Ida, ou nous irons tous au paradis

Ida, or We'll all go to Heaven

Ida, of we gaan allemaal naar de hemel

Gabriel Raichman

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1234>

DOI : 10.4000/temoigner.1234

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2014

Pagination : 23-26

ISBN : 978-2-84174-674-3

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Gabriel Raichman, « *Ida, ou nous irons tous au paradis* », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 118 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 23 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1234> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1234>

IDA, OU NOUS IRONS TOUS AU PARADIS

PLAN « FIXE » / *Ida* est un récit d'initiation : l'héroïne principale quitte le couvent dans lequel elle a grandi pour partir à la recherche de son identité, dans une quête mémorielle qu'elle mènera avec sa tante, seule parente encore en vie. En effet, Ida (qui pensait jusqu'ici s'appeler Anna) découvre auprès de sa tante ses origines juives et les circonstances de la disparition de ses parents dont elle va chercher à retrouver les corps.

Si la question des rapports entre Juifs et Polonais durant la Seconde Guerre mondiale a fait l'objet d'un certain nombre de publications en Pologne ces dernières années, le cinéma quant à lui ne s'y était guère intéressé jusqu'à une date récente. Avec *Pokłosie* (La Glanure) de Wladislaw Pasikowski en 2012, et *Ida* de Paweł Pawlikowski en 2013, l'histoire douloureuse de la participation polonaise à l'extermination est mise en images. Mais, alors que la boue, le ...

●●● feu et le sang que donne à voir le travail de caméra de Paweł Edelman a déclenché une polémique faisant de *Pokłosie*, selon *The Economist*, « le film polonais le plus controversé jamais réalisé¹ », l'onirisme nostalgique d'*Ida* lui a assuré un accueil consensuel non seulement en Pologne, mais également partout en Europe.

Les deux films se déroulent sur fond de paysage d'oubli, champs et forêts scellés dans leur mutisme auquel fait écho celui des habitants. Il faudra le bruit de pelletées et l'image de mottes de terre volant sous la pelle, prélude à la découverte de restes humains dans les deux œuvres, pour que la vérité éclate. C'est alors que, dans *Pokłosie*, s'ouvre le gouffre de la violence reçue en héritage par les descendants des pogromistes, violence prête à ressurgir comme une « glanure »

dans le présent contre ceux qui cherchent à connaître et à faire reconnaître la vérité, eux-mêmes descendants de meurtriers et habités par le cauchemar de l'histoire. Tandis que dans *Ida*, cette violence irréductible ne menace plus. Elle est redistribuée, pour ainsi dire entre guillemets, « équitablement » (et « providentielle-ment ») entre les assassins et la survivante, Wanda, la tante d'Ida, qui est à son tour devenue une meurtrière dans les rouages de la terreur stalinienne. L'interprétation est d'autant plus confortable que les victimes d'hier (les Juifs)

se seraient transformées en bourreaux d'aujourd'hui. D'ailleurs, les héroïnes rescapées voudraient-elles crier leur douleur haut et fort qu'elles ne le pourraient guère, leurs bouches s'absorbant régulièrement de l'écran à la périphérie duquel elles sont reléguées, tout en bas de l'image, ce qui permet fort heureusement à toute cette histoire d'être rachetée par un ciel disproportionné déployé au-dessus de notre terre pécheresse.

Dans le chœur de louanges qui a suivi la sortie d'*Ida* sur les écrans, une des rares voix discordantes fut celle d'Hélène Datner de l'Institut d'Histoire juive de Varsovie qui constate que les Polonais ne sont pas prêts à accueillir le message direct et trop douloureux de *Pokłosie*, alors qu'ils s'accommodent très bien du conte onirique sur une juive convertie. Datner attire l'attention sur les lieux communs antisémites accumulés autour du personnage de Wanda, débauchée juive et alcoolique doublée d'une redoutable juge communiste, d'où son surnom : Wanda la sanglante (pudiquement traduit par « Wanda la rouge » dans les sous-titres français). Ce recyclage du mythe sur le crime rituel permet de résorber l'ambiguïté du geste meurtrier qui a frappé ses proches (dont son enfant qu'elle connaissait d'ailleurs à peine : *mère indigne*, est-il ainsi sous-entendu) : le paysan polonais n'a-t-il pas massacré la famille juive pour pouvoir sauver Ida (la seule à n'être pas typée, res-

(1) www.economist.com/blogs/easternapproaches/2013/01/polands-past

semblant à s'y méprendre à la « Jeune fille à la perle ») ? N'a-t-il pas, d'ailleurs, en assassinant, épargné à ses victimes une souffrance plus grande encore qui aurait été infligée par les nazis ?

Avec le suicide de Wanda, aux trois-quarts du film, et le retour de sa jeune novice de nièce au couvent, avec l'exhumation, puis l'enterrement des restes des victimes (alors que dans *Pokłosie* celles-ci ne trouveront de sépulture qu'avec l'assassinat de l'un des frères initiateurs de la quête mémorielle), le paysage de la destruction se trouve définitivement aplani.

Or, l'oubli et l'indifférence marquant ce paysage polonais décrit par Paweł Pawlikowski ont semble-t-il pénétré le cinéma lui-même : l'amnésie s'est emparée de son langage qui reste garant de sa capacité à raconter. Sans ce langage, nous en revenons à une logique monstrative, celle du cinéma dit « primitif », au sein de laquelle la conception spatiale et temporelle se trouve réduite à sa plus simple expression : tout se déroule ici et maintenant.

C'est exactement la sensation qui nous frappe à la vision d'un grand nombre de séquences de ce film. Les plans, la plupart d'une fixité absolue, s'enchaînent comme des tableaux (ou des photographies). Les sujets étant figés dans une structure d'une fascinante rigidité, le regard du spectateur n'est que très rarement invité à participer à la construction chronotopique du film. Le spectateur n'est pas invité à l'évasion, mais à une

contemplation solennelle qui rend toute promesse de hors champ irrecevable. Les bords du cadre semblent tracer une ligne ineffaçable : ce qui n'est pas montré n'existe pas.

Cette esthétique se retrouve rarement au sein des œuvres contemporaines, les cinéastes préférant bien souvent une mise en scène participative qui réclame une prise de position de la part du spectateur laissant ainsi libre cours au visible et au fantasmé pour s'entremêler dans son univers mental. Or, dans le sens où elle nous impose un point de vue cloisonnant sans cesse notre champ de vision, cette logique à l'œuvre dans *Ida* empêche toute construction visuelle autonome.

C'est dans les scènes qui se déroulent au couvent que cette « mort du regard » est la plus évidente : le visage des nonnes (et donc d'Ida) est perpétuellement maintenu prisonnier du cadre. Et lorsque, vers la fin du film, elles sont allongées sur le sol en position de croix, elles deviennent quasiment un élément du décor : la passivité de leurs corps, maintenus artificiellement dans les bords extrêmes de l'image, empêche de reconnaître en elles sinon des figures humaines, du moins des figures cinématographiques. Elles ne sont que silhouettes dénuées de désir, à qui l'image ne permet pas d'exister au-delà de ses limites. Pourtant, cette esthétique ne règne pas en maître et l'intérêt du film est justement de l'interroger à plusieurs reprises et même de la déconstruire.

© Sylwester Kaźmierczak

Au cours de la recherche mémorielle qui sert de fil conducteur au récit c'est Wanda (la tante) qui commencera à mener les recherches, tentant de faire parler les témoins du massacre, tandis qu'Ida reste cloîtrée dans son mutisme.

Dans ce contexte, Ida va, pour la première fois, s'interroger sur son désir, c'est-à-dire sur sa volonté de voir, le regard apparaissant ici comme la seule façon de comprendre le monde qui nous entoure. En effet, elle ne pouvait ressentir ce besoin dans l'univers clos et protégé du couvent, tant il était réfréné en permanence.

Il y a là comme une infantilisation du personnage : incapable d'agir sur les événements, elle laissera sa tante le faire à sa place, se réservant uniquement un droit de regard. Celui-ci deviendra de plus en plus insistant jusqu'à atteindre son apogée au moment de la découverte des corps. Cette séquence est d'ailleurs à retenir. En effet, elle marque un point important dans la construction du personnage. Tout au long du film, le regard d'Ida est, comme nous l'avons dit, cloisonné ; or, tout à coup, alors même qu'il n'est plus montré à l'image, nous sentons sa présence s'exercer sur tous les autres plans. Debout à côté de sa tante, nous ne voyons pas son visage, mais nous pouvons visualiser l'expression de son regard dirigé vers le bourreau, qui semble d'ailleurs écrasé par le poids de ses péchés. Pardonnez est alors la seule solution viable, car tous sont, tel que le présente le film, coupables de la dévastation de la Pologne. L'unité ne peut émerger qu'à travers la figure religieuse, garante de la moralité et seule capable d'assurer au pays un avenir débarrassé du poids de la culpabilité.

Cette libération du regard d'Ida transparaît de façon plus évidente dans la manifestation de son désir amoureux. Au cours de la quête mémorielle qu'elle mène au côté de sa tante, elle rencontre un jeune saxophoniste qui s'éprend d'elle. Extrêmement réservée, elle n'ose pas établir de contact visuel avec lui et se contente d'abord d'un bref coup d'œil à travers le rétroviseur de la voiture : anodin en apparence, ce regard volé marque le début de son émancipation. Ces situations se répéteront en s'amplifiant jusqu'à ce que, enfin, elle accepte de ne plus dissimuler ce désir qui l'habite. Toutefois, le désir amoureux et la volonté de savoir mémoriel s'avérant étroitement liés, Ida ne peut achever son initiation et se prétendre femme tant qu'elle n'a pas entrepris de comprendre les blessures du passé. Ce n'est qu'après avoir saisi l'ampleur de cette violence cachée et surtout l'impossibilité de la répa-

ration ni même de la punition – ce qui ne laisse dans le dispositif du film qu'une possibilité de résorption spirituelle – qu'elle se trouve autorisée d'achever son initiation amoureuse et de se tourner vers son futur, en l'occurrence l'acceptation de sa vie nonnale.

Pour conclure, on peut dire qu'en comprenant l'importance de son regard comme instrument de construction de son identité, Ida devient effectivement personnage de cinéma. Nous avons expliqué, pour commencer, que l'esthétique du film avait quelque chose de primitif. Or, cette primitivité s'estompe au fur et à mesure qu'Ida devient adulte : c'est elle qui entraîne le film et l'écrit, l'aidant à sortir de son initiale rigidité. Cette évolution commence dès la première arrivée en ville de l'héroïne.

Regardant par la fenêtre, elle voit défiler les rues et ne peut que constater l'empressement qui y règne. Le mouvement de la caméra, uniquement conditionné par celui du tramway, naît de façon fortuite. Ida, soudainement confrontée à son regard qui cherche pour la première fois à saisir une réalité qui lui échappe, fait advenir une impression cinématographique qui semblait jusque-là inatteignable et même inenvisageable. Tout se passe comme si dans ce surgissement inattendu du regard se révélait la naissance du cinéma.

Cependant, l'ensemble du discours se compromet dans un maniérisme relativement gratuit, une esthétique (usage du noir et blanc, du format 4/3, etc.) qui fait état d'une nostalgie envers un cinéma qui n'existe plus, un cinéma qui puise ses moyens d'expressions dans le théâtre, la peinture ou la photographie et se méfie de sa propre spécificité. La puissance du discours cinématographique est diluée au sein de l'artifice formel. La distanciation que le cinéaste aurait dû introduire se forme tout de même dans l'esprit du spectateur, non pas comme adhésion à un propos volontairement référentiel, mais comme rejet d'une reconstruction dont l'artificialité semble parfois prendre le pas sur la véracité. ■

Gabriel Raichman

➔ *Plus d'infos*

◆ *Ida*, de Pawel Pawlikowski, 2013, 1h19.
Prix Fipresci – Toronto 2013 ; Grand prix – Varsovie 2013 ;
Grand prix – Londres 2013.
Sortie : 12 février 2014. Disponible en DVD.