



Eyal Sivan (1/2)

Sur et autour d'Etat commun

vendredi 10 août 2012, par [Florent Le Demazel](#)



Assez peu connu en France, Eyal Sivan réalise pourtant depuis vingt-cinq ans des documentaires dont l'identité serait moins à chercher dans des constantes formelles que dans la récurrence d'obsessions thématiques : les relations Israël-Palestine évidemment, mais aussi le filmage des bourreaux ou l'écriture de l'Histoire. Cette pratique éclectique du cinéma tire sa cohésion d'une théorisation permanente sur laquelle Sivan, qui enseigne dans plusieurs universités européennes et israéliennes, revient avec nous.

Nous introduisons ce premier temps par un retour sur l'élaboration du dispositif et le tournage d'*Etat commun*, prolongeant les pistes politiques que nous avons proposées dans notre [critique \[http://revuedebordements.free.fr/spip.php?article85\]](http://revuedebordements.free.fr/spip.php?article85) du film. Pour rappel, le film réunit *par le montage* des intervenants des deux nationalités s'exprimant sur la possibilité de vivre dans un État commun, thèse qui va à l'encontre de l'idée habituelle de la nécessité d'un État Palestinien indépendant. Le principe du film est de mettre en vis-à-vis, dans deux cadres de part et d'autre de l'écran, deux interlocuteurs, l'un Arabe et l'autre Juif. Ainsi, lorsque l'une des parties parle, un visage de l'autre « bord » écoute ses arguments avec attention. En résulte une conversation, certes imaginaire ou "potentielle", mais donnant à penser qu'un dialogue est possible.

Les questions abordées dans la foulée nous font traverser une carrière forte d'une grande cohérence, et rappellent que, plus que le sujet, c'est le point de vue de l'auteur qui détermine la forme finale d'un film. Autrement dit, que l'esthétique et le projet politique sont à penser (et donnent à penser) ensemble. Cette position politique vaut encore aujourd'hui à Sivan une position marginale vis-à-vis du milieu cinématographique français. L'auteur s'en explique de la façon la plus claire qui soit : en revenant à ses films, qu'il considère en prise directe avec la vie et le réel.



Un film pour mettre en commun.

Débordements : Derrière une apparente simplicité, *Etat commun*, *Conversation potentielle* [1] fait subir au filmage de ses intervenants une double violence : à l'égard de la parole d'abord, que vous coupez, montez, prolongez ; mais aussi de l'image, puisque vous mettez en vis-à-vis des orateurs des figures spectatrices : vous fabriquez de toute pièce ce dispositif conversationnel. Ce pourrait d'ailleurs être les deux sens du terme "potentiel" : un dialogue potentiel, c'est-à-dire qui pourrait arriver ; et un dialogue porteur d'un sens potentiel. Comment avez-vous procédé techniquement ? Comment avez-vous choisi vos intervenants ? D'où viennent ces plans d'écoute ? Quelle a été votre démarche cinématographique ?

Eyal Sivan : D'abord, il faut situer ça dans la relation entre démarche cinématographique et projet politique, deux notions qui, je pense, ne doivent pas être séparées. Et tu le dis bien avec les deux sens de « potentiel » : un discours qui a du potentiel, cela sous-entend que le documentaire est prémonitoire et donne à voir quelque chose qui est de l'ordre du possible. Tu parles de mettre en vis-à-vis des spectateurs, de faire violence à la parole. Pour moi, cela correspond à la définition de modes de travail qui, à mon sens, doivent être mis en avant, révélés, ne pas rester une alchimie, des secrets du métier, surtout que ce métier est aujourd'hui généralisé : tout le monde sait filmer, monter, donc il n'y a plus de mystère. Cependant, le point le plus important n'est pas tant de donner la parole que de filmer quelqu'un qui écoute, de mettre à l'écoute. C'est pour moi la vraie question de la relation de cet objet qu'est le documentaire avec le spectateur : tu le vois dans les films avec Leibowitz [1], dans *Route 181* [2004], le point important c'est l'écoute. Toutes les scissions d'*Etat commun* sont extrêmement claires, mais il y a le moment dans la rencontre où il y a la vraie écoute, l'interview où le témoin est vraiment écouté. Puisque c'est moi qui ai le pouvoir de le couper, je n'ai pas besoin de faire justice pendant la rencontre, le tournage. Pour ce film, la démarche était d'arriver justement à créer une communauté de parole, d'abord définie par un déplacement du centre de la discussion : non pas je suis pour / je suis contre, mais une multiplication de paroles de gens qui ont l'habitude de s'exprimer dans ce champ là, à propos de l'état commun. J'ai tourné avec 35 personnes, jusque dans les limites de la séparation : je ne pouvais pas aller au Liban interviewer les réfugiés, ni à Gaza, ça demandait une autre logistique. Nous avons surtout procédé par déduction et disponibilité, de la part de gens qui sont entre amis, entre intellectuels, ce qui est complètement nouveau par rapport à mes films précédents.

D. : Ce sont des gens qui se connaissent et se côtoient ?

E. S. : Parmi eux, il y a de vrais amis, des collègues, certains se sont rencontrés dans des colloques, etc. Ce qui n'existe pas, c'est une communauté visible et consciente d'elle-même. Lors de la première projection à Sdérot, en Israël, un professeur, tout excité, a dit : « Mais il y a une communauté, on n'est pas seul ! » Ces gens ne sont pas ensemble, ils ne créent pas un commun entre eux. Cette image scindée renvoie donc à cette parole qui ne crée pas encore un commun. C'est pour ça que je travaille beaucoup en revenant sur les lieux : comment prolonger ? Idem pour le "[1]" : *Conversation potentielle [1]*, c'est une première proposition, susceptible d'être prolongée.

D. : Ça, c'est très important : des gens se rencontrent pour la première fois à l'écran, mais en même temps, la rencontre n'a pas lieu, à cause de cette coupure.

E. S. : Ils se connaissent. Peut-être que les deux colons ne connaissent pas les autres, et certains travaillent à l'extérieur, mais entre les Palestiniens citoyens d'Israël et les Israéliens Juifs, ils se rencontrent plus ou moins. Mais cette rencontre là n'a jamais eu lieu.

D. : Justement, on peut se demander pourquoi ne pas avoir organisé cette rencontre, et filmé par exemple une table ronde ? Il y aurait pu avoir aussi une écoute. Et pourquoi ne pas avoir fait, à la place de cet écran divisé, un champ-contrechamp ? Est-ce que vous y avez songé, comment cela s'est décidé ?

E. S. : Absolument. Au départ, la démarche était de rassembler, avec Eric [2], une série d'entretiens pour en faire un livre. Puis on a laissé tomber les entretiens, voyant qu'au niveau de l'équilibre de parole, entre les identités et les lieux, ce n'était pas possible. Nous nous sommes alors lancés dans la rédaction de ce livre, extrêmement programmatique. La critique attendue est celle des moyens : comment on y arrive ? La présence du livre y répond d'une certaine manière. Ensuite est revenue l'envie de faire des entretiens, pour avoir quelques paroles. J'ai donc commencé à filmer des interviews avec des amis. Et c'est au tournage qu'est venue l'idée de les faire dialoguer. Évidemment, au départ, en champ-contrechamp. Mais si celui-ci n'est pas construit en tant que tel dès le départ, ce n'est pas un champ-contrechamp, d'un point de vue purement technique. Et surtout, Godard le dit très bien, justement dans le contexte Israël-Palestine, lors du cours qu'il donne à Sarajevo dans *Notre Musique* [2004], avec Mahmoud Darwich : champ et contrechamp ne sont pas la même chose. Ici, au contraire, c'est la même chose. La ligne de séparation sur l'écran, cette non-image, représente l'absurdité de cette notion de séparation, puisqu'on peut la pulvériser par un jeu : les gens ne sont jamais vus se parlant l'un à l'autre. Leurs moments de réaction viennent de mes questions, mais celles-ci sont construites à partir des arguments de tous. Évidemment, c'est tourné dans l'idée d'être monté. C'est moi qui agence les arguments, j'interroge Y au nom de X, etc.



« Si vous regardez attentivement ces deux photographies du film de Hawks, vous verrez qu'en fait, il s'agit de deux fois la même... »

D. : Vous citez les gens que vous avez interviewés. Vous êtes vous-mêmes l'élément de lien entre chacun.

E. S. : Je suis l'élément de lien, c'est-à-dire qu'il y a un élément de lien tiers, en l'occurrence le dispositif cinéma, qui crée la conversation. Une conversation n'est possible qu'en réunion, mais cette table ronde n'est elle-même pas possible car il n'y a pas un projet commun, il n'y a que des opinions. Les tables rondes, ce sont les colloques académiques, etc. Cela aurait été moins intéressant.

D. : Il y aurait eu moins de potentiel ?

E. S. : Il y aurait eu moins de potentiel, et il y aurait eu surtout moins d'écoute. À cause de l'isolement extraordinaire de cette parole, qui fait que les gens qui la portent ont un besoin réel de parler. Alors que le besoin réel est d'écouter, écouter cette simplicité : c'est limpide. Ça a l'air de quelque chose d'extrêmement radical, alors que pour moi c'est limpide. Maintenant, c'est la question des moyens qui se posent. Et le cinéma essaie de répondre à ça, cette forme est extrêmement aride parce qu'elle essaie de répondre à ces moyens.

D. : Vous accolez des gens qui écoutent, et surtout qui acquiescent, donc qui ont l'air d'accord, avec des déclarations auxquelles ils n'ont pas assistées. Est-ce qu'il n'y a pas là une limite éthique à ne pas franchir par rapport à l'usage de l'image des intervenants ?

E. S. : La limite éthique est la vraie question du documentaire. C'est une question qui traverse l'ensemble de mon travail : la limite avec le montage dans *Un Spécialiste*, la limite dans les liens entre parole et image dans le film sur la Stasi... Je pense que la seule chose que l'on peut opposer à cela, tout en reconnaissant la limite éthique, c'est que c'est visible, ce n'est pas caché. Oui, c'est un acte extrêmement subjectif, signé, et qui prétend donner un essai politique, ce que sont la plupart de mes films. J'ai défini dans *Éloge de la désobéissance* [3] le principe des « ciseaux visibles », ou en tous les cas du doute. C'est la première question qui se pose devant *Etat commun* : est-ce qu'ils se

parlent vraiment ? est-ce qu'ils acquiescent vraiment ? est-ce qu'ils ont vu et entendu ? Il y a coexistence de deux mécanismes que je trouve très contradictoires, qui sont à la fois une exigence d'écoute et un doute permanent : douter de l'image, douter du dispositif. Cela peut paraître contradictoire, mais c'est à partir de là qu'on joue dans le champ du politique : est-ce que ces mêmes personnes se reconnaissent *a posteriori* à l'écran ? Est-ce que le jeu se fait dans une connaissance intime, ou dans une perversion de la réalité ? Monter le sourire de la députée Hanine Zouabi, qui était sur le "[Mavi Marmara \[http://fr.wikipedia.org/wiki/Mavi_Marmara\]](http://fr.wikipedia.org/wiki/Mavi_Marmara)", quand un colon parle, c'est dire que potentiellement, ce serait possible [Cf. Fig. 1]. Hanine Zouabi se reconnaît là-dedans.

D. : Il y a donc aussi un travail à faire par le spectateur qui doit questionner l'image. Mais en voyant le film, on s'est dit aussi qu'il y avait beaucoup de parole, que le film demandait beaucoup d'attention de la part du spectateur, qui doit en plus lire les sous-titres, si bien qu'on avait parfois tendance à décrocher du discours. Le film décrocherait ainsi du conflit israélo-palestinien pour forcer le spectateur à penser l'écoute en tant que telle, avec ces visages toujours attentifs. Est-ce que vous seriez d'accord pour dire que ce film peut se lire en dehors d'un conflit précis pour toucher à un thème plus général ?

E. S. : Si ce n'est pas le cas, il n'a pas de raison d'être. Si ce n'est que pour dire quelque chose, à un moment donné, sur un conflit donné, si ce n'est que la dictature du sujet, du thème qui le porte, il n'y a pas de raison d'être pour le film. Si faire un film a un sens, c'est que regarder ou écouter ont un sens en dehors du livre qui accompagne le dvd : écouter ces deux langues qui sont complètement différentes, mais qui ne semblent pas si différentes au spectateur occidental, et regarder ces personnes qui parlent. À un moment, on se demande ce qu'est l'acte de conversation, ce qu'est le visage. Est-ce qu'il y a des choses qui passent vraiment par la parole ? Mais aussi : comment faire pour que le film ne passe pas ? Comme on dit « un film passe à la télévision ». Comment faire pour avoir cette conscience qu'on a décroché à un moment et se dire, « là, il faut que je le revoie », et donc entraîner cet acte de re-vision. J'ai beaucoup entendu après ce film, ou après *Jaffa* : "j'ai besoin de le revoir". Ce qui est pour moi le bonheur même, car c'est là qu'on commence à critiquer, c'est là que ça devient intéressant.

D. : La plupart des spectateurs vont voir le film comme un objet lié au livre, qui est quand même donné comme une réponse à un problème politique, voire politicien puisqu'il y a des camps, des partis qui s'opposent, etc. Le spectateur pourrait presque culpabiliser de décrocher, de ne pas entendre tout le discours, pour finalement s'intéresser aux visages et à l'écoute. Mais n'est-ce-pas justement à ce moment-là, dans ces va-et-vient entre parole et image, que le cinéma apporte sa pierre ?

E. S. : J'espère qu'à un moment, on bascule, on revient à l'essentiel : des femmes et des hommes, des êtres humains qui discutent et partagent un espace d'une neutralité absolue. Tout le reste n'est que de la "projection". Ce décrochage, c'est le retour au fait que ce sont sur l'écran des femmes et des hommes. Ce qui est beaucoup.

D. : C'est intéressant car certains diraient qu'on sort alors du politique. Pourtant, il me semble que c'est à ce moment-là qu'on transforme, qu'on entre dans une autre forme, potentielle aussi, de politique.

E. S. : Pour moi, c'est en effet là qu'on entre dans le politique. C'est ce qui m'a aussi été reproché. C'est au moment où on commence à faire des analogies qu'on entre dans le politique. La première analogie, c'est le moment où l'image n'est pas une image de salut, où elle ne sauve pas le spectateur, mais l'interroge. Au fond, oui, ce sont des hommes et des femmes. On se rend compte du pouvoir qu'ont sur nous les projections : je dis « arabe », je dis « islam », tout de suite « kssss », il y a un sentiment de répulsion. C'était déjà le sujet de *Jaffa*, tout se réduit aux cinq premières minutes du film [4]. D'ailleurs on me dit souvent que mes films se résument à leurs cinq premières minutes. Un autre reproche qu'on me fait est cette redondance, cette nécessité de toujours chercher à creuser, à retourner ces projections mentales et culturelles.

Des images à mettre en doute.

D. : Votre filmographie présente un certain nombre de constantes, mais aussi quelques disparités : vous pouvez aussi bien réaliser un road-movie avec *Route 181*, démonter un cliché publicitaire dans *Jaffa*, faire des montages d'archives avec *Un Spécialiste* ou les court-métrages sur les génocides africains, ou encore filmer des être parlants, de Leibowitz à ces *Conversations*. Une telle diversité de méthode est finalement assez rare. Est-ce le sujet qui appelle un traitement particulier ? Cherchez-vous volontairement à vous diversifier ?

E. S. : Il y a d'abord le fait d'être un autodidacte total, qui n'a pas fait d'études formelles. Et donc toujours ce sentiment d'un manque de savoir, d'une lacune, fondamental. En même temps, je ne suis pas un cinéphile, plutôt un bibliophile, et je ne pense jamais en termes de style. Ni style, ni genre. Je pense une notion, qui est le dispositif. C'est lui qui impose ensuite les rapports de formes. C'est vrai que cette citation permanente dans mon travail correspond à la recherche d'un projet esthétique politique. La forme road-movie de *Route 181* est née de la question : « comment on s'approprie un territoire ? » Comment deux personnes, qui ont fait des films là-bas, qui ont chacun leur carrière, leur histoire, sans rapport, se demandent en même temps, « qu'est-ce qu'on peut faire ? C'est la merde, c'est les attentats suicides... Comment on va voyager ? » À un moment, on a décidé une séparation, dessiné une frontière, et ça a donné lieu à une catastrophe. On accroche des cartes géographiques sur les murs et on regarde. Puis on loue une voiture et on va voir sur place. Après, on construit ça en cinéma. *Izkor*, c'est cinq semaines de commémorations nationales, que l'on suit à travers un public qui va de l'école maternelle jusqu'au bac. *Aqabat-Jaber* [1987], mon premier film, se déroule sur une journée : 24h dans la vie d'un camp de réfugiés. C'est donc né dans un rapport très matériel à l'image, et les choix formels s'appuient sur une argumentation : la forme doit être juste pour cette idée là. J'ai reçu le livre du témoignage de l'officier de la Stasi et le producteur qui avait acquis les droits m'a demandé si j'avais un projet : fiction, reconstitution, documentaire... sur le système de contrôle. Ça m'intéresse, je réfléchis et impose ma monteuse, et le projet prend forme sur la société de contrôle...

D. : À ce propos, où avez-vous trouvé les images d'archives pour ce film ? Il est parfois difficile de faire la part des choses entre archive et reconstitution. Celle-ci est généralement assez décriée : solution de facilité, elle peine à donner la mesure d'un contexte historique... Quel est votre rapport à cette pratique ?

E. S. : Ce qui distingue la fiction de la pratique documentaire est le problème du traitement du passé. Une pratique de reconstitution serait de l'ordre de la fiction, elle fictionnalise les événements. Face à cela, il y aurait autre chose, qui serait de tourner ses propres archives : les travellings dans les couloirs de Monsieur B., dans *Pour l'amour du peuple*, ont été tournés pour « faire archive », de même que les archives ont été articulées pour suivre le texte. La première étape a été l'adaptation du texte et son enregistrement linéaire. Là-dessus ont été posées les images. On a donc décidé d'inscrire le discours de l'officier dans son décor. À partir de là, il y a reconstitution, mais elle va au-delà : on n'est pas dans le registre de l'imaginaire, elle s'intègre à la continuité des images d'archive. Il y a des raccords entre archive et reconstitution : un plan d'image d'archive montre un zoom sur une fenêtre, la caméra va aller filmer au travers. La deuxième chose, ce sont les images tournées aujourd'hui, notamment par les caméras de surveillance, et qui sont datées. Cependant, la grande reconstitution du film reste le fait que la voix est enregistrée sans caméra : c'est un acteur qui joue, parle en marchant, tourne sur la chaise, etc. C'est complètement reconstitué, dans des lieux proches de ceux du film. Tout se joue sur cette zone liminale entre vérité et véracité. Cela dit, la reconstitution telle qu'on l'entend d'habitude, c'est à chier, évidemment, puisque c'est la tentative de combler par de la « fiction fictive » ce qui manque dans le réel.

D. : C'est de l'illustration.

E. S. : C'est de la projection à nouveau, ce n'est pas du montage. Moi, je travaille sur le montage, je colle deux choses. Et évidemment, il ne s'agit pas d'être dans le passé : les caméras de surveillance et les plans des bureaux sont une reconstitution de ce qui aurait pu être la surveillance permanente d'un bureau. Ça n'existe pas, mais justement, j'utilise la matérialité de l'image pour le faire percevoir, comme dans *Jaffa*. C'est visible, perceptible, par le spectateur.

D. : C'est visible, mais le doute persiste : on a du mal à croire que de telles archives existent, mais « ça se pourrait ». D'autant que les documentaires jouent souvent sur la prime à la véracité des documents : l'archive incarne l'authenticité. Vos films s'inscrivent contre cela en insinuant un doute sur les archives et sur la difficulté à délimiter archive et reconstitution.

E. S. : Avoir du mal à délimiter, c'est ce qui pousse au doute. C'est cela, le rapport sain à l'image. On entre alors dans le rapport politique : on a du mal à déterminer, donc il faut prendre position. Ou c'est de la reconstitution, ou ce sont des images vraies. En ce sens, revient la question du discours esthétique et politique : la forme du film implique de séparer, de prendre position. Hors de toute question d'objectivité, de vérité, etc.

D. : La grande ressemblance entre ce film et celui sur Eichmann, c'est d'essayer de comprendre les motivations des bourreaux, qui sont tous deux de petits fonctionnaires zélés, de bons exemples de la "banalité du mal" selon Arendt. Vous essayez de creuser ce qui les a poussés à agir de la sorte, leurs « valeurs morales » pour reprendre les termes de Leibowitz dans *Itgaber*. Comment filmer ces gens sans tomber dans l'humanisme ? Comment filmer des bourreaux ? C'est un peu une grande question du documentaire.

E. S. : Pour moi ce n'est pas une grande question, c'est *la* question, c'est ce qui m'intéresse, c'est presque une obsession. Avant de savoir comment filmer le bourreau, il faut se demander pourquoi le bourreau est si peu représenté dans le documentaire. Pourquoi, alors que le monde est le résultat du mal, on en voit si peu les acteurs ? Je ne parle pas des causes, mais de ceux qui font ce mal. Le documentaire est le monde des victimes. Depuis *Izkor*, depuis la première Intifada, c'est une question qui m'intéresse beaucoup. *Izkor* se penchait sur une société justifiant son rôle de bourreau par le fait d'avoir été une victime. Je généralise, j'exagère, évidemment, mais du moins cette société se reconnaît dans une violence administrée au nom d'une violence subie. Et ce qui m'a intéressé après, avec le film sur Leibowitz et sur Eichmann, c'est moins le mécanisme d'action, la psychologie, que le mécanisme de justification. Comment ces bourreaux justifient-ils leurs actions ? Jamais par amour du mal, ce ne sont pas des psychopathes. En étant attentif à ce régime de justification, on peut identifier des formes de la banalité du mal : c'est ça qui fait la continuité. C'est à ce moment que je suis devenu cinéphile, que je me suis mis à la recherche de films sur les bourreaux. Ces dernières années, à cause de mon activité d'enseignant, je me suis intéressé à cette question : pourquoi le bourreau n'est pas plus présent, pourquoi n'a-t-il pas, autant que la victime, ce statut de témoin dans le documentaire ?



D. : Il y a tout de même des exceptions : le film de Schroeder sur Amin Dada, les films de Rithy Panh...

E. S. : Il y a des exceptions : Schroeder, Rithy Panh, Marcel Ophuls, Robert Kramer avec *Notre nazi* [1984], et quelques autres. Mais ce n'est pas le documentaire, ce n'est pas l'attitude des documentaristes. J'ai théorisé là-dessus et sur ce que porte le cinéma dès son invention. Le cinéma est inventé et il dit deux choses : *L'entrée du train en gare de La Ciotat* et *La sortie des usines Lumière*. L'un c'est la modernité et l'arme terrible de destruction massive, l'arme du 20ème siècle : le train ; l'autre, c'est l'invention de l'Autre, de celui qui se tient en face de la caméra, on filme des ouvriers, etc. Pour moi, ces deux choses-là s'inscrivent dans un moment qui est la sécularisation, en France on parle de laïcité, mais pour moi c'est la sécularisation. Le cinéma va devenir l'église séculaire. Il va remplacer l'Église et l'écran va devenir le lieu de la douleur de l'Autre, le souffrant qui sauve le public : avant c'était le Juif accroché au fond de l'église et après ça devient le documentaire. Les frères Lumière vont envoyer leur caméra en Orient, au Mexique, filmer l'Autre, qui va devenir la figure salvatrice du public.

D. : Aujourd'hui, et depuis les années 60, ce rôle a été repris par la télévision, depuis le Vietnam peut-être.

E. S. : Bien sûr. Mais cela reste une victime à l'écran qui souffre pour nous et provoque dans le public un sentiment de pitié, de compassion, de douleur pour l'Autre, et qui rassure le spectateur sur son humanité puisqu'il est capable d'éprouver des sentiments nobles.

D. : Mais en même temps, c'est une compassion à peu de frais, car elle ne pousse pas forcément à intervenir ou à s'indigner...

E. S. : Non, non. Simplement, elle est salvatrice. Le public, le spectateur sait qu'il est bon, puisqu'il a ce sentiment bon. Je peux sentir la douleur de l'Autre donc je suis un humain, mais ce n'est pas une interrogation. Le bourreau, au

contraire, est une figure d'interrogation. Le problème avec Eichmann c'est « qui suis-je ? » Au fond, face à Eichmann, dans sa situation, dans son moment, dans sa position de faible puisqu'il est au tribunal, mes sentiments de compassion et d'identification me posent problème. Ils sont interrogatifs. Et je suis dans la position de juge, puisqu'il n'y a pas de jugement - le film ne montrant pas le verdict de la cour. C'est très complexe pour les spectateurs. Mais le spectateur lui-même est une entité complexe. L'interrogation est fondamentale, c'est pourquoi la figure du bourreau est celle qui m'intéresse. C'est là-dessus que je travaille. J'ai un projet d'exposition mêlant cinéma, art et littérature. Depuis quelques années il y a une littérature qui s'intéresse plus à cette figure du bourreau, extrêmement complexe, puisqu'elle dépend d'une conjoncture. Il y a une contingence, et en même temps il y a des notions isolées de leur contexte : Eichmann, c'est le travail bien fait, c'est une valeur ; Monsieur B. c'est l'amour aveugle, la fidélité, la fidélité à l'entreprise.

D. : L'ordre : mieux vaut un ordre injuste qu'un chaos égalitaire.

E. S. : Absolument, c'est la trouille totale et absolue du chaos, que représente le grouillement de gens, le tiers-monde, les villes non planifiées, les réseaux non connectés, les marges. L'ordre, la fidélité, le travail bien fait, sont des figures qui sont entièrement associées, dans le monde capitaliste libéral, à des valeurs positives. C'est cela qui m'intéresse : ce sont des personnages contemporains, « effroyablement ordinaires », comme disait Arendt.

D. : L'envers de cette question serait alors : comment filmer les victimes ? Comment les filmer sans les enfermer dans ce rôle de victime, et sans non plus légitimer la vengeance ? Dans *Route 181*, vous prenez soin de juxtaposer témoignages de Juifs et d'Arabes.

E. S. : La première chose, c'est que puisqu'il n'y a pas égalité entre Israéliens et Palestiniens, puisqu'il n'y a pas commun, l'effet d'un champ-contrechamp et de la juxtaposition leur donne déjà un statut d'égalité. Cela casse le rapport entre eux. Deuxièmement, et c'est ce que je trouve intéressant dans le travail avec les bourreaux, c'est que je ne crois pas que les témoignages de part et d'autre se contredisent. C'est là que la pratique documentaire m'a aidé à réfléchir et à analyser une situation politique : ce sont deux positions, deux points de vue. Le bourreau et la victime ne racontent pas deux histoires, ils en racontent une seule, mais selon deux points de vue. C'est ce qui permet de faire le montage. C'est sur cette question qu'il y a eu un malentendu total, et de la mauvaise foi, à propos de la scène des coiffeurs dans *Route 181* [5]. Ces deux coiffeurs sont posés sur la même *timeline* : l'un est lié à l'Europe, l'autre à la Palestine, mais en réalité, ils sont identiques, l'un existe à cause de l'autre. Bien que le point de départ soit l'Europe. Tout de suite, il y a eu concurrence entre les victimes – on a parlé de « nazification » à propos de ce film. Ce qu'il n'y a pas eu, par contre, c'est l'écoute : on n'a pas pris la scène de face pour se poser la question de sa signification. Le projet sur lequel je travaille maintenant, c'est la question du « montage interdit », non pas au sens de Bazin (que j'ai découvert tout récemment), mais plutôt de Godard : l'interdiction tient du fait que certains de ses montages lui ont valu d'être taxé d'ambiguïté, d'antisémitisme, d'obsession, alors qu'il est peut-être l'un des rares artistes européens à prendre ses responsabilités dans son projet esthétique-politique sur les deux grandes questions européennes que sont les rapports aux Juifs, et les rapports aux Arabes.

D. : Je suis d'accord avec vous sur l'idée qu'il n'y aurait pas deux histoires différentes, mais une seule dans laquelle ce qui change sont les liens de cause à effet. Dans *Izkor*, vous filmez une scène dans un collège où une enseignante dessine au tableau un triangle reliant l'exil des Juifs causé par Pharaon, la Shoah et la naissance d'Israël. Dans vos films, vous cherchez au contraire à montrer qu'Israël existe bien à cause de la Shoah, mais pour de mauvaises raisons : la peur, la paranoïa...

E. S. : Oui, d'ailleurs ce n'est pas par hasard si elle dessine un triangle : c'est une figure en écho au Père, au Fils et au Saint-Esprit, c'est un écho à un fantasme occidental. La Bible, le peuple qui est parti et qui revient, c'est un fantasme occidental qui a été adopté par le Sionisme, mais ce n'est pas du tout le discours juif. Le Juif, il dit « l'année prochaine j'irai à Jérusalem », mais il reste à Beyrouth, puisqu'il attend le Messie. Avec la chrétienté, l'image va jouer un rôle

fondamental : on invente la photographie et il y a le débat entre Darwin et l'Église. Qu'est-ce qu'on va faire avec la photographie ? On va aller prouver que ce qui est écrit dans la Bible est vrai. Et où on va aller ? On va inventer la Palestine, on va inventer un pays qui doit être comme dans la Bible. Sauf qu'en réalité, il ne l'est pas. C'est là qu'intervient le point de vue et le commentaire : pour montrer que c'est un désert, on ne va le filmer que comme un désert ; pour montrer qu'on l'a fleuri, on ne va photographier que ce qui est fleuri. On va d'abord poser un régime de justification, puis on va lui donner une image.

D. : À propos des informations télévisées, François Niney a cette formule : « Voir ce qu'on croit et non pas croire ce qu'on voit ».

E. S. : Oui, c'est ça. Et donc il faut revoir, il faut faire des révisions.

D. : Votre travail contient souvent cette portée pédagogique.

E. S. : Vous prenez les archives du procès Eichmann, vous les retravaillez et les réarticulez d'une autre façon, et ça permet de les revoir et de révéler autre chose dans le même matériau. On voyage à nouveau dans ce pays qu'on a pourtant vu mille fois.

Monter le passé pour penser l'avenir.

D. : Ce qui est étonnant, c'est que dans ces films pédagogiques, vous n'inscrivez pas votre voix en commentaire. Vous écrivez des livres, avec Roni Brauman, avec Eric Hazan, mais vous ne faites pas de commentaires. Au contraire, chez Godard justement, il y a toujours une voix off dans ses essais.

E. S. : Je n'y arrive pas. A chaque fois que j'ai essayé, cela ne marchait pas, donc je me suis rabattu sur une autre forme de voix off, qui est le montage, toujours très visible : là je montre, là j'arrête, etc. Et surtout, je travaille avec les voix des autres : ce que je sais faire, c'est prendre les voix des autres et faire un travail d'éditeur, pas seulement monteur, mais aussi éditeur.

D. : Vous prenez la parole des autres, mais vous la montez et la réarticulez.

E. S. : Oui, comme je prends les images des autres, des services de propagande allemand, juif, par exemple, que je monte contre eux. C'est pourquoi pendant très longtemps on m'a taxé de provocateur, mais provoquer un débat, une discussion, c'est un truc qui m'intéresse. Et puis à un moment, je l'ai fait à l'envers : j'ai découvert des textes, j'ai lu des textes dans un certain sens, qui m'ont aidé à théoriser la démarche. Aujourd'hui, et depuis un moment, j'étudie et j'enseigne des textes sur l'histoire, sur Benjamin, que j'ai lu comme un manuel de cinéma documentaire : brosser l'histoire contre le sens du poil, ce n'est pas arracher le poil, mais prendre le même poil en le brossant dans l'autre sens, par exemple prendre la parole, la représentation, le discours du bourreau, et le monter contre lui.

D. : Démonter les images pour remonter l'Histoire.



E. S. : Oui, car l'Histoire n'est pas une notion du passé. C'est cela qu'il faut retenir de Benjamin. Les déchets, les fragments, les *rubbles* de l'Histoire sont devant nous. La relation d'aujourd'hui de l'Europe à l'Orient, à l'islam, correspond à sa relation d'hier avec le judaïsme. En cela, le passé est là, et détermine le présent. Je ne suis pas un historien : je fais de la révision, du documentaire, mais je le fais parce que ce qui m'intéresse, c'est demain. Si je parle de 1987 dans mon premier film, sur les réfugiés palestiniens, c'est que ce qui m'intéresse, c'est la question de demain. La question des bourreaux dans les films sur la Bosnie ou le Rwanda, c'est la question de la situation d'aujourd'hui : au Rwanda, il faut habiter avec les bourreaux d'hier ; en ex-Yougoslavie, on a fait parler les victimes, mais les bourreaux sont là. Comment vont-ils vivre ensemble ?

D. : C'est aussi la question qui conclut *Pour l'amour du peuple* : que faire des anciens de la Stasi après sa dissolution ?

E. S. : Oui. Ce qui passait pour un régime totalitaire a en réalité été l'avant-garde de la gestion de surveillance des populations dans les démocraties occidentales et au-delà. C'est extraordinaire d'imaginer aujourd'hui le parallèle avec facebook : quel travail était nécessaire à l'époque pour déterminer qui était l'ami de qui !

D. : L'employé de la Stasi dit justement qu'il envie le matériel des occidentaux.

E. S. : Exactement ! Dans *Izkor*, dans une classe d'un lycée israélien, la caméra monte et montre sur le mur la phrase de la chanson de Sting : « History will teach us nothing », c'est quand même extraordinaire ! Cette dissonance, cette capacité de coupure totale, comme chez Eichmann, me fascine, et ça me donne envie de les combattre.

D. : Pour revenir à Benjamin, le cinéaste a peut-être un avantage sur l'historien, c'est cette capacité à inventer des formes susceptibles de faire se rencontrer, se superposer les temps.

E. S. : Oui. Je ne fais pas de séparation entre la pratique cinématographique et l'écriture de l'Histoire. Je suis conscient que l'Histoire n'est pas écrite au présent. Personne au Moyen-âge ne se disait : « on est dans la merde, mais tout ira mieux dans quelques années quand on sera à la Renaissance. » Je ne pense pas que cela se passe comme ça. D'un autre côté, 1492, c'est la découverte de l'Amérique, certes, mais c'est aussi la découverte de l'homme blanc par les indigènes américains. Eux savaient que le Nouveau Monde existait. Et c'est aussi l'expulsion des Juifs puis des Musulmans de l'Europe. Ces trois événements sont majeurs. Ce sont trois angles du même

moment de l'Histoire, qui sur cette *timeline* ne doivent faire qu'un. Et ça, c'est un problème cinématographique : il y a un, plus un, plus un... et on monte sur une *timeline* : on ne monte pas dans la profondeur, on monte l'un après l'autre.

D. : Godard expérimente une sorte de montage en profondeur dans ses *Histoire(s) du Cinéma* : il fait un montage plutôt vertical qu'horizontal. Plutôt que de juxtaposer, il superpose.

E. S. : Voilà. Il faut réinventer, tout en étant conscient qu'on n'est pas seulement en train de faire un film, on est en train d'écrire l'Histoire, pas une histoire, mais l'Histoire. Avec *Un spécialiste*, il ne s'agit pas de réécrire simplement le procès Eichmann. Le film existe, même si on le néglige, comme lors de la rétrospective qui a eu lieu au Centre Pompidou pour l'anniversaire du procès. Mais son absence même révèle une présence et pose un doute sur la façon de raconter le procès. Une articulation historique-cinématographique influence forcément par sa présence le discours historique.

D. : Encore faut-il que l'historien se tienne au courant de la production cinématographique, ce qui n'est pas toujours le cas. C'est une question pragmatique de diffusion : peut-être que le film a existé en creux dans cette rétrospective, mais en même temps, pour les gens qui y assistaient, existait-il vraiment ?

E. S. : Bien sûr. La question de la diffusion, de l'existence du film, c'est une autre question, liée à des choses énormes. Mais ce que je constate, c'est qu'à leur échelle, les gens qui s'intéressent à mon travail font un relais, peut-être pas des films, mais des réflexions que ceux-ci portent, et ça me va très bien. Je ne pense pas que l'existence d'un film se fasse simplement à travers sa circulation. Dans mon cas, au moins. Il y a aussi leur connaissance sans les avoir vus : combien de films on connaît sans les avoir vus ? Mais c'est vrai qu'il y a une grande rupture entre l'utilisation du documentaire et l'enseignement de l'Histoire en France.

D. : Dans *Eloge de la désobéissance*, à propos d'*Un spécialiste*, vous qualifiez le film de spectacle. Un tel comparatif peut étonner, et paraître un peu péjoratif. *La liste de Schindler*, pour prendre un exemple abordant un sujet similaire, correspond plus à l'image qu'on se fait du spectacle.

E. S. : J'ai toujours parlé en termes de spectacle. J'ai toujours considéré que le documentaire n'est pas le parent pauvre du cinéma. Justement, on ne peut pas fonder le documentaire sur la dictature du sujet. La question du cinéma est fondamentale, c'est dans ce sens là que je parle de spectacle : c'est du cinéma. C'est une relation avec le spectateur. Moi-même je suis spectateur, et s'il n'y a pas cette relation avec le film, je pense qu'il y a une trahison du contrat tacite avec le spectateur. Je ne me contente pas de l'extrêmement intéressant, du très important. Je réfléchis en termes de cinéma. On en revient à la question de la projection, de la projection historique. Dire qu'il y a spectacle, c'est dire que d'une certaine manière je me projette dans le film. Ça m'a pris du temps à m'en rendre compte, mais je crois, peut-être comme Godard, qu'il y a une porosité entre le cinéma et la vie.

D. : Ce qui fait qu'il y a spectacle, ce serait l'écriture cinématographique : pour faire un film documentaire, à la différence d'un reportage sur le vif, il faut qu'il y ait écriture.

E. S. : Mais même dans une grande part du documentaire, on inculque aux jeunes réalisateurs qu'un documentaire se raconte dans un pitch d'une phrase, avec une bonne histoire et un personnage fort. C'est cela qu'on pose comme un spectacle, mais c'est de la téléche, ce n'est pas un spectacle de cinéma.

D. : Pourtant, vous avez beaucoup travaillé pour la télévision.

E. S. : Oui. Je me suis financé là où j'ai trouvé de l'argent. Mais aujourd'hui, je ne suis plus capable de travailler avec la télévision. Ce sont les gens de ma génération qui ont des postes à responsabilité dans les chaînes de télé. À mon âge, et après tant de films, cela devrait être plus facile, pourtant je suis au point de départ. Ce n'est pas parce que je

connais personnellement le directeur de programme de France 2 que ça m'aide en quoi que ce soit. Et le nom « Eyal Sivan » n'existe pas vraiment en France, malgré les films que j'ai faits. Je suis invité un peu partout dans le monde pour parler de mon travail, jamais en France. Mais ça, c'est une histoire française particulière. Le principal problème est que ce qu'on appelle aujourd'hui le documentaire, en grande majorité, n'englobe pas dans son spectre la forme du film-essai : le film-essai n'existe pas à ma connaissance. On en voit dans des festivals, dans des expositions d'art contemporain, mais ça exige une économie complètement différente. L'économie de *Jaffa*, ou celle d'*Etat commun*, ce sont deux choses sans commune mesure : le premier a coûté 250 000 euros, le second moins de 10 000. Cela veut dire qu'il faut faire des choix, qu'il faut penser à d'autres modes de production. Cependant, la télé reste encore aujourd'hui une source importante d'argent, car beaucoup d'argent est subordonné au fait que la TV est un sas de décision.

D. : Et vous n'aviez pas dans les années 90 les mêmes contraintes qu'aujourd'hui ?

E. S. : Non. J'ai des contraintes en France aujourd'hui car c'est extrêmement centralisé : une seule personne prend les décisions, avec laquelle j'ai des relations extrêmement tendues, pour des raisons politiques. Mais dans les années 80-90, le pouvoir décisionnel était disséminé. Les interlocuteurs derrière leur bureau étaient des gens qui avaient leur personnalité, leur caractère, qui avaient des couilles et des têtes. Ils choisissaient, ils aimaient ou ils n'aimaient pas, et leur choix, c'était « eux ». C'était, en France, par exemple Pierre-André Boutang, ou Eckhart Stein en Allemagne. Des gens qui ne te faisaient pas chier avec les durées. Ce qui les intéressait ce n'était pas un pitch : on s'asseyait pendant deux heures et on discutait, on fumait, on buvait, on s'engueulait. Il était clair qu'il y avait de l'argent et qu'il fallait en profiter pour faire des choses qui leur plaisent. Ils prenaient des décisions. Avec Werner Dütsch, de la télévision allemande, j'ai appris énormément : il avait une connaissance du cinéma incroyable et sa case était la dernière de la soirée, donc le problème des durées ne se posait pas. Il a produit Straub, que je ne connaissais pas à l'époque, Ophüls, Robert Frank, Wiseman, Lanzmann, Kramer, Farocki... Tout d'un coup, j'ai eu la possibilité de travailler avec des gens comme ça. C'étaient les années 80. Ensuite il y a eu la possibilité, pour le documentaire de toucher l'avance sur recettes. Si je n'avais pas été Eyal Sivan, le diable de *Route 181*, cela aurait peut-être encore été possible, mais je n'en suis même pas sûr... Pour ce que je considère comme l'un des plus beaux documentaires de ces dernières années, *Nostalgie de la lumière* [2010], Patrizio Guzman a eu un mal de chien à monter la production. C'est finalement la boîte qui a fait un travail magnifique sur le mixage de *Jaffa* qui est entrée en coproduction pour qu'il puisse finir son film. La télévision aujourd'hui n'est plus pour moi une option : Arte m'a proposé un projet récemment, je n'arrivais pas à dire non, et j'ai traîné jusqu'à disparaître par mail. C'était pourtant un sujet intéressant : on m'a proposé toutes les archives du procès de Tokyo. Extraordinaire ! Un procès pour crime contre l'humanité pendant l'époque coloniale, avec les colonisés comme juges... magnifique ! Mais c'était avec la télévision, même avec Arte : le dialogue avec les gens de télévision, quelle horreur ! Plus jamais ça, comme dirait l'autre.

D. : Vous parlez de *Nostalgie de la lumière*. Il y a là aussi rencontre entre plusieurs temps : les exactions de Pinochet, les momies du 19ème siècle et l'observatoire qui fouille aux origines de l'Homme. Là encore, un désert fait se rencontrer plusieurs temps, plusieurs mémoires.

E. S. : Voilà, plusieurs mémoires, plusieurs histoires, mais en même temps, le tout pèse sur une société, le Chili, qui traite mal ses étudiants, une société qui étouffe et qui, pour ça peut-être, tend à fuir vers le futur. Les cadavres ne restent pas dans les placards. Il y a là aussi une attitude documentaire, qui existe également dans *Route 181*, et qui consiste à se faire un peu archéologue.

D. : Il y a d'ailleurs, littéralement, des chantiers archéologiques dans votre film.

E. S. : Tout à fait, et il y a la démarche archéologique puisqu'à chaque fois on revient aux ruines, on interroge ce qui était là avant. Il y a ce sculpteur qui a construit avec les pierres d'un village détruit...

D. : Mais il y a aussi la mémoire absente : les enfants arabes sont incroyables face au monument dédié aux martyrs Palestiniens, et se revendiquent Israéliens. Il y a une mémoire confisquée.

E. S. : Oui, et en même temps on ne sait pas vraiment dire s'ils jouent, s'ils n'osent pas... En tous les cas, il y a une mémoire. Cette question est directement en analogie avec celle du cadre : s'il y a, il n'y a pas. C'est là que j'ai rencontré *Les abus de la mémoire* de Todorov [Arléa, 2004], qui écrit ce que je cherchais à dire dans *Izkor* : quand il y a une mémoire, il y a un oubli. Il ne faut pas les considérer l'un contre l'autre, mais ensemble : l'acte de mémoire est aussi un acte d'oubli, de même que l'acte de montrer est acte de cacher. Le jeu consiste alors à déplacer le cadre pour révéler cette mémoire cachée. Bien que cette mémoire ne soit pas complètement cachée : les Israéliens n'ont pas tant peur du passé qu'ils craignent que celui-ci redevienne présent. La peur des Palestiniens, ce n'est plus la [Naqba](http://fr.wikipedia.org/wiki/Exode_palestinien_de_1948) [http://fr.wikipedia.org/wiki/Exode_palestinien_de_1948] : c'est aussi le présent. Le passé est contenu dans le présent. La question est donc de savoir comment on transmet le passé. La phobie qu'on a aujourd'hui des immigrés, ce n'est pas la mémoire coloniale, c'est la peur qu'ils viennent nous bouffer. En racontant autrement, on pourrait dire que les migrants viennent pour se faire rembourser, pour partager ce qui leur appartient aussi. Mais ce récit doit se faire avec les mêmes matériaux.

D. : Ce sont les liens logiques au cœur de ce matériau historique qu'il faut changer, pour remonter autrement l'Histoire. Et vous-mêmes, quand vous cadrez, vous êtes obligés de faire un choix dans votre point de vue. Dans *Izkor*, on apprend aux enfants une histoire qui en occulte une autre, mais qui par là-même s'inscrit dedans, puisque c'est justement les conséquences du passé qui déterminent le choix de l'histoire qu'on raconte.

E. S. : Oui, et l'Histoire provoque ces occultations en permanence. Évidemment, le plus dur c'est la question des réfugiés, dans le présent. Dire de l'Autre qu'il est réfugié, cela veut dire que quelqu'un a causé sa situation. Et ce quelqu'un, c'est le bourreau, qui est lui-même traumatisé par son passé.

D. : Mais le passé peut aussi servir de modèle pour construire l'avenir. La fin de *Jaffa* propose l'orange comme symbole d'une société où Arabes et Juifs vivaient ensemble en bons termes. Il y a un usage à faire de l'Histoire.

E. S. : Oui, *Jaffa*, comme *Etat commun*, portent des modèles qui viennent du passé, et interrogent leur projection dans l'avenir.

D. : Quand Israël fait usage du passé, c'est plutôt pour rappeler son statut de victime et légitimer de ce fait sa position de bourreau ; vous, ce serait au contraire pour rappeler que dans le passé, Arabes et Juif étaient capables de vivre ensemble.

E. S. : Je le fais dans *Izkor* en choisissant une famille juive d'origine marocaine. Il y a toute cette scène sur la "Mimouna", une fête arabe, traditionnelle des Juifs marocains, représentative de la vie au Maroc et célébrée par des Juifs. De même dans *Israland* [1991], tout le lot de préjugés racistes est contrebalancé dès qu'on aborde la question des origines tunisiennes et de la vie en Tunisie d'avant 48. Et on trouve ce genre d'exemples tout au long de *Route 181* : qui a caché les Juifs en Tunisie ? Les Arabes. Tout ça, c'est l'autre versant de l'Histoire qui n'est pas racontée. L'Histoire, en Israël, et ça c'est un travers qui vient d'Europe, est racontée à partir du point de vue occidental, Juif occidental en l'occurrence. Comme si les Juifs n'avaient qu'une histoire occidentale, alors qu'ils ont aussi une histoire dans le monde arabo-musulman, une histoire qui n'a pas vu Auschwitz. Il faut se rappeler une chose : il n'y a pas eu de génocide juif dans le monde arabe. À partir de là, discutons. Il y a deux choses à prendre en compte : la mémoire occultée, le choix du point de vue, qui détermine un montage ; et il y a le refus d'accepter les analogies, les juxtapositions : on ne compare pas, la Shoah est incomparable. C'est cet interdit qui empêche de réfléchir en termes de juxtapositions : c'est insupportable de voir ensemble les Juifs et les Musulmans de Godard [6]. C'est refuser d'admettre qu'il y a la Shoah d'un côté et la Naqba de l'autre. La scène du coiffeur de *Route 181* existe parce qu'il y a la conscience du film *Shoah* de Lanzmann, conscience et non négation de ce film. C'est cela qu'ils ont refusé de

comprendre, c'est cela la perversion. Et refuser de comprendre ça, c'est refuser de comprendre qu'on peut être deux sur la *timeline* de l'Histoire, en même temps. Pas en champ-contrechamp, mais dans le même champ.



« Voilà donc un Juif dans un tel état que les SS l'appellent "Musulman". »

D. : Il faut rappeler que la Shoah, sans doute plus en France qu'ailleurs, est une sorte d'interdit cinématographique, et le film de Lanzmann, pour beaucoup, fait figure d'indépassable.

E. S. : La grande réussite, c'est qu'en France on dise « Shoah ». On ne dit pas « Itsembatsemba » pour le génocide au Rwanda. On a choisi un mot en hébreu, qui ne veut pas dire « génocide des Juifs » ni « holocauste », mais qui veut dire « catastrophe ». Si nous, nous voulons parler du génocide, on dit « LA catastrophe » : Il existe une shoah arménienne, etc. L'emploi du terme « shoah » est déjà une réussite sémantique très intéressante. Et puis il y a le fait que la structure intellectuelle française est telle qu'un cinéaste peut imposer un champ de pensée : c'est la troisième république à la française, c'est un fermier-général. Il a une revue, des collections, etc. C'est un cas typiquement français : je ne connais pas d'autres endroits où un homme peut imposer sa pensée, comme le fait Claude Lanzmann, avec son journal, ses sbires, ses réseaux de terreur - et je pèse mes mots. Pourtant, jamais on a dit autant sur l'impensable, l'indicible et jamais on a tant filmé sur l'irreprésentable. Ce film, *Shoah* [1985], est arrivé à un moment donné, dans sa forme particulière, accompagné d'un certain discours, et s'est immédiatement imposé, et continue de le faire, contre les autres manières de transcrire l'évènement. Le premier à avoir pris cette position, c'est Lanzmann, mais ça le dépasse aujourd'hui : il défend l'idée qu'on ne peut pas en parler comme un film. Or, je crois que c'est comme ça qu'on doit le voir d'abord. C'est un documentaire, une œuvre cinématographique.

D. : Vous diriez que c'est un spectacle ? Ce n'est certainement pas le point de vue de Lanzmann.

E. S. : C'est un spectacle de cinéma, au même titre que tous les films de Lanzmann. Et il s'inscrit dans une œuvre qui est programmatique. *Pourquoi Israël ?* [1973], *Shoah* et *Tsahal* [1995], c'est un programme politique qui doit être pris comme tel. Tous ces discours qui ramènent l'image au domaine du sacré portent un vrai danger. Il y a une contradiction.

D. : Sur ce point, il supporte assez mal le débat : lors de la polémique il y a dix ans avec Georges Didi-Huberman, la discussion avait tourné en la faveur du philosophe. Il avait finalement écrit un essai excellent sur cette question [7].

E. S. : Je pense que le plus mauvais ambassadeur de *Shoah* est Lanzmann lui-même. Heureusement que les œuvres dépassent leurs auteurs, et qu'il ne reste que *Shoah* le film. Je reviens d'un festival à Sarajevo, où le producteur de *La Liste de Schindler* a tenu un discours pour la commémoration du massacre de Sebrenica, où il disait qu'après ce massacre, il a compris qu'il fallait faire encore plus de films sur la Shoah.

Propos recueillis par Romain Lefebvre et Florent Le Demazel à Paris le 16 juillet 2012.

Transcription : Florent Le Demazel

Figure 1 : *Etat Commun*, Eyal Sivan, 2012 ; Figure 2 : *Notre musique*, Jean-Luc Godard, 2004 ; Figure 3 : *Un spécialiste*, Roni Brauman et Eyal Sivan, 1999 ; Figure 4 : *Jaffa*, Eyal Sivan, 2009 ; Figure 5 : *Ici et Ailleurs*, Jean-Luc Godard, 1975 ;

[1] Yeshayahu Leibowitz est un philosophe israélien qui intervient dans *Izkor*, 1991, et surtout dans *Itgaber*, 1993, film dédié à sa vie et à sa pensée.

[2] Eric Hazan, co-auteur du livre *Un Etat commun, entre le Jourdain et la mer*, La Fabrique, 2012.

[3] Co-écrit avec Rony Brauman, Le Pommier, 2006

[4] Le film expose dès l'ouverture la volonté de l'occident, puis du sionisme, de construire une image de la Palestine en accord avec les textes sacrés : aux premières photographies datant de 1840, et aux films qui suivront s'opposent les interventions d'historiens et les témoignages de cultivateurs.

[5] Cette scène fait écho à la scène du film *Shoah*, de Claude Lanzmann, où Abraham Bomba, rescapé des *Sonderkommandos* d'Auschwitz raconte, en coupant les cheveux d'un client, comment il tondait les futures victimes de la chambre à gaz.

[6] Sivan fait ici référence à une séquence des *Histoire(s) du cinéma* où Godard accole le terme « musulmans » sur une image de Juifs dans les Camps. Il rappelle également dans *Ici et ailleurs* (1975) que les détenus concentrationnaires arrivés au dernier stade étaient appelés des « musulmans ».

[7] Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2004

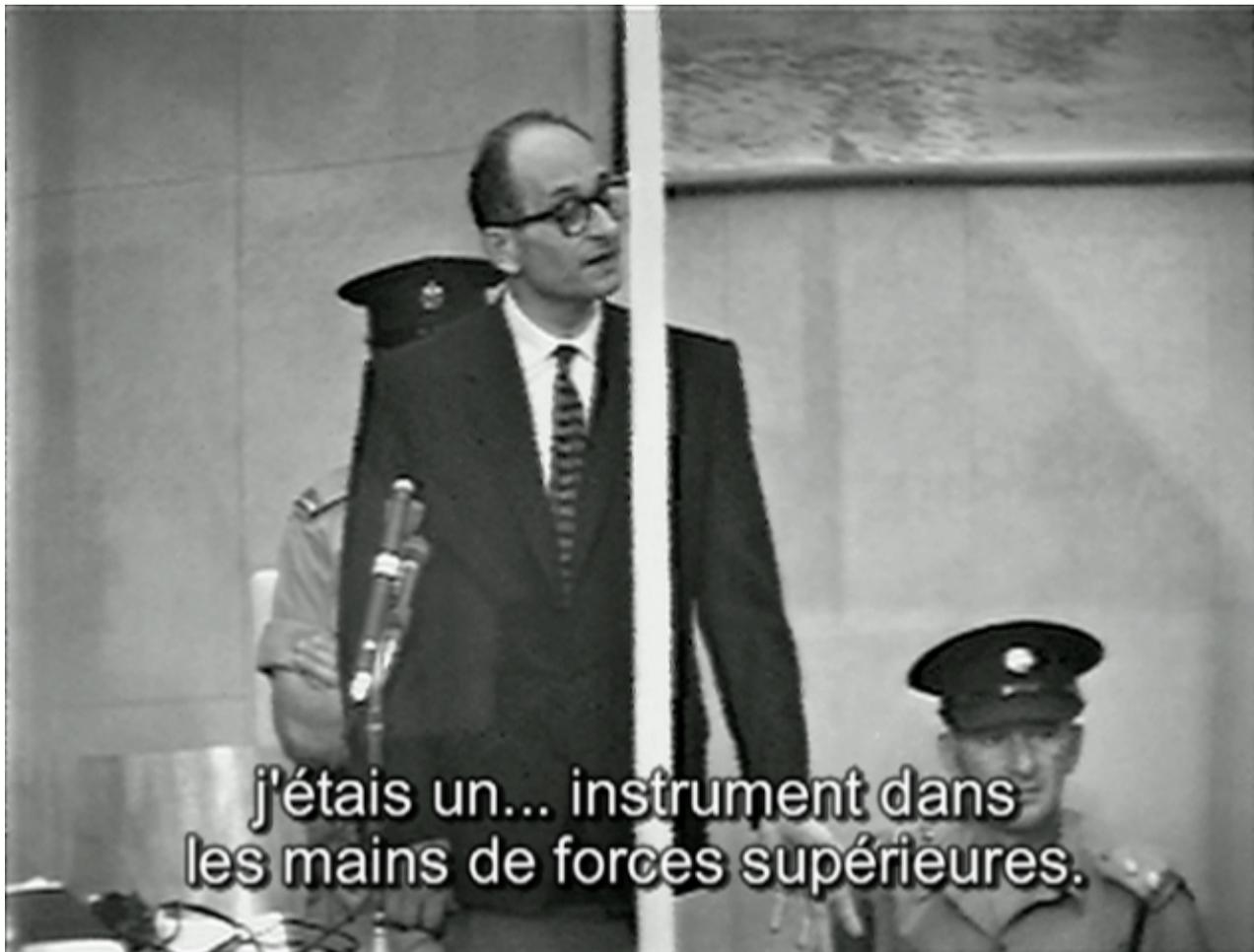
Eyal Sivan (2/2)

Sur et autour d'Etat commun

dimanche 12 août 2012, par [Florent Le Demazel](#)



Dans cette seconde partie, nous poursuivons sur l'usage de l'archive, avant d'interroger Eyal Sivan sur sa situation en Israël, où il est à la fois cinéaste et enseignant, ainsi que sur l'état du cinéma israélien et les possibilités de celui-ci à se confronter aux formes particulières de violence présentes au quotidien. Il est également question des bouleversements des modes de production à l'heure d'internet et du numérique, autant que des ouvertures artistiques permises par ce nouveau média.



Débordements : Vous avez l'habitude de faire des montages, de mettre une image avec une autre. C'est donc ajouter une image à ce qui existe déjà, or on entend souvent aussi qu'il y a déjà trop d'images. Il s'agit donc aussi de travailler la qualité des images, et de trouver comment faire émerger une image particulière. Surtout sur des événements comme la Shoah, les génocides. À la télévision, même les pires horreurs finissent par être intégrées totalement au quotidien. Comment faire pour que de telles images ne soient pas des images de plus ?

Eyal Sivan : D'abord, j'essaye de réduire au maximum les images tournées. Après les quatre heures de *Route 181*, j'ai beaucoup réduit la durée de mes films. Ensuite, je pense qu'il faut réfléchir à deux niveaux : le premier serait la question de l'archive, qui est fondamentale ; et en amont, il faut monter, non seulement avec les archives, mais aussi avec les images mentales qui existent déjà chez le spectateur. Dans *Un spécialiste*, je n'ai pas besoin d'utiliser des images des camps, car elles sont sous-entendues dans la mémoire collective. Deux niveaux : le génocide pose un cadre, mais le film sort de ce cadre pour l'emmener ailleurs. Un tel évènement historique ne doit pas servir que pour la mémoire, pour telle circonstance commémorative ou comme vaccin contre les crimes futurs. C'est un évènement dans l'Histoire qu'on peut commencer à regarder en tant que tel, et chercher à le réarticuler. Et l'autre chose, c'est donc l'archive : le travail sur ce film n'est pas seulement de monter, mais d'abord d'archiver le procès. C'est très bien que l'ensemble du tournage du procès soit sur Youtube aujourd'hui. Pourtant, on ne retrouve aucune image d'*Un spécialiste* parmi ces images, alors que tout le film vient de là. C'est que tout le travail de restauration, d'éclairage, les mouvements de caméra, les reflets sur la glace, le travail sur le son... tout ça sont des outils de révisions : comment re-regarder ces images ? Comment revenir aux images déjà vues pour les revoir ? Qu'est-ce que c'est que ces images déjà vues ? Des images que toute une génération a vues, sauf qu'elle ne les a pas vues comme ça. Une génération a suivi le procès Eichmann, une autre en a entendu parler, l'a étudié en cours, et pour la suivante, il ne reste que le film, et c'est là que se pose la question éthique et politique.

D. : Revoir, c'est reprendre quelque chose qui a été vu et qui est passé, et qui en passant est devenu un cliché : quelques images qui correspondent au procès, à une guerre. Il faut les reprendre pour comprendre ce qui est passé trop vite et qu'on n'a pas vu à l'époque.

E. S. : Ce n'est pas seulement comprendre. C'est revoir à la lumière de là où nous sommes maintenant.

D. : C'est aussi rendre vivantes les images. C'est un regard qui s'en empare.

E. S. : Ça veut dire être conscient que ce qui se passe à l'écran se situe dans le temps présent. Quand je regarde les images rayées, c'est l'inscription du temps sur l'image. Quand j'enlève aux images leurs rayures, je ne les pervertis pas, je leur rends l'apparence qu'elles avaient quand les gens les ont vues la première fois. Le rapport au temps en sort complètement transformé. Quand je regarde les images de *Jaffa*, je sais que quelqu'un les regarde en même temps sur son mur ou dans ses mains. C'est un rapport dans le présent : je ne regarde pas seulement une image qui vient du passé, mais quelque chose qui va se passer au présent. Le sujet est une projection, avec les conséquences politiques que cela entraîne.

D. : Un procédé très en vogue, notamment à la télévision, est de coloriser les archives, avec l'argument de rendre les images plus proches du spectateur, de créer un pont pour qu'il les voit comme des images d'aujourd'hui.

E. S. : La question est d'abord de savoir quel discours on colorise. Ce n'est pas tant la couleur qui compte que le montage, suivant les artefacts du cinéma. Pour *Un spécialiste*, j'ai fait des essais couleur mais ça ne marchait pas. En revanche, j'ai choisi d'y mettre de la musique, ainsi que de doubler les bruitages, les bruits des stylos, des lunettes, etc. C'est un élément que j'ai pris à la fiction cinématographique, et j'en avais les moyens. De même, dans *Pour l'amour du peuple*, j'avais les moyens de tourner avec un acteur et d'enregistrer le son dans les lieux adéquats.

D. : Dans la plupart des documentaires colorisés, le commentaire est omniprésent.

E. S. : Oui, et ce commentaire est enregistré avec emphase, dans un jeu d'illustration. On colorise, mais ce n'est pas pour revoir autrement, tout est montré et coupé de la même façon. En ce qui me concerne, c'est aussi une question de moyens : qu'est-ce que je fais avec le matériel ? Dans *Jaffa*, il y a 88 minutes, ou 52 selon la version, articulées de manière différente, mais il y a mille photos, des dizaines d'heures d'image, toute cette matière derrière qui fait partie du travail, qui n'est pas seulement des notes et qui pose des questions quant à son usage.

D. : A propos des rapports entre le son et l'image, dans *Pour l'amour du peuple* par exemple, le son sert souvent à rendre vivantes les images, bien qu'on sente que c'est un son ajouté. Ce sentiment crée une sorte de décalage, presque une étrangeté.

E. S. : Il y a je pense une ressemblance entre *Pour l'amour du peuple* et *Jaffa*, à travers ce souci d'insister en permanence sur la nature et la source des images. Bizarrement, il n'y a pas eu tentative d'homogénéisation des images. Quand ce sont des images projetées, on entend le projecteur qui tourne, par exemple. Il n'y a pas de possibilité d'adhésion totale à l'image : il y a rupture. Quand, dans *Pour l'amour du peuple*, le major observe par la fenêtre, on entend l'appareil tourner, le trucage est apparent. Ce n'est pas *La vie des autres* [1].

D. : Une autre constante sonore de vos films est la présence des chansons.

E. S. : Oui, là encore ce sont des paroles. C'est un mode de parole publique, il y a un état d'esprit collectif qui passe par la chanson. On chante à la radio dans *Itsembatsemba*, on chante l'hymne à la mémoire des soldats dans *Izkor* et jusque dans les spots publicitaires de *Jaffa*. J'aime beaucoup la chanson israélienne chantée par les enfants dans *Aqabat-Jaber*. Pour moi, ce sont avant tout des textes, c'est pourquoi je mets toujours des sous-titres. J'avais pour projet de ne faire un film qu'avec des chansons : traduire de l'hébreu un chant nationaliste israélien, le faire chanter en arabe. Inverser les langues en gardant les mêmes textes.



D. : Souvent, ces chansons vous servent aussi de transition : cela vous permet de passer d'un entretien à l'autre, de reposer l'attention du spectateur, tout en restant complètement signifiant puisqu'il y a quand même quelque chose de fort qui passe dans ces intermèdes chantés.

E. S. : Oui, dans *Jaffa* les chansons donnent une idée de l'orientalisme construit par l'occident. Je colle la chanson du petit marchand d'oranges, qui date des années 50, sur des images britanniques de 1913.

D. : À nouveau vous provoquez une rencontre entre deux temps différents.

E. S. : Pour moi, ce sont des matériaux. Je suis d'autant plus à l'aise à couper, superposer ou déplacer que l'archive est extrêmement organisée, que je sais d'où ça vient : je colle volontairement une image d'une époque avec un son d'une autre époque. On en revient à cette notion de spectacle, mais avec la musique.

D. : Ces chansons sont porteuses de représentations. Elles passent à la radio, à la télévision. D'ailleurs, beaucoup de gens dans vos films regardent la télévision, et très souvent reprennent les discours auxquels ils assistent. Les chansons s'inscrivent là-dedans, dans une sphère qu'on pourrait appeler la communication : dans vos films, les gens semblent malléables et susceptibles de reprendre aisément ces discours. Comment vous, en tant que documentariste, vous évitez ce travers ?

E. S. : La question, je pense, est à nouveau de savoir comment faire cohabiter projet politique et projet esthétique. Il faut pour moi mettre le dispositif cinéma en doute, créer cette relation de doute, de réflexion, dans les deux sens du terme. Ensuite, dans la pratique de l'interview, ce que j'essaye de montrer, c'est que la communication vient remplacer le dialogue. L'un s'arrête quand l'autre commence, quand ça communique, ça ne dialogue plus. Et l'interview, la rencontre, donnent quelque chose qui n'est pas possible dans la communication. La communication, c'est l'éponge qui aspire en permanence. Michel Khleifi [2] décrit très bien une habitude qu'on voit beaucoup chez les Israéliens : penser qu'ils pensent. Répéter des formules, entendues aux informations, comme s'il s'agissait de ses propres pensées. C'est aussi ce qu'Arendt dit sur Eichmann, à propos des « clichés euphorisants », des phrases qui ne veulent plus rien dire. Aujourd'hui, on dirait que c'est de la communication. Et c'est valable aussi pour des expressions comme « plus jamais ça ! » ou « le crime le plus terrible de l'histoire de l'humanité » : ce sont des formules qui ne veulent strictement rien dire, mais elles sont posées, établies, si bien qu'il nous arrive de les écrire dans des textes et qu'on y croit pas en se relisant [rires]. Ça, c'est une chose. L'autre chose est la nocivité permanente de ces moyens : télévisions, radios, etc. Ce qui sort de ces machines, ce sont des poncifs, de la non-pensée, qui imprègnent le spectateur. Cette relation d'éponge est ma phobie. Le doute doit jouer contre cela.

D. : Une manière de déjouer les discours de la communication est justement de les montrer en tant que tels. La difficulté est évidemment d'en sortir soi-même et d'inventer de nouvelles formes.

E. S. : Le but d'un film comme *Etat commun* est de permettre d'être à l'écoute, et non d'être une éponge. C'est lié notamment à la question du temps. J'ai vu des gens, des jeunes, en Israël, qui sont prêts à rester assis devant le film pendant deux heures.

D. : A ce propos, vos films sont beaucoup diffusés en Israël ?

E. S. : Non, pas assez.

D. : Vous savez quel impact ils ont ? Qui les voit ? Est-ce que ça reste un cercle de personnes ayant déjà une certaine conscience des problèmes que vous évoquez ?

E. S. : Certains de mes films sont enseignés régulièrement, dans des facs d'histoire et de socio, dans des écoles de cinéma, des écoles d'art. Je n'ai aucun contrôle là-dessus. Parfois on écrit sur mon travail. Mais tout ça reste dans le cercle académique, universitaire. Ils passent également à travers un réseau associatif, des ONG, etc. Mais cela reste réduit. Malheureusement, je suis plus connu à travers les scandales dans la presse qu'à travers les films eux-mêmes. Parfois, ils sont aussi diffusés dans des festivals, à la cinémathèque. *Un spécialiste* est passé sept fois sur une chaîne câblée le jour de commémoration de la Shoah. Mais leur impact principal vient de polémiques et de discussions, souvent même avec des gens qui ne les ont pas vus ! Il y a aussi la référence par la négative : « je ne suis pas aussi radical qu'Eyal Sivan. » L'avantage d'un tel contexte polémique est qu'il impose une certaine exigence sur certains

jeunes cinéastes israéliens. Mon influence passe cependant plutôt par le fait d'enseigner chaque année en Israël. Il est primordial de garder un contact avec cette société, avec cette réalité. Certes, ce sont des étudiants en cinéma, mais dans une petite fac, au sud du pays, assez défavorisée, très mélangée. Chaque année, je passe deux mois et demi là-bas. Pour le coup, c'est un impact que je maîtrise totalement, et je vois vraiment ce qui sort du lycée et de l'armée israélienne, l'état de bouillie totale qu'ils ont dans la tête, l'impossibilité de penser individuellement, et la méfiance extrême face à ce qui est différent. Il y a un débat qui peut paraître dérisoire en France, et qui là-bas a été impulsé par mon travail, c'est la question de la subjectivité. Un des pires reproches qu'on puisse vous faire en Israël, c'est que c'est « subjectif ». "Subjectif" et "tendancieux". Ce terme est tout autant péjoratif en français, mais on peut aussi le retourner : qu'est-ce qu'un film sans tendance ? Ou quelle est la tendance d'une comédie ? Ces qualificatifs, "subjectif" et "tendancieux", qui ne s'appliquent pas dans la majorité du cinéma israélien, ni aux documentaires officiels, ont entraîné un questionnement important depuis des années. Après, dans un cercle plus spécialisé, le milieu des [Nouveaux Historiens israéliens](http://fr.wikipedia.org/wiki/Nouveaux_Historiens_isra%C3%A9liens) [http://fr.wikipedia.org/wiki/Nouveaux_Historiens_isra%C3%A9liens] , j'ai participé cinématographiquement à des questions qui se sont posées. *Un spécialiste* a souvent été cité dans le débat autour du *Septième million* de Tom Segev [3]. Mais cela reste confidentiel. Des gens comme Avi Mograbi ou moi, nous n'avons pas la visibilité d'Ari Folman. Le milieu documentaire israélien est américanisé, internationalisé, télévisé, il manque totalement de solidarité et de pensée.

D. : Avez-vous rencontré des difficultés, d'ordre légales notamment, à cause de votre nom déjà assez connu, quand vous avez tourné *Route 181*, en Israël ?

E. S. : Non, dans la mesure où nous n'avons jamais demandé d'autorisation, puisque c'est chez nous. Le problème depuis Internet, par contre, c'est que lorsqu'on propose une interview, la personne ne demande pas pour quelle raison mais va directement sur Google. Et là, ça se complique. Je ne peux plus, comme avant, me balader et interroger quelqu'un incognito : on est immédiatement catalogué, ce qui est un vrai problème.

D. : Vous allez devoir passer à la caméra cachée. [rires]

E. S. : Oui, ou travailler avec des gens que je connais bien, des copains, qui me font confiance, comme pour *Etat commun*.

Une certaine tendance du cinéma israélien.

D. : Vous parlez d'Avi Mograbi. Plus généralement, que pensez-vous du cinéma israélien actuel ? Cette année, un film comme *Le Policier* [Navad Lapid, 2012] déplaçait les codes de représentation de la société israélienne, en ne montrant par exemple jamais le conflit avec les Arabes.

E. S. : Je ne l'ai pas encore vu. Je vois très peu de films israéliens, même ceux qui ont du succès comme celui-là. Je vois en revanche beaucoup de court-métrages israéliens, des films d'étudiants.

D. : Il est intéressant car il se centre sur les tensions sociales internes à Israël, faisant du Palestinien le grand absent du film. Vous connaissez d'autres tentatives originales dans la production israélienne ?

E. S. : Je connais assez mal. Il y a d'un côté la fiction, de l'autre le documentaire. Moi, je suis à l'extérieur : je ne suis pas toute l'année là-bas et je n'ai jamais fait appel à des fonds israéliens. Je ne fais donc pas partie du système – eux-mêmes parlent d'« industry », à l'américaine. J'ai des amis qui y participent, dont j'ai vu les films. Je connais le résultat, et le mode de fonctionnement qui est proprement hallucinant : les mêmes personnes, le même directeur sont en place depuis quinze ou vingt ans, rien ne bouge. Le pire est que le gouvernement se vante de financer un cinéma de gauche, critique. Mais c'est en réalité le grand nœud de la propagande israélienne : le cinéma vu à l'extérieur, méprisé et pas vu à l'intérieur, n'est pas un cinéma d'opposant, car il est complètement soutenu par le gouvernement.

Un tel cinéma n'est possible qu'en faisant son auto-critique. Mais il y a énormément d'argent dans le cinéma. Et les Israéliens ont réussi, sous la bannière du cinéma critique, de l'opposition, à signer des contrats de co-production avec tous les pays européens, ce qui facilite énormément la production et la distribution. Mais je pense que c'est aussi une question de mode et de rapports de force commerciaux : il y a eu la vague israélienne, comme il y a eu le cinéma iranien. Ça ne dit rien sur la qualité des films eux-mêmes, ce sont plus des questions d'opportunité, de conjoncture, de distribution... Cela dit, le milieu est extrêmement effervescent, il y a beaucoup d'écoles de cinéma, énormément de films qui se font, des court-métrages et des documentaires, bien qu'on voit rarement des projets exceptionnels.

D. : Dans les films de vos étudiants, vous retrouvez des thèmes récurrents ?

E. S. : Ils ont des thèmes particuliers, peut-être aussi parce qu'ils sont mes étudiants. J'enseigne un séminaire de façon permanente, « Mémoire, histoire et cinéma », sur le cas de la représentation de 1948 par les Israéliens, les Palestiniens, les formes de négation, etc. Je travaille également sur la représentation des bourreaux, comment le cinéma écrit l'Histoire, toutes les choses qu'on a évoquées depuis le début. En général, c'est la première fois que mes étudiants entendent ça, et ils doivent mener un projet soit sur le processus de mémorisation, soit sur un objet de négation, le caché, le non-dit. Ils amènent donc des idées intéressantes, parfois des projets de film. Je les ai en troisième année, et l'année suivante, ils doivent réaliser leur film de fin d'année. J'arrive donc tard dans le processus, juste avant le tournage, mais parfois ils utilisent ce séminaire pour modifier le scénario : une fille évoque son expérience de "sniper" à l'armée, un autre le fait qu'il est devenu végétarien après l'invasion à Gaza, un troisième travaille sur les abus des femmes yéménites par les officiers ashkénazes dans les années 50 au moment de la construction de l'image des Yéménites... Évidemment, il y a des plaintes tous les ans : « il fait trop de politique en cours », « il montre trop de films palestiniens », etc. Oui, je fais de la politique, et donc tous les ans depuis des années, on rappelle que je ne suis qu'un enseignant parmi soixante-dix, donc ça va [rires].

D. : Vos collègues travaillent moins sur ce lien entre le cinéma et l'histoire ?

E. S. : Cela dépend des personnes. Certains viennent pour faire leurs cours et c'est tout. Moi, je suis un privilégié, résidant à l'étranger, invité pour deux mois et demi, et c'est pour moi un espace où j'essaie de "convertir". Chaque année, un ou deux étudiants sortent de là avec une conscience plus ouverte de la situation, mais en tous les cas, ils ont tous connu une expérience différente de ce qu'ils vivent habituellement. L'autre cours, que j'enseigne en alternance, s'appelle d'une année à l'autre « Qu'est-ce qu'on voit quand on regarde ? » ou « Dilemme éthique en représentation documentaire ». En ce qui concerne les bases, l'enseignement de l'Histoire en Israël est absolument hallucinant : les possibilités de montage, de faire des liens sont extrêmement réduites chez mes étudiants. Leur vision de l'Histoire est uniquement dogmatique, idéologisée, et leur compréhension du monde est formatée par le capitalisme : consommation, centres commerciaux, etc. Ça, on ne le voit pas dans le cinéma israélien. Ce cinéma segmente une portion de vie comme si c'était une représentation du quotidien national, une figure, un cliché qui marche bien à l'étranger : les check-points sont à Israël ce que les palmiers sont au Caraïbes.

D. : Une question peut-être un peu provocatrice : dans un pays comme Israël qui connaît une situation difficile, n'y a-t-il pas un risque, et à la fois une chance puisque cela peut expliquer une bonne réception à l'étranger déterminée par cette vision d'un pays en difficulté : dans chaque film israélien, on va attendre un côté politique. Or parfois, ce versant politique n'est qu'un vernis qui vient rappeler la situation pour aussitôt bifurquer sur une banale histoire d'amour.

E. S. : Exactement, la majorité de la production a cherché à pénétrer le marché extérieur sans inventer sa langue propre, et en transposant des recettes éculées. Au lieu de raconter une simple histoire d'amour, raconter l'histoire d'amour entre une Israélienne et un Palestinien. On prend un petit peu de cinéma américain, un petit peu de cinéma allemand, un petit peu de cinéma français et on transpose le tout en Israël. C'est ce que j'appelle l'exotisme : le check-point, l'Arabe, etc. Mais il y a très peu de films israéliens qui s'emploient à démonter ces représentations.

D. : En tant que spectateur occidental, si on voit arriver un film israélien qui ne traite pas du tout du conflit – et c'est en cela que ma question se voulait un peu provocante –, n'aurait-on pas aussi une déception de type « je pensais que c'était un pays terrible... » ?

E. S. : Oui, mais justement, le problème est qu'un film qui ne parlera pas du conflit sera un film de négation : tout film israélien parle forcément du conflit, directement ou non, à moins de faire volontairement comme s'il n'existait pas, et donc d'être dans sa négation : aujourd'hui à Tel-Aviv, le conflit semble très loin, tant la négation suinte de partout. Parler du conflit ne veut pas dire forcément montrer les clichés, mais d'abord les corps israéliens, le mode d'occupation de l'espace... Quand je parle d'un langage du cinéma israélien, je veux dire quelque chose de naturel, d'original, qui lui appartienne en propre, et non une transposition de l'Occident. Il faut faire des tentatives, comme l'a fait Keren Yedaya avec *Or* [2003] : le film ne parle pas du conflit, mais d'une mère avec sa fille, de la prostitution. Pourtant, tout est là, dans la mise en scène des corps dans l'espace. Le cinéma israélien n'a pas besoin de conflit israélo-palestinien, en tant que symbolique de la co-présence des deux peuples. Mais le plus souvent, la société israélienne, quand elle s'occupe d'elle, par exemple dans *Valse avec Bachir*, c'est pour apitoyer, toujours dans la même logique de se placer en victime.



Parler du conflit ne veut pas dire forcément montrer les clichés, mais d'abord les corps israéliens, le mode d'occupation de l'espace...

D. : Le conflit est aussi le grand absent du *Policier*.

E. S. : Sans doute. Comme disent les Américains, c'est l'*elephant in the room* : c'est là, souterrain. J'ai discuté avec un psychiatre israélien que j'ai rencontré par hasard, et il m'a dit comme ça dans une soirée chez un ami : « nous sommes une société post-traumatisée ». Tout de suite, j'ai craint qu'il me sorte tout le discours sur la Shoah, et j'ai essayé d'esquiver la discussion. Mais contrairement à ce que je pensais, il a continué en me disant : « À cause de la rencontre permanente avec la banalité du mal. » C'est, par exemple, ouvrir le journal et lire que pour une fête quelconque, un carnaval, on boucle les territoires pendant 48h. Ce n'est qu'un détail, mais il s'en produit en permanence. Et je le vois avec mes étudiants : tous ont vécu des expériences similaires. Une fille qui revient du service militaire me dit que pendant deux ans, elle a été sur Facebook : elle était à deux kilomètres de la frontière avec Gaza, c'était « super chiant » selon ses dires, et elle jonglait entre un écran Facebook et un écran de surveillance où, au moindre signal, elle appuyait sur un bouton qui déclenchait des tirs. Quand je lui demande sur quoi ça traitait, elle me

répond : « Parfois c'étaient des chiens, parfois c'étaient des gens... » Là, tu te dis qu'elle est complètement déconnectée de la réalité. Après, ils font des films d'horreur, des trucs invraisemblables, ou ils se concentrent sur leur petit nombril. Un étudiant a fait un film génial, qui a rencontré un succès d'estime. Cela commence par un soldat qui tire sur un Palestinien menotté, sur ordre de son supérieur. On ne sait pas s'il meurt ou s'il est blessé. Tout le film se déroule ensuite sur la durée d'un week-end où le soldat rentre chez ses parents et repart le matin. Le film expose la stratégie de ce soldat pour qui il s'agit de ne pas discuter avec ses parents, d'éviter la conversation. En même temps, il ne veut pas leur faire la gueule, ils sont gentils, il ne les voit que le week-end, il a 18 ou 19 ans, et le centre du film est de voir comment on peut rester dans le silence, éviter les réponses à la moindre question, au moindre « comment tu vas ? ». Ce film s'appelle *Génération* : c'est toute une génération, des dizaines de milliers de jeunes israéliens. Pour revenir à ta question, c'est ça le conflit - et c'est loin du fait de montrer des Arabes ou des soldats israéliens, encore des barrages ou des gaz lacrymogènes, encore un témoignage sur la répression. C'est bien plus loin que ça, et ce sont des choses qui ne sont pas vues, qui ne sont pas encore là dans le cinéma israélien. C'est, autre exemple, quand on arrive à l'aéroport. On a tous les deux des passeports israéliens, l'un va à droite, l'autre à gauche, et c'est une fille de 19 ans qui sépare Arabes et Juifs. On subit cela au quotidien.

D. : On évoquait précédemment la notion de spectacle qui passerait pour vous par le contraire de cette image folklorique du conflit. Il s'agirait paradoxalement d'un spectacle qui passe par des choses très simples, très quotidiennes, et donc anti-spectaculaires. Vous parliez tout à l'heure d'une sécularisation du cinéma : celle-ci ne porterait-elle pas le cinéma vers des choses concrètes, des corps exécutant des actions, des êtres qui sont ensemble ? *Conversation potentielle*, c'est aussi cela.

E. S. : La question est : comment rends-tu visible ? Ce qui est vu n'est pas forcément visible. Jusqu'à maintenant, j'ai fait passer cette visibilité aussi par la parole.

D. : A nouveau, on pense à *Route 181* : vous interrogez au début deux jeunes géologues arabes et, à travers leurs réponses, vous faites revenir l'Histoire sur un lieu complètement désert.

E. S. : Voilà. C'est par la parole que cela passe. Toi, tu poses la question d'un retour vers l'observation. Je pense qu'une chose qui peut être intéressante, c'est de travailler sur le matériau existant, par exemple sur le cinéma israélien, interroger sa conscience historique, selon les périodes, poser la question de ce que montre ce cinéma. Je travaille pour ma part sur le cinéma de 1948 : comment le cinéma montre 48 ? Comment il prend soin d'occulter certaines choses, comment il en montre d'autres...

D. : Quand une parole fait lever une histoire sur un paysage concret, présent, c'est une parole individuelle, qui sort d'un corps. Elle n'est pas institutionnelle. Même quand des Israéliens reprennent des formules, il y a toujours un moment où le film sort de cette formule pour voir ce qui se passe. Dans *Israland*, on voit derrière le promoteur des jambes de femme ; plus tard, quand le grutier parle, on voit les réactions de sa fille à côté... Autant de détails qui naissent d'un travail d'observation, de captation, et qui rappellent que la parole s'articule à des corps.

E. S. : C'est ce qui fait la distinction entre la communication et le dialogue. À partir du moment où il y a un dialogue, il y a un corps, il y a une présence, un environnement. Quand je filme sous couvre-feu des réfugiés palestiniens entourés par des commissaires politiques, avec un bol en faïence où sont gravées deux colombes, c'est une façon de mettre à distance la parole : cela remplace la voix-off, l'image pallie l'absence de commentaire. Dès *Izkor*, la question de l'endroit où le corps est posé doit être en accord avec la personne filmée : quand je demande au jeune garçon où il veut être interviewé, c'est lui qui choisit d'être en dehors du quartier, sur la colline avec les immeubles sur le fond. C'est lui qui choisit de parler à cet endroit, et avant même de comprendre ce qu'il dit, la parole est posée dans un lieu, dans un environnement, aux limites de la ville, sur les paysages d'un pays que j'aime beaucoup. Je n'ai pas un problème avec le pays, j'ai un problème avec l'Etat. Sauf qu'en Israël, on ne distingue pas le pays et l'Etat. D'une certaine manière, c'est aussi *Jaffa* : les Palestiniens sont là sous les quelques pauvres orangers qui restent encore

dans leur jardin, et c'est à l'ombre des agrumes qu'ils parlent. La parole est indissociable de cette image. L'interview, c'est un dialogue – je ne parle pas de l'interview filmée, qui n'est que technique – ce qui compte, c'est ce qu'il y a avant : s'asseoir, discuter, boire un café, dire des conneries, parler football.

D. : Il y a tout un travail de mise à l'aise avant que le tournage ne commence.

E. S. : Il y a un travail de dialogue avec les personnes. Quand l'interview commence, on n'est pas au début, mais dans la suite : on continue à discuter mais maintenant on filme. Je n'ai jamais peur de perdre des choses que la personne a dites, donc je ne me retiens pas de discuter avec elle. Dans un projet expérimental, j'ai essayé de faire des interviews par Skype. Ça, c'est nouveau.

D. : Et ça marche ?

E. S. : Non, pas encore.

D. : Parce que, justement, il n'y a pas ce contact humain ?

E. S. : Oui, et aussi parce que l'interviewé se regarde sur l'écran et commente pendant qu'il regarde. Mais je monte de la même manière le off et le in : la parole off se construit avec ces images. Où est-ce qu'il est ? Quelle est la continuité ? C'est mentir vrai, tout le temps.

Produire, diffuser, naviguer.

D. : Vous avez évoqué un projet d'exposition. Pouvez-vous nous en dire plus ?

E. S. : J'ai un grand projet, qui ferait se rencontrer de multiples fragments que j'ai réalisés, à propos de la représentation du bourreau. J'ai écarté les deux pistes de montage évidentes, l'une plutôt graphique, l'autre historique, pour favoriser une organisation selon les régimes de justification : obéissance, goutte dans l'océan, « si ce n'est pas moi c'est quelqu'un d'autre », « je ne voulais que faire du bien »... L'idée est de montrer et de permettre de naviguer à travers ces régimes de justification. J'ai aussi travaillé sur un projet autour de Godard et de la Palestine, de la représentation d'Israël et des Juifs dans son œuvre : archiver ces images et les proposer à des intervenants pour qu'ils les commentent. J'ai aussi un projet urgent dans lequel je travaille sur des archives de soldats qui ont participé à la guerre de 48. Certaines de ces images sont visibles dans *Route 181* ou *Jaffa*. J'ai fait récemment une exposition avec une collègue sur la représentation de la catastrophe palestinienne dans le cinéma israélien et dans les témoignages.

D. : Est-ce vous qui avez composé le second montage des *Conversations*, plus court ?

E. S. : Il s'agit d'une version de trois ou quatre chapitres du film, mais qui ne s'articulent pas de la même façon. Pour moi, c'est complètement différent de la projection de deux heures. On a fait une présentation de ce type en Israël, pour une ONG qui s'occupe du « [droit au retour \[http://fr.wikipedia.org/wiki/Droit_au_retour_des_r%C3%A9fugi%C3%A9s_Palestiniens\]](http://fr.wikipedia.org/wiki/Droit_au_retour_des_r%C3%A9fugi%C3%A9s_Palestiniens) » et ne voulait que trois chapitres, dont celui consacré à cette question. Cela ne marchait pas. La discussion était très intéressante avec le public, mais le film ne marchait pas. Mais je ne sais pas comment c'était à Lille.

D. : Le film durait 1h15.

E. S. : Il y avait donc quatre chapitres sur sept. Le problème de ces projections est que certaines personnes ne sont pas présentées, car elles le sont dans un chapitre coupé, alors que d'autres ne prennent pas la parole.

D. : On les voit écouter mais elles ne réagissent pas. Il n'y a plus cette égalité recherchée.

E. S. : Exactement, et cela me gêne.

D. : Cependant, au niveau du sens, le film se tient tout à fait.

E. S. : Peut-être, mais le point de départ du film, le chapitre « Etat des lieux », est extrêmement important. Je pense que la première chose est de discuter « à partir de ce qui est ». Cela fait partie de la démarche documentaire : il faut partir de la situation de départ, qui est qu'un état existe déjà, administrativement, juridiquement, géographiquement. C'est avec cet élément là qu'on oppose le « principe de réalité » au réel lui-même : on nous dit toujours « ce n'est pas réaliste », alors que c'est bel et bien réel. C'est en cela que c'est une question documentaire : c'est le réel. Est-ce que cet état, unique et viable, peut exister sans discrimination ni régime militaire ? C'est une autre question.

D. : Le paradoxe est que ce réel n'est pas filmé directement, mais est projeté à travers la parole des intervenants.

E. S. : Oui. C'est exactement l'annulation de l'image qui donne la possibilité de concevoir ce réel. Car toutes les autres images obligent à montrer les deux côtés : montrer un barrage, c'est très bien car ça permet d'identifier immédiatement les deux côtés, c'est génial car tu as dans ton cadre à la fois l'Israélien et le Palestinien.

D. : Mais toujours dans des rôles fixes, ce qui rend ces images problématiques. Cela n'appelle pas à imaginer un autre possible.

E. S. : Forcément les rôles sont fixes, les postures attendues. Et on ne discute pas ensemble de quelque chose. On ne discute pas ensemble du tout : on est l'un contre l'autre.

D. : Ce que certains spectateurs ont reproché au film, c'est qu'il n'y ait pas d'ouvrier, d'employé, mais que des intellectuels.

E. S. : C'est un choix de ne prendre qu'une classe pour rompre avec l'imagerie habituelle. Il n'y a ni paysan, ni soldat, ni religieux. Toutes ces figures iconiques sont absentes. Il y a au contraire une neutralité du fond, ce mur blanc, plus ou moins similaire d'un intervenant à l'autre. Ils sont représentatifs d'une classe moyenne qui se forme, plutôt intellectuelle, et porte une parole qui n'est pas très entendue, surtout du côté palestinien. Généralement, on préfère faire témoigner le paysan qui a perdu ses oliviers, on ne montre pas cette société urbaine. Cette question de classe relève bien d'un choix et d'une identification. Ce sont les gens que l'on articule autour de ce sujet, et non la *vox populi* : ils sont représentatifs de « ceux qui parlent ». Ce qui m'importait le plus est qu'il ne s'agisse pas d'un discours. Autour d'un cadre, l'Etat commun, on peut parler de l'Etat démocratique laïque, de la République, de bi-nationalisme, etc. Des questions qui sont aussi celles de l'Europe aujourd'hui : la question de la forme, des relations de groupes.



D. : Cette question de la cohabitation parcourt tous vos films.

E. S. : Oui, c'est à nouveau ce principe du réel : les groupes cohabitent, mêmes quand ils cohabitent mal, ils sont là. La question n'est pas de trouver la solution pour qu'ils cessent de cohabiter mal, non. La question, c'est cette négociation permanente qui fait avancer la cohabitation. Le colon israélien de *Route 181* détient la mémoire palestinienne et il la partage : il admet leur présence et certains événements. A partir de là, quand on partage l'archive et qu'on n'est plus dans la négation, on peut commencer à parler.

D. : Mais ce partage est complètement inégalitaire : dans une séquence du film, au musée de l'eau, autour d'une photographie anglaise, donc soi-disant neutre, le guide israélien construit tout un discours qui sert à légitimer l'appropriation de la terre.

E. S. : Oui, car il y a un pouvoir colonial, une démarche coloniale, dont il faut en permanence rappeler la signification. De *Eichmann* à *Jaffa*, il s'agit de démonter les figures du pouvoir, de la colonisation. Or, une colonisation sous-entend aussi une décolonisation. Mais celle-ci ne passe pas que par la décolonisation du territoire, ça, après les grandes vagues de décolonisation, et notamment en Algérie, je pense qu'on l'a compris. Ça passe aussi par la décolonisation des colons et de leur mentalité, ce qui est un processus beaucoup plus long. C'est le problème sud-africain. Mais c'est un problème auquel il faut réfléchir à l'avance, car les Israéliens vont devoir y faire face. C'est une question fondamentale.

D. : Quel rôle aurait à jouer le cinéma face à une telle question ? A-t-il vraiment un pouvoir significatif ?

E. S. : Je crois à la porosité entre le cinéma et la vie réelle. Quand je parle de projection, je veux dire qu'on se projette dans le cinéma, on se projette dans l'image-mouvement, dans la parole filmée, de même que l'on parle avec une conscience des caméras. C'est quand même hallucinant. Je crois donc que ce que l'on fait avec les outils de cinéma n'est pas anodin par rapport à ce qui peut se passer plus tard : je ne sais pas sur quoi un film comme *Conversation potentielle* peut déboucher. Cela peut accoucher d'une pratique, etc. Cela dépend beaucoup du mode de diffusion. Comment diffuser un tel film ? Sur place, dans le monde arabe, en France ? C'est une question, très pragmatique, que je ne me posais pas auparavant, peut-être parce que mes films passaient à la TV, et qui revient pourtant extrêmement sérieusement. Car pour que le film ait du potentiel, il faut d'abord, tout simplement, qu'il soit vu. En outre, je fais partie de ceux qui pensent qu'on s'organise aussi suivant une narration cinématographique, c'est-à-dire par rapport à la

manière dont on se raconte. L'importance du cinéma tient pour moi dans le démontage de ce mécanisme, dans sa capacité de démonter et remonter. Si ce n'était pas le cas, j'arrêteraient [rires]. Je fais des films pour proposer d'abord un mode de relation au monde : accepter la question, le doute, la méfiance, considérer que la parole qui nous arrive a été montée par quelqu'un. Les choses arrivent à cause d'une intention, d'un certain discours... Le cinéma aide à imaginer un attentat comme le 11 septembre, ou du moins une certaine forme de cinéma. Une autre forme aidera à réfléchir aux conséquences. J'ai découvert très tard Godard et son discours sur le monde et le cinéma, mais je pense que c'est un outil extrêmement séculaire, où l'on peut prendre la place de Dieu, décider qui meurt et à quel moment, qui a le droit de parler, ce qu'il va dire... Il faut se rappeler en permanence que le cinéma était l'art préféré des dictateurs.

D. : Effectivement, l'auteur prend en quelque sorte la place de Dieu, excepté que l'on suppose à Dieu un point de vue omniscient, alors que l'auteur affirme son point de vue, celui de ses personnages.

E. S. : Absolument. Et les films figent ces personnages à cette place, à ce moment-là, en font une image. [Juliano Mer-Khamis](http://fr.wikipedia.org/wiki/Juliano_Mer-Khamis) [http://fr.wikipedia.org/wiki/Juliano_Mer-Khamis] a fait *Les enfants d'Arna* [2005], ce qui l'a amené à refaire du théâtre, et, malgré de superbes pièces, il s'est retrouvé dans la merde. Il a été obligé de se bagarrer et en est mort. Parler en termes de cinéma, c'est d'abord parler en termes d'image, et l'image d'Israël fait partie de ses armes : ça met des gens dans la merde quand ça ne les tue pas. C'est un outil de pouvoir. Mais cela veut dire aussi qu'on peut, qu'il faut s'approprier cette image, il faut faire avec. Et ça reste, le film demeure.

D. : Il devient à son tour une archive.

E. S. : Cela devient une pièce dans l'archive, une pièce qu'on va citer, qui évolue dans le mouvement des idées, qui se déplace, qui crée des choses. J'ai souvent noté que les films lancent des discussions bien au-delà de ce qu'ils sont.

D. : Vous préparez une exposition. Comment envisagez-vous le travail sur cet espace différent ? Le terme d'interactivité est très en vogue, et le cinéma paraît prendre un coup de vieux, en tant que dispositif qui ne fait pas réagir ses spectateurs, dont le public reste "passif". Évidemment, on peut tout à fait penser le contraire, surtout par rapport à une interactivité souvent un peu « molle ».

E. S. : C'est l'une des choses sur lesquelles j'ai envie de réfléchir, en partant de l'idée de l'action du temps. L'occupation de l'espace est à penser comme deux heures d'occupation du temps du spectateur : c'est cette relation qu'il faut penser en premier. Une chose qui m'intéresse, c'est de gérer cette impossibilité de figer le spectateur dans un temps donné. La question est de savoir si cette accumulation de fragments dans l'espace (un bruit ici, une image là, un montage ailleurs...) peut donner la même chose qu'un film. Tout est une question de relation entre les éléments. Il faut travailler à cheval : je conçois mon parcours, je monte mon parcours, il faut faire un montage à l'intérieur de l'archive. Ce qui est intéressant, c'est cette possibilité de réfléchir la linéarité - extrêmement contraignante au cinéma. Ce n'est pas de l'interactivité, mais cela permet de jouer avec la linéarité, pour réfléchir à la manière de mettre les quatre dates sur la *timeline*. Cela permet de faire des choix différents, y compris pour le spectateur, entre plusieurs façons de voir des extraits de films, d'écouter des paroles, etc. En ce moment, j'essaie également de travailler avec Internet. Quand je vois la quantité d'éléments qui accompagnent la fabrication d'un film, ça me paraît dommage de les perdre. En démontant le mécanisme de montage du film, ne pourrait-on pas mettre à disposition tous ces fragments ? L'archive, le matériau de base, est toujours déjà un montage, mais beaucoup plus large que l'objet finalisé. À la TV allemande, on m'a dit une fois que « le film n'est que la pierre tombale du projet. » Je me demande aujourd'hui quoi faire avec le corps. Cette exposition m'amène à réfléchir à cela, et la circulation entre les éléments : je zappe, je navigue, je skype... Évidemment, l'expérience n'est plus la même que pour le public assis dans une salle de cinéma, mais en même temps, je ne sais pas combien de personnes ont l'occasion de voir mes films sur grand écran : ils passent plutôt à la TV, en DVD...

D. : Sur Internet. L'avantage de vos anciens films est qu'ils sont visibles en "streaming" sur des sites dédiés au documentaire. Le circuit associatif est également un relais non négligeable pour ce type de cinéma, bien qu'on s'y intéresse en général moins au cinéma proprement dit qu'au sujet du film.

E. S. : Le problème est cette rupture entre les questions d'image et de sujet, où l'on utilise le film uniquement comme un outil de débat, sans interroger sa forme. À la limite, ce n'est pas si grave parce que le spectateur reste spectateur, et qu'en sortant de là, il se demande pourquoi pendant 1h15 il n'a pas vu de check-point ou d'oliviers arrachés, comme il a l'habitude d'en voir. Être devant la parole de cette façon, à écouter et à lire des sous-titres l'amène quand même à se demander pourquoi l'écran est coupé en deux, pourquoi il y a deux personnes, etc. Cette question, on se la pose même si on n'est pas cinéphile, même si on revient après à des banalités types « les Israéliens sont méchants », « les Palestiniens voudront jamais », « pas de compromis avec le sionisme », etc. J'ai quant à moi mon mode de discussion. Quand je suis là, je fais le lien avec la question du cinéma, je ne laisse pas les gens parler des relations Palestine-Israël comme si cette question ne se posait pas en France : la question d'un état commun n'est pas réservée à la Palestine. Par ailleurs, il y a quand même une grande confusion sur le documentaire : on n'arrive pas à faire comprendre qu'il faut de l'argent pour faire ces films. Parce qu'on peut tourner une vidéo avec un iPhone, les gens pensent que c'est comme ça qu'on fait un film. C'est super qu'on puisse voir le film sur internet, mais avec mille personnes qui le regardent sur leur écran pour 2 ou 3€, on ne fait pas le film. Le problème aujourd'hui est que le média qui propose la diffusion la plus aisée ne donne pas les moyens de produire, tandis que la télévision, qui détient les moyens, ne laisse pas la liberté suffisante. Cela pose vraiment de sérieuses questions de production.

D. : Cela permet néanmoins de prolonger la durée de vie ou de relancer des films plus anciens.

E. S. : Oui, absolument. À un moment, il faut admettre la mort du DVD et changer le mode de diffusion. Mais la question de la production demeure : comment produire des documentaires ? Il y a d'un côté la TV, de l'autre la tendance des films moins chers, plus personnels, qui s'imposent d'abord par leur économie.

D. : Toute une vague de films de famille, avec des caméras amateurs.

E. S. : Voilà. Ou mon épicier, ou mon quartier, ou mon asso. Il y a un trou quelque part entre ces deux directions.

D. : Mais avec une petite caméra, on peut aussi filmer les autres. Bien que cela semble moins courant. Il n'y a pas de moyens qui conditionnent un sujet.

E. S. : Non, certainement pas. Mais il y a eu ce passage, cette possibilité de tourner pour rien, et c'est toute une question de l'économie et de l'écologie du documentaire qui se pose, comme elle se posait avec la fin de la TV centralisée des années 70 et le début d'une nouvelle forme de centralisation à travers les soi-disant producteurs indépendants. Aujourd'hui, il y a quelque chose de nouveau. Peut-être qu'Internet peut aider à l'accessibilité des archives, leur libéralisation, mais ce n'est pas encore le cas.

D. : Non, ce n'est pas parce qu'elles sont là qu'elles sont accessibles.

E. S. : C'est ce que je dis : Internet ne donne pas encore cette possibilité. Mais peut-être ira-t-on dans cette direction. Pour l'instant, l'effet pervers est cette multiplication, cet océan d'images. Daney disait, je crois, que le cinéma est un art dépassé mais que le montage est indépassable. Je pense que la question du montage et celle de l'archive sont indissociables. Comment organise-t-on aujourd'hui cette navigation ? Comment on organise l'archive, et ce bordel qu'est Internet ?

D. : C'est encore la question du point de vue : il faut toujours un point de vue et un auteur. Le moindre internaute peut être un auteur, mais c'est aussi souvent quelqu'un qui a des mot-clés et qui va voir « Hitler », « Mussolini » et lire les

pages wikipedia.

E. S. : Mais justement, comment transformer cela en une démarche d'auteur ? Proposer une navigation différente ? Comment mettre en scène avec le réel – par rapport à la fiction qui voudrait mettre en scène du réel ? Travailler avec Internet me paraît très intéressant : comment faire des films sans sortir de la toile. Internet est un espace comme un autre, c'est pour ça que j'ai essayé de travailler avec Skype, de faire un film uniquement à l'intérieur.

D. : Avec un cadre dans le cadre...

E. S. : Oui, mais tout est possible : on peut enregistrer les conversations, les superposer, les différencier... La question technologique passe au second plan. Celle qui reste en revanche est celle du parcours, du montage de la mise en relation : comment avec deux éléments différents crée-t-on une connexion qui nous emmène ailleurs ? Ça reste la question du montage. Et c'est ce que font en permanence ceux qui ont l'argent et le pouvoir : il suffit de regarder la liste que l'on reçoit de Google quand on fait une recherche : on reçoit un montage, déterminé par ceux qui ont payé le plus pour arriver en premier. Comment propose-t-on d'autres formes de montage ? C'est valable aussi pour Youtube, la grosse poubelle du Web.

D. : Le format des posts sur Youtube s'est d'ailleurs élargi récemment pour permettre des vidéos allant jusqu'à 10h d'affilée. Néanmoins, il y a peut-être un changement, par rapport à la position du téléspectateur ou de l'auditeur de radio : Internet donne une impression de faire son propre parcours, alors que les voies sont tellement grandes qu'on est presque forcé de les prendre.

E. S. : Avant, la TV avait sa presse, des émissions, des critiques qui reprenaient les informations, les faisaient durer. Avec Internet, chacun reçoit ses petites vidéos et les envoie à d'autres, mais ça passe, et ça reste jusqu'à la suivante. Ça ne laisse pas de trace. La TV proposait une autre durée que ce que donne le « phénomène Internet », au-delà des questions de choix des programmes. Je pense que ce n'est pas séparable de l'expérience d'Internet : qu'est-ce qui se passe quand on survole un article, avant de passer à un autre, à une vidéo ailleurs. Tout cela constitue un parcours, un montage lié à subjectivité. C'est un fonctionnement très intéressant. Il faut réfléchir à un endroit qui permet une telle recherche, différentes possibilités de marcher, un mode de montage dans lequel on range nos étagères : les choses sont là, par quoi on commence ? N'importe quel gosse de quatorze ans fait aujourd'hui un montage de musiques avec sa playlist.

D. : Il y a aussi la question de l'historique : chaque ordinateur garde une trace des différents sites visités. On pourrait imaginer transférer un historique d'un ordinateur à l'autre. Un internaute suivrait alors le même parcours, mais sans que cela crée forcément une connivence quelconque.

E. S. : L'intérêt serait plutôt de pouvoir chercher dans les recherches des autres. Si l'on regarde dans tous les forums, il n'y a pas d'image ou rarement, tout passe par le texte. Cette navigation me paraît importante. Il faudrait peut-être pouvoir chercher non par rapport à un mot, mais simplement une image.

D. : Quand on cherche une image, on tape un mot-clé et on prend celle qui correspond le plus à notre idée préconçue et qui est de meilleure qualité.

E. S. : Voilà.

D. : Internet est devenu un outil si quotidien qu'on imagine mal tout ce qu'il recèle comme implications en termes de montage et de pensée.

E. S. : Oui, moi j'ai connu le 16 mm, la Beta, la salle de cinéma, le DVD... Internet n'est finalement qu'un autre écran, une autre projection. Il ne faut pas avoir un discours désenchanté. Au début, aller au cinéma c'était regarder à travers

le trou... Pour moi, Internet est un outil, il n'impose pas l'usage. Et il donne la possibilité de faire plein de choses. C'est un autre écran qui pose des questions économiques.

D. : Vous avez des contacts avec des réalisateurs français, ou d'autres nationalités ?

E. S. : Plus vraiment. J'en avais jusque 2005 et toutes les histoires liées à *Route 181*. A cette époque, je suis parti en Israël, puis en Angleterre en 2007, avant de rentrer en France en 2010. Je n'ai quasiment pas de relation avec les autres documentaristes français. Et j'avoue que je ne me suis pas senti extrêmement soutenu pendant ces polémiques, malgré les déclarations officielles plutôt vagues de quelques organisations professionnelles. Mais c'est lié aux structures sociales françaises, aux réseaux d'influences qui distribuent le pouvoir de dire, c'est pour ça que cela me fait toujours rire quand on parle de liberté d'expression : la vraie question n'est pas celle de la liberté mais de l'espace d'expression.

D. : Et vous n'avez pas plus d'ouverture pour produire à l'étranger ?

E. S. : Actuellement mes projets sont plus des projets de recherche que je n'ai pas envie de qualifier de manière commerciale – *crossmedia*, etc. – car la forme n'est pas encore arrêtée. J'en suis encore à réfléchir au documentaire, sans faire du web-docu, sans adapter le documentaire à internet, mais au contraire à la façon dont Internet peut servir la démarche documentaire.

Propos recueillis par Romain Lefebvre et Florent Le Demazel à Paris le 16 juillet 2012.

Transcription : Florent Le Demazel

Figure 1 : *Un spécialiste*, Eyal Sivan, 1999 ; Figure 2 : *Itsembatsemba*, Alexis Cordesse et Eyal Sivan, 1997 ; Figure 3 : *Or*, Keren Yedaya, 2003 ; Figure 4 : *Etat commun : conversation potentielle [1]*, Eyal Sivan, 2012.

[1] Florian Henckel van Donnersmarck, 2007

[2] Cinéaste palestinien co-auteur de *Route 181*

[3] *Le septième million*, 1993, Liana Levi, « Histoire », 1994