

LE LIVRE DE LA GRAMMAIRE INTÉRIEURE AU PRISME DU CINÉMA

Guido Furci

Sorti en France en juin 2012, le dernier film de Nir Bergman¹ s'attache à un chef-d'œuvre de la littérature universelle : *Le livre de la grammaire intérieure* de David Grossman. Publié pour la première fois en 1991, ce *Bildungsroman* atypique – visiblement marqué par la tentative d'aborder l'actualité israélienne de façon détournée, à l'aide d'une prose à la fois introspective et multidirectionnelle – avait constitué dès sa parution un tournant important dans la carrière de l'auteur. En quelque sorte, avec ce texte, Grossman décide de ne plus considérer de manière distincte sa production pour la jeunesse et celle pensée pour un public adulte ; il s'applique à créer une galerie de personnages désormais destinés à se faire écho les uns aux autres. Perdus dans leurs décors de papier, ceux-ci finiront par décliner sans cesse le thème de la « quête » – topos par excellence d'une écriture qui oppose à la force iconique des images la puissance évocatrice de la parole.

À bien y regarder, la complexité de l'ouvrage ne tient pas tellement à l'histoire qu'il relate, mais plutôt au registre utilisé. Cherchant à intégrer à une trajectoire narrative solide les mouvements d'une conscience confrontée au doute, l'instance énonciatrice a tendance à s'effacer derrière les actants auxquels elle prête sa voix. Ainsi, chaque point de vue adopté offre au lecteur une perspective orientée des événements, l'obligeant à effectuer un travail de déchiffrement qui s'apparente, page après page, à celui que le jeune Aharon

Kleinfeld s'impose lui aussi. Second enfant solitaire d'une famille de réfugiés juifs-polonais, cet écolier inquiet, aux prises avec une réalité qui lui échappe, passe toutes ses journées à observer le quotidien des gens qui l'entourent – au sein de l'espace domestique, comme dans les rues du quartier de Beit-haKerem à Jérusalem, où il habite et où tout le monde a l'air de se connaître. Comparable à l'œil d'une caméra, son regard embrasse l'espace environnant à la recherche d'un signe enfin capable de résoudre le mystère : pourquoi se réveille-t-on un jour sans pouvoir se comporter autrement que de la manière dont on se comporte ? Pourquoi les autres se ressemblent-ils tant et savent si bien se débrouiller quand il s'agit de combler un vide qui fait peur ?

Bien évidemment, les questions que se pose Aharon tout au long de la narration résonnent dans son esprit sans pour autant trouver de réponse. Inlassablement reformulées, elles figent dans une syntaxe de mieux en mieux articulée le pressentiment qu'une solution quelconque entraînerait une perte. Quelle qu'en soit la nature, il faut juste l'éviter, empêcher par tous les moyens qu'un changement irréversible se produise, trouver, sinon dans la langue du moins dans ses rouages, un tour de magie à la Houdini susceptible de dévier le cours naturel des choses et de surprendre l'audience, comme lors d'un numéro de spectacle de fin d'année. Toute occasion est bonne pour y parvenir, y compris un après-midi passé à réviser les cours d'anglais avec un ami déjà trop politisé pour entrevoir dans le « présent progressif » quelque chose d'autre qu'un simple idiotisme emprunté

1. Bergman N. (2010), *La grammaire intérieure (Ha-Dikduk ha-pnimi)*, Israël, 1h44.

aux étrangers. Aharon, quant à lui, saisit bien la poésie de cette étrange tournure verbale ; il songe alors à un geste qui resterait suspendu, à condition de se concentrer et de répéter avec délectation : « *I am ju—mping [...]*, imaginant un saut long, long, interminable auquel, dès le départ, on se livr[erait] avec une concentration et un abandon absolu, dans une totale solitude ; *ju—mping*, comme si on s'enfermait dans une bulle de verre hermétique et que ceux du dehors se méprenaient : eh ! il *is* seulement *jumping* ; mais, à l'intérieur, dans la bulle, il se passe des choses, beaucoup de choses, une seconde dure une heure et vous êtes le seul à connaître les secrets qui ne se dévoilent qu'à ceux qui appréhendent le temps [...] à l'aide d'une loupe »².

Contrairement à Oskar Matzerath dans *Le Tambour* (1959), si Aharon rêve de pouvoir s'abriter dans une espèce de présent éternel au point de s'arrêter de grandir, cela n'est pas forcément en raison d'un choix conscient ou perçu en tant que tel. En effet, alors que l'inquiétant héros de Günter Grass – que nous pouvons sans aucun doute compter parmi les innombrables modèles littéraires de Grossman – interrompt volontairement le processus naturel de sa propre croissance pour rester à l'écart de l'hypocrisie et de la médiocrité ambiantes, le petit Kleinfeld semble peu à peu se découvrir, malgré lui, réfractaire à toute transformation physique. Quand ses camarades commencent à vanter l'apparition d'un timide « fil noirâtre, long et mince, [qui] se prolonge de [leurs] pattes sur [leurs] joues », d'*« une tache sombre sous [les] aisselles »*³, ou

2. David Grossman (2011), *Le livre de la grammaire intérieure*, Paris, Seuil, p. 51. Cette citation et les suivantes sont extraites de la traduction française de Sylvie Cohen, éditée pour la première fois en 1994 et quelque peu remaniée depuis.

3. *Ibid.*, p. 43.

encore d'un timbre grave et irrépressible, force est de constater que chez lui, au contraire, « rien ne bouge » : sa peau demeure « lisse et chaude comme du duvet », sa voix – pourtant exceptionnelle « pour mimer les animaux ou les gens », pour « imiter à la perfection [l]es politiciens »⁴ – celle d'un enfant de onze ans et demi.

Inutile d'ajouter que ce qu'un tel immobilisme peut susciter chez celui qui le subit ou chez ceux qui s'en aperçoivent est d'autant plus frappant lorsque l'on essaie de le représenter visuellement. Si Nir Bergman a relevé le défi, c'est, nous semble-t-il, pour au moins trois raisons : d'abord, le fait de s'intéresser aux vicissitudes d'un individu obligé de vivre comme dans un bocal où choses et personnes flotteraient, prisonnières de l'apesanteur, contribue à affiner une réflexion entamée auparavant avec *Broken Wings* (2002) – chronique désenchantée et cruelle d'une communauté qui peine à se constituer ; ensuite, l'exploitation du binôme dedans/dehors se prête à merveille pour flirter, par le biais du dispositif filmique, avec les codes des séries télévisées – exercice auquel Bergman s'est adonné dès ses débuts en tant que scénariste ; enfin, l'effort visant à conférer une consistance plastique à la paralysie comme thème, motif ou, plus largement, comme « catégorie esthétique » contraint le réalisateur à pencher soit du côté de l'absurde – et c'est ce à quoi s'était décidé l'Allemand Volker Schlöndorff dans son adaptation du *Tambour* en 1979 –, soit du côté d'un réalisme ponctué d'accents grotesques. S'il est vrai que cette deuxième solution ressemble à un compromis peu courageux, il faut néanmoins admettre que si Nir Bergman finit par opter pour elle, c'est parce qu'elle a le mérite de restituer au texte de départ toutes les nuances – de ton notamment – qui en font la beauté.

4. *Ibid.*, p. 24.

À ce propos, si le corps à corps avec le roman s'avère fructueux c'est, d'une part, parce que la fidélité à l'auteur n'est jamais revendiquée ouvertement⁵, d'autre part, parce que les comédiens s'abandonnent à un jeu très entraînant et, dans l'ensemble, remarquable. Tant pis si la mère d'Aharon – interprétée par Orly Silbersatz – peut paraître par moments un peu caricaturale ; dans la toute dernière partie du film, lorsque l'on se rapproche d'une conclusion aussi allusive qu'émouvante, elle fait preuve d'un large éventail dramatique et s'inscrit dans la mémoire du spectateur comme l'un des personnages les plus attachants. Il en va de même pour l'attirante Edna Blum, dont « la maison [ressemble à] un sanctuaire » où « la saleté [n'est que] fine poussière d'étoiles »⁶. Evelyn Kaplun confère à cette voisine tantôt convoitée tantôt inatteignable des traits éthérés et une gestuelle de mannequin ; elle en fait le fantasme type des adolescents du quartier, mais aussi le « corrélatif objectif » de tout ce qui, aux yeux d'Aharon, reste supportable en dépit d'une inanité intrinsèque.

Dans *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, Béla Balázs affirme que l'une des spécificités du cinématographe est la possibilité de suivre le processus organique d'une évolution des sentiments telle qu'elle peut s'expliciter, des minutes durant, sur un écran. Il précise qu'une évolution de ce genre, « le langage lyrique ne peut pas la [restituer, puisque] chaque mot ne peut renvoyer qu'à [l']une [de ses] phase[s] délimitée [...], ce qui donne un *staccato*, une succession d'instantanés [...] isolés. » En effet, « il faut bien qu'un mot soit prononcé tout entier avant que commence le suivant » ; en revanche, « [i]l n'est pas nécessaire [...]

qu'une expression du visage se soit [...] effacée pour qu'une autre [s'y mêle] et l'absorbe progressivement ». De fait, « dans le *legato* de la continuité visuelle, l'expression de l'instant présent porte encore la marque de la précédente, et la suivante s'y dessine déjà », revenant à affirmer que, au moyen d'un support multimédia, « nous ne voyons pas seulement les différents états d'âme, mais le processus [sous-jacent] de la succession elle-même »⁷. C'est ce mouvement que la caméra est censée capturer, non seulement dans le but d'approfondir la caractérisation psychologique des personnages, mais également pour calquer le rythme du récit sur la perception que chacun d'entre eux a de la durée. Cela est d'autant plus probant dans les gros plans qui ponctuent le travail de Bergman et distinguent nettement la fonction des rôles secondaires – nous avons fait référence à la mère et à la voisine, rivales promises à un destin similaire, mais nous aurions pu aussi nous attarder sur les portraits moins colorés du père et de la sœur – de celle du personnage principal, centre de gravité autour duquel ils viennent orbiter.

Loin d'être un détail anodin, le fait que le cadrage ait tendance à détacher du reste la figure d'Aharon exerce en effet une double fonction : non seulement cela amplifie le caractère exceptionnel du personnage, mais cela donne également l'impression d'observer de près la géographie d'un monde en miniature, ignorant, à supposer qu'ils existent, ses principes de fonctionnement. Oui, parce que comme face à un tableau, lorsque l'on se rapproche trop, l'image oppose une résistance et nous oblige à deviner, au-delà de sa texture, l'éventualité d'un « référent de moins en moins

5. Attention, nous parlons bien ici de « fidélité » et non pas de « dette » – cette dernière étant explicitée dès le générique d'ouverture.

6. David Grossman (2011), *op. cit.*, p. 15.

7. Béla Balázs (2010), *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, Paris, Circé, p. 55. Les textes rassemblés dans ce recueil datent probablement des années 1920 et ont été publiés dans un premier temps en allemand.

référentiel »⁸ ; en d'autres termes, l'image se révèle récalcitrante et réclame un sens qui ne peut être négocié que « dans le moment où [tout signifiant] refuse [pour ainsi dire] de se laisser rabattre sur [elle] »⁹. C'est précisément ce que l'absence apparente de mise au point nous amène à penser à plusieurs reprises au cours du film et c'est ce qui se réalise tout particulièrement dans la séquence de la maladie, située peu avant la conclusion et marquée par un onirisme pour le moins inattendu.

« Sept jours avaient passé depuis la Fête de l'Indépendance et [les autres] n'étaient toujours pas rentrés du camp, où sont-ils, [Aharon] enfonce deux menus objets dans son nez blessé : une minuscule particule de pâte à l'intérieur de laquelle, en guise de levain, il a glissé son cheval de Troie, un bout de papier où il a inscrit le Nom de Dieu, à l'instar du *Golem* du Maharal de Prague »¹⁰. Toujours rien, aucune trace des copains d'avant, désormais engagés dans une lutte qui n'en est pas une, unis pour se donner l'impression de construire eux aussi un pays, dont la situation politique semble vaciller à chaque coup de feu. Si les vœux ne se réalisent pas, la ruse n'est pourtant pas sans conséquence : le tissu organique du papier se dégrade au contact du sang, au point de provoquer des poussées de fièvre et un état vaguement hallucinatoire. « Lève-toi, je t'en prie, donne un signe de vie, dis-moi que tout va finir par s'arranger »¹¹, se répète Aharon en désespoir de cause. « Sa main avait tremblé quand il avait roulé la feuille [et] qu'il [l']avait introduite le plus loin possible [...], au-delà de la frontière

8. Roberto De Gaetano (2003), « Profondità e superficie », in [duel], n. 102, février-mars, p. 63.

9. Christine Savinel (2001), « De la résistance comme un visage », in Murielle Gagnébin et Christine Savinel (sous la dir. de), *L'image récalcitrante*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 15.

10. David Grossman (2011), *op. cit.*, pp. 363-364.

11. *Ibid.*, p. 364.

des éternuements »¹² ; dans son imagination, « la missive devait progresser lentement, portée par un courrier, ou une vapeur de courrier, ou un courrier enfant, blanc, immaculé [...], tenant la lettre à bout de bras, [se frayant] un chemin le long des parois nasales sinuées, des anfractuosités en spirale, plus loin, encore plus loin »¹³... Dans les faits, « le courrier nébuleux travers[e] [certes] la plaine blanche, l'enchevêtement des os du front, pouss[e] plus haut, au milieu des échafaudages d'os et de fils »¹⁴, mais, contrairement aux attentes, l'entreprise ne voit pas d'achèvement. Les obstacles à surmonter sont innombrables et si Grossman les décrit au moyen d'un monologue intérieur à couper le souffle, Nir Bergman quant à lui les recrée sur scène dans un champ-contrechamp qui voit interagir Aharon et son double.

Ce dernier, interprété lui aussi par le talentueux Roee Elsberg, est filmé caméra à l'épaule et à l'aide de travellings assez artisanaux. Tel un aventurier, il parcourt un désert dont la surface craquelée renvoie à celle, rugueuse, du cerveau ; une mer bleutée où les souvenirs qui semblent ne pas avoir laissé de trace s'enfoncent lourdement ; un labyrinthe adipeux où les sonorités se propagent, flegmatiques et ouatées. Sa silhouette, dont nous ne percevons généralement que des détails, se fait éclaboussure – touche de couleur sur une toile qui ne cesse de se mouvoir, comme si tout arrêt sur image devait représenter une résolution définitive. Son périple, dont nous ne saissons que des bribes, se fait gribouillis plus que dessin – profusion de traits qui ont perdu leur orientation originelle et s'embrassent les uns les autres jusqu'à se confondre. Si dans le livre le garçonnet « avance prudemment sur la terre accidentée, enjambant les

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

cratères gris-jaunes, lunaires [...], [qu'il] rampe, [...] traverse des défilés, des crevasses [...], [et que] des broussailles le griffent au visage et se désagrègent aussitôt »¹⁵, au cinéma la lenteur des actions relatées et les ellipses opérées sur le texte de départ obligent le spectateur à se fier complètement à la voix off. Celle-ci essaie de reprendre, coudre, expliciter dans la mesure du possible, afin qu'un sens émerge, sinon par le voyage qui nous est dévoilé, du moins par la rhétorique dont le montage se sert pour en rendre compte.

En effet, c'est à partir d'éléments sensibles que le réalisateur met en place une trame qui – dirait Vincent Amiel – « n'a ni l'évidence du mimétisme [...] ni celle de l'aléatoire »¹⁶. Déjouant tout rapport de cause à effet qui n'ait pas été postulé par l'enfant en proie au délire, Nir Bergman fait recours à des juxtapositions exclusivement analogiques, quelquefois entrecoupées par de courts états de veille. L'impression qui s'ensuit immédiatement est celle de pouvoir enfin découvrir ce qui se cache derrière des yeux fermés, là où, quand on serre les paupières très fort, peuvent apparaître des feux d'artifice encore plus beaux que ceux d'une commémoration nationale. Cela dit, le ressenti du spectateur face à une telle fantasmagorie finit par s'apparenter à celui du protagoniste lorsqu'il prend conscience que tout cela n'est qu'illusion, égarement, méprise. *Mamtchu* le savait peut-être, elle qui, peu avant la crise, dans le roman comme dans le film, « [s'était] mi[se] à fouiller fiévreusement dans la poche de son peignoir [à la recherche d'] un petit bout de fil »¹⁷ ; cette amulette – invisible au cinéma – aurait dû aider Aharon à retrouver le chemin, à se protéger des faux-semblants et, qui

sait, de lui-même. « Aurait dû », certes, parce que la vie n'est pas un conte de fée, même pas quand on cherche à la transfigurer de haut en bas à l'aide de stratégies sémantiques variées, propres à la littérature tout comme aux images en mouvement.

À cet égard, il faut probablement souligner que si Bergman aurait pu être fortement tenté d'offrir aux personnages de Grossman une existence « moins solitaire, moins déchirée, heureuse peut-être »¹⁸, ce n'est pas ce qu'il décide de faire lorsqu'il s'apprête à tourner une « comédie dramatique ». En choisissant de garder de cet oxymore l'étendue des potentiels narratifs, son parti pris devient plutôt celui du traducteur, soucieux de dire – par un agencement dont la portée est entre autres argumentative – « *presque* la même chose ». Car « ce qui fait problème, ce n'est pas tant l'idée de la *même chose*, ni celle de la *même chose*, mais bien l'idée de ce *presque*. »¹⁹ Fixer « l'élasticité, l'extension du *presque*, cela dépend de critères qui doivent être [établis] préalablement »²⁰. Au fond, « dire *presque* la même chose est un procédé qui se pose [...] sous l'enseigne de la *négociation* »²¹. D'où le décalage inhérent à n'importe quel type de transposition cherchant à retravailler une matière première à l'aide d'outils et de variations – au sens le plus musical du terme – inévitablement hétérogènes. Ceux-ci « œuvrent sur l'œuvre » afin d'en assurer l'autonomie et la cohérence, en dépit de toute manipulation ; sur scène, ils servent les intentions d'une équipe technique et s'engagent

18. Le refrain est emprunté à l'écrivaine hongroise Agota Kristof (1935-2011), qui en avait fait un motif structurel majeur dans son récit autobiographique *L'analphabetète* (2004 ; Carouge-Genève, Zoé).

19. Umberto Eco (2010), *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, LGF-Livre de Poche [Grasset, pour la première édition française], pp. 8-9.

20. *Ibid.*, p. 9.

21. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 366.

16. Vincent Amiel (2002), *Esthétique du montage*, Paris, Nathan-Université, p. 64.

17. David Grossman (2011), *op. cit.*, p. 77.

dans une entreprise quelque peu paradoxale : effacer tout artifice par un nouvel artifice.

Voici donc ce à quoi parvient le dernier long-métrage de Bergman : faire revivre lieux, actions et personnages du roman de Grossman en leur attribuant des significations que seule une lecture désinhibée aurait pu éventuellement chuchoter aux oreilles les plus attentives ; incarner – dans son acception étymologique, c'est-à-dire « donner chair à » – des ressentis à la fois subjectifs et partagés, issus d'un microcosme plausible, bien que par moments invraisemblable ; exhiber des histoires pour ne plus exhiber l'Histoire, surtout quand elle semble pouvoir se prêter trop facilement à des instrumentalisations métaphoriques. Sur ce point, si la critique n'a guère apprécié la reconstitution des années 1960 en Israël²², elle nous semble au contraire très réussie puisqu'elle arrive à évoquer un temps désormais révolu, sans tomber dans le piège de la nostalgie et avec une économie de moyens qui lui rend bien justice. Minimaliste, cette reconstitution l'est non seulement en raison de son penchant incontestablement métonymique – il suffit d'un détail pour évoquer le « tout » –, mais aussi parce que son usage des archives se limite aux séquences d'ouverture, les seules en noir et blanc et dont l'aspect de l'image diffère de celle du reste du film. En guise d'introduction, ces fragments d'un récit national relégué à l'arrière-plan disent en même temps la dette et l'écart vis-à-vis d'une tradition littéraire qui a fait de l'épique un genre, malgré tout, « au singulier ».

22. Voir les références internet en fin d'article.

Sources primaires

- Grossman D. (2011), *Le livre de la grammaire intérieure*, Paris, Seuil
Bergman N. (2010), *La grammaire intérieure (Ha-Dikduk ha-pnimi)*, Israël, 1h44

Sources secondaires

- Amiel V. (2002), *Esthétique du montage*, Paris, Nathan-Université
Balázs B. (2010), *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, Paris, Circé
De Gaetano R. (février-mars 2003), « Profondità e superficie », in *[duel]*, n. 102, p. 63
Eco U. (2010), *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, LGF-Livre de Poche
Kristof A. (2004), *L'analphabète*, Carouge-Genève, Zoé
Savinel Ch. (2001), « De la résistance comme un visage », in Murielle Gagnebin et Christine Savinel (sous la dir. de), *L'image récalcitrante*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 13-28

Références internet

- Mandelbaum J. (12 juin 2012), « “La Grammaire intérieure” : un classique de la littérature israélienne victime d'une adaptation malencontreuse », *Le Monde*, consulté le 15 janvier 2013, URL : http://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/06/12/la-grammaire-interieure-un-classique-de-la-litterature-israelienne-victime-d'une-adaptation-malencontreuse_1716597_3476.html

- Smith B. (12 juin 2012), « Maladie d'enfance », *Critikat*, consulté le 15 janvier 2013, URL : http://www.critikat.com/La-Grammaire-interieure.html?var_recherche=grammaire%20int%C3%A9rieure