

HORIZON



L'Envers de Paris

FORMES
CONTEMPORAINES
DE LA PUDEUR

L'Envers
de PARIS

N°67

« FILMER LA LANGUE »
CONVERSATION ENTRE
NURITH AVIV ET ÉRIC LAURENT

Le 17 mars 2022, dans le cadre de la projection de son film Des Mots qui restent au Cinéma Les 3 Luxembourg à Paris, a eu lieu une rencontre entre Nurith Aviv et Eric Laurent, sous l'égide de l'Envers de Paris. C'est la transcription de cette conversation qu'ils ont fait l'amitié de transmettre à Horizon.

Éric Laurent : C'est déjà un grand plaisir de se retrouver avec le public au cinéma, après tout ce temps.

Nurith Aviv : On avait un rendez-vous pour *Yiddish*, hein ?

É. L. : Voilà, et puis...

N. A. : Il a été manqué...

É. L. : Pour *Yiddish*, on a fait comme on a pu, à distance. Mais c'est quand même quelque chose la présence, l'écran, un vrai film et puis une vraie salle et un vrai public.

Le film que nous venons de voir, comme *Yiddish*, est une façon de filmer la langue. C'est une façon de filmer la langue qui est extrêmement

Nurith Aviv est réalisatrice de films documentaires. Elle fait des questions de la langue un terrain de recherche personnel et cinématographique. <http://nurithaviv.free.fr/filmographie.htm>

Éric Laurent est psychanalyste, AME de l'École de la Cause freudienne.

joyeuse, drôle, surprenante – comme la dernière séquence avec Anat Pick en témoin de façon exemplaire – alors que la matière en elle-même ne l’est pas forcément. Puisque les langues judéo-arabes qui traversent les différents acteurs que tu filmes sont en train de s’effacer et qu’elles sont de moins en moins prononcées, parlées. Il faut les rendre vivantes. Le film procède de cette joie de leur rendre vie. Ce biais joyeux est aussi celui que tu avais pris pour *Yiddish*, qui a tellement surpris. Tu en faisais la langue de choix d’une jeunesse cosmopolite et la langue de l’avenir. C’était frappant. Bien sûr, ça a touché tous ceux qui réfléchissent sur la chose. Là, on a le même effet de surprise, de gaieté par la façon dont les différents protagonistes sont pris par ce qui les traverse.

Les fenêtres qui restent

É. L. : Quand on va voir un film de Nurith Aviv, on sait qu’il va y avoir des fenêtres. On sait aussi que les acteurs vont être filmés d’abord dans un cadre qui peut être porte ou fenêtre. On se demande aussi comment, une fois de plus, Nurith Aviv va jouer avec cette sorte de contrainte à la Georges Perec qu’elle s’impose. Comment va-t-elle pouvoir inventer une façon nouvelle de nous faire voir la nécessité du cadre ? Dans ce dernier opus, on est encore surpris. On ne s’attendait pas à cette volte-face après la série des films où les sujets étaient de face ou de profil. On voyait alors le détail des visages, avec tout ce qui se jouait dans les yeux, les regards, la lumière.

Ici, justement, on est pris à contre-pied par des personnages de dos et à contre-jour, avec la lumière qui arrive des fenêtres devant laquelle sont tous les sujets. Lorsque je dis à contre-jour, c’est un point de départ, car c’est faire peu de cas de la délicatesse de la lumière. La lumière est équilibrée pour qu’il n’y ait pas d’effet de contre-jour. Par un certain tour de force de réglage de cette lumière, le sujet est à la fois pris dans la lumière qui vient de la fenêtre et, en même temps, on discerne très bien le corps. Il n’est pas effacé, mais silhouetté avec force.

N.A. : Ce qui est important c’est vraiment ça, c’est dans ces moments-là, plus fort que peut-être dans d’autres, peut-être pas, c’est le bord

de la fenêtre. Parce que le bord... ça fait cadre, mais tu sais que le mot « bord », en hébreu, ça veut dire \aleph (Safa) qui veut dire « la langue ».

É. L. : Tu me l'avais appris.

N. A. : Oui, donc il y a quelque chose comme si le bord de la fenêtre parlait avec le monde, tu vois, il y a quelque chose comme ça. Avec cette histoire de bord. Ce que j'ai trouvé pour moi amusant, vraiment

« Il y a quelque chose comme si le bord de la fenêtre parlait avec le monde, tu vois, il y a quelque chose comme ça. » NA

amusant, et c'est pour ça que j'ai aussi fait l'affiche. Elle s'est imposée à moi alors que je n'avais le choix qu'entre très peu d'images du film. C'est quand même formidable que sur six personnes, il y a deux personnes, dans deux pays différents, qui ont

cette fenêtre en long, en si long. Est-ce que c'est le hasard? Évidemment, mais pour moi Dieu, c'est le hasard.

É. L. : C'est ça.

Pourquoi restent la courgette et le *teapot*

N. A. : Donc, si quelqu'un dit « Ah, c'est gentil de ta part d'avoir fait faire deux grandes fenêtres, une à Jaffa, une à Paris », en fait, moi je n'y avais pas pensé du tout. Je n'avais pas pensé que l'affiche serait ça, mais après je n'ai pu rien faire d'autre. Je suis contente de cette affiche avec ces deux fenêtres si éloignées. Ce qui est intéressant, aussi, et qui est un autre hasard que celui des deux fenêtres, c'est que deux sur six des acteurs parlent de la courgette. Il faut le faire. Dans deux langues si différentes, pourquoi se rappeler de la courgette?

É. L. : Sans doute parce que la courgette est un légume fondamental. C'est toute une culture qui s'est transmise avec la courgette. Par exemple, dans la cuisine française, la courgette n'est pas passée

pendant des siècles. Elle est restée en Provence, comme l'aubergine qui avait été amenée là de l'Orient par les juifs du pape...

N. A. : C'est vrai.

É. L. : Mais oui.

É. L. : Ce sont les juifs du pape à Avignon qui ont d'abord amené l'aubergine de la Méditerranée et l'ont acclimatée à la cuisine provençale. Puis, quand la courgette est arrivée d'Amérique, elle a suivi les chemins de l'aubergine comme autre légume exotique. Elle est restée dans la cuisine provençale, en dehors du royaume de France. Elle est restée loin de Paris, de Lyon. Il a fallu la révolution du restaurant au XIX^e siècle pour que la courgette se diffuse.

N. A. : On ne s'est pas préparé, hein ?

É. L. : Avec la courgette, en effet, on voit disons des choses essentielles de l'enfance qui passent par la bouche et qui se mangent.

N. A. : Quand même, soyons sérieux. Entre quelqu'un qui a grandi en Libye et à Salonique, je veux dire, il n'y a pas une cuisine juive. Ça n'existe pas. Ils n'ont pas quitté la Palestine avec la courgette.

É. L. : Non, mais la courgette fait la base d'un nombre de plats, en effet, fort importants – que ce soit à Thessalonique ou en Libye.

N. A. : C'est plus la Méditerranée quand même que la judaïté, je crois.

É. L. : D'accord. Mais les juifs comme passeurs de cultures ont, en effet, aussi amené la courgette un peu plus haut, tu vois ?

N. A. : Mais il y avait un autre mot aussi étrange dans ce vocabulaire. On parle de « cash da taï » qui est « la tasse de thé », ça ne vient pas de « tasse de thé », je crois que ça vient de l'hébreu. Comme le mot « tipot ».

É. L. : Oui, mais ça fait tellement homophonique, même pour « tasse de taï ». Ça fait tellement homophonique qu'on se dit que c'est passé comme...

N. A. : De même *tipot*, vient de l'hébreu « tipot » et non de l'homophonie anglaise.

É. L. : Et « teapot » prononcé comme ça, ça fait parfaitement hébreu, oui.

N. A. : Mais tu parles hébreu ?

É. L. : Non.

N. A. : « Tipot » en hébreu ça veut dire « deux gouttes » (טפ), mais ça n'a rien à voir avec le « teapot » anglais. Quand elle dit *tipot*, ça semble venir de l'anglais, alors que c'est une rencontre avec l'hébreu.

É. L. : Avec une simple variante de prononciation, tout ça passe dans la langue. Et il y a beaucoup de phénomènes de langue explorés dans le film qui sont de cet ordre-là.

Le choix de la profondeur de champ

« Les jeux de cadres et le bord qu'ils tracent entre parole et silence sont remarquables. On comprend peu à peu la portée du retournement, le fait que tes acteurs commencent à parler alors qu'ils sont encore de dos. » ÉL

É. L. : Ce qui est aussi remarquable dans le film, ce sont les jeux de cadres et le bord qu'ils tracent entre parole et silence. On comprend peu à peu la portée du retournement, le fait que tes acteurs commencent à parler alors qu'ils sont encore de dos. Puis, ensuite, ils sont de face et placés comme tu filmes en général tes sujets. Dans un cadrage assez large, bien situés dans leur environnement. On peut remarquer

la qualité de la profondeur de champ. Donc, après la mise à plat

devant la fenêtre, il y a à la fois l'entrée des sujets dans le dialogue et dans la profondeur de champ de l'environnement du sujet qui parle.

N. A. : Tu as remarqué que maintenant dans les films, c'est à la mode que tout soit flou. Dans le cinéma actuel, il n'y a que la personne qui est nette et autour c'est flou. C'est techniquement possible en fait parce qu'il y a des grands, de gros capteurs avec des caméras très chères. J'obtiens la profondeur de champ créée par une caméra pas chère qui a un petit capteur. Je le fais exprès, vraiment. Avec une caméra où il y a dix capteurs, du coup il y a plus de profondeur de champ. J'ai horreur de cette mode où tout est flou. Pour moi, c'est comme la pub : c'est net là où il faut acheter.

« J'ai horreur de cette mode où tout est flou. Pour moi, c'est comme la pub : c'est net là où il faut acheter. » NA

É. L. : C'est très juste.

N. A. : En plus que la technique décide du langage. C'est-à-dire qu'il y a ces gros capteurs qui font disparaître la profondeur de champ. Du coup, il y a une esthétique qui vient de la technique et personne ne se révolte. Non seulement on ne se révolte pas, mais les cameramen qui font ça rajoutent des filtres pour que ce soit encore plus flou. C'est idiot. Ce fait que tous aient le même goût s'est imposé par la technique. C'est vraiment incroyable.

É. L. : On pourrait même ajouter que c'est net sur le point où on veut absolument capter l'attention parce qu'on a l'idée que le spectateur est distrait. Qu'il est toujours ailleurs ou absorbé par ses multitâches. Il faut absolument le fixer en un point. Autour tout est flou : car ça fait aussi partie de l'environnement contraint par la globalisation où tout est pareil.

N. A. : Oui. Il y a quelque chose comme ça. Du coup, je ne sais pas pourquoi on tourne en un lieu plutôt qu'en un autre. En fait, ce n'est pas la peine. On peut tourner n'importe où, de toute façon c'est flou.

C'est extraordinaire. J'ai choisi de tourner avec une petite caméra et j'ai insisté là-dessus avec mon cameraman.

É. L. : Ce n'est pas seulement une question de technique mais de choix. Je me rappelle quand j'apprenais le cinéma, on montrait les plans de Fritz Lang parce que Fritz Lang fait vraiment le choix de la profondeur de champ maximale.

N. A. : Oui mais c'est surtout dans *Citizen Kane*, non ?

É. L. : Et puis *Citizen Kane*.

N. A. : C'était l'époque des grands trucs de profondeur de champ. Maintenant, on ne veut plus la profondeur. On veut que tout soit plat.

É. L. : Orson Welles avait vu ça dans Fritz Lang et l'expressionnisme allemand. Ça lui avait plu et il avait repris ce choix et l'avait plongé dans le cinéma américain.

Le corps qui parle

É. L. : Ce qui me frappe aussi c'est la façon dont tu arrives à faire parler les protagonistes dans le film. Tu as dit toi-même, une fois, que tu filmais la parole.

« Tu filmes l'effet sur le corps du fait de parler, le parlêtre. [...] Le fait que ce soit le corps qui parle a des effets sur les sujets qui ne relèvent pas de la signification des paroles qu'ils prononcent. » ÉL

N. A. : Et la pensée, j'ai essayé.

É. L. : Moi je trouve qu'en fait, ce n'est pas exactement la parole que tu filmes. Tu filmes l'effet sur le corps du fait de parler. C'est ma pente lacanienne. Tu filmes le *parlêtre* comme dit Lacan. Il faut le corps qui parle. Le fait que ce soit le corps qui parle a des effets

sur les sujets, qui ne relèvent pas de la signification des paroles qu'ils prononcent. Habiter une langue, c'est bien plus que d'habiter un

dictionnaire. Quand on emploie un mot, on ne le fait pas au sens du dictionnaire Robert. Pour chacun d'entre nous, les histoires des mots sont très différentes. Ils nous dépassent, ils nous habitent, ils sont là. C'est particulièrement démonstratif dans ce film où tu vises les mots qui restent, mais dans les autres films aussi les corps sont très présents.

Dans *Signer*, c'est évident à quel point le corps est présent. Dans *Yiddish* aussi, mais autrement. Ici, le fait qu'il y ait ces mots qui s'égrènent, qui ont l'air coupé du développement de toute la langue, renforce l'effet de hors-sens de ces mots. On sent bien que pour ceux qui les disent, ces mots ont une vibration particulière. Ils renvoient à quelque chose dans leur histoire. Beaucoup sont liés à des objets du registre de l'oralité, sur des choses très fondamentales pour les enfants. C'est resté. Tu arrives à filmer la joie de la récupération, la façon dont un sujet retrouve une façon d'habiter ces mots-là. Le sujet le fait d'abord pour toi, et tu arrives ensuite à faire partager aux spectateurs la façon dont ces mots ont vibré.

« Ici, le fait qu'il y ait ces mots qui s'égrènent, qui ont l'air coupé du développement de toute la langue, renforce l'effet de hors-sens de ces mots. » ÉL

Nommer la mélancolie

E. L. : Cette séquence, et la vibration propre à ce mot : la *Rima*, m'a fait penser à un chapitre de Michel Leiris au début de sa trilogie. Au début de *Biffures*, il parle d'un moment avec sa mère. Il joue aux petits soldats auxquels il tient beaucoup. Ces soldats sont en plomb comme à l'époque et se cassent facilement. L'un d'entre eux tombe. Il le rattrape et il dit « reusement ». Sa mère le reprend sèchement : « on ne dit pas *reusement*, on dit heureusement ». Il arrive dans ce texte à faire comprendre que tout le malheur du monde est là. Au lieu de partager sa joie, on le corrige et le rappelle à son devoir. Michel Leiris a ensuite traversé des moments *down* assez forts dans son existence. Il a beaucoup lutté contre l'exil de la joie. De plus, il s'est fait un style, il a inventé une langue telle que personne n'a plus jamais pu le

reprendre sur le style. Personne n'a pu lui dire « on ne dit pas ceci, mais cela ».

Quand dans ton film, cette jeune poète veut nommer la pesanteur qui l'accable, ce qui se transmet est assez beau. Mais on entend aussi entre les lignes la pesanteur qui circule entre mère et fille. Sa mère est dominée par une dépression et elle lui a transmis la lutte contre cette pesanteur. Elles vont devoir lutter contre ça toutes les deux, mais la poète transforme le combat. Elle veut extraire de la langue transmise par sa mère une façon poétique de nommer l'obscénité de ce qui l'accable. Elle veut ainsi déplacer cette oppression. C'est ce qu'on peut faire en psychanalyse, ce qu'on peut faire aussi quand on est créateur, quand on écrit, quand on tente de nommer. C'est sensible. Justement, c'est elle pour qui les mots ont le plus de corps. Comme elle le dit, les mots sortent du corps, et rentrent. Elle le présentifie, avec cette beauté un peu triste. C'est assez réussi. Je note aussi que c'est la seule séquence où il n'y a pas de photos.