

Annonces (2013) de Nurith Aviv

Sept femmes puissantes (plus une)

Autant les plans larges déployés dans la douceur d'amples panoramiques témoignent d'un sens du paysage et de son déroulé presque japonais, autant l'insistance portée sur toutes les formes de délimitation (des fenêtres aux portes en passant par les murs et les couloirs) manifeste l'importance du cadrage comme butée et seuil. Ouverture et fermeture telles que les ramasse le premier plan s'ouvrant sur un encastrement (celui d'une fenêtre fermée) pour se poursuivre sur le fil de l'horizon, par-delà les collines. L'articulation des décadrages autorisés par les mouvements panoramiques avec les surcadres impliqués par des plans présentant frontalement des surfaces nettement découpées aiguise ainsi une tension esthétique entre ce qui vient élargir le visible et ce qui le contient. Cette tension dans les formes filmiques du visible, tantôt contenu en systole (le cadrage valant alors comme clôture coupante), tantôt déployé en diastole (le mouvement faisant passer dans le champ le hors-champ), se redistribue en fonction des paroles énoncées par les sept femmes invitées par Nurith Aviv à incarner une parole singulière et vive, tantôt « in » (les mots sont dits face caméra dans des plans surcadrés), tantôt « off » (ils le sont à l'occasion des panoramiques). Alors, le visage parlant (comme frontale conjonction de la parole et du corps dont elle se soutient) devient paysage parlé (comme disjonction dérivante de la voix séparé du visage). Alors, la terre devient chant, un chant de la terre digne de Gustav Mahler comme du cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, et qui attesterait des puissances singulièrement féminines de l'image. De quelles paroles *Annonces* se soutient-il donc, sinon justement de femmes portant témoignage (et la huitième les aura cinématographiquement agencés), à l'intersection du parcours intellectuel et de la trajectoire biographique, de ce que le motif sacré de l'annonce signifie dans les trois religions révélées comme dans le paganisme propre à la Grèce antique ? L'annonce, c'est particulièrement celle que Dieu fait à l'adresse de Sarah (l'épouse stérile d'Abraham) et par l'intermédiaire de son messenger archangélique Gabriel (Djibril en arabe) à Agar (sa servante égyptienne) et Marie (l'épouse de Joseph dans l'évangile de Luc) en les invitant à accueillir dans leur ventre l'enfant (Isaac, Ismaël et Jésus son fils) comme son Verbe exemplairement incarné.

Le dispositif mis au point par la cinéaste est sériel (son caractère conceptuel consonant extraordinairement d'ailleurs avec le motif de la conception), les sept parlantes étant présentées successivement de la même façon : un montage de photographies en noir et blanc annonce la présentation respective de leur visage silencieux dont le sang ferait venir la couleur à l'image et toutes regardent la caméra qui alors panneaute et s'élève jusqu'à trouver la surface réfléchissante sur laquelle exposer leur nom. Pourtant, le dispositif sériel débouche moins sur une répétitivité systématique qu'il voit s'affirmer subtilement un lent mouvement de différenciation architectonique – du noir et blanc à la couleur comme de la fixité (le surcadre) au mouvement (le décadre), du silence à la parole comme du visage émouvant au paysage ému. Il faudra donc commencer avec la plus jeune, la libanaise Rola Younes, celle qui sait parler les trois langues principales du film (le français, l'arabe, l'hébreu) et qui, sautant entre les confessions, les nominations et les lignes de traduction, incarnerait déjà comme la rédemption joyeuse et juvénile des clivages linguistiques logés au cœur de la trilogie documentaire précédente (*D'une langue à l'autre* en 2004, *Langue sacrée, langue parlée* en 2008 et *Traduire* en 2011). Il faudra ensuite

continuer avec les autres qui, plus âgées, racontent comment l'image sacrée de l'impossible fécondation a soufflé – aurait littéralement insufflé – leur existence propre, de la poétesse Haviva Pedaya à la musicologue Ruth Miriam HaCohen Pinczower. Mais encore, la lecture savante par l'historienne de l'art Marie Gautheron de grands tableaux du *Quattrocento* comme l'*Annonciation* (1441) de Fra Angelico et particulièrement celle de Domenico Veneziano (1445) semblerait rétrospectivement commenter la légende biographique d'une mère qui aimait s'identifier à la Vierge Marie parce qu'elle disait avoir adopté sa fille alors que cette dernière découvrirait après sa mort qu'elle était aussi sa génitrice. A la surface de l'image, un mur (Fra Angelico) ; ou bien, au bout de la perspective, une porte fermée (Domenico Veneziano) : dans les deux cas, le secret réservé, buté, d'une maternité miraculeuse. Mais aussi, la patiente de la psychiatre Sarah Stern usée par le ressentiment envers sa propre mère comme par l'infamante répétition des fausses couches finira par accoucher d'un bébé vivant peut-être nourri des mots encourageants de celle qui – prénom oblige – s'est souvenu du rire de la stérile Sarah après l'annonciation. Celui-là même qui explique pourquoi Isaac (« Il rira ») a été prénommé ainsi. L'architecture, c'est alors filmer les inflexions affectives sur les visages comme des plissements de terrain.

Il faudra également écouter la philosophe Marie José Mondzain dont le fil biographique noué autour de la figure du père ayant préféré au rabbinat du ghetto polonais les plaisirs français de la peinture s'enroule autour de l'histoire non pas de l'interdit judaïque de la fabrication des images mais de sa transgression sous la forme de la consécration chrétienne de l'image. Le secret de la maternité miraculeuse (de l'« inconcevable conception » comme le dirait Fethi Benslama) se présente alors avec l'évangile de Paul comme la chair d'un « devenir image » dont l'ambivalence native (profane et sacrée, humaine et divine, visible et invisible, semblable et dissemblable) a fondé le site de nos représentations visuelles du monde (supra)sensible. Et il faudra enfin s'arrêter avec une dernière philosophe, Barbara Cassin, celle qui a choisi parmi ses prénoms celui qui dit qu'elle est une barbare, qui s'est occupé des Grecs pour ne pas s'occuper des Juifs comme le lui avait fait remarquer son ami Jean-François Lyotard, et pour qui le paganisme grec permet aux hommes fécondés par les Muses (à l'instar d'Hésiode) d'être enceints du poème. Passer ainsi de la pluralité des langues et des religions révélées subsumées sous la loi monothéiste de l'Un divin aux rives païennes du multiple chanté par les poètes grecs, ce serait pour Nurith Aviv produire la lente dérivation architectonique au terme de laquelle l'image – ce secret réservé, cette butée obstinée – est ce dont seraient gros les femmes autant que les hommes (mais déjà Moïse et Mahomet figurent la part masculine refoulée des grossesses du Dieu monothéiste du judaïsme et de l'islam). Les puissances moins paternelles que maternelles de l'image seraient celles qui demandent de recevoir beaucoup afin de donner un peu et que les hommes doivent savoir accueillir et porter à l'exemple des femmes : femmes fécondées par le Verbe divin des trois monothéismes ou bien hommes fécondés par les Muses grecques, toutes et tous secrètement enceints d'images mythiques qui en inspirent d'autres dans la parole des femmes puissantes du film, sachant comme ici conjoindre le biographique et le culturel, le géologique et le mythologique – le temps des visages avec l'immémorial des paysages. Comme il faut alors savoir en accueillir de la parole vive pour que puissent mystérieusement advenir quelques images – notamment celles d'un féminin architectonique et générique, valable pour toute le monde, hommes compris – requérant de leurs spectateurs l'amour suffisant pour qu'ils cessent enfin de ne plus croire en ce monde.