

Introduction

Eugenio Renzi



Ce livre a une histoire. Elle commence le 30 août 2008. Ce jour-là, *Z32* est projeté en première mondiale à la Mostra de Venise. Bien qu'Avi Mograbi soit déjà connu en France, où son travail a été découvert et soutenu dès son premier long métrage, *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon* (1997), *Z32* prend tout le monde à contre-pied. Même ceux qui croyaient tout savoir sur Mograbi ont l'impression de le découvrir. Au bénéfice de ceux qui ne le connaissent pas encore, ce film s'ouvre par une scène qui fonctionne comme l'abrégé des précédents. Le cinéaste est assis au milieu de son salon, le visage recouvert par un bas. Contre toute attente, il ne prépare pas un attentat-suicide mais un nouveau long métrage. « Voilà comment le film va commencer », annonce-t-il à la caméra. Au moment même où cette phrase, à l'apparence performative, est dite, le spectateur n'ignore pas que la promesse ne sera pas tenue ; mais il ne soupçonne peut-être pas qu'à travers cette séquence, le cinéaste est en train de congédier son propre personnage, celui-là même auquel, à partir de *Comment j'ai appris...*, il avait offert son propre nom et son propre visage.

Ce n'était pas une vraie personne, cet Avi Mograbi dont nous avons suivi jusque-là les aventures et les mésaventures. Dans l'une des conversations de ce livre, le cinéaste définit son *alter ego* comme une « personne cinématographique ». Expression énigmatique qu'un mot, prononcé par Mograbi autour de la fabrication d'*Août, avant l'explosion* (2002), aide à préciser. La personne cinématographique est une « boîte imaginaire » sur laquelle il y aurait écrit quelque chose comme : « documentariste » ou « cinéaste engagé ». Lorsque ce récipient est rempli d'idées de droite, comme dans *Comment j'ai appris...* ou bien lorsque, au lieu de tourner le film engagé qu'on attend de lui, notre personnage s'en va filmer des saynètes anecdotiques, comme dans *Août...*, le spectateur est confronté à l'expérience surprenante de quelqu'un qui, portant à ses lèvres une cannette de Coca-Cola, sentirait dans sa bouche un goût de chocolat chaud.

Une incongruité apparaît soudain entre une idée, celle d'un cinéaste engagé, et l'objet réel qui est pensé à travers elle : les crimes de guerre, l'envie de posséder la terre de son voisin, l'idéologie raciste, la haine religieuse... Cette incongruité est responsable du côté burlesque des films de Mograbi ; mais si ceux-ci sont si drôles, c'est moins pour chercher à faire rire que pour représenter une situation de fait paradoxale : chaque fois que le cinéaste essaye de filmer objectivement les récits qui constituent le monde extérieur, ces récits deviennent les siens.

C'est de cette ironie que le cinéma de Mograbi tire le pas d'avance qu'il a toujours eu sur le cinéma engagé, le cinéma militant et le documentaire pur et dur, sur tout cinéma dont la démarche consisterait à montrer du doigt une image, celle de l'occupation et de l'apartheid, certes terrible, mais réifiée et dès lors acceptable. Mograbi ne prétend pas exposer des faits ou des méfaits. À travers son personnage-réceptif, il propose une expérience radicale, à la limite de l'obscurité : en lui, le terrain du monde et celui de sa propre personne coïncident, l'un ne peut échapper à l'autre. L'occupation l'occupe. C'est pourquoi son humour est toujours teinté d'amertume.

Mon Occupation préférée reconstruit l'histoire de cette personne cinématographique à partir du moment où, avec *Z32*, le cinéaste abandonne définitivement sa créature. Déjà, pendant le tournage de *Pour un seul de mes deux yeux* (2005), Mograbi avait réalisé que le paradigme du réceptif commençait à manquer de justesse. La vieille boîte ne lui semblait plus assez large pour contenir la dévastation civile et morale enregistrée par la caméra. *Pour un seul de mes deux yeux* est finalement devenu un documentaire dans le sens classique, le seul que Mograbi ait tourné à ce jour, le seul que sans doute il tournera jamais. Il s'agit aussi d'un film de transition entre un paradigme et un autre.

Le nouveau paradigme se présente initialement sous la forme d'un retour impossible à l'ancien. Pour son film suivant, Avi Mograbi

envisage de confronter les témoignages de deux soldats d'élite de l'armée israélienne – noms de code Z68 et Z32 – qui ont eu une expérience similaire, traumatique, dans les territoires occupés. Il les filme longuement mais rien ne fait sens. L'idée lui vient alors de proposer à l'un de lire le témoignage de l'autre. C'est revenir à un principe que le cinéaste connaît bien, celui du déplacement de récits, à cette différence près que le récipient qui accueille le récit de l'autre n'est pas le cinéaste, mais un autre autre.

L'expérience est un échec mais la direction est juste. Il faut avancer. Mograbi confie désormais sa caméra au plus charismatique des deux soldats, Z32, qui emmène celle-ci avec lui en vacances en Inde. Là-bas, le soldat se filme avec sa compagne, lui demandant notamment de raconter elle-même son récit, comme s'il était le sien. En regardant les rushes, Mograbi a immédiatement l'impression d'avoir trouvé son film. Certes, la jeune compagne de Z32, en racontant à la première personne l'histoire de son ami, ne fait en apparence rien d'autre que ce que Mograbi lui-même a si souvent fait dans ses précédents films : elle fait du récit de l'autre son propre récit. Elle transforme un tu en un je.

Le résultat est pourtant différent. Le paradigme s'est totalement renversé. Ce je qui absorbe l'autre n'est plus le moi burlesque d'un cinéaste démiurge. C'est un je plus discret, plus subtil. Plus fragile aussi. Il n'aurait jamais pu apparaître sans l'invention, décisive pour la réussite du film, d'un trucage numérique qui, initialement conçu pour dissimuler l'identité de Z32, rend possible la circulation de son récit d'une bouche à l'autre, de Z32 à sa fiancée, du couple d'amants à l'orchestre du cinéaste qui, en chanson cette fois, rediffuse à son tour la même histoire. Derrière des masques numériques devenant de plus en plus raffinés apparaît alors un sujet collectif, un nous, tout aussi beau qu'inquiétant.

On peut le dire autrement. Le cinéma dont *Comment j'ai appris...* reste l'exemple accompli est celui qui part à la recherche

d'un homme, Ariel Sharon en l'occurrence, avec l'intention d'exposer l'apparence trompeuse du vieux bonhomme. Finalement, derrière le politicien, ce n'est pas le monstre de Sabra et Chatila qu'aura trouvé Mograbi, mais le faux autoportrait d'un cinéaste qui, ivre de son credo politique et cinématographique, trompé par sa propre démarche, tombe sous le charme de l'ennemi.

Comment j'ai appris... livrait la version mograbiennne, absurde et ironique, d'un modèle esthétique et moral qui a dominé les années 1960 et 1970, années d'affaires et de complots politiques, mais qui est en réalité aussi ancien que le cinéma parlant. À la fin du *Testament du docteur Mabuse*, le film de Fritz Lang de 1933, les héros lèvent un rideau et découvrent que la voix métallique du terrible docteur provient d'un phonographe. Avec *Z32*, la tâche du cinéma reste la même : chercher la vérité, lever le rideau. Il se trouve seulement, qu'ici, derrière chaque masque on en trouve un autre... Chaque nouvelle couche est plus sophistiquée que la précédente, mais plus on avance dans la précision du détail, plus on recule vers l'indétermination, car l'image qui se forme est celle, confuse, d'un être générique. Est-ce de la pudeur ? Tout au contraire, le masque le plus proche du visage humain fait apparaître une vérité plus obscène que n'importe quel visage particulier : la voix qui revendique d'avoir tiré sur des innocents et d'avoir aimé le faire, n'est pas celle d'un robot sans âme mais d'un simple jeune homme, un homme quelconque, sans détermination particulière.

C'est avec ce sentiment inouï, celui d'avoir assisté à un tournant dans le cinéma, que le premier entretien de ce livre a été mené, quelques heures après la projection de *Z32*. L'idée d'un livre n'y est à aucun moment évoquée. L'envie était pourtant déjà là, sensible dès la première question, un peu trop générale pour être honnête : « Comment êtes-vous devenu cinéaste ? » Entame inhabituelle pour une interview menée en festival, à laquelle Avi Mograbi a

réagi de manière mi-surprise mi-amusée, sans perdre contenance, demandant juste, avant de répondre, de quoi allumer sa cigarette.

Z32 ouvrira deux mois plus tard la deuxième édition du festival « Cinéma en numérique », organisé par les *Cahiers du cinéma*. Comme d'autres sortis la même année – *Démineurs* de Kathryn Bigelow, *Inland* de Tariq Tegua, *Nuit de chien* de Werner Schroeter... –, ce film situe son action dans un univers post-traumatique. Sept ans après le 11-Septembre, le cinéma décrit un monde toujours incapable de s'affranchir du siècle précédent, qu'il regarde depuis ses cendres. Mais le soldat de *Z32* a été le seul à reprendre la caméra du *private/filmmaker* de *Redacted* de Brian De Palma (2007), abandonnée un an plus tôt dans les rues de Samarra ; le seul à essayer de réfléchir en direct sur les conséquences de la diffusion massive des dispositifs d'enregistrement et de diffusion d'images.

Il ne serait pas faux d'affirmer que *Mon Occupation préférée* ne fait qu'interroger le parcours qui a conduit Avi Mograbi à réaliser *Z32* et, par la suite, à poursuivre son chemin artistique selon deux voies séparées – le cinéma et l'art vidéo. Les chapitres, quatre en tout, qui le constituent correspondent à autant de conversations. Chacune de ces conversations a été enregistrée, en anglais, dans un lieu différent – Venise, Paris, Tel Aviv et sur la route entre Tel Aviv et Jérusalem – durant une période qui va de 2008 à 2013. Il aurait été tout à fait possible de réorganiser cette matière dans l'ordre chronologique de la conception et de la réalisation des films. Cela aurait été conforme à la tradition du livre d'entretiens, genre qui veut que les propos de l'auteur soient recueillis hors de l'espace et du temps. Mais cela aurait été une erreur, car contraire à l'esprit d'un auteur qui, de la remise en scène du contexte et des contraintes de fabrication, a fait la marque de son cinéma, le point de fuite où convergent la part d'invention et la part de captation de ses films.