

[CHOSSES VUES]

SERGE PEKER : *L'ESPRIT DU CINÉMA (EN QUATRE FILMS)*



DÉCLARATION

Lors de la présentation de la revue *Longues Marches* ¹, la question a été posée de savoir ce que l'on en attendait. J'ai pour ma part répondu que la Revue devait cibler les divers éclats de pensée éventuellement repérables dans les domaines les plus divers.

Me situant dans la rubrique "*choses vues*" et plus précisément "*cinéma*", je dirais que j'attends de moi-même de présenter ce que j'appellerais : **l'esprit d'un film dans tous ses éclats**. *Esprit* étant le mot qui me vient à l'esprit lorsqu'un éclat d'universalité me paraît scintiller dans l'aveuglante compacité d'un film.

Cet esprit est ce qui vient me hanter pour en quelque sorte m'ordonner de m'engager dans la trame aveuglante des images dans laquelle il m'attend pour pouvoir le sortir de son obscurité. Mon engagement n'est réussi que si l'esprit vient se matérialiser dans la présence réelle de l'idée. Ce **parcours en subjectivité** me permet autant de faire la découverte de cette précieuse matière que de moi-même me découvrir. Ce trajet et son effet rétroactif de découverte, dont mon propre étonnement en porte toujours la trace sensible, me semble être le meilleur moyen de **faire parvenir à tous ce qui à moi-même me parvient**.

•

¹ Voir dans ce numéro la rubrique *Autour de la Revue*.

Vitalina Varela : l'esprit de l'amour

Film de Pedro Costa ²



Le film s'ouvre sur un grand écran noir. Mais peut-on parler d'ouverture ? Plutôt une chape de noir scellée sur la lumière. Dans ce noir plus noir que tout noir, le regard s'enfonce et se perd jusqu'à progressivement discerner une esquisse vague et incertaine qui s'avance dans l'obscurité pour devenir une silhouette humaine derrière laquelle émerge une longue grappe d'hommes noirs. Courbés, têtes baissées, le pas lourd et trainant et handicapés pour certains, ils n'en forment pas moins un cortège qui dans l'obscurité progresse en longeant le mur d'un cimetière. De ce mur, dépassent les croix de quelques pierres tombales d'où ces silhouettes semblent être sorties. Le cortège se disperse dans un silence de mort et tous ces hommes lentement s'égrènent dans les boyaux tortueux d'un réseau de très sombres ruelles où chacun se dirige vers quelque vieille porte en ferraille à l'allure de fermoir de sépulcre. Des flammes s'élèvent d'un chaudron comme dans une nuit des enfers.

Coupure par l'apparition d'un titre : **Vitalina Varela**. Ce nom comme un jet de lumière sur le fond noir de l'écran.

La nuit, toujours et encore, épaisse, dense et poisseuse. Sur la piste d'un aéroport, on arrime une échelle à la porte d'un avion. Gros plan sur des pieds nus qui en descendent les marches. Retour sur la piste de l'aéroport. La femme qui vient de descendre de cet avion ne marche nullement pieds nus. Venue au Portugal pour retrouver son mari, cette femme est accueillie par un aréopage de femmes noires, employées de l'aéroport et tenant balais et sceaux à la main. L'une d'elle lui annonce que, depuis trois jours déjà, son époux est mort et enterré. *"Ce pays n'est pas pour toi, mieux vaut retourner d'où tu viens,"* lui dit ce groupe de femmes comme un chœur sorti des ténèbres. Mais Vitalina Varela ne retourne pas au Cap Vert, ce pays d'où elle vient. Elle décide tout au contraire d'investir définitivement cet abri de briques et de tôles où a vécu son mari et qui est à l'image de ce quartier de Lisbonne où lamentablement survit par le deal, le vol, les poubelles ou un salaire de misère pour un emploi d'entretien, de balayage ou de ménage, tout un monde venu du Cap vert ou d'autres anciennes colonies portugaises.

L'arrivée de Vitalina Varela impose une singulière lumière qui fait radicalement rupture avec la sombre présence silencieuse de cette humanité de migrants. Pareille à une fine lamelle argentée et frissante, cette lumière paraît irradier du corps même de Vitalina. Comme par transformation alchimique, le halo de clarté cerné d'obscurité des photographies de son époux que deux bougies tiennent sous bonne garde, semble avoir modifié cette lamelle argentée en une ardente lumière dorée. Si le corps de Vitalina

² Ce film réalisé par Pedro Costa a été coécrit par Pedro Costa et Vitalina Varela.

est capable d'irradier cette lumière, c'est parce qu'un **esprit l'habite**. Cet esprit est **celui de l'amour** que Vitalina conserve pour un homme qui, quarante ans plus tôt, l'a brutalement abandonnée. Mais cet homme, avant même d'être mort de maladie, a été, comme le dira le prêtre à Vitalina, immédiatement corrompu par **le poison du Portugal**. Ce poison qui fait de cette humanité de migrants autant d'enterrés vivants dans ce quartier de Lisbonne. C'est cette survie de mort-vivant que refuse Vitalina Varela comme elle refuse non pas la mort de son époux mais celle de son amour qui, tout comme un esprit, hante le corps de cette femme. Et c'est par cet esprit que la lumière irradie du corps même de Vitalina. Cet esprit ne parle qu'en chuchotant. La voix en tant qu'organe n'en est que le tenant lieu. *"Pourquoi as-tu été lâche ? Pourquoi as-tu disparu sans avoir le courage de m'avouer ton départ ? Pourquoi as-tu abandonné cette maison de dix pièces située près des cimes dentelées du Cap Vert et que, par la seule force de nous deux, nous étions en train de construire ?"* Mais l'esprit de l'aimé, bien évidemment, ne peut que l'écouter en silence. *"Je n'ai rien à faire des lâches, de ces hommes ivrognes et soumis et qui végètent sans s'affirmer dans ce quartier des migrants,"* dira-t-elle au prêtre de l'église abandonnée et délabrée de ce quartier de Lisbonne. Cette voix est une voix de l'intérieur et non une voix de l'extérieur, comme celle, par exemple, qui ordonne aux hommes commères qui ont investi sa maison de rentrer immédiatement chez eux. Cette voix de l'intérieur est celle d'un **amour en partage**. C'est cet amour en partage que Vitalina fait revivre en parlant à l'esprit du défunt. Elle en attend un pardon qu'elle ne peut qu'entendre en silence. **Cet esprit de l'amour** est aussi ce qui donne à Vitalina la force de retaper cette maison où son mari a vécu durant les longues quarante années de leur séparation. Reliés par l'amour mais non moins réellement séparés, le corps et l'esprit de cette femme sont comme deux instruments distincts opérant harmoniquement un magnifique chant d'amour dans le silence d'un monde emmuré dans la nuit.

Vitalina est une femme qui outrepassa les limites de la misérable condition imposée aux migrants des anciennes colonies portugaises. Stupéfiante est cette scène où seule et debout sur le toit de la maison du mari, elle remet en place tuiles et bâche en affrontant la tempête. Cela requiert une force à la mesure de son courage. Même si le film, par les pieds nus sur les marches de l'avion, prend pour trame de fond mythologique le credo de la descente du Christ aux enfers, le haut (la maison sur les cimes du Cap Vert ou Vitalina sur le toit) ne s'oppose pas au bas dans un cadre chrétien ou moral mais comme passage de l'invisibilité des migrants à l'émergence d'une vraie vie par le refus de la soumission. En ce sens, Vitalina Varela est ce que j'appellerais **une héroïne prolétarienne**. Aux damnés de la terre, à ceux qui ne sont rien que les déchets d'un ordre de profiteurs, elle affirme par son courage d'agir qu'il n'y a d'autre possible en ce monde que **d'affronter l'impossible comme seule condition d'existence**. Ainsi ce n'est pas tant la foi qu'elle redonne au prêtre de ce quartier, congénère de ces hommes du Cap Vert et atteint d'un tremblement maladif, mais **le courage de vivre**, de faire face et de relever la tête. En lui imposant de dire une messe pour elle et son époux défunt, elle le sort de sa déréliction. Le courage et la force de Vitalina Varela est un contre poison à ce que le prêtre appelle le poison du Portugal et dont son tremblement maladif est le symptôme symbolique. Est également malade jusqu'à finir par en mourir, la femme de ce couple ami de Vitalina et qui se trouve contrainte de glaner sa nourriture dans les poubelles des grandes surfaces.

Le film se clôt en s'ouvrant sur le temps d'un jeune couple retrouvé sur les hauteurs et dans la pleine clarté des montagnes verdoyantes du Cap Vert où Vitalina Varela et Joaquim de Brito travaillent tous deux à construire leur future maison de dix pièces. Dix pièces ! Un chiffre faramineux ! Un véritable palais de l'amour ou bien encore ce dix comme un nombre extraordinaire qui pourrait aussi bien être cent, que mille, dix mille ou un million. C'est qu'en vérité **ce dix** se substitue à tout nombre pour n'être que **le chiffre de l'amour**.



Mambar Pierrette.

Film de Rosine Mfeto Mbakam



À Daoula, ville située dans la région littorale du Cameroun, les familles se préparent pour la rentrée scolaire. Mambar Pierrette (Pierrette Aboheu Njeuthat), couturière dans l'une des deux parties les plus pauvres de la ville où elle vit avec son fils cadet et sa vieille mère malade, est pressée par les mères de famille de produire au plus vite les uniformes obligatoires pour la rentrée des classes. Robes de fêtes ou sombres robes de veuvage, elle doit aussi répondre aux commandes de sa clientèle. Par malchance, les obstacles s'accumulent comme la panne de sa machine à coudre, le vol de ses économies par une mototaxi, la coupure de l'électricité pour non-paiement et l'inondation de son habitat-atelier par de fortes pluies diluviennes.

Constamment cadrée par la caméra de Rosine Mfeto Mbakam, Mambar Pierrette est comme **une sorte de monade** dans laquelle s'enroulent et s'emboîtent toutes les difficultés à vivre dans ce pays du Cameroun, pays autrefois divisé, après colonisation par l'Allemagne, entre protectorat britannique et protectorat français. Le pouvoir est aux mains d'un Président dictateur qui offre, comme on l'apprend par le frère de Pierrette, deux mille cinq francs à qui participe à ses meetings. Si ce frère, ouvrier démissionnaire d'une entreprise mensongère qui pendant huit années lui a fait miroiter la possibilité d'un contrat, semble intéressé par cet argent, Pierrette au contraire refusera de participer à ce meeting, cet argent ne compensant en rien les heures de son travail perdu.

Par la clientèle de Pierrette et les amis de passage, nous apprenons que le pays est rongé par une inflation galopante et une grande misère culturelle. *"Il n'y a plus d'art au Cameroun"*, dit à Mambar Pierrette cet artiste de danse classique qui se trouve désormais contraint à gagner quelques maigres piécettes en faisant le clown pour les enfants de la rue. Après ce terrible constat sur **la disparition de l'art au Cameroun**, lui-même disparaît dans l'étroit couloir boueux de la ruelle de l'habitat-atelier de Pierrette. Mais d'où vient cette disparition ? De quel diabolique docteur Mabuse, le Président dictateur est-il l'agent servile ? La réaction du clown danseur devant le blanc mannequin posé devant la porte de Mambar Pierrette qui lui sert de présentoir pour ses dernières créations dévoile l'absent manipulateur du président dictateur. Par les yeux verts et aveuglants de ce blanc mannequin présentoir perce la présence prédatrice des blanches puissances impérialistes vampirisant le Cameroun et plus généralement l'Afrique. La pluie a contraint Pierrette à déshabiller ce mannequin que le clown observait tout en se disant effrayé par cette chose qui, nous dit-il, lui donne l'impression de disparaître. *"Au Cameroun tout le monde s'habille"*, disent les voisines de Pierrette, choquées par la nudité du mannequin. Ce sentiment d'obscénité tout comme l'effroi du danseur proviennent à n'en pas douter d'**une même vérité mise à nu**.

Face à tant d'adversité, Mambar Pierrette ni ne désarme, ni ne s'avoue vaincue, ni ne se laisse aller à la passivité du désespoir. La beauté de ce film tient dans **un certain paradoxe** entre cette femme constamment tenue dans le cadre d'un plan et ce qui, à même ce cadre, ne cesse d'en déborder par ses ennuis, malheurs et catastrophes. Cadre dans lequel sa corpulente silhouette s'impose autant qu'elle-même en impose par sa ténacité à toujours trouver une issue. **Ni l'espoir ni ne le désespoir** n'habitent Mambar Pierrette. Seule l'habite la pensée de devoir constamment trouver une porte de sortie pour chacune des situations qui semblent à priori la mettre dans une impasse. Aucune larme jamais chez

Pierrette mais ce superbe sourire qui transforme son visage à la vue de son ami le danseur, faisant le clown dans la ruelle pour une bande de gamins. Il aura suffi de ce sourire pour **transformer son visage en une résurrection de jeunesse** qui nous la rend émouvante. Au comble de ses soucis, elle ira jusqu'à proposer à l'une de ses clientes, dépitée par un amant qui lui préfère le Canada, d'endosser la robe spécialement commandée pour le bellâtre et d'aller faire la fête avec elle dans un dancing de Daoula. Pierrette évacue et balaye le malheur comme elle le fait pour l'eau après l'inondation de sa maison. Si la caméra de Rosine Mfetgo Mbakam la tient dans les limites du cadre, Pierrette constamment s'en délivre en **affrontant le réel** et ainsi parvenir à exécuter ses commandes.

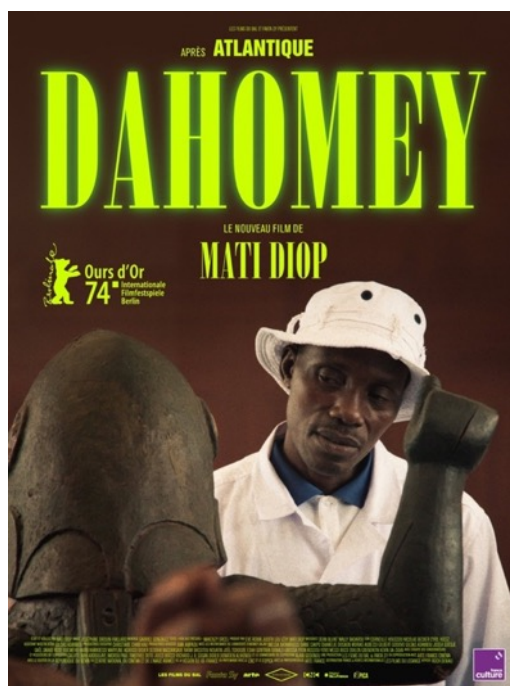
Contrairement à ce que dit l'ami clown danseur, l'art n'est pas tout à fait mort au Cameroun car il reste une Mambar Pierrette capable de créer des robes aux couleurs aussi vives que sa vie. Lesquelles robes tombent si parfaitement juste que les clientes de Pierrette trouvent les essayages inutiles. **Traverser le réel, passer outre et couper juste**, tels sont les trois impératifs qui ordonnent la vie de Mambar Pierrette.

"Tu aimes l'argent," lui disent ses clientes en la payant. Ces mots n'auraient aucun sens si on les comprenait comme étant un amour de l'argent pour l'argent. Ce que j'entends par cette phrase, c'est que Mambar Pierrette aime la vie et que cette vie dépend de l'argent qui seul assure sa survie et sans lequel elle ne pourrait payer l'électricité nécessaire pour sa machine à coudre. L'homme à la silhouette athlétique qui endosse le paiement et remet le courant ne jette même un regard sur Pierrette. Pour cet agent d'une société électrique privatisée (l'électricité au Cameroun est aux mains d'un groupe américain), seul existe l'argent qu'on lui verse. Mambar Pierrette reste pour lui invisible. À rebours de cette inexistence induite par le pillage du pays par des sociétés étrangères, le film de Rosine Mfetgo Mbakan parvient à donner au personnage de Mambar Pierrette **une existence aussi intense que les pluies diluviennes** qui inondent Daoula.



Dahomey

Film documentaire de Maty Diop



Rendue par la France en 2021, vingt-six trésors royaux du Dahomey s'apprêtent à quitter Paris pour retourner sur leur terre d'origine devenue le Bénin. Ces œuvres, avec plusieurs milliers d'autres, ont été pillées lors de l'invasion du Dahomey par les troupes coloniales françaises en 1892.

I) L'idée

Le documentaire de Maty Diop va s'attacher à suivre leur rapatriement depuis leur départ du quai Branly jusqu'à leur arrivée à Cotonou. Mais qu'est-ce qu'une restitution d'œuvres d'art pillées à un pays anciennement colonisé ? Est-ce une simple restitution par un État à un autre ou bien est-ce l'occasion de restituer à un peuple son histoire, son passé culturel et sa réalité présente ? L'idée du film de Maty Diop est que toute véritable restitution inclut l'intégrale **restitution à un peuple de sa vérité** historique et présente. C'est alors **le peuple qui se trouve restitué à lui-même**.

Par fidélité à l'histoire culturelle du pays, Maty Diop va s'inspirer du Vaudou dont le royaume du Dahomey fut le berceau. À l'instar de ce culte, le film va instituer une procédure non pas magique mais artistique permettant de communiquer par l'esprit avec le monde invisible. Cette procédure consiste à **greffer un esprit dans la matière d'un objet**. L'objet devient un sujet capable de communiquer par l'esprit du cinéma avec le monde invisible. L'objet en question est l'œuvre numéro vingt-six, soit la statuette représentant Ghézo, grand roi du Dahomey au milieu du dix-neuvième siècle.

II) Le quai Branly.

Comme tout sujet, cette œuvre devient un "je", celui du numéro vingt-six, encore présent au quai Branly mais en partance pour le Bénin. En devenant sujet, la statuette sort de sa longue nuit d'ombre errante en pays étranger. Du noir, rien qu'un écran noir, c'est ainsi que le film commence. Un noir qui d'emblée nous fait pénétrer dans **la longue nuit de la statuette**. En prenant la parole, elle devient sujet et le noir prend lumière, non celle du musée mais celle de l'esprit. Mais son identité a disparu comme celles de tous ceux et celles venus d'Afrique et qui ne peuvent travailler en Europe que par l'achat de faux papiers. Anonyme ce "je" ou cet esprit devient, au-delà du Dahomey, tous les esprits de l'Afrique, expatriés de force par une puissance coloniale et plongés dans la nuit de leur non-vie. Ce "je" n'est que le fantôme de ce qu'il aura été quand il fut le roi du Dahomey. Cette présence-absence fantomatique peut être éventuellement perçue par le léger flottement d'un rideau blanc soulevé par un courant d'air dans les couloirs du musée. Sa voix produit un écho caverneux dans lequel semble résonner ces millions de voix

silencieuses expatriées d'Afrique du temps de l'esclavage, puis de la première guerre mondiale et aujourd'hui des prolétaires devenus des sans-papiers. Envoutante est cette voix et magnifique est le poème de sa vie d'ombre dont le texte a été coécrit par le poète haïtien Makenzy Orcel et Maty Diop.

III) Le départ.

Le numéro vingt-six comme les vingt-cinq autres numéros sont soigneusement mis en caisse pour leur départ au Bénin. Allongée dans sa caisse, la statuette a tout l'air d'un défunt que l'on mettrait en bière en vue de son retour à son pays natal. Ces vingt-six caisses-cercueils refermées, les œuvres sont prêtes pour le départ. Comme dans une cérémonie d'enterrement, la caméra suit leur long défilé dans les couloirs du musée. Leur dépôt dans la soute de l'avion évoque les images du retour des cercueils des soldats américains ayant combattu au Vietnam. On pense par superposition à ces soldats africains enrôlés en 1915 par l'armée française et morts par milliers dans l'affreuse tuerie de Verdun.

IV) L'arrivée au Bénin.

L'avion s'apprête à atterrir et comme un contrepoint aux œuvres enfermées dans leur caisse, le grand bleu du ciel béninois les ouvre à **la lumière de leur restitution**. Avant de rejoindre le musée historique du Dahomey, elles font une escale obligée à l'actuel palais présidentiel. Si l'État cherche à mettre à son bénéfice la restitution des œuvres, il cherche aussi et surtout à les désamorcer de **leur capacité à restituer un peuple dans son intégrité**. La grande manifestation qui longe leur parcours entre l'aéroport et le palais est à la fois un festif étatique spectaculaire et la grande fête populaire d'un peuple retrouvant son histoire, on pourrait presque dire ces ancêtres.

À l'ouverture de la boîte-cercueil du numéro 26, les conservateurs du musée, en blouse blanche comme des médecins légistes ou le docteur Frankenstein, font le point sur l'état de la statuette. À la différence de Frankenstein, le roi Ghézo est à demi ressuscité avant même l'ouverture de la boîte car en retrouvant son pays, l'esprit se rapproche de son corps. Il est désormais capable, par le biais d'un splendide travail de la photographie, de **capter les nouvelles sensations que lui procure sa présence dans son pays d'origine**. Le **sujet-caméra** s'enfonce dans l'exubérance de la flore, vagabonde dans les rues, retrouve l'odeur du port et les visages de son peuple. Mais l'État est là qui guette. Du haut du palais présidentiel, les militaires surveillent la rue. Quant aux chefs locaux des tribus, ils sont accueillis au palais comme autant de chefs d'État.

V) Le grand débat des étudiants à l'Université d'Abomey, ancienne capitale du Dahomey.

Maty Diop a réuni des étudiants de l'Université d'Abomey pour débattre de la question de savoir comment ils envisagent la restitution des œuvres. En écoutant ces étudiants, on arrive très vite au constat que toute exposition d'une œuvre, et plus spécifiquement d'une œuvre pillée par le colonialisme, ne va pas sans un choix politique. Le lieu, la mise en place, la scénographie, l'éclairage, les informations fournies sont autant d'éléments participants à ce choix. Leur français étant créolisé par le multilinguisme du Bénin, il est difficile de comprendre tout ce que disent ces étudiants. Mais **ce "pas tout comprendre" est aussi important que ce que l'on comprend**. Faisant caisse de résonance, on y perçoit ce qui manque, soit **cet invisible en puissance de visibilité** pour que le peuple du Bénin puisse par la restitution être lui-même restitué dans son intégrité. Il résonne à l'extérieur des murs de l'Université et s'entend par effet d'écho dans le silence des visages. Il se reflète par vision scopique ou mise en correspondance, dans le visage de cette femme contemplant la statuette de Ghézo replacée en vitrine. Il s'associe à la musique pour rayonner dans une polyphonie d'images-sons.

L'une des dernières scènes du film montre la silhouette d'un homme fumant une cigarette et marchant de nuit au bord de l'océan, ce monstre ou cet abîme qui prend engloutit et rejette. Une voix off, celle de la statuette, accompagne la marche de l'homme. L'esprit-sujet a quitté son objet pour prendre chair. L'incandescence de la cigarette évoque un volcan endormi mais potentiellement en éveil comme l'est ce roi Ghézo remis dans une vitrine du musée d'Abomey. Les lumières s'éteignent une à une, la statuette retourne à la nuit mais l'esprit toujours est là qui continuera à hanter l'espace clos du musée. Qu'il quitte son objet pour prendre chair et tout un peuple s'éveillera dans une incandescence volcanique.

Viet and Nam

Film de Minh Quy Truong



Viet et Nam sont un couple d'amants. Tous deux, ouvriers mineurs, descendent chaque jour à mille mètres sous terre pour piocher et ramasser dans l'obscurité des centaines de pelletées de charbon. Cadence, insécurité, geste répétitif, le film commence par nous faire pénétrer dans la dure réalité du travail de mineur. Vient le moment de leur pause où Viet et Nam s'étendent côte à côte dans le creux d'un boyau charbonneux. La scène se termine par le plan fixe d'un long baiser où les deux hommes couverts de suie ont un aspect si cadavérique qu'ils paraissent unis dans la mort.

Ce début pourrait faire croire que l'on est là dans un film à la mode queer du jour, ayant pour fond une romantique histoire d'amour. Je dis d'emblée qu'il n'en est rien. Du genre queer au genre fantastique, en passant par le surnaturel, le rêve et le genre pure beauté formelle, ce film est **un patchwork des genres**. Loin d'être un manque de maîtrise, ce mélange auquel il faut ajouter celui des temporalités, a pour point central la recherche d'une unité par laquelle pouvoir **penser l'histoire de l'unification du nord et du sud du Vietnam**.

Nam révèle à Viet qu'il désire quitter le Vietnam pour l'Occident mais non sans avoir au préalable retrouvé les restes de son père. Un ancien combattant Vietcong, vieil ami de la famille, apprend à Nam et à sa mère que le père a été enterré à quatre-vingt-dix centimètres sous terre, sur le lieu où il est tombé. Nam, Viet, sa mère et le vieil ami de la famille vont ensemble partir à la recherche de ces restes enterrés du père. Recherche qui s'associe à celle de la **création de cette nouvelle unité** apte à reconsidérer l'histoire de l'unification du Vietnam. Ou bien encore **le "and" comme seul et énigmatique sujet du film**. Cette recherche de l'unité rapproche bien curieusement *Viet and Nam* de *Dahomey*, ce très beau film de Mati Diop.

Mais comme retrouver l'unité ? Comment s'orienter dans ce *Viet and Nam*, on ne peut plus désorientant ? Si désorientant que les personnages eux-mêmes ont du mal à s'orienter. « *Où est la frontière ?* » se demandent Viet et Nam en regardant une carte. Et lorsque Nam pense passer celle du Cambodge, Viet lui apprend qu'il est entré au Laos. Le film nous donne non pas une direction mais un moyen, celui de la pioche. **Il faut creuser** car c'est **en profondeur et non pas en surface** que se trouve le chemin. La surface est celle de l'unité factice ou de la reconstitution muséale. Ainsi cette surprenante visite dans ce lieu muséal où est reconstitué un champ de bataille avec soldats grandeur nature. Cette unité-là est celle d'un **Vietnam de représentation** qui masque et obture le trou ou la fissure par laquelle se faufiler pour penser une tout autre unité. Plusieurs chemins convergent vers cette fissure ou ce trou. Le premier est **l'unité en tant qu'en absence d'unité**. Elle constitue un vide par l'auto-annulation des genres. Nam

quant à lui, dispose de deux chemins possibles. Le premier est le rêve de sa mère. Rêve dans lequel elle dispose d'une image très précise du lieu où se tient son mari qui chaque nuit la visite en songe. Le second est l'indication par une chamane du lieu tout aussi précis où se trouvent les restes du père. Nam, sa mère, Viet et le vieux compagnon d'arme du père, vont interroger la chamane. « *Il faut avoir la foi* » dit-elle à toutes les familles également venues l'interroger pour retrouver les restes des leurs. **Ce que j'entends par ce mot de foi** sorti de la bouche de cette chamane, est le courage pour chacun de ne pas céder sur son désir de retrouver les restes des disparus. Toujours est-il que cette chamane indique l'endroit où se trouvent les restes du père. Nam et Viet prennent alors une pioche, creusent et découvrent des lambeaux de chair humaine mélangés à une terre charbonneuse. Prenant cette terre entre ses doigts, la chamane retrouvera également la montre gousset du père. Cette montre, comme symbole d'un temps arrêté, ou temps mort ou temps zéro, vient se coordonner à l'absence d'unité. Ces restes étant retrouvés, il leur faut maintenant rechercher le lieu correspondant à ce rêve où la mère revoit le père en songe. À noter qu'à chaque fois, ce lieu est donné de façon extrêmement précise : **c'est là et pas ailleurs**.

Ce lieu du songe, Nam le trouve dans la forêt. Tout y est : l'arbre et sa fissure derrière laquelle se tient le père et que Nam découvre comme n'étant qu'un trou dans la terre. **Un trou noir comme lieu précis du père réel**, réel bien sûr en tant que mort. **Cet être-là du père en tant que simple trou noir** se place exactement au point de ce qui pourrait raturer le "and" de *Viet and Nam* pour le remplacer par la soudure d'un Vietnam uni sous la bannière de l'amour fraternel. Ce **renversement de l'amour des amants en amour fraternel**, *Viet and Nam* le permet par le fait qu'en dehors du long baiser soudant les bouches de Viet et de Nam, aucun acte sexuel n'est même suggéré dans la relation des amants.

Désormais, comme le souhaite Nam, lui et Viet n'ont plus qu'à quitter le pays. Mais le container qui cache ces deux passagers clandestins n'aura pour seule destination que le rejet dans la mer où il restera à flotter comme un îlot perdu parmi les sombres flots. Îlot sans sud, ni nord, îlot perdu et désorienté, îlot flottant à l'aveugle comme le vieil ami de la famille, pris de panique, a certainement tué le père en déchargeant à l'aveugle le chargeur de sa mitraillette. Le "and" de *Viet and Nam* est celui de **ce point aveugle** à partir duquel opérer une re-visitation de l'histoire de la guerre du Vietnam. En attendant, tel OEdipe, nous ne pouvons que marcher à l'aveugle dans un Vietnam aussi flottant et désorienté que l'ensemble du monde. Dans ce même container, Nam and Viet, visage et torse couverts de suie sont allongés côte à côte. Cette scène, avec une légère variation, reprend la scène de leur pause de mineurs avec le même long baiser où tous deux semblent unis dans la mort. Derrière eux, un fond charbonneux ponctué d'infimes particules scintillantes. Ces éclats comme les restes lumineux de ces millions de morts dans la guerre fratricide, qui durant quarante années a opposé le nord et le sud.

Au-delà de la tragédie des amants, *Viet and Nam* trace un chemin dans l'actuel confusion de l'aujourd'hui. Il passe par **une fissure du présent** pour penser ce réel impossible que sont ces millions de chair morte mélangée à la terre charbonneuse et présentées par leur brillance sur fond de nuit souterraine. Ces millions de scintillements se superposent à ceux des monstrueuses grenouilles qui, comme le raconte le vieux combattant Vietcong, recouvraient les cadavres sur la route des combats. L'horreur est à même la beauté finale de cette scène du baiser. Elle marque au **fer rouge de l'inhumain** qu'il ne peut y avoir un Vietnam uni par l'amour fraternel qu'à la seule condition d'avoir le courage d'affronter l'horreur de l'hétérogène.

« *Il faut y croire* », dit la chamane. Oui, il faut y croire mais au sens de ne pas céder sur son désir d'accéder à une autre unité du Vietnam que celle construite sur plus de quatre millions de morts oubliés et effacés de l'histoire. À la factice mémoire muséale du Vietnam, *Viet and Nam* oppose comme un impératif **ne pas oublier l'oubli**.

• • •