Rosenman (2007).
18. Edgar Morin in *Robert Antelme, textes inédits sur L'Espèce humaine : essais et témoignages*, présentés par Daniel Dobbels, Paris, Gallimard, 1996, p. 298.

## RÉSUMÉS

« Je n'ai jamais aimé le pathos et les grands mots », confie l'écrivain dans *Histoire d'une vie*. En effet, même à travers la traduction française, nous percevons chez Appelfeld une certaine méfiance à l'égard du lyrisme. Refus du grand style, appauvrissement systématique de la rhétorique, suspicion envers les adjectifs, cette esthétique correspond à une éthique, celle qui s'exprime dans un témoignage refusant le spectaculaire et le mélodrame. Parfois tentée par le silence, peut-être s'inscrit-elle aussi dans la perte initiale du langage et le lent retour d'Appelfeld à la parole et à la langue.

Pourrait-on, comme Edgar Morin à propos de *L'Espèce humaine*, qualifier ce texte de « chef-d'œuvre de littérature débarrassé de toute littérature » ? Il emprunterait ainsi à une tradition née au lendemain de la guerre. Cependant, tout en soupçonnant la littérature, *Histoire d'une vie* ne rejoint-il pas aussi, par sa manière de recourir aux pouvoirs de l'imaginaire au cœur du récit d'inspiration autobiographique, des perspectives absolument contemporaines ?

“I have never liked pathos and big words” avowed the writer in *The Story of a Life*. Indeed, even in the French translation, one can grasp Appelfeld's mistrust in lyricism. This aesthetics consisting in a refusal of the grandiose, a systematic impoverishment of the rhetoric, a suspicion toward adjectives, corresponds to a testimonial ethics that refuses lavishness and melodramatism. Sometimes drawn towards silence, this aesthetics might correspond to an original loss of

language and its slow recovery. Should we attempt to define this text—following Edgar Morin's definition of *L'Espèce humaine*,—as a “masterpiece of literature freed from all forms of literature”? According to this definition, Appelfeld is part of a tradition born in the aftermath of the war. Yet, despite mistrusting literature, *The Story of a Life*, with its imaginary elements interleaved in an autobiographical story, could be seen as perfectly compatible with contemporary perspectives.

« מעולם לא אהבתי פאתוס ומילים גבוהות » אומר אפלפלד ב"סיפור חיים". אפילו דרך התרגום הצרפתי של הספר ניתן לחוש בהתנגדותו לגראנדיזוז, בחשדנות ביחס לריבוי שמות התואר ולתחבולות רטוריות. האסתטיקה שלו היא בבחינת אתיקה הדוחה כל מלודרמטיות. אסתטיקה זו של שתיקה, האם מקורה בין היתר הוא באובדן שפת האם וברכישת שפה חדשה, העברית? האם ניתן להגדיר את סגנונו בעקבות דבריו של אדגר מורין על "המין האנושי" כיצירת מופת ספרותית שאין בה דבר משל האופייני ליצירת ספרות? אם אכן כן, יצירתו של אפלפלד היא חלק מובהק מהתרבות שנוצרה אחרי המלחמה ו"סיפור חיים" הוא יצירה בת זמננו לכל דבר.

## INDEX

**Thèmes :** littérature

### מילות מפתח

סיפור חיים, שפת אם, סגנון אוטוביוגרפי, ספרות שלאחר המלחמה, אסתטיקת:

הדממה

**Mots-clés :** Histoire d'une vie, style autobiographique, langue maternelle, littérature d'après-guerre, art du silence, Appelfeld Aharon (1932-)

**Keywords :** The Story of a Life, Art of Silence, autobiographic style, after-war literature, Holocaust

**Index chronologique :** Shoah