

Misafa Lesafa, de Nurith Aviv

D'UN FILM

À L'AUTRE

Pork & Milk, de Valérie Mréjen

Il n'y a eu, au départ, qu'une coïncidence ténue : la découverte, sur Arte ou dans un festival, de deux films aimés : deux documentaires d'une cinquantaine de minutes chacun, non pas des « images d'Israël », mais des témoignages singuliers d'Israéliens. Dans le premier, *Pork & Milk*, réalisé par la plasticienne et vidéaste Valérie Mréjen, des jeunes gens issus des milieux les plus orthodoxes témoignent de la façon dont ils ont abandonné les formes de conduite et d'existence qui leur étaient prescrites, et rompu avec leurs familles pour entrer dans une vie laïque. Dans le second, *Misafa Lesafa* – « d'une langue à l'autre » –, de la réalisatrice Nurith Aviv, dix personnes évoquent la relation entre l'hébreu et les autres langues, celle(s) de leur enfance, celle(s) de leur famille ou celle(s) qu'ils ont apprise(s) au cours des trajets de l'exil. Des langues qu'ils ne parlent plus, mais qui résonnent encore dans leur parole, et travaillent l'hébreu du quotidien.

Il y a eu, aussi, juste après la vision des deux films, une intuition, doublée d'une inquiétude.

Intuition : quelque chose pouvait naître de leur rapprochement. Au-delà de la similarité de leurs dispositifs (une succession rigoureuse de témoignages, présentés comme autant de portraits photographiés), des échos multiples, des liens rêveurs. Expériences minoritaires – qui dans la langue, qui dans le monde –, histoires de rupture, hantises, exils, productions de soi dans l'Israël d'aujourd'hui. Ou encore, d'un film à l'autre, la poursuite d'une enquête sur les déplacements libres ou contraints, les modifications intimes, les changements de régimes linguistiques ou politiques, et les bricolages subjectifs qui s'ensuivent.

Inquiétude : à parier sur le rapprochement, le risque était de rabattre un film sur l'autre au prix de contorsions toutes rhétoriques, et de manquer ce qui les distingue et qui fait leur prix. Dans leur attention commune à la spécificité de ceux qu'ils rencontrent, *Pork & Milk* et *Misafa Lesafa* interdisent d'avance le passage en généralité, l'interprétation symbolique ou emblématique.

Il y a eu, enfin, un désir de rencontre. Nurith Aviv et Valérie Mréjen ne se connaissaient pas, mais en découvrant chacune le film de l'autre, elles ont toutes deux accepté d'en discuter. D'où l'idée d'organiser une rencontre et de leur offrir ces pages, en assumant tout à la fois l'arbitraire du rapprochement des deux films et le pari de sa fécondité. En arpentant, aussi, ce qui peut apparaître, de l'un à l'autre documentaire, comme une dimension commune, celle de la fiction : fiction d'une vie religieuse qui serait La vie même, fiction d'une langue antérieure qui serait La langue, fiction d'une vie qu'on décide de s'inventer hors du choix dont on hérite, fiction à réaliser d'une langue à habiter sur le deuil d'une parole première et interdite par les circonstances. Dans les allers-retours entre *Pork & Milk* et *Misafa Lesafa* se produit implicitement une petite théorie de l'expérience, inactuelle autant qu'actuelle – comme une volonté d'arrachement aux régimes prescrits : une volonté de vivre. ■

Dossier coordonné par **Claire Brunet**

Valérie Mréjen a réalisé plusieurs courts métrages et vidéos, et a publié trois romans. *Pork & Milk* est son premier documentaire. Il fait suite à un court métrage intitulé *Dieu*, installation vidéo diffusée en galerie, où des jeunes Israéliens élevés dans un milieu ultra-orthodoxe racontent, face à la caméra, leur toute première transgression des règles de leur communauté. Il s'inscrit aussi dans un travail plus général de recueil de témoignages intimes.

Pork & Milk, Aurora Films / ARTE France / INA. 2004, 52 mn.

Née en Israël, Nurith Aviv a été l'une des premières femmes chef-opératrices en France. Elle a travaillé sur une centaine de films avec René Allio, Agnès Varda, Amos Gitai, etc. Elle a également réalisé des films documentaires. *Misafa Lesafa. D'une langue à l'autre* est le huitième d'entre eux. Il sera diffusé le 30 mai sur ARTE.

Misafa Lesafa. D'une langue à l'autre, Swan Productions / ZDF / ARTE / Transfax Films / Noga-Channel 8 / Dérives. 2004, 55 mn.

Misafa Lesafa (d'une langue à l'autre) de Nurith Aviv

derrière la fenêtre par Clara Schulman

Un long panoramique ouvre le film. À l'image se déploie lentement un paysage : deux palmiers en sont le point de départ, icônes d'un Orient rêvé, fictif, que les exilés ont cherché à habiter à tout prix, puis la caméra s'échappe et nous fait longer la plage de Tel Aviv – des passants, des voitures, une rue que l'on traverse –, puis l'on s'élève doucement vers les immeubles, parfois colorés, collés les uns aux autres, très différents – des antennes de télévision, des fenêtres –, le plan s'achève dans le ciel, quelques nuages, et le titre : *Misafa Lesafa (d'une langue à l'autre)*.

Le film offre donc comme premières images celles d'un bord de mer, et nous décrit, en un long mouvement de caméra, la façon dont ce littoral de Tel Aviv s'ordonne avec la ville, ses habitants, son activité. C'est une ville moderne : Tel Aviv aujourd'hui ressemble à beaucoup de villes littorales, ces hauts immeubles HLM un peu décatés longent la mer, cohabitent avec elle, entre eux se dressent de vieux palmiers. La voix de la réalisatrice s'installe sur ces images : « Quelle est ma langue maternelle ? Je ne sais pas 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 ? »

Face à la langue qui découpe et scinde, parfois dans la douleur, l'intériorité des personnages interrogés, la caméra de Nurith Aviv, elle, sera l'instrument de la rencontre et du lien. Car la caméra élabore un véritable dispositif, très rigoureux, que viendra relayer le montage : face à ces récits d'exil et de langue maternelle, il s'agit d'adopter le rythme, le découpage, le souffle d'une longue phrase visuelle, très picturale, peut-être une langue. Le film se veut minimaliste, les images sont volontairement pauvres, sèches. Contre une vision magnifiée de ces récits de perte et de deuil, elles offrent une réalité dépouillée, jamais consolatrice.

Le film propose de faire émerger un dialogue, sous la forme d'une variation mélodique, entre les différents récits. Peut-être galerie, ou encore ronde, de personnages. Tous ne sont pas de la même génération, ils ont entre trente et soixante-dix ans, vivent aux quatre coins du pays, et pourtant leurs histoires se ressemblent. La plupart sont nés en Europe de l'Est, ont fui les persécutions nazies, ils racontent leur errance de pays en pays. Deux d'entre eux sont palestiniens, leur rapport à l'exil est un peu différent, eux aussi connaissent la sensation du déplacement, mais au sein de leurs propres frontières. Exilés, ils le sont dans leur propre pays.

À cet unique point de départ, celui de la naissance, correspond, dans les récits de chacun, la multiplicité des langues apprises, parlées, entendues, langues liées aux pays traversés, habités

quelque temps, quittés à nouveau : le yiddish, l'arabe, le hongrois, l'allemand, le russe se croisent dans leurs bouches. À chaque nouvel exil, une langue est perdue, remplacée par une autre, dans un processus d'effacement progressif, jusqu'à l'arrivée en Israël. Là, il s'agit d'apprendre l'hébreu, étape que tous les personnages partagent, aussi bien ceux qui sont nés en Israël de parents ne le parlant pas, ceux qui découvrent la langue à leur arrivée, ou encore les deux Palestiniens qui racontent eux aussi cet étrange apprentissage. Face à cette langue nouvelle, et pourtant ultime, qu'il faut apprendre, le film montre bien comment les subjectivités de chacun se construisent, dans un rapport de force, de quasi-violence avec l'hébreu, ainsi que dans la perte toute aussi violente de la langue maternelle. Aharon Appelfeld ne dit-il pas : « Ce fut un gros effort de faire entrer une langue articulée différemment des autres langues que je connaissais. Elle sonnait comme des ordres : Aller ! Dormir ! Ranger ! Elle sonnait comme surgie de la mer, des sables, qui nous entouraient à Atlit. Ce n'est pas une langue qui jaillit de toi, mais c'est comme se remplir de graviers. J'ai beaucoup travaillé pour apprendre l'hébreu, comme pour creuser dans la montagne. » L'histoire que tous partagent est un rapport un peu magique au langage, aux mots, à leurs rythmes, pleins de langues cachées, qui resurgissent parfois malgré eux, les langues oubliées qui continuent de les hanter.

Appelfeld raconte une peur : « Parfois je me réveille, et cet hébreu acquis avec tant de peine s'évanouit, disparaît. Je veux l'attraper, et je ne peux pas. »

Bien que leurs parcours soient différents, ces personnages se rencontrent dans la langue qui incarne pour tous le matériau principal de leur vie : poètes, écrivains, chanteurs ou chercheurs, chacun a choisi de faire de la langue un outil de travail, et donc de vie, privilégié. Que ce soit à travers un retour à la langue maternelle, ou par un travail particulier élaboré à partir de l'hébreu, tous travaillent sur et avec les langues, chacun dans un but précis. En ce sens, la langue n'est pas seulement quelque chose qu'ils évoquent au passé, comme un événement de leur enfance, ou illustrant un début de vie adulte en Israël, c'est aussi le quotidien des poètes, des chercheurs, de l'enseignant : l'attachement à une forme de rythme, à une musicalité, à un sens évident ou caché. Une attention portée à ce qui se dit ou s'écrit, se parle dans les rues.

Être du côté du mouvement, c'est affronter la question de l'exil, centrale dans le film, et lui trouver une forme de réponse cinématographique. Entre chaque rencontre, la caméra de Nurith Aviv se déplace vite, tente de décrire furtivement des paysages



Haviva Pedaya

“

Mes parents sont originaires d'Irak. Mon père, d'une famille de Samarra et Bagdad. Il est arrivé dans les années 50, avec le fort souvenir de l'Irak comme patrie. Sa langue arabe est exceptionnelle. Ma mère est d'une famille de rabbins et cabbalistes de Bagdad. Ils sont venus dès les années 20.

Je suis heureuse d'avoir eu l'expérience de l'hébreu par mon grand-père. Par lui, j'ai connu un hébreu qui transmet le monde du Zohar, la mystique juive sans connotations sionistes. Mes parents parlaient arabe entre eux. C'était la langue des adultes, une langue réservée à eux seuls, jamais parlée avec nous. C'est pourquoi l'arabe est pour moi une langue de bégaiement. C'est une langue de l'écoute, non de la parole. 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 abandonnée.

Quand j'y pense, l'hébreu aussi est deux langues. L'hébreu que j'ai connu par mon grand-père, et l'hébreu si plein de sédiments sionistes. On peut dire que toute la démarche sioniste est une manière de charger la langue, de la surcharger de significations liées au sionisme comme projet messianique. C'est comme une sécularisation non aboutie, il y a là un clin d'oeil, un projet encore à moitié engagé dans le religieux. Et ainsi cela crée... une surcharge, une mutation dans la langue, une explosion dans les mots qui appauvrit la langue et lui nuit. C'est vrai aussi de la langue militaire. Il y a beaucoup de mots que je peux citer en exemple... Un mot pour moi signifiant, « purification ». La purification est un rite très important du Temple, lié à la propreté, la beauté, la limpidité, l'immersion. Il a le sens d'intégrité. Mais on dit « purification du territoire ». C'est affreux, c'est le sens contraire.

La 2ème génération de l'immigration commence à un point d'amnésie. Là est l'évidence pour moi, car mon père, lui, sait qu'il a refoulé. En fait, il se souvient, mais il a refoulé. Son essence, sa langue, son arabe, sa musique. Sa langue de gestes émotionnels, langue autre, non acceptée, qui s'exprime à la maison et non en public. Et moi, je commence à ce point d'amnésie. En des moments extrêmes de langue première, primale, de langue du coeur, tout fait soudain irruption par une faille, surgit d'un écho, d'un chant liturgique, d'une injure, d'un mot de douleur ou d'amour. C'est encore très refoulé aux marges de la langue.”

qui demeurent abstraits. Israël n'existe ici que dans la transition. Le littoral, la frontière habitent visuellement le film. Un lieu de rendez-vous semble en effet avoir été fixé à chacun des personnages. Ils nous attendent devant leur maison, filmés en pied, un peu mal à l'aise, immobiles et solitaires. Se trouver à la limite, symbolisée ici par le seuil de la porte, dans un lieu de passage à définir, voilà ce qu'ils partagent, unis en cela à un pays aux frontières aujourd'hui encore improbables. Les entretiens qui suivent cette entrée en matière s'inscrivent dans un mouvement alternant privé et public, intimité et extériorité, ombre et soleil. À chaque personnage, filmé en plan fixe et rapproché dans sa maison, correspond un autre plan, un contrechamp constitué par sa propre fenêtre. À chacun sa fenêtre, son paysage, à chacun, donc, son histoire, son point de vue, son choix de vie. La fenêtre est un cadre qui limite le paysage en le découpant, venant redoubler l'objectif de la caméra : en même temps qu'un point de vue radicalement subjectif, un hors-champ est ainsi créé. Les récits en voix off se superposent aux plans de fenêtres, dans un désir de ponctuer ces histoires par ce qui les alimente : un dehors, un pays, un ailleurs. Inscrits si rigoureusement dans le film, ces plans encadrent, bordent les mots et les récits, leur offrant un décor. Le dialogue, la tension ainsi mis en œuvre expriment la nécessité de la distance : de la même façon que pour bien voir il faut voir « de loin », pour entendre correctement il faut pouvoir se détacher légèrement du visage, de la bouche qui racontent.

Être du côté du mouvement, c'est affronter la question de l'exil, et lui trouver une forme de réponse cinématographique

L'ouvrage de Gérard Wajcman sur Rafael Alberti, *Fenêtre*, vient à l'esprit. Désignée comme un instrument d'appropriation du monde, la fenêtre servirait de « condition pour que quelque chose puisse se raconter et se décrire » (p. 279). Par ailleurs, écrit-il, « la fenêtre révèle une essence commune avec le langage. [...] La fonction du langage est de créer du distinct, c'est-à-dire qu'il sépare, qu'il découpe infiniment. En cela, on pourrait parfaitement soutenir que le langage opère ainsi lui-même sur le réel comme une fenêtre, un instrument de cadrage, à toutes les échelles possibles, de l'infiniment grand au plus petit. »

Le film met en scène, à travers le montage alterné des fenêtres et des portraits, le va-et-vient entre ce qui scinde les personnages : une intériorité dominée par leur langue maternelle, qui refait régulièrement surface pour les hanter ;

et le dehors, l'hébreu, la langue durement apprise, adoptée. Les fenêtres mettent en abyme ce que chacun énonce à sa manière : la nécessité de découper, dans l'histoire troublée du XX^{ème} siècle en Europe et de celle de la création de l'État d'Israël, ce qui sera l'histoire de chacun. C'est dans ce découpage que peut émerger un récit, une histoire.

La perte originelle de la langue maternelle, dans sa confrontation à l'hébreu, prend forme en tant que destin collectif, inséré dans un projet politique, celui de la création d'Israël. C'est ce que raconte Haviva Pedaya : « On peut dire que toute la démarche sioniste est une manière de charger la langue, de la surcharger de significations liées au sionisme comme projet messianique. C'est comme une sécularisation non aboutie. » Aharon Appelfeld évoque lui aussi le lien entre l'hébreu et ce pays en pleine construction : « L'immigrant n'était pas accepté en ces années 1946, les années 40 et 50. Le pays était idéologique et l'idéologie exigeait : Parle hébreu ! Oublie ton passé, oublie ta langue maternelle, oublie ta personnalité. Moi et ma génération, nous avons refoulé tout ce qui était en nous et sur cette croûte, à la surface de la conscience, nous avons construit une autre vie non reliée au passé. » Dans ce récit de vie d'un immigrant émerge ce qui a dû être oublié, refoulé, pour que naisse une patrie. La langue est bien ce qui incarne la césure, la séparation, mais aussi le choix politique de reconstruire un lien après le deuil.

Mais aussi, et dans le même temps, c'est le dehors qui fait ainsi irruption, au sein même des récits. Le mouvement proposé par le film est donc au moins double. Il s'agit d'abord de trouver un équivalent visuel à cet état de vacillement provoqué par le passage d'une langue à l'autre. Mais comment ne pas prendre par ailleurs cette proposition comme une volonté de faire pénétrer une image cadrée du pays depuis lequel on parle ? Que voit-on d'Israël à travers sa fenêtre ? Et qu'est-ce qu'Israël donne ainsi à voir ? À travers les fenêtres, le pays s'impose presque de force, dans la brutalité de la lumière, comme le passage à l'hébreu s'est un jour imposé. Les échanges entre le récit de parcours personnels et ces paysages de ville ou de campagne filmés laissent entrevoir un pays que l'on imagine composé d'une multitude d'histoires similaires. Un appel mélancolique vers l'ailleurs de ces autres récits constitue la force souterraine du film : ne pas faire de la question du passage et de la frontière un impensé parmi d'autres, mais l'inscrire visuellement dans la trame du film, en faire la condition de toute circulation en Israël.

Le film s'ouvre et s'achève sur un sentiment de perplexité qu'il ne cherche pas à résoudre, chaque personnage incarne une énigme, celle de son parcours. Au sentiment d'incertitude de la réalisatrice au début du film, « Quelle est ma langue maternelle ? Je ne sais pas répondre », riposte, comme en écho, le dernier plan, qui se clôt dans un fondu au noir.

Un plan de fenêtre, sur lequel semblent s'attarder les paroles du rabbin philosophe Daniel Epstein : « Je rêve dans les deux langues (hébreu et français), mais c'est probablement le défi de ma vie. Vivre et transmettre des messages, je dirais impossibles, d'une langue à l'autre, d'un monde à l'autre. » ■

loin des origines

une rencontre avec Nurith Aviv et Valérie Mréjen, animée par Claire Brunet

Il y a une évidence intuitive touchant ce qui lie vos deux films, bien au-delà du fait qu'ils sont tournés en Israël. Mais peut-être pourrait-on tout de même partir d'un thème cher à Nurith : le lien entre le sionisme et la langue. Parce qu'en un sens le film de Valérie, *Pork & Milk*, raconte la suite de l'histoire à laquelle introduisent certains des personnages de *Misafa Lesafa*.

Nurith Aviv. En fait, j'ai d'abord pensé faire ce film en France et en Allemagne. J'avais commencé avec un ami iranien, poète, qui vit en Allemagne et écrit en allemand. Je crois que les problèmes rencontrés par les exilés se ressemblent. En France, l'idée d'une langue unique, nationale, est très forte. Et très souvent les immigrants veulent que leurs enfants apprennent la langue du pays afin qu'ils puissent s'intégrer. Mais j'ai finalement décidé de tourner en Israël, pour des raisons filmiques et formelles : un lieu restreint, un petit pays, un véritable laboratoire. Des gens venus du monde entier sont arrivés dans un laps de temps très court. Ils ont dû apprendre l'hébreu, langue encore fragile, en train de se construire comme langue parlée. Cette langue n'a jamais été morte. Elle est toujours demeurée langue de la prière, des études, parfois de la poésie, et aussi, *lingua franca* entre rabbins de pays différents. Le renouveau de l'hébreu date en réalité d'avant le mouvement sioniste. Mais ce renouveau s'est alors trouvé porté par un mouvement idéologique fort, qui avait l'idée d'un Nouvel Homme dont la langue serait l'hébreu et seulement l'hébreu. Il se devait, cet homme, d'oublier toutes les langues de la diaspora, d'effacer toute mémoire de l'exil. On cite toujours Nabokov, Conrad, Beckett, écrivant dans une langue qui n'était pas leur langue maternelle... Pour tous les premiers poètes et écrivains en hébreu ce fut le même cas. Alors, dans ton film, Valérie, c'est la manière dont parlent ces jeunes gens qui me frappe.

Valérie Mréjen. Ne parlant pas l'hébreu, j'ai fait appel à une interprète. Mais je percevais les différences de phrasé, des intonations. L'acteur, notamment, a un accent yiddish et une façon assez particulière de s'exprimer : d'après les hébraïsants, il emploie des mots désuets, bizarrement choisis, se trompe quelquefois sur les genres...

NA. Tous ces personnages, leur manière d'être dans le corps est différente. Moi, par exemple, je suis ce qu'on a eu l'habitude

d'appeler une « sabra ». Ce mot, qui désigne les figures de Barbarie, douces à l'intérieur et piquantes à l'extérieur, est une image que se sont données à eux-mêmes les fils des pionniers arrivés entre les deux guerres, les premiers natifs juifs. Il se trouve que c'est aussi le signifiant par excellence du village palestinien... Si tu vois dans la nature des figes de Barbarie, tu peux être sûre qu'il y a eu, là, un village palestinien qui a été détruit. Or, ces premiers sabras, les premiers dont la langue maternelle était l'hébreu, se sont forgés un accent, une manière de parler et une manière d'être dans leur corps tout à fait spécifiques. Ils voulaient se distinguer de l'image du vieux juif de l'exil. Rabin et Sharon en sont des exemples types. Mais quelqu'un comme Peres, qui a immigré avec ses parents vers douze ans, et qui a gardé son accent d'origine, ne fait pas partie de cette construction imaginaire, de ce « nous les sabras ». Dans ton film, ce qui est frappant, c'est que ces jeunes gens, quoique nés en Israël, ne ressemblent pas à des sabras. Peut-être parce que leur langue maternelle est le yiddish et non l'hébreu.

VM. Sauf pour l'un d'eux : celui qui s'est lui-même converti à la religion avant de tout quitter à quarante ans. Mais lui a également une autre façon de se tenir, plutôt décontractée et relâchée. Dans le plan, il reste assis bien droit avec les mains posées à plat sur les cuisses, mais on le sent mal à l'aise dans cette posture. C'est aussi parce que je voulais que tous les personnages s'adressent directement à la caméra sans me considérer. Je leur demandais de ne pas bouger, d'être statiques, et lui, Noam, avait beaucoup de mal. Mais je tenais à ce positionnement, à ce cadre, au plan fixe.

NA. Il est typiquement israélien dans sa façon de parler et de se tenir. Mais il semble qu'il n'a rien compris de sa propre adhésion à ce courant hassidique.

VM. Il est complètement perdu de toute manière !

NA. Ce n'est pas une critique, mais moi j'aurais hésité à le mettre dans le film. C'est comme une fausse note.

C'est pour cela que je tenais à cet entretien entre vous, à ces regards croisés : toi, Nurith, née en Israël, tu perçois comme une fausse note quelque chose que nous n'entendons pas.

Parce qu'à mes yeux, il se distingue par un autre trait : c'est qu'il est père. Tous les autres sont des enfants qui quittent les parents. Et lui, c'est un père qui dit la difficulté de quitter ses enfants ! Je trouve d'ailleurs que c'est une chose – quitter – que partagent vos films, et qui ne concerne pas seulement Israël et la problématique israélienne. La décision pour un enfant de quitter la façon dont ses parents organisent leur existence devrait logiquement s'imposer à tout enfant : là-bas, ici, ailleurs. Et l'obligation de changer de langue n'est pas moins universellement le sort des exilés. Ce père, en réalité, inverse tout le dispositif qui a été présenté auparavant dans le film. C'est donc vrai qu'il est bizarre. Mais, pour nous, ce n'est pas parce qu'il est un sabra égaré chez les religieux. Alors, revenons sur ce point...

Nurith Aviv :
 « Les premiers sabras, les premiers dont la langue maternelle était l'hébreu se sont forgés une manière de parler et d'être dans leur corps tout à fait spécifique. »

NA. Le projet sioniste se voulait laïque, national et socialiste, en rupture avec la tradition et la religion juives. Il voulait faire table rase de son passé récent, comme tout mouvement révolutionnaire. En l'occurrence, il voulait refouler deux mille ans d'histoire juive d'exil, de dispersion et nombre de langues maternelles différentes. Il reste que l'idée d'un retour à Sion était le centre même du judaïsme. La prière « l'année prochaine à Jérusalem » était son moteur. Et l'on espérait chaque année y aller... l'année prochaine... mais sans y aller vraiment. On attend le Messie mais il ne vient pas. Comme le désir qui, par définition, ne peut s'accomplir. C'est donc le passage à l'acte dans l'Histoire réelle qui est nouveau, ici. Cela même que la religion interdisait. Parce que la condition de la venue du Messie était pour cette tradition : attente, dispersion, exil. C'est à Dieu, et à lui seulement, de décider du moment voulu. Le mouvement sioniste est né en Europe chrétienne, influencé par les Lumières, par le romantisme allemand et les mouvements de renouveau national. Pour les juifs arrivés en Israël des pays musulmans, cette distinction entre laïc et religieux n'existait pas aussi clairement. Il n'y avait pratiquement pas eu sécularisation ou rupture brutale et volontaire.

C'est toute l'ambiguïté. Ou plutôt la complication.

NA. C'est pour cette raison que Haviva Pedaya, dans mon film, dit que c'est une sécularisation à moitié aboutie. Et Scholem, déjà en 1926, écrivait à Franz Rosenzweig : « Cette langue sacrée dont on nourrit nos enfants ne constitue-t-elle pas un abîme qui ne manquera pas de s'ouvrir un jour ? Certes les gens d'ici ne savent pas ce qu'ils sont en train de faire. Ils croient avoir sécularisé la langue hébraïque, lui avoir ôté sa pointe apocalyptique. »

Cette phrase – « ils croient avoir sécularisé la langue hébraïque » – c'est le nœud qui lie vos deux films : savoir si la vie est sécularisée ou pas, et ce que c'est qu'une vie dans cet héritage.

NA. Il y a, depuis 1967, un mouvement national religieux messianique, ce qui est inédit depuis la création de l'État d'Israël. Ces gens, des Territoires occupés, croient à l'arrivée du Messie sur toute la terre de l'Israël biblique – et non pas en exil, selon la tradition. Ils croient que le flambeau du sionisme est maintenant dans leur camp.

VM. Parmi les témoignages, j'avais recueilli celui d'une jeune femme issue d'un milieu religieux sioniste. Mais on ne l'a finalement pas gardé : cela ne fonctionnait pas à côté des autres histoires, car la rupture pour elle avait été moins radicale. Ces gens sont modernes par rapport aux radicaux. Ils ne sont pas en noir... Ils envoient leurs enfants dans des écoles rabbiniques mais aussi à l'armée, et sont clairement marqués à droite politiquement.

NA. Alors que les autres, dans ton film, n'ont pas fait le service militaire. Les religieux des Territoires, eux, ont même un rapport « trotskiste » à cela : l'idée d'infiltration. Aller partout, dans l'armée, où les autres Israéliens ne veulent pas aller.

VM. Il y a dans les Territoires beaucoup de gens très jeunes, résolument nationalistes, pour la plupart venus de France ou des États-Unis. Leur fanatisme est plutôt politique que religieux.

Mais cela signifie quoi, pour Israël, qui se voulait un État juif mais non religieux ?

NA. À partir du moment où il y a un État, il faut constituer un gouvernement. Ben Gourion, son chef, a eu besoin des voix des religieux, et ils ont accepté de participer au gouvernement... en revendiquant du religieux dans le politique. Ce qui fait que, jusqu'à aujourd'hui, il n'y a pas de mariage civil en Israël, et que les juifs orthodoxes et ultra orthodoxes sont exemptés de service militaire.

VM. Le comédien parle d'ailleurs du courant d'où il vient, le plus extrémiste – Netoreï Karta – qui ne reconnaît pas l'État d'Israël. Ce sont des gens qui ne votent pas, qui refusent les aides ou les allocations et ne vivent que de dons envoyés des États-Unis en attendant que le Messie arrive...

Ces deux films ne parlent pas exclusivement d'Israël, je pense même que leur puissance est là : dans le fait qu'ils enveloppent un propos sur la subjectivité. Alors que, justement, c'est ce dont on ne parle pas quand on évoque Israël : les singularités. Et les deux films ont en commun d'exposer la question des générations. Politiquement. Problématiquement. Le film de Valérie donne à entendre des jeunes gens. Ton film, Nurith, traverse les générations et les interroge comme telles, très justement.

VM. Les jeunes gens que j'ai rencontrés choisissent de rester dans le pays parce qu'ils disent que partir serait comme un deuxième exil. Ils se sentent déjà étrangers. Ce qui m'a marquée en parlant avec eux, c'est la façon dont le monde laïque leur était présenté du côté religieux. Le monde laïque était décrit comme un cloaque, un bouge pestilentiel où végètent des drogués et des obsédés sexuels. Quitter leur monde, c'était tout simplement aller vers le mal. Le choix de devenir laïque est considéré par les religieux comme une marque de faiblesse tout à fait méprisable. Cela signifie que tu as des « désirs », que tu veux assouvir tes pulsions.

À l'inverse : de quoi s'agit-il pour ceux qui vont vers une vie religieuse ? J'ai fait ce film, aussi, parce que c'est le cas de mon frère. Que signifient ces gestes obsessionnels ? Ces règles ? Ce cadre ? Ces interdits ? Ces parents qui décident pour toi ? Que signifie être un individu ? Pour moi, la marque de faiblesse est là ! Elle est dans le non-choix, la soumission.

La rencontre, tout de même, ce sont ces deux films. Et ces films qui n'ont pas le même objet – la langue, les prescriptions – parlent tous les deux, essentiellement, de situations d'exil.

Valérie Mréjen :
« Les jeunes gens que j'ai rencontrés choisissent de rester dans le pays parce qu'ils disent que partir serait comme un deuxième exil. »

VM. Oui, de ruptures. C'est ce qui me touche chez cet homme d'origine russe, le premier dans ton film *Misafa Lesafa*, qui dit qu'il lui a fallu assassiner la langue maternelle.

NA. C'est le poète Meir Wieseltier. À huit ans, il savait déjà qu'il voulait être écrivain et c'est pour cela, dit-il, qu'il a pensé qu'il lui fallait « assassiner » sa langue maternelle. Il est



Menachem, *Pork & Milk*

extraordinaire que ce poète découvre, bien des années plus tard, que malgré cet assassinat, malgré l'oubli absolu de son russe maternel, il retrouve les rythmes de Pouchkine et de Lermontov qu'il connaissait par cœur à cinq ans : il les retrouve dans sa poésie.

L'écrivain Aharon Appelfeld dit, lui, qu'il devait en permanence faire attention que des mots ou des bouts de mots des autres langues ne fassent pas surface dans son écriture en hébreu. Appelfeld est allé une année à l'école à Czernowitz, en Roumanie, où l'on étudiait en allemand. Puis à sept ans : un camp, la forêt avec les voleurs ukrainiens. Quand il arrive à treize ans en Israël, il apprend à écrire en hébreu, une langue dure comme du gravier dans la bouche, dit-il.

Pour Wieseltier et Appelfeld, la même peur : que la langue maternelle ne fasse irruption dans l'écriture en hébreu.

VM. C'est drôle, parce que c'est la première personne que j'entends parler cette langue de manière si douce, si caressante. On n'a pas l'impression que c'est de l'hébreu !

NA. Oui, Appelfeld parle très doucement – ce qui n'est pas le cas des sabras israéliens. Et il refuse de parler l'allemand. Mais un jour, j'ai assisté à une rencontre entre Appelfeld et l'écrivain hongrois Imre Kertész qui, lui, a été à Auschwitz. Ils se sont mis à parler l'allemand, leur seule langue commune... Appelfeld vient d'une famille juive assimilée. Comme toutes ces familles qui se voulaient modernes, elle avait une aversion pour tout ce qui était juif, y compris le yiddish. Et lui, justement, s'est mis à apprendre le yiddish en Israël, absolument à contre-courant de l'idéologie dominante de l'époque. Il dit que c'était pour chasser l'allemand, la langue des assassins, mais aussi sa langue maternelle.

Le film de Valérie repose bizarrement cette question de l'assimilation. Comme si elle existait en Israël pour ces jeunes gens qui présentent les lieux, les familles dont ils viennent comme un autre territoire. Pour eux, s'assimiler à Israël, c'est s'assimiler à la modernité, et à l'hébreu, et à leurs désirs.

VM. D'ailleurs, en général, ils ne disent pas trop d'où ils viennent ; ils craignent qu'on ne les regarde de travers. Les laïques peuvent aussi avoir beaucoup d'a priori contre les religieux... Ils écoutent, ils observent. Ils essaient d'apprendre en autodidactes ce qu'il faut dire, comment il faut se comporter... On parlait d'assassiner la langue maternelle. Mais l'on dit aussi « casser le jeûne, casser le shabbat ». Ils savent que c'est irrémédiable. Si l'on part, on ne rentre plus.

NA. C'est le cas de tous les juifs qui ont quitté à un moment donné la maison parentale religieuse, hassidique, pour s'assimiler à la société dans laquelle ils étaient, ou s'engager dans les différents mouvements socialistes, anarchistes, bundistes, sionistes... Ils ont souvent rompu radicalement. C'est une sorte de meurtre symbolique des parents, dans le cours des choses. Ce qui est tragique, c'est que souvent les parents ont été réellement assassinés. Et leurs enfants sont restés avec une culpabilité terrible.

C'est intéressant quand tu évoques les différents âges du premier personnage de ton film – à huit ans, à vingt, à cinquante. On se demande ce que ceux du film de Valérie, qui ont vingt ans, et parlent de leur petite enfance, raconteront à cinquante... Ce qui fait une distinction entre les deux films est donc très bien défini par ce terme d'« entre-deux ». Et cette femme irakienne en parle avec beaucoup de subtilité. Parce que, tout de même, au-delà de l'idéologie de l'hébreu dont tu parles, la possibilité de l'entre-deux est ménagée pour les personnages de *Misafa Lesafa (D'une langue à l'autre)*. Alors que ce que montre *Pork & Milk*, c'est au contraire la nécessité d'un choix exclusif.

NA. Les deux femmes poètes évoquent l'entre-deux des langues. Agi Mishol, d'origine hongroise, pense que si elle est devenue poète, c'est parce que pour elle, la langue n'était pas automatique comme chez les autres enfants. Elle dit s'être trouvée dans une zone de malaise entre les langues. Haviva Pedaya, d'origine irakienne, parle, elle, d'une zone d'oubli, abandonnée ; d'un point aveugle qui relie son hébraïté et son arabité. Et elle parle aussi de l'hébreu de son grand-père kabbaliste irakien, et de l'hébreu si plein de sédiments sionistes.

Le poète palestinien Salman Masalha évoque lui aussi ces deux langues à l'intérieur de la même, l'arabe, et pour lui c'est lié à la langue sacrée, celle du Coran. L'arabe écrit, littéraire, est resté proche de cette langue sacrée. Mais l'arabe dialectal, différent d'un pays à l'autre, est une autre langue. C'est ce qui l'amène à dire que l'arabe écrit est une langue étrangère, et que l'on n'écrit jamais – en arabe – dans sa langue maternelle. L'hébreu est une langue étrangère imposée à la minorité palestinienne, citoyenne d'Israël. Mais, dit-il, une fois que tu la maîtrises, tu en fais ce que tu veux : elle n'appartient plus aux juifs. C'est un discours que tiennent beaucoup d'écrivains colonisés. Moi, j'aurais voulu qu'il dise que parler l'hébreu c'est parler « sioniste ». Mais il ne dit pas cela. Il dit que l'hébreu, comme les autres langues sémites, est né



Meir Wieseltier, *Misafa Lesafa (D'une langue à l'autre)*

dans la région et qu'en tant que tel, local, il lui appartient, au moins autant qu'à ceux qui sont venus de loin, même si c'est eux qui l'ont re-suscité et renouvelé.

VM. J'ai été frappée, dans ton film, par tout ce qui se dit sur la hiérarchie entre les origines. C'est honteux de parler yiddish, roumain, hongrois. On le sent bien...

NA. Il y avait des langues plus honteuses que d'autres. Le yiddish était la plus honteuse, parce que la plus juive ; l'arabe, parce que langue de l'ennemi ; l'allemand, parce que langue des assassins. De toute façon, les enfants avaient honte quand leurs parents parlaient toute autre langue qui n'était pas l'hébreu. Aujourd'hui, au contraire, les Russes gardent leur langue, et il y a des inscriptions en russe partout. Dans le film, l'actrice Evgenya Dodina raconte comment elle oblige sa fille à parler russe. Les juifs religieux des Territoires occupés continuent à parler américain et français avec leurs enfants. Il y a même un renouveau du yiddish. Dans le film, Haim Uliel dit bien combien il a du succès quand il chante en arabe marocain. Mais aucune radio ne passera de chanson d'Amal Murkus, l'excellente chanteuse palestinienne, si elle chante en arabe palestinien.

VM. Lors d'une soirée organisée par quelques apostats dans un café de Tel-Aviv, j'ai assisté à une scène particulière entre deux garçons issus de milieux ultra-orthodoxes ; celui que l'on voit au début du film, enfin, que l'on ne voit pas justement, le militaire, et David, l'homme qui élevait des animaux. Nous étions attablés, et David essayait de questionner le soldat sans arriver à obtenir de lui de vraies réponses ; celui-ci louvoyait, tournait autour du pot... Et tout d'un coup, David s'est mis à l'invectiver en yiddish – ce qui voulait dire : « je sais d'où tu viens, ça va... » Alors l'autre lui a répondu, et brusquement, on a entendu une conversation dans une langue étrangère et très ancienne parlée par de très très jeunes gens. Nous étions complètement exclus. Ils se reconnaissaient par un signe très fort : une autre langue qu'eux seuls parlaient. Ils avaient fait

leurs études dans des *yeshivot*⁽¹⁾ et le yiddish était leur langue de tous les jours.

Le cuisinier aussi raconte qu'il ne parlait même pas l'hébreu quand il s'est enfui de chez lui... mais seulement le yiddish.

Quoiqu'en dise Scholem, l'hébreu est ici posé comme le lieu de la laïcité, et vos deux films font bien percevoir que c'est un enjeu. Dans les deux cas, l'hébreu est le lieu vers lequel on va : les jeunes gens du film de Valérie s'arrachent au yiddish pour aller vers l'hébreu comme possibilité de parler comme des jeunes gens, modernes, d'aujourd'hui ; et le film de Nurith montre que pour d'autres raisons...

NA. Non, ce sont les mêmes raisons.

Donc, pour les mêmes raisons, le déplacement est un mouvement vers l'hébreu.

NA. Comme cent ans auparavant, en Europe, le mouvement des jeunes gens issus du religieux vers le sionisme.

VM. Mais les jeunes gens que j'ai filmés, que j'ai rencontrés, vivent en Israël. Ils sont de ce pays.

NA. Certes, mais c'est comme s'ils gardaient l'exil à l'intérieur, et je crois que la question d'Israël et des Israéliens est là : comment garder l'idée de l'exil et de l'ailleurs désirable, cette idée centrale du judaïsme ?

L'autre point, plus pragmatique, sur lequel je voudrais vous entendre, c'est l'enquête. Comment avez-vous rencontré ces gens, jeunes et moins jeunes, suscité ces témoignages ?

VM. Je suis partie plusieurs fois, au départ avec une amie, Miriam, par laquelle nous nous connaissons Nurith et moi. Elle avait très envie d'aller en Israël, alors je lui ai proposé de m'accompagner dans ce projet. Nous avons passé des coups de téléphone et rencontré les gens dans des cafés. Heureusement qu'elle était avec moi. J'aurais été incapable de faire ce travail de recherche seule. Les gens ont une certaine rudesse, une façon directe de t'interroger : « qui tu es ? et pourquoi tu fais ça ? t'es juive ? » etc. Mais finalement, malgré cette méfiance offensive, la plupart étaient prêts à prendre un rendez-vous et nous finissions bien souvent par nous rencontrer le jour même.

Les témoignages étaient difficiles à obtenir ?

VM. Non, ce sont plutôt des gens désireux de parler. C'est tellement présent à leur esprit qu'ils s'entretiennent quotidiennement à ce sujet, David par exemple. J'avais envie d'interroger ceux pour lesquels ce n'était plus un déchirement, un problème douloureux. Je ne voulais pas que ce soit trop dur pour eux de parler, qu'ils puissent raconter une partie de leur expérience sans revivre le drame...

Et Nurith, cette question, cette construction ?

NA. La question de la langue, sa transmission et sa perte, est un sujet qui me travaillait depuis longtemps. Je cherchais des personnes qui savaient bien le dire, et il s'est trouvé que c'étaient des poètes, des écrivains. Plus tard, dans la construction du film, je voulais que les choses dites entrent en résonance. Ainsi, plusieurs personnes évoquent la tendresse de la langue de la mère et la dureté de l'hébreu. Comme des variations sur un même sujet. Agi Mishol compare le hongrois au lait maternel ; Daniel Epstein regrette la douceur du mot « tendresse » en français ; Haim Uliel trouve l'arabe plus sexy que l'hébreu. Autre exemple, la lamentation, cette expression entre pleur et parole. Deux personnes en parlent. Agi Mishol, la poétesse hongroise, raconte que quand son père est mort, elle a senti que l'hébreu ne la portait plus, et qu'elle s'écroulait dans le hongrois. Et Amal Murkus, l'actrice et chanteuse palestinienne, à qui l'arabe vient quand elle doit jouer la lamentation de Lady Ann de *Richard III* de Shakespeare, dans cette même école où elle a fait toutes ses études en hébreu.

Et la question des coupures...

VM. Le jeune soldat masqué qui apparaît au début de mon film dit : « À dix-neuf ans, j'avais envie d'enlever mes papillotes, mais j'avais peur de le faire... Un ami très culotté m'a encouragé et finalement je les ai coupées. » La rupture d'avec le religieux passe ici par l'action de couper les papillotes, que le garçon effectue lui-même. Le geste de couper vient défaire une alliance qu'on a scellée pour lui quelques années plus tôt par la circoncision...

Ce qui nous ramène à ce terme pour lequel on peut éprouver une certaine antipathie, mais qui est à l'horizon de vos films : l'origine. Chez Nurith, c'est cette première langue abandonnée. Chez Valérie, ceux qui quittent le monde religieux se retrouvent dans la nécessité de dire une espèce d'origine que les autres leur réfractent comme un point d'horreur – d'inquiétante étrangeté. Ces deux films désignent quelque chose dont on voudrait bien se débarrasser, tous. ■

[Notes]

1. *Yeshivot* : pluriel de *yeshiva*, écoles d'études talmudiques.