

Générique

Elsa Amiel : *l'étudiante*

Nicolas Wanczycki : *le cadre*

Haci Aslan : *le père*

Haci Yusuf Aslan : *l'enfant*

Abdurrahim Apak : *Rahim*

Joanna Grudzinska : *l'ouvrière*

Sára Laszló : *l'interprète*

Réka Szalkai : *la SDF*

Emmanuel Salinger : *le patron à l'oreillette*

Nicolas Guicheteau : *le patron en Hongrie*

1^{ère} assistante : Elsa Amiel

Image : Hans Meier et Nicolas Guicheteau

Prise de son : François Waledisch,

Pascal Armant et Gábor Banyai

Montage : Anne Weil et Saskia Berthod

Étalonnage numérique : Isabelle Laclau

Montage son : Josefina Rodriguez et

Jean-Christophe Winding

Mixage : Emmanuel Croset

Costumes et décors : Virginie Noël

Casting : Stéphane Toutitou

Production : Les Films du Poisson,

Sylicone et Sophie Dulac Productions

avec le soutien de CinéCinéma,

de la Région Ile-de-France et du CNC.

France - 2008 - 1h35

1.85 - DTS Digital - couleurs

Visa 118 279

Avant-propos

Ce livret se veut le prolongement de la *Fiche élève*. Les enseignants sont invités à lire celle-ci en premier, avant de retrouver dans ces pages ses enjeux plus secrets. Nous n'avons pas souhaité enfermer la réflexion dans des séquences pédagogiques « clefs en main » : plutôt offrir une réserve de points de vue.

Deux régimes de lecture sont ainsi proposés : l'un, guidé par l'instinct de découverte, au gré d'analyses de plans et de séquences conçues comme autant de fils à tirer ; l'autre – le texte principal –, voulu comme un tout, chaque début d'article tenant pour acquise la conclusion du précédent.

Le film d'Emmanuel Finkiel appelle cet esprit d'escalier. Bien que réalisé « *sans pensée* » et ne défendant pas de thèse, il produit un fort sentiment d'avant / après : *a priori*, les mots *Nulle part terre promise* semblent condamner l'homme au désespoir, avant de se révéler dans un sens neuf, au fil de la projection. C'est ce mouvement de vie d'un film discrètement lumineux que ce dossier entend reproduire.

Sylvain Coumoul



Synopsis

Nulle part terre promise dresse le portrait d'un monde, le nôtre, à l'heure de la « mondialisation ». Trois histoires se racontent, par fragments imbriqués. Des clandestins kurdes traversent l'Europe d'est en ouest, dans l'espoir de gagner l'Angleterre. En sens inverse, les machines d'une usine française, délocalisée, sont acheminées vers la Hongrie. Nous suivons à Budapest l'arrivée du jeune cadre venu superviser l'installation. Pendant ce temps, une étudiante voyage ; équipée d'un caméscope numérique, elle voudrait filmer la misère. Du point de vue du récit, les trois destins ne se croiseront pas – ou très peu. Mais ils s'accomplissent au même moment, et ce présent partagé, dans l'esprit d'Emmanuel Finkiel, les unit plus fortement qu'un artifice de scénario.

Les citations d'Emmanuel Finkiel sur l'ensemble de ces pages sont extraites d'un entretien réalisé à cette fin, par le rédacteur du dossier, le vendredi 17 juillet 2009. Nous remercions le réalisateur de s'être rendu disponible.

L'histoire d'une rupture

Emmanuel Finkiel est un cinéaste de la perception. Ce qui l'anime avant tout, dans la réalisation de films, c'est le désir de traduire en images la façon dont le monde extérieur lui parvient. Assistant pendant seize ans, puis auteur d'un court et d'un long métrages salués par la critique, il a peu à peu jugé que le système de fabrication des films faisait écran à cette expression personnelle. Raconter la genèse de *Nulle part terre promise*, c'est faire l'historique du détachement progressif d'un homme, d'avec le système qui l'avait formé.

En 1975, âgé de 14 ans, il réalise de petits films en super-8. Filmant la montagne, il s'intéresse surtout aux rouages du téléphérique : « *Je me rends compte que je n'ai pas filmé la délocalisation de façon très différente* », dit-il aujourd'hui.

Après un bac D (mathématiques et sciences naturelles), il rate le concours d'entrée à l'IDHEC, ancêtre de la FEMIS. Meurtri par cet échec, il pense ne jamais pouvoir devenir réalisateur. Il débute alors à Censier un double cursus *Lettres modernes et Cinéma*, mais souffre de l'approche analytique, dont il a l'impression qu'elle l'éloigne de la création. Il effectue un stage de second assistant sur *Cocktail molotov* (1980) de Diane Kurys. Les postes se succèdent, longtemps comme « second », puis, longtemps de nouveau, en tant que « premier assistant » (d'abord sur un téléfilm de Jean-Louis Bertucelli, *La lettre perdue*, 1987). Si ces expériences lui apprennent beaucoup, il lui arrive aujourd'hui de regretter les films de

jeunesse qu'il n'aura pas réalisés : « *Rien ne vaut les forces vives*. »

Un tournant : la rencontre avec Jean-Luc Godard

Il est assistant sur *Nouvelle vague* (1989). Cela décide de son cinéma futur : « *L'équipe de tournage en savait moins (sur le film futur) que d'habitude, mais je me rendais compte que le réalisateur, lui, en savait plus. A quelle heure il fallait tourner pour que telle lumière soit sur tel tronc d'arbre... Et comment faire, pour que jamais le système de fabrication ne lui fasse rater cet instant*. »

Emmanuel Finkiel prend conscience de ce fait tout simple, mais toujours mystérieux : la caméra enregistre ce qu'elle a devant elle. Ce sentiment très fort d'une phénoménologie, l'anime pour son premier moyen métrage, *Madame Jacques sur la Croisette* (1995). Sur le tournage de son premier long, *Voyages*, un événement concret (la neige sur le cimetière de Varsovie, annulant le travail d'une journée et l'obligeant à recommencer les plans en équipe réduite) avive ce désir de liberté vis-à-vis du système traditionnel – ce qu'il appelle le « *cinéma du cinéma* ».

Seconde « rencontre » : la HD-Cam

L'excellente réception critique de *Voyages* ne tourne pas la tête au réalisateur. Il se consacre toujours en apprentissage, refait des courts métrages, se donne le temps de lire ces philosophes (Bergson, Husserl, Sartre) dont il a l'intuition que les textes concernent le cinéma. Quatre années sur un scénario refusé, la perte douloureuse de son père (lui que le rapport père-fils « *bouleverse, par exemple*

dans la Bible »), et un grave accident de santé, achèvent d'expliquer les dix années séparant *Voyages* de son successeur.

La genèse de *Nulle part terre promise* ne cesse alors, par une série de hasards heureux, de croiser l'évolution personnelle du cinéaste. La découverte de la HD-Cam achève de le désinhiber (lire par ailleurs, page 5). Lorsqu'on lui propose de participer à un film « à sketches », *Les Européens* (diffusé sur Arte), il tourne le voyage des clandestins kurdes en numérique, plutôt qu'en super-16. L'économie réalisée lui permet de tourner deux embryons d'histoires supplémentaires, dont, déjà, les moments d'Elsa à Berlin (le musée, la manifestation, le train, la soirée chez l'amie étudiante). Le personnage du cadre est aussi esquissé.

Température du monde

Ces ajouts sont finalement abandonnés pour le film à sketches, dans l'impossibilité de se raccorder au travail des autres réalisateurs. Mais Finkiel et sa première monteuse, Saskia Berthod, effectuent une version du film pour eux-mêmes. Entre les trois univers (les Kurdes, l'étudiante, le cadre) se produit comme une collision d'images accouchant d'un sens neuf. « *Sous nos yeux se dégageait une structure, donnant une certaine idée du monde actuel*. »

Après deux nouvelles années dans un tiroir, le projet intéresse la société de production Les films du Poisson, pour le résultat que l'on sait. A l'heure où nous réalisons ce dossier, Emmanuel Finkiel travaille au montage d'un documentaire sur la rééducation de victimes de lésions cérébrales – « *Un film où le spectateur doit combler les vides*. »

Filmographie



Longs métrages

Nulle part terre promise (2008, Prix Jean Vigo)
Voyages (1999, Prix Louis Delluc du premier film, César 2000 du meilleur premier film et du meilleur montage)

Documentaires

Casting (2001, Mentions spéciales Prix Europa et Amascultura)
Expérience de paix (film de commande)

Téléfilms

En marge des jours (2006)
Mélanie (1996)

Courts métrages

Segment « *Nulle part, terre promise* » (avec encore la virgule) pour le long métrage collectif *Les Européens* (2006, autres « sketches » réalisés par Jasmin Dizdar, Gerard Stembridge, Sólveig Anspach, Saara Saarela)
Talents Cannes (2000, cinq courts de cinq minutes pour l'Adami)
Madame Jacques sur la Croisette (1995, 38 mn, César 1997 du meilleur court métrage, Prix du Public à Paris, Belfort et Nancy, Prix Beaumarchais 1995 au festival de Brest)

Découpage séquentiel

Les repères temporels de ce découpage sont fondés sur le *time code* (« TCR », visible sur nos captures d'images) du DVD de travail.

1 Générique.

2 (30'') Dans une galerie à miroirs du musée du cinéma de Berlin, Elsa s'avance (interprétée par Elsa Amiel, 1^{ère} assistante du film). L'écran de son téléphone s'ajoute à une image N&B. Soudain, Elsa est dans un train ; sa main « file » sur le paysage.

3 (2'06) Titre *Nulle part*, puis, en fondu : *Terre promise*.



4 (2'15) Un clandestin kurde regarde par la lucarne grillagée d'un camion. Haci et Rahim répètent une leçon d'anglais. Apparition d'un logo de station-service : « Shell ». Le fils d'Haci sommeille.

5 (4'50) Le jeune cadre observe le démontage de l'usine, tandis que les ouvriers manifestent contre la délocalisation. Une voix (Finkiel lui-même) hurle des insultes. De l'huile souille les mocassins des dirigeants.

6 (7'31) Train. Elsa téléphone, écoute la voix masculine, renonce à laisser un message.

7 (8'38) Le cadre observe la manifestation, pensif. Son supérieur (Emmanuel Salinger) dirige les opérations.

8 (10'38) Camion. Haci fait une toilette sommaire à son fils, lequel refuse de retirer son maillot du Brésil.

9 (13'20) Dans le train, Elsa filme un vagabond, avant de passer une soirée d'ennui chez une correspondante allemande.

10 (17'13) A l'usine. Intérieur sombre, mais chargement des camions en plein soleil. Le convoi sort sous les tomates.

11 (19'31) Sur une carte, les migrants kurdes désignent leur but : Calais, d'où ils pensent prendre un ferry. Le camion fait l'objet d'un contrôle.

12 (23'15) Dans la nuit d'une ville allemande, Elsa zoome sur des SDF ; dans un *Burger King* de nouveau téléphone – toujours en vain ; rejoint une manifestation, ondule avec la foule chantante.

13 (26'39) Mains enlacées des Kurdes assoupis. Nouvel arrêt, c'est l'expectative. Le jour vient. Le groupe sort par le toit.

14 (32'14) Arrivée du cadre à l'aéroport de Budapest, où l'attendent son interprète et un chauffeur.

15 (33'28) Les Kurdes improvisent une partie de football. Haci, Sidar et Rahim partent à trois.

16 (35'03) Le ciel rose fait la jonction avec le passage des camions de la délocalisation. Le chauffeur roumain écoute une chanson.

17 (36'03) Le cadre joue avec ses lunettes, à la vitre de sa chambre. Laisse sonner son portable. A la TV, un reportage sur le terrorisme semble commenter *off* les images de son ordinateur.

18 (38'37) Forêt enneigée. L'enfant et les deux hommes « jouent » à cache-cache sans cesser d'avancer. Dans une gare allemande, ils croisent Elsa. Celle-ci prend un train, les Kurdes une ligne secondaire moins surveillée.

19 (42'45) Seule à Budapest, Elsa se rend en discothèque, s'en échappe, pleure dans un tramway, où elle fait la connaissance d'une jeune émigrée polonaise, Joanna.

20 (48'47) Au matin, le cadre visite les locaux hongrois, guidé par le patron (interprété par Nicolas Guicheteau, cadreur du film). Il serre la main d'une ouvrière, qui se révèle être Joanna.

21 (52'19) Elsa filme Joanna devant un arbre qui « sent l'industrie ». Elles vont chez la jeune femme, enceinte d'un certain Marcel. Elsa téléphone, mais raccroche sans attendre.

22 (55'53) Le cadre visite un musée de l'ère communiste. S'enquiert surtout d'un lieu où dîner.



23 (58'59) Pour la seconde fois du film (après Elsa en 18-19), un même personnage occupe deux séquences successives : le cadre dîne, seul, avant de donner ses restes à une jeune sans-abri.

24 (1h00'59) La musique prend un tour épique : les camions de la délocalisation foncent.

25 (1h02'09) Parvenus en France, les Kurdes gagnent une galerie marchande, où ils prennent une collation. L'enfant exhibe son maillot du Brésil. La police arrête Rahim.

26 (1h05'54) Le cadre se rend à la douane, verser un pot-de-vin.

27 (1h08'49) Haci et l'enfant sont accueillis à Calais par les aboiements d'un chien.

28 (1h10'02) Série d'images amateur : Joanna et Marcel visionnent le film de la mini-DV. Questionnée par le jeune homme sur cette façon de filmer les pauvres, Elsa argue : « *Ce sont des images fortes* ».

29 (1h12'19) De retour de la douane, le cadre manque se faire voler à un distributeur. Il est alors suivi par la jeune sans-abri de la veille.

30 (1h14'46) Elsa filme une manifestation d'extrême-droite, puis une soupe populaire où elle se fait voler ce qu'on croit être sa caméra.

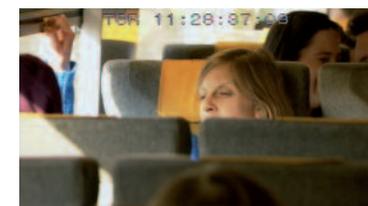
31 (1h18'40) A l'hôtel, le cadre au téléphone rend compte de l'épisode de « *l'enveloppe* ». On frappe à la porte : c'est la sans-abri.

32 (1h20'04) La main sur la vitre signe la présence d'Elsa. A Joanna qui se lève pour partir à l'usine, elle confirme son départ pour Londres.

33 (1h22'02) Le cadre se prépare. Laisse de l'argent à la jeune femme endormie. Au son de la porte qui se referme, l'œil de celle-ci s'ouvre, exprimant l'effroi.

34 (1h22'48) Sur la plage de Calais, les Kurdes retrouvent Rahim, libre. Tous trois cherchent une solution pour gagner l'Angleterre.

35 (1h26'00) Le cadre réceptionne les camions. Plus tard, dans l'usine, il contemple Joanna. Un réfrigérateur l'efface du « cadre ».



36 (1h28'32) Dans l'Eurostar, Elsa reçoit un message de son fiancé (la voix du jeune cadre !), annonçant qu'il ne la rejoindra pas à Londres. Dans le tunnel, les clandestins ont été arrêtés. Elsa filme, puis laisse errer son regard.

37 (1h31'47) Ecran noir. Générique.

38 (1h34'45) Fin du film.

Moins des « personnages », que des sujets

Sans psychologie décidée à l'avance, sans « scène d'exposition » ni dialogues pour en marquer les traits, les personnages de *Nulle part terre promise* ne participent d'aucune dramaturgie. Emmanuel Finkiel dit avoir voulu filmer des « sujets » : libres de tout scénario, exposés à la surprise comme à la lassitude, « ignorant ce qui les attend à la seconde d'après ».

Simple sur le papier, ce désir entre en tension avec la thématique générale du film, qui présente un monde oublieux de la personne humaine, où les êtres sont ramenés à leur seule fonction économique. Chaque séquence résulte ainsi d'une contradiction entre l'homme-sujet, celui voulu par le réalisateur, et l'homme-objet, celui voulu par le monde actuel – et dont le film doit bien épouser peu ou prou la logique, s'il veut restituer son époque.

Par exemple, quelle que soit l'empathie d'Emmanuel Finkiel pour les clandestins, son film, lui, fait tout pour empêcher l'identification. Dans le camion, de nouveaux visages ne cessent d'apparaître. Ce sont de petits poussins multiples, appelés à casser la coquille du toit. L'enfant et le père n'ont pas un seul dialogue susceptible de les enraciner dans le cœur du spectateur, et cela, au contraire de la froideur, dénote de la part du réalisateur un grand sens éthique : sauver Haci, Sidar et Rahim (ou faire pleurer à leur chute, nos larmes étant une autre manière de sauvetage), c'est ce que ferait n'importe quelle fiction télévisuelle. Au contraire, *Nulle part terre promise* nous rappelle toujours au désenchantement du nombre.

Personnages à charge ?

Le film va même assez loin dans la charge contre ses propres personnages. Si d'emblée, à l'usine française, le jeune cadre



témoigne d'une certaine empathie, il « régresse » plutôt, au fil du film, semblant trouver son équilibre dans l'exécution des ordres, quitte à se soulager

de temps à autre par un accès de charité, telle une purge morale. On nous le présente comme « pouvant évoluer » – d'ailleurs Finkiel n'exclut pas qu'il « choisisse par la suite une autre voie » –, pour ensuite le laisser s'installer dans une morale à géométrie variable, indexée sur la honte et le désir, qui peut durer.

Pour Elsa, le tableau apparaît encore plus noir. L'armée lui demande-t-elle son passeport, qu'elle tient à présenter en plus son « pass étudiant ». Elle filme un rassemblement syndical et une manifestation d'extrême-droite sans s'apercevoir de la différence. Retournant la question : « Pourquoi me filmes-tu ? » en une autre question : « Tu ne veux pas que je te filme ? », elle utilise

les méthodes de pression d'une société policière, fondée sur la surveillance. Dans son esprit la misère mène à des « images fortes ». Et dans une scène coupée pour des raisons rythmiques,



explique Emmanuel Finkiel, l'étudiante regardait les fenêtres ouvrières allumées avant l'aube et disait sans honte : « C'est beau. »

Pourtant, il faut de nouveau distinguer le point de vue de Finkiel, et celui du film. « Elsa est saisie comme les autres, comme un sujet. Je suis contrarié pour elle quand elle pleure ; c'est plutôt le film qui dit : 'Est-il raisonnable de pleurer dans la situation qui est la tienne ?'... »

Cette distinction de l'auteur et du film est capitale, car elle signifie que Finkiel a utilisé sa liberté d'auteur à **ne pas** développer un point de vue personnel, préférant opérer avec ses « sujets » et ses spectateurs un *partage de subjectivité*.

La délicate question du « documentaire »

Emmanuel Finkiel s'agace de l'étiquette « documentaire » parfois accolée à ses films de fiction : « C'est méconnaître les pouvoirs de la fiction, que de parler là de documentaire », dit-il dans le DVD de *Voyages*.

Le malentendu vient de ce que, pour nourrir ses fictions, Finkiel exploite au maximum ce phénomène propre au cinéma : un film est toujours le *documentaire de son propre tournage*. Un acteur, aussi comédien soit-il, nous montre son vrai visage ; porte-t-il un masque, que le port de ce masque devient le fait documentaire auquel pensera, ne serait-ce qu'une seconde, le plus innocent des spectateurs.

Quand il travaille avec un acteur professionnel (ici Nicolas Wanczycki), Finkiel le place dans un contexte semi-amateur qui le désoriente, et filme sa gêne, ses hésitations. Le malaise du jeune cadre est un documentaire sur le malaise d'un comédien déclenché par un dispositif fictionnel sans scénario. Le père kurde et son fils sont *réellement* père et fils, mais leurs gestes d'affection sont aussi commandés par la fiction, ou la fatigue d'un tournage...



L'horizon avoué de Finkiel, ce serait une « Vue Lumière », « par exemple l'arrivée du train en gare de la Ciotat, où l'on aurait glissé quelques comédiens professionnels, jouant une fiction. » Il y a chez lui une tension féconde entre le désir de partir de la « vie », du monde, et la conviction que celui-ci « n'existe qu'en tant qu'on le regarde ».

La mini-DV d'Elsa : un vrai-faux « film dans le film »

Il est fréquent qu'un film intègre des images super-8 ou vidéo, attribuées à la petite caméra d'un personnage. C'est l'occasion d'une confrontation avec le regard amateur, doublée d'une réflexion sur le statut des images.

Pour comprendre ce qui se joue avec la mini-DV de l'étudiante, il faut revenir à *Voyages*, le précédent long métrage d'Emmanuel Finkiel. Lorsque le groupe de survivants de la Shoah, engagé dans un parcours de la Mémoire en Pologne, parvenait à Auschwitz, le film « pellicule » nous laissait à l'extérieur du camp. Le film interdit (montrer la douleur paroxystique et impuissante) était alors confié à la vidéo d'amateur, celle que le groupe se projetait, de retour à Paris, à l'occasion d'un banquet du souvenir. Finkiel : « Je pouvais me permettre la caméra voyeuse, car c'était de la vidéo, et c'est fait pour ça, je crois. »

Jamais le film d'Elsa n'est montré en tant que tel – sinon en accéléré. En dix ans, quelque chose de fondamental a changé : le film principal, signé du réalisateur, n'est plus de la pellicule, mais de la vidéo, certes numérique et « Haute Définition », mais de la vidéo tout de même. Un jeu de bonneteau s'engage entre le fantôme de la pellicule, la HD-Cam, et la mini-DV. Qui est le plus voyeur, le plus tricheur ? Emmanuel Finkiel acquiesce aussitôt – « Oui c'est vrai » – à la formule de Van der Keuken : « Faire un film, c'est multiplier les petites saloperies. »

Or, Johan van der Keuken est le plus éthique des cinéastes. L'éthique, ce serait donc en premier : reconnaître sa part de malhonnêteté, de privilège, d'inconscience. Tandis qu'Elsa ne se pose pas ces questions. Sa caméra est le « paravent derrière quoi elle se cache », dit Finkiel. Elle filme pour ne pas regarder. L'écran de contrôle de la mini-DV, qui lui sert de viseur, court-circuite la séparation nécessaire entre la réalisation des images et leur réception.

Qui filme quoi ?

Consciente pour deux, la HD-Cam de Finkiel, cette super-vidéo qui fait comme si elle était pellicule, va devoir se confronter à son ambiguïté. Le film d'Elsa lui sert à foncer droit sur les



Les images de l'étudiante ne sauraient avoir d'existence autonome, comme la vidéo projetée de *Voyages*, car elles sont ici la mauvaise conscience du film principal. Tandis qu'Elsa a toujours « bonne conscience » : filmant les trois Kurdes sans leur demander leur avis (s. 18), elle s'enfuit ensuite, comme si ceux-ci allaient lui voler sa caméra, et sans se rendre compte que c'est elle, plutôt, qui vient de leur voler quelque chose.

Quant à la nullité, Finkiel en prend le risque à plusieurs reprises. Cadrer le mot « King » de l'enseigne *Burger King*, juste après une image de clochard sur un quai de gare, c'est bien lui qui fait cela, pas Elsa dont la silhouette apparaît en-dessous. Dans la scène du vagabond du train, c'est la HD, au moins autant que la mini-DV (l'angle ne correspondant pas toujours à la position d'Elsa), qui zoome sur l'œil de l'homme, comme voulant y traquer des rides d'expression, et ne rapportant rien d'un tel cliché.

Faire sienne la nullité de l'autre, pour rappeler qu'on partage

avec lui une commune condition : peut-on imaginer plus risqué, plus généreux ? De temps à autre, le film de Finkiel manifeste sa prééminence sur le film d'Elsa : au regard-caméra apeuré du père kurde attrapé par la DV (s. 18), répond le regard-caméra du fils, construit par la HD, avec un réflecteur « naturel » (un pilier) projetant sur le visage de l'enfant une luminosité douce, bien dans la manière du Finkiel de *Voyages*.

La soupe populaire : un climax

Reste la question de l'immoralité. Séquence 30 : Elsa filme une soupe populaire, mais c'est le film de Finkiel que nous voyons. Et cette fois, aucun « cliché » volontaire, la séquence est même réussie, avec des jeux de mains pouvant évoquer *Pickpocket* de Robert Bresson, ainsi qu'une réelle empathie pour les miséreux. La tranche de pain, placée sous le bol en plastique, suscite une nécessaire identification : oui, nous avons une humanité commune avec cette main qui craint de se brûler.

Puis l'image se brouille : Elsa est victime d'un... pickpocket. Ce n'était pourtant pas « son » film que nous étions en train de visionner, l'image n'avait pas de raison de succomber ainsi. Nul ne voit le voleur : voici la HD et la DV, également prises de vitesse par un réel plus vif. Un homme peut crier : « Hallelujah ! », un miracle vient en effet de se produire. En « prêtant » son film à Elsa, en trichant après-coup sur l'émetteur des images, le réalisateur assume en retour, par un joli paradoxe, tout ce qu'Elsa a pu filmer auparavant. Mieux que de la sauver, il se laisse sauver par elle. « Ce qu'on reproche à Elsa, on s'en sert aussi, explique-t-il. Cette scène de la soupe populaire créait une esthétique de la misère. Alors on reconnaît qu'on n'est pas mieux lotis qu'elle. »



Un cinéma sans intention préalable...



Un chef sans orchestre

Cet homme, ingénieur de l'usine française, apparaît soudain, bras levés, tandis qu'une machine vient de tomber trop lourdement au sol. Cette irruption survient dans un début de film construit comme une pièce de « musique contemporaine », toute de dissonances et ruptures, dont apparaîtrait enfin le chef d'orchestre.

Jean Renoir, dans *La règle du jeu*, a ouvert cette tradition du film comme dirigé de l'intérieur, par un personnage visible à l'écran : lui-même, déguisé en ours, et semblant faire son miel du chaos alentour – version savante du théâtre de Boulevard et ses portes qui claquent. Puis vient Jean-Luc Godard, qui pousse la mise en abyme jusqu'au désenchantement, et le chaos jusqu'à la surchauffe (*Week-end*).

Cet homme levant ici les bras, s'inscrit dans la suite de cette histoire. Il se souvient du temps où l'on pouvait diriger un film de l'intérieur, mais il arrive trop tard. – Une seconde trop tard : la machine est déjà retombée. Il n'a pas su diriger le mouvement. Son geste prend plutôt le ciel à témoin de sa propre impuissance. Ses mains montrent l'air où il aurait bien voulu maintenir cette machine. La pesanteur a gagné. Momentanément ?

Dans sa conversation, Emmanuel Finkiel use constamment d'une image, pour exprimer le gouffre séparant selon lui la réalisation d'une œuvre et sa réception critique : le film partirait de la « planète création », pour atterrir ensuite « sur la planète analyse, à des années-lumière de là. »

Cette opinion éclaire l'esthétique fragmentée de *Nulle part terre promise* : ce ne sont plus seulement les morceaux d'un monde en crise, mais le fidèle rendu d'une vision, d'une perception « sans pensée ». La formule signifie qu'au lieu de classer, organiser en scénario, donc plus ou moins « mentir », Emmanuel Finkiel restitue la pensée à l'instant de son surgissement. Cette pensée « telle qu'elle vient » n'exclut pas l'activité cérébrale, au contraire.

Parmi ses références, Finkiel cite volontiers le manifeste *Pour un Nouveau Roman* d'Alain Robbe-Grillet : « Quand il parle de rendre dans un texte la discontinuité de la perception, cela ne passe pas seulement par l'éclatement du récit, mais touche à la saisie même du monde. » Le film procède de ce constat : l'étonnement face au réel immédiat (la rue devant soi, le « parti-pris des choses »), l'incompréhension face à l'économie du monde, et au-delà les questions existentielles, métaphysiques, sont autant de strates de mystère coexistant au sein de l'individu. C'est un tel individu, se considérant « pas différent des autres », qui réalise *Nulle part terre promise*.

Effondrement

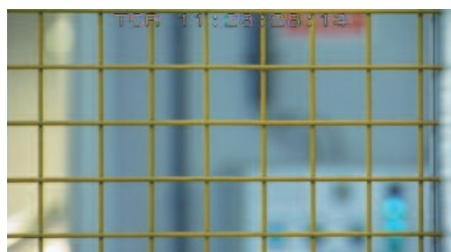
Entre *Voyages* qui proposait trois volets (et à chaque fois une couleur dominante), et *Nulle part terre promise* donnant à voir une Europe en voie d'uniformisation, quelque chose s'est perdu : la foi dans la capacité du cinéma à transformer le monde. L'objectif de notre livret est de dégager une lecture heureuse du film, mais force est de constater que le premier impact de celui-ci, sa couleur dominante, va plutôt dans le sens de « l'effondrement central de l'âme » dont parlait Antonin Artaud.



Bien plus que *Voyages*, qui traitait pourtant du sujet, *Nulle part terre promise* est un film d'après la Shoah, qui sait que « depuis Auschwitz l'humanité a le souffle coupé » (Philippe Lacoue-Labarthe dans le film *The Ister*), hanté par la dissolution de l'Être. Finkiel n'établit certes aucun parallèle (il le refuse même explicitement) entre le camion des Kurdes et la déportation, ou, comme *La Question humaine* de Nicolas Klotz, entre le capitalisme libéral et le nazisme. Mais la « dissolution » (le mot est de

lui) du personnage du cadre, à la fin du film, lorsque sa silhouette se voit rognée par le contre-jour et les phares du camion pénétrant dans le hangar, puis littéralement effacée, à la fin, par un réfrigérateur passant sur la scène de montage, – cette dissolution n'est pas étrangère à ce que l'on sait du génocide : au-delà de la mort, l'effacement du corps, du nom, de toute trace.

Refuser l'intention préalable et le scénario, dépasse donc la simple option créatrice. Le film s'inscrit dans le cinéma de la Modernité, né après-guerre, lorsque Michelangelo Antonioni par exemple, au milieu de *L'avventura*, gommait un personnage pour n'en plus jamais donner de nouvelles.



... qui se révèle très interventionniste

Nulle part terre promise est un film qu'il faut revoir, tant ses contours se creusent à chaque fois. D'abord, le réalisateur paraît avoir tout recouvert d'un voile égal. Puis ses multiples interventions sur la matière brute du réel apparaissent, réveillant des couleurs, faisant saillir des caractères, modifiant notre vision.

Prenons un exemple au début du film – sachant que la suite pourrait faire l'objet d'une analyse comparable : les premiers plans montrant Elsa. Difficile à repérer quand on ne connaît pas encore son usage compulsif du caméscope, la présentation « psychologique » du personnage y est pourtant flagrante. Nous l'avons dit, Elsa est *dans l'image* – au sens de leurre ; elle pense filmer les autres mais ne filme jamais qu'elle-même ; son désir inconscient est de faire disparaître toute souffrance personnelle en passant « de l'autre côté », dans la virtualité des écrans.

Or, que nous montre ce tout début ? Un reflet, qu'on prend d'abord pour la jeune femme elle-même, avant que son apparition dans une autre case du kaléidoscope ne nous détrompe. Les personnages des films du musée de Berlin semblent regarder la jeune femme, se deman-

der si elle n'est pas des leurs. Elle-même, en ouvrant son téléphone mobile, ajoute une image à une image, un écran miniature en couleurs sur une grande archive en Noir et Blanc, comme pour poser sa candidature à l'insertion, et dire que l'histoire continue.

Nous observons alors ce dialogue de deux images : Elsa, soudain dans un train, pose sa main sur la vitre, comme si elle voulait toucher le paysage qui défile. Mais c'est bien le double-vitrage, cet interrègne entre l'ici et l'ailleurs, que vise en réalité son désir – la preuve : à l'apparition suivante d'Elsa, c'est son reflet dans la vitre que nous voyons. Elle semble avoir réussi, pour un temps, à gagner le fin espace de séparation où il n'y a ni bonheur ni malheur, devenir là une sorte d'hologramme.

Les trois temps de l'écriture

Disant cela, nous sommes sur la « planète analyse ». Cela n'a pas été « écrit » ainsi : c'est pourtant ce que le film donne à voir. D'une scène à l'autre, systématiquement, un thème voyage, parfois une simple récurrence visuelle. Cela peut d'ailleurs constituer un premier travail d'analyse, que de repérer ces thématiques « passant » d'une séquence à l'autre, comme si la collure du montage était poreuse. Au bout

d'un temps, ces « hasards » ne peuvent plus en être, et revient bientôt l'hypothèse d'un grand ordonnateur, aux manettes des moindres aspects de son film.

Par « écriture », nous entendons trop souvent écriture en amont, prévisionnelle : le « nous allons montrer que... » de la note d'intention et du scénario. Alors qu'il en est au moins deux autres possibles : l'écriture directe du filmage (équivalente à l'improvisation en jazz, préparée par des années de travail formel) ; et l'écriture *d'après tournage*, au stade de ce qu'on appelle la « post-production » (dérushage, montage, mixage). C'est là, dans la salle de montage, qu'Emmanuel Finkiel a le plus écrit son film. Lorsque chaque image tournée dit : « Voilà ce que nous avons vu », et que, combinée à une autre, sa signification change.

Une autre approche de l'Auteur

Pourquoi le film est-il si différent à la seconde vision qu'à la première ? Pourquoi, de l'une à l'autre, le statut de l'Auteur semble-t-il se modifier – plutôt effacé d'abord, omniprésent ensuite ?

Pour le comprendre, il faut considérer de nouveau la spécificité d'un tournage en HD-Cam. Cette caméra, Finkiel l'a choisie parce qu'elle

permet de travailler en équipe réduite. « Dans un film traditionnel, explique-t-il, une coûteuse journée de tournage se consacre à 70% à la question technique de l'image (le domaine du chef opérateur), à quoi il faut ajouter 10% de tâches diverses. J'ai donc passé seize ans à voir des réalisateurs qui disposaient de 20% de leurs journées pour réellement s'exprimer. Et à qui l'on disait : 'Attention, tu es en train de dépasser !' » D'une certaine manière, c'est pour que le film soit bien « de lui », qu'il a choisi la caméra HD.

... Sauf que la HD produit une image où l'art apparent y est de moindre part que dans une production en 35mm, à l'image « léchée ». Les mauvaises raisons pour lesquelles on décrète un film *beau* (une certaine pictorialité de l'image, la lumière plus travaillée que dans la « vie », la prétendue virtuosité d'un mouvement d'appareil), sont ici évacuées, dans le cadre d'un tournage en équipe légère. « *Le travelling par exemple, dans les films traditionnels, n'est souvent qu'une solution de vite fait bien fait* » rappelle Finkiel. C'est pourquoi *Nulle part terre promise* est l'occasion, pour de jeunes spectateurs, de nuancer certaines certitudes déjà ancrées, voire de réviser leurs critères de jugement d'un film.



Portrait d'un monde sans butée

Occuper tout l'espace possible : tel est le projet de la « mondialisation ». La notion d'espace concerne le cinéma. Mais peut-on donner à voir un processus mondial ? Nulle part terre promise s'y emploie.

Avec la chute du communisme et la fin du monde bipolaire, le capitalisme ne se heurte à plus rien. Sans proposer de thèse ou de manifeste, le film multiplie cette figure de la barrière qui tombe, de l'obstacle dont on s'affranchit. Dans le plan de l'usine hongroise encore vide, à l'arrivée des camions, une gerbe d'étincelles jaillit. Pile sur le montant gauche de l'image, comme si le cadre allait disparaître, laissant le passage à une horizontalité sans fin. Au monde solide des vieilles structures, se substitue un monde liquide, à l'image de la flaque d'huile qui s'étend, à l'usine du Nord. L'eau passe, dans le camion des Kurdes, infiltrant tout. Cette absence d'obstacle se retrouve, de façon métaphorique, dans les comportements humains. Par exemple, une insulte (« enculés ») survient à trois reprises ; expression d'un désespoir dont la violence ne demande qu'à « trouver preneur » et se résout dans la lutte, et qui, cependant, ne rencontre jamais de destinataire. Ce sont d'abord les manifestants qui la lancent à un chauffeur roumain, lequel la devine peut-être, mais, ne parlant pas la langue, la relativise. Puis Rahim, dans le camion abandonné, à l'adresse d'un chauffeur parti depuis longtemps. C'est enfin le sans-abri hongrois, au sujet du cadre français qui ne la comprend pas (et la seule personne qui comprenne, la femme à ses côtés, nuance aussitôt : « Pas sûr... »)

Fin du monde bipolaire, fin des certitudes. Sans ennemi visible à combattre, l'individu contemporain se retrouve sur un « terrain de jeu, dit Emmanuel Finkiel, dont il n'appréhende pas tangiblement les limites ».

Ballet de camions

L'exemple le plus frappant de ce « monde sans butée » concerne le filmage des camions. Finkiel a disposé de deux jours,

en Roumanie, pour tourner toutes les scènes de route. Une figure revient beaucoup : les camions effectuent un ou deux virages à l'intérieur du cadre, lequel demeure fixe. Un mouvement de caméra, à cet instant, tendrait à relativiser le voyage, semblant dire que le mouvement n'a lieu qu'ici et maintenant. Au contraire, filmant en plan fixe, Finkiel démultiplie les directions suivies, à l'intérieur d'un même cadre, par une savante exploitation des virages, ronds-points, sorties de pont,

voies d'accès à l'autoroute. Ce qu'il donne alors est beaucoup plus que le mouvement : l'idée du mouvement.

Séquence 16 : trois camions épousent le bord bas du cadre, au terme d'un virage en S. Les uns après les autres, ils tournent à droite tout en mettant déjà leur clignotant gauche. C'est un ballet que rien n'arrête. Surtout, en écrasant les perspectives, la mise en scène réussit la prouesse de réduire la distance apparente, afin d'augmenter la distance mentale, celle que le spectateur >>>



1



2

Deux images : l'usine du Nord / l'usine hongroise

Entre ces deux plans, il s'est passé plus qu'un déménagement. La délocalisation fonctionne ici comme la synecdoque d'un nouvel ordre du monde. C'est le triomphe de cet ordre, sa prétention à l'irréversibilité, que donne à voir le passage de (1) à (2).

Dans (1), la déformation du miroir cause à l'espace une courbure presque ironique. Ce pourrait être un logo (pas très éloigné de la marque de vêtement vue sur la nuque du jeune cadre), une publicité un peu vaine pour la « mondialisation ». La prétention à la globalité

accouche d'un demi-cercle encore à compléter. L'homme (Emmanuel Salinger) y est seul. Il rend certes des comptes à des instances occultes, mais justement : le patron qu'il était dans la scène précédente, dont même un ingénieur ne pouvait discuter l'opinion (« Elle n'a rien cette machine... »), se retrouve à dire « Je fais ce que je peux » comme n'importe quel salarié. Et puis, il marche vers nous : virtuellement, nous pouvons encore lui « faire barrage ».

Dans (2), les instances occultes ont réalisé ce qui n'était dans (1) qu'à l'état de

projet. Plus moyen de dire stop : c'est déjà fait. Ce n'est plus à un homme seul que nous avons affaire, mais à tout un groupe d'exécutants, marchant d'un même pas rapide, et nous tournant le dos. Plus personne ne nous demandera notre avis. Nous sommes littéralement exclus de la machine économique totalisante. Du filmage ironique dans le miroir déformant, nous passons à un filmage plus monumental : un mouvement d'appareil ascensionnel donne à l'usine sa pleine potentialité spatiale. Elle est devenue le monde entier.

recompose. Deux virages serrés dans un plan fixe, en disent long sur les kilomètres parcourus. De nous-mêmes, nous abolissons les limites du cadre, et nous figurons l'immensité entière.

Les quatorze minutes où le monde bascule

De 48'30" à 1h02', toutes les digues se rompent, le monde ancien est entièrement noyé. Pour donner à voir et à sentir la mondialisation triomphante et sans entraves, Emmanuel Finkiel use de toute sa science de metteur en scène. Chaque détail compte, pour donner le sentiment d'une catastrophe sans appel. Un grincement pénible, celui d'un tramway au freinage, lance le processus. Nous passons à l'usine, où les machines semblent commander aux hommes. Les bureaux directoriaux n'ont même pas besoin d'être installés pour que la traversée des pièces encore vides fasse déjà parler à voix plus basse, en signe de soumission. Puis les visiteurs, marchant, semblent eux-mêmes évoluer sur la chaîne de montage.

Cela posé (la machine qui l'emporte sur les hommes), le film examine, une à une, les échappatoires possibles – pour en montrer chaque fois la défaite. L'amour de la nature ? Un bel arbre à fleurs blanches « *sent l'industrie* », ses branches mêmes semblent monter comme fumées d'usines. La joie d'être maman ? A bien écouter les propos de Joanna marchant avec Elsa, elle n'empêche pas un certain sentiment de solitude. L'idéal collectiviste ? Le communisme est un musée de statues descellées, que l'on visite à peine. Le retour sur soi, l'hypothèse individuelle ? Le lapsus « *Je travaille / Je voyage / Je travaille donc je voyage beaucoup* », montre un individu fait de morceaux brisés et recollés en désordre. La charité ? C'est une justice de seconde catégorie, juste bonne à être suscitée par un chien à la vitre d'un restaurant. La religion ? L'icône du chauffeur roumain, collé au-dessus du tableau de bord, ne pourra empêcher la fuite en avant des camions de la délocalisation.

Pendant quatorze minutes, *Nulle part terre promise* fait chuter une à une les composantes d'un château de cartes. Après cela, le film ne montrera plus que des individus tentant de vivre parmi les utopies écroulées.



Une séquence : les Kurdes à la galerie marchande

Cette séquence survient juste après les quatorze minutes fatidiques. Elle complète le portrait d'un monde « sans butée » pour les capitaux et les machines, mais où la notion de frontière continue de s'appliquer au « capital humain ». A quoi se heurtent les Kurdes ? Certes à la police, incarnation pour les clandestins d'une frontière gardée au cœur même du pays ; mais pas seulement.

Avant même l'arrestation de Rahim, tous trois se cognent à une série de signes, signaux, symboles, reflets, et autre virtualités aux effets bien réels, qui les tourneboulent, les attaquent, les excluent. A la manière d'Elsa progressant dans le labyrinthe à miroirs d'un musée de l'image (sauf qu'Elsa en était la prisonnière consentante, venue librement visiter), ils découvrent une nouvelle sorte de sortilège : dans l'univers des signes, le corps passe à travers, mais l'esprit est stoppé.

C'est à rendre fou, et c'est bien le geste du père, portant la main à son front, cherchant à recouvrer ses esprits, devant des portraits agrandis de sous-vêtements féminins. Projetés dans l'univers du désir-marchandise, lui et Rahim en sont à se demander ce que devient leur statut viril, dans ce nouveau monde-là (1). Mais ils ont plus urgent à régler.

Leur propre image, ils s'en rendent bien compte, les dénonce. Jusqu'à quel point peuvent-ils la contrôler, la modifier ? Un

rasage (3) est l'occasion de le mesurer. Dans ce face-à-face avec soi, la question n'est pas tant « Qui suis-je ? », que : « Est-ce que je vaudrais quelque chose ? » En un tel contexte, la vision frontale du pied nu de l'enfant (2) prend valeur de manifeste : l'élément humain résiste, affirme sa présence dans la jungle des signes.

Certes, l'enfant semble mieux armé pour ce combat de symboles, ainsi que le montrera bientôt le duel muet d'une paire de chaussures et d'un maillot de football (5). Mais la pression autour d'eux est telle, qu'ils ne peuvent tout voir, tout interpréter. Avant même cet épisode, alors qu'ils commencent à peine leur collation, ils ne voient pas (et nous non plus) que Rahim est déjà aux prises avec la police. Un arrêt sur image (4) en atteste cependant.

Pris dans la jungle des signes, ils n'ont pas su identifier le danger réel. Le père et l'enfant, battus, privés de leur ami Rahim, fuient le lieu sous une dernière image formidablement ambiguë (6), à elle seule jungle de significations : à la fois fausse promesse d'envol et de paix (les mains dessinent une colombe), propagande hygiéniste (ces mains sont trop propres pour être réelles), artefact d'un amour parent-enfant détourné vers l'objectif de consommation, et contrepoint terrible aux pauvres mains menottées de Rahim.

Filmer les non-dits

Donner à voir l'invisible, traduire les sentiments en images, confesser l'inavoué au grand jour : c'est le programme même du cinéma. *Nulle part terre promise* excelle à montrer le caché. Cela peut constituer un premier exercice, en classe, d'apprendre à reconnaître et nommer les sentiments en jeu.

Filmer l'oubli



Elsa vient de se faire voler son sac. Quelqu'un a brièvement tenté de faire un croche-pied au pickpocket, lequel, à peine aperçu, s'évanouit. A ce moment, une foule envahit le cadre, des passants venus de correspondances diverses de la gare, comme guidés par un esprit malin, convergent, se croisent, noient Elsa dans leur flot. C'est comme un retour à la normale, une surface liquide qui se reconstitue après qu'on y a jeté une pierre. L'événement est bientôt oublié. Nul ne sait plus, déjà, où est le voleur, qui a été volé, ni seulement qu'il y a eu vol. Contre le cinéma de narration traditionnelle qui donne la part belle à l'épopée individuelle, Finkiel propose ici un point de vue philosophique, où le non-événement général engloutit le micro-événement particulier. La foule est sans mémoire.

De quoi se souvient-on ? La question était déjà centrale dans *Voyages* et *Casting*. Ici encore, une lecture entière est possible, selon le couple mémoire / oubli. *Nulle part terre promise* présente sans cesse des séries d'oubli, avec des temps de résistance à cela, qui sont l'expression de la mémoire. Mais ces quatre images suggèrent que la mémoire possède un autre contraire possible que l'oubli : *le fait de n'avoir jamais su*. Cette foule qui vient d'ailleurs et renouvelle le contenu humain du décor, a quelque chose à voir avec le passage des générations, l'éternelle jeunesse de l'humanité. Personne « n'oublie », ici, parce que personne ne sait.

Filmer la conscience



Au restaurant, le cadre a vu le chien derrière la vitre, qui le fixe affamé. Il s'efforce de l'oublier et n'y parvient pas. Curieusement, la présence de ce chien interroge plus sa conscience qu'une vision directe des sans-abris. Les eût-il vus d'abord, qu'un mécanisme mental déjà intégré, où la place des riches et des pauvres est posée une fois pour toute, se serait intercalé, telle cette vitre, entre lui et la douloureuse réalité. Tandis qu'un chien... Il n'est pas préparé à ne pas se sentir coupable vis-à-vis d'un animal. Cette présence inattendue empêche l'oubli et

ouvre le chemin au travail de la conscience. Lorsqu'il apercevra enfin la jeune femme, il sera déjà trop tard pour retourner à l'oubli. « C'en est trop », semble-t-il se dire, lâchant sa fourchette, portant la main à sa bouche comme pour réfléchir ou dissimuler l'orifice par lequel, toute honte bue, il se sustente. « *It's for you* », dira-t-il aux deux sans-abri, mais c'est le chien qui avait déclenché le processus.

Filmer le refoulé



Comment s'arrange-t-on avec sa conscience ? (Sur ce thème, voir aussi l'analyse de séquence en page 11.) Ici, le cadre vient de verser à la douane un substantiel pot-de-vin, obéissant à un système de corruption institutionnalisé. Plutôt mal à l'aise, il est de surcroît abandonné par sa jeune interprète, qui monte en voiture avec le chauffeur et l'attendra là, assise, tandis que lui met un certain temps à boutonner son manteau, debout dehors, en regardant partir le convoi. Le premier camion démarre, entraînant avec lui un mouvement de caméra qui fait entrer dans le champ visuel le responsable de leur libération. Celui-ci, à cet instant, voudrait bien ne pas être vu. Le rétroviseur et le montant droit de la voiture derrière lui, placés en amorce de plan

à gauche, rappellent la présence dans son dos du chauffeur et de l'interprète. Il sent leurs regards, leur vague désapprobation, et, peu fier de lui, se donne l'attitude de celui qui se rhabille. Il semble rentrer mal dans son vêtement, hausse deux fois les épaules pour en ajuster le port, tâte des poches désormais vides. Ce manteau noir et filmé de dos, cette ombre découpée dans l'image, c'est le « voile pudique » que tout homme a la tentation de jeter sur ses propres actes.

Montrer l'inconscient



Le premier soir à son hôtel, le jeune cadre « zappe » différentes chaînes de télévision (dont un requin qui est encore la figure de ce qu'il est venu faire en Hongrie). Après le zapping, métaphore du refoulement, l'image se stabilise sur l'inconscient, ce refoulé sédimenté : la jeune femme clonée à l'image par un jeu de jackpot dont les deux premières occurrences ont été abattues, c'est bien un corps-marchandise, de l'humain déréalisé, correspondant au monde libéral où évolue le serviteur de l'entreprise. L'exhibition d'un billet de 500 euros établit le rapport de l'argent et du sexe, révélant la motivation cachée de ce voyage à Budapest.



Cette image de télévision, à la fois vulgaire et compartimentée, figure d'autant mieux l'inconscient du jeune cadre... qu'il la voit à peine, ayant retiré ses lunettes, alors même que le début de la séquence avait révélé son degré de myopie. Il s'agit bien d'un détournement, par la fiction, d'une image prélevée dans la « réalité », fût-elle télévisuelle. Le cadre a beau ôter ses lunettes, le son prend le relais, et une voix érotique murmure : « *Kommen Sie...* »

Filmer le désir



Le désir traverse physiquement le sujet sans qu'il puisse se l'expliquer. Pour rendre la complexité du désir, Finkiel inscrit dans l'image et le son différents indices : à la différence du premier soir où il portait un tee-shirt, l'homme est torse nu ; surtout, au moment même où l'on frappe à la porte (la jeune sans-abri venue s'offrir), la télévision derrière esquisse une scène pornographique. En doute-t-on, qu'un gémissement de film X se fait brièvement entendre. C'est très soudain, violent, à la fois prémonitoire et refoulé dans ses aspects les plus sordides : le désir.



Une séquence : le cadre ajustant sa cravate

Merveille de condensation, la séquence 33 ne dure que quarante-six secondes. La présence de la caméra, ses mouvements, signifient autant que le jeu des acteurs. Tous les thèmes « invisibles » y sont traités.

Après sa nuit avec la jeune sans-abri, le cadre chausse ses lunettes. C'est un geste primordial, car depuis la séquence 17, nous savons que l'homme délègue à ses lunettes le pouvoir de regarder à sa place. D'une certaine manière, il les chausse pour ne plus avoir à regarder lui-même. Comme Elsa avec sa caméra mini-DV, il demande à ses lunettes une précision fonctionnelle, lui permettant de se mouvoir dans le monde sans avoir à interroger celui-ci.

Cela fait, il peut se tourner vers le miroir et se « regarder » sans se voir. Il ne s'agit pas d'une introspection, juste d'une opération technique qu'il lui faut mener à bien : l'ajustement de la cravate. Derrière ce geste « neutre », c'est bien à un déni de culpabilité, un processus de refoulement, auquel nous assistons. Ce n'est plus de dos, la nuit, et vêtu de sombre (la scène de la douane) que le cadre effectue son processus d'oubli, mais au petit matin, vêtu de blanc, et semblant se contempler dans une glace. Puisque l'homme refuse de se « regarder en face » (son corps légèrement de biais devant le miroir), c'est la caméra qui va faire le mouvement, et, par un recadrage vers le bas, nous montrer le reflet de la femme dénudée, endormie. Le personnage masculin est-il sans mémoire, sans conscience ? La caméra lui oppose une mémoire mécanique. L'homme ajuste sa cravate, le film ajuste, lui, la position de l'appareil de prise de vues. Si nous avons

« l'information » (ils ont passé la nuit ensemble), si nous voyons la jeune femme, ce n'est pas par les yeux de l'homme, mais pour trois raisons : 1°) la caméra s'est positionnée selon un certain angle avec le miroir ; 2°) l'homme, ayant terminé de se vêtir, quitte le champ ; 3°) la caméra ne le suit pas. L'homme marche, et notre œil-caméra, lui, reste en arrière, comme cette jeune femme restera en arrière de sa vie. Ce n'est pas tout : dans le second plan de la séquence (images 5 et 6), la caméra descend rapidement du visage de l'homme, vers l'argent tenu entre ses mains, à hauteur de son sexe. Elle montre ce lien, elle fouille le visible pour lui faire dire l'inavouable. Après un jeu sur l'argent (l'homme sépare deux petites liasses avant de les réunir au dernier moment), la caméra semble vouloir remonter, et reste cependant sur les mains. Celles-ci ne tremblent pas : c'est donc la caméra qui par ce mouvement esquissé, paraît hésiter à sa place. Nous pouvons retrouver le visage, et, forts de cette information émotionnelle donnée par la caméra, comprendre ce qui se passe « dans la tête » du personnage. Il déglutit avec peine, et ce bombement de la pomme d'Adam suffit à dire son malaise. Il incarne ainsi la gêne que la caméra, l'instant d'avant, restituait à sa place.

Au bout de cette scène cruelle, le jeu de l'actrice, de la jeune femme se réveillant, prend le relais, exprimant à son tour une bascule entre l'inconscient et le conscient : passage du sommeil à la veille, puis à l'effroi. Dernier détail : l'homme a quitté le champ par le bord droit du cadre, et au plan suivant la jeune femme est montrée allongée, la tête dans la direction exactement opposée. La séparation est consommée.

La question de l'image, au centre de la question sociale

Partir de l'image : c'est ce que fait Emmanuel Finkiel sur ce film. C'est même un genre cinématographique en soi, que de considérer la question du cadre comme première. L'erreur serait de croire à une sorte d'Art pour l'Art, déconnecté de l'observation du monde. Au contraire : « partir de l'image », c'est se vouer à la passion de la réalité.

La séparation est très ancienne, et remonte même à l'origine du cinéma : les Frères Lumière fondent le cinéma de la réalité, Méliès le cinéma de l'imaginaire. Le cinéaste Jean-Claude

Rousseau, auteur de films sans scénario (après avoir travaillé des années sur un scénario... jamais tourné), estime qu'un cadre « juste » entraîne l'apparition dans le champ d'éléments justes. C'est la démarche inverse de celle de l'étudiante, dans le film : Elsa ne se pose pas la question du cadre, elle veut tout de suite remplir l'image avec des choses fortes.

« Partir de l'image » signifie toujours, peu ou prou, se méfier de la parole. Dans *Voyages*, la parole des vieux Juifs ashkénazes était appréhendée par Emmanuel Finkiel avec une affection distanciée, comme en atteste son commentaire audio du DVD. Ces his-

toires de survivants, toujours les mêmes, racontées de famille en famille, n'ont pas la capacité à faire revenir les morts. Finkiel cherche plutôt la vérité dans le silence, ou les paroles insignifiantes qu'on prononce dans la vie quotidienne. L'effet d'une parole peut se faire ressentir des années plus tard : faire croire qu'un morceau de dialogue entraîne immédiatement l'action, justifiant l'évolution du récit, c'est le tour de passe-passe auquel Finkiel se refuse ici.

Vérité et mensonge de l'image

« Partir de l'image », c'est plutôt en *repartir* sans cesse, tant la caméra renouvelle toujours au moins deux choses : le temps

présent (dès que l'on dit « moteur » le décompte recommence, le temps passe dans l'image, l'image devient *un plan*) ; l'étonnement de celui qui filme, se pinçant pour croire que la caméra enregistre ce qui est, et rien d'autre.

D'ailleurs, si cette croyance tarde à s'établir, s'il reste toujours un doute, c'est bien parce que l'image n'est vraie qu'à 99% : il y a une part de mise à plat du réel, ainsi ramené à deux dimensions. Surtout, le passage de la vision humaine, binoculaire, à la vision monoculaire de la caméra, n'ajoute évidemment pas, ni ne retranche, les éléments du champ, mais *modifie les rapports*

visuels entre eux. (A ce sujet, voir en bibliographie les passionnantes *Leçons du photographe* Stephen Shore.) Nous voyons à deux yeux ce qui a été enregistré par un seul gros œil mécanique : quelque chose manque à jamais du réel filmé.

Fasciné par ces thèmes, Emmanuel Finkiel a lu beaucoup de philosophie, ce qui explique en partie les dix années écoulées entre ses deux longs métrages de fiction. Non pas tant de la philosophie du cinéma, que de la phénoménologie : « *Il faudrait faire un montage de Vues Lumière et de textes de Husserl, affirme-t-il ; les deux se rejoignent. La phénoménologie m'a ancré sur la planète créa-*

tion, car elle se pose la même question que le cinéaste, à l'instant où il comprend que l'image soit-disant objective faite par la caméra est évidemment une construction. »

Riches et pauvres... d'images

Pour toutes ces raisons, il n'est pas vrai qu'un bon film soit avant tout « *une bonne histoire, une bonne histoire, une bonne histoire* », selon une formule tristement célèbre. Finkiel fait partie des résistants à cette idée, refusant de séparer le fond de la forme. « *Comme pour une expérience scientifique, dit-il, c'est l'observation qui va induire le résultat et non l'inverse.* » La théorie de l'image mène droit à une approche respectueuse de la réalité.

Sans doute, il est possible de sensibiliser les élèves à ces questions complexes de l'image, en montrant que le travail éthique et théorique mené pour *Nulle part terre promise* a des conséquences sur l'appréhension même du monde, recoupant des thématiques sociales.

« *Filmer est en soi un acte politique* », dit Finkiel, citant à cet égard *L'amateur* de Krzysztof Kieslowski – l'histoire de quelqu'un qui filme son quartier de façon innocente et finit par s'attirer des ennuis avec les autorités locales. Dans *Nulle part terre promise*, la question de l'image est politique et sociale, jusque dans le camion des clandestins kurdes, camion comparé par Finkiel à une « *caverne de Platon en mouvement* ». Elsa peut tout voir, s'acheter toute image, et ne voit rien, tandis qu'eux, affamés d'image, tentent de comprendre le moindre signe, panneau lumineux, pleine lune, variation de lumière...

L'image ne fonctionne donc pas comme une métaphore des rapports d'argent, avec ses riches et ses pauvres, mais en constitue la transposition réelle, directement opérante. L'on voit bien que l'ouvrière Joanna est démunie face aux images, encore étonnée par le simple enregistrement mécanique ou telle fausse « *prouesse* » de démultiplication d'une image en quatre, dans un magasin de télévisions. Par contre elle comprend instinctivement, mieux que personne, la vertu de la première composante de l'image : la lumière. A l'usine, à la fin, elle s'arrête une seconde pour laisser son visage dans un tout petit carré de lumière. Quelques secondes plus tard, le jeune cadre nanti – tout le haut du corps baigné par le soleil – rejoint



volontairement l'ombre, pour l'épier. Et à la séquence suivante, Elsa, dans le train, le visage frappé par le même soleil, baisse le rideau. A tous les stades se retrouve cette dialectique de ceux qui ont tout et n'en profitent pas, et de ceux qui tentent de maximiser le peu qu'ils possèdent. Pour « voir », les Kurdes se cognent le nez contre cette cloison, au gré des cahots ; le père craint même que son fils ne prenne froid.

L'image, les mots

Une saynète en dit long sur le rapport des images et des mots : les Kurdes sont en train de répéter une leçon d'anglais rudimentaire, lorsque l'un d'eux, ayant aperçu une station-service, prononce en anglais le mot *coquillage*. Outre le gag (« Shell... »), la coïncidence des deux apprentissages unit les deux dimensions. A ce sujet, Jean-Luc Godard s'est beaucoup exprimé ces dernières années, expliquant que certaines images sont des mots déguisés (les films à scénario strict, lorsque la scène tournée n'apporte rien à la scène écrite, *pré-vue*), alors que, chez les écrivains, les mots font image. Il s'agit donc moins d'opposer les images et les mots que de repérer, à parts égales parmi les images et les mots, ce qui « fait » image et ce qui reste mot.

C'est pourquoi, rejoignant une manifestation à Berlin, Elsa acquiesce par principe à un discours auquel nous savons qu'elle ne comprend rien. Perdue dans le mensonge des images prétendument « fortes », elle est entraînée, par un effet domino, à méconnaître aussi la politique, la vie sociale, les enjeux économiques, le monde dans lequel elle vit.



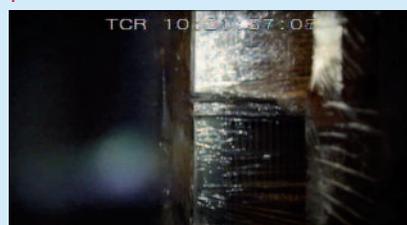
1



2



3



4



5



6

Une séquence : le contrôle du camion des Kurdes

Le contrôle routier (fin de la séquence 11) nous communique la peur des clandestins de se faire prendre. Si nous la ressentons aussi fortement, c'est parce le réalisateur prend soin de traduire la tension muette de la scène en questions d'image.

Qu'enregistre la caméra ? Le regard neutre de la surveillance ? Le regard du réalisateur ? Celui du spectateur, défini par anticipation ? D'un personnage du film ? C'est parfois l'un plus que les autres, parfois tous en même temps. De cette ambiguïté constitutive du cinéma (exemple fameux : la scène de la douche dans *Psychose* d'Hitchcock, où le spectateur adopte le regard de l'assassin), Emmanuel Finkiel tire ici tout le jus nécessaire, en termes d'angoisse et de suspense.

Avant même qu'on ait vu un douanier ou policier, le père dissimule, de son bras, le visage de son fils endormi. Il se prépare à le soustraire au contrôle, en le masquant déjà au regard de la caméra. Celle-ci commence donc de prendre son statut policier. Et cette opération prépare mentalement le spectateur à accepter l'idée que le « champ » balayé par la lampe-torche inquisitrice, soit bien le champ visuel du douanier. Le spectateur, voyant ce que voit le douanier, mais souhaitant que celui-ci ne découvre pas les Kurdes, se met donc à prier *pour ne rien voir*. Le voyeurisme propre à sa condition de spectateur, un instant, cède au désir inverse.

Donc, le début de la séquence fonctionne sur l'idée que la caméra, parfois amie, parfois pourvoyeuse de rêve, soit ici la caméra ennemie, cruellement révélatrice.

Mais voici qu'un jeune homme (celui au bonnet « New York ») se retrouve pris dans le champ de la lampe-torche : il va se faire prendre, c'est certain... Nous voyons ce que nous voudrions ne pas voir, son visage, partagé en deux par un montant métallique, et, bien visibles, ses deux yeux qui se ferment alors (5-6) pour ne pas savoir... Pourtant le plan passe, comme passe la lampe-torche du douanier.

Cette seconde partie de séquence agit donc à l'inverse de la première : sur la dissociation de la saisie mécanique du réel par l'appareil de prise de vues, et du regard subjectif qu'il est censé restituer (celui du douanier, donc d'un homme, donc faillible). Que la caméra HD soit plus forte que l'œil humain devient ici une bonne nouvelle : le jeune Kurde échappe au contrôle.

Lorsque le jeune Kurde ferme les yeux, il a ce réflexe enfantin, consistant à croire que le fait de ne pas voir préserve d'être vu en retour. Il s'agit donc d'une séquence éminemment cinématographique, où la théorie de l'image (le rapport entre la technique pure et la conscience humaine, *via* la question du regard), sert la tension physique du suspense.

La question du temps, ou la réalité reconstruite

« Présenter le présent » (Dominique Païni) : tel fut l'enjeu de ces huit mois de montage. Encore faut-il déterminer au nom de quelle motivation intérieure, et dans quel but.

Dans le dossier de Presse, Emmanuel Finkiel s'exprime à propos du montage, et du rapport de celui-ci au temps. La citation mérite d'être reproduite *in extenso* : « C'est le moment où l'on reconstruit l'impression de présent telle qu'on peut parfois la ressentir dans la vie. Face à l'écran, vous sentez les secondes qui s'écoulent en vous, le temps du récit et celui de la projection qui parfois coïncident. Ce n'est pas de l'ennui, mais une drôle d'impression d'écoulement d'un temps non compressé. En général, on fait la chasse à cette suspension du temps lors des montages classiques, comme si on ne la supportait plus, physiquement. Au contraire, je recherche ça : faire des séquences de pur présent. Avec le son qui s'architecture au fur et à mesure. »

Le temps s'appréhende avant tout par le corps. Même en période de post-production, Finkiel continue d'aborder son travail sous l'angle de l'instinct, favorisant sa perception propre à un travail plus analytique. Cela n'est pas sans rappeler l'approche de Robert Bresson – qui certes s'absentait régulièrement, laissant travailler son monteur, mais ne donnait aucune directive *a priori*. Il se faisait suggérer plusieurs versions successives, jugeait du correct passage du temps, et disait en substance : « Essayez encore. » De façon pragmatique, le temps peu à peu se construisait.

C'est pourquoi, dans ce même dossier de Presse, Dominique Païni adresse une lettre ouverte à Emmanuel Finkiel ; le théoricien du cinéma relève ce rapport particulier au

présent : « Le montage dit paradoxalement le présent comme le « direct » d'une image télévisée n'y parviendra jamais. » Il parle ensuite de « gâcher du temps » (de façon volontaire, nécessaire : ici, les huit mois de montage) afin de pouvoir « présenter le présent ».

Ethique du « temps présent »

Cet effort, ce « temps gâché », cet « essaie encore » adressé à soi, n'est pas vain : ses implications dans la structure du film sont profondes. Le temps présent ainsi présenté, donne à ressentir la commune humanité entre les clandestins, l'étudiante et le cadre. Un décalage horaire les sépare peut-être, selon leur position du moment en Europe, mais l'instant présent est le même. Lorsque la peur d'un contrôle saisit les Kurdes, elle s'exprime d'abord sous la forme d'un bégaïement du temps : est-ce le jour ? la nuit ? Nous ne le savons plus, car la première lumière aperçue par les interstices du camion est blanche comme un petit jour. C'est dans un second temps qu'elle devient orange, évoquant plus directement un éclairage nocturne de station-service ou de poste douanier.

Autant l'image reproduit les rapports d'argent, avec ses riches et ses pauvres (*lire double-page précédente*), autant ce temps présent semble gratuit, donné à tous, unificateur de destinées humaines. Finkiel disait en entretien éprouver une émotion à cette seule idée de la simultanéité des trois récits, répartis sur une carte d'Europe. Le temps présent qu'il a pris physiquement plaisir à recréer au montage, c'est avant tout ce lien entre les uns et les autres, qui ne se connaissent pas entre eux. Ce rapport au présent est un humanisme.

Lorsque nous avons rencontré le réalisateur, il était occupé au montage de son nouveau film, ce documentaire sur des cérébro-lésés. A ce propos il évoque un problème de temps, dans la droite ligne des questions de *Nulle part terre promise* : « Un homme en rééducation met de longues minutes à traverser un couloir. Que faire ? Restituer tout le trajet dans sa difficulté, au risque « d'ennuyer » le spectateur ? Ou bien le couper, au risque plus grave de brader le courage de la personne, pour qui traverser ce couloir est une conquête ? » Et de chercher un dosage, qui fasse se rencontrer les trois temps subjectifs – du rééduqué, du réalisateur, et du spectateur.

Preuve que cette question du temps est centrale non seulement de la mise en scène dans sa recherche d'efficacité, mais aussi de l'éthique des images.

Question de vie ou de mort

Bien entendu, ce temps présent est un temps qui passe, comme une peau qui se renouvelle. Le film ne manque pas d'en multiplier les signes, comme autant de signes de vie. Il pourrait même, en théorie, se déployer ainsi à l'infini, chaque séquence, chaque fragment, accueillant en son sein un indice du passage du temps, et le transmettant à la séquence suivante. Les camions à eux seuls, lorsqu'ils quittent l'usine du Nord, accomplissent en quelques plans le programme de toute une journée. Après le passage d'un rond-point (où ils semblent

>>>



quitter un espace pour le retrouver aussitôt, si l'on est dans le même espace on demeure dans le même temps), des ruptures du montage occasionnent de brusques changements de direction. Le temps pour le spectateur de s'en rendre compte, et la luminosité est tombée, les camions ont roulé tout le jour. Ils semblent « donner » la nuit aux Kurdes, qu'on retrouve alors dans un autre camion.

Mais il y a d'autres temps plus inquiétants, qui viennent troubler ce passage de relais possiblement perpétuel. Parfois, ce sont des effets de prémonition : Rahim, isolé, dans une gare allemande, soudain proche de soldats armés, semble sur le point de se faire arrêter ; mais cela



n'arrivera que plus tard, dans des conditions similaires, en France. Mais le plan sur lui en Allemagne, seul et inactif, presque documentaire d'un acteur attendant qu'on lui donne une consigne de jeu, nous en avertissait en stoppant une demi-seconde le cours du temps.

D'autres fois, ce coup d'arrêt dépasse la simple vacance éphémère : un fragment de temps se fige à jamais, s'apprête à som-

brer tel quel dans l'oubli et la mort. C'est le cas de l'usine française (cf. visuel), filmée à contre-jour, avec les ombres qui passent, d'où monte la fumée des cigarettes. Ce plan intervient alors même que l'alternance du jour et de la nuit est parfaitement respectée : l'instant d'avant, on a vu Elsa s'ennuyer dans une longue « soirée » d'étudiants berlinois ; l'instant d'après, ce sera le chargement des poids lourds en plein soleil (astre qu'on retrouve dessiné, souriant, sur la bâche bleu azur des camions.) Entre les deux, une « nuit » paradoxale nous est donc donnée par ce plan, nuit en plein jour donnant à voir, et à ressentir, la mort d'un site. Par le procédé du filmage à contre-jour, depuis l'intérieur et de derrière de vagues carcasses de machines, le réalisateur fait en sorte que le jour même continue d'assurer l'office de l'élément nocturne : on n'y voit rien. Cette nuit durera, puisque le jour même est capable de la créer. L'alternance ne joue plus ; le temps s'est immobilisé dans la mort.

C'est pourquoi chaque nouveau plan montrant les Kurdes, même inquiets, ou Elsa, même en larmes, ou le cadre, même perdu à Budapest, est une bonne nouvelle – une terre promise.

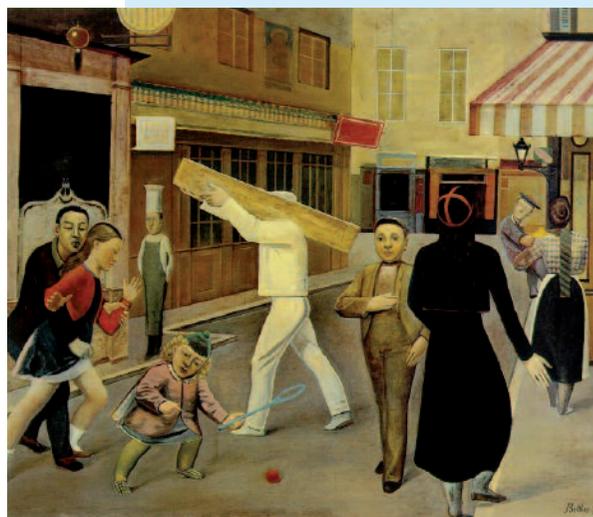
Autour d'un tableau de Balthus...

Le réalisateur cite *La rue* (1933), de Balthus, pour expliciter son rapport au temps et à l'espace : « Dès que le regard se pose sur ce tableau, on sait qu'il y a du temps avant et après l'instant 't' de la représentation, et aussi de l'espace de part et d'autre : la rue déborde du cadre de la toile. De même, certaines musiques font exploser la temporalité lorsqu'elles sont jouées, alors que rien n'est plus métré que la partition. Ici, au-delà des libertés apparentes, une structure paraît déterminer les personnages. C'est ce que nous avons voulu pour *Nulle part terre promise* : l'étudiante hésite sur les directions à suivre, nous la laissons le plus possible dans cette indétermination, et puis le film finit par lui sceller un destin. »

Ce disant, Emmanuel Finkiel résout l'un des paradoxes apparents de sa démarche. Nous lui demandions en effet pour quelle raison, lui si sensible à la critique d'autrui, au malentendu, aux erreurs de la « planète analyse », il avait tenu à produire un film à ce point ouvert, laissant une grande liberté au spectateur. Après tout, nous disions-nous, il aurait pu revendiquer le contrôle, éviter toute mauvaise interprétation en pratiquant la « direction de spectateur »... Emmanuel Finkiel a jugé cela impossible. Dans un premier temps, il a échoué à nous dire pourquoi, puis la réponse lui est venue, précisément sur cette question du temps : « Dans ce tableau de Balthus, il y a du temps qui passe, le passage même du temps se manifeste, et le spectateur arrive avec un temps supplémentaire, le sien, celui de sa vie propre, de son flux, et il l'injecte dans la toile. Celle-ci se nourrit du temps ainsi apporté. C'est un échange. »

Si l'on choisit de réaliser un film en structure ouverte, semblant déborder de ses limites ma-

térielles, il faut absolument un spectateur libre, capable de venir témoigner de ce débordement, voire le provoquer par sa présence, par sa vision. « C'est la liberté du spectateur, rapportée à l'apparente liberté du personnage, qui sort le film de la détermination. » Tant pis si l'on trouve ensuite, par exemple sur l'Internet, de nombreux contre-sens au sujet de ce film : que certains spectateurs fassent un mauvais usage de la liberté qu'on leur donne, n'enlève rien à la nécessité d'une telle liberté à la vie même du film. Telle est l'éthique de ce réalisateur, son courage aussi, préférant le risque d'un malentendu à l'assurance de séduire.



La bande-son : une œuvre en soi

Si le temps du film est un présent reconstitué, il faut à ces fragments un liant. C'est le rôle de la bande-son d'offrir une « *continuité tangible* », dit Emmanuel Finkiel.

A première ouïe, cette bande-son constitue une partition de musique concrète, elle-même discontinuée et profuse. Au kaléidoscope visuel, répond un autre chaos maîtrisé. Mais cela s'effectue à fronts renversés : quand l'image dure, le son gambade ; quand l'image change, le son se prolonge. La « *continuité tangible* » repose donc sur deux univers en relais. La présence du son n'est parfois « que » subliminale, glissant dans l'inconscient du spectateur une pointe d'angoisse (la voix *off* mais très inquisitrice d'un contrôleur, dans le tramway de Budapest, s'intercalant entre les mots de Joanna). Mais le son peut aller jusqu'à donner un sens double à l'image. C'est le cas séquence 14, à l'arrivée du cadre dans le couloir de l'hôtel : un riff aigrelet de guitare, d'une chanson de variétés, filtre d'une chambre voisine.

Avec sa silhouette noire, son long manteau, sa marche en rythme, l'homme se met à évoquer un cowboy de western. Dans le même temps, ce son lui rappelle qu'il n'est pas chez lui, que quelqu'un a déjà pris ses aises. Peut-être l'isolation n'est-elle pas très bonne. Va-t-il pouvoir dormir ? De menaçant, il devient menacé.

Le son / le sens

Parfois, l'approche du réalisateur se fait fausement naturaliste, jouant de la coïncidence « normale » de deux actions, pour faire passer un message. Séquence 17 : le cadre visionne sur son PC les images de synthèse d'une délocalisation, tandis que le son *off* (un insert montrera un poste de télévision) évoque des pays européens « *unis* » en matière de terrorisme. Certes, la superposition ordinateur / télévision n'a rien d'inhabituel, dans nos vies quotidiennes. Mais ces pays « *unis* » prennent un sens ambigu, lorsque des logiciels précisément théorisent une délocalisation vers une main d'œuvre européenne meilleur marché qu'une autre...

À l'inverse, une approche sonore ouvertement « truquée », de cinéma, finit par se justifier dans la diégèse, et se fondre dans le plus naturel des récits. Séquence 16 : la musique envahit l'écran, sur fond de ciel rose les camions roulent, on croit à une envolée lyrique, et soudain le son se réduit, tandis que nous passons dans l'habitacle du chauffeur roumain. C'est lui qui écoute cette chanson, roulant face au couchant, c'est son âme qui cherchait l'envol. Le passage du son total au son particulier ne fait pas seulement la transition entre l'extérieur et l'intérieur : il relie le processus économique de délocalisation (un camion roule, il lui faut un chauffeur) à des questions existentielles (ce chauffeur pense, il peut s'émouvoir...) Et c'est lui qui se fera doubler par les autres, séquence 24, quand la musique triomphale, celle du nouvel ordre économique,

n'aura plus besoin d'être justifiée par un autoradio individuel...

Place des dialogues

Enfin, on ne peut étudier le son sans noter la fusion des dialogues à ce grand *continuum*, la parole humaine étant appréhendée à parts égales d'une musique, nuisance, ou bruit du quotidien. « *Le maître de cela*, rappelle Finkiel,

c'est Godard : chez lui, les mots cachés derrière les marteaux-piqueurs ne sont pas là pour être entendus. » Ce choix de ramener la parole au niveau des objets a bien sûr des implications philosophiques ;

dans le cas de *Nulle part terre promise*, il exprime également une inquiétude quant à la place de l'homme dans le système libéral. Ce choix concerne enfin l'économie du montage : « *Je refuse de réserver un plan, juste parce qu'un texte doit passer. »*



Une « sorte de » post-synchronisation

Au cinéma, la réussite d'une bande-son tient parfois à une limitation technique, contournée. Faute de moyens, Jacques Rozier n'avait pu enregistrer les sons directs d'*Adieu Philippe*. Mais la post-synchronisation ferait de ce film un chef-d'œuvre. Idem des films de Jacques Tati : entre le bricolage et l'acte souverain de création, mixant bribes de mots et ambiances, la frontière est difficile à établir.

Ecoutons la voix de Nicolas Guicheteau, patron de l'usine en Hongrie, lors de la visite des locaux : sur certaines bribes de phrases (« *... ça pousse comme des champignons...* ») la tessiture change, un

halo sonore différent l'enveloppe. « *Au départ, il s'agit d'un défaut, explique Emmanuel Finkiel ; c'est bien du son direct, mais pris d'un autre plan qui a été coupé. Ce n'est donc pas de la post-synchronisation, mais une sorte de. »*

Or, de ce « défaut » technique, naît un puissant effet, au service du sens : la phrase semble d'un coup chuchotée, personnellement, par Guicheteau, à notre oreille. Ce n'est plus le personnage d'un film vis-à-vis duquel nous pourrions garder nos distances, mais quelqu'un qui nous prévient : *ces délocalisations te concernent...* La matérialité même du son crée l'effet d'avertissement.



Pour élargir notre vision du film

L'argent (Robert Bresson, 1983)



La référence est intimidante, mais *L'argent* entretient avec le film d'Emmanuel Finkiel des rapports thématiques et de traitement. « Où est l'argent ? » demande le jeune ouvrier, et plusieurs personnages de *Nulle part terre promise* se posent la question : l'interprète en voiture, la sans-abri voulant des « dollars »... Chez Finkiel, pas de traînée rouge sur le mur (l'époque n'est pas au sang mais à la dissolution blanche), mais une même faculté de l'argent à soudain apparaître et disparaître, escamoté dans des enveloppes, caché derrière des mots (« l'enveloppe », justement), glissé dans une poche pendant le sommeil, ou distribué hors champ (à la douane, nous ne verrons que la poignée de main).

Surtout, les deux œuvres filent une métaphore de la circulation des capitaux, proposant une bande-son très travaillée et présente, avec beaucoup de bruits de moteurs et de transports publics. Enfin, il y a une volonté commune aux deux films de lier la question économique à la question existentielle, l'argent étant tantôt métaphore, tantôt résultante concrète d'un combat qui le précède.

Vers le Sud (Johan van der Keuken, 1981)

Ce film du documentariste hollandais part d'un postulat semblable à celui de *Nulle part terre promise* : l'idée que des personnes sans rapport entre elles, mais vivant à la même époque, ont en cela un premier point commun, et que ce point commun suffit à déclencher un film. Un réalisateur-démiurge, présentant ces destins non croisés mais contemporains, fait le pari que leur exposition parallèle mettra en lumière le système où ils s'accomplissent. Dans les deux cas, même si le terme n'était pas en vogue au temps de Van der Keuken, on peut parler de *dispositif* : le réalisateur installe les conditions pour que le réel parle de lui-même. Il faut pour cela un cadre strict (ici, la question de la survie : comment survit-on à Amsterdam, à Paris, en Provence, en Italie du Sud, en Egypte ?), favorisant en son sein de fécondes interactions (les rapports Nord-Sud, les flux migratoires, les mouvements de capitaux).

In Public (Jia Zhang-ke, 2001)



Plus proche de nous dans le temps, *In Public*, moyen métrage documentaire, fut conçu par le cinéaste chinois comme une pause méditative

entre deux longs métrages de fiction. Pourtant, ce film en passe de devenir légendaire, l'un des plus importants de la décennie, condense notre époque – et donc aussi *Nulle part terre promise*. Le fait que Finkiel ne l'ait pas vu (pas plus que *Vers le Sud*) n'en rend que plus belle l'idée d'une convergence : deux réalisateurs, employant avec une même rigueur l'outil du cinéma, ramènent de leur observation du monde des constats cohérents.

Ici, la liste des convergences remplirait un livret entier : tournage en vidéo numérique (impliquant un même recentrage sur l'éthique de l'image), quasi absence de dialogues, même temps historique (celui de l'après-communisme, ou, du point de vue chinois, de sa conversion au « marché »), point de bascule entre un monde et un autre (avec des réminiscences du monde ancien qui se confondent avec la réalité présente, elle-même perçue comme un *futur déjà là*), sentiment que l'incessant passage d'un moyen de transport à l'autre dit quelque chose de l'être-au-monde contemporain, refus consécutif d'offrir au spectateur des personnages à qui s'identifier, mêmes épiphanies discrètes (soleil derrière une montagne...), même balance détraquée du public et du privé, quand on ne sait plus si c'est l'individu qui se dissémine ou le monde qui se privatise.

Stephen Shore (né en 1947)

Ces trois films voyagent, effectuent le récit d'un déplacement. C'est ce à quoi s'est livré également, dans les années 70, le photographe Stephen Shore, jeune prodige de la *Factory* de Warhol quittant soudain New York pour partir

éprouver, dans l'Amérique profonde et l'anonymat des motels, le sentiment de l'absence. Le résultat s'est appelé *American Surfaces*, sorte de non-lieu généralisé où les cultures locales sont de peu de poids face à la standardisation des briques de lait dans les réfrigérateurs. Stephen Shore théorise la même absence d'intention préalable qu'Emmanuel Finkiel pour *Nulle part terre promise*. Il cherche d'abord les lignes de fuite, éprouve la cohérence géométrique du cadre avant de savoir ce que l'image « voudra dire ». Comme Finkiel également, il part de la certitude (fondée) que l'image n'est pas le réel. Déplacer le cadre d'un centimètre suffit à faire de la composition une prise de position, quasi un acte politique. Sans message direct, sa photographie ne cherche pas non plus à faire « Art », passant même pour amatrice aux yeux du profane.

L'on parle pour la qualifier de « photographie silencieuse » (silencieuse, déjà, sur ses intentions), et c'est bien ce qu'a réalisé Finkiel : un film silencieux, montrant ce que chacun sait déjà, mais au moins le montrant, par l'image plutôt qu'un discours.



Stephen Shore, *Easton PA* (1974)

Au final, que signifie « Nulle part terre promise » ?

A priori, les mots « nulle part » semblent condamner la notion de « terre promise ». Le film montre qu'ils en sont au contraire la chance.

A la différence de *Madame Jacques sur la Croisette*, *Voyages* et *Casting*, qui tous trois concernaient la communauté juive ashkénaze, *Nulle part terre promise* ne traite ni des survivants de la Shoah, ni de l'Etat d'Israël. Mais la notion centrale de « terre promise » subsiste dans le titre, comme un adieu, et par avance battue en brèche par ce définitif « nulle part ».

Il ne faut pourtant y voir aucun abandon, mais la prolongation d'un regard en biais, empli de doute, jeté par Emmanuel Finkiel sur la capacité d'Israël à concrétiser le rêve d'une terre promise. « Tu parles d'une terre promise... » disait déjà une émigrée russe, dans *Voyages* – sans que cela vaille, bien entendu, pour parole du réalisateur. Et la pensionnaire d'une maison de retraite



Elsa, dont nous apercevons le profil à droite de cette image, contemple une photographie du couple Joanna-Marcel. Pour elle à ce moment, la « terre promise » se situe du côté du bonheur conjugal.

s'exclamait : « *Au moins ici, on ne dérange plus personne.* » Cette parole, celle de tout vieillard amer, orphelin depuis longtemps et abandonné par ses enfants, jetait sur l'espoir de tout un peuple un jour tragique.

C'est ce même jour qui baigne la réalisation de ce film-ci. D'ailleurs il reprend en partie le titre – « *Terre promise* » – que Marin Karmitz avait suggéré pour *Voyages*, dont il était le distributeur. Les raisons pour lesquelles Finkiel avait repoussé cette suggestion, éclairent aujourd'hui le sens de *Nulle part terre promise* : « *Je ne voulais pas relier la terre promise à Israël ; l'idée de terre promise, je l'entends plus dans le sens abstrait du terme, comme cette chose transcendante vers laquelle on court.* »

Bien sûr, des traces de l'histoire d'un peuple sans Etat, se retrouvent ici dans le destin des Kurdes, distinguant le Kurdistan de la Turquie lorsqu'ils lisent la carte d'Europe à l'enfant. Mais ce n'est pas sur le mode de l'analogie, et encore moins de la métaphore, qu'il faut voir dans *Nulle part terre promise* une prolongation de la réflexion de Finkiel sur cette question brûlante. Plutôt sur le mode de l'absence : il n'est pas question des Juifs et d'Israël dans ce film, mais par cette absence il est dit quelque chose, via l'universalité du propos. « *La vraie terre promise, c'est la terre de son enfance* », dit Finkiel. Manière de rappeler qu'aucun rêve, aussi nécessaire soit-il à la survie, ne peut être entièrement accompli par la possession d'un territoire, la victoire militaire, la construction politique – et sans que cela vaille, là non plus, pour une prise de position vis-à-vis de ce territoire, de cette armée, de cette politique, en tant que tels. Il est simplement dit qu'une partie du programme (le rêve, l'espoir au cœur de tout être humain), est ailleurs – peut-être *nulle part*.

Déterritorialiser la terre promise

Sur la compréhension de ces mots, « *Nulle part terre promise* », il y a, disions-nous en préambule, un avant et un après la vision

du film. Du constat d'échec qu'il semble établir, nous passons à une autre hypothèse : puisque l'économie mondialisée, selon une logique d'empire, tend à prendre possession de toute la surface de la planète, n'est-ce pas la chance de la terre promise, justement, de ne pas se « trouver quelque part » ? Comme on le dit d'un bandit en cavale, elle « demeure introuvable » – tant mieux pour elle. « Nulle part » devient, possiblement, partout : Finkiel dit avoir filmé le visage de Joanna attendant son mari en songeant que là, peut-être, était la terre promise ; bien plutôt que le fait d'avoir émigré de la Pologne vers la Hongrie. De même, Elsa va de lieu en lieu pour finir par se dire que la terre promise serait peut-être, pour elle, le couple formé par Joanna et Marcel.

En cessant d'être territoire, la terre promise cesse même d'être extérieure. Elle n'est plus une utopie collective où tout le monde abandonne un peu de son rêve personnel, mais une flamme dansant différemment, mais de façon équivalente, au cœur de chacun. « *La terre promise est dans l'espérance qu'on a des choses, donc dans la façon dont on voit les choses. Ce que l'on vit est une chose qui nous remplit. La terre promise, c'est peut-être le lieu où il n'y a pas de solitude. On n'y accède pas en prenant le train ou l'avion. La terre promise est dans le chemin pour y arriver.* »

Et le réalisateur de conclure : « *Nous aurions pu appeler le film Sisyphes heureux.* »





1



2



3



4a



4b



5



6



7

Une séquence-clé : la réapparition de Rahim sur la plage

Cette séquence offre de nombreuses éventualités de « terre promise ».

(1) Premier réveillé, l'enfant lève la tête vers un nuage qui a tout obscurci. Son être entier est concerné par cette éclipse : son corps plongé dans l'ombre, son esprit qui s'interroge et cherche les causes, son regard qui, *via* le nuage, part du corps et revient vers l'esprit.

(2) Ce que le père découvre en se réveillant à son tour, c'est donc cela : son fils qui fait seul, sans l'aide de personne, toutes les connexions entre lui et le monde. Tous deux ne sont alors plus des « clandestins », mais n'importe quel père découvrant l'autonomie de son fils.

(3) Peut-être y pense-t-il encore en l'habillant comme un bambin, non sans fébrilité. En tout cas il lui donne la leçon de père qu'il est en mesure de donner, répondant à la question « *Quand prend-on le bateau ?* » par ce profond : « *Tu n'es pas bien, là ?* » Robert Bresson ne dit pas autre chose dans *Notes sur le cinématographe* :

« *Creuse sur place. Ne glisse pas ailleurs.* » Voilà une indication sur la terre promise : si elle n'est pas ici, peut-être est-elle en soi. Passé son bref désarroi, le père a estimé que le fils avait atteint le degré suffisant de « vie intérieure » pour commencer de chercher en-dedans.

(4a et 4b) L'enfant paraît nous adresser un regard-caméra, doublé d'un sourire-caméra. Même sa surprise semble motivée par la présence de la caméra. Une demi-seconde, nous, spectateurs, basculons dans l'irrationnel : cet enfant nous voit et nous sourit. Bien sûr la suite le démentira, mais ce glissement nous prépare à accepter l'improbable – la réapparition de Rahim. Simplement, il ne s'agissait pas d'un regard-caméra. La caméra n'existait pas pour l'enfant, mais dans la seconde où nous y avons cru, se logeait un peu de « terre promise ».

(5) Rahim met une seconde à ôter sa cagoule : est-ce bien lui ? En nous laissant le temps d'en

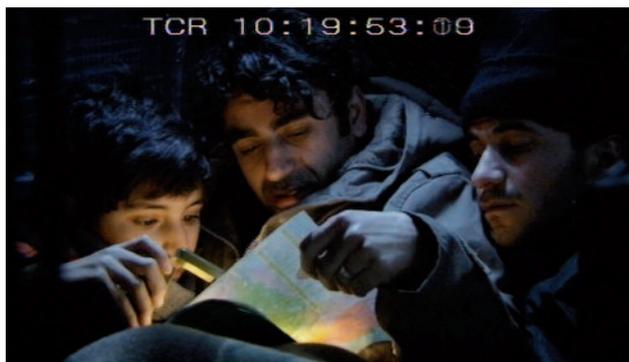
douter, le réalisateur nous fait désirer un miracle. Puis Rahim marche, mais n'avance pas vraiment – ou bien, avance *pour toujours*. Avec le soleil, la mer dont les vagues semblent nous l'apporter, et cet axe central qu'il remonte et qui est la préoccupation de tout cinéaste composant son plan, Rahim intègre une dimension idéale. Il est dans le perpétuel présent de toute traversée de plage. La joie ne peut être plus totale. La terre promise par tout film à son spectateur, c'est ce plan.

(6) L'enfant et le père sont les premiers spectateurs de cette fiction, de ce beau film : *Le retour de Rahim*. Ce contre-champ sur leurs visages heureux accompagne notre bonheur de spectateurs en second : l'écran devient miroir de notre émotion, et même la redouble. Ici, cette émotion en miroir a surtout pour vertu de nous faire nous sentir les semblables de ces clandestins. Comme le dit Emmanuel Finkiel : « *La terre promise, c'est là où l'on n'est pas seul.* »

Les clandestins nous sauvent ici de la solitude. Quant au balayage de caméra allant du fils au père (au lieu d'une coupure en deux plans), il dit l'amour, l'unité, et la possibilité qu'un fils devienne le « père de son père ». C'est le fils qui a vu la terre promise, et il l'offre à son père en partage.

(7) Retour à Rahim. La valeur a changé, accentuant le surplace. L'image, rendue floue par le zoom, révèle son caractère d'image, dénonce la fiction, introduit le doute : et si c'était un fantôme ? Cette dimension surnaturelle, nous la retrouverons dans le tunnel, lorsque Rahim, passant devant la caméra d'Elsa, semblera imprimer avec une seconde de décalage l'écran de la mini-DV. Rahim n'est plus un « sujet », encore moins un personnage, il est un spectre (celui qui existe et n'existe pas à la fois), le clandestin *refoulé* – à la frontière, comme par nos consciences.

Films, livres, artistes cités



Films d'Emmanuel Finkiel :

- Coffret *Madame Jacques sur la Croisette / Voyages / Casting* (Arte Vidéo 2005) : avec un instructif commentaire audio de Finkiel, sur le film *Voyages*.
- Série *Talents Cannes 2000* (avec des films de G. Bréaud, P. Grandperret, E. Guirado et E. Finkiel), VHS et DVD disponibles aux Films du Poisson (www.filmsdupoisson.com)

En tant qu'assistant :

- Jean-Luc Godard, *Nouvelle vague* (1989, en DVD avec le film *Passion*, Ed. Cahiers du Cinéma, collection « 2 films de », 2005).

Autres films cités (dans l'ordre du dossier) :

- Frères Lumière, *The Lumiere Brothers' First Films* (DVD Zone 1, Image Entertainment 1999)
- Robert Bresson, *Pickpocket* (1959, DVD MK2 2007)
- David Barison et Daniel Ross, *The Ister* (2004, un voyage philosophique sur le Danube, réalisé par deux Australiens. (Le DVD est disponible à prix spécial pour les établissements scolaires. Rens. : dvd@theister.com)
- Nicolas Klotz, *La question humaine* (2007, DVD Arcades Vidéo 2008, dossier pédagogique 2007)

- Michelangelo Antonioni, *L'avventura* (1960, Ed. Montparnasse, réédition 2008 en collection « Classique italien »)
- Jean Renoir, *La règle du jeu* (1939, Ed. Montparnasse, « collector 2 DVD », image remasterisée, 2005)
- Jean-Luc Godard, *Weekend* (1967, Ed. Artificial Eye 2005)
- Krzysztof Kieslowski, *L'amateur* (1979, coffret 4 DVD MK2 2003)
- Alfred Hitchcock, *Psychose* (1960, Universal Pictures 2004)
- Jacques Rozier, *Adieu Philippine* (1962, Arcades Vidéo 2008)
- Robert Bresson, *L'argent* (1983, MK2 2005)
- Johan van der Keuken, *Vers le Sud* (1983) – citons également, sur la question des rapports Nord-Sud, les films *La forteresse blanche* (1973), *Le nouvel âge glaciaire* (1974), *I Love Dollars* (1986). Tous films, et d'autres, disponibles dans une série de coffrets Van der Keuken édités par Arte Vidéo (2006-2008).
- Artistes divers, *La caméra-stylo* (Arte 2008) : sélections de films contemporains, ayant pour point commun le recours au numérique et un tournage en équipe réduite (www.camera-stylo.fr)

Enfin, l'acteur Emmanuel Salinger, qui fait ici une apparition remarquée, s'est rendu célèbre pour son rôle dans le film d'Arnaud Desplechin *La sentinelle* (1992, Ed. DVD couplée avec *La vie des morts*, Cahiers du Cinéma coll. « 2 films de », 2003), qui interrogeait le monde à l'heure de la fin de la bipolarité. Il n'est pas interdit de voir dans *Nulle part terre promise* une suite lointaine, mais logique, de ce processus.

Livres :

- Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman* (1963, Ed. de Minuit, cité par Finkiel comme une influence. Ainsi que : Edmund Husserl, *Chose et espace : leçon de 1907* (PUF, coll. Epiméthée, 1989)
- Johan van der Keuken et François Albéra, *Aventures d'un regard* (Ed. Cahiers du Cinéma, 1998), une manne théorique, toujours reliée à la vie et l'œuvre du cinéaste.
- R. Bresson, *Notes sur le cinématographe* (Folio-Gallimard, 1995)
- *Balthus*, de Gilles Néret (Taschen, 2003)

- Stephen Shore, *Leçons de photographie – La nature des photographies* (Ed. Phaidon, première édition française mars 2007) : un *must* de la pédagogie de l'image, reprenant à zéro et en paragraphes brefs toute la réflexion sur l'image, depuis le support physique jusqu'aux subtilités de la modélisation mentale. Quant aux ouvrages photographiques de Stephen Shore, mentionnons : *American Surfaces* (Phaidon 2008) et *Uncommon places : the Complete Works* (Aperture, édition en anglais, 180p., 2004)

Internet :

- Interview radiophonique de Finkiel sur RCJ, en partenariat avec la Fondation pour la Mémoire de la Shoah : www.radiorcj.info/mp3Player?audio=memoiresvives12avril
- Autre entretien radio (France Inter) mais filmé, où Finkiel répond à un contresens fait sur son film : www.dailymotion.com/related/x6gofu/video/x8tlnl_france-inter-emmanuel-finkiel_shortfilms
- Entretien filmé, résumant bien la position de Finkiel sur le tournage en numérique : www.dailymotion.com/video/x6gofu_emmanuel-finkiel-pour-nulle-part-te_creation
- Le cinéaste Jean-Claude Rousseau sur la question du cadre, un entretien indispensable pour les professeurs comme pour les élèves : www.independencia.fr/indp/FID2009entretienjeanclauderousseau_serienoire.html

