

Dossier

D'un monde et d'une langue à l'autre

Sous la direction de

Maria Letizia Cravetto

Soir après soir, la foule faisait la queue pour voir *Misafa Lesafa : D'une langue à l'autre*, le dernier documentaire de Nurith Aviv.

Cinéaste franco-israélienne, Nurith Aviv a été la première femme chef-opératrice en France. Après avoir réalisé l'image d'une centaine de films (fiction et documentaires) d'Agnès Varda, Amos Gitai, René Allio et Jacques Doillon, entre autres, elle a été la réalisatrice de huit documentaires.

Dans *Misafa Lesafa : d'une langue à l'autre*, elle montre, grâce à un « étoilement de circonstances et de figures »¹, comment l'émigration vers Israël a comporté le fait de renoncer à sa langue maternelle. Des vagues d'immigrations successives ont imposé à des populations différentes l'obligation de savoir s'exprimer dans une langue nouvelle : l'hébreu, et d'agir dans un univers inconnu. Nurith Aviv saisit la douleur, la détresse, la *disjonction* qui creusent l'intimité des personnages, recueillant et justifiant par son écriture filmographique, des moments de gravité extrême. Ceux-ci confrontent les spectateurs aux situations d'entre « deux mondes » et d'entre « deux langues ».

Les personnages sont obligés de s'extraire d'une « culture-langue » qui a perdu sa particularité et sa raison d'être. Les dessaisissements et les re-appropriations des valeurs du monde disparu comportent un affaiblissement des traditions, ancestrales et familiales, et un positionnement socio-économique dans un milieu changé et déstabilisé. Cela au moment où les sensations d'incertitude et d'instabilité engendrent

¹ R. Barthes, *Longtemps je me suis couché de bonne heure* in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil 1984, p. 339.

un autre fonctionnement de la parole et des formes artistiques qui, pour s'affirmer, exigent une labeur de « longue durée ».

Les spectateurs revoyant plusieurs fois *Misafa Lesafa : d'une langue à l'autre* ainsi que la foule faisant patiemment la queue sont apparus comme des indices au groupe qui a formé le séminaire « STREBEN, POUR UNE ANTHROPOLOGIE DU SOUS-SOL », qui s'est réuni pendant trois ans à la Maison des Sciences de l'Homme de Paris².

L'anthropologie du sous-sol analyse, d'une part, les fermentations et les décompositions qui, à la frontière entre conscient et inconscient, métabolisent de façon souterraine la mémoire des traumas. Cette anthropologie essaie de montrer, d'autre part, comment les sujets et leurs corps, avec leurs héritages générationnels et historiques, sont impliqués dans la « production » et la « représentation » des événements culturels et sociaux. Ces événements conduisent à réfléchir aux passages d'un monde et d'une langue à l'autre, aux hybridations des mentalités³ et aux métissages⁴.

À l'origine de chaque métissage, on constate en effet une réalité imprévue qui provoque une fracture où des confiances, des mémoires et des espoirs sont engloutis. Les sujets sont confrontés à un savoir qui détruit le fondement de l'ordre symbolique, dénature l'emploi de la langue et révèle l'instabilité des systèmes d'interdits. Anne-Lise Stern évoque à ce propos un « savoir déporté »⁵ et affirme que, lors de la déportation et de la vie dans les camps, l'expérience perdait son caractère de transmissibilité.

² Voir Diogène 216

³ Il faudrait commencer par les subjectivités hybrides, dans le sens où Kafka en parle dans « *Le croisement* » récit, où, il affirme d'emblée : « Je possède une étrange bête, moitié chaton, moitié agneau. Je l'ai béritée de mon père. Mais elle ne s'est développée que de mon temps ; auparavant elle était plus agneau que chat » in *La Muraille de Chine et autres récits*, Paris, Gallimard 1950, pp. 137-139.

⁴ Cf. M.L. Cravetto, *Symposium : Migrated knowledge et métissages* in *Social Science information*, 45(3), 2006, avec les communications de M.L. Cravetto, J. Goody, S. Pandolfo, M. Sinapi. Dans le groupe du *Streben*, P. Pérez insiste par ailleurs sur la possibilité que le groupe réfléchisse à toutes les formes de rencontres, heurts ou compénétrations qui, à des échelles différentes, produisent de nouveaux échanges culturels et/ou politiques. Cf. Paule Pérez, *Schibboleth, être l'autre chez l'autre, une affaire marrane* in *Temps Marranes*, <http://www.temps-marranes.info>.

⁵ A.-L. Stern, *Le Savoir déporté. Camps, histoire, psychanalyse*. Paris, Seuil 2004.

Réfléchir à ce processus conduit à s'interroger sur la crise de la représentation, et à en saisir les motivations non encore explicitées, y compris à travers une pluralité de modalités de communications nouvelles, dont certaines dévoilent la force d'une improvisation pulsionnelle. L'obligation de trouver une nouvelle façon de s'exprimer laisse supposer en effet que l'intimité avec la catastrophe, le déracinement, les traumatismes et l'exil se transforment dans une vie précaire mais possible si le sujet peut acquérir la confiance pour dire « *dans une autre syntaxe* »⁶ ce qui a réduit son être et sa parole au désarroi d'une incertitude existentielle⁷. Les membres du groupe du *Streben* étaient persuadés qu'en analysant d'une part l'œuvre de Nurith Aviv ainsi que les « non-dits » du *Misafa Lesafa*, et en réfléchissant d'autre part à l'engouement de la foule, on aurait approché les expériences générationnelles qui donnent lieu aux hybridations des mentalités.

Ne pouvant pas cerner les « *métissages* » en train de se produire aux sein de vies ordinaires, on doit traquer les indices où l'on constate une nouvelle façon d'être, de voir et d'agir ; où le réel occupe la place du symbolique. Savoir dire et faire dans un monde aliénant, passer « *d'une langue à l'autre* » sont désormais des impératifs dans notre monde, dans notre quotidien. Les écarts traumatiques se sont transformés en déracinements, alors que la hantise de la mort s'est muée dans une logique de destruction et de renoncements inévitables.

Pour montrer la violence et la complexité de ces transformations, nous avons choisi d'éclairer trois expériences différentes de violence, d'hybridation et d'exil.

D'abord l'émigration vers Israël, abordée dans l'interview avec Nurith Aviv. Ici, le rapport « *image-mot-corps* » est un leitmotiv souterrain et un indice riche de multiples significations. Le fait que la sonorité soit partie intégrante de l'image, montre que la créativité, -la production de l'objet,

⁶J. Altounian, *L'intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*. Paris, Dunod, 2005, p. 122.

⁷M. de Certeau, *L'écriture*, cit , p 327.

découle d'un processus similaire à selon lequel l'araignée « *tisse sa toile avec ses sécrétions* »⁸.

Ensuite Paule Pérez, qui anime avec Claude Corman la revue *Temps Marranes* (www.temps-marranes.info), a voulu faire entendre, à propos des « *exils masqués* » lourds de conséquences symboliques, à quel point il est obscène de prôner la hiérarchie des exils. En rédigeant *Quelques exils masqués, quelques masques d'exil*, elle a voulu explorer un volet caché de la civilisation occidentale : les processus qui déforment, dénaturent la transmission et ceux qui portent atteinte au rapport entre le sujet et la citoyenneté. En se situant dans une perspective à la fois sociologique, anthropologique et psychanalytique, elle témoigne à la première personne du sujet déraciné. Même lorsque la vie ou l'identité de ce dernier ne sont pas en danger, l'expérience de l'exil l'oblige à inventer un rapport espace-temps susceptible d'accueillir son deuil du monde perdu. Ces affects engendrent un lien « *inédit* » de l'action et du langage, qui altère les références à la tradition et engendre un double risque à travers une scolarisation du regard vers le passé ainsi qu'une projection vers un avenir vide d'ancrage.

Enfin Michèle Sinapi consacre son intervention à montrer comment la « *destruction* » ne cesse de se métamorphoser, en analysant les motivations de la crise qui en novembre 2005 a secoué les banlieues françaises et en interrogeant les transformations en acte dans les banlieues françaises, où se croisent aujourd'hui langues et cultures différentes.

Dans la mutation qui est en train de se produire, il ne s'agit ni de la perte de la langue maternelle ni d'une « *orchestration* » politique de la perte du maternel, mais de l'héritage d'une disjonction traumatique. Celle-ci oblige le sujet à chercher de nouveaux moyens de représentation capables de relier ses identités multiples à l'effectivité de sa parole privée et publique.

⁸ L. Cremonini et M. Le Bot, *Les parenthèses du regard*, Paris, Fayard, 1979, p.16.

Interview avec Nurith Aviv

Par

Maria Letizia Cravetto

MLC : *Qu'est ce qui vous a donné envie de faire des documentaires ?*

NA : J'ai fait le premier film documentaire en 1989, *Kafr Qara, Israël*, sans arrêter d'être chef opératrice et sans décider de devenir réalisatrice...

C'est vous qui tenez la caméra quand vous filmez ?

La plupart des fois, pas toujours. Mais j'ai continué à faire l'image, à tourner pour les autres comme chef opératrice. Auparavant, j'ai fait l'IDHEC, l'École de Cinéma à Paris. J'étais dans le section « *prise de vue* », où il n'y avait pas de femmes. Je suis devenue la première femme « *chef opératrice* » en France juste avant le mouvement des femmes.

Vous cadrez comme un peintre : il existe un style Nurith Aviv.

Mes références sont, en effet, la peinture et la musique.

Marc le Bot parlait « d'obsession formelle » pour souligner que chez les peintres qui marquent et innovent en peinture l'espace est découpé selon des modalités récurrentes.

J'espère pouvoir m'adapter à des réalisateurs différents et faire aussi des styles différents.

Venons-en à votre œuvre. Je souhaiterais que l'on parle d'abord de Makom, avoda (un lieu, un travail)⁹.

⁹ En 1981, vingt-cinq familles israéliennes fondent le *moshav Shekef*, un village agricole coopératif situé à côté du grand village palestinien *Beth Anab* (7000 habitants). De part et d'autre de la « ligne verte » – la frontière d'avant juin 1967 – le *moshav* et le village se font face. Au début, les habitants du *moshav* travaillent eux-mêmes la terre, mais très vite ils font appel aux jeunes gens du village voisin. En 1988, au début de l'Intifada, un des membres du *moshav* est assassiné. Jusqu'à aujourd'hui, malgré les enquêtes, les assassins n'ont pas été identifiés. Mais, du jour au lendemain, les jeunes travailleurs palestiniens furent renvoyés du *moshav*. Par la suite, comme dans le reste du pays, on a décidé de remplacer la main d'œuvre agricole jusque-là exclusivement palestinienne par des travailleurs que l'on fait venir de loin, notamment des Thaïlandais. Le film raconte l'histoire d'une relation triangulaire dans un lieu (*makom*) autour du travail (*avoda*).

Makom, avoda, qui veut dire *un lieu, un travail*, s'est fait d'une manière un peu hasardeuse et pas par ma propre initiative. Une productrice m'a proposé de faire un film sur les travailleurs étrangers en Israël ; c'était un phénomène nouveau que de voir des noirs, des Philippins ou des Thaïlandais plutôt que des Palestiniens. Mais je ne pouvais pas imaginer de faire un film sans parler des Palestiniens. J'ai donc proposé une forme triangulaire : les travailleurs étrangers qui remplaçaient les Palestiniens. J'ai cherché ces triangles-là. J'ai fait des semaines et semaines de recherches, sur les Africains qui travaillaient surtout dans les services, ou les Roumains qui travaillaient dans le bâtiment, mais j'ai eu beaucoup de mal à entrer dans les endroits agricoles. Ils ne voulaient pas que j'y aille. Finalement je suis quand même arrivée dans ce village agricole qui s'appelle *Shekef*. J'y ai trouvé ce triangle : il était là. Au début, j'ai entendu le son qui venait du muezzin de Beth Awa le village arabe d'en face, après la musique qui sortait des baraques travailleurs thaïlandais et évidemment on parlait en Hébreu autour.

Au niveau image j'avais aussi les trois : le village israélien, le village des Palestiniens à qui on avait interdit le travail et les Thaïlandais, qui les avaient remplacés. Quand je suis arrivée, j'ai trouvé le paysage extraordinaire, et je me suis dit : « *c'est là* ». J'ai alors mis à la poubelle tout ce que j'avais repéré dans les différents coins... Après, quand je me suis répétée encore une fois « *c'est là* », j'ai commencé à demander comment les choses s'étaient passées. C'est à ce moment que j'ai appris qu'il y avait eu une histoire de meurtre.

Pendant la première Intifada il y avait eu membre de village israélien *Shekef* qui avait été assassiné. Ce meurtre n'a jamais été élucidé. Je suis persuadée que les travailleurs palestiniens n'en ont pas été les auteurs : peut-être d'autres Palestiniens, qui n'aimaient pas la relation entre le *moshav Shekef* et le village palestinien *Beth Awab* ou peut-être il s'agissait d'un meurtre passionnel. En tout cas, ça n'a jamais été élucidé. Mais, du jour au lendemain, les travailleurs palestiniens ont été jetés dehors. Pendant une

année, les Israéliens ont cherché d'autres solutions ; à la fin, *Shekef* a été le premier village à avoir l'autorisation d'amener des travailleurs thaïlandais.

Au moment où j'ai fait le film, tout le travail agricole était confié à des Thaïlandais. De temps en temps, des Palestiniens y travaillaient, mais c'était de plus en plus épisodique. Les Thaïlandais avaient remplacé les Palestiniens.

On croit que j'ai fait ce documentaire à cause du meurtre. Or le meurtre est venu en plus. Ce qui était important était le paysage et les trois éléments que je recherchais, réunis dans un seul lieu.

La triangulation revient dans tous vos films.

J'aime le rapport à trois !

Ce rapport introduit du symbolique mais, sur un autre plan, ce qui me semble fondamental chez vous c'est que vous ne pouvez pas dissocier l'image de la sonorité ; la sonorité devient partie intégrante de l'image.

En effet. L'histoire a l'air d'être l'élément qui prime, mais pour moi le point de départ est souvent l'espace du son et de l'image. Même pour un sujet lourd comme *Vaters Land*, ça a commencé par un plan de 30 minutes où la sonorité est partie intégrante de l'image.

Il s'agit de Vaters Land, que l'on appelle en français Perte¹⁰.

« *Vaters Land* » est un jeu de mot. C'est le pays des pères, mais ça joue sur le texte de Sigmund Freud qui parle de *Vaterland*, qui veut dire « patrie ».

¹⁰ Le documentaire s'ouvre sur une citation de Sigmund Freud : « *Le deuil est en règle générale la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une entité abstraite venue à la place comme la patrie, la liberté, un idéal, etc.* ». Nurith Aviv y raconte sa filiation paternelle : son père, son grand-père, son arrière grand-père, tous nés à Berlin. Elle est née à Tel-Aviv. Berlin lui est étrangère. Dans le film, Hannah Arendt témoigne de l'attitude des intellectuels allemands en 1933 : « *Notre problème n'était pas l'attitude de nos ennemis, mais celle de nos amis* ». Elle parle « *d'abandon soudain* », de « *vide autour de nous* ». Elle conclut que « *parmi les intellectuels, cet abandon était la règle* ». Nés après la guerre, les amis berlinois et non-juifs de Nurith Aviv racontent les rencontres qui leur ont permis de découvrir la composante juive de leur culture.

C'est dans la citation que vous avez mise au début du film : « Le deuil est la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une entité abstraite ayant pris sa place comme la patrie, la liberté, un idéal... ».

J'étais étonnée que Sigmund Freud parle de patrie. C'est presque de là que l'idée a pris forme. J'avais depuis longtemps l'idée de faire un plan de 30 minutes à Berlin. Cela parce que Berlin était la ville de mon père et de ma filiation paternelle depuis longtemps. Ce n'est pas parce c'était la langue des nazi que je dois m'interdire de la parler. Dans ma famille, on a parlé allemand depuis des générations. De plus, pour moi, Berlin c'est la *S-Bahn*, le métro aérien qui la traverse la ville.

Cette *S-Bahn* m'attirait beaucoup. Avant, pour aller d'un endroit à un autre, on traversait l'Allemagne de l'Est. De plus, comme la *S-Bahn* appartenait à l'Allemagne de l'Est, les wagons n'avaient pas changé. Quand j'ai fait le film, j'ai insisté pour faire mon plan dans ces wagons anciens. Il y a maintenant de nouveaux wagons, mais le son des wagons anciens est très différent. Malheureusement, il n'y en a pratiquement plus. J'ai dû attendre le temps qu'on en trouve. De plus, ils avaient tous des graffitis, il n'y en avait qu'un seul propre. C'est là que j'ai installé la caméra.

C'est quelque chose que je voulais faire depuis longtemps. L'idée de ce travail est liée à l'anniversaire de mon père : le 12 novembre. Trois jours après le 9 novembre, l'anniversaire de la *Nuit de Cristal* en 1938.

Arte m'avait proposé de faire quelque chose sur le deuil. Ça a commencé par là. Je voulais tourner le 12, à cause de l'anniversaire de mon père, et j'avais tout préparé, mais la confirmation de *Arte* n'est arrivée que le 9 novembre, ce qui coïncidait avec la *Nuit de Cristal*. C'était un vendredi et je ne pouvais pas organiser le tournage pour le lundi 12. J'ai donc renversé les chiffres et j'ai tourné le 21 novembre. Il y a bien des choses qui se sont faites comme ça, par hasard.

Arte m'a demandé un film d'une demi-heure sur le deuil. Parfois le hasard fait vraiment bien son travail : entre les stations *Ost Kreuz* et *West Kreuz*—que j'ai choisi de filmer le trajet dure *par hasard* exactement 30

minutes. De plus, le nombre 30 renvoie chez les Juifs aux 30 jours de deuil obligatoire.

J'ai eu cette idée de traverser la ville et peut-être le deuil de la langue, va savoir... En même temps, on ressent quelque chose de familier : je me suis dit que mon père et mon grand-père avaient peut-être pris le même wagon. Les wagons n'ont pas changé.... Mais on ressent aussi quelque chose de complètement étranger : j'étais dans une ville étrangère, on parlait une langue qui m'est intime, mais en même temps j'étais dans un lieu qui m'est plus qu'étranger, parce que ... Bon, avec tout ce qui s'est passé !

Donc pas au même moment, mais peut être dans le même wagon : une sensation très bizarre de *unheimlich*, une familiarité étrange (et pas une inquiétante étrangeté comme on traduit d'habitude).

Plus tard, il y a quelques années, j'ai rencontré un cousin de mon père qui habitait Londres ; maintenant il est mort, lui aussi. Pas longtemps après le film, je lui ai raconté que j'avais tourné dans l'*S-Bahn*. Il m'a dit : « *Tu sais, moi j'habitais à l'est ; nous étions les cousins pauvres, ton père habitait à l'ouest. Quand j'allais chez lui, on entendait le bruit de l'S-Bahn dans la maison. Ils n'habitaient pas loin de l'S-Bahn* ». Ca , je ne le savais pas. Je savais que c'est ce métro-là que mon père a pris, et que mon grand-père et ma grand-mère... Ensuite, j'ai eu le souvenir que mon père m'a raconté que quand il était enfant il se promenait dans l'*S-Bahn* parce que... avec un billet, il faisait l'aller retour.

Sur le plan technique, vous avez su jouer avec un plan fixe.

Mais ce n'est pas un plan fixe : il bouge. Vous oubliez que la caméra est fixée une fois pour toute. Le train fait le travail tout seul
J'ai filmé l'extérieur par la fenêtre. C'est un plan de 30 minutes, il n'y a pas de coupe !. Une fois que l'on a décidé où placer la caméra, on ne peut plus rien faire. Rien. Tu as bloqué la caméra. Et tout ce que l'on voit, cette beauté du plan... c'est le hasard qui l'a fait. J'avais décidé à l'avance où mettre la caméra, j'avais décidé la taille de l'objectif et tout ça, mais après

c'est le hasard qui a fait la « chose ». Les personnages sont collés plus tard dessus par un système très simple de *blue screen*. Ils étaient en studio.

Je dois avouer que lorsque j'ai vu Misafa Lesafa : d'une langue à l'autre pour la première fois, j'ai quitté la salle : le film me questionnait trop. Dans Vaters Land, ce qui m'a bouleversée le plus est votre voix en off, lorsqu'à la fin du documentaire vous dites : « Ma mère est morte en Israël. Son dernier mot, elle l'a prononcé en allemand. Elle a dit : « Aussteigen » « Descendre »

La seule chose que je ne savais pas à l'avance que j'allais finir sur la filiation maternelle. Mon point de départ était par rapport à la filiation paternelle, à Berlin. Au commencement du film c'est Hannah Arendt qui parle – j'ai utilisé un morceau d'un documentaire d'archive – après il y a mes quatre amis, des gens que je connais depuis très longtemps, la plupart depuis les années soixante/soixante-dix.

Hannah Arendt parle de la déception de ses amis intellectuels. Je suis allée voir mes amis intellectuels : je n'ai certes pas été déçue. Ils m'ont fait découvrir le Judaïsme allemand. Ils m'ont ouvert un monde. En Israël, où je suis née, on ne m'avait rien appris de ça. Mes amis allemands m'ont fait découvrir Walter Benjamin... Chez eux, j'ai senti la perte. Ils m'ont transmis cette sensation de perte : les Allemands ont perdu leurs Juifs, la partie juive de leur propre culture.

Cette perte, vous la faites percevoir : vous mettez le spectateur dans cette perte.

La perte des Allemands ?

Oui.

Mais si on fait le parcours du début à la fin, dans cette *S-Bahn* qui pour moi est le signifiant de Berlin comme la Tour Eiffel est le signifiant de Paris, on constate que l'on se rapproche d'un lieu non-lieu.

Un lieu non-lieu ?

Oui : l'*S-Bahn* bouge. D'habitude, quand les gens font des films sur leurs pères, ils vont voir les maisons où ils ont habité. Moi, je n'ai jamais eu

l'idée d'aller chercher la maison de mon père. Il y a longtemps, un ami Berlinois ,psychanalyste m'a demandé si j'avais déjà vu la maison de mon père. Je lui ai répondu que je ne savais même pas où elle se trouvait. Il ne s'agissait pas d'aller voir la maison. Dans *l'S-Bahn* qui bouge et qui est, avec les sentiments et les fantômes qui m'accompagnent, un non-lieu, je suis avec mon père. Pas seulement avec le fantôme de mon père mort, ou avec le fantôme de mon père qui m'accompagnait... Avec mon père enfant, avec mon grand-père.

Comment en êtes-vous venue à votre mère ? N'y a-t-il pas aussi – je m'excuse – dans les mots de votre mère, un lieu non-lieu ?

Ce que j'ai dit à la fin, c'est venu... je ne sais pas comment. Ce n'était pas du tout dans le projet du film, c'est juste venu...

Votre mère parlait allemand ?

Il n'y a pas que ça. Ma grand-mère maternelle est morte et on ne connaît même pas le lieu de sa mort. Dans le film, je dis : « La mère de ma mère est née à Prague. Sa mère également. Elles parlaient allemand comme tant de Juifs à Prague. Ma grand-mère a quitté *Theresienstadt* dans un train à destination de Riga. Le lieu de sa mort est inconnu. Ma mère est morte en Israël. Son dernier mot, elle l'a prononcé en allemand. Elle a dit : *aussteigen*, "descendre" ».

Il y a donc aussi ces non-lieux : le train, les derniers mots de ma mère qui dit « *descendre : aussteigen* ». Elle avait mal, elle voulait descendre de la vie. C'était vraiment *descendre* du train de la vie. La douleur était tellement forte, c'était juste à la fin. Elle a fait comme ça – elle s'est tiré les cheveux et a dit : *aussteigen*. Ça m'est revenu quand j'ai monté le film. En fait, je prépare toujours à l'avance. Les choses sont beaucoup, beaucoup pensées à l'avance. Et à l'intérieur de cette chose très maîtrisée, il y aura toujours des points importants non prévus qui vont surgir. Sans une forte maîtrise, il n'y a pas de rythme. C'est prévu dans les détails, mais il y a des choses

qui échappent, et il se trouve que ces choses sont évidemment importantes.

Ionesco disait « échapper ».

Bien sûr, des choses m'ont échappé... Les gens qui rentrent et qui sortent, les moments où le train s'arrête... Ce qui fait les cadres fixes ce n'est pas moi, c'est le hasard. J'ai donné une chance au hasard. J'ai tout mis en place pour qu'à l'intérieur de ça, le hasard joue... Pas sur les grandes choses, sur des choses moins importantes, sur les détails.

En fait, vous le faites tout le temps. Mais dans Misafa Lesafa : d'une langue à l'autre, vous êtes allée au-delà de vos propos. Vous avez des propos très justes et maîtrisés sur la langue maternelle, mais il y a aussi un interdit qui frappe la langue maternelle. Je l'ai perçu avec malaise, car on ne parle jamais d'interdit...

Si vous voulez. Mais je trouve qu'en France c'est pire. On a réussi le projet politique d'imposer le français comme langue unique. En Israël aussi, mais j'ai quand même entendu toutes les langues autour de moi.

Il y a une coïncidence extraordinaire. Vous posez le problème de la signification et de la perte de la langue maternelle pour les immigrés ; vous faites ressortir de neuf réponses – de poètes, de chanteurs et d'écrivains que tu as filmés - à quel point la langue en Israël l'hébreu « est consubstantiel au projet politique », et vous témoignez du lien entre « l'intime et le politique ». Vous soulignez les contradictions et les En faisant cela, vous m'avez rappelé Une Politique de la Langue, le volume dirigé par Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel¹¹, où ils expliquent comment à l'époque de la Révolution française, il fut décidé de supprimer les patois.

Je suis tout à fait d'accord, sauf que maintenant en Israël, on entend le Russe par tout. Savez-vous qu'un million de russes sont arrivés entre soixante-dix et quatre-vingt-dix et que maintenant tout est écrit aussi en russe ? Aujourd'hui on peut parler la langue que l'on veut, on entend toutes les langues. Dans mon film, Evgenya Dodina, l'actrice, insiste pour

¹¹ M. de Certeau, D. Julia, J. Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire*, Paris, Gallimard 1975, rééd. 2002.

que sa fille parle russe, mais sa fille ne veut pas, et elle traduit déjà de l'hébreu. Que dire alors ? Bien sûr qu'il y avait un projet politique très fort. Mais il ne faut pas oublier qu'ils ont créé une nation qui n'existait pas, qu'ils ont pris une langue qui était une langue sacrée et ont réussi à en faire une langue parlée. S'il y a un pays où j'ai entendu parler toutes les langues, tout le temps, c'est Israël. Prenez la poétesse hongroise *Agi Mishol* dans mon film elle parle 4 langues attrapées chez les voisins. J'adore le hongrois : c'était la langue de ma puéricultrice et aussi de mon oncle. Or quand les gens sont arrivés après la guerre, ils ont parlé ce qu'ils savaient parler...

*On peut établir un lien avec Anna Akhmatova, qui dans le Requiem dit: « J'ai beaucoup à faire aujourd'hui :/ Il faut tuer jusqu'au bout la mémoire, / Il faut que l'âme se pétrifie / Il faut apprendre à vivre de nouveau »*¹². *Meier Wieseltier, que vous filmez, affirme : « J'ai dû assassiner la langue russe » . Et Agi Mishol, la poétesse : « Quand mon père est mort, j'ai senti que l'hébreu ne me portait plus, je m'écroulais dans le hongrois, je me lamentais en hongrois ».* Tuer la mémoire, pétrifier les sensations, ne signifie-t-il pas renoncer au « maternel » ?

C'est ça et son contraire. Il fallait bien une langue. Elle était en train de se faire comme langue parlée, d'ailleurs elle est toujours en train de se faire et on invente tout le temps dans cette langue. Il y a un argot formidable. C'est une langue très vivante, dans laquelle on peut mélanger l'argot avec la langue des textes sacrés. Salman Masalha, un poète arabe palestinien, dit dans le film que l'hébreu lui a été imposé, mais que maintenant il lui appartient et qu'il écrit comme il a envie d'écrire.

En tout cas cette pluralité linguistique, que l'on saisit dans le film grâce aux sous-titres, est le contrepoint d'une beauté extraordinaire, comme celle de la première image, où il y a ce ciel bleu...

Il y a un palmier, puis deux palmiers, un droit et un peu penché. À ce moment, je dis : « Quelle est ma langue maternelle ? Je ne sais pas

¹² A. Akhmatova, *Requiem*, édition bilingue, Paris, Minuit 2004, p. 33.

répondre. Est-ce la langue de la maison, la langue de mes premiers mots, ou l'autre langue, celle de la rue, de l'école, la langue que j'ai appris à lire et à écrire ? » Et le plan continu et finit dans le ciel.

La qualité du bleu domine le blanc des nuages. Et vous associez la qualité du bleu à la sonorité de l'image. C'est extraordinaire ! Quel sera votre prochain film ?

Langue Sacrée, Langue Parlée. C'est à nouveau l'histoire d'une tension. La langue sacrée était sacrée dans la mesure où elle n'était pas parlée, elle était pourtant très vivante, elle n'était pas morte du tout. Elle était dans la prière de tous les jours, dans les études, dans la correspondance entre les rabbins, dans les questions et dans les réponses sur une quantité de choses qui concernaient la vie quotidienne. Elle était écrite en Hébreu, donc elle n'était absolument pas morte. L'idée que seulement une langue parlée est une langue vivante est une idée du XIX^e siècle. La langue sacrée était une langue complètement vivante, sauf qu'elle n'était pas parlée. Et elle s'appelait « langue sacrée ».

Mais je trouve que l'on est passé un peu vite sur *Misafa Lesafa : d'une langue à l'autre*. Ce que je voudrais dire, c'est que dans la première partie du film on voit des gens qui ont décidé de mettre de côté leur langue maternelle, dans laquelle ils n'avaient appris ni à lire ni à écrire. Cette partie témoigne des gens qui ne maîtrisent pas leur langue maternelle. Ils étaient enfants et sont passés d'une langue à une autre. La deuxième partie commence par des Palestiniens, qui sont bilingues par définition, et ça va de deux palestiniens – Salman Masalha, poète, et Amal Murkus, chanteuse et actrice – à Evgenya Dodina, l'actrice russe qui insiste, comme je l'ai dit, pour garder sa langue alors que sa fille parle russe mais en traduisant de l'hébreu comme tous les enfants d'immigrés qui sont nés en Israël. Et après, Daniel Epstein, le rabbin philosophe, dit qu'il passe d'un monde à l'autre, d'une langue à l'autre, qu'il est ballotté. « *Je cours de l'une à l'autre, Comme un battement de cœur, ballottant et ballotté* ». Il n'est pas dans l'une ou dans l'autre.

Au début du film Meir Weiselter, le poète, dit : « J'avais huit ans quand on a atterri à Haïfa. Je savais déjà un peu d'hébreu, (...) Je me suis lancé à fond dans l'hébreu. Ce n'était pas une décision. C'est plus tard que j'ai décidé d'être écrivain (...). Du moment où j'ai voulu pénétrer l'hébreu et écrire, du moment où j'ai eu cette idée-là, j'ai dû assassiner la langue russe ». Ainsi, le film commence par un garçon qui décide d'être écrivain et qui sait qu'il veut devenir écrivain. Si on veut écrire, il y a qu'une langue dans laquelle on doit écrire, il n'y a pas plusieurs langues. La décision « d'assassiner la langue russe » est une décision de quelqu'un qui sait qu'il veut être écrivain.

Agi Mishol, la poétesse, s'est effondrée en hongrois.

Oui, mais le jour de la mort de son père ! C'est une lamentation, et la lamentation c'est le préverbal. Elle s'écroule dans la langue du père qui est mort. Elle lui dit « *papa, papa* » en hongrois : elle lui parle dans sa langue. Elle dit : « *j'ai senti que l'hébreu ne me portait plus* ». Il ne la portait pas dans quelque chose qui avait été avant la parole. D'ailleurs elle dit que sa poésie vient de cette zone là, de l'entre-deux. Elle parle de l'entre-deux. La poétesse iraquienne Haviva Pedaya parle aussi de cette zone : « *La langue est comme double, l'hébreu face à l'arabe. Je navigue entre les deux. Je parle de mon "hébraïté" et de mon "arabité" comme de deux essences que relie un point aveugle, une zone d'oubli, une zone abandonné* ».

Vous venez aussi d'un entre-deux...

Oui, entre l'allemand et l'hébreu mais en ce moment, on est en train de parler Français, je vis ici plus longtemps que j'ai jamais vécu en Israël ... Ces deux poétesse parlent de la poésie comme d'une zone qui est un entre-deux. Je ne sais pas si elles parlent d'un entre-deux langues ou alors peut-être du maternel et du paternel, peut-être du maternel qui est préverbal et du paternel qui serait l'accès au langage. Je ne le sais pas.

Dans Misafa Lesafa : d'une langue à l'autre, les mots de Meir Weiselter sont vraiment touchants : « j'ai dû assassiner la langue russe ». Et Anna Akhmatova dit: « J'ai beaucoup à faire aujourd'hui :/ Il faut tuer jusqu'au bout la mémoire, / Il faut que l'âme se pétrifie/ Il faut apprendre à vivre de nouveau ».

Je sais. À un moment de sa vie, on croit que l'on fait ça. Celui qui en parle clairement est Daniel Epstein, rabbin et philosophe. Il voulait être rabbin, ne parler qu'en hébreu. « À l'époque, je pensais avoir laissé le français et la philosophie derrière moi. Mais c'est revenu, avec de plus en plus d'insistance, dans mon enseignement, car j'avais à cœur de transmettre ce qui m'importe dans la culture française, la philosophie que j'ai découverte en Israël, avec Levinas ». Il dit aussi : « Je ne dirais pas que je vis dans une langue, puis dans l'autre. Je cours de l'une à l'autre comme un battement de cœur, ballottant et ballotté. » Chez Aharon Appelfeld l'ambivalence est encore plus forte. Il dit : « Avec l'allemand, j'ai toujours eu une relation ambivalente. C'était ma langue maternelle mais c'était aussi la langue des assassins. » Mais quand même j'ai vu Aharon Appelfeld parler en allemand avec Imre Kertész, le prix Nobel, parce que c'était leur seule langue commune.

Entre les affirmations des personnages de votre film et vous, il existe une sorte de jeu de miroir : un jeu de miroir avec votre poétique. Un montage, analogue à celui du poète qui construit son rythme.

Je n'avais jamais pensé que ce film allait provoquer une telle émotion. Les gens sont venus deux, trois, quatre fois. Il y avait une Chinoise qui voulait parler : et elle commençait à pleurer. Elle n'y arrivait pas. Allez savoir pourquoi. Il y avait une Yougoslave, la même chose ! C'était incroyable que les gens reviennent ...

La langue de la mère, la nostalgie des mondes disparus, font retour – dites-vous – « par effraction dans les situations de grande émotion ». Le spectateur qui regarde le film ne le comprend pas. Il est pris par une émotion qui lui échappe ; il expérimente l'effraction. Les cadrages bordent les visages, alors que les mots, les intonations et les

sonorités de l'hébreu lui font subir l'« orchestration » de la perte du maternel. Cette perte renvoie le spectateur à son « objet perdu », où ont été confondues et refoulées à jamais la mère, l'absence et la douleur. Vous renvoyez à cet « objet perdu » qui « donne consistance à la douleur »¹³.

Oui, mais en même temps il y a aussi une joie. La joie d'acquérir une langue, une nouvelle langue.

Les gens sont touchés parce que votre film les touche au plus profond d'eux-mêmes.

Il y a même une amie Roumaine, qui m'a dit : « ton film a changé ma vie ». Je ne sais pas ce qui s'est passé pour elle. Je sais qu'elle est revenue, alors qu'elle vient de loin, de très loin

La première fois, on ne voit pas tout, on est pris par l'émotion. La deuxième fois, on arrive à voir, et à faire des liens, peut être parce que le film est construit comme un poème. Il très concis. De plus, les gens qui ne parlent pas l'hébreu gagnent quelque chose. Ils ne comprennent pas la langue, donc ils ne collent pas à ce qui est dit. Ils se laissent imprégner par la sonorité des personnages, par la musique de leur voix. Peut-être la langue arrive comme ça, du corps à corps. Paradoxalement, c'est autrement intéressant pour ceux qui ne comprennent pas l'hébreu. Ils ont une dimension en plus.

Merci, Nurith Aviv.

Filmographie de Nurith Aviv (comme réalisatrice) :

1989 *Kafr Qara, Israël* (doc. 66', France-Allemagne)

1992 *La tribu européenne* (doc. 75', France)

1997 *Makom, avoda* (doc. 81', France-Israël-Allemagne)

2000 *Circoncision* (doc. 52', France)

2001 *Allenby, passage* (doc. 5', Israël)

2002 *Vaters land (Perte)* (doc. 30', Allemagne-France)

¹³ M. Montrelay, *L'ombre et le Nom*, Paris, Minuit 1977, p. 22.

2004 *Misafa Lesafa* (D'une langue à l'autre) (doc. 55', France-Israel-
Allemagne-Belgique)

L'alphabet de Bruly Bouabré (doc. 17', France-Allemagne)

Notice : Nurith Aviv a été la première femme chef-opératrice en France.
Elle a fait l'image d'une centaine de films de fiction et documentaires avec
entre autres Agnès Varda, Amos Gitai, René Allio, Jacques Doillon... Elle
a réalisé huit documentaires.

Page web : <http://nurithaviv.free.fr>

Notice : Maria Letizia Cravetto Née à Turin (Italie), vit à Paris depuis
1970. Écrivain, auteur de romans et poèmes, directrice de Programme au
Collège International de Philosophie, chargée de conférence à l'E.H.E.S.S,
à partir de 2003 elle a été chargée d'un séminaire à la F.MSH où elle
développe « *L'anthropologie du sous-sol* ».

2000, *Fidélité à l'après. A propos du suicide de Primo Levi et de l'intériorité du Mal*,
Paris : Kimé.

2001 « Au-delà de l'exclusion : l'écriture testamentaire » *Lieux d'Etre* :
pp.134-138

2003 « The Emancipation of thought : on the Work of Michel de Certeau »
Diogenes : 115-129.

2006 « Symposium : Migrated Knowledge et métissages » (M.L. Cravetto,
J. Goody, S. Pandolfo, M. Sinapi) *Social Science Information* , Vol 45, N.
3 (2006), pp.323-385.