

## Les nappes du passé *Ida* de Pawel Pawlikowski

Jean-François Hamel

Volume 33, numéro 1, hiver 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73193ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Hamel, J.-F. (2015). Compte rendu de [Les nappes du passé / *Ida* de Pawel Pawlikowski]. *Ciné-Bulles*, 33(1), 32–35.



Photos: Sylwester Kazimierzak

Analyse **Ida** de Pawel Pawlikowski

# Les nappes du passé

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Événement central du XX<sup>e</sup> siècle, la Seconde Guerre mondiale est certainement l'épisode historique le plus souvent représenté au cinéma. Et le génocide juif semble se dresser au cœur de cette démarche de remémoration, davantage que d'autres atrocités commises au cours de cette période tumultueuse, continuant de hanter avec vivacité la mémoire occidentale. Il y a eu des documentaires, aux approches esthétiques parfois opposées : c'est le cas de **Nuit et brouillard**, réalisé par Alain Resnais 10 ans après la fin du conflit, montage d'archives des camps d'extermination nazis, et de **Shoah** (1985), que Claude Lanzmann a conçu sans document archivistique et qui donne la parole aux survivants pour que s'accomplisse un véritable travail de réminiscence, plus proche de la quête de vérité, qui paraît toujours, dans ce cas précis, inatteignable et inimaginable. À côté de ces deux monuments, des centaines de

fictions, européennes et américaines, ont cherché à rendre hommage à la volonté de survie qui a animé tout un peuple condamné à disparaître : pensons à **The Schindler's List** réalisé par Steven Spielberg en 1993. À la barbarie nazie s'oppose, dans tous ces films, la dignité humaine préservée face à une mort assurée.

Mais il y a aussi l'après-guerre. Comment vivre avec le poids de l'histoire, alors qu'autour les paysages crient encore, même s'ils ne sont plus des lieux de combat, l'horreur de ce qui s'y déroula ? La Pologne, berceau et tombeau de cette entreprise d'extermination — 3 millions de Juifs y ont péri, 20% de la population a été décimée —, a dû se reconstruire à partir de cette rupture historique, qui a mené le parti communiste, approuvé par le pouvoir soviétique de Staline, à faire une véritable chasse

aux collaborateurs fascistes et aux individus prétendument perturbateurs. C'est toute la complexité de ce contexte d'après-guerre qu'expose le cinéaste polonais Pawel Pawlikowski dans **Ida**, dont l'action se situe au début des années 1960. Aucune image de la guerre ni de l'Holocauste n'y est montrée et pourtant, l'ombre de cette tragédie plane sur chacun de ses plans. De même, la difficulté de l'évoquer (non plus seulement de la représenter par une reconstitution fictive ou par des archives), alors qu'elle appartient à un passé pas si éloigné, demeure palpable, impossible à éluder, même si parfois on feint de l'oublier. Il ne s'agit plus alors de survivre, ni de combattre la mort ou le Mal (trop souvent schématisé dans les films de fiction traitant de ce sujet), mais d'apprendre à concevoir la vie après l'indicible.

**Ida** s'ouvre dans un couvent, en plein hiver. Une jeune novice, Anna, est sur le point de prononcer ses vœux. Mais avant cette étape ultime, sa supérieure exige qu'elle rende visite à sa tante, seul membre de sa famille encore vivant, qu'elle ne connaît pas. Cette tante, Wanda, juge et politicienne influente du parti communiste, dira à sa nièce qu'elle est en réalité d'origine juive et que ses parents ont été tués durant la guerre. Désireuse d'en connaître davantage sur son histoire familiale, Anna (née Ida Lebenstein) accompagne sa tante à travers le pays à la recherche d'un homme qui pourrait leur fournir des informations sur le lieu de sépulture de ses parents. À la fois quête identitaire et devoir de mémoire, le trajet de ces deux femmes est aussi un voyage temporel et un retour aux origines, puisqu'elles parcourent des espaces désertiques encore hantés par les morts. Et c'est dans la mort même, arrachée au passé, qu'elles se lient, sans trop savoir quoi faire de cette identité reconquise. C'est là le véritable enjeu du film : trouver la brèche à travers laquelle elles pourront se créer un avenir qui prendra en compte le passé — l'Holocauste comme perte (Anna doit vivre orpheline sans avoir connu ses parents), mais aussi comme préservation (la mémoire qui doit être effective).

Admirable de sobriété, la mise en scène de Pawlikowski donne à voir de profondes images silencieuses de paysages de campagne qui s'étendent à perte de vue, mais que le format choisi (cadrage 4:3) resserre en deçà de toute perspective. Et les gros plans, pour l'essentiel de visages, ne contiennent presque jamais de valeur expressive (à peine quelques sourires naïfs d'Anna), soulignant le mutisme qui envahit tout l'espace environnant, comme si ce chemin qu'empruntaient la novice et sa tante devenait un pèlerinage dans le désastre infini d'une mémoire muette, ne sachant quoi exprimer. Cette langueur que rien ne calme canalise un certain état d'inertie devant l'horreur qui n'est plus là, mais qui pourtant continue de hanter de sa présence indélébile les lieux visités, horreur accentuée par le climat d'austérité qui sévit dans la Pologne communiste de l'époque. Pawlikowski dresse une sorte de double panorama à travers une mise en scène hautement mélancolique et une



rigidité implacable : il y évoque les blessures d'une nation entière meurtrie par la folie nazie, auxquelles s'ajoutent celles causées par les excès non moins perniciose de l'idéal socialiste sous le régime stalinien.

Derrière les « belles » images qui se succèdent se profilent de légères distorsions — parties de corps absentes du cadre, rupture des lignes de force, mise à distance des personnages dans l'espace — où se dévoile une forme de déséquilibre, de violence tapie. Ainsi, l'omniprésence du silence n'est en rien synonyme de sérénité et d'apaisement; en fait, chaque plan traduit avec acuité l'inconfort des personnages, qui avancent dans cette quête de vérité sans y trouver la moindre consolation. De même, il n'est jamais possible de saisir complètement l'état d'esprit des personnages. La caméra de Pawlikowski capte une réalité voilée, dominée par des jeux d'ombres qui masquent la lumière, plongeant les protagonistes soit dans des lieux désertiques (où ils apparaissent comme de petits points à l'horizon, à peine perceptibles), soit dans une épaisse obscurité. Cela met



en évidence la perte, voire l'absence de subjectivité des deux femmes, que ni un mouvement de la caméra (qui demeure immuable) ni l'étirement d'un plan (qui se prolonge régulièrement au-delà de leur présence) ne parviennent à atténuer. Tout se passe malgré elles, par la force irréprouvable d'une histoire qui les dépasse et les déchire.

À ce titre, la scène qui montre les deux femmes s'engouffrer dans la forêt pour retrouver le lieu où les parents d'Anna ont été enterrés est remarquable. D'abord un plan large où on les aperçoit, au loin, marcher vers la forêt, accompagnées d'un homme qui avouera être leur meurtrier; puis la caméra, au ras du sol, ne filme pas le visage d'Anna, alors que l'homme creuse pour déterrer les ossements. De retour dans la voiture, la caméra scrute le visage tiraillé de Wanda, pendant qu'Anna revient à son tour de la forêt, cette découverte — cette remontée dans le temps — ne générant chez elles qu'un silence encore plus pesant, plus insoutenable, puissamment souligné par le

ciel grisâtre. Seul le son strident des portières de la voiture qui s'ouvrent et se referment trouble ce silence de plomb. À la fin de la séquence, alors que la nuit est tombée, la caméra reste en retrait de la voiture qui s'enfonce dans la nuit, comme si ce geste que les femmes viennent de poser se réfléchissait dans les méandres d'une mémoire insoluble hantée par le vide et le silence des morts.

*Ida* dévoile des lieux hors de toute parole, mais aussi hors de toute croyance. À la question initiale « Et si Dieu n'existait pas? », que Wanda pose à Anna, cette dernière ne répond pas, convaincue de l'évidence de la réponse. Pourtant, la révélation de ses origines juives, tout comme celle de l'assassinat de ses parents, ébranle profondément ses certitudes. Deux réactions fortement contradictoires, à son retour au couvent, traduisent une forme de revirement. À table avec d'autres novices et leurs supérieures, Anna brise le silence d'un rire nerveux, comme si cet environnement religieux et cette foi indéfectible ne faisaient plus sens, ne constituaient plus une réponse satisfaisante à la lumière des événements dont elle vient de prendre conscience. Puis, lors de la cérémonie des vœux perpétuels à laquelle elle assiste, des larmes coulent sur son visage, une émotion nouvelle qui extériorise sa profonde douleur et que Pawlikowski dévoile à peine, ne gardant que ces quelques larmes furtives pour exprimer la dévastation à la fois personnelle et historique ressentie par *Ida/Anna*.

La dernière partie du film s'intéresse aux réactions des deux personnages à la fin de leur voyage. Le cinéaste montre leur impuissance commune, sans ouverture véritable, même si, initialement, Wanda et Anna sont très différentes, autant dans leurs valeurs que dans leur tempérament. Le destin de Wanda peut être marqué par une double culpabilité: être encore vivante, alors que sa sœur a péri pendant la guerre, et avoir été à l'origine, en tant que juge, de plusieurs exécutions d'anticommunistes. Une succession de plans bouleversants évoquent non seulement sa solitude — elle est seule à table, n'occupant qu'une infime partie de l'espace, puis dans le bain, fumant une cigarette —, mais un questionnement plus profond encore quant au sens de son existence. Le plan le plus évocateur, le plus triste aussi, est celui de son inévitable suicide. La caméra, immobile, l'observe se déplacer dans son salon, avant qu'elle ne se défenestre brutalement. La caméra continue de fixer l'espace bien après sa chute, un lieu vidé de toute présence humaine, où la vie vient d'être niée, refusée, arrachée. Ce suicide, qui produit un choc presque physique chez le spectateur, est aussi le résultat de la profonde désillusion de Wanda, à la suite de l'effritement de tous ses repères.

Plutôt que la mort, Anna choisit la révolte, mais une révolte qui apparaît éphémère : révolte contre l'ordre établi tout autant que contre ses vœux de chasteté. Délaissant son habit de novice, elle enfile une des robes de Wanda, s'allume une cigarette, boit de l'alcool et rejoint un musicien rencontré lors du périple avec sa tante avec qui elle fait l'amour. Cette séquence fascinante, qui pourrait aussi bien être réelle qu'imaginaire, donne l'impression d'une soudaine célébration de la vie, de la liberté, tout autant que d'une quête identitaire menée à son terme. Elle suggère plutôt une dichotomie certaine entre savoir et barbarie dont la jeune femme prend conscience, alors même qu'elle s'extirpe difficilement d'une sphère de connaissances et de certitudes, auxquelles elle ne peut simplement plus croire. Ce qui est vrai pour Ida/Anna est aussi observable dans l'histoire de cette période ; on note en effet que la littérature et les arts, après l'Holocauste, ont été contraints de repenser la manière de produire des récits, de raconter l'histoire, puisque les anciens schémas ne suffisaient plus à le faire après tant de barbarie. La transformation d'Anna, qui (re)devient Ida, va dans le sens d'une contestation de ce grand récit qu'elle acceptait et perpétuait au couvent ; désormais, elle s'abandonne à tout ce qui est contraire à ses anciennes croyances.

Cette posture radicale, hantée par une mémoire traumatique, garde néanmoins sa part de mystère, empreinte de la vision énigmatique de Pawlikowski, qui suggère ici deux voies narratives distinctes (le suicide de Wanda et la transformation d'Anna/Ida), tout en laissant place à l'interprétation.

La désillusion éprouvée par Wanda dans la mort se traduit, chez Anna, dans une image sinistre du futur. Sa rencontre avec le musicien, sans être une référence explicite, fait écho aux **Amours d'une blonde**, réalisé en 1965 par Milos Forman, et plus largement au cinéma européen de cette période : même ouverture précoce aux modes occidentales, même évocation d'une intimité sexuelle qui ne tient pas ses promesses au-delà du rapprochement des corps (et que l'on retrouve également chez Ingmar Bergman, à qui les images de Pawlikowski font évidemment référence). De manière générale, il y a, dans ce contexte d'après-guerre, et tout particulièrement dans cette Europe communiste, une conception assez négative de l'avenir. De la même façon qu'Andula, elle aussi amoureuse d'un musicien dans le film de Forman, se rend chez son amant à Prague où elle est reçue froidement, Anna ne cesse de demander à son amant : « Et après ? » La réponse de celui-ci, détachée et indifférente, s'accorde avec les obligations sociales de l'époque : mariage, enfants, vie domestique. Ainsi, autant **Ida** que **Les Amours d'une blonde** exposent leurs amants dans un lit, pleins d'un espoir, pour mieux renvoyer leurs héroïnes d'où elles viennent sans mot dire : Anna reprend l'habit de novice

comme avant elle Andula retournait travailler à l'usine de son patelin de province.

Le dernier plan du film, qui montre Anna, valise à la main, marcher sur une route de campagne bordée d'arbres, pose de nouveau la question « Et après ? ». Car finalement, c'est cette question qui est au centre de tout ce parcours, c'est elle aussi qui illustre l'angoisse d'Anna devant le devoir d'existence et de mémoire qui est désormais le sien. Ce plan ultime ne

**Pawlikowski ne pose aucun jugement sur cette Pologne d'après-guerre, dominée par le pouvoir soviétique et encore hantée par la barbarie nazie et les trahisons, une Pologne prise entre deux mouvements de l'histoire qu'elle n'a pu empêcher ni éviter. Ida n'est pas seulement un grand film, c'est surtout une vaste réflexion sur la mémoire, à la fois de l'Holocauste et du XX<sup>e</sup> siècle, qui interroge le sens même de la mémoire : que vaut-elle ? que peut-elle ?**

conclut rien, résumant ainsi ce qui le précède : le silence, le questionnement, l'intervalle entre passé et présent et les paysages désertiques sont autant de lieux fragmentaires, fragilisés, qui renferment les horreurs d'une guerre encore vivace dans la mémoire européenne et dont les personnages semblent porter le fardeau. Pawlikowski ne pose aucun jugement sur cette Pologne d'après-guerre, dominée par le pouvoir soviétique et encore hantée par la barbarie nazie et les trahisons, une Pologne prise entre deux mouvements de l'histoire qu'elle n'a pu empêcher ni éviter. **Ida** n'est pas seulement un grand film, c'est surtout une vaste réflexion sur la mémoire, à la fois de l'Holocauste et du XX<sup>e</sup> siècle, qui interroge le sens même de la mémoire : que vaut-elle ? que peut-elle ? L'expérience d'Anna, qui est aussi celle de tout un peuple, montre la difficulté que ce travail de remémoration implique, au-delà des mots, dans le silence du recueillement. 📺



Pologne / 2013 / 82 min

**RÉAL.** Pawel Pawlikowski **SCÉN.** Pawel Pawlikowski et Rebecca Lenkiewicz **IMAGE** Ryszard Lenczewski et Lukasz Zal **SON** Miroslaw Makowski et Michael Dela **MUS.** Kristian Eidnes Andersen **MONT.** Jaroslaw Kaminski **PROD.** Eric Abraham, Piotr Dzieciol et Ewa Puszczynska **INT.** Agata Trzebuchowska, Agata Kulesza, Dawid Ogrodnik, Jerzy Trela, Adam Szyzkowski, Halina Skoczynska **DIST.** EyeSteelFilm