

L'Homme, ce vieil animal malade

de Simone Fluhr
avec Jean-Luc Nancy

De même que pour écrire il suffit d'une feuille et d'un crayon, il suffit à Simone Fluhr d'une petite caméra, de quelques questions à partager, de deux voix et d'un chat.

Le film se crée sous nos yeux, nous emmène librement sur les chemins qu'il ouvre et qui l'ouvrent à leur tour et l'emportent ailleurs. Fugue obstinée qui se déploie par vagues – musicales, visuelles, textuelles, de silence aussi – pour mieux saisir la pensée.

Mais pour approcher l'imprévisible, il faut savoir d'où l'on part. C'est tout le propos du film et son parcours – la détermination, l'intelligence, l'élégance de son mouvement.

L'Homme, ce vieil animal malade commence d'une certaine manière avec *l'échec de la fiction*.

Cet échec est celui de l'écrivain, qui deviendra philosophe.

Plus tard dans le film, parlant de Sarah Kofman, Jean-Luc Nancy dit de l'écriture philosophique qu'« elle [lui] paraît être la moins faite pour prendre la vie ».

Choix malicieux de commencer par là pour présenter le « personnage » principal, car cette panne inaugurale de la fiction charge le film, et la cinéaste, d'en prendre le relais : « *Comment raconter une histoire ? Cette histoire ? En essayant de ne pas tomber en rade aussi vite que lui ? Comment commencer ? Comment c'est l'enfant en lui ?* » s'interroge-t-elle à la séquence suivante – laquelle constitue déjà un petit manifeste, non dénué d'humour, en faveur des puissances du cinéma.

Et suffit à lancer le récit.

Cette entrée en matière affirme aussi un parti pris : celui d'une liberté non négociable.

Liberté de ne suivre aucun programme, de ne se conformer à aucune figure obligée. Liberté de déplacer le regard, les questions, les attentes.

Le film simplement *accompagne* son sujet – Jean-Luc Nancy, philosophe – au cœur de sa pensée où la philosophie elle-même, loin d'avoir réponse à tout, ne cesse au contraire de se heurter à ses propres limites, à l'altérité, à la mort, et doit d'abord renoncer à toute maîtrise pour y faire face. Sans surplomb. Sans a priori ni hiérarchie.

Film comme mise à nu, où chaque question, situation, expérience ouvre un champ pour le sens à explorer ensemble. Pour s'approcher chaque fois un

peu plus de la vie, pour maintenir le monde ouvert, pour chercher inlassablement d'autres accès à l'autre.

Exploration sensible ici, émue, construite au fil d'un dialogue que même les moments de silence n'interrompent jamais tout à fait. Comme si l'intensité de la rencontre, l'accord des visages et des voix, le regard à la fois brut de forme et d'une infinie délicatesse de la cinéaste continuaient alors d'y résonner.

Le cinéma comme improvisation permanente de la vie.

L'Homme, ce vieil animal malade est un film de genèse et c'est un film de l'hospitalité qui bouscule les positions figées, à commencer par celles qu'on occupe habituellement de part et d'autre de la caméra.

La genèse. L'enfance de Jean-Luc. Sa naissance sous les bombardements à Bordeaux, en 1940. Les premiers convois de Juifs vers les camps d'extermination, au moment où l'enfant prononce ses premiers mots. Voix de Simone, elle lit. Jean-Luc écoute, un léger sourire très doux sur son visage : « *Tout ce que tu viens de lire, je l'ai jamais entendu, jamais.* » Cette douceur entre celui qui est filmé et celle qui filme, leur complicité, loin de clore la relation sur elle-même lui donnent cette force particulière, rare, d'y accueillir le spectateur.

Des images surgies du passé, nostalgie à vif des films de famille.

Un gamin et sa sœur à vélo, heureux. Arrêt sur son visage à lui, fixant la caméra, sourire éclatant. Beau. Le sourire est resté le même.

Visions d'une armoire à la porte qui grince. Fantômes inquiets. Première expérience de l'interdit où se conjoiendront à jamais trouble sexuel et violence. Amour et mort.

Cécile Bourguignon, qui fut son éditrice, relevait après avoir vu le film l'incrédulité, l'étonnement presque émerveillé de Jean-Luc, comme s'il réalisait soudain « *qu'il avait donc eu, lui aussi, une enfance* » !

Et ce n'était pas pour elle le moindre des petits miracles du film.

L'enfance. Celle des « Petites Conférences » au Théâtre de Montreuil.

Jean-Luc Nancy en sera un hôte régulier, se prêtant au jeu avec un plaisir gourmand.

Délicieuse séquence : « *Le mensonge / La vérité du mensonge* ».

« *Est-ce que la vérité c'est obligé d'être vrai ?* » lui demande une fillette.

« *Est-ce que toi, t'es obligée d'être toi-même ?* » réplique Jean-Luc...

À la séquence suivante, le paysage défile par la fenêtre du train.

Jean-Luc s'endort, comme bercé par sa propre voix : « *Les enfants ont des questions philosophiques, métaphysiques parce que ce sont celles qui viennent immédiatement à la conscience dès qu'il y a une conscience d'être au monde... Il n'y a*

rien de plus naturel que de se demander qu'est-ce qu'on fait là ? Ou bien la forme matricielle de toutes les questions, c'est d'où on vient ? »

L'enfance. Celle tragique des petits migrants qui ont survécu à leur traversée de la Méditerranée.

Longue séquence d'une intensité presque insoutenable, déchirante, magnifique. Un des moments les plus remarquables du film. Une épreuve de vérité aussi entre la filmeuse et le filmé, entre eux et nous.

Simone montre à Jean-Luc des dessins réalisés par des enfants exilés qui ont vécu dans leur chair la violence de la guerre et la mort en Méditerranée. Ces dessins crient de terreur et de désespoir, se noient. Leur force plastique inouïe se redouble à l'écran, car ils nous parviennent à travers le regard de Jean-Luc. On pourrait dire *dans* son regard « *On a fait un monde tel qu'il y a ça à dessiner pour des enfants !* » dit-il après un long silence.

À cet instant, pour lui, il n'y a rien de plus important au monde que ces dessins. Seul son silence les reconnaît et les accompagne, se hisse à leur hauteur.

« C'est de l'art à l'état naissant en même temps que c'est du témoignage de l'horreur... »

Jean-Luc regarde, totalement présent, il entre dans les dessins, il se laisse absorber. Les dessins deviennent sa propre réalité. C'est ça aussi que le film montre, cette manière d'être *dans* le monde, d'en faire partie, corps et pensée d'un même mouvement, d'un même geste.

L'enfance de l'art. Cet « *art à l'état naissant* » des enfants de l'exil.

Les dessins des premiers hommes sur les parois des grottes.

Main, la toute première forme, puis les animaux...

Jean-Luc est dans l'atelier du peintre Miquel Barceló, ils travaillent à un livre commun, *L'Étreinte peintre*. Les matières coulent et se mélangent, doigts, sexes, pénétration, inquiétude. Retour à l'origine, de la peinture aussi bien.

Ouvrir et fermer – « *C'est comme une respiration* », dit le peintre. « *Maintenant, je regarde tout à partir de ce que tu as dit, du battement* », répond Jean-Luc.

Barceló voudrait faire des photos grandeur nature de la grotte Chauvet et les disposer dans l'atelier : « *Pour parler avec toi de l'homme, de l'animal, de la peinture* », dit-il à Jean-Luc. Le film accueille aussi cette joie, ce plaisir presque charnel que procurent à Jean-Luc les mots des autres, écrivains et poètes : « *Il y a un enchantement de la langue qui ne passe pas* », dit-il.

Bonheur de créer sa scène – le temps d'un fragment à deux voix d'*En attendant Godot*.

Un après-midi de novembre à la librairie Kléber à Strasbourg, lecture à deux voix de *mbo*, poème de Gérard Haller.

C'est comme si les animaux peints il y a 30 000 ans sur les murs obscurs des grottes prenaient soudain vie et parole. Revenant depuis l'origine, peuple des disparus, des sans-nom, *animots* recueillis un temps dans le poème et donnés à porter aux vivants.

« *J'essaie d'embrasser du regard la communauté des hommes et des bêtes tout entière.* »
(Kafka)

Le film recueille à son tour les deux visages, Jean-Luc et Gérard, leurs voix mêlées où passent, comme en écho – et nous traversent – tous ceux qui peuplent la terre, hommes et animaux, les vivants et les morts, toutes les espèces, celles qui restent et les disparues... Tandis que dans l'esprit un peu sorcier du film, celui de « mbo » un instant s'incarne doublement sous nos yeux.

L'Homme, ce vieil animal malade est une ronde aux entrées multiples. Chaque expérience que le film propose est pour Jean-Luc l'occasion d'une rencontre, une nouvelle façon d'être présent au monde. D'un recommencement.

Il habite tout et avec tout, en permanence – l'art dans toutes ses expressions, la pensée dans tous ses états, la vie dans toutes ses sensations, le temps dans toutes ses occurrences, les fantômes aussi dans toutes leurs manifestations :

« *Il n'y a que des présences, dit Jean-Luc, des présences de gens, d'événements, de textes, d'œuvres...* »

Mais c'est tout le film qui est semé de petits miracles, d'irruptions poignantes. Tout à coup, la voix claire d'une très jeune femme surgit du passé : « *Je voudrais vous demander une chose : est-ce que vous croyez aux fantômes ?* » C'est Pascale Ogier, fauchée en pleine jeunesse, qui interviewe Jacques Derrida (*Ghost Dance*, Ken McMullen, 1983). Tous deux à présent devenus fantômes.

Derrida : « *Le cinéma, c'est un art de laisser revenir les fantômes. C'est ce que nous faisons ici (...)* Cinéma + psychanalyse = science du fantôme. »

L'Homme, ce vieil animal malade a l'intelligence de la légèreté. La ronde du film tourne, passe d'un mot à l'autre et d'une image à l'autre. Des corps bien réels aux spectres et à la folie.

« *Dis-moi, y'aurait pas un rapport entre philo et folie ?* », tente Simone un brin taquine. Suit un inventaire désopilant de la santé mentale des philosophes, puis nouvelle question : « *Ça te dit quelque chose cette proximité avec la folie ?* »
« *Oui !* répond Jean-Luc. *Quelqu'un qui a trop compris... compris quoi ? Le grand dehors, l'absolu, l'infini (...)* *Quelqu'un qui a trop senti et éprouvé ça ne peut pas se retrouver dans le monde ordinaire, et alors ou il le refuse et se révolte – mais comme toutes les révoltes sont vouées à se casser les dents il vaut mieux installer cette distance (...)* *Bien sûr, il y a Nietzsche qui finit dans une folie, qui est complètement absorbé en lui par sa propre pensée, parce qu'il est fou et qu'il dit : "Je suis mort parce que je suis Dieu."* »

Jean-Luc raconte : Nietzsche à Turin, voyant un cocher battre son cheval qui n'en peut plus... « *Ça me rappelle Béla Tarr... Tu connais son film, Le Cheval de Turin ? Magnifique.* » Arrive la séquence évoquée, Jean-Luc

reprend : « *On dirait que toute la dureté, la misère de la vie, c'est comme si c'était ce que le cheval à Turin a montré à Nietzsche.* »

Béla Tarr. Présence lancinante, obsédante, d'une effroyable solitude de ce cheval, fantôme de Nietzsche lui-même.

Et ce sont des fantômes terriblement puissants aussi qui hantaient la philosophe Sarah Kofman, dont le père est mort à Auschwitz et qui s'est suicidée, après avoir « *mené l'écriture aussi loin qu'elle pouvait, jusqu'à presque écrire : "Maintenant je finis d'écrire et je disparaiss"* ».

Le film quant à lui se termine sur cette phrase de Jean-Luc : « *Il y a quelque chose qu'on peut essayer de mettre au travail dans la pensée, c'est : qu'est-ce que ça veut dire d'apprendre à regarder dans le noir ?* »

Il a enlevé ses lunettes et fermé les yeux, la caméra s'approche de son visage. Temps suspendu. Douceur.

Alors, entrer dans le noir, l'indistinct, l'informe ?

Oui, mais pour commencer encore. Faire le récit. Même si l'histoire de l'humanité s'achève, même s'il n'y a plus personne pour le faire...

« *Je me demande s'il n'y a pas une fiction à inventer pour ça.* »