

## ANNONCES

### Un film de Nurith Aviv

*Le sixième mois, l'ange Gabriel fut envoyé par Dieu dans une ville de Galilée, du nom de Nazareth, à une vierge fiancée à un homme du nom de Joseph, de la maison de David. Et le nom de la vierge était Marie. Il entra et lui dit :*

*« Réjouis-toi, pleine de grâce, le Seigneur est avec toi. » À cette parole, elle fut toute troublée et elle se demanda quelle était cette salutation. Et l'ange lui dit : « Ne crains pas, Marie, car tu as trouvé grâce auprès de Dieu. Voilà que tu concevras dans ton sein et enfanteras un fils, et tu l'appelleras du nom de Jésus. Il sera grand et sera appelé : Fils du Très-Haut. Le Seigneur lui donnera le trône de David, son père. Il régnera sur la maison de Jacob pour les siècles et son règne n'aura pas de fin. »*

*Marie dit à l'ange : « Comment cela sera-t-il, puisque je ne connais pas d'homme ? »*

*L'ange lui répondit : « L'Esprit Saint viendra sur toi, la puissance du Très-Haut te prendra sous son ombre. C'est pourquoi l'être saint qui naîtra sera appelé Fils de Dieu. Et voilà qu'Elisabeth, ta parente, a aussi conçu un fils dans sa vieillesse, et elle en est à son sixième mois, elle qu'on appelait la stérile, car rien n'est impossible à Dieu. » Marie dit alors : « Je suis la servante du Seigneur. Qu'il m'advienne selon ta parole. » Et l'ange la quitta.*

Luc, 1, 26-39

### Rola Younes

#### HAGAR

Je viens d'une famille confessionnellement mixte, j'ai eu une éducation laïque, je suis allée à l'école française laïque de Beyrouth et je n'ai pas eu d'éducation religieuse formelle ce qui m'a en fait permis d'avoir un rapport très libre aux religions. J'ai lu toute seule les textes fondateurs du christianisme, de l'islam, du judaïsme, je les ai lus en différentes langues, en français, et j'ai ainsi pu m'amuser à suivre à la trace certains récits ou certains personnages qui migrent, qui se promènent d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre.

Le Coran raconte lui aussi l'annonce faite à Marie. En arabe, Marie s'appelle Maryam, dans le Coran elle est vierge, comme dans les évangiles, et elle voit apparaître un esprit, *rouah*, sous forme humaine, qui lui annonce qu'il a été envoyé par Dieu pour lui offrir un fils. Mais ce fils, Jésus donc – en arabe on l'appelle *Issa* –, ce fils est le fils de Marie mais n'est pas le fils de Dieu. Et le

Coran insiste bien là-dessus : Jésus, ou *Issa*, est le prophète de Dieu, c'est son serviteur, il a un statut important mais il n'est pas le fils de Dieu, Dieu n'a pas d'enfants. Et d'ailleurs un verset du Coran dit : *Louange à Dieu qui ne s'est pas donné de progéniture.*

*Il dit : « Je suis en fait un Messager de ton Seigneur pour te faire don d'un fils pur. » Elle dit : « Comment aurais-je un fils, quand aucun homme ne m'a touchée et je ne suis pas prostituée ? » Il dit : « Ainsi sera-t-il ! Cela m'est facile, a dit ton Seigneur. Et nous ferons de lui un signe pour les gens, et une miséricorde de notre part. C'est une affaire déjà décidée. »*

Coran 19, 19-21

Dans le récit de la révélation à Mahomet, l'ange qui apporte la révélation à Mahomet est le même ange qui apparaît à Marie. C'est l'ange Gabriel. En arabe, on l'appelle *Jibril*. D'après le Hadith d'Al-Bukhari, ce recueil des dires et des actes du Prophète, Mahomet avait l'habitude de faire des retraites spirituelles solitaires dans une petite grotte du mont Hira et c'est au cours de l'une de ces retraites que l'ange Gabriel lui apparaît et lui ordonne de lire. Mahomet proteste : « Je ne sais pas lire. » Littéralement, en arabe, il dit : « Je ne suis pas lecteur. ». Mahomet est troublé, tout comme Marie. Le Hadith dit que son cœur tremble. Il a peur et en effet il vit l'impossible : lire alors qu'il ne sait pas lire, tout comme Marie qui proteste et qui dit à l'ange Gabriel : « Mais comment est-ce possible ? Je n'ai pas connu d'homme, c'est impossible. » Mais justement le texte dit : « A Dieu, rien n'est impossible. » Donc, tout comme Marie va mettre au monde l'enfant divin, Jésus, le Verbe incarné de Dieu, Mahomet, lui aussi, va mettre au monde le Verbe de Dieu, la Révélation de la parole divine qui nous a donné le Coran.

D'après la tradition musulmane, Mahomet est descendant d'Ismaïl qui est le fils aîné d'Abraham, et c'est par cette filiation que l'islam est une religion abrahamique monothéiste.

La Bible raconte que Sarah, l'épouse d'Abraham, était stérile. Mais comme elle voulait quand même un enfant, elle donne à son mari, Abraham, sa servante égyptienne Hagar. Hagar tombe rapidement enceinte et, d'après le texte biblique, se met à mépriser Sarah, sa maîtresse. Sarah la maltraite suite à quoi Hagar fuit dans le désert, enceinte. Dans le désert, un ange la retrouve et lui annonce la naissance prochaine d'un fils qui aura une grande descendance. C'est ce fils qu'on appelle en hébreu *Ishmaël*, et en arabe *Ismaïl*. Et on a là, dans le désert, avec Hagar, la première annonce faite à une femme dans la Bible.

*L'ange de Dieu la trouva près d'une source dans le désert, une source sur le chemin de Shur. Il dit : « Hagar, servante de Saraï, d'où viens-tu et où vas-tu ? » Elle dit : « Je fuis devant Saraï, ma maîtresse. » L'ange de Dieu lui dit : « Retourne chez ta maîtresse et souffre sous sa main. » L'ange de Dieu lui dit : « Je multiplierai ta descendance et on ne pourra la compter. » L'ange de*

*Dieu lui dit : « Voilà que tu es enceinte, et tu enfanteras un fils, et tu l'appelleras du nom d'Ismaël car Dieu a entendu ta détresse. »*

Genèse 16, 7-11

Les musulmans se voient comme les descendants d'Ismaïl, mais curieusement la mère d'Ismaïl, *Hajer* en arabe, n'est pas du tout mentionnée dans le Coran, elle n'est pas citée dans le Coran. Elle est mentionnée dans le Hadith d'Al-Bukhari qui est postérieur au Coran d'un siècle et demi. Le Hadith raconte l'histoire du deuxième renvoi de Hajer dans le désert, cette fois avec son fils Ismaïl. Elle part à la recherche de l'eau, elle fait sept fois le trajet entre deux petites montagnes, le mont Safa et le mont Marwah, et elle entend un bruit. Elle se tourne vers son fils, voit un ange à côté de son fils qui tape le sol du pied, et juste à l'endroit où l'ange a tapé du pied, de l'eau jaillit. Comme on est dans le désert et que l'eau est rare, elle dit à l'eau « zoumi zoumi » pour que l'eau se rassemble et ne coule pas, ne se disperse pas. Et c'est cette phrase, pense-t-on, qui serait à l'origine du nom actuel de la source qui est *zam zam*. La scène s'est passée juste à côté de la fameuse Kaaba qu'on a aujourd'hui et qui, selon le Coran, a été construite par Abraham lui-même et par son fils Ismaïl. Et c'est aussi là que, aujourd'hui encore, chaque année, les pèlerins font sept fois le trajet entre le mont Safa et le mont Marwah, trajet qu'on appelle en arabe le *Saï*, pour finir par boire de l'eau de *zam zam*.

## **Haviva Pedaya**

### ***LE DESERT***

Je suis à Be'er Sheva et je porte avec moi un autre lieu, peut-être Jérusalem. L'errance dans le désert, la marche sans but, tout l'horizon désert. Et remonte en écho : *Elle va et erre dans le désert de Be'er Sheva*. La Genèse dit cela à propos de Hagar quand Abraham et Sarah la renvoient. Ils la renvoient dans le désert à cause de sa grossesse. La stérilité est en effet une sorte de désert, d'aridité. Il y a une tension entre stérilité et fertilité.

En hébreu, le mot t'indique où aller, vers où avancer. Par exemple, au sujet de la maternité. En hébreu, le mot *em*, « mère », peut se lire *im*, « si ». Et ce mot *em*, « mère », engendre le mot *emouna*, « croyance ». De « mère » naît « croyance ». Sans cet acte d'être nourrice, cet acte « nourricier », *omen*, celui qui contient, porte, tient l'enfant, sans ce geste de contenir, de porter, de tenir, le *holding*, sans ce geste le nourrisson n'aura pas d'existence. Il va dépérir. L'être humain n'aura pas d'existence sans l'idée de croyance, non en Dieu ou en la religion mais croyance en la possibilité d'exister qui porte tout l'être.

De toute cette circulation émerge la figure de Moïse. Moïse le prophète, Moïse le maître, le guide, le législateur, celui qui chante, qui est poète, qui apporte le

mot de Dieu. Le prophète qui apporte le mot. Il apparaît aussi comme fils de la mère. En effet, quand il affronte, dans le désert, son peuple « enfantin », il crie à Dieu dans la détresse et dit : « Ai-je, moi, été enceint de ce peuple, l'ai-je enfanté, que tu me dises : "porte-le en ton sein comme le nourricier, le nourrisson" ? »

Revenons à Moïse nourrisson, un nourrisson arraché du sein de sa mère, qui pour survivre est mis dans une boîte scellée voguant sur le Nil qui a reçu tant de nourrissons mis à mort. Le pari est de savoir s'il vivra ou s'il ne vivra pas. Comme le mot *em*, « mère », renvoie au mot *im*, « si ». Sur ce arrive la fille du Pharaon, et sa servante recueille l'enfant. La mère deviendra la nourrice. Ainsi Moïse va grandir entre sa mère d'origine, désormais sa nourrice, et sa mère adoptive, peut-être la langue. Certains font d'elle le prototype de l'amante car c'est elle qui ouvre la boîte, un acte à fort sens érotique.

Ainsi, Moïse qui a grandi entre toutes ces mères devient celui qui apporte la Torah, la révélation, le mot comme annonce. Car *tevo*t veut dire à la fois « mot » et « boîte ». Ainsi Moïse rend la « boîte » le « mot » au peuple. Et tout ce mouvement dans lequel Moïse est pris dans le désert nous renvoie au désert de Hagar et Sarah. Ce désert où Hagar lutte pour sa place, et où Sarah, plongée dans sa perte, dans son impossibilité d'enfanter, prend conscience aussi de la perte de l'époux, de l'homme, de l'amour conjugal. Elle dit à son époux : « Ma colère sur toi. J'ai mis ma servante en ton sein. » Elle pense : certes, je l'ai voulu, mais pas à ce point-là. Il dit : « Fais d'elle ce que tu veux. » La douleur d'une femme qui dit : « Tu m'as trop cloisonnée, je n'ai pu être mère et j'ai perdu ma place. » Tout ce cloisonnement, tous ces rôles que la femme remplit comme mère, amante... Là-dessus arrive l'annonce de la fécondité aussi à Sarah.

## **Sarah Stern**

### **SARAH**

Mes parents m'ont donné trois prénoms. Saraï, c'est le prénom qu'a choisi ma mère. Diane, c'est le prénom qu'a choisi mon père, c'est la déesse de la chasse et de la lune, une déesse éternellement chaste qui n'a pas de descendance. Marielle, c'est un prénom qu'a choisi ma tante. Pour une petite fille qui vivrait en France, elle voulait un prénom français. Marielle c'est une variante de Marie, la Vierge Marie. Saraï c'est, dans la Bible, le premier prénom de Sarah, la femme d'Abraham, avant qu'elle ne puisse enfanter. Saraï, c'est une femme stérile. Moi, je n'ai jamais été à l'aise avec ce prénom, et quand j'ai eu dix-huit ans, je me suis fait appeler Sarah.

Dans la Bible, le changement de nom de Saraï à Sarah intervient quand Dieu dit à Abraham qu'il va avoir une descendance. Il demande à Abraham d'appeler sa

femme « Sarah », « tu l'appelleras Sarah », et c'est à ce moment-là que, d'une certaine manière, un sort est levé et qu'il y a une ouverture à la maternité. Abraham aussi doit, dans la Bible, changer de prénom : Abraam devient Abraham, la même lettre, le « h », le « hé », est ajoutée dans son nom. En fait, à ce moment-là, Dieu noue une alliance avec Abraham et sa descendance après lui, et le signe de cette alliance c'est, dans la tradition juive, la circoncision.

Abraham, au moment où Dieu lui fait cette annonce, est assez âgé, il est même très vieux, il a cent ans et sa femme a quatre-vingt-dix ans. Il ne croit pas quand Dieu lui dit ça, il rit. Et Dieu lui dit que ce fils s'appellera Isaac, en hébreu c'est *Itskhak*, et ça veut dire « il a ri ».

Il y a dans la Bible une autre annonce du même événement. Abraham est assis à l'entrée de sa tente, il fait chaud, il est assoupi, il se réveille et il voit trois hommes venir vers lui. Il se lève, il les accueille, leur propose de se reposer à l'ombre d'un arbre, de se restaurer et de prendre un bon repas. Et l'un des hommes lui demande : « Où est ta femme Sarah ? »

*Il se tenait debout près d'eux, sous l'arbre, et ils mangèrent. Ils lui dirent : « Où est Sarah, ta femme ? » Il dit : « Là, dans la tente. » Il dit : « Je reviendrai vers toi l'an prochain, et ta femme Sarah aura un fils. » Sarah écoutait, à l'entrée de la tente, derrière lui. Et Abraham et Sarah étaient vieux, avancés en âge, Sarah avait cessé d'avoir ce qu'ont les femmes. Et Sarah rit en elle-même, se disant : « Alors que je suis usée je connaîtrai le plaisir, et mon maître est vieux. » Et Dieu dit à Abraham : « Pourquoi Sarah a-t-elle ri, se disant : "Vais-je encore enfanter, âgée comme je suis ?" Y a-t-il chose impossible à Dieu ? Au même temps, l'an prochain, je reviendrai vers toi et Sarah aura un fils. »*

Genèse 18, 8-14

Ce rire de Sarah, c'est un rire qu'on dit d'incrédulité. Moi, ce rire, je l'entends un peu différemment. Dans cette maternité où je travaille comme psychiatre, je reçois des femmes. Et parfois, ce rire, je l'entends. Au cours d'une séance, parfois, quelque chose se dit, les femmes entendent, reconnaissent leur désir, et surgit comme ça une petite expression, un rire, un rire qu'elles voudraient contenir. C'est vraiment une expression, un débordement, c'est un rire qui témoigne d'un plaisir, d'une jubilation, et en même temps c'est un rire timide face à la possibilité qu'arrive ce qu'elles espèrent, ce qu'elles désirent si ardemment et qui est jusque-là entravé, interdit, impossible. Et c'est souvent un moment de bascule, un moment de consentement à ce que puisse arriver, ici, cet enfant.

Je me souviens d'une patiente que m'avait adressée un gynécologue, une jeune femme qui avait déjà vécu cinq fausses couches. C'est une jeune femme qui avait été élevée par sa grand-mère comme tous ses frères et sœurs, et qui faisait part de l'amour qu'elle avait pour cette grand-mère, de l'importance de cette grand-mère. À plusieurs reprises, elle dira dans le cours de l'entretien : « Ma mère n'a rien fait pour moi. » Et puis à un moment donné – quand même, une telle dénégation –, je lui renvoie que, quand même, sa mère l'avait portée et que ce

n'était pas rien. Là-dessus cette jeune femme éclate en sanglots et pourra évoquer toute la rancœur qu'elle a par rapport à sa mère. Puis l'entretien se clôt et je lui propose un rendez-vous une semaine plus tard. Quand elle revient, une semaine plus tard, c'est une jeune femme assez détendue et elle me dit : « vous savez, je ne pensais pas en venant la première fois que j'avais tout ça à vous dire », et elle me raconte que le soir même, le soir du premier entretien, elle a fait un rêve, et que dans ce rêve elle portait un enfant vivant. Depuis toutes ces années où elle avait fait ces fausses couches, elle avait très souvent rêvé d'enfants mais toujours d'enfants morts, et c'était la première fois qu'il y avait un enfant vivant dans son rêve. À ce moment-là, en fait au moment où elle le dit, c'est comme si elle avait du mal à le dire, elle a un petit rire, comme si tout à coup c'était possible. Voilà. Je la reverrai deux ou trois fois et elle accouchera à terme d'un enfant en parfaite santé.

## **Ruth Miriam Hacohen Pinczower**

### **LA VOIX**

Je m'appelle Ruth Miriam, du nom de deux femmes bibliques qui m'ont accompagnée depuis ma tendre enfance. Ruth, avec ses mots à Naomi, sa belle-mère : « Où tu iras, j'irai. » Miriam, la sœur de Moïse, qui sauve l'enfant en disant à la fille du Pharaon : « Irai-je appeler une nourrice parmi les Hébreux pour allaiter l'enfant ? »

Miriam, Marie, la mère de Jésus, je ne l'ai connue que par la musique. Plus tard, j'ai lu l'Annonce à Marie et su que, après l'Annonce, elle va chez sa vieille parente, Elisabeth, enceinte miraculeusement en sa vieillesse. Après les salutations, Marie se met à chanter le Magnificat. Le Magnificat, je l'apprends bien plus tard... Je connais ce chant par la musique de Bach... Ce chant est en fait inspiré par le chant de Hanna, la mère du prophète Samuel. C'est une femme stérile qui enfante et amène son fils, après l'avoir sevré, au temple, à Shilo. Et là, elle chante le chant de louange qui est la source du Magnificat.

Les femmes réagissent par leur voix à l'Annonce. Hagar, elle, on le sait, reçoit l'Annonce et parle d'un Dieu qui voit et entend, d'où le nom de son fils, Ishmaël, « Dieu a entendu ». On se rappelle que Hagar est renvoyée une seconde fois dans le désert. Là, avec son fils, sous un buisson, elle pleure. C'est la première femme, la première personne dans la Bible qu'on entend pleurer. En fait, on a Sarah qui rit, Hagar qui pleure, Marie qui dit à l'ange : « Qu'il en soit selon ta parole. »

Les anges aussi ont une voix. On ne pense pas à la voix de l'ange, à ce qu'il transmet, annonce, à l'essence sonore de sa voix. Cette essence, si on y pense, on la connaît d'avant, de la création du monde : *Dieu dit* : « *Que la lumière soit.* » C'est-à-dire que de la voix est née la lumière. La voix a toujours

été là. Elle n'a pas de corps. On reconnaît les voix sans voir ceux qui les portent. De même le fœtus dans la matrice : lui aussi entend des voix, la voix de sa mère, son cœur avant de voir la lumière, avant de devenir homme. Il y a quelque chose de premier, de basique dans les voix. Elles nous enveloppent, du dehors au dedans, du dedans au dehors, créant une coquille comme une matrice, une autre matrice où l'enfant, nous tous sommes portés.

La voix crée. Pour qu'il y ait création, il faut dire oui. Et toutes ces femmes, par leurs voix, les pleurs, le rire, le chant, la parole, disent oui. Elles adoptent la voix en elles, elles adoptent l'enfant qui n'est pas encore né, avec « courage », *ometz*, avec « effort », *maamatz*, mots de même racine en hébreu. Ainsi naît la mère. Ainsi va la femme là où elle va. Ainsi naît l'homme.

## **Marie Gautheron**

### **MARIE**

Ma mère était une femme profondément religieuse et elle m'a toujours dit qu'elle était vierge. Elle m'a souvent raconté, quand j'étais petite, dans quelles conditions elle m'avait vue pour la première fois et ensuite elle avait décidé de m'adopter. A l'âge de six mois, j'ai été très malade, j'ai failli mourir et j'étais à l'Assistance publique, dans une pouponnière. Et c'est elle, qui travaillait là à ce moment-là, qui m'a emmenée à l'hôpital, et quand le médecin m'a vue il a dit : « Est-ce que c'est mort ou est-ce que c'est vivant, ça ? » Puis j'ai guéri, et pour ma mère c'est à ce moment-là que je suis vraiment née, c'est-à-dire que, dans son récit, elle substituait l'histoire de ma naissance au récit de ce miracle, de ce mystère qui s'était accompli par le seul fait de son amour.

Pour moi, enfant, cette maternité spirituelle qui était la sienne, était quelque chose de beaucoup plus admirable que la maternité selon la chair. Du reste, ma mère naturelle, la femme qui m'avait mise au monde, il n'en était jamais question, c'était tout simplement tabou. Donc je vivais dans ce monde complètement religieux, où je faisais tout le temps ma prière, où ma mère me disait : « tu es la petite fille du Bon Dieu », et je trouvais tout à fait naturels les mystères de la religion chrétienne, tout particulièrement celui de la Vierge Marie qui avait conçu par l'opération du Saint-Esprit.

Pour moi, c'était complètement évident, et de toutes les histoires, de toutes les histoires de la religion qu'on voyait, que je voyais en peinture, celle de l'Annonciation m'était la plus familière parce qu'elle se rapprochait de ma propre histoire. Dans l'Annonciation, qu'est-ce qu'on entend ? On entend la salutation angélique. La salutation angélique, c'est Gabriel qui vient, qui entre dans la chambre de Marie et qui lui dit : « Je vous salue Marie, pleine de

grâces. » Je faisais ma prière tous les soirs, je disais mon Je vous salue Marie. Donc la prière angélique faisait partie de mon quotidien.

Cette salutation angélique est très souvent représentée dans les peintures anciennes. Par exemple dans cette peinture d'Ambrogio Lorenzetti, elle est inscrite sur l'auréole de la Vierge : « Je vous salue Marie, pleine de grâce, le Seigneur soit avec vous. » La parole de l'ange, de l'envoyé de Dieu, sort de sa bouche et va vers elle, et il dit : « Rien n'est impossible au Verbe de Dieu. » C'est à ce moment-là, à cet instant précis qu'il se passe l'événement le plus important de toute l'histoire du monde, de l'humanité, pour les chrétiens. Ce qui se passe à ce moment-là c'est que Marie comprend ce que l'ange est en train de lui dire. Elle répond : *Ecce ancilla domini*, « Je suis la servante du Seigneur, qu'il soit fait selon ta parole. » C'est-à-dire qu'elle accepte, elle dit « oui », elle comprend que Dieu va venir s'incarner en elle, et elle veut bien, elle accepte. C'est à ce moment-là que s'effectue ce grand mystère qui est le vrai sujet de l'Annonciation, parce que l'Annonciation n'est pas seulement une annonce, c'est l'événement lui-même, c'est le fait que le mystère de l'Incarnation s'accomplit, c'est-à-dire que l'incommensurable de Dieu, l'infini de Dieu vient se loger dans ce tout petit ventre, dans cette mesure humaine, « l'infigurable dans la figure » comme disait Saint Bernardin de Sienne au Quattrocento.

Alors, très souvent, dans les Annonciations italiennes du Quattrocento, précisément, cette scène de l'Annonciation est représentée dans un décor architecturé. Il y a une grande intimité en fait entre ce motif de l'Annonciation en peinture chez les Italiens et un décor peint en perspective où on voit, comme par exemple dans cette peinture de Domenico Veneziano, cette perspective géométrique qui assigne une position au spectateur dont le regard va être entraîné vers la ligne de fuite, vers l'infini. Ce qui permet de voir en profondeur, à travers le plan de l'image, l'histoire dont l'homme, l'être humain, est la mesure, c'est cette perspective-là. Or, dans le tableau de Veneziano, mon regard est en effet entraîné par cette perspective mais il est en même temps bloqué, mon regard se heurte, au milieu, au petit mur rose qui clôt le jardin virginal, le jardin de Marie qui est rose comme le giron de Marie, et il se heurte en son centre à la porte, au gros verrou disproportionné. L'un et l'autre me disent : « N'entre pas, ne cherche pas à voir, il faut croire, il faut juste croire. C'est le mystère. »

Quand j'ai commencé à m'intéresser à la peinture du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle, j'ai commencé à comprendre pourquoi peut-être certaines images m'étaient plus familières ou me touchaient plus que d'autres, par exemple Fra Angelico et plus particulièrement la fresque de l'Annonciation peinte au couvent San Marco. Cette fresque très simple qui montre la conversation de l'ange avec Marie et sur laquelle il n'y a pas d'architecture compliquée, il n'y a pas de texte à déchiffrer, il y a seulement du silence, et surtout, entre les deux, il y a ce mur blanc. Ce mur blanc peint sur la paroi de la cellule. Et je comprenais que c'était dans ce passage, c'est-à-dire dans cette pure surface colorée, sur ce

support, dans cette matrice à travers laquelle toutes les images possibles pouvaient advenir, c'était par ce passage qu'il fallait passer pour accéder au mystère de l'Incarnation, c'est-à-dire à la représentation de l'irreprésentable. C'est ça la question de l'Annonciation.

C'est précisément ce qui se passe dans cette peinture qui occupe la partie médiane d'un grand retable flamand peint par Van Eyck – les frères Van Eyck – au début du xv<sup>e</sup> siècle. L'Annonciation est peinte sur les parois fermées du retable, et dans la chambre de l'Annonciation Gabriel s'adresse à Marie, l'Esprit Saint se pose sur elle. Donc, on est juste à l'instant où s'effectue le mystère de l'Incarnation, et ce qui est tout à fait remarquable c'est que l'espace est très spacieux et presque vide. Et ce qui est capital c'est que ces panneaux sont faits pour s'ouvrir par le milieu, c'est-à-dire par le milieu du ventre de cette église mariale qu'est la Vierge. Et quand cette opération s'effectue, quand on ouvre les portes du retable, on passe de ce monde sans couleur au grand polyptique polychrome qui montre, dans une perspective eschatologique, toute l'histoire de l'humanité, toute l'histoire de la rédemption parce qu'il a bien fallu que Dieu s'incarne pour naître pour ensuite mourir, pour ensuite ressusciter, pour ensuite sauver l'humanité. Et c'est tout cela qu'on voit sur ce formidable retable.

Ce que j'aime tout particulièrement dans la peinture flamande, et ce qu'on voit par exemple dans le petit panneau de Van der Weyden qui est au Louvre, c'est que ça se passe – cette formidable expansion, contraction, expansion du temps du mystère de l'Incarnation – dans cette toute petite chambre intime de la Vierge, où elle est en plus adossée à un lit, ce grand lit rouge qui dit bien que c'est un lit d'épousailles, c'est-à-dire que c'est bien charnellement qu'elle va concevoir dans son ventre de femme l'enfant Dieu, et que cette intimité, ce resserrement de l'espace rend encore plus sensible la violence de l'entrée de l'ange et la surprenante beauté de l'irruption de Dieu.

Et beaucoup plus tard, en fait c'est seulement après la mort de ma mère que j'ai compris, que j'ai appris qu'elle n'avait pas été seulement ma mère adoptive, ma mère spirituelle, mais aussi ma mère charnelle, qu'elle m'avait conçue et mise au monde. C'est bien elle qui m'avait mise au monde et puis qui m'avait abandonnée à la naissance. Quand j'avais six mois, elle a décidé de m'adopter. C'est une procédure qui a duré six ans.

## **Marie José Mondzain**

### ***L'IMAGE***

On est en Pologne en 1888 quand mon père est né dans un ghetto, à Chelm. Il naît dans une famille juive orthodoxe. Mon grand-père veut que mon père

devienne rabbin. Cela signifie qu'il va observer les commandements de la Torah, et particulièrement le deuxième commandement qui interdit de faire des images. Or mon père veut devenir peintre. Il a décidé à ce moment-là qu'il allait quitter son père, sa famille puis le ghetto, puis la Pologne. Il est arrivé en France en pensant qu'il était dans la terre, sur la terre des arts et de la liberté. Il allait pouvoir devenir peintre. Cette histoire est l'histoire d'une transgression, transgression d'une loi familiale, paternelle, et d'une loi religieuse, l'interdit de l'image. C'est sans doute pour cela que j'ai voulu, tout en étant philosophe, m'interroger et travailler sur cette question de la légitimité et de la transgression. La légitimité des images et la transgression dans le fait de faire des images.

Et une première chose est que non seulement on interdit de faire des images dans le judaïsme mais qu'on interdit aussi le culte, enfin sans doute surtout le culte, parce que toute image – et c'est assez bien vu – répond à la question du désir. Toute image fait ressentir de l'amour, et l'amour de l'image vient de ce que les images sont des objets d'amour qui peuvent devenir très facilement des objets de fusion, d'adoration, qu'on appelle des idoles. Donc ce que je voulais, c'était comprendre ce qui, pour mon père, ne relevait plus de l'idolâtrie mais impliquait une relation, malgré tout une fidélité aux images : comment l'image était arrivée dans ce seul monothéisme à images qu'est le christianisme, puisque les deux autres monothéismes, judaïque ou islamique, sont fidèles à l'interdit, chacun à leur façon. Et je découvrais que l'image était arrivée dans ce monde chrétien occidental grâce à un scénario, à une fable qui commence par la fable d'une naissance, d'abord d'une grossesse, donc d'une Annonciation. Et ce qui est très intéressant c'est d'apprendre, à travers les textes des évangiles, et celui de Luc particulièrement, que la jeune femme Marie, la jeune fille Marie, vierge, apprend par une annonce angélique qu'elle est enceinte de Dieu sous la forme d'un fils de Dieu mais qui est égal à son père, et que peu à peu ce fils est appelé « image du père ». Donc, elle est enceinte et de Dieu et de son image.

Ce qui revient au christianisme, c'est l'invention de l'incarnation, ou c'est l'incarnation comme invention. En quoi consiste cette invention, cette fable constituante qui est la nôtre ? C'est de formuler une doctrine selon laquelle un Dieu invisible, intolérant à toute image, non seulement d'image de lui mais d'image de tout ce qui existe sur la Terre et sous la Terre, que ce Dieu prend une sorte de décision – si je puis dire de façon un peu anthropomorphe –, prend la décision de devenir visible, d'entrer dans le monde de l'Histoire et dans celui des corps, et de s'incarner. Et le coup de génie de Paul c'est d'appeler cette incarnation un « devenir image ». Cette incarnation, qui est une iconicité du Fils, m'obligeait à réfléchir à la question de savoir de quelle façon cette image du Père, qui était Dieu, était à l'origine de la légitimité, de la légitimation de toutes les fabrications d'images à partir de là, sans que ce soient des idoles, sans tomber sous le soupçon d'être des idoles.

Et c'est là que c'est extrêmement intéressant parce que les Pères ont mis quand même un certain nombre de siècles à construire une doctrine de l'iconicité de Dieu, de la visibilité du Fils, et donc de l'incarnation à l'abri de toute idolâtrie, en transformant la question de l'objet : est-ce que cet objet est une icône ou une idole ? La réponse des Pères est : la réponse n'est pas dans l'objet, elle est dans le regard. Autrement dit, c'est la transformation du regard sur l'objet qui fait que nous portons sur le monde un regard iconique ou idolâtrique, un regard constituant ou destituant, un regard fusionnel ou au contraire constructeur d'altérité. Et je pense que cette différence que le christianisme a pu nous faire faire entre icône et idole est quelque chose qui est resté mon souci dans le rapport que j'ai à toute image, pas seulement à celles qui ont été l'œuvre de mon père, mais aux images de l'art, aux images du cinéma, à l'image telle que la philosophie la craignait mais en même temps voulait aussi lui donner hospitalité.

Donc il y a une ambivalence de l'image, exactement comme dans l'incarnation : il y a de Dieu, il y a de l'homme, il y a de l'ange, il y a du diable, il y a du désir fusionnel, et puis il y a de la constitution d'une altérité. Et je pense que tout cela, par la voie de la biographie de mon père, dont maintenant je suis bien loin, est devenu mon souci, mon souci à la fois philosophique et politique.

## **Barbara Cassin**

### **LE POÈME**

Je m'appelle Barbara – ça compte un nom, un prénom ! –, ça veut dire « bla-bla-bla ». Ça veut dire que je suis une barbare. Et c'est un prénom que j'ai choisi, c'est-à-dire que je m'appelle Laure Sylvie Barbara, et j'ai choisi Barbara. Les barbares, pour les Grecs, c'est ceux qu'on ne comprend pas. Donc, ils parlent et on ne sait pas ce qu'ils disent.

Et en fait je me suis occupée des Grecs... Un jour, un ami et philosophe, Jean-François Lyotard, m'a dit : « Toi, tu t'occupes des Grecs pour pas t'occuper des Juifs. » C'est assez vrai. C'est-à-dire que je me suis rendu compte, beaucoup plus tard, que c'était assez vrai parce que ce qui m'intéresse, au fond, c'est les païens, c'est-à-dire le multiple, c'est-à-dire la manière dont on peut obéir – sans servir, sans craindre – à des dieux, *des* dieux, pas un dieu, unique. Un païen, je le définirai comme cela : c'est celui qui pense que celui qui arrive en face peut être un dieu. On a vraiment du mal à faire ça quand on est dans un régime monothéiste. Je ne vois vraiment pas, ça arrive une fois, et encore ! Tandis qu'un homme, chez Homère, il pense toujours que, en face, oui, peut-être, c'est un dieu qui arrive. Et c'est cette

perméabilité-là entre les hommes, les dieux, les animaux, le monde, qui me paraît heureuse.

Alors je me suis demandé : qu'est-ce qu'il se passe dans ce monde-là quand on est enceinte d'un dieu ? Ça arrive tout le temps. Par exemple, Zeus, le père des dieux, le roi des dieux, il n'a pas arrêté de mettre des femmes enceintes, mais d'un tas de manières. C'est-à-dire que quelquefois il venait sous la forme d'une pluie d'or pour Danaé, et il la rendait enceinte. Il faisait l'amour sous la forme d'un cygne pour Léda, et Léda a été enceinte d'Hélène. Parfois même il prenait l'apparence du mari quand la femme était vraiment très fidèle.

J'ai pensé que, dans la Grèce antique, la manière de dire « être enceinte d'un dieu », c'est avoir un dieu dedans, « enthousiasme ». Ça veut dire très littéralement : *en*, « dedans », *theos*, « le dieu ». On a le dieu à l'intérieur de soi et ce dont on accouche alors, ça n'est pas d'un être humain, c'est d'un poème. Alors, l'enthousiasme c'est vraiment la plus belle manière, je trouvais, je trouve, d'être enceinte. Mais là il faut peut-être dire « enceint » parce qu'il n'y a pas beaucoup de femmes qui ont été enceintes comme ça, ce sont beaucoup des hommes, les poètes. Il n'y a pas de parité, à part Sapho, pas beaucoup. Donc, les hommes sont enceints des muses. Et ce qu'il y a de magnifique c'est que l'enthousiasme, donc le souffle, comme ça, se balade, se transporte depuis la muse via le poète, via le rhapsode – c'est-à-dire celui qui chante et qui interprète les poèmes –, jusqu'aux auditeurs, et il y a une chaîne d'enthousiasmés qui est comme une chaîne d'anneaux qui sont aimantés les uns par les autres.

Le plus clair pour comprendre ça c'est de prêter attention au début de chacun des grands poèmes fondateurs de la Grèce et du grec : l'*Illiade*, l'*Odyssée* et la *Théogonie* d'Hésiode. Homère commence l'*Illiade* par : « Chante, déesse, la colère d'Achille ». Dans l'*Odyssée* c'est : « Dis-moi, muse, l'homme aux mille tours, Ulysse, etc. » Et dans Hésiode c'est particulièrement beau. Hésiode ose faire quelque chose d'incroyable dans la *Théogonie*, il raconte la naissance des dieux et en commençant il dit : « Il faut commencer par les muses. » Donc, il parle des muses, il les montre en train de chanter, de danser, et puis il les fait parler et il dit : « Voilà, les muses disent à Hésiode – et là il se met en scène – : “Pâtre – voilà leurs mots –, pâtre des champs, mauvais ventre” ». Donc, Hésiode c'est d'abord une honte de la Terre, opprobre de la Terre, réfutation, c'est aussi le même mot, un ventre, un ventre mauvais et, dans ce ventre, les muses insufflent – c'est du *pneuma*, « le souffle » –, elles mettent comme souffle des mots, des mots bien aiguisés, bien faits qui sont les mots des muses. Et ce qu'il y a de très beau c'est que les premiers mots que disent les muses à Hésiode c'est : « Nous savons dire beaucoup de *pseudea*, beaucoup de mensonges, beaucoup de fictions, et quand nous voulons nous pouvons aussi dire des vérités. »

Autrement dit, la différence entre un poète et un prophète – qui après tout est un homme qui est aussi insufflé, enthousiaste –, la différence c'est qu'un

poète peut et même doit dire des mensonges, des fictions et pas seulement des vérités, et *des* vérités, autrement dit, là, avec le paganisme, l'enthousiasme et le poète, on est au plus loin de *la* vérité, on est dans le multiple et dans *les* vérités.

## ***Épilogue***

Je suis née sur cette terre où poètes et prophètes ont laissé des traces, des textes à interpréter. Je suis née sur ces lieux où des femmes ont entendu des annonces, des promesses pleines d'espoir. Les récits fondateurs peuvent être sources de violences, engendrer des guerres, des conflits sans fin. Mais ces fictions d'origines peuvent aussi être sources d'inspiration qui font naître d'autres récits à interpréter, à l'infini...

Stéphanie Katz

**Autour du film *Annonces*, de Nurith. Aviv:  
«La voix, comme une fleur»**

«Extérieur nuit-noire, au-dessus du port.

Petits pois bleu outremer, en suspension le long du quai.de gauche. Clignotements rouge coquelicot, à l'horizon du casino. Halos orangés, scandés par les lampadaires qui dessinent la courbe de la route, sur la droite. La façade de galets fendus de la basilique, comme bâtie de marrons glacés, se détache dans la vapeur céladon-velours-d'amandes de l'hiver marin.

Le monde est un tapis de couleurs, qui toutes chantent un message singulier.»

(*Les carnets de Stéphanie*. Extraits)

Filmer le statut des *Annonces* faites aux *femmes*, dans l'écheveau des trois traditions du Livre, serait comme *filmer le vent*: un comble cinétique. Un voyage aux confins des balises du représentable, qui livrerait les images d'un processus invisible. *Annonces* a pour projet de désigner le transport d'un souffle, d'une voix, vers le regard. Un film sur la chair-même du cinéma, qui métabolise la fluidité de la langue dans le verbe des images.

**Quand le cinéma se souvient de la peinture**

Il faut être allé une première fois jusqu'au terme du parcours tracé par le film *Annonces* de Nurith Aviv, pour le voir apparaître dans toute la singularité de sa structure interne. Non linéaire ni cinétique, il dévoile alors sa nature d'étoile, rayonnant depuis un noyau dissimulé, puis s'effeuillant comme une fleur, de pétale en pétale.

Au coeur de la volute, un tableau: l'*Annonciation* de Domenico Veneziano<sup>1</sup>. Par son sujet même, cette œuvre déposée par Marie Gautheron au creuset du film, désigne son «appareil» de lecture. Aux frontières de l'Orient et de l'Occident, la scène de l'*Annonciation* offre le scénario d'une conjugaison possible entre voix et image. Fonctionnant comme un socle, elle est la métaphore qui fait tout à la fois lien et rupture entre une tradition du Texte et une tradition du Regard. A leur croisée, le récit raconte l'histoire d'une voix qui, par le truchement d'un ange, s'immisce dans l'intimité d'un corps de femme. Une voix, c'est à dire tout à la fois un souffle invisible émanant d'un corps singulier, et le véhicule du Verbe. Véritable moyen de *trans-port* angélique, la voix transgresse les frontières du sacré et de l'humain, inscrivant l'un au sein de l'autre. Site de ces épousailles inédites du Texte et de la Chair, le métabolisme miraculeux de Marie est à l'origine d'une épiphanie, qui donne à voir par le corps du Christ l'incircriscrivable du Verbe. Dès lors, reproduire à l'infini la Face codifiée du Christ, permettra d'ouvrir le Texte sur les potentiels du visible, en inscrivant l'irreprésentable dans la chair de la figure. A ce titre, la scène de l'*Annonciation* nous donne à comprendre le véritable projet de l'image: faire advenir l'invisible d'un Verbe-Père, dans le visible d'une Incarnation-Mère, par le truchement d'un Fils aux limites des ordres du texte et de l'image.

**La *camera obscura* en héritage**

Avec l'*Annonciation* de Domenico Veneziano une composition centrée est bâtie au mitan du film, qui organise classiquement la *conversation sacrée* autour du *jardin clos*. Fermé d'un lourd verrou, le verger en fleurs désigne la virginité d'une matrice, qu'un lys angélique pénètre tendrement. Par analogie, la délicatesse imperceptible de la pollinisation suggère la sensualité d'une diffusion invisible du Verbe-Père dans l'intimité rosée de Marie. La

<sup>1</sup>-Domenico Veneziano(1410-1461),Tempera sur panneau (27,3 x 54 cm), Musée Fitzwilliam, Cambridge.

construction centralisée du panneau rejette de part et d'autre de la scène la Vierge et l'ange, pour offrir le premier rôle au *jardin*, au-dessus duquel est suspendu l'instant de la bascule du Verbe invisible dans le Visible de la peinture. La proposition plastique répond à la tradition mono focale de la Renaissance, ici allégée par une palette aérienne. L'usage de la *camera obscura*, conformément aux règles de la perspective géométrique, permet de creuser l'illusion de profondeur du verger dans les coulisses du panneau de l'*Annonciation*. La composition incise dans la scène une stratification temporelle et spatiale, désignant d'un même geste le récit et ses effets, le racontable et le miraculeux. Pourtant, ayant accompagné la déambulation métaphorique, le «visiteur» de cette *Annonciation* demeure troublé. Il hésite un temps. Quand tout à coup une seconde structure se superpose à la première, perturbant sa lecture: semblable à un calque insaisissable déposé à fleur de panneau, une tout autre suggestion s'impose. Les deux vitraux qui ponctuent de part et d'autre le portail font remonter une nuit noire, qui tranche singulièrement avec l'horizon bleuté du *jardin*. Contre-forme de la composition mono focale renaissante, un masque bifocal apparaît, en face duquel le spectateur est davantage observé que scrutateur. Depuis l'arrière de l'image, un regard reprend ses droits, interpellant le spectateur quant aux potentialités de la peinture: suffit-il de *voir* les yeux ouverts, pour parvenir à *regarder* les yeux clos? Quel est le point aveugle de l'image ? *Se voir voyant* ne serait-il pas le véritable angle mort de toute représentation? Comme remontés de l'impasse du *voir*, désignant la source nocturne du *regard*, les deux yeux du peintre dénoncent la fragilité illusionniste de l'appareil perspectif de la *camera obscura*. Insistant sur le *trans-Port* d'irreprésentable dont la peinture à la responsabilité, Veneziano lève le voile sur le *regard* bifocal de l'imaginaire, qui préside au *voir* mono focal illusionniste. C'est alors toute la question du *manque à voir* qui est soulevé: quelle qu'elle soit, de peinture ou de cinéma, l'image rate toujours l'intégrité de son objet. Car, né de la nuit, le *regard* bifocal de l'imaginaire est, par nature, au-delà de la figure. Lové au cœur d'un film floral qui distribue en Corolle la variation des *Annonces* que le Texte fait aux femmes, l'oeuvre de Veneziano propose une lecture à double détente. Posant l'enjeu de la transmutation du Verbe en images, elle *annonce* encore le véritable projet du cinéma: par-delà la peinture, mais se souvenant d'elle, le cinéma reste aux prises avec le dispositif technique mono focal de la *camera obscura* dont il hérite. Comment, dès lors, à l'instar du peintre, faire remonter, depuis l'en-deçà du processus filmique, l'imaginaire hors-champ du bifocal qui seul donne la mesure de l'inscription du manque dans l'image.? C'est toute la grâce du geste de Nurith Aviv qui se joue ici, dans l'incarnation vocale de ces *Annonces* filmées, langues et corps faits images, qu'elle déplie comme une variation de monochromes en rouge, bleu, sable ou soleil.

### **Ombre sous rouge**

Au plus proche de la source peinte du cinéma, la voix de Marie Gautheron lève le voile sur la charge subjective d'un projet d'étude. Son commerce intime, tant biographique qu'esthétique, avec la scène de l'*Annonciation* l'autorise à nommer la grammaire colorée du film.

Aux côtés de Veneziano, elle rappelle les canons de la Renaissance qui couvrent la Vierge d'une double robe. La première chasuble touchant le corps virginal est le plus souvent d'un rouge incarnat, évocateur d'une matrice humaine. Mais le second voile, bleu nuit comme la voûte céleste, désigne la main ombrée de Dieu qui descend couvrir et protéger le corps miraculeux de la Vierge.

Pourtant, dépassant cette première balise, Marie Gautheron semble s'approprier davantage une autre *Annonciation*, celle composée par Van der Weyden<sup>2</sup>. Ici, en couvrant

<sup>2</sup>-Rogier Van der Weyden (1399-1465), Huile sur bois (panneau central, 86 x 92 cm ), Musée du Louvre, Paris

le corps de Marie d'une robe de nuit, le peintre hollandais inverse la codification colorée. Mais c'est pour mieux dramatiser l'écrin flamboyant rouge vermillon, que l'entaille bleu-noir de la robe mariale fend en son mitan. Sans envisager les mobiles de cette liberté prise avec la grammaire des couleurs, le spectateur prend toute la mesure de ce corps de femme qui fait frontière entre Ancien et Nouveau Testament, Texte et Figure, invisibilité d'une voix et visibilité d'une incarnation promise. Faille de nuit dans une conque de chair, la Marie de Van der Weyden pourrait presque naître d'elle-même, comme émergeant de sa propre mandorle...

Soudainement dérouté par l'évidence plastique de cet auto-engendrement, le spectateur glisse du tableau au cadre filmique, associant les tenues des deux Marie, picturale et cinématique. Ombre *sous* rouge, dans les traces d'une Vierge de peinture, la voix de Marie Gautheron faisant le récit de sa naissance improbable, s'arrache à son héritage mélancolique pour s'accorder corps à elle-même. L'œil délicat de Nurith Aviv est là, qui garde empreinte de ce retournement en rouge *sur* ombre. Une *Annonce* chemine vers l'image sous nos yeux. Mémoire d'ombre, apaisée *sous* une chasuble rouge.

### **Rouge sur peau**

A cet instant, le film opère un mouvement giratoire autour de son axe rouge. Il pivote, remonte sur ses propres traces et se souvient. L'*Annonciation* n'est qu'une parmi toutes les *Annonces* possibles.

A l'autre bout du film... Le rouge était déjà présent.

Rouge comme l'incandescente irruption de Rola Younes, dans le champ de Nurith Aviv. On se souvient que, remontant des coulisses de l'image, cette silhouette vocale s'est tendue vers l'ouïe de nos yeux pour opérer un rappel: si on dévide l'écheveau du Texte qui conjugue les trois religions du Livre, l'*Annonciation* faite à Marie n'est certainement pas l'unique occasion d'une *Annonce* adressée aux corps des femmes. Gardienne sereine postée aux frontières des traditions, Rola Younes nous rappelle que la modalité de l'*Annonce* traverse au moins trois intimités, celles de Sarah, de Hagar puis de Marie. Si bien que c'est le film de Nurith Aviv lui-même qui s'ouvre sur une *Annonce* audacieuse: d'un récit à l'autre, dans son procès, l'image ne naîtrait pas tant d'une abstraction divine, que du corps des femmes capables d'accueillir l'*Annonce* comme une promesse, comme une offre aussi, qui les ouvre à l'horizon d'un projet. Si la maternité est certes invoquée comme puissance de métabolisation, c'est encore la disponibilité féminine au désir de l'autre qui est suggérée par le mode de l'*Annonce*. Une disponibilité qu'il faut entendre comme une capacité d'accueil de l'invocation qui *formule*, qui *donne une forme* au souffle *incirconscribable* des désirs.

Car il y a quelque chose de brutal, de tempétueux, dans cet appel qui désigne un corps singulier, qui *annonce* l'élection comme un choix tutélaire. Sarah, Hagar et Marie seront justement ces femmes capables d'assimiler chacune à leur façon cette *Annonce*, en déjouant l'effroi qu'elle suscite. Elles sont ces femmes, rouges, qui acceptent et intériorisent l'inouï. C'est pourquoi, si l'*Annonce* tombe toujours du Verbe, c'est ici de voix de femmes qu'elle nous est restituée face caméra, comme déjà métabolisée dans un corps vocal devenu visible par sa couleur.

Emanant d'un corps rouge incarnat, le souffle invisible du récit de l'*Annonce* nous regarde de face et se fait film.

### **D'ocre et de sable: le corps du désert**

D'une *Annonce* à l'autre le Texte met encore en tension les couleurs ocre et sable des deux ordres du féminin. De Sarah à Hagar, le terreau fertile de la mère et la stérilité désertique de l'amante se mêlent, intriquant l'un à l'autre les élans du désir et ceux de la

maternité. A l'horizon de ces frontières troubles, le film rencontre Haviva Pedaya qui déjoue les ambivalences trop traditionnelles. Se fondant sur les racines communes des mots «mère» et «croyance», elle rappelle que mère et amante ont pour caractéristique commune leur disponibilité à l'inconnu, tant dans l'accueil de la fécondité, que dans l'engagement du désir.

Pourtant, dans un renversement des genres, c'est d'abord un homme, Moïse, que le Texte habillera de cette disponibilité de femme. Ocre et sable, fécondité et aridité, font volutes autour de ce prophète grandi entre deux femmes qui ont inversé noms et fonctions: là où la mère est désignée se trouve la charge érotique de la fille du Pharaon, alors qu'à la place sensuelle de la nourrice s'est glissée la mère véritable de Moïse. Si bien que, quand le poète Moïse apostrophe Dieu au sujet de ce peuple «puéril» dont il aurait été enceint, c'est ici le fils de deux femmes, et non d'une mère, qui se fait lui-même fécond et porteur de voix, alors qu'il *annonce* au Peuple une renaissance promise. Les genres, les noms et les statuts ne cessent de pivoter les uns dans les autres. *Annonce*, mère, amante, enfant, hommes et femmes sont comme embarqués dans un même souffle qui fait tempête au creuset d'un corps de sable et d'ocre inédit: celui encore aride du désert, qui s'ouvre sur l'infini fécond de l'*Annonce*.

### **À l'origine, bleue était la voix**

En réponse à ces pétales d'ocre qui cernent le cœur rouge du film, une nouvelle Corolle bleue émerge comme une évidence, qui bientôt affirmera la dominante du bouquet. Véritables ambassadeurs des fondations vocales de l'image, les voiles bleutés de Ruth HaCohen Pinczower proposent une hypothèse. Avant même La Lumière -clarté originelle à laquelle renvoient les écrans réfléchissants qui mettent en scène les portraits du film-, il a fallu une voix pour en annoncer le surgissement: «Dieu dit: que la lumière soit! Et La Lumière fut»<sup>3</sup>.

Dans sa formulation même, le Texte procède d'une invocation-source, d'où toute vitalité émerge. Dieu ne pense pas, n'imagine pas, ne suggère pas le vivant: il le dit, il l'énonce et *annonce*. A la croisée de l'abstraction et de la matière, du Verbe et du corps, de l'invisible et du visible, la voix qui nome est originaire, précède l'être qu'elle désigne.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre pourquoi les femmes «réagissent toujours à l'*Annonce* par leur propre voix». Il y a eu le rire rose tendre de Sarah à l'*Annonce* de son improbable fertilité, évoqué par Sarah Stern. Nous savons déjà que Marie acquiesce en rouge. Hagar pleure, couleur d'eau, au lieu sacré de la source promise. Faisant face à l'*Annonce*, chacune d'elles vocalise et aucune ne fait silence. Comme si la voix était traversante. Venant d'un lointain extérieur, transformant le dedans, l'*Annonce* poursuit sa route en retournant au-dehors par la voix même des femmes qu'elle a prises. Fulgurante, la voix est tout à la fois le souffle abstrait de l'*Annonce*, le mystère invisible de la métabolisation des corps, et le médium de la réponse émotionnelle des femmes. Intime autant qu'enveloppante, la voix est matrice et coquille. Elle fonctionne comme une membrane de transmission, de transfert, qui sait signaler et recouvrir d'un même mouvement. Bleutée comme l'alliance du ciel et de l'eau, céleste et marine, la voix est contenu et contenant, expression et véhicule, origine et fin.

### **Soleil grec et cinéma**

En rouge, ocre et bleu, le film *Annonces* dessine la dynamique centripète de corps traversés par le Verbe et donnant naissance à l'image. Amarré à un récif de peinture, il fonde la légitimité du Visible sur sa fécondation initiale par le Texte. Mais, transcendant sa source picturale et prenant acte de son essence cinématique, le film doit encore se

---

<sup>3</sup> Genèse 1:3.

transporter vers ce qui le définit: une empreinte de lumière qui livre traces de l'*animation* des corps.

C'est alors en direction de la Grèce que le film se tourne, abandonnant la logique synthétique du tableau, pour lui préférer la dissolution analytique du cinéma. Aux antipodes de l'inertie du désert, les rives de la Méditerranée posent le paysage d'un autre soleil, changeant comme les moirures à la surface des eaux. Contre-forme de l'uniformité du sable, la vitalité paradoxale de la vague répète une scansion identique à l'horizon d'un mouvement perpétuel. C'est sous le signe de cette diffraction lumineuse en reflets marins, que Barbara Cassin délocalise la question initiale du film: puisque l'*Annonce* recouvre le procès du Verbe dans la matrice d'une femme, que peut bien signifier, finalement «être enceint(e)» de Dieu? C'est en modifiant l'horizon que Barbara Cassin dévie la réponse. Ici, alors que les apparences se jouent souvent de la crédulité des hommes, la présence de Dieu est de l'ordre du multiple. Le Panthéon abrite une multitude de divinités qui, de surcroît, apparaissent aux hommes sous des formes variables. Imprévisible et trompeur, le visible n'est jamais transport de vérité. A l'inverse, les Dieux parlant la langue des hommes, les mots recouvrent le territoire de partage entre l'humanité et les caprices divins. Accueillir Dieu au-dedans, être «enthousiaste» nous explique Barbara Cassin, équivaut chez les grecs à être porteur des mots des muses. Par un renversement des ordres, ce sont ici les femmes qui livrent le langage comme un matériau, alors que les hommes informent le terreau de la langue pour donner naissance à des récits et accoucher de poèmes. Fruit de cet échange, le poème diffère de la prophétie et de l'*Annonce*. S'écartant d'une quête de la Vérité, le poème travaille la langue comme une glaise, l'ouvrant sur le miroitement des récits multiples et les diffractions de la fiction. Mue par le souffle des muses, la poésie chemine à l'infinie, se métamorphosant au gré de la singularité du poète qui en accueille l'élan. De récit en récit, de vision en vision, la poésie perle sa trajectoire de séquences variées, qui sont autant d'hypothèses et de cadrages possibles du monde.

Par ce retour du texte sous les traits de la poésie, c'est ici le cinéma de Nurith Aviv en son entier qui nous livre son secret. Car, contre toute attente, ce cinéma floral né sous le signe du désert et du Texte, se révèle davantage grec et marin. Véritable film-poème qui vagabonde au fil des rencontres, qui illumine la voix de chaque corps écouté, *Annonces* est emblématique de l'ensemble du projet cinématographique de Nurith Aviv: non plus fonder la légitimité de l'image par le Verbe, mais libérer la langue en l'ouvrant sur l'infinie variation des voix. Un cinéma *des* langues qui se voient, et des corps qui se disent. Car une voix est toujours le corps visible d'un transport d'invisible.