

## La littérature israélienne contemporaine

André Belleau

Volume 14, Number 4-5 (82-83), 1972

Littérature d'Israël

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60223ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Belleau, A. (1972). La littérature israélienne contemporaine. *Liberté*, 14(4-5), 121–125.

## ***La littérature israélienne contemporaine***

### **Petite grammaire de la solidarité avec le peuple**

« Ailleurs peut-être »<sup>(1)</sup> d'Amos Oz est un roman *sotto voce* de la vie au Kibboutz. On conçoit aisément qu'un sujet pareil aurait pu être traité sur le mode héroïque, voire épique. Sans doute aurions-nous eu une oeuvre digne d'intérêt. Le risque toutefois pour l'écrivain, lorsque la gravité des périls impose le devoir de la solidarité, c'est qu'il soit amené à faire carrière dans la noblesse de ton. Dans ce cas, un certain type de langage finit par s'engendrer lui-même, sans autre nécessité que sa propre satisfaction, sans rapports avec la complexité, la mobilité et les contradictions de la vie individuelle et sociale.

Comment être manifestement solidaire du groupe dans la *distance* et qui plus est, dans une distance ironique, parfois cruelle ? Amos Oz y réussit et cette espèce de pari tenu et gagné m'a intrigué tout au long de la lecture. Il ne faut pas sous-estimer au départ la lucidité et la force de cette ironie dont on vient de parler : « *L'état-major vient de nous faire connaître sa décision : notre kibboutz est chargé de défricher un lopin de deux hectares environ, au sommet de la montagne. Ce coin de sol est l'objet de conflits sanglants entre les deux pays voisins. Que le bon droit, juridiquement, soit pour nous, le tracé des cartes géographiques en apporte la preuve. Mais la réalité est bien différente : depuis des années ce doigt de terre est cultivé par des fellahs qui descendent des crêtes*

---

(1) Traduit de l'hébreu, Calmann-Lévy, 1971.

*sous la protection du feu ennemi. Après mûre réflexion, il a décidé de réconcilier la théorie et les faits : nous nous assurerons la maîtrise du territoire. La sécurité en incombera, bien sûr, aux forces armées ».* (p. 185)

Cette réussite d'Amos Oz repose nécessairement sur une mise en oeuvre du langage. Ainsi le narrateur est multiple, il dit NOUS, jamais JE. Par l'emploi du collectif pluriel, il évite de se poser comme un JE distinct du groupe menacé, extérieur à lui, le regardant et le jugeant du dehors. Mais cette solidarité — en premier lieu langagière si l'on peut dire — ne s'étend pas qu'aux membres de la communauté, elle englobe le lecteur. Ceci est encore plus marqué lorsque le NOUS appelle explicitement le VOUS : « Tous les gens disponibles participent aux travaux saisonniers car le temps presse. *Nous* allons aussi nous y mettre, *patientez un peu* » (p. 202). Que devient une ironie exprimée par un NOUS qui comprend à la fois celui qui parle, celui dont on parle et celui qui est pris à témoin ? Elle cesse d'être un point de vue individualiste et privé sur le monde. Elle atteint l'universel car elle se change en ce qu'on pourrait nommer une IRONIE DE PARTICIPATION. Elle exclut au surplus toute intention satirique, la satire étant le fait du JE, non du NOUS. C'est vers l'humour qu'elle tend parce qu'empreinte de lucidité partagée. Et la lucidité partagée a plus à voir avec l'amour ou du moins la tendresse qu'avec l'orgueil et le mépris.

Amos Oz, avec une rigueur remarquable, n'esquive aucune des contraintes langagières de la *distance solidaire*. Le JE, lors même qu'il se perd dans le NOUS, sait des façons de refaire surface. C'est lui après tout, comme chacun sait, qui choisit et présente les images, avec insistance ou non, images communes ou recherchées, singulières ou impersonnelles. Mais le narrateur pluriel et collectif, le NOUS, ne saurait s'en remettre, pour ce choix et cette présentation, à un seul JE. Les images dans « Ailleurs peut-être » ont la particularité d'être à la fois traditionnelles et très circonstanciées. Unissant l'impersonnalité de la tradition au réalisme détaillé de la vie concrète, elles ne sont guère rapportables à un seul « Je » qui



afficherait forcément des goûts ou des partis pris esthétiques ; en fait, elles font place à tous les JE du peuple sur le terrain objectif de la tradition. J'imagine que des spécialistes pourraient évoquer ici l'héritage de l'hébreu classique. Je n'en sais rien, je me souviens cependant de ce texte où Borges disait aimer revenir aux images de l'origine, que la source fût biblique ou homérique : « les étoiles dans le ciel sont comme des yeux qui nous regardent ».



Etre solidaire sans être complice grâce à l'ironie ou la franchise et malgré elles, aimer assez ceux qu'on combat pour savoir se méfier de ceux qu'on aime, cette attitude pourrait facilement devenir très inconfortable lorsque toute une société doit vivre longtemps unie dans la lutte. Pourtant comment en envisager une autre pour un écrivain sérieux ? Les solutions qu'apporte Amos Oz au plan strict du langage incitent à réfléchir encore à la vieille question des rapports entre roman et société et à cette autre question non moins vieille du rôle social de l'écrivain. Dans « Ailleurs peut-être », si le narrateur dit constamment NOUS, par contre certains protagonistes disent JE. C'est le JE du monologue intérieur. Or il n'est affecté d'aucun signe diacritique. Et il n'y a pas de transition entre la narration et le soliloque, entre le collectif et l'individuel ; on passe brusquement de l'un à l'autre. Certes, la rupture soudaine suffit sans doute à alerter le lecteur. Il reste que la suppression du rituel de la prise de parole a un effet très net : ce n'est pas le JE qui se dresse devant le NOUS pour s'affirmer en s'exprimant, c'est le NOUS qui cherche à se faire attentif à la parole du JE, à la surprendre même. Si nécessaire, le NOUS prêterait des mots au JE : « *Nous sommes là pour écrire de belles phrases. Mais nous ne nous dérobons pas non plus à notre mission. Nous avons exprimé au nom de Hassia, ce qu'elle ne dit pas elle-même* » (p. 247).

En dernière analyse, le groupe devient sujet et objet à la fois. Il se dit à lui-même ce qu'il se voit être, globalement ou en chacun de ses membres. La distance qu'instaure le caractère critique, ironique, sans complaisance du constat est une

fois encore abolie. Y parvenir comme le fait Amos Oz suppose beaucoup de conscience et de maîtrise. Il se pourrait que le NOUS soit plus difficile que le JE. Et l'abandon au langage et à l'écriture n'y mène peut-être pas : « *Ecrire, avoue Amos Oz, c'est conduire un camion sur une pente vertigineuse, le pied sur le frein, les dents serrées, les sens tendus à l'extrême. Un froid glacial rampe dans le dos. En même temps, le précipice attire, pousse à lâcher le frein, à se jeter dans l'abîme fascinant. On est pris dans les rets invisibles de la folie. On est envoûté par les mots* »... (p. 103)



Il est clair que pour Amos Oz, l'expression romanesque de la solidarité avec le peuple (ici les paysans du kibboutz) passe par une certaine manière de poser et résoudre des problèmes de langage. Or ceci n'est pas uniquement une affaire de mots, c'est-à-dire le choix de termes, de graphies, etc. Les romanciers de la bourgeoisie semblent le croire. Ils cherchent à se réclamer du peuple et s'emploient tant bien que mal à produire ce qu'ils croient être son langage. Mais sauf exception, du fait même de leur appartenance sociale, il leur est indispensable d'intervenir constamment dans le texte prétendument dicté par la collectivité (précisions, narrations d'événements, commentaires, etc). On est en droit de parler d'interventions ou plutôt d'intrusions dans la mesure où, dédaignant alors le langage du peuple qu'il prétend exalter, l'auteur affiche un autre code, celui de sa classe. Or ce changement de code est nécessaire : les élégances discursives ont comme fonction d'assurer entre l'auteur et les lecteurs de son milieu le degré de connivence qui leur permettra d'admirer *ensemble* le peuple et son langage, mais à distance, avec toute la distance convenable, devrais-je dire. La structure de ce genre de roman où la collectivité prend supposément la parole est rigoureusement identique à ce qui se passe dans un salon bourgeois lorsque les gens se targuent de leur amour du peuple et que quelqu'un, pour ne pas paraître en reste, se croit obligé de parler grossièrement. A la lumière de cet exemple quelque peu théorique, on verra mieux la portée

de l'effacement des distinctions de plans chez Amos Oz. Certes, nous avons là le résultat de certaines décisions qui ne sont opérantes que pour « Ailleurs peut-être ». Mais quels que soient les choix qu'on arrête et les procédés qui en découlent, on ne peut tenter sérieusement de donner la parole au groupe sans que cela s'inscrive dans la structure même du texte, sinon celui-ci, comme nous l'avons vu, ne fera que reproduire (parfois à l'insu de l'auteur) les différences et les distances qu'on cherchait à supprimer.

Or laisser la parole à la communauté, c'est la lui laisser TOUT ENTIÈRE. Si langage du peuple il y a, il ne peut souffrir le partage. L'égalité, comme en témoigne l'oeuvre d'Amos Oz, doit commencer dans le langage.

Et la morale dans la grammaire.

ANDRÉ BELLEAU