

Cinéma Méditerranéen Montpellier
Du 31 octobre au 8 novembre 1987
Actes des 9^e rencontres
Edition fédération des œuvres laïques de l'Hérault
CINE-CLUB JEAN VIGO

SOUS LA BOMBE DU TEMPS...

Avec l'Israélien Eyal Sivan, pas de doute possible, nous sommes au cœur de la Méditerranée...

Dans un espace tout d'abord, une géographie spécifique et contradictoire : cette mer, ouverte à tous les départs, aux ailleurs infinis, est une mer fermée, un espace clos dans et autour duquel les Méditerranéens circulent, sans relâche...

Parce que les déplacements là-bas sont fondamentaux et constitutifs : qu'ils soient volontaires ou imposés, on ne finirait pas d'en énumérer les différentes déclinaisons : transhumances, commerces de tous ordres, pèlerinages, conquêtes, occupations, exodes, exils, diasporas...

Peut-être pour ça que la terre, l'espace dans son sens le plus physique, prend une telle charge affective et devient un enjeu vital : parce qu'elle est le lieu de l'enracinement, des origines, de l'identité.

Ne plus être inscrit dans cet espace, perdre la terre, en être privé, c'est perdre l'identité. S'opère alors une reconstruction imaginaire et mythique de cet espace perdu qui s'installe dans une temporalité très longue, celle des racines, du souvenir, d'une tradition qui se transmet et se perpétue, avec toutes les résonances bibliques que cela suscite : la Terre Promise...

Mais ce temps de la mémoire, cette continuité cyclique éternellement recommencée est agitée par un autre rythme, un autre temps événementiel très rapide et fait de ruptures, qui accélère les contradictions et engendre des générations très courtes et différentes...

Quinze ans séparent Amos Gitaï que nous recevions en 1986 et Eyal Sivan : la filiation qui les unit est indiscutable et Eyal s'en réclame avec force et passion. Plus qu'un aîné, Gitaï est pour lui un maître qui a ouvert la voie, le plus grand documentariste israélien.

Mais quinze ans dans ce coin de Méditerranée, c'est énorme ! "Nous sommes sous la bombe du temps. Demain peut voir l'avènement d'une nouvelle génération, nous sommes dans l'urgence" nous disait Eyal Sivan lors de son passage à Montpellier en novembre 1987. L'actualité récente lui a trop vite donné raison : il existe, depuis, une nouvelle génération, celle de la "révolution des pierres"...

Pour l'homme et le cinéaste, comment combiner ces espaces et ces temps contradictoires ? Comment vivre mémoire et quotidien ? Comment éviter le "marketing de la mémoire" ? En tentant de réinstaurer un tant soit peu de circulation et de dialogue : en réfléchissant, en prenant le recul et le temps de la réflexion, ce qui rend l'exil nécessaire. En montrant de son pays d'autres réalités et d'autres images que celles, dominantes, univoques et uniformes, des actualités télévisées. En cherchant à créer une nouvelle forme justement qui échappe à l'éternelle logique de l'étiquetage "cinéma militant"

(cinéma du réel donc pauvre), "cinéma de distraction" (déconnecté du réel mais riche). Revendiquer une exigence technique et esthétique très poussée car même -et d'autant plus- lorsqu'il est documentaire, le cinéma est un "show" ; mais ce "show" doit être profondément imprégné de la culture et de l'histoire d'Israël et de ses peuples, un show méditerranéen sans aucun doute...

Pari de taille, on en conviendra mais pari tenu avec Aqabat Jaber, le premier film de Sivan. Bonne route Eyal et à l'année prochaine... à Montpellier !
Michèle Driguez

Actes des 9^e rencontres de Montpellier

Débat public après projection de Aqabat Jaber, animé par Michèle Driguez, le 1^{er} novembre 1987.

Michèle Driguez : Aux Rencontres, nous sommes attentifs à tous les cinémas du Bassin Méditerranéen et Israël est un pays méditerranéen. L'année passée, nous recevions Amos Gitaï qui nous présentait trois de ses documentaires et son premier film de fiction Esther. Nous continuons aujourd'hui avec Eyal Sivan qui nous propose Aqabat Jaber. Eyal, pourrais-tu te présenter au public, nous dire ton âge car je crois que tout le monde ici est impressionné par ton extrême jeunesse. D'où viens-tu et quel a été ton trajet avant d'arriver à Aqabat Jaber ?

Eyal Sivan : Je suis né en Israël, il y a vingt-trois ans, à Haïfa. Aqabat Jaber est mon premier film, mon premier long-métrage, mon premier documentaire... Auparavant, j'étais photographe. C'est comme ça que je suis arrivé au camp d'Aqabat Jaber, je faisais une séance de photos de mode et j'ai trouvé ce camp très beau, le désert magnifique. J'y ai amené un mannequin, une très belle blonde, je l'ai placée devant les ruines -pour moi, le camp était abandonné- et j'ai commencé mes photos. Tout à coup, des enfants sont sortis et j'ai réalisé qu'il y avait des gens qui vivaient là. Bien sûr, nous n'avons pas fait les photos. Et puis j'ai trouvé un charmant producteur français à qui mon idée a plu et nous avons produit le film.

Aqabat Jaber, village fantôme ?

Aqabat Jaber, aujourd'hui, personne ne connaît c'était le plus grand camp de réfugiés palestiniens construit au début des années cinquante, là où s'étendent aujourd'hui les territoires occupés : la Cisjordanie, à l'époque territoire jordanien. Il y avait soixante-cinq mille (certains disent soixante-quinze mille) habitants. En 1967, Aqabat Jaber a été abandonné par la majorité de ses habitants : il n'y reste aujourd'hui que deux mille cinq cents personnes. C'est un camp différent de tous ceux que nous connaissons, tels que Gaza, Sabra, Chatila, Deheishe, Balata, qui sont des points médiatiques chauds. Aqabat Jaber est un camp apolitique, si je puis dire. Il n'y a pas de gros événements, rien ne s'y passe vraiment sauf la vie de ces gens, une vie très lente. Le film

essaie de traiter ce rythme de vie des réfugiés, des exilés, des agriculteurs déracinés et des réfugiés palestiniens.

Public : Je voudrais vous remercier d'avoir donné vie à un lieu qui est mort. Vous avez dit en présentant le film que le camp d'Aqabat Jaber était très peu connu. Il se trouve que je suis allé à Aqabat Jaber et je suis ici peut-être la seule personne avec vous dans ce cas. C'est un camp qui se trouve sur la route qui relie Jérusalem à Jéricho et le souvenir que j'en ai gardé est totalement différent de ce que je vois dans le film. Le souvenir que moi j'en ai est celui d'un décor vide, un camp immense avec des maisons à l'abandon depuis 1967. Je n'ai pas eu, si je puis me permettre, cette attitude de voyeur qui est la vôtre, mais pas au sens négatif du terme : vous avez vu ce que je n'ai pas vu et je vous remercie de m'avoir montré ce que j'ai manqué.

Eyal Sivan : En 1983, trois ans avant le tournage, la majorité des maisons vides ont été détruites par l'armée israélienne en accord avec l'UNRWA, l'Office de Secours des Nations Unies pour les Réfugiés, pour des raisons de sécurité et de salubrité. Le Guide Bleu d'Israël signale Jéricho et dit qu'à main gauche, sur le chemin qui mène à la ville, on peut voir un immense camp de réfugiés palestiniens abandonné qui donne l'impression d'une ville-fantôme. Suit une phrase soulignée : "A éviter"

Public : D'abord merci pour ce témoignage passionnant. Sait-on ce que sont devenus les dizaines de milliers de personnes qui habitaient là auparavant ?

Eyal Sivan : Les gens qui sont partis en 1967 sont maintenant dans leur majorité sur l'autre rive du Jourdain dans un autre camp de réfugiés immense, celui d'Aman, le plus grand aujourd'hui, une énorme ville de réfugiés de cent mille habitants. Une petite fille dit dans mon film : "Mon oncle Omar est parti ; il est d'Aman."

Public : Le film a-t-il été montré en Israël et si oui, comment a-t-il été accueilli par la critique et le public ?

Eyal Sivan : Aqabat Jaber a été projeté dans le cadre du Festival du Film de Jérusalem. Ils avaient décidé d'inviter les trois derniers films primés au Festival du Réel de Paris et Aqabat Jaber en faisait partie. Il a donc été projeté deux fois avec tellement de monde qu'il a fallu une projection supplémentaire. La critique m'a d'abord reproché d'avoir fait ce film avec une maison de production française -des étrangers donc, pas des gens de l'intérieur. De plus, pour la critique, c'était l'étonnement total parce que l'on voit beaucoup de films sur les Palestiniens, sur le conflit, l'occupation, etc. -car Israël est aussi une grande démocratie- mais on ne connaît pas les gens, il n'y a pas de contact avec la population. J'ai eu des réactions très bizarres, assez primaires : "Ah bon, ils épluchent les légumes comme ça...", "Ils ne jettent pas de pierres ?" Il y a eu aussi les réactions politiques habituelles : "Ce n'est pas à nous, Israéliens, de régler leurs problèmes..." L'autre réaction intéressante est venue des progressistes israéliens, des "gauchistes", pour qui il faut trouver une solution aux problèmes de l'occupation. Ils m'ont dit "Mais que veux-tu exactement, avec ton film ? Tu parles de 1948, mais c'est loin. Il faut parler de

67, de Sabra et Chatila..." En Israël, comme dans beaucoup de pays méditerranéens, une génération peut s'étendre sur trois ans, cinq ans. L'histoire est très courte et 1948 c'est déjà vieux et dépassé. Il faut parler de 67, de la guerre du Liban (1982). C'est la réaction qui m'a le plus étonné.

Public : Comment le film est-il né ? Cette longue litanie s'est-elle imposée à vous au fur et à mesure des interviews interview ? Avez-vous fait des repérages qui vous ont permis de concevoir cette forme ?

Eyal Sivan : J'ai commencé à écrire le traitement du film quelques années après avoir été à Aqabat Jaber. J'ai presque écrit une fiction, j'avais des éléments que je voulais utiliser mais pour le reste, j'essayais d'être ouvert. Je savais par exemple que je commencerais par la nuit, que j'aborderais le problème de la terre, celui des sédentaires et des nomades. Il y avait même des scènes que j'avais imaginées. Tout était écrit. Lorsque j'ai terminé, je suis parti pour Aqabat Jaber et j'ai commencé à remplir les trous. J'ai rencontré des gens, j'ai supprimé des choses que j'avais inventées et qui n'existaient pas. L'aspect nomade a pris plus d'importance. Et puis, j'ai pris une quantité énorme de photos, trois cent cinquante environ, pendant une semaine, qui m'a permis de dessiner des cadres, des plans, etc. De retour à Paris, on a développé tout le scénario et je suis reparti à Aqabat Jaber avec mon équipe. J'avais deux chefs opérateurs ce qui me permettait, sur une période très courte, de travailler en même temps en intérieurs et extérieurs. La distribution de vivres par exemple a lieu tous les deux mois et j'avais deux heures pour la filmer : il y avait donc deux caméras qui tournaient en même temps, l'une à l'extérieur avec les sacs de farine, l'autre à l'intérieur pour la distribution de ce liquide jaune qui est de l'huile non raffinée. Voilà pour la façon de travailler.

Le quotidien : rythmes et rituels.

J'avais une chance qui n'est pas celle des habitants du camp : la vie à Aqabat Jaber est comme un rituel, les choses se répètent tous les jours. Le vieux qui longe le mur, Abdul Hamid, est assis toute la journée ; tous les jours, à la même heure, il rentre chez lui pour déjeuner et puis il retourne à sa chaise jusqu'au soir. Ce qui me permettait de poser mon pied de caméra et de travailler presque comme pour une mise en scène : je savais quel cadre j'allais faire, mais je n'avais rien à demander car je pouvais prévoir ce que ferait Abdul Hamid. Et cela est vrai pour beaucoup de gens du camp. Les hommes qui sont assis et boivent le thé par exemple, ont été filmés en deux jours différents mais, on a l'impression de champs contrechamps parce que ces gens sont tout le temps dans les mêmes positions. De même pour l'homme assis par terre, celui de l'affiche du film : le monologue qu'il donne a été enregistré un autre jour. Il était assis pendant une heure, ce qui me permettait de poser la caméra, de placer l'éclairage, etc. Autant de choses qui demandent beaucoup de préparation avec des acteurs. Lui, il n'a pas bougé et dans le film, le plan est très long, trois minutes...

Michèle Driguez : Précisément, comment le rythme de vie quotidien de la population et son rapport à l'espace (contrainte d'immobilité, état provisoire de

"stabilisation") ont-ils déterminé ta façon de filmer, de cadrer cette exploration très lente de l'espace avec ces panoramiques très coulés ?

Eyal Sivan : Je voulais effectivement traiter le quotidien et ses rythmes. Et le rythme c'est les plans, les cadrages. Par exemple, ce que je donnais comme indication à l'autre chef opérateur qui se baladait caméra à l'épaule, c'était d'essayer de garder pour tous les plans la longueur maximum, tenter de suivre les gens le plus possible... Avec les deux caméras et avec le regard, essayer d'entrer dans le rythme des gens. C'est d'ailleurs ce qui a donné au film la longueur qu'il a et qui n'était pas initialement prévue.

Pour le montage, j'ai travaillé avec une Américaine qui a monté beaucoup de documentaires aux Etats-Unis et nous avons eu énormément de discussions autour de ces problèmes de rythme justement. Elle me disait : "Bon, ce type assis par terre, on coupe !" (rires). Ça a duré jusqu'à ce qu'elle-même entre dans ce rythme particulier. Avec Nurith Aviv, le chef opérateur israélienne, il n'y avait pas de problème. Raymond Grandjean, pied-noir, pas de problème non plus sauf qu'il ne tournait pas tout le temps parce qu'il buvait beaucoup de thé avec les gens : il était souvent assis ! (rires). Et Rémi Attal, le preneur de son, pied-noir lui aussi... J'ai eu beaucoup de chance avec mon équipe, on a réussi en une semaine de tournage à entrer dans ce rythme et c'est également dû au respect que nous avons pour les gens.

Public : Comment avez-vous réussi à tourner tant d'images en si peu de temps ?

Eyal Sivan : Nous avons énormément tourné. On commençait à cinq heures du matin, à l'heure du réveil. Je voulais absolument un enfant qui se lave la figure. Alors, tous les jours, à cinq heures du matin, on cherchait... (rires). Il y a en tout onze heures de film et vingt à vingt-deux heures d'enregistrement son.

Public : C'est entièrement du documentaire pris sur le vif ou vous avez fait jouer certaines personnes ?

Eyal Sivan : Ah oui ! c'est du documentaire, complètement. Par exemple, la vieille femme qui porte son sac de farine, on ne le lui a pas donné ! (rires). Cette dame qui brode dans le film, on lui a demandé si on pouvait l'interviewer. Elle nous a donné son accord et on lui a dit de s'asseoir où elle voulait. Elle nous a répondu : "Non, je vais changer de robe." Nurith, le chef opérateur, a commencé à hurler : "Mais c'est pas raccord !" (rires). Mais c'est cette femme qui a décidé : elle ne voulait pas parler avec la robe qu'elle portait pour la distribution de nourriture. C'est elle qui s'est mis ce châle blanc sur la tête et s'est assise avec sa broderie. La même chose s'est produite avec l'homme dans la ferme, le cheik saoudien. Nous l'avons rencontré, il était par terre en train de faire des brochettes. Il m'a dit : "D'accord pour l'interview, pas de problèmes, je vais me laver la figure." Et il est revenu habillé en cheik de sa propre volonté, on ne lui a rien demandé. De même pour la présentation. Ils commencent tous par : "Je m'appelle X ou Y et je viens de tel village." Avant l'interview et pendant que les camarades s'installaient, nous en parlions beaucoup avec eux et puis on leur disait : "C'est bon, vous pouvez commencer." Et ils se sont tous présentés de la même façon.

Public : Et le plan final avec le polaroïd ?

Eyal Sivan : Non, ce n'était pas préparé non plus. Je ne sais pas si vous avez remarqué mais derrière cette femme, quelqu'un nettoie la rue. Après une projection, un spectateur a essayé de me convaincre qu'on avait reconstitué Aqabat Jaber et que l'homme derrière nettoyait le décor ! En fait, toutes les caméras étaient déjà rangées, tout était chargé sur les camions, c'était vraiment les derniers moments et nous étions sur le point de partir. Il restait une caméra pour filmer le marché juste avant le départ. En souvenir, j'ai pris des polaroïds, un de Halime -c'est le nom de cette femme- et la caméra filmait derrière moi. Cela a donné la scène de Halime, la seule qui ait touché la caméra et qui ait été avec nous pendant tout le tournage.

Statut : réfugié.

Public : J'ai eu l'impression en voyant votre film que ces gens étaient désespérés et dépressifs. Est-ce une impression exacte ?

Eyal Sivan : Je ne sais pas, il est très difficile de vous répondre. La seule chose que je puisse dire c'est que j'ai essayé d'être le plus honnête possible avec leur vie de tous les jours. S'il en ressort une image dépressive, c'est peut-être que leur vie l'est, mais moi je ne peux pas répondre. J'ai un grand amour pour ces gens, on a beaucoup rigolé ensemble le soir, ils ne sont pas dépressifs, ils sont passionnés aussi. Le film s'appelle Vie de passage parce que j'ai essayé de trouver un titre qui défroisse leur rythme de vie : entre la vie et la survie, il y a la "vie de passage."

Michèle Driguez : Ce statut de réfugié que leur ont donné le déplacement et l'exil leur impose un mode de vie très difficile. Mais je ne vois pas de résignation ni de désespoir chez ces gens parce que, comme le dit très bien l'un d'eux, le mot de "réfugié" est porteur en lui-même du retour obligatoire. Et c'est ce qui leur donne en même temps une force énorme et un énorme espoir, même si leur situation nous apparaît à nous comme désespérée ou désespérante...

Eyal Sivan : Je voudrais rajouter que même Aziz, le seul qui construise sa maison en dur, ne plantera pas de jardin autour. Il dit avoir perdu l'espoir de retour, mais il construit sa maison, non pas pour s'installer mais simplement parce qu'elle sera plus résistante, plus propre. Ils sont très attentifs, même politiquement. Fawaz Turki, un écrivain palestinien, raconte que lorsqu'il était enfant dans les camps du Liban, l'UNRWA décida de planter des arbres pour améliorer les camps ; la nuit, les enfants les déracinaient parce qu'ils ne voulaient pas avoir l'impression de s'installer. Actuellement, le gouvernement israélien a un programme intitulé "Do it yourself" pour construire des maisons. Mais les réfugiés n'en veulent pas et cela pose un problème politique grave : que vont devenir ces réfugiés ? Leurs anciennes maisons sont maintenant sous l'autoroute Jérusalem-Tel-Aviv à soixante kilomètres d'Aqabat Jaber... Comme une fête dans le désert...

Public : On imagine mal le fonctionnement du camp par rapport au monde extérieur : s'il est clos, s'il y a des filtrages policiers. On ne sent pas du tout présence israélienne...

Eyal Sivan : Pendant tout le tournage, il n'y en a pas eu. Pendant les repérages non plus. L'année israélienne n'entraîne pas à Aqabat Jaber. Après le film, oui... Cinq cents mètres avant le camp, il y a un poste de contrôle mais nous n'avons jamais été fouillés, même les voitures immatriculées Cisjordanie.

Public : Pourriez-vous nous dire quels liens ces gens ont avec l'extérieur, avec les organisations palestiniennes par exemple, s'ils en ont ?

Eyal Sivan : Aqabat Jaber est isolé dans le désert. A trois kilomètres, il y a une assez grande ville palestinienne de Cisjordanie, Jéricho. Il y a très peu de jeunes à Aqabat Jaber. Certains travaillent à l'intérieur pour l'UNRWA, les autres travaillent à l'extérieur pour les Israéliens, quelques fois pour le gouvernement, ou dans les marchés à Jérusalem, comme ouvriers, etc. Ils ont donc des contacts : journaux, télévision, vous l'avez vu, mais ils n'arrivent pas toujours à capter la télévision israélienne. C'est plutôt la télévision jordanienne qu'ils reçoivent et ils ont donc des informations comme s'ils vivaient en Jordanie. Quant aux organisations palestiniennes, Aqabat Jaber n'est pas un "camp à émeutes", qui représente la résistance palestinienne ou la lutte contre la répression israélienne. Je donnerai un petit exemple. Il y a soixante camps de réfugiés palestiniens et on en connaît très peu. J'ai montré le film à des gens de l'O.L.P. qui ignoraient totalement l'existence d'Aqabat Jaber. C'est un camp qui a été oublié, même par la résistance palestinienne : on peut encore discuter avec des enfants sans qu'ils disent à la caméra : "Moi, je ne parle pas avec un journaliste si Arafat n'est pas là." Ce qui arrive très souvent à Bourj-El-Barajnee, Sabra et Chatila, les camps du Liban évidemment. Mais en territoires occupés, il y a aussi des camps où, mis à part le discours politique, la discussion n'est plus possible avec les gens. Aqabat Jaber est une sorte d'île isolée.

Public : Pourquoi ?

Eyal Sivan : D'abord parce que c'est loin ; parce que tout le monde pense que c'est un camp complètement abandonné. La population y est plus âgée, il n'y a pas beaucoup d'enfants, les jeunes quittent le camp.

Public : Et où vont-ils ?

Eyal Sivan : Partout, dans les villes, vers le golfe Persique. Ils quittent carrément la Palestine, ils vont en Jordanie, ils réunissent leur famille de l'autre côté de la frontière, ils vont en prison...

Le poids des mois.

Public : Il y a un terme profondément politique qui apparaît à plusieurs reprises dans le film : celui de "citoyen". Le mot arabe "muwattan" n'est traduit que dans une seule de ses acceptions "patrie" alors qu'il signifie aussi "pays". Je ne

sais pas si cela correspond à une censure ou à votre stratégie mais seul le mot "Etat" n'apparaît pas...

Eyal Sivan : Nous avons eu d'énormes problèmes de traduction. Ils parlent tous en dialecte, sauf une personne, le religieux, qui parle l'arabe littéraire. L'équipe de traduction était composée d'une Libanaise, d'un Palestinien qui habite en France et d'un Palestinien de l'intérieur, originaire de Galilée. Nous aurions pu faire un film sur toutes les discussions que nous avons eues pour la traduction. Un des grands problèmes tourne autour du mélange très intéressant qui existe entre les mots "terre", "patrie", "Etat". Il s'agissait de savoir quand ils disaient quoi... Autre cas problématique auquel nous avons été confrontés : disent-ils "J'ai fui mon village" ou "j'ai été chassé de mon village" ? Car la traduction littérale du mot qu'ils emploient est : "Je suis sorti de mon village". Cela ne relève pas du tout de la censure. Mais le mot "Etat" n'existe pas ; les notions de "patrie", de "citoyen", oui. Et c'est intéressant car des Africains qui ont vu le film m'ont raconté qu'au Zaïre par exemple, quand ils saluent quelqu'un, ils sont obligés de dire : "Bonjour, citoyen." Dans d'autres pays africains, on dit : "Bonjour, patriote." Les Palestiniens aiment beaucoup utiliser le mot "citoyen" car c'est l'inverse du concept de "réfugié".

Public : Si l'on utilise le mot "citoyen" dans l'acception universelle du terme, il est impossible de concevoir la citoyenneté sans Etat.

Eyal Sivan : Prenez les phrases où apparaît le mot. Dans certains cas, on oppose le terme "fellah" (agriculteur) à celui de "citoyen" (citadin). Ailleurs, le bédouin dit : "Je suis citoyen israélien, j'ai la carte d'identité israélienne." Le terme "citoyen" est donc associé soit à l'Etat israélien soit au statut de fellah ou de réfugié.

Public : Pour en rester à ces problèmes de traduction, pourquoi lorsque dans le texte arabe apparaît le mot "Allah", on le traduit en français par "Allah" ? Quand un Anglais prie, il invoque "God" ; dira-t-on qu'il prie "God" ? Un Arabe prie Allah parce que Dieu en arabe se dit "Allah"...

Eyal Sivan : Je me suis posé la question à plusieurs reprises et c'est un musulman qui m'a répondu : "Et comment traduit-tu "Inch'Allah" ? "Inch'a God" ? (rires).

Michel Ciment : La différence c'est que "God" en anglais a la même signification que "Dieu" en français. Je suppose que si des Hindous traduisaient, ils garderaient le mot "God" parce qu'il n'y a pas d'équivalent. Je sais bien que la religion musulmane est monothéiste et qu'il y a donc une différence entre musulman et hindou. Et puis c'est aussi une question de respect de la différence.

Eyal Sivan : Pour moi, c'est effectivement un respect culturel. Mettre dans la bouche d'un musulman qui dit "Ya Allah !", "Oh ! my God", ça n'a pas de sens ! (rires).

Quelles réalités et quelles images ?

Public : Ne confortez-vous pas le public occidental dans l'image qu'il a des Arabes : des gamins partout, des hommes oisifs qui passent leur temps à fumer le narghilé, etc. ? Les Palestiniens sont l'intelligentsia du monde arabe, ce sont des fonceurs et on ne voit pas cette image dans votre film.

Eyal Sivan : D'abord, je ne vois pas grand mal à fumer narghilé et à avoir beaucoup de gamins ! (rires). Ça se discute ! Sinon, J'ai décidé de devenir Dieu pour traiter tous les sujets...(rires). L'intelligentsia palestinienne est un sujet passionnant, mais c'est tout autre chose. Des gens m'ont aussi reproché de n'avoir montré que des Arabes : "Vous ne pouviez pas montrer un Israélien au moins, au début ou à la fin, un seul ?..." (rires). La prochaine fois, je ne montrerai peut-être que des Israéliens... Il y a énormément de choses à montrer, on est exposé à des milliers d'images. Quand je montre ce camp sans armée, sans police, je ne dis pas que c'est l'image de la Cisjordanie, c'est celle d'Aqabat Jaber. La Cisjordanie, on la voit à la télévision. A Gaza, c'est autre chose. En Galilée, c'est encore un autre problème et vous le verrez abordé dans Noce en Galilée, le film de Michel Khleifi. Ce qui est terrible, c'est qu'il n'y a pas assez de films pour montrer toutes ces réalités. En Israël, à la télévision, on voit toujours les mêmes images : des gamins qui jettent des pierres et des soldats israéliens qui tabassent des Arabes et qui tirent sur des manifestants. C'est une autre image : ils ne fument pas le narghilé et ils font des enfants pour qu'ils jettent des pierres. Le public israélien a été étonné en voyant dans mon film que les Palestiniens ne passent pas leurs journées à brûler des pneus ou à jeter des pierres.

Entretien réalisé par Michèle Driguez et Henri Talvat, le 2 novembre 1987.

Espace, temps et mouvement : trinité méditerranéenne...

Michèle Driguez : Dans le cinéma méditerranéen, les notions d'espace, de temps et de déplacement sont fondamentales : un espace ouvert à tous les voyages, à tous les départs et en même temps, un espace clos autour duquel on tourne, en se déplaçant tout le temps. Ces notions-là sont au cœur de Aqabat Jaber, elles élaborent toute une problématique sur l'enfermement, l'impossibilité du déplacement, l'immobilisation forcée, même celle du bédouin, du nomade, qui est l'incarnation de la circulation. J'aimerais que tu nous parles de cette problématique et de ce qu'elle représente pour toi comme cinéaste et Méditerranéen.

Eyal Sivan : Nous, Israéliens, avec notre héritage, nous sommes étrangers en Méditerranée. Nous nous sommes implantés là-bas poussés par une sorte de hasard historique. Mais apparaît tout d'un coup une nouvelle génération qui est née là-bas et qui, à cause de raisons politiques, ne peut pas s'intégrer en Méditerranée. Il y a des choses qui sont là, que l'on regarde le plus souvent, dans le rejet et on essaye de développer une sensibilité. C'est là que j'entre en

tant que cinéaste, comme Israélien qui regarde ou qui essaye d'avoir un esprit ouvert.

Une chose qui m'a énormément intéressé par exemple c'est le problème des racines, de la terre, un problème très profond qui connaît de très nombreuses étapes ; qui commence avec les Palestiniens comme peuple, nous Israéliens comme peuple d'occupants mais aussi comme peuple qui revient ; à l'intérieur, cette culture musulmane qui existe chez les Palestiniens, le débat éternel entre sédentaires et nomades. J'ai essayé d'utiliser les bédouins, ces hommes qui possèdent une grande liberté de déplacement comme contrepoint à ces sédentaires déracinés qui ont été déplacés en force : les nomades qui se déplacent volontairement, par un besoin d'air et d'espace et les sédentaires déplacés. Avec évidemment toutes les déformations sociales que subissent les bédouins qui habitent Aqabat Jaber : ils se retrouvent tout d'un coup dans un camp de réfugiés qui est un symbole d'enfermement dans toutes les cultures (il y a aujourd'hui douze millions de réfugiés dans le monde, c'est une population énorme). Le bédouin le dit lui-même : "Je suis venu à Aqabat Jaber parce que d'ici, j'espère retourner chez moi." Il est israélien, il a un passeport israélien, mais il ne peut plus se déplacer en Méditerranée, il ne peut plus faire les grands voyages bédouins des déserts de l'Arabie à travers l'Egypte, en remontant vers la Jordanie, la Syrie, la Palestine... Tout cela lui est devenu impossible à cause des états, des frontières, et il s'enferme dans un camp de réfugiés pour trouver sa liberté. Comme il le dit très bien : "Je suis à l'intérieur, ma tente est pliée, mais je suis bédouin." Ça, c'est quelque chose d'essentiel. Prenons l'exemple des Juifs Sépharades qui ont eu d'énormes problèmes, qui étaient eux aussi enfermés dans une culture européenne ashkénaze à l'intérieur d'Israël et qui ont réussi en Israël à installer leur "chez moi" comme dit Michel Khleifi dans les Actes des 8es Rencontres : C'est vrai que nous, Ashkénazes, sommes les bâtards de la Méditerranée car en Pologne, on n'a pas connu la mer, on a peur de la mer. On a construit Tel-Aviv en totale contradiction avec la Méditerranée, très étroite sur la mer et très longue vers l'intérieur. A travers toutes ces histoires de déplacements et de racines, j'ai essayé de traiter les attaches palestiniennes à cette terre : pourquoi les Palestiniens disent "ma terre", pourquoi parlent-ils de retour : de quoi parlent-ils, d'où cela vient-il et où peut s'instaurer le dialogue ? Moi, en tant qu'Israélien, je comprends ce que cela signifie : j'habite Paris depuis deux ans. Ces problèmes de déplacement sont fondamentaux d'autant qu'on débouche sur des concepts nouveaux comme Etat, passeport, visa : les Israéliens aujourd'hui sont comme dans une île...

Michèle Driguez : d'est pour cela que Aqabat Jaber est une confirmation de toutes nos hypothèses sur la Méditerranée, car il existe des liens très étroits entre d'une part l'espace concret, physique, géographique de la Méditerranée et l'espace cinématographique qui le représente, et d'autre part entre ces problèmes de terre, de racines et le temps. Que se passe-t-il pour des populations déplacées comme le sont beaucoup de populations méditerranéennes qui connaissent l'exil, la diaspora, etc. ? Lorsqu'elles perdent leurs racines, c'est-à-dire l'inscription dans l'espace concret, la terre, une sorte de glissement, de déplacement s'opère vers la création d'un espace imaginaire, mythique, qui lui, est fortement inscrit dans le temps avec toute la dimension du souvenir, de la mémoire, de la tradition qui se perpétue... C'est

un type de problématique qui est propre à toutes les diasporas, méditerranéennes ou non, et c'est quelque chose qui m'a beaucoup frappée dans Aqabat Jaber.

Les mythes sont-ils menteurs ?

Eyal Sivan : Oui, c'est vrai et je veux ajouter là-dessus quelque chose qui me semble important. J'ai eu après le film beaucoup de réactions de la part d'Israéliens (mais pour moi ce sont des réactions juives avant tout, plus qu'israéliennes, liées à un territoire...) ; ils me demandaient : "C'est vrai que dans leurs villages il y avait des oranges et des citrons, que c'était de véritables paradis ?" Avec souvent cette réponse : "C'est vrai qu'en Terre Promise, il y avait des fleuves de miel et de lait". L'aspect véridique de la mémoire n'est vraiment pas important. Ce qui importe le plus c'est la reconstruction de cette mémoire qui devient la vérité et on sent la force de ces gens qui font un rêve mythique... Mais je ne peux pas dire si c'était vraiment comme ça.

Henri Talvat : Mais ne crois-tu pas que c'est un peu normal ? Car dans ces pays arides, très désertiques, le mythe est forcément une exagération, une amplification : pour que le mythe soit vrai, il faut qu'il soit exagéré, qu'il y ait des fleuves de miel, etc. Sinon le mythe ne serait pas crédible. Si l'on disait : "Nous irons dans un endroit où il y aura un petit ruisseau", évidemment les gens répondraient : "Mais pour quoi faire ?" (rires).

Eyal Sivan : Oui, mais je ne pense pas que ce soit un mythe exagéré : c'est une autre façon de penser, un autre rythme. Quand un Méditerranéen parle, en Espagne, en Grèce, en Turquie, en Italie, il parle fort et beaucoup, il se répète dix mille fois, beaucoup de mots, de couleurs, on crie dans la rue, on parle avec les mains : ça fait partie d'une autre construction, d'une culture et c'est ça qui est vrai. Je ne pense pas que c'est le mythe simple : "J'ai perdu quelque chose alors je le reconstruis imaginativement plus grand." Non, ça fait partie de cette culture. Lorsque ces gens dans leurs villages parlaient avec leurs voisins, ils racontaient : "Moi cette année, j'ai eu une tonne d'oranges de plus que l'an passé." Qui va compter ? Qui va peser ? Evidemment le malheur palestinien entraîne une exagération qui est illustrée en plus par des éléments très concrets comme cet homme qui dit : "Les oranges sont chères, on les a envoyées par la mer." Il voit grand ! Mahmoud Darwich, le poète palestinien, écrit sur les terres, les oliviers, les villages et je suis persuadé qu'il y a cinquante, soixante, soixante-dix ans, quand un villageois partait de Jaffa pour la Galilée, quand il arrivait, il racontait les mêmes choses.

Henri Talvat : Au fond, surtout dans cette partie de la Méditerranée, les déplacements ne sont pas énormes, ce sont de petits déplacements et c'est une chose qui nous a toujours frappés. Si on le situe au niveau de la Méditerranée et à plus forte raison au niveau du monde, dans cette région-là en particulier, les déplacements sont tout petits. On parle de grands voyages, mais en fait c'était réduit, on allait d'une ville à l'autre. Cette notion de "petit déplacement" nous intéresse beaucoup.

Michèle Driguez : Et reliée à cette notion, en compensation, une surreprésentation de tout ce qui touche à la reconstruction imaginaire.

Eyal Sivan : C'est vrai, les déplacements sur cette rive de la Méditerranée sont petits. C'est lié aussi à une époque, une mémoire qui existent encore. Lorsqu'on voyageait de Jaffa à Haïfa qui étaient deux grandes villes palestiniennes, ça prenait énormément de temps. Les pèlerinages aussi étaient une aventure énorme. Mais je pense que ça devient une exagération parce que les déplacements de ce côté de la Méditerranée sont liés aux catastrophes. Les déplacements des Palestiniens ne sont pas uniquement physiques, de cent ou trois cents kilomètres : ils sont liés à des catastrophes, à une guerre, à des morts, à une peine profonde, énorme, où on laisse tout derrière soi. Ce n'est pas un déplacement choisi. Et lorsque ça arrive, ça devient très grand, une immense catastrophe.

Michèle Driguez : La catastrophe, c'est aussi la perte de l'identité.

Eyal Sivan : Oui ! C'est la perte de tout. Et quand on perd des choses, elles deviennent lointaines et en s'éloignant, elles deviennent beaucoup plus grandes. Nous sommes des gens qui exagèrent, nous avons le noir et le blanc tout de suite, mais on ne garde pas énormément de choses dans le gris. Je pense qu'en Méditerranée, les distances comme les générations sont très courtes : une génération en Occident correspond à vingt ou vingt-cinq ans. En Méditerranée, à cause des événements, ça peut être tout d'un coup trois ans : on parle des générations d'avant et d'après la libération de l'Algérie.

Michèle Driguez : C'est vrai qu'en Méditerranée, le temps se bouscule et que des générations nouvelles naissent sur des écarts très courts. C'est le même phénomène dans le temps que celui que nous décrivions tout à l'heure pour l'espace avec ces petits déplacements qui sont toujours liés à une dimension catastrophique et gigantesque. De la même façon, il existe effectivement un petit temps très événementiel et accéléré où les générations se succèdent presque d'une année sur l'autre. Mais il s'inscrit dans un temps immense, cyclique, dans lequel toute cette histoire se répète.

Eyal Sivan : Oui, tout à fait. L'histoire est faite des liens qui unissent événements, déplacements, influences qui donnent une dimension au temps et à l'environnement. Car on est dans un espace très, très petit et fermé où existe une variété énorme de culture et de modes de vie : des sédentaires, des nomades, des semi-nomades, des agriculteurs, des citadins, des chrétiens, des musulmans, des juifs, chacun apportant ses influences avec des croisades, des colonialismes, de grandes conquêtes et de grands voyages, et ce dans un espace très fermé qui n'arrive pas à tout avaler. Et une des réponses qui existent en Méditerranée, c'est le rejet mais pas de façon méchante ; simplement parce qu'on n'a pas le temps pour tout absorber, parce que c'est un lieu de passage énorme.

Circulation impossible !

Michèle Driguez : Oui, mais la "grande Méditerranée" a existé dans cet espace restreint avec cette explosion de diversités, de différences, etc., et pas forcément sur le mode du rejet, pas tout le temps. Pourquoi ? Parce que justement la circulation était possible. Bien sûr, il y avait tous les déplacements liés aux guerres, aux conquêtes, aux invasions, mais aussi toutes les autres circulations, des biens, des cultures, de la musique, de l'architecture, des techniques.... Des déplacements incessants et positifs qui ont fait la Méditerranée. Ce que l'on voit très bien dans ton film, c'est que la circulation ne se fait plus, n'est plus possible. La perte de la terre bouleverse tout : l'identité des gens mais aussi les rapports entre parents et enfants, la tradition familiale complètement inversée, les enfants devant prendre en charge leurs parents. La circulation économique est annulée, le vieux le dit très bien : "Moi, je ne fais plus de commerce." Ceci du côté des fellahs, des paysans. Pour les bédouins, c'est le même bouleversement, mais inversé : le nomade est privé de cette circulation qui est l'essence même de son identité.

Eyal Sivan : Oui, absolument. Ce qui m'intéressait aussi énormément c'était de traiter tout ce qui se passe au niveau des déformations d'une société, la déchirure d'une société. Prenons l'exemple du Muktar, c'est un titre qui a un poids énorme, qui se transmet par héritage dans les grandes familles villageoises et tout d'un coup, le Muktar devient le collaborateur des occupants, on l'y oblige et il perd son pouvoir traditionnel lié à la mémoire, le respect qu'on lui doit. Brutalement il perd tout ça. De même pour les relations entre fellahs et nomades, même dans un espace aussi restreint que Aqabat Jaber qui fait deux cent quatre-vingts hectares.

Michèle Driguez : Mais même à l'intérieur de la communauté des fellahs, les cloisonnements apparaissent. Plusieurs personnes le disent. Avant, une circulation, une communication existaient dans la communauté, les gens étaient généreux, ils s'entraidaient. La perte de la terre a aussi supprimé la circulation communautaire.

Eyal Sivan : Oui et c'est un malheur énorme. Une femme l'exprime très bien : "On est dispersés, on est perdus. Quand on est tous du même village, on se dispute, mais après on s'arrange. Mais comme on vient tous de villages différents, on n'y arrive pas." Ou une autre femme qui dit : "Ici, on est comme chez les poissons : les grands mangent les petits." En Israël, on arrive à comprendre ce qu'il peut y avoir d'horrible quand un soldat israélien tabasse un enfant, l'horreur de l'occupation. Mais l'occupation, c'est beaucoup plus profond que cela. Même quand les enfants ne seront plus tabassés, on aura cassé quelque chose culturellement. C'est pour cela qu'il faut essayer de faire un rapprochement culturel. Mais d'abord, arrêter la cruauté de l'occupation, évidemment.

Je prends une référence de l'autre côté de la Méditerranée, l'Algérie avec les Français. Tout d'un coup, les Français ont imposé des choses. Ils ont dit aux Juifs algériens : "On vous donne des chaussures, vous allez apprendre la langue." On les a mis dans des écoles, on a créé l'Alliance et une forme complètement artificielle qui n'est pas du tout dans les rythmes de la Méditerranée. On a créé des sociétés, des classes sociales... Ça a été également une déchirure. Un autre exemple méditerranéen. Lorsque les Juifs

Sépharades arrivent en Israël du Maroc, de la Tunisie, de l'Algérie, ils descendent du bateau et les Juifs ashkénazes qui sont là, au port, commencent à asperger les arrivants de D.D.T. pour les désinfecter. Une femme ashkénaze avec qui j'ai eu une discussion sur les Juifs arabes m'a dit "Mais nous aussi, quand on est arrivé des camps de concentration, on en a eu du D.D.T. !" Je lui ai répondu : "D'accord, mais le D.D.T. qu'on a mis sur le père marocain n'est pas celui qu'on a mis sur les Ashkénazes ! Les douze enfants qui sont derrière voient tout d'un coup leur père se faire fouiller comme une bête !" Alors, bien sûr, aujourd'hui les Ashkénazes disent : "Dans les prisons, il n'y a que des Sépharades, ce sont des criminels !" Mais parce qu'il y a eu déchirure familiale ! Au Maroc, ils n'étaient ni criminels, ni drogués ou prostituées... Imaginez la déchirure de gens qui arrivent dans des conditions cruelles, sans comprendre la culture qui les entoure : on arrive à les casser. C'est ce qu'on fait aujourd'hui aux Palestiniens et ce sont des choses que les occupants de la Méditerranée ont toujours faites. Mais j'imagine que sous l'occupation turque à l'époque de leur grand empire, c'était différent, qu'il y avait un respect culturel.

Michèle Driguez : Le "modèle turc" ? (rires).

Eyal Sivan : Oui, je ne sais pas. Peut-être que je me fais des illusions sur la beauté du passé... Mais, en tous cas, je pense que cette déchirure, cette destruction des cultures telle qu'elle existe, est très cruelle.

Plein cadre

Michèle Driguez : Nous évoquons tout à l'heure cette problématique de dépossession de la terre, dépossession de l'espace, circulation bloquée et fractionnement de l'intérieur du camp : il y a effectivement un hypercloisonnement du camp où n'existe plus de circulation communautaire, de circulation entre fellahs et bédouins, plus de circulation entre le camp et l'extérieur. Lorsqu'on voit ton film, il est impossible de passer à côté du travail que tu accomplis sur le cadre, le surcadrage, sur les emboîtements d'espaces et de cadres les uns dans les autres avec cette espèce d'enfermement progressif dans un espace qui se restreint et se cloisonne. Pourrais-tu nous dire comment tu as travaillé le cadre et comment pour toi c'est lié à cette problématique de l'espace et de la circulation ?

Eyal Sivan : Je suis allé visiter Aqabat Jaber et j'ai écrit. Je voulais travailler avec deux chefs opérateurs. J'ai eu la chance énorme de travailler avec Nurith Aviv : c'est quelqu'un qui connaît le rythme, la problématique, elle vient de là-bas, d'Israël. Elle a fait beaucoup de films méditerranéens, elle a travaillé avec Amos Gitaï, avec le réalisateur espagnol de El Filandon, José-Maria Sarmiento. Elle a compris. Il y a par exemple une chose étonnante que j'ai sentie quand je suis entré à Aqabat Jaber, une semaine après, on n'arrivait toujours pas à savoir comment était construit le camp. Il n'y avait plus de centre avec des maisons autour, tout était dispersé et je voulais rendre cette impression. Alors je me suis fixé de grandes lignes, j'ai donné des ordres au deuxième chef opérateur qui se baladait "Toutes les images très basses. Je ne veux pas voir le ciel ; je veux que ce soit fermé entre le haut et le bas des maisons." Il y avait

aussi toutes ces fenêtres, tous ces cadres à l'intérieur des cadres, ces lumières qui s'allument au fond, un enfant qui passe dans la rue entre deux maisons... Tout est très serré, il n'y a qu'un seul plan dans le film où l'on voit des montagnes dans le fond. C'est peut-être ce qui donne à certaines personnes l'impression d'une image un peu dépressive : c'est fermé. Pour moi, ce n'est pas dépressif, c'est une tentative pour reconstituer quelque chose de décadré, de déplacé.

De plus, je pense qu'il existe dans toute la Méditerranée un très grand esthétisme ; en Palestine c'est très fort. Mais nous, nous n'apprécions pas. Pour essayer de passer tout cela à l'image, je me faisais des cadres, j'ai pris énormément de photos à Aqabat Jaber, j'essayais de voir, je trouvais des taches, des couleurs qui apparaissent de temps en temps au coin d'un cadre. Beaucoup de dessins surtout ; beaucoup de travail sur des panoramiques très lents : partir d'un endroit en panoramique sans savoir où il s'arrêtera. De même pour les panos sur les sacs : c'est une tente bédouine prise de si près qu'on en voit la texture ; très fermé, très collé à l'image. Parce que ce sont des choses qui font partie des couleurs, des rythmes. Le pano sur les hommes qui fument le narghilé avec la chanson de rêve reconstitue cette réalité à l'image pour le spectateur, pour tenter de faire avec lui un passage dans le rythme. Avant la projection, je dis toujours aux gens que Aqabat Jaber est un film très long ; c'est un film sur un vécu, il faut vivre avec. Si l'on est pressé, c'est impossible. Il faut s'asseoir, il faut penser que l'on a un narghilé dans la main, qu'on est devant une table de shesh-besh avec le thé : c'est comme ça que l'on peut l'accepter. Le film est conçu pour entrer dans cette réalité : les cadres, le rythme des panoramiques, ces apparitions de gens qui viennent, qui disent leurs phrases et qui s'en vont.

Henri Talvat : Est-ce que le travail sur le sur-cadrage (prendre un plan et découper à l'intérieur un autre espace), ces plans très rapprochés sur la texture des choses alternant avec des plans beaucoup plus amples et où l'on découvre des choses similaires (car ce sont des espaces où l'on cherche quelque chose), est-ce que ce travail du très près au très loin, est-ce que tous ces éléments ne sont pas en relation avec ce que l'on évoquait tout à l'heure : une réduction de l'espace qui devient tellement petit qu'on finit par en exclure les gens ? Est-ce que ce n'est pas la traduction spatiale de tous ces éléments ? Car une chose m'a frappé : on pourrait presque dire que, au début du film, on se demande s'il y a des gens dans ce village. Tu nous as dit comment tu avais travaillé, mais pourrais-tu nous expliquer comment tu as senti ce rapport entre la forme et ce que tu avais à dire ?

Eyal Sivan : Je vais vous faire une petite révélation. Je pense que lorsque l'on fait un film, lorsqu'on utilise le médium cinéma, on fait un show. Un show c'est fait pour les spectateurs, donc ça doit être agréable. C'est pour cela qu'il y a un énorme travail sur l'image, sur les couleurs, sur un esthétisme (quelquefois très poussé, tel qu'on peut le trouver dans les films turcs, ceux de Atif Yilmaz par exemple). Il faut que ce soit d'autant plus agréable que c'est un documentaire et que le documentaire est dur à tenir car c'est une réalité. C'est pour cela que le film commence un peu comme une fiction. On parle d'un sujet dur, de déplacement, de déracinement, mais il y a des rires, on rit, on sourit. Je pense qu'il faut rire, qu'il faut pleurer, il faut apprécier l'image, il faut trouver

des beautés, il faut garder le côté humain, c'est ça le travail sur l'esthétisme. Au début, quand j'ai écrit Aqabat Jaber, j'ai procédé par séquences et j'ai trouvé une forme qui me semblait très facile : c'était l'histoire de l'équipe de tournage qui entre dans ce village-fantôme, n'y trouve rien, pense que le lieu est vide. L'équipe arrive dans la nuit, rencontre une vieille femme, voit une fenêtre, découvre une cabane vide. Et puis les lumières s'allument et les enfants se couchent. C'est ce que j'ai fait mais j'ai enlevé l'équipe de l'image et j'ai gardé la caméra avec toutes les réactions des gens face à l'objectif ; l'homme qui au début dit "Ils veulent faire un film sur nous", la femme qui parle directement à la caméra : "On n'est pas des acteurs l'autre qui jette des pierres sur l'objectif, l'autre encore qui dit "On va en Occident la bédouine qui appelle une de ses compagnes : "Viens Amer, ils veulent filmer comment ont fait le pain."

Halime.

Michèle Driguez : Et la femme de la photo-polaroïd à la fin !

Eyal Sivan : Evidemment ! Elle s'appelle Halime. Elle ne réagit pas seulement à la caméra, elle la touche. Le polaroïd bien sûr est quelque chose de très occidental avec lequel on a beaucoup joué, qui est presque devenu un cliché documentaire. Mais elle, elle touche la caméra et elle dit tout : "On n'est pas des acteurs", "Ma photo c'est pas ça ! Vous ne faites que de la photo. Si vous faites de la photo, j'en veux une autre !" Pour moi, Halime représente énormément de choses, elle seule touche l'équipe, elle est la plus terrestre.

Michèle Driguez : Elle est la seule à faire tomber la relation de voyeur qui s'est établie entre vous, l'équipe de tournage et les habitants d'Aqabat Jaber.

Eyal Sivan : Oui, tout à fait. Mais chacun trouve en Halime énormément de choses. Il y a beaucoup de gens qui n'aiment pas cette fin, qui pensent qu'elle enlève de sa force au film. J'ai insisté pour la garder parce que Halime a sa folie et ce côté un peu invalide, handicapé. Elle constitue la référence au fou du village, la seule chose qui fait de ce camp une nouvelle société que l'on ne comprend pas. "Ce n'est ni une ville ni un village" dit quelqu'un, "c'est un camp." Mais qu'est-ce qu'un camp ? Les enfants répondent : "Un camp, c'est Aqabat Jaber" parce que c'est la seule chose qu'ils connaissent. Halime montre autre chose, comme un village peut-être.

Henri Talvat : Est-ce que justement du point de vue formel la séquence de Halime n'est pas l'aboutissement de ce qui est dans le film ? Le travail sur le cadre, le surcadrage que nous évoquions plus haut sont là pour insister sur la difficulté qu'il y a à raconter cette histoire. Et en même temps, comme tu le disais tout à l'heure, ça construit une esthétique (plutôt qu'un esthétisme) et ça nous incite à nous rendre compte que nous sommes dans une représentation des choses.

Eyal Sivan : Exactement. C'est tout à fait ça. Parce que je voulais être très honnête et chaque fois je me suis demandé si je l'étais. Quand j'ai eu cette chance énorme d'avoir la séquence de Halime, j'ai pensé : "Voilà, je peux dire

avec une séquence que je viens de la Méditerranée, que je fais des efforts, que je m'approche des Palestiniens, que j'essaie de comprendre, que j'ai honte de moi comme Israélien, mais que malgré tout ça, il y a une chose que je dois dire aux spectateurs, c'est qu'on est dans une salle de cinéma, qu'on a la chance d'être assis à regarder et de ne pas vivre cette vie."

Henri Talvat : Oui, parce que le passage de Halime c'est le cadre et le hors-cadre, c'est-à-dire la photo et au fond, tout ce que tu as fait dans ton film. Autour, il y a le hors-cadre...

Eyal Sivan : Que j'essaye de ramener dans le cadre...

Henri Talvat : Il y a donc le village et cette photo dont on nous dit qu'elle est dans un cadre et le film lui-même est dans un autre cadre. Mais l'autre cadre, c'est le hors-champ. La façon dont tu l'utilises dans ton film m'a également frappé. Le hors-champ est fondamental car c'est ce qui structure le champ. Pour arriver à structurer cette image du camp, il faut arriver à parler du reste et c'est difficile comme on le sait, parce que le hors-champ pour les gens d'Aqabat Jaber, c'est la terre d'où ils viennent. Il est lié au temps aussi, ils sont partis il y a longtemps, c'est un autre temps. La fin me paraît être l'aboutissement de la démarche : elle légitime la qualité de ce film qui parle aussi du hors-champ, qui n'évoque pas que le village mais le reste aussi et comment cela peut s'imaginer et se représenter.

Eyal Sivan : Le hors-champ est nourri dans le cadre d'Aqabat Jaber du hors-champ du spectateur même. Quand le spectateur voit un film sur un camp de réfugiés palestiniens, ça amène beaucoup d'éléments : les informations de la radio, la télévision, notre vécu, beaucoup de politique. Tout ça c'est aussi le hors-champ. Et moi, en filmant Aqabat Jaber qui ne dure que quatre-vingt-une minutes (je pourrais passer une vie à filmer Aqabat Jaber, sur ce sujet), je me suis tellement inséré dans un sujet et un sujet de base (relations à la terre, déplacement, déchirure, destruction d'une société) que j'ai amené tout le hors-champ à l'intérieur par la caméra, par les relations des gens avec la caméra, par la présence de cette équipe qui fait quelque chose de brutal. En entrant dans le camp, on a créé un événement dans la vie de ces gens. Tout d'un coup, douze personnes pendant une semaine dans ce camp ! C'est quelque chose que je voulais dire en quatre-vingt-une minutes, mais si le film durait deux heures trente, je le dirais pendant deux heures trente au spectateur, nous sommes là, nous avons créé un événement, nous sommes des voyeurs, nous sommes à l'intérieur, mais nous faisons partie du hors-champ de ces gens. Ils se reflètent dans notre caméra, mais nous nous reflétons dans leurs yeux.

Suivez le signe !

Henri Talvat : Le film est plein de signes, dans les intérieurs par exemple, cette représentation de La Mecque. Mais à l'extérieur, sur les murs, il y a ce signe rouge barré. Qu'est-ce que c'est ?

Eyal Sivan : En 1985, l'Armée israélienne a décidé de détruire les habitations vides de Aqabat Jaber et, en accord avec l'Office de Sécurité des Nations Unies, l'UNWRA, ils ont marqué les maisons à ne pas détruire, Ces signes sont comme le secret du film : je ne savais pas comment résoudre cette inconnue, ajouter un commentaire ou un sous-titre... Et puis, j'ai décidé de les garder tels quels.

Michèle Driguez : Et ces espèces d'oiseaux que l'on voit souvent sur les murs ?

Eyal Sivan : Ah oui ! Il y a beaucoup de peintures à l'extérieur. Mais je ne sais pas quel en est le sens, c'est décoratif. Tous les volets sont peints aussi, en vert ou en bleu. Mais pour ce qui est des signes, j'ai beaucoup travaillé quand j'ai fait les repérages sur les extérieurs et les intérieurs avec toutes les différences : extérieur sale, on n'est pas là, ce qui donne aussi l'impression d'abandon ; et par contre, intérieur propre, magnifique : on peut manger par terre, ça brille comme un miroir. On voit beaucoup ça en Orient.

Michèle Driguez : Quand les bédouins font leur pain, c'est un miroir ! Et dans cette série de signes, il y a sur un mur à un moment donné une inscription longue en arabe qui n'est pas traduite...

Eyal Sivan : Oui, c'est le nom de quelqu'un. J'ai traduit une seule fois une inscription sur un mur, "Allah", parce que l'homme qui parle dans la séquence précédente utilise à cinq reprises "Inch'Allah" et ensuite on voit les gens assis qui attendent au pied de ce mur. Mais pour les autres séquences et inscriptions, je n'ai volontairement pas traduit : pour quelqu'un qui ne parle pas l'arabe, qui ne le lit pas, pour les touristes qui voient ces signes, c'est de l'arabe, ça représente quelque chose, c'est de la calligraphie, ça passe comme un tableau, ça représente beaucoup culturellement parce que c'est une langue avec tout ce qu'il y a derrière.

Aqabat Jaber, espace sonore.

Michèle Driguez : Probablement en raison des différents types de relation que tu as instaurés ou pas avec les gens, une espèce de hiérarchie s'établit : ceux avec qui tu es entièrement voyeur, d'autres avec qui tu l'es un peu moins, d'autres enfin avec qui tu ne l'es pas. Cela se perçoit beaucoup sur la bande son : il y a de nombreux entretiens où la voix est off ; avec certaines personnes tu as pu avoir un dialogue et le son est alors synchrone. Et sur toute la durée du film, la bande son est faite des paroles de ces gens, combinées aux bruits du camp, des rumeurs, des musiques, etc. Comment as-tu travaillé la bande son de Aqabat Jaber ?

Eyal Sivan : J'ai eu la chance énorme de travailler avec un jeune ingénieur du son, un Juif pied-noir, Rémi Attal, passionné pour les films documentaires et par les sons. Pour mener à bien cette idée de créer un cinéma, un "show" de qualité, j'ai fait un montage son, quelque chose de plutôt inhabituel pour un documentaire. Carrément, au même titre que le montage image. Et tout ce montage son est entièrement constitué (sauf à trois endroits) de sons pris là-bas, d'ambiances : le son direct, réel. La monteuse, il faut le signaler, a travaillé avec Michel Khleifi sur La Mémoire fertile. A travers les sons, j'ai

essayé de reconstituer une histoire d'espace. Je ne sais pas si vous avez remarqué, mais par exemple on entend tous les sons de partout. Dans une maison des gens comptent : "Un, deux, trois, quatre, cinq..." ; on passe à une autre maison, mais on continue à entendre les précédents. Tous les sons se chevauchent. On a l'impression que c'est un espace large parce que c'est détruit mais en même temps, on entend tout de partout, on sait tout ce qui se passe partout.

Michèle Driguez : On évoquait hier au cours du débat l'aspect répétitif des paroles de ces gens. Ce qui est intéressant, ce sont les rapports qui s'établissent entre bande image et bande son : autant dans l'espace, tout est coincé et cloisonné, il n'y a pas de circulation, autant sur la bande son, ça circule, justement parce que c'est la parole qui crée, recrée l'espace mythique, l'espace perdu où l'on pouvait circuler.

Eyal Sivan : Avec cette exigence d'honnêteté et de respect culturel que j'avais, il y a des choses que je ne pouvais pas ne pas montrer. Aqabat Jaber est censé se dérouler en une journée passée au camp : la nuit au début et à la fin. Il fallait absolument monter l'appel à la prière : il y en a cinq exactement. Et les images suivent cette évolution du matin au soir. La lumière change et j'ai respecté les heures de l'appel à la prière. C'est un exemple, mais il y a aussi tous les coqs que l'on entend le matin, les radios, etc. Tous ces sons, nous les avons montés : nous avons travaillé sur neuf pistes ! Il n'y a aucun effet sonore sauf peut-être cette porte qu'ouvre une femme et laquelle a été rajouté le grincement... Sinon, tout le son est réel.

Michèle Driguez : Et la très belle musique de fin ?

Eyal Sivan : C'était pour le déroulant, au moment de l'arrêt sur image de la dernière image. C'est un musicien libanais qui l'a écrite, Kamal. Je l'ai entendu jouer dans un restaurant à Paris. Il est venu au studio avec son frère et son luth et ils ont composé ce petit morceau de musique que j'aime beaucoup aussi.

Michèle Driguez : C'est donc le seul moment où la bande son est extérieure au camp ?

Eyal Sivan : Oui, absolument, comme le déroulant. C'est aussi dans le film le seul moment où l'on voit le camp de l'extérieur. Mais cette musique que je me suis permis de rajouter appartient à cette région. Je ne pouvais pas me permettre de mettre de la musique ailleurs dans le film, mais j'ai gardé la chanson qui sort d'une fenêtre et peu de gens ont remarqué qu'elle était en hébreu... C'est la radio israélienne. Et j'ai gardé cette chanson car elle faisait partie de l'ensemble, comme les boîtes de conserve chez le mukhtar qui portent des inscriptions en hébreu : Tahini, crème de sésame. Et la marque s'appelle "Tahini de la paix" (rires).

Henri Talvat : Ce que tu dis sur le son est intéressant parce que ça montre que, lorsqu'on fait ce genre de films, on peut être exigeant. Tu évoquais ces neuf pistes et la volonté de créer un espace sonore équivalent à un espace visuel,

avec une profondeur du son comme existe la profondeur du champ : c'est quelque chose qu'utilise un de mes metteurs en scène favoris, Altman. Et c'est pour ça d'ailleurs que ses films sont difficiles à doubler. Buffalo Bill par exemple fut une catastrophe parce qu'il y avait tous ces espaces sonores et que pour le doublage, on les a tous réduits.

Michèle Driguez : Gitaï aussi d'ailleurs tient à ce travail : la bande son d'Esther ou de House sont très intéressantes et très travaillées...

Eyal Sivan : Oui ! Je, pense que le son, c'est très important surtout dans un travail documentaire où il faut utiliser tous les éléments pour créer l'histoire et son déroulement, tout le temps tenir le spectateur. Mais cela relève aussi de mon admiration pour le documentaire et de mon besoin d'en faire.

Une nouvelle génération ?

Henri Talvat : Aqabat Jaber me semble être une nouveauté sur ce sujet et dans cette région. Jusqu'ici, à part certains réalisateurs comme Khleifi, on est quand même habitué à une séparation : soit on fait des films d'urgence, militants sur un sujet précis et on dirait presque que l'on s'interdit de faire ce dont tu parlais tout à l'heure, du cinéma en tant que show ; soit on fait du cinéma-show et alors, évidemment, il n'est pas possible de parler de ces sujets douloureux, difficiles, qui font que la vie vaut la peine d'être vécue... Et il me semble que Aqabat Jaber fait le fait entre les deux. Es-tu le seul dans ce cas où y a-t-il une génération qui est en train d'arriver et qui a en tête que pour faire du cinéma en Israël, il faut aborder les grandes questions et faire du cinéma-show en même temps, sans séparer les deux ?

Eyal Sivan : Tu poses une question douloureuse. Je pense que les Israéliens, parce qu'ils vivent dans une diaspora, ont fait le choix terrible de continuer à vivre dans un ghetto : au lieu de s'intégrer, ils s'enferment. Ils amènent de l'étranger, de très loin, de nouvelles formes qui ne leur appartiennent pas, ils utilisent, comme le dit Amos, d'une part le mélodrame et de l'autre, la forme américaine. Oui, on va faire des films ! Mais quels films ? Ils ne se livrent pas à une réflexion sur leur propre culture, sur ce que signifie être à l'intérieur de la Méditerranée même si on y est étranger : ils amènent de la forme américaine, ils essaient de faire des shows à l'américaine, à l'européenne, des réflexions à la Godard. On peut admirer Godard, l'apprécier, mais ça n'a rien à voir avec ce que nous sommes, avec nos odeurs, notre nourriture. C'est un problème pénible car il y a le cinéma d'urgence qui est très important, qui parle d'aujourd'hui ; il y a le cinéma qui parle du passé, de réflexion sur le passé, mais le mélange des deux n'existe pas.

Je prends l'exemple d'un tout nouveau film, le dernier film israélien qui a remporté un grand succès, Le Blues des grandes vacances. Il évoque une école, une classe de jeunes qui doivent aller à l'armée, tout le problème des années soixante-dix pendant la guerre, des gens qui savent que leurs copains qui viennent de terminer le lycée doivent aller à l'armée, qu'ils se feront tuer, car tous les jours il y a des morts. Le film raconte la grande fête de fin d'école et ces vacances qu'il y a avant le service militaire. Mais la forme du film ? Il est fait exactement comme Hair ou comme Fame, le show américain : ils sont

habillés comme des hippies, ils sont à Tel-Aviv, mais ça pourrait être n'importe quel autre endroit car il n'y a pas de relation avec la ville, avec les choses qui se passent à l'intérieur. La forme est gênante, nous est étrangère. Les Israéliens sont complètement américanisés, il n'y a aucun respect pour le lieu physique et culturel qu'est Tel-Aviv. Et c'est en plus un film tourné pendant la guerre du Liban, qui évoque une situation de guerre qui remonte à dix-sept ans, celle de 1970. C'est un film qui prétend parler d'un sujet très actuel mais en utilisant une référence ancienne. Mais l'histoire n'est pas assez ancienne pour utiliser ces références. En Europe, on peut utiliser la guerre de 14, la Révolution française. On dit : "On ne va pas faire un film d'urgence, on ne va pas faire un mélodrame, on va faire quelque chose entre les deux", et le résultat est complètement anonyme, sans aucun respect. Il y a aussi des cinéastes israéliens qui se disent : "J'ai du mal à vendre, je vais tourner en anglais", et qui font un film où un soldat israélien parle anglais ! Je pense que nous avons un véritable problème de respect culturel.

Michèle Driguez : Je voudrais revenir à la question d'Henri qui te demandait si tu pensais qu'il y avait une nouvelle génération qui se dégageait du dilemme : faire du show à l'américaine et devenir complètement anonyme par rapport à cette histoire méditerranéenne : ou bien faire le choix du cinéma d'urgence, militant, en évacuant les problèmes de forme. Des réalisateurs comme Amos Gitaï, comme Jean Chamoun et Maï Masri, comme Michel Khleifi, font à mon avis partie de cette nouvelle génération : ils se posent des questions d'urgence, ils se posent des questions de cinéma, des questions d'espace et de temps et ils explorent la marge qui existe entre le film documentaire et le film de fiction. Tu nous disais avoir pensé Aqabat Jaber comme une fiction au début, et Khleifi, Chamoun, Masri, Gitaï travaillent tous là-dessus : ils sont partis du documentaire et s'orientent vers un "documentaire fictionnalisé" ou une "fiction documentaire" comme on voudra. Quel est ton point de vue sur la question et comment te situes-tu par rapport à ces réalisateurs et tout spécialement par rapport à Gitaï qui est israélien mais n'appartient pas à la même génération que toi ?

Eyal Sivan : Michel Khleifi est Palestinien : il faudrait lui donner l'Oscar israélien, pas spécialement parce qu'il est Israélien -puisqu'il a le passeport israélien. Michel dit : "On m'a pris ma terre et on m'a donné un passeport." Cette année, il faut lui donner l'Oscar israélien. Il faut reconnaître ces gens comme des maîtres parce qu'ils disent : "On est de là-bas, on appartient à cette culture." Même si Fleur d'ajonc de Chamoun et Masri est un film qui peut bouleverser le public, même si on peut le critiquer comme de la propagande anti-israélienne, etc., il faut absolument les amener, amener le cinéma arabe à l'intérieur d'Israël.

Quant à Amos, c'est un maître pour moi. Il doit avoir quarante ans environ ; moi j'en ai vingt-trois. Nous avons beaucoup plus qu'une génération d'écart. Amos était soldat pendant la guerre de 67 ; moi, à l'époque, j'avais trois ans ! Je me souviens de ma mère collant du scotch sur les fenêtres à cause des bombardements. C'est complètement différent : Amos connaît le conflit de 70, les premières lettres que les étudiants envoyaient au premier ministre en refusant d'aller dans les territoires occupés ; moi je n'ai pas connu ça. C'est le

plus grand documentariste israélien, même avec Esther. Jusqu'à Esther, il a fait un cinéma d'urgence, il a parlé de l'occupation...

Michèle Driguez : Oui mais toujours avec une réflexion poussée sur la forme. Tu vois la différence par exemple entre House ou Waadi de Gitaï et Sous les décombres de Chamoun et Masri qui est le film d'urgence par excellence parce qu'il est tourné sous les bombes et que comme le dit très bien Chamoun, on voit des images, mais aussi bien la bombe tombe sur le cinéaste et c'est terminé : on n'a pas le temps de "faire de l'image". Lorsque Gitaï fait House ou Waadi, c'est effectivement du cinéma d'urgence, mais il a pris le temps de l'élaboration, de la reconstruction.

Eyal Sivan : Mais nous aussi sommes sous la bombe du temps. Parce que, comme je le disais plus haut, les générations se bousculent et demain peut voir l'avènement d'une nouvelle génération : nous sommes dans l'urgence.

Henri Talvat : Ce que nous voudrions savoir en fait c'est si tu es un être exceptionnel et unique... (rires) ou s'il y en a d'autres comme toi... parce que c'est important de le savoir !

Eyal Sivan : D'après les réactions que j'ai eues en Israël et d'après les films que j'ai vus là-bas, je ne pense pas qu'il existe un cinéma avec ce type de réflexion culturelle et intérieure. Ma grande chance peut-être -et c'est quelque chose qui nous lie Amos, Michel et moi- c'est que nous sommes des exilés, nous sommes tous partis de là-bas. Chacun a ses raisons, mais nous avons ce recul en commun. Moi, j'ai eu un recul de deux ans. Quand j'ai fait Aqabat Jaber, cela faisait déjà un an que j'étais à Paris : je n'étais pas sous les bombes, je pouvais réfléchir. C'est vrai que sous les bombes, on a du mal à réfléchir et c'est un malheur. Les Israéliens ne réfléchissent pas. Mais c'est pire que ça ! Ils ne font pas l'effort de la réflexion et c'est pourtant leur devoir de créateurs, de cinéastes. Et comme la vie est plus ou moins facile, avec une certaine démocratie, un niveau de vie économique correct, etc., ils ne se livrent pas à une recherche, à une réflexion intérieure : ils vont ailleurs, ils amènent des choses faciles d'ailleurs. Je ne sais pas si ma démarche est unique. Amos était le début de quelque chose, il nous a appris beaucoup. J'espère que Aqabat Jaber apprendra d'autres choses aux gens.

Henri Talvat : Ton film a été présenté en Israël au Festival de Jérusalem. Comment les gens ont-ils réagi ? Y a-t-il eu par exemple des réactions de jeunes qui ont pues

Eyal Sivan : Non, je n'ai pas eu ce genre de réactions. Mais des copains cinéastes qui font des films sur des histoires d'amour qui n'ont rien à voir avec les problèmes, qui essaient de créer un cinéma israélien m'ont dit : "C'est un très, très bon film ; la forme est bonne." On y a vu des références à Heimat, à Dodes Caden, etc. Je crois qu'Aqabat Jaber a amené quelque chose par sa forme : les Israéliens sont tellement exposés au documentaire que pour eux, c'est ce qui passe à la télé : vingt minutes sur l'occupation. Des gens se sont rendu compte que l'on peut réfléchir à travers le documentaire et pas

seulement montrer. Amos est devenu une référence, j'espère que Aqabat Jaber en deviendra une, que Khleifi aussi.

Michèle Driguez : Et les projets ? Continueras-tu avec la même exigence et dans la voie documentaire ou es-tu toi aussi tenté par cette réflexion sur les rapports documentaire-fiction ?

Eyal Sivan : J'aime beaucoup le documentaire, je veux en faire. J'ai du mal à réfléchir en fiction ! Mon producteur me le dit d'ailleurs : "D'accord, tu as le documentaire dans la peau mais..." Et c'est vrai, Michel Khleifi le dit très bien : "J'ai demandé sept cents mille francs pour réaliser un projet documentaire et ça n'a pas marché. Par contre, sur un projet de fiction, j'ai réussi à réunir sept millions !" Mais je ne pense pas faire de la fiction pour l'instant, je ne suis pas assez mûr, j'ai peur des acteurs ; je tournerai peut-être une fiction mais sans acteurs... Je ne vois pas bien les limites entre documentaire et fiction et je crois que ce qui fait la différence aujourd'hui, c'est la distribution ! Quant à mes projets... Dans Aqabat Jaber, j'ai été très emballé par les aspects de l'islam, quelque chose de très, très profond. Et je vais faire un voyage, un grand voyage en Asie Centrale pour réaliser une série en six épisodes sur les musulmans qui habitent en Union Soviétique avec les relations qui existent entre marxisme d'un côté et islam radical de l'autre, sur la frontière de l'Afghanistan, de la Turquie. C'est un voyage avec beaucoup de couleurs, de cultures : j'aimerais approfondir cet islam-là et la façon dont on le vit quotidiennement...

Michèle Driguez : C'est pour quand ?

Le marketing de la mémoire.

Eyal Sivan : Je ne sais pas, je cherche des sous ! Mais j'ai aussi un autre projet auquel je tiens beaucoup, un documentaire en Israël. Le 5 mai, on fêtera le quarantième anniversaire de la création de l'Etat d'Israël. Amos a travaillé sur Esther, sur l'histoire, sur la Bible ; Michel évoque dans vos Actes comment il a appris l'histoire dans les écoles avec des programmes établis par les Israéliens et c'est quelque chose qui me travaille énormément. Je peux dire que j'ai un compte à régler avec mes écoles et je vais faire un film sur l'enseignement de la mémoire, sur ce que j'appelle, pour être un peu provocateur, le "marketing de la mémoire." Comment en Israël on enseigne aux enfants à se souvenir, comment on est presque coincés dans le passé, comment on apprend la mémoire. Et je voudrais l'élargir au symbole de la mémoire, je tournerai pendant les trois jours de commémoration de l'Holocauste, des morts pendant les guerres et du Jour de l'Indépendance. Comment on a fait de tout cela des symboles et surtout comment on n'en a tiré aucune leçon. Comment on a construit une barrière énorme entre notre histoire, notre mémoire commune et notre façon de réagir aujourd'hui. Comment on nourrit cette idée que les Juifs sont un peuple élitiste et que donc les Israéliens le sont aussi. Comment on a appris par exemple dans les écoles que les Ashkénazes ont une "histoire" alors que les Sépharades ont un "héritage." Dans les programmes d'enseignement israéliens, on parle de "l'héritage des peuples des pays d'Orient" et pour les Ashkénazes de "l'histoire du peuple juif." Ces programmes ont été établis dans

les années cinquante et je voudrais en parler à travers mes souvenirs propres. Je vais aller dans mes anciennes écoles, je veux parler avec mes profs, mes copains, avec des soldats des territoires occupés, etc. J'ai déjà pas mal de séquences, de scènes, de sujets que je veux traiter : l'enseignement de la mémoire, c'est vraiment capital.

Michèle Driguez : Le camp d'Aqabat Jaber est une école de la mémoire, un des hommes le dit très bien : "Quand ils sont petits, ils jouent et puis, à partir d'un moment, on leur explique, on leur raconte d'où ils viennent même s'ils n'y sont pas nés..." Et maintenant, tu vas l'intéresser à l'école de la mémoire israélienne...

Eyal Sivan : Oui, mais pas la société comme école. L'Etat comme école. En Israël, l'Etat c'est la société, l'armée c'est les gens, et tout ça réuni devient un. C'est pour cela que l'on peut être très démocrate avec tous les Juifs et très totalitaire avec les Palestiniens qui habitent à l'intérieur. Pourquoi peut-on garder cette très grande démocratie ? Parce que nous avons une dictature encore plus forte que notre démocratie : c'est ce qu'on appelle en Israël le "consensus national." Consensus, donc mémoire commune, donc histoire commune. C'est ça notre dictature. Il y a des choses sur lesquelles chaque Israélien fera censure à cause d'une mémoire commune. On ne parlera pas des raisons même de la création de l'Etat d'Israël parce qu'il est évident qu'on était persécuté. Mais qui le sait ? On a appris...

Michèle Driguez : C'est un projet passionnant et j'espère que tu nous le montreras quand il sera réalisé. Mais ça risque de ne pas être évident parce que cette mémoire commune, tu y appartiens aussi. A l'intérieur d'une mémoire qui est devenue "claustrophobique" comme le dit Amos, une mémoire qui se répète toujours, tournée vers l'arrière, il faut que tu arrives toi à dégager une mémoire vivante et dynamique mais qui ne fasse pas abstraction de la tradition...

Eyal Sivan : Oui, mais c'est aussi notre problème : d'un côté la mémoire, de l'autre le quotidien. Alors on réfléchit à la mémoire et on réagit à travers le quotidien.

Michèle Driguez : Mais avec Jean Pélégri, l'auteur des Oliviers de la Justice, nous avons eu la même discussion à propos des pieds-noirs et c'était encore un problème de générations : comment pour les jeunes générations arriver à conserver une mémoire qui ne soit pas entièrement, nostalgique, de la perte des racines, d'un monde qui disparaît ? Comment transformer cette mémoire en quelque chose de vivant et de dynamique ?

Eyal Sivan : Mais oui ! Et les Israéliens qui pensent tout le temps à ça, qu'ont-ils fait ? Leur mémoire commune leur permet moralement d'être des occupants. Il y a eu déformation de cette mémoire : on n'est pas nostalgique, pas du tout.

Michèle Driguez : Oui, la nostalgie c'est le lot de la diaspora, c'est d'elle que je parlais...

Eyal Sivan : Parlons de la déchirure entre la diaspora et Israël. C'est un sujet immense ! (rires). Mais prenons des exemples très quotidiens : nous devrions être le premier Etat du monde à couper les relations diplomatiques avec l'Afrique du Sud ! Les Israéliens disent "Oui, mais nous ne sommes plus les Juifs de la diaspora." Mais de l'autre côté, on vit dans un ghetto. Je pense que nous devrions réagir à cause de cette mémoire commune et pas à travers le quotidien, ne pas utiliser la mémoire quand c'est utile et l'oublier quand elle est encombrante ! On dit "On doit être fort pour ne plus être faible." Se permettre d'être occupant c'est la réponse à la mémoire mais c'est tout à fait le contraire en fait on ne devrait plus se permettre d'être occupant. C'est ça la manipulation, le marketing de la mémoire : c'est un sujet de base !

Pélégri en présentant son film a dit quelque chose que j'ai noté : "Mon père était un colon. Je crache sur le colonialisme, mais je ne crache pas sur les colons." Je trouve que c'est très juste et je me demande ce que je peux faire moi de cette phrase. Je crache sur l'occupation qui est une forme de colonialisme très fort, je crache sur un système d'oppression. Est-ce que je crache sur les gens ? Est-ce que le système existe sans les gens ? Nous avons chez nous ce mot énorme "le consensus national israélien" selon lequel je peux être un homme du centre ou de gauche, je peux manifester contre la guerre du Liban, contre l'occupation, mais il y a la raison d'état et le devoir civique : je suis soldat. Peut-on lutter contre un système en étant soi-même complètement ce système ?

Pourquoi puis-je parler de ce sujet, du marketing de la mémoire ? Parce que j'ai accompli un acte : je suis sorti du consensus. Je n'ai pas fait mon service militaire en Israël et j'ai quitté le pays depuis deux ans. Nous avons chez nous cette phrase -de gauche d'ailleurs- "on lave le linge sale chez soi." En Israël, c'est quelque chose qu'on ne sait pas beaucoup, mais la presse est de centre-gauche, comme la télévision, les écrivains, les metteurs en scène : c'est un problème. Moi, je suis sorti et je pense que le moment de vraie réflexion est arrivé. Peut-on être pilote d'avion de chasse, jeter des bombes au Liban sur des enfants et manifester pour la paix maintenant ? Les gauchistes répondent "Si nous n'allons pas dans les territoires occupés, d'autres s'en chargeront, beaucoup plus méchants que nous ; des hommes de droite..." C'est la grande question en Israël et c'est d'autant plus difficile d'y répondre que nous sommes en démocratie. Si nous étions en dictature, ce serait simple, il y aurait peut-être une révolution. Jusqu'où s'engage-t-on ? Ne suis-je pas le conducteur d'un train plein de Juifs ? Y-a-t-il une différence entre le conducteur et un caporal de l'armée ? C'est une question très dure. Il n'y a pas de réponse. La réponse, c'est celle de la conscience : moi, je ne pouvais pas le faire. Je n'ai pas fait mon service, je me suis marginalisé. Ça m'arrangeait bien : je suis très égoïste, pour la société ! Des copains m'ont dit "Nous on se fait tuer et toi, tu es ailleurs..." Mais si cinquante, soixante refusaient de faire leur service militaire, qu'arriverait-il ? Et maintenant, c'est le moment.

Michèle Driguez : Mais actuellement, des gens plus jeunes que toi encore, la génération des dix-sept, dix-huit ans, refusent de faire le service militaire en territoires occupés...

Eyal Sivan : Oui. J'appartiens personnellement à la génération de la Guerre du Liban. Mes camarades d'école ont été blessés ou sont morts au Liban. Et ce sont ces camarades qui aujourd'hui, lorsqu'ils font leur service de réserve une fois par an, sont envoyés pour réprimer les manifestations en territoires occupés, pour matraquer les Arabes. Après la projection de Aqabat Jaber, on a commencé à parler de la situation dans les territoires occupés et une femme est venue me parler. "Mon fils fait son service militaire en ce moment à Deheishe, un camp de réfugiés à côté de Bethléem. Moi, j'ai été déportée pendant la guerre, je suis une rescapée des camps de concentration. Mon fils revient ce vendredi et il me dit Maman, tu ne peux pas imaginer, j'ai été à Deheishe et je me sens comme un nazi..." Moi, j'essaye toujours de ne pas établir de comparaison avec l'Holocauste pour ne pas le ramener au niveau normal...

Michèle Driguez : Mais c'est difficile aussi de ne pas y faire référence, non ?

Eyal Sivan : Oui, bien sûr, j'ai du mal moi-même. Hier ça m'a échappé par exemple en parlant des plaques d'immatriculation de la Cisjordanie qui évoquent pour moi l'étoile Jaune : c'est notre mémoire... J'ai donc regardé cette femme en me demandant et en lui demandant ce qu'elle avait répondu à son fils. Ce qu'elle m'a dit m'a fait énormément réfléchir : "Mon fils, il faut que quelqu'un le fasse." Cette phrase me travaille beaucoup. Je pense à Waldheim et à son style de défense : "Moi, j'étais un pion minuscule dans le système." Je pense à ce fameux "détail" qui a fait tellement de bruit en France et je pense aux enfants de ma génération quand il n'y aura plus d'occupation militaire.

Le ghetto du consensus national.

Michèle Driguez : La réponse de cette rescapée des camps à son fils t'a énormément ébranlé et travaillé. Mais tu es "sorti du consensus". Comment combines-tu ces deux positions et penses-tu un jour "rentrer dans le consensus" ?

Eyal Sivan : Si "retourner dans le consensus" c'est vivre en Israël, être soldat et voter tous les quatre ans, alors non, je n'y retournerai pas. Si le consensus signifie aimer mon pays, aimer mes voisins, respecter la culture de l'endroit où je suis, créer un autre Israël meilleur, et crier pour être vraiment engagé, alors oui.

Michèle Driguez : Et que penses-tu de ce type d'argument selon lequel mieux vaut des Juifs progressistes que réactionnaires en territoires occupés ?

Eyal Sivan : Quand un progressiste entre en territoire occupé, il n'est plus progressiste. Un progressiste avec une matraque à la main, ça n'existe pas. Qu'est-ce que ça change pour une mère que son fils soit tué par un homme de droite ou de gauche ? Pour la mémoire de nos enfants, il ne faut pas qu'ils puissent nous demander. "Mais papa, où étais-tu ?" C'est essentiel. C'est vraiment une question de morale très profonde, chacun avec sa conscience. Le problème c'est qu'on dresse des barrières entre par exemple l'expérience de l'antisémitisme qu'on peut avoir vécu en Allemagne et le fait d'être occupant

en Israël : il y a d'un côté la souffrance juive et de l'autre, un événement politique, l'occupation. Alors que c'est une continuité, que c'est une humanité, c'est un racisme. Il n'y a pas antisémitisme d'une part et racisme de l'autre. L'antisémitisme est un racisme profond qui a fait beaucoup de mal, c'est peut-être devenu le symbole du racisme, mais il ne faut pas que les Juifs le confisquent. En Israël y une autre "bonne" phrase qui dit "Vous êtes anti-israéliens donc vous êtes antisémites." Attention, danger ! L'antisémitisme me touche comme une forme de racisme, l'anti-israélisme est contre moi, mon passeport, ma patrie. Parce que, contrairement à ma mère qui est née en Uruguay, moi, je suis né là-bas. Pourtant je suis un étranger chez moi, à cause de la forme actuelle d'Israël. C'est peut-être pour ça que j'ai un dialogue plus facile avec les Palestiniens.

Michèle Driguez : C'est pour ça aussi que la Méditerranée c'est important, parce que c'est un espace fédérateur, une cohérence dans laquelle tu t'intègres totalement en tant qu'Israélien même si tu as l'impression d'être étranger dans ton propre pays. Nous avons une série de questions quasi rituelles que l'on pose à nos invités : "Qu'est-ce que la Méditerranée pour vous ? Vous considérez-vous comme un réalisateur méditerranéen ?" Je peux te dire que nous n'avons pas eu besoin de te le demander, tant la démonstration est claire !

Eyal Sivan : A cause des Etats et des frontières, beaucoup de Méditerranéens sont des étrangers chez eux. Mais autour de la table de shesh-besh, à Alger ou en Turquie, et devant le pastis du sud de la France, ou l'arak ou l'ouzo, le raki ou l'anisette, on est tous les mêmes !