

Le sacrifice palestinien Entretien avec Michel Khleifi

Claude Racine

André Forcier
Number 50-51, Fall 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22108ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Racine, C. (1990). Le sacrifice palestinien : entretien avec Michel Khleifi. *24 images*, (50-51), 66–68.

le sacrifice palestinien

Après son magnifique *Noce en Galilée* (1987), Michel Khleifi, cinéaste palestinien et citoyen belge d'adoption, reprenait la route de la Palestine pour enquêter sur les victimes de l'intifada. De ce projet est né *Cantique des pierres*. Dans ce film à la fois documentaire et fiction, le cinéaste a mis en scène une histoire d'amour parallèlement au reportage. Un film poétique et violent, témoignage de la douleur et du sacrifice d'un peuple.

24 Images : Quelle est la signification du titre *Cantique des pierres* ?

Michel Khleifi : Le cantique, c'est la parole amoureuse et mystique, et ça exprime la volonté qui s'est imposée à moi d'écrire en plein reportage cette histoire d'amour. Et les pierres, c'est la réalité. En faisant les repérages pour un documentaire dans les territoires occupés, j'ai senti qu'il fallait aller au-delà du réel : je ne pouvais pas me permettre de filmer simplement d'une manière télévisuelle. Parce que la télévision produit l'oubli, mais le cinéma produit la mémoire. Je devais donc plonger dans la mémoire — mon premier film, en 1980, s'appelait *La Mémoire fertile* — et montrer la dimension historique, verticale, qui a mené à l'intifada.

24 Images : Pensiez-vous, dès le départ, mêler fiction et documentaire ?

M. Khleifi : Ce n'est qu'une fois là-bas que j'ai compris qu'il me fallait une ligne fictionnelle, pas seulement pour lier entre eux les éléments, mais pour musicaliser la réalité et lui donner son épaisseur historique. C'est en filmant que j'ai écrit le poème qui est devenu la ligne dramaturgique de la fiction.

24 Images : Vous avez choisi un arabe très poétique comme véhicule de la fiction — même si, pour un spectateur occidental, cette poésie du langage n'est pas immédiatement perceptible, puisque les sous-titres ne peuvent la rendre qu'imparfaitement.

M. Khleifi : D'abord, il n'y a pas de dialogue dans le film, rien que des monologues. Il me fallait, à travers la parole amoureuse, donner des informations sur la vie privée et la vie collective d'une part, et d'autre part faire passer des sensations, des sentiments, des fragments de mémoire. Il me fallait une langue synthétique, et la poésie est synthèse.

J'ai donc tenté un langage parlé qui soit aussi poétique, qui soit perçu comme le résultat des états d'âme des personna-

ges. C'est musical, ça produit beaucoup d'images, et ça aide à créer des plages de silence pour la structure symphonique du film. *Noce en Galilée* fonctionnait plutôt comme un opéra, avec des gens qui entrent et sortent, un collectif. Ici, il m'a semblé que, dans l'irrationalité de ce réel-là, une structure symphonique, plus abstraite, plus mentale, s'imposait, pour saisir ensemble l'espace mental des personnages et celui des spectateurs. Il n'y a pas de récit linéaire, le film est fait de fragments d'histoire et de paroles, de moments de mémoire et de souffrance. Tout cela pour arriver à cette question : qui fait irruption dans quoi ? Est-ce la fiction qui envahit la réalité, ou l'inverse ? Je crois qu'un siècle après la naissance du cinéma, on a le droit de brouiller les frontières entre les courants et les écoles, et que, à travers la tradition, on peut en arriver à une caméra-stylo, une caméra de poétisation, de sentiment et de réel à la fois.

24 Images : Quelle différence voyez-vous entre ce que vous filmez — le rapport des jeunes Palestiniens et des soldats par exemple — et ce que filment les équipes de télé ?

M. Khleifi : La différence est très simple : la télévision enregistre sans penser. Moi, j'ai un regard qui émane d'une pensée. Et donc un point de vue, et il est faux de dire qu'il est nécessairement idéologique. Ce n'est pas un point de vue étroitement palestinien, comme on me l'a reproché. C'est le point de vue de l'ange qui se trouve dans une situation de blessure et qui filme cette situation. Mon point de vue est beaucoup plus large, plus complet qu'un point de vue strictement palestinien. Dans toutes les histoires de colonialisme, il n'y a pas un peuple qui ait accepté rapidement sa réalité de colonialiste. Mais ce n'est pas la faute du peuple colonisé. Disons que l'idéologie est un fragment du regard qui domine mon film, mais que ce regard appartient surtout à la mémoire, au sentiment, à la connaissance et au savoir, au rêve, à l'inconscient et à l'angoisse. Si je n'avais trouvé cette relation entre réalité et fiction, où l'une alimente l'autre, je n'aurais pas su, dans la séquence de destruction des maisons par exemple, comment poser mon regard et où placer ma caméra, pour que cette bobine soit magnifique de justesse. Et pour le spectateur, dialoguer avec une œuvre, c'est savoir comment elle existe, par rapport à quoi, ses conditions, etc.

24 Images : Il semble pourtant que certains voient dans *Cantique des pierres* une volte-face complète par rapport à *Noce en Galilée*, en ce qui concerne le message des deux films.

M. Khleifi : On me reproche d'avoir changé par rapport à ce



En haut : Bushra Karaman et Makram Khouri dans le rôle des ex-amants qui se retrouvent quinze ans plus tard au cœur de l'Intifada.

En bas : les enfants de l'Intifada



que je disais dans *Noce en Galilée*. Mais c'est la situation qui a changé, pas moi. J'ai montré dans *Noce* que, faute d'arriver à la paix rapidement, le massacre était probable. Donc, j'avais prévenu. Mais personne n'a voulu le voir. Cela dit, je suis convaincu qu'il faut une paix juste et durable au Proche-Orient, et que les deux peuples ont droit à leur dignité et donc à leur État.

24 Images : Vous avez donc tourné simultanément la partie fiction et la partie documentaire. Quelle était votre liberté d'action ?

M. Kbleifi : Je n'avais pas vraiment de liberté d'action. On nous a refusé l'autorisation de tourner, tout en ne nous interdisant pas de le faire. Et souvent, nous avons presque volé les images, en filmant le plus vite possible et en filant aussi vite. La séquence où on voit un jeune Palestinien obligé d'effacer des inscriptions sur un mur, par exemple, a été tournée de cette façon. Nous sommes tombés dessus par hasard, et on s'est dépêchés de filmer, avant que les soldats tentent de nous en empêcher. Évidemment, nous avons dû prendre des risques, qui étaient d'ailleurs complètement assumés. Mon collaborateur a reçu deux balles dans le dos à Gaza, et on m'a appuyé un révolver sur la tempe pendant cinq bonnes minutes.

24 Images : Vous n'avez pas inclus de séquence où l'on voit des jeunes lancer des pierres.

M. Kbleifi : Non, parce que ce qui m'intéressait, ce n'est pas le slogan, mais l'état d'âme qui mène au slogan; pas le jet de pierre, mais ce qui y a conduit. Le film parle du sacrifice, pas du martyr, qui relève d'une conception idéologique des choses. Chacun sacrifie une part de lui-même pour atteindre à un nouvel état des choses. C'est un paradoxe humain et, pour moi, le film appartient à notre histoire à tous.

24 Images : Quelles sont les marges de manœuvre du cinéma palestinien par rapport à l'État d'Israël ?

M. Kbleifi : Elles n'existent pas. De toute façon, il n'y a pas de cinéma palestinien en tant que tel. On ne fait plus de films, et personne ne nous propose rien. La liberté de filmer, on ne vous la donne pas, il faut l'arracher, à vos risques et périls. Par-dessus le marché, il m'est pratiquement impossible de montrer mes films dans les pays arabes, sauf en Tunisie, parce que les rares salles qui pourraient les passer sont menacées de fermeture. Ajoutez à ça la censure et la montée des intégrismes. L'Égypte, qui est un gros producteur de films, n'achète pas les miens. J'ai le choix entre passer au cinéma commercial international, et me radicaliser à la recherche d'un langage pur. C'est le cas de



En haut : les femmes profèrent lamentations et paroles de résistance
 En bas : les enfants ont remplacé les billes confisquées par l'armée par des balles de fusil



tous les cinéastes arabes, de tous les cinéastes du Tiers-Monde. On montre nos films dans les festivals, et après ?

24 Images : Il y a de plus en plus de films que l'on ne voit que dans les festivals. C'est, à la base, un problème de distribution.

M. Kbleifi : Ça ne me fait pas rire. *Cantique des pierres* n'ira dans aucun festival si je ne suis pas assuré d'abord d'une distribution ou d'un achat par la télévision. C'est fini, tout ça. Les gens des festivals vous paient l'aller-retour en avion première classe, trois ou quatre jours en hôtel de luxe, dans des conditions incroyables par rapport à ce que vous vivez dans votre pays. C'est de la corruption ! Comment voulez-vous qu'après cinq ou six festivals les pauvres cinéastes du Tiers-Monde trouvent encore la ressource de travailler ? Au lieu de nous inviter à Cannes, puis deux mois plus tard au Portugal ou à Valence, qu'ils nous donnent cet argent pour faire nos films, et qu'ils ne nous empêchent pas, après, de les distribuer avec leur système commercial. Je ne veux plus être invité. Les festivals ont besoin de nous, c'est tout. Et ils veulent nous séduire. Or, la séduction implique l'injustice. Celui qui est séduit est toujours abandonné. Les festivals, ce sont les miettes du gâteau, de cette masse d'intérêts, qu'on jette aux marginaux du système. Si je me révolte contre tout cela, ce n'est pas seulement pour une question philosophique ou morale, c'est aussi parce que le cinéma est mon gagne-pain. Nous travaillons et nous demandons le droit à l'existence comme travailleurs de cinéma. Et qu'il n'y ait pas quelques imbéciles qui décident à notre place.

24 Images : Votre prochain film, pour terminer ?

M. Kbleifi : Un film belge. *L'ordre du jour*, une fiction sur le monde de la bureaucratie belge. J'ai envie d'entrer dans le château du cinéma européen. ■