

Dans la tradition juive, l'attention portée au nom est centrale comme en témoigne en creux la malédiction par excellence : « Que son nom soit effacé ! ». Le nom est consubstantiel de l'identité, et quand celle-ci est remise en cause, le nom devient lui aussi incertain, ambivalent, voire paradoxal. Or le Juif moderne n'arrête pas de remettre en cause la tradition juive ! Appelfeld voit même dans ce rapport ambivalent d'amour-haine la caractéristique essentielle de son identité².

Aharon Appelfeld écrit donc sur les paradoxes de la judéité du XX^e siècle : dans *Les Parisiens*, une judéité reniée par les uns (les communistes épris d'idéal révolutionnaire universel), perdue puis retrouvée par d'autres qui en découvrent la dimension spirituelle, ou encore présente comme une évidence à transmettre (Israël) ou à chanter (Isidore).

Appelfeld écrit comme on laboure, creusant inlassablement le même sillon (« Parfois j'ai l'impression que mon écriture est une sorte de panserment. À l'origine il y a une blessure sur laquelle il faut appliquer quelque chose de doux. »³). Sa blessure, c'est le manque sous toutes ses formes : absence des êtres chers, oubli des traditions et des langues de l'enfance (l'allemand des parents, le yiddish des grands-parents), qu'il tente de colmater par l'écriture pour atténuer sa culpabilité de survivant.

Pour le lecteur, une telle écriture est à la fois blessure et panserment : Aharon Appelfeld révèle les manques, les failles et les contradictions de tous ses personnages mais aussi leurs mérites et leurs talents, des plus infimes aux plus hauts. Et de tous les chocs qu'ils subissent ou provoquent se dégage une sorte de sérénité ouverte sur l'avenir.

Ruth SCHEPS

Delphine de VIGAN : *D'après une histoire vraie* (J.-C. Lattès, 20 €).

Tout commence par une fascination, que la psychanalyse dirait narcissique. Quand l'auteure rencontre « L. », celle-ci incarne à ses yeux la femme parfaite, toujours apprêtée et pourtant naturelle, audacieuse, volontaire, drôle, séduisante, tandis que « Delphine » se sent empruntée et maladroite. La rencontre a lieu après le succès du dernier roman de l'auteure (sa remarquable autobiographie familiale *Rien ne s'oppose à la nuit*) : dans une situation de grande fragilité psychologique, elle rejette l'écriture, au point de ne plus pouvoir tenir un stylo ni ouvrir un ordinateur. « L. », qui se présente comme une discrète admiratrice, arrive comme une bénédiction : elle répond au désir de réconfort de l'auteure, à son besoin de reprendre confiance en elle. Elle devient une amie toujours présente, qui la comprend et pense comme elle, et peut même agir à sa place. Entre elles, pas d'érotisme ; plutôt une amitié adolescente, faite d'une complicité jalousement entretenue. Prétendant un problème d'appartenance, « L. » emménage chez la romancière, et la coupe de tous ses amis. S'installe alors un huis-clos digne du meilleur thriller psychologique. Cela durera deux ans.

Delphine de Vigan décrit admirablement le glissement progressif de l'emprise. Celle-ci fonctionne parce que « L. » répond à tous les besoins de l'auteure. Elle a réponse à tout. Un puzzle parfait se met en place. Prétendant l'aider, elle prend peu à peu le contrôle de sa vie. Elle lui devient indispensable — puisqu'elle l'a installée dans une situation de dépendance. Elle répond à son courrier, accepte ou refuse les sollicitations. Va même jusqu'à prétendre la remplacer en se faisant passer pour elle lors d'une rencontre dans un lycée. Rédige à sa place une préface pour

2. *Essais à la première personne / Masot be-guf'rishon* (inédit en français), Ha-histadrout ha-sionit ha-olamit, Jérusalem, 1979, p. 9.

3. Mikhael Glouzman, entretien avec Aharon Appelfeld en mai 2000 : « Jusqu'à présent j'ai écrit le premier tiers », in « La Shoah dans la littérature israélienne », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 184, janvier-juin 2006, p. 78.

la réédition d'un livre de Maupassant. Car elle est elle-même « nègre », spécialisée dans la rédaction des autobiographies de stars. Elle devient son nègre et son mentor. Et finit par envoyer un manuscrit, écrit à partir des journaux intimes de l'auteur, à son éditeur, qui le trouve « formidable et périlleux » : « L. avait usuré mon identité pour écrire un texte infiniment meilleur que tous ceux que j'avais écrits. » Mr Hyde finit par surpasser D. Jekyll.

Pourquoi fait-elle tout cela ? Que veut-elle vraiment ? Vivre à la place de l'auteur, connaître la gloire par procuration ? Elle affirme ne vouloir que l'aider à retrouver le souffle perdu, à écrire son « livre fantôme » : le livre qu'elle porte en elle et ne parvient pas à écrire. Le livre qu'elle, son *ghostwriter*, va l'aider à écrire. Un débat théorique (et pratique) les oppose : faut-il écrire d'après le vécu ? Pour « L. », tout part du vécu, et seul lui mérite de figurer dans un livre.

L'auteur finira par comprendre que leur relation était trop parfaite pour être vraie. Tout procédait d'une organisation rigoureuse : quand « L. » affirmait avoir les mêmes goûts, elle s'était en fait renseignée sur elle (avant établi, grâce aux interviews de l'auteur, la liste des livres et des films qu'elle aime). Elle s'habillait comme elle pour accentuer leur complicité, mais aussi pour se préparer à prendre sa place, en parfaite *imposture*. L'auteur découvre peu à peu que cet univers qu'elle croyait solide était en fait une pure création artificielle, et qu'elle était l'objet d'une manipulation mentale. À l'instar de *Rebecca* d'Hitchcock ou *Hanise* (*Cashlight*) de Cukor, « L. » fait tout pour la rendre dépendante. Et, peu à peu, folle. Elle l'entretient dans son mal-être pour mieux la soigner et la contrôler. Elle disparaît un jour aussi brusquement qu'elle est arrivée, ne laissant aucune trace qui permettrait de prouver son existence et son imposture : « J'avais vécu avec elle une relation exclusive, sans témoin » (puisque « L. » s'est arrangée pour ne jamais rencontrer les enfants ou le compagnon de l'auteur). Ses proches font l'hypothèse d'une dépression. On peut faire l'hypothèse d'une fiction (comme dans un conte, la méchante s'effaçant mystérieusement).

Car « L. » synthétise toutes les angoisses d'un auteur : succès d'aujourd'hui. L'auteur éprouve le sentiment d'être un imposteur. De quel droit a-t-elle écrit ce livre sur sa famille, cet immense succès dont elle ne parvient pas à se relever ? Que faire après ? Comment répondre aux attentes des lecteurs ? Ses livres lui apparaissent comme un Léviathan. Comment se survivre à soi-même ?

Alors qui est « L. » ? Muse d'aujourd'hui ? Figure de l'inspiration, qui tout à la fois aide et dévore. Métaphore de la difficulté d'écrire : écrire implique de se laisser déposséder. Cette déposition prend ici la forme d'une possession : « L. » se glisse dans sa peau pour en faire une personne meilleure, et une meilleure auteure. Elle l'*incarne*. Elle agit comme un Summoï castrateur : « Quand je l'observais, il me semblait parfois me voir moi, ou plutôt un double de moi-même, réinventé, plus fort, plus puissant, chargé d'électricité positive. / Et bientôt il ne resterait de moi qu'une peau morte, desséchée, une enveloppe vide. » « L. » la dévore. « Tu sais parfois, je me demande s'il n'y a pas quelqu'un qui prend possession de toi », lui dit un proche. Telle est la définition même de l'acte d'écrire : se laisser devenir autre pour produire et créer. Se déposséder pour rentrer en possession de soi.

Qui a utilisé qui dans cette histoire ? La littérature n'est pas faite avec de bons sentiments. L'auteur a eu besoin de cette « L. » pour retrouver la force et l'envie d'écrire. « Peut-être que tu l'as inventée pour l'écrire », lui fait-on remarquer. Et pour écrire. Elle aurait inventé cette usurpation d'identité pour, en la dépassant, se retrouver elle-même. Cette dialectique est au cœur du livre.

Comme à la fin du film *Usual Suspects*, l'auteur comprend que tout ce que « L. » lui a raconté de sa vie n'est qu'une construction tissée à partir des romans de sa propre bibliothèque — un gouffre à la Borges. Ce qui explique le sentiment de familiarité qu'elle ressentait, cette complicité absolue qui semblait les unir. L'auteur s'interroge finalement : voulait-elle l'amener à écrire sur elle et, en la forçant à plagier les auteurs qu'elle aime, à la décredibiliser comme auteur ?

Ou peut-être « L. » a-t-elle vraiment vécu toutes ces scènes, qui se trouvent être aussi des scènes de roman. « Dans ce cas, la réalité non seulement dépassait la fiction, mais l'englobait, la compilait... »

Dans ce roman, Delphine de Vigan met à l'épreuve, de manière élégante et perverse, nos attentes de lecteurs. Racontant tout en « je », de manière très réaliste (l'initiale du prénom étant supposée masquer un personnage réel, même si on peut aussi, dans une lecture fictionnelle, la voir comme la simple transcription phonétique de « elle »), dans un style volontairement neutre et efficace, elle installe une situation de type autobiographique. Et nous pousse à nous demander si tout cela est vrai. Elle construit une histoire qui semble plus vraie qu'un roman. Mais la fiction résiste — et c'est la thèse de l'auteur qui, elle, défend la fiction. Le livre met en avant notre goût ambigu pour les histoires vraies. Il interroge ce que cela change que l'histoire ait été vécue par celui qui la raconte. Ici, cela ne change rien, car tout est aussi précis et glaçant que si c'était vrai. La fiction dépasse le vécu parce qu'elle le digère, le transforme, le questionne.

Telle est la leçon de ce grand roman contemporain, qui joue avec les grilles de lecture actuelles (le roman à suspense, le récit inspiré de faits réels, l'autobiographie) et interroge le statut et la posture de tout auteur, pour qui le besoin de reconnaissance est aussi réducteur qu'il est libérateur : être reconnu, c'est aussi être enfermé, catalogué, orienté. Comment revenir à la fiction après une autobiographie ? Comment écrire le livre d'« après » et dépasser le stade du réel (« d'après ») par la mise en fiction du vécu ? *D'après une histoire vraie* est une brillante mise en abyme des rapports entre fiction et réel, auteur et lecteur, où tout le monde trompe et accepte d'être trompé. En somme, un essai ironique sur les pouvoirs toujours renouvelés de la fiction.

Blanche CERQUIGLINI

Didier BLONDE : *Leïlah Mahi 1932* (Gallimard, 15 €).

Le nouveau livre de Didier Blonde se présente comme une synthèse épurée de son œuvre. Il conclut une « trilogie » commencée avec *Un amour sans paroles*, évocation de Suzanne Grandais, une actrice du cinéma muet disparue dans un accident de voiture en 1920 et *L'Inconnue de la Seine*, recherche sur une jeune noyée retrouvée en 1900 dans le canal de l'Ourcq, dont la reproduction en série du masque mortuaire a inspiré de nombreux écrivains. Ici, Blonde s'intéresse à une stèle au columbarium du Père-Lachaise dont la photo, une jeune femme au nom exotique, le fascine. Il nous emmène alors dans une « enquête » qui témoigne de ses préoccupations : la quête d'identité à travers une réflexion sur le visage et le masque, le cinéma muet comme dialogue avec les fantômes du passé et une technique d'écriture fondée sur l'enquête et la trace.

Leïlah Mahi 1932 reprend donc la structure de tous les livres de Didier Blonde en empruntant le costume du roman policier. Au fil de son œuvre, le narrateur ne cesse d'emboîter le pas à ses personnages, qu'ils soient réels comme Baudelaire (*Baudelaire en passant*) et Suzanne Grandais ou fictifs tels Fantômas et Arsène Lupin (*Carnet d'adresses*), dans un Paris souvent imaginaire car, comme le rappelle le poète, « la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel ». Ici, Blonde parvient à retrouver l'adresse de Leïlah Mahi sur le microfilm d'un annuaire à la Bibliothèque nationale mais l'immeuble, avenue de Wagram, a disparu pour laisser place à un grand magasin de sport. Cette recherche des lieux, authentiques ou rêvés, rappelle la quête du « vrai lieu » chez Yves Bonnefoy, espace qui se situe toujours entre le réel et l'irréel. D'ailleurs, le lecteur constate vite que l'« enquête » du narrateur est surtout un cheminement intérieur : s'il envoie bien comme il se doit des courriers aux services administratifs, et s'il arpente les rues reliées à son personnage, ses interrogations sont plus profondes.

En effet *Leïlah Mahi 1932* est aussi ce qu'on appelle un livre réflexif, qui raconte sa propre élaboration. Des dates ponctuent le lent travail de l'écriture, ralentit ou interrompu par les doutes,