

T R A F I C

■ **Marcos Uzal** *Nouvelles de l'au-delà* ■ **Fabrice Revault** *Survivre* ■ **Jean-Paul Fargier** *Les débuts infinis de Nurith Aviv*



■ **Jean-Charles Villata** *La morale du geste* ■ **Frédéric Sabouraud** *Wang Bing, entre histoire, mémoire et mythe* ■ **Marie-Pierre Duhamel-Muller** *Récits d'amertume* ■ **Dork Zabunyan** *Wang Bing, l'insistance des mots et des choses* ■ **Harun Farocki** *Jeux sérieux* ■ **Christa Blümlinger** *Farocki, enjeux du jeu* ■ **Raymond Bellour** *La photodiagramme* ■ **Jean-Luc Nancy** *En tournage avec R.A.-Z.* ■ **Roland Barthes** *L'Essai en fête* ■ **Raymonde Carasco** *Après Artaud* ■

Jacques Aumont *Obscure clarté : le ciel, l'ombre, le film* ■ **Mathieu Macheret** *La Charrette fantôme* ■ **Marie Martin** *Logiques corporelles du rêve* ■ **Emmanuelle André** *Le cinéma, art de la main oculaire* ■ **Hervé Gauville** *La Dérive* ■

78

ÉTÉ 2011

REVUE DE CINÉMA. P.O.L



Voilà un des grands défauts de ma tête : je rumine sans cesse sur ce qui m'intéresse, à force de le regarder dans des *positions d'âme* différentes je finis par y voir du nouveau, et je le fais changer d'*aspect*.

STENDHAL

Fondateur : Serge Daney

Cofondateur : Jean-Claude Biette

Comité : Raymond Bellour, Sylvie Pierre, Patrice Rollet

Conseil : Leslie Kaplan, Pierre Léon, Jacques Rancière,
Jonathan Rosenbaum, Jean Louis Schefer, Marcos Uzal

Secrétaire de rédaction : Jean-Luc Mengus

Maquette : Paul-Raymond Cohen

Directeur de la publication : Paul Otchakovsky-Laurens

Revue réalisée avec le concours du Centre national du Livre

Nous remercions pour leur aide et leurs suggestions : Christa Blümlinger, Nicole Brenez, Isabelle Creusot.

En couverture : Pilar López de Ayala dans *O Estranho Caso de Angélica* (*L'Étrange Affaire Angélica*, 2010) de Manoel de Oliveira.

TRAFIC 78

<i>Nouvelles de l'au-delà</i> par Marcos Uzal	5
<i>Survivre. Essential Killing</i> de Jerzy Skolimowski par Fabrice Revault	12
<i>Les débuts infinis</i> de Nurith Aviv par Jean-Paul Fargier	17
<i>La morale du geste</i> par Jean-Charles Villata	21
<i>Wang Bing, entre histoire, mémoire et mythe</i> par Frédéric Sabouraud	36
<i>Récits d'amertume. Wang Bing, de He Fengming à Jiabiangou (Le Fossé)</i> par Marie-Pierre Duhamel-Muller	44
<i>Wang Bing, l'insistance des mots et des choses</i> par Dork Zabunyan	48
<i>Jeux sérieux</i> par Harun Farocki	55
<i>Farocki, l'enjeu des jeux</i> par Christa Blümlinger	64
<i>La photo-diagramme</i> par Raymond Bellour	70
<i>En tournage avec R.A.-Z.</i> par Jean-Luc Nancy	79
<i>L'Essai en fête</i> par Roland Barthes (présentation par Nicole Brenez)	87
<i>Après Artaud</i> par Raymonde Carasco	95
<i>Obscure clarté : le ciel, l'ombre, le film</i> par Jacques Aumont	101
<i>La Charrette fantôme</i> par Mathieu Macheret	112
<i>Logiques corporelles du rêve</i> par Marie Martin	117
<i>Le cinéma, art de la main oculaire. The Act of Seeing with One's Own Eyes</i> de Stan Brakhage par Emmanuelle André	124
<i>La Dérive. Histoire d'un film oublié</i> par Hervé Gauville	137

Trafic sur Internet :
sommaire des anciens numéros, agenda, bulletin d'abonnement
www.pol-editeur.com

© Chaque auteur pour sa contribution, 2011.
© P.O.L éditeur, pour l'ensemble
ISBN : 978-2-8180-1394-6

Nouvelles de l'au-delà

par Marcos Uzal

Ô temps!

Depuis longtemps déjà, l'art de Manoel de Oliveira consiste à soumettre le présent à des formes anciennes, à confronter l'instantanéité du cinéma à la permanence des autres arts; par exemple, à couler, comme on coule du bronze, des textes anciens dans des corps jeunes pour les faire résonner entre les pierres des statues. Mais jamais autant que dans *L'Étrange Affaire Angélica* nous ont été données à voir les différentes strates de temps dont est constitué le film, car celui-ci est le fruit d'une longue sédimentation due à la gestation d'un projet réalisé presque soixante ans après son écriture par un homme qui a déjà vécu cent deux années. La perception malade du temps, la difficulté à accorder les différentes temporalités qui constituent la vie matérielle autant que la mémoire intime, est justement l'un des sujets du film.

Isaac, comme s'il sortait directement du scénario de 1952, porte des habits et utilise un appareil photo d'une autre époque. Au début, seuls quelques détails (les voitures notamment) prouvent que le film se déroule de nos jours, et il maintiendra tout du long diverses formes d'anachronismes faisant écho à l'étrange aventure d'un jeune homme incapable de vivre au présent. Obstinement tourné vers le passé, Isaac ne s'intéresse qu'aux techniques anciennes, qu'elles soient photographiques ou agricoles, et avec son vieil appareil il ne sort que pour photographier une morte puis des bêcheurs non moins fantomatiques tant ils sont concentrés sur leurs gestes immémoriaux. Il rapporte leur image dans sa chambre et elles se mettent à avoir leur vie propre, à sourire, à chanter jusqu'à le hanter. Ce n'est donc pas exactement d'un fantôme que tombe amoureux Isaac mais bien d'une image, dont la présence est pour lui plus vive, claire et évidente que la réalité (souvent brouillée par la pluie). C'est au moment où il termine sa mise au point sur le cadavre d'Angélica que celle-ci se met à lui sourire, à passer de la mort à une nouvelle forme de vie, de l'immobilité au mouvement, de la photographie au cinématographe. L'« étrange affaire » dont il s'agit ici est donc aussi le cinéma lui-même, comme machine à créer du mouvement,

de l'éternité, si intensément qu'il peut substituer le fantasme à la présence réelle et dérouter de la réalité ceux qu'elle déçoit. Angélica est une abstraction dans laquelle se concentrent à la fois la fascination du cinéma et l'angélisme catholique, l'ultime conciliation de la mort et de l'amour, des ténèbres et de la lumière. C'est ce que dit le poème de José Régio lu par Isaac, où il est finalement autant question de cinéma que de religion : « *Ô temps! Arrête-toi et vous, créations du passé, qui errez par de célestes et irréels chemins / Anges! Ouvrez-moi les portes des cieus, car dans ma nuit brille le jour et parce que Dieu est en moi.* »

La topographie de la chambre d'Isaac dessine précisément son rapport à la réalité et au temps. Parce qu'il habite en hauteur, le monde extérieur se résume en un paysage lointain, encadré comme un tableau par sa fenêtre, pictural au point d'être une toile peinte dans la plupart des plans. Ce paysage est justement la colline avec des vignes au-dessus du Douro où il va photographier les bêcheurs et où le temps semble s'être suspendu. Sous le balcon, dans la rue, le monde d'aujourd'hui se réduit en une bruyante circulation de camions. Loin des scènes avec les vigneronnes, c'est le terrible résumé d'une société où le travail s'est déshumanisé, où les mains et les visages ont fait place aux machines et où le chant des ouvriers a été étouffé par la cacophonie des moteurs. On pourrait juger ce constat quelque peu réactionnaire, j'y vois surtout le vertige (n'oublions pas que nous sommes sur un balcon) d'un centenaire face à l'écart qui sépare le monde de son enfance et celui de sa vieillesse. Quant à la chambre elle-même, c'est une *camera obscura* où la lumière extérieure sert surtout à fabriquer des images. Le fil où le soleil sèche les photographies forme une sorte de frontière; à la toute fin, Isaac meurt immédiatement en la franchissant, c'est-à-dire en passant définitivement du verso des images à leur recto. Isaac est d'ailleurs souvent cadré au premier plan face à nous et donc tournant le dos à ce qui l'entoure; même lorsqu'il sonne à une porte, il se retourne immédiatement sans attendre qu'on lui ouvre. Le fantôme d'Angélica semblera s'amuser de cette caractéristique lorsqu'elle jouera à apparaître et disparaître derrière le dos du jeune homme. En se retournant ainsi vers le spectateur, c'est comme si Isaac tendait à devenir lui-même une image sans verso, se détournant de la profondeur de la réalité pour perdre son regard dans l'au-delà du plan. Et c'est ce qu'il deviendra finalement dans la mort : un ectoplasme s'élevant dans le hors-champ.

Les photographies de la jeune défunte et des bêcheurs qu'Isaac suspend dans sa chambre apparaissent comme des vanités rappelant deux dimensions de la mort : le corps rendu à la terre, l'âme libérée vers l'au-delà. Les sujets de ces images résument également deux aspects essentiels de l'œuvre d'Oliveira : la part terrienne, attachée aux traditions et au travail du peuple (*Douro, Acte de printemps, La Chasse...*); et la part romantique, marquée par un imaginaire du XIX^e siècle souvent morbide et surtout peuplé de femmes fascinantes à la fois disponibles et inaccessibles (*Francesca, Les Cannibales, Val Abraham, Singularités d'une jeune fille blonde...*).

Comme s'il en était une réponse, *L'Étrange Affaire Angélica* présente un certain nombre de points communs avec *Singularités d'une jeune fille blonde*, le précédent film d'Oliveira : même obsession d'un homme (interprété là encore par Ricardo Trêpa) pour une jeune femme que les circonstances obligent à ne considérer d'abord que comme une image. En effet, dans *Singularités* Luísa apparaissait d'abord à Macário comme une sorte de tableau dont la fenêtre servait de cadre, une icône vivante qu'il allait immédiatement chercher à faire sienne sans se soucier de ce qui se cachait derrière. Mais à l'inverse de l'élévation d'Isaac, il était finalement violemment déçu par un fait des plus matériels : en volant une bague dans une bijouterie, Luísa contredisait la probité du parcours social de son mari et déchirait l'image idéale qu'il s'était faite d'elle. Dans le saisissant dernier plan, la jeune femme s'affaissait sur elle-même comme une poupée qui se dégonfle. Ce qui se joue entre les deux derniers films d'Oliveira est l'une des grandes questions du romantisme, dont *Vertigo* est l'emblème cinématographique. Nous la poserons ironiquement, avec une pensée pour Luis Buñuel : la seule façon pour une femme d'être parfaitement conforme à l'idéal d'un homme n'est-elle pas d'être morte, c'est-à-dire de devenir une pure image avec laquelle il pourra éventuellement se complaire dans le malheur sans être déçu par la liberté d'une conscience et la tristesse de la chair ?

Val Abraham (film somme d'Oliveira) conciliait la part paysanne et le romantisme du cinéaste. Les hommes travaillant dans les vignes y rappelaient l'omniprésence du peuple et de la terre dans ce monde dominé par des bourgeois oisifs et rêveurs, et apparaissaient comme un contrepoint à l'idéalisme romanesque d'Ema. C'est donc un peu comme si la chambre d'Isaac (fils d'Abraham dans l'Ancien Testament) était hantée par les fantômes de *Val Abraham*. Et lorsque dans un rêve le jeune homme s'envole avec Angélica, il passe au-dessus du Douro et d'un paysage rappelant justement le Val Abraham, ainsi que le décor de beaucoup d'autres films d'Oliveira (dont le premier, *Douro, faina fluvial*), comme si le cinéaste portait un ultime regard à la région et au fleuve où sont enracinées sa vie et son œuvre.

Dans la première version du scénario, écrite peu après la guerre, Isaac était un Juif installé au Portugal pour fuir le nazisme. Le nom est resté, et donc la judéité. Le judaïsme est au moins évoqué dans un signe peu perceptible mais important pour Oliveira : « *Curieusement, le plafond de la maison d'Angélica est décoré d'une colombe (représentant le Saint-Esprit), et d'une boiserie évoquant une étoile juive*¹. » Le rapprochement de ces deux symboles évoque une époque de parfaite cohabitation entre le judaïsme et le christianisme, mais il est aussi emblématique du parcours religieux du film. On peut en effet voir l'aventure d'Isaac comme l'initiation d'un Juif à la religion qui libéra l'Image en outrepassant l'un des commandements de Dieu (« *Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui*

1. Toutes les citations de Manoel de Oliveira sont extraites d'un entretien avec António Preto publié dans le dossier de presse du film.

sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre »).

Lorsqu'il se rend à l'église le jour des funérailles d'Angélica, le regard d'Isaac est constamment attiré par les peintures et les statues, et c'est au milieu de ces images que gît la morte souriante. Penchées sur elle, des jeunes femmes en parlent justement comme si elles décrivaient une image pieuse. Angélica est à la fois la Vierge et l'ange du christianisme, apparitions par excellence, l'Image accordée à l'homme pour qu'il ne perde pas foi en la résurrection. Isaac fuira sa détresse (clairement liée aux horreurs de la guerre dans le premier scénario) en poursuivant obstinément l'Image jusqu'à mourir d'épuisement sur une colline plantée de vignes et d'oliviers. La référence au mont des Oliviers est évidente, c'est justement le lieu où commença selon saint Luc l'ascension du Christ. De plus, en portugais, olivier se dit *oliveira* et le cinéaste voit dans son nom le probable signe d'une origine juive et d'une conversion au christianisme : « *Quelqu'un m'a dit qu'après la Révolution française, les Juifs ont été obligés d'adopter un nom qu'ils ne possédaient pas au départ : Isaac, fils de..., Israël, fils de..., quelque chose comme ça. Parmi les noms qu'ils ont choisis il y a des noms d'arbres : Oliveira (olivier), Pereira (poirier)...* » La chanson que chantent les enfants qui découvrent le corps épuisé d'Isaac (« *Ô olivier des montagnes...* ») donne à entendre ce mot, ce nom. Le film pourrait ainsi raconter le cheminement d'Isaac de Oliveira vers la religion de l'Image, parcours autobiographique où s'entremêlent intimement cinéma et christianisme.

Notons aussi la part forcée de la « conversion » d'Isaac, ironiquement située entre la gêne d'une nonne (la sœur de la morte) à l'écoute de son prénom et un crucifix immédiatement posé sur son cadavre à la toute fin. Angélica aurait-elle alors été un ange séducteur chargé de mener le Juif vers son chemin de Damas? En tout cas, Isaac identifie la morte à la colombe vue au plafond de sa maison : il vole avec elle puis s'affole en constatant la mort de l'oiseau de sa propriétaire. Or, cette colombe sculptée, représentant le Saint-Esprit, est justement le symbole le plus souvent associé à la révélation divine.

Le film ne s'identifie pas pleinement au destin d'Isaac. D'autres personnages et événements viennent régulièrement le commenter, comme des contrepoints qui sont autant de rappels du présent. Par exemple, ce plan assez miraculeux où un chat guette un oiseau dans sa cage, fixement, longuement. J'y vois l'antithèse ironique de l'obsession d'Isaac : une fixation sur un objet qui n'est plus motivée par un idéal spirituel mais par une pulsion animale et destructrice; et, d'un point de vue cinématographique, l'enregistrement d'un événement impondérable plutôt qu'une projection fantasmatique.

D'autres contrepoints semblent démontrer la distance d'Oliveira vis-à-vis d'un romantisme correspondant probablement plus à ce qu'il était il y a soixante ans. Peut-être est-il aujourd'hui plus proche des vieux qui discutent du présent et du futur que de ce jeune homme entièrement tourné vers le passé et l'au-delà, l'accablement romantique et l'angoisse de la mort apparaissant comme une maladie de

jeunesse que les vieillards auraient depuis longtemps dépassée. Dans une longue conversation dont Isaac est en partie témoin, des hommes mûrs se montrent en effet plus préoccupés de science que de religion, et plus angoissés par l'avenir du monde que par leur propre mort. Juste avant qu'Isaac ne s'effondre, deux vieilles femmes rient en le voyant passer en courant puis concluent qu'il « *doit être un peu dérangé* ». Ultime ironie de la vieillesse face à l'affolement de la jeunesse, comme si Oliveira se permettait aussi de se moquer tendrement de ce jeune romantique qu'il fut sans doute mais auquel il parvint à survivre, de ce jeune homme mille fois plus vieux que le centenaire qu'il est devenu.

Le vin d'ici

Un autre film récent fait curieusement écho à celui-ci : *Au-delà* de Clint Eastwood (déjà vieux cinéaste, qui pourrait cependant être le fils d'Oliveira). Film très inférieur, et même en partie raté (la partie française est assez exécrationnelle), mais dont l'épisode le plus réussi montre un autre jeune homme (Matt Damon) en prise avec des images de l'au-delà. Le point de vue est inverse puisque ce médium cherche à tourner le dos à un au-delà inassimilable pour se perdre dans des détails quotidiens. Car l'au-delà n'a pas ici la même netteté que chez Oliveira, il se limite au contraire à quelques images floues et surexposées qui ne prendront jamais consistance. Comme le tsunami de la première scène, l'au-delà rend le monde très vague. Et ne sert éventuellement qu'à plonger hors de la réalité pour mieux revenir à sa surface. Approcher l'au-delà provoque ici une sorte de sénilité : perte de concentration, difficulté à accomplir les gestes les plus simples, détachement du quotidien. Le personnage de Matt Damon est effectivement un vieillard précoce, qui écoute des CD de lecture et s'inscrit à de très basiques cours de cuisine. D'où l'accumulation de scènes, de plans, de détails inutiles d'un point de vue narratif mais où se joue peut-être l'essentiel : par exemple, les moments où il apprend à reconnaître des aliments ou à couper une tomate. Ceux qui ont vu les images floues n'ont donc d'autre désir que d'avoir à nouveau prise sur la vie, car, décidément, la mort est infréquentable. Et les médiums, parce qu'ils en savent trop sur les esprits et plus assez sur les corps, font fuir leurs copines.

Les plans de l'au-delà prouvent littéralement que les morts ne sont pas très nets, et même celui qui leur parle sait que le mieux est de se contenter de ce qu'ils ont laissé de leur vivant : un grand livre vaut beaucoup plus que d'inquiétantes apparitions, et la voix d'un lecteur console mieux que toutes les paroles des fantômes. Cela donne lieu à une belle scène où celui qui sait converser avec l'au-delà est soudain ému aux larmes de se retrouver dans la maison où vécut et écrivit Dickens, de voir les lieux qu'il occupa de son vivant et les objets qu'il toucha : à ceux qui attendaient *Sixième sens*, Eastwood offre soudain *La Chambre verte*.

La scène avec Marthe Keller est d'une fine ironie. Dans une chambre de la jolie clinique où elle poursuit des études sur l'au-delà qui l'ostracisèrent au point de la

pousser à se réfugier en Suisse, nous voyons en quelques plans qui sont loin d'être flous ce qu'est d'abord la mort : souffrance et tristesse infinie. Puis, alors qu'elle sert le thé à sa visiteuse, elle explique que l'au-delà n'est pas forcément le jardin paradisiaque que l'on croit, mais elle a sans doute oublié ce qu'Eastwood nous montre clairement dans un plan d'ensemble où se détache un paysage somptueux : le jardin paradisiaque, elle y vit ! Par-delà l'ironie, ce plan résume le propos du film : ce monde est le seul qui vaille, il n'y a pas d'ailleurs qui tienne. L'au-delà n'a pas plus d'importance ici que l'espace intersidéral dans *Space Cowboys* : il est surtout un moyen de mieux contempler la terre ferme. Et savoir faire une sauce pour les pâtes vaut peut-être plus que toutes les révélations sur les mystères de la vie et de la mort. Ces verres de vin rouge ou blanc par lesquels Eastwood montre assez naïvement que nous sommes bien en France, ou dans la cuisine d'un Américain qui ne veut définitivement pas être un personnage de Spielberg ou Shyamalan, me rappellent un mot de Francis Blanche qui pourrait servir d'exergue à ce film agnostique : « *Je préfère le vin d'ici à l'au-delà.* »

Malgré leurs points de vue opposés, les derniers films d'Eastwood et d'Oliveira ont donc en commun de déplacer tous les symptômes moraux et psychologiques de la vieillesse dans des corps jeunes, en laissant la jeunesse se débrouiller avec l'au-delà. Tant que les vignes donneront du vin, les testaments pourront attendre.

L'en-deçà

À ce film chrétien et ce film agnostique, j'aimerais ajouter un film athée : *Essential Killing*. Fabrice Revault dit plus loin l'essentiel sur le film de Jerzy Skolimowski, et je ne m'arrêterai que sur un point. Rappelons que le personnage principal est un Afghan, sans doute taliban, pourchassé jusqu'en Europe pour avoir tiré sur des militaires américains, et contraint dans sa fuite à une survie animale et violente. La froide et implacable frontalité du film est parfois traversée par des images surexposées situées en Afghanistan et où semblent se mêler souvenirs, délires et prémonitions. Pendant ces scènes, la voix d'une autorité religieuse s'adresse au protagoniste pour lui dire qu'il n'est pas responsable de la violence qu'il perpétue puisqu'il est guidé par Allah, et qu'en souffrant ici-bas il offre sa vie terrestre pour mieux accéder à l'au-delà. Ces paroles aident sans doute le protagoniste à supporter sa détresse et à assumer la violence qu'il inflige, mais le film ne cesse de contredire ces préceptes en ramenant sans cesse le personnage à des épreuves physiques qui le poussent à ramper, à racler la terre et les arbres, à n'être qu'un corps soumis à la matière. Nul signe d'au-delà dans cet en-deçà de l'homme.

Cependant le protagoniste a lui aussi une vision : une femme en burqa bleue en plein milieu d'un paysage enneigé. Mais c'est une apparition paradoxale, son vêtement étant fait pour la soustraire au regard des autres ; à moins que la burqa ne serve

justement à réduire la présence féminine à l'état de pur fantôme. Il s'agirait alors d'un fantôme au carré : ni corps ni image, juste une silhouette sans sourire ni regard, une absence.

Précisons, si cela est nécessaire, qu'il ne s'agit bien sûr pas d'opposer ici une religion à une autre mais de voir la place que chaque cinéaste assigne à la religion dans son film. Si Oliveira donne clairement une dimension théologique à son travail, le fondamentalisme musulman n'est pas le sujet de Skolimowski mais relève plutôt du symptôme, celui d'un monde se radicalisant de toutes parts. On ne peut imaginer plus pessimiste que ce film qui tiraille son protagoniste entre les plus extrêmes des expériences physique et religieuse, entre une spiritualité appelant au sacrifice de la vie terrestre et une vie terrestre bestiale et sans transcendance possible, pour y constater la négation de la vie et l'effacement de l'homme sur la terre comme au ciel.

Survivre

Essential Killing de Jerzy Skolimowski

par Fabrice Revault

Physique, le cinéma de Skolimowski l'est depuis toujours, mais ici plus que jamais. En une concentration sur l'essentiel (comme le titre l'indique) : des actions, des actes. En une focalisation sur un pur actant, un homme pourchassé, acharné à survivre – impeccablement campé par Vincent Gallo. La performance physique, qui traverse son cinéma, de *Walkover* à *Travail au noir* (pour ne citer qu'eux), atteint ici un tel point d'intensité, une telle énergie obstinée, que le jeu sur le mot s'impose : sur-vivre.

Mais ce superlatif, ce maximum, est cependant un minimum : la concentration va avec la réduction à l'essentiel. La survie de cet homme, telle une bête traquée, aux abois, le ramène aux fonctions animales, physiques, premières – fuir, se cacher, guetter, lutter, marcher, s'alimenter. Cela dans un monde naturel lui-même comme primitif, moins peuplé d'humains que d'animaux.

Et ce n'est pas la (sur-)vie en rose. Certes, l'énergie vitale demeure intacte, bandant le film comme un arc, l'important comme une flèche, de bout en bout. Certes, le fameux vitalisme skolimowskien ne faiblit pas, bien au contraire. Mais, avec l'âge, le regard du cinéaste s'est durci, sur le monde et sur l'existence. En quelque sorte, le jeune homme qui dans *Walkover* gravitait encore légèrement autour d'une jeune femme et dans la vie, le voici maintenant (venant de l'autre bout du monde, devenu brun et barbu) largué tout seul dans un univers totalement hostile, réduit à sauver sa peau.

Cela commence en film de guerre, donc déjà d'action. Un désert minéral, creusé de roubines, en guise d'Afghanistan. En plans larges, trois soldats américains qui marchent, un hélicoptère qui survole en appui. En plans serrés, un taliban, terré dans une faille de roche, le souffle tendu, déjà tel un animal. D'un tir de roquette, il tue les soldats. Mais l'hélicoptère le repère, fait feu sur lui. De pures actions, à la fois minimales et intenses.

À partir de là, nous ne quitterons plus cet homme, que le film accompagne jusqu'au bout, sans cesse auprès de lui. Tour de force premier de cette œuvre, où le cinéaste ose carrément nous mettre dans la peau d'un taliban, c'est-à-dire de l'Autre absolu

pour l'Amérique – y compris pour son cinéma¹. Skolimowski n'a décidément pas froid aux yeux.

L'homme est récupéré par d'autres troupes au sol, et aussitôt emmené dans un camp qui évoque Abou Ghraïb ou Guantánamo : tenue orange, chaîne aux poignets, sac sur le visage. Quelques plans furtifs, suivant son point de vue, entraperçus à travers un trou dans ce sac, cernés d'une inquiétante noirceur. Quelques sèches questions d'un officier, où nous partageons aussi son point d'écoute, un fort sifflement dans les oreilles (suite au tir essuyé) l'empêchant d'entendre. Brève séance de torture en un seul plan large, et de coups en un rapide plan serré. De pures épreuves physiques, toujours concentrées.

Mais Skolimowski ne s'attarde ni dans le genre guerrier ni dans la critique du militarisme. S'il le fait, vite et bien, montrer la violence guerrière, non plus que dénoncer la violence militaire, n'est pas son propos. Très vite, le film va prendre sa trajectoire essentielle et définitive, qui est autre. Transféré en avion vers l'Europe du Nord, dans un no man's land enneigé, notre homme se retrouve alors dans un véhicule qui heurte des marcassins et dérape, dévale en tonneaux une pente : il réchappe de l'accident et en profite pour s'enfuir (pointe d'humour probable : des cochons, sauvages, s'avèrent ainsi bénéfiques à un musulman). Dès lors, peu importe le contexte initial, le conflit afghan, le fait qu'il soit un taliban : il n'est plus qu'un évadé pourchassé. Comme dans tout un pan du cinéma américain, cultivant ainsi l'action pure, la chasse à l'homme, entre traqueurs et traqué.

Précisément, on pense alors tout particulièrement à *Deux hommes en fuite* (*Figures in a Landscape*, 1970) de Joseph Losey, d'autant que des hélicoptères tentent de débusquer l'évadé (ou le tandem d'évadés), ici comme là. Mais cela s'effectuait chez Losey en un motif formel frisant l'exercice de style, aussi fortement appréciable soit-il : plans larges et mobiles de paysages vus d'aéronef, plans serrés et fixes de visages traqués.

On pense également aux nombreux films où une meute de chiens policiers se rue sur les talons de fugitifs, ce qui est le cas ici aussi. Dans un paysage hivernal nu et sombre, ce qui ne peut qu'évoquer au passage de noirs souvenirs du nazisme.

Film de genre, encore, quand notre homme parvient à s'emparer du véhicule de deux policiers, de vêtements et de chaussures, ainsi que d'un revolver, n'hésitant pas à tuer pour se tirer d'affaire.

Cependant Skolimowski s'écarte des standards du cinéma américain. Il ne cède pas aux canons formels du genre, traitant ces scènes d'action non pas en un montage court (avec des raccords sur les sons, rotors d'hélicoptères ou cris de chiens), mais à sa façon personnelle, en plans longs. Et il ne développera pas vraiment non plus le traditionnel suspense porté par tout personnage traqué – va-t-il en réchapper, comment s'en sortira-t-il ? Car sa visée est ailleurs.

1. Clint Eastwood a pu faire partager le point de vue de soldats japonais dans *Lettres d'Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2007), mais il s'agit là d'ennemis anciens de l'Amérique.

Bientôt, et pour presque toute la suite du film, notre homme n'étant plus aussi activement recherché, mais errant seul au milieu de nulle part, dans un vaste territoire aussi enneigé que dépeuplé, la survie physique, animale, prend le dessus. Skolimowski met de côté les souffrances psychiques de son personnage : la peur, la solitude, le fait d'être perdu dans un monde hostile ; quelques cris, gémissements ou sanglots de l'acteur suffisant à les exprimer. Il retient bien plutôt les épreuves physiques : le froid, la faim, l'effort de la marche, l'épuisement.

Pure *physis* : cet homme qui tel un animal progresse dans la neige, se blottit ici ou se tapit là ; cet homme qui tel un animal mange des fourmis, des écorces d'arbres, des baies sauvages, un poisson cru. Pure *physis* : le monde alentour est une nature intacte, primitive, sans autres êtres humains mais où surgissent ici et là quelques animaux (après les marçassins initiaux, un élan, des biches et un cerf, des chiens, sans parler du cheval final). Non sans rapport entre eux et lui, son état d'animalité. À chaque bête alors croisée correspond d'ailleurs un affect du personnage¹. Ainsi d'abord ce raccord soudain entre l'homme et l'insolite élan, incongru à ses yeux et aux nôtres, faisant valoir qu'il se retrouve dans un monde inconnu. Puis les biches et leur cerf, qui marquent un moment de sérénité esseulée, après la fuite angoissée devant les traqueurs. Enfin ce plan, peut-être cauchemardé plutôt que vécu (on ne sait trop), à l'image de sa crainte d'être rattrapé par la meute des poursuivants, où de plus en plus de chiens tournent autour de lui, qui crie et se débat comme eux aboient et bondissent.

Tout cela est dur, dans un monde glacial. Un univers décoloré, noir des roches et blanc de la neige. Avec, par moments et par contraste, quand notre homme peut dormir un peu, quelques flashes-back rappelant l'Afghanistan, colorés et ensoleillés jusqu'à de la surexposition – qui ne constituent pas le meilleur du film. À quoi s'ajoutent le travail des bruits, rares et secs (comme tels croassements de corbeaux), ainsi que la qualité de la musique, sobre et minérale, qui vont avec la dureté de la survie dans cette nature sauvage.

Mais tout cela est traversé par une impressionnante énergie vitale, une force de vie qui tient notre homme debout, malgré tout. Pure *physis*, en cela d'abord et enfin, si caractéristique de tout le cinéma skolimowskien.

Cette énergie passe par un filmage souvent en caméra portée, avec un cadrage assez serré, qui accompagne le personnage, un peu à la façon d'un reporter de guerre suivant un combattant, ou d'un reportage sportif escortant un alpiniste. Nous sommes à ses côtés, auprès de lui, partageant ses efforts. Un filmage lui aussi très physique, tout comme le jeu de l'acteur – a fortiori si l'on pense aux conditions du tournage, en extérieurs glaciaux et enneigés. Mais la vitalité se retrouve aussi bien dans tel plan large de paysage où l'homme, s'éloignant de la caméra, n'est plus qu'un petit point qui marche obstinément, laissant derrière lui sa trace dans la neige : un animal, au sens étymologique, seul élément animé de l'image.

Et de même, la rudesse de cet univers hivernal dénudé, qui pourrait désespérer, n'empêche nullement sa beauté, qui redonne envie d'être au monde. Voyez, ici ou là, ces plans serrés sur une nature cristalline : volute d'eau cernée de glace, givre sur un branchage, etc. De l'être vivant (humain ou animal) au monde matériel, la *physis* est dure mais impressionnante.

Peu à peu, au fil de sa longue errance, se rapprochant sans doute de la civilisation, notre homme va croiser quelques autres humains. Cependant toujours tel un animal qui doit lutter pour sa survie. D'abord des bûcherons : il se cache sous un arbre abattu mais, découvert par l'un d'eux, il doit l'affronter dans un vif corps à corps, d'où il ressort blessé, saignant. Puis un pêcheur, auquel il vole un poisson, aussitôt dévoré tout cru. Puis une femme, qui allaite un bébé, notre homme affamé et assoiffé se ruant alors sur l'autre sein, pour le téter avidement. Plan saisissant, mais où l'on est loin d'une image attendrissante, bien plutôt dans une animalité brute, régressive.

Pour finir, le personnage arrive, épuisé, de nuit, devant une maison paysanne en bois, genre isba, chaleureusement éclairée. En sort un homme qui s'en va, jouant de l'accordéon. On reconnaît le thème musical de Noël : « Douce nuit, sainte nuit ». Reste une femme, qui récupère notre moribond évanoui, l'abrite, le réchauffe, le panse, le nourrit. On se dit alors que Skolimowski va oser, au bout d'un long calvaire subi par cet homme, lui offrir le salut dans cette sorte de crèche. Mais non, bien sûr. Il n'y a ici ni martyre ni salut final. Rien de religieux. Alors même que le personnage est un taliban ; alors même qu'il arrive enfin en pays chrétien.

Il n'y a pas eu de martyre religieux, mais une lutte matérialiste pour survivre. Et, au bout du chemin, il n'y aura pas de salut religieux, mais une mort naturelle. Revêtu maintenant d'habits paysans, juché sur un cheval blanc que la femme lui a procuré, notre homme s'en va. Il a l'allure d'un cavalier afghan : dignité humaine enfin retrouvée. On pourrait le croire sauvé, mais il saigne abondamment, et s'affaisse sur sa monture. Rouge du sang de l'un sur blanc du pelage de l'autre : ultime fusion de l'homme avec l'animal. Et quasi dernière image sur le sang donc, le liquide ou principe vital.

Au fait, la femme qui vient de le secourir est muette. Et l'on réalise alors, de façon flagrante, que durant tout le film le personnage principal est resté mutique, n'a pas dit un seul mot. Au début, capturé par l'ennemi, parce qu'il ne veut pas parler. Ensuite, parce qu'il est seul. Enfin, auprès de quelques autres personnes croisées, parce qu'on ne le comprendrait pas. Mais, au-delà de ces raisons scénaristiques circonstancielles, il y a l'évidente volonté de Skolimowski de tenir ce parti pris extrême. De refuser les dialogues, la parole, au profit des seuls actes, des actions.

Une profession de foi, pour le coup, le cinéaste étant allé jusqu'à faire également de cette femme charitable une muette. Ainsi, notre empathie va ici aux seuls êtres humains qui ne parlent pas, lui et elle. Tout comme le cœur de Skolimowski va à un cinéma qui ne discourt pas, dans l'éther, au profit d'un cinéma qui agit, dans le concret.

Concrétude et vitalité. Chez Skolimowski, pas de sainte trinité. Ou alors, juste celle du cinéma, exemplairement américain : action, action, action.

Radical et minimal apparaît ainsi le projet d'ensemble du film, son pari osé, tenu sur le fil du rasoir : un homme seul, avec un but unique, et la chaîne obstinée de ses actes. Ici, un homme carrément largué dans le néant, l'objectif de la simple survie, des actes vitaux élémentaires. Difficile d'aller plus loin dans l'épure et la concentration. (Un autre cas de figure, plus élaboré, axé sur le désir, valait dans l'opus précédent du cinéaste, *Quatre nuits avec Anna* : je me permets de renvoyer à ce sujet à mon texte paru dans cette même revue¹). Seul un très grand cinéaste peut se risquer autant, fort d'une croyance en acier trempé dans l'essence du cinéma. *Essential filming*.

L'acharnement vital se tient ainsi au cœur du cinéma skolimowskien – depuis toujours, mais de façon plus absolue que jamais, avec l'âge. Cela dans une époque et donc dans un contexte cinématographique plutôt marqués par la dépression. C'est dire toute l'importance de son œuvre, tonifiante malgré la noirceur lucide, pour les spectateurs. *Essential films*.

Les débuts infinis de Nurith Aviv

par Jean-Paul Fargier

Neuf intervenants pour *D'une langue à l'autre* (55 mn, 2004), treize locuteurs pour *Langue sacrée, langue profane* (73 mn, 2008), dix traducteurs pour *Traduire* (70 mn, 2011) : paroles, paroles, paroles¹... Trente-deux « têtes parlantes » parlant sans interruption, chacune exposant calmement, dans un cadre fixe, les tenants et les aboutissants de son *attachement* à l'hébreu – faire œuvre cinématographique avec un tel matériau, cela n'est pas gagné d'avance, tant la « langue » du cinéma s'identifie avec l'art des mouvements (dans les plans, entre les plans), mouvements ici réduits à des ponctuations séparant brièvement les prises de parole. Et pourtant, l'évidence est là. Nurith Aviv réussit, dans sa trilogie, à édifier une superbe architecture cinématographique.

Comment? En jouant à fond sur la *tectonique* des langues qu'elle brasse : langues parlées, écrites, rêvées, d'une part, langue filmique, d'autre part. Donc, oui : paroles, paroles, mais aussi musiques, musiques – si nous convenons d'appeler ainsi l'enchantement qui naît de la modulation, par le cadrage et le montage, des *événements* filmés. Musiques des transitions, des intervalles, des durées, des contrepoints, des silences. Et puis, bien sûr, musiques des voix, des visages. Des yeux, des lèvres, des mains... Autant de notes sur une partition ourlée.

Trois sujets pour cette trilogie : commençons par les pointer. *D'une langue à l'autre* confronte neuf habitants d'Israël ayant eu à apprendre l'hébreu pour vivre dans ce pays. Ils sont nés en Russie, en Hongrie, en Roumanie, au Maroc, en Irak, en Suisse et même en Galilée : l'hébreu n'était pas leur langue maternelle, ils ont acquis cette langue au prix de maintes difficultés, souffrances, joies aussi. Ils disent comment, tiraillés entre deux langues, celle des parents et celle du présent, ils vivent, parlent,

1. Un coffret, édité par les éditions Montparnasse, réunit ces trois films. Avec un livre, en français et en hébreu, transcrivant toutes les « paroles » des films. Les bonus des DVD donnent à savourer deux autres films de Nurith Aviv : le très fort *Vaters Land / Perte* (30 mn, 2002) et le curieux *Alphabet de Bruly Bouaré* (17 mn, 2004), qui abordent autrement d'autres questions de langues. Plus une conférence d'Hélène Cixous.

écrivent, rêvent, chantent ou font du théâtre. Tous sont des intellectuels ou des artistes, ayant à maîtriser dans leurs pratiques des effets de langage, dont ils tiennent à mettre en lumière les linéaments tortueux. *Langue sacrée, langue profane* déplace vers les origines bibliques de l'hébreu la quête de la diversité des liens (individuels et professionnels) qui se tissent avec cette langue au tréfonds de ceux qui en usent quotidiennement. Les treize individus, tous poètes, écrivains, romanciers, philosophes, qui ont accepté de répondre à cette interrogation sont, cette fois, nés en Israël. Et leur voyage intérieur vers les racines de leur langue les conduit presque tous à comparer les façons dont ils vivent leur langue et dont ils habitent leur pays. Pays sacré, pays profane? *Traduire* convoque dix traducteurs de textes hébreux. Ils vivent à Brest, à Boston, à Berkeley, à Malakoff, à Barcelone, à Paris, à Milan, mais aussi à Tel Aviv, Acre, Jérusalem. Ils ne sont pas tous juifs, même quand ils ont décidé de vivre en Israël... par amour de l'hébreu. Leur passion commune est celle d'une langue qu'ils ont choisi de répercuter sous forme de traductions en d'autres langues (français, catalan, russe, italien, arabe, anglais, et même yiddish). Et chacun constate les effets que ces traductions ont sur sa propre œuvre, écrite dans sa langue maternelle, et même sur sa vie, comme si d'habiter momentanément l'hébreu le transplantait, par une sorte d'ubiquité poétique, au pays de l'hébreu.

Trois sujets, un seul objet : l'hébreu. Un seul objet mais, outre trois sujets, trois formes différentes. C'est pourquoi il y a trois films et non un seul, qui serait constitué de trois parties successives, produites certes à une certaine distance les unes des autres mais sur le même moule. Non. Malgré les apparences (témoignage cadré en plan fixe, ponctué par un même type de hors-champ), la variété ici est de mise. C'est même *la mise* – unique, foncière, obsessionnelle. À la variété des sujets, déterminés par les divers angles d'approche de l'objet, répond la variété des traitements, des mises en formes. L'originalité formelle de chaque film se cristallise à travers un jeu de respirations spécifiques – incipits, intervalles, césures, ponctuations, chutes – lui imprimant une allure différente. Un souffle particulier.

Les trois films commencent par une déclaration liminaire, en voix *off*, de la réalisatrice. Incipits décisifs. Dans le premier, elle amorce le style de confession qu'elle quêtera chez ses témoins par la suite. « *Quelle est ma langue maternelle?* » se demande-t-elle d'entrée. L'allemand? « *Chez moi, on parlait allemand. En allemand, mon père me lisait des contes effrayants. En allemand, ma mère me disait qu'on avait assassiné sa mère.* » Ou l'hébreu, appris dès le jardin d'enfants? « *Je suis née à la fin de la Seconde Guerre à Tel-Aviv, la première ville hébraïque. De ses sables, espérait-on, surgirait un Homme nouveau, parlant, pensant et rêvant seulement en hébreu.* » Sans oublier l'arabe, langue refoulée d'Israël, qui fait retour dans son prénom, à l'insu de ceux qui le lui donnent. « *Mes parents m'ont donné un nom nouveau, d'une fleur sauvage qui fleurit à mon anniversaire : Nurith. Ils ne savaient pas que Nur et Nuri sont des noms arabes courants, qui signifient lumière et ma lumière.* »

Ce *la* autobiographique, qui prélude aux réflexions et confidences que les neuf personnages du film vont livrer, sonne, résonne, s'épand, sur un plan-séquence

BULLETIN D'ABONNEMENT

(à remplir ou à recopier sur papier libre)

Tarif d'abonnement pour un an (4 numéros)

France : **52 euros**
(dont TVA à 7 %)

Étudiants : **48 euros**
(joindre copie de la carte d'étudiant)

Étranger : **55 euros**

Nom..... Prénom.....

Adresse.....

Code postal Ville

Pays.....

Adresse e-mail

• Je m'abonne pour un an à la revue **TRAFIC** à partir du n° inclus et vous adresse le règlement par :

• Je renouvelle mon abonnement pour un an à partir du n° inclus. J'inscris ici mon numéro d'abonné : et vous adresse le règlement par :

chèque bancaire

mandat ou chèque international

à l'ordre des éditions P.O.L
33, rue Saint-André-des-Arts, 75006 Paris



Collectif POL Trafic 78

Cette édition électronique de la revue
Trafic 78
 a été réalisée le 26 juin 2012 par les Éditions P.O.L.
 Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
 achevé d'imprimer en mai 2011
 par Normandie Roto Impression s.a.s.
 (ISBN : 9782818013946 - Numéro d'édition : 183252).
 Code Sodis : N49285 - ISBN : 9782818013960
 Numéro d'édition : 232548.

Avec le soutien du

