

Avi Mograbi

Author : Julien Marsa

Date : 16 janvier 2017

À l'occasion de la sortie d'[Entre les frontières](#), Avi Mograbi revient pêle-mêle sur le dispositif du film, sa carrière et son rapport à l'autre.

Jusqu'à [Pour un seul de mes deux yeux](#) (2005), vous donniez le sentiment de réaliser des films « contre ». [Contre Ariel Sharon](#), contre le gouvernement israélien, contre l'armée, mais depuis [Z32](#) (2008), il semblerait que vos documentaires se construisent plus en partenariat avec les autres personnages du film.

C'est vrai que la position que j'occupe dans mes films a changé. Et pourtant, je dirais qu'elle n'est pas la même non plus entre [Dans un jardin je suis entré](#) (2012) et *Entre les frontières*, car le type de collaboration est différent. Z32 est un cas à part, car c'est une sorte de mélange. L'idée de départ était encore de réaliser quelque chose « contre » mais, pour différentes raisons, je me suis retrouvé à abriter ce soldat israélien au sein de mon film. C'est donc devenu une collaboration entre lui et moi, mais le film en lui-même cherche à questionner cette collaboration, et notamment la façon dont elle peut réussir à tenir debout. Les films que j'ai fait avant étaient pour la plupart motivés par beaucoup de rage et de colère, et le fait d'être en complet désaccord avec quelque chose. Mais je n'ai pas consciemment changé mon fusil d'épaule en cours de route en réalisant des films « en partenariat », ce ne sont pas des décisions que j'ai prises par calcul. Cela a sûrement un rapport avec le fait que je vieillis et que je deviens plus indulgent. Peut-être que je suis tout simplement fatigué de me heurter à des murs.

Avec *Entre les frontières*, vous avez malgré tout trouvé un moyen de maintenir une part de fiction dans votre film, qui n'a cette fois-ci plus grand-chose à voir avec vous et votre quotidien. Ici, c'est le théâtre qui prend en charge cette partie.

Je pense qu'il est nécessaire d'intégrer une part d'imaginaire dans les films. Cela permet souvent de créer un contrepoint par rapport au réel, et de soulever des questions. Qu'est-ce que le réel ? Qu'est-ce qu'il devrait être ? Dans tous mes films, le processus de création est apparent car il me permet de réfléchir à ce que je suis en train de faire, et qu'il réussit à mettre en avant certains problèmes.

L'idée de mener des ateliers avec les demandeurs d'asile inspirés par le « Théâtre de l'Opprimé » d'Augusto Boal était-il votre point de départ ?

À la base, je voulais faire un film sur les demandeurs d'asile, et je cherchais un moyen de transmettre ces histoires au public israélien, d'une manière où il pourrait ressentir une certaine

empathie. Les Israéliens se contrefoutent de ce sujet, et ils ont oublié qu'au départ nous étions tous des demandeurs d'asile. Et pourtant, lorsque vous leur rappelez qu'ils furent eux aussi victimes de persécutions, vous sentez que cela fait immédiatement remonter chez eux ce sentiment d'empathie. Alors au départ, j'ai pensé monter une pièce de théâtre qui représenterait cette histoire de persécution des Juifs, mais en utilisant des demandeurs d'asile afin de jouer les différents rôles. J'espérais que le fait de tordre les représentations habituelles de ces événements permettrait aux israéliens de réfléchir et de s'identifier à la situation présente des réfugiés. Mais, au fur et à mesure de l'avancée des ateliers, les choses ont fini par prendre une autre direction.

D'un point de vue extérieur, nous avons le sentiment qu'Israël est un pays constitué de réfugiés, et il est parfois difficile de comprendre pourquoi vous avez totalement abandonné cette tradition d'accueil.

Malheureusement, la psychologie nous enseigne que ce n'est pas parce que vous êtes victime de quelque chose que vous ne deviendrez pas à votre tour persécuteur. Par exemple, beaucoup de parents violents envers leurs enfants furent eux-mêmes des enfants battus. Pourtant je suis d'accord avec vous : lorsqu'on a souffert de quelque chose, on devrait être en mesure de ne pas le reproduire. Mais on dirait que ça ne marche pas comme ça. Non seulement Israël ne se préoccupe pas beaucoup de la situation des réfugiés, mais en plus de ça, de par la politique de colonisation menée par les gouvernements successifs, Israël a contribué à créer des masses de demandeurs d'asile, notamment et bien évidemment chez les Palestiniens. Ce sont le genre d'absurdités que je cherche à mettre en avant dans mes films.

En créant avec le metteur en scène Chen Alon ces ateliers de théâtre, auxquels vous et votre équipe prenez part, cherchez-vous d'une certaine manière à remettre tous les participants – demandeurs d'asile compris – sur un pied d'égalité ?

On peut formuler les choses comme ça, mais malheureusement nous ne serons jamais véritablement sur un pied d'égalité. C'est une problématique très large, où les activistes politiques – ce que nous étions d'une certaine manière sur le tournage – occupent dans la société une position plus favorisée que ceux avec qui ils travaillent. Je dis « travailler » car je ne veux surtout pas faire croire que nous cherchions à leur « donner quelque chose », ce n'était pas du tout notre intention. Nous ne faisons pas de la charité, nous travaillions avec eux. En tout cas, les questions de savoir qui, parmi nous, est privilégié par rapport aux autres, qui est libre de faire ce qu'il veut, que ce soit au quotidien ou de manière plus générale, étaient très présentes au moment du tournage. Chen Alon, mon équipe et moi, nous sommes indépendants, et nous avons la chance de pouvoir prendre une journée de congé par semaine afin de nous rendre dans le camp d'Holot et mener ces ateliers. Qui plus est pendant un an et demi, ce qui n'est vraiment pas à la portée de tout le monde d'un point de vue financier. Nous avons donc un statut très privilégié. Au départ, nous n'avions pas d'argent pour faire le film mais ça ne nous a pas empêchés de tourner. Nous avons fini par réussir à financer le film, mais de manière assez symbolique. Je ne dis pas ça pour me plaindre, mais pour que vous sachiez que nous n'avons pas mené ce projet de manière

entièrement bénévole.

Comme vous le dites dans le film, chaque soir, vous pouvez rentrer chez vous. C'est là que réside la différence fondamentale de statut entre les demandeurs d'asile et vous.

Tout à fait, nous pouvions décider du jour où nous venions, et lorsqu'on le voulait, nous pouvions repartir du camp. Et nous retournions alors à une vie qui est faite de possibilités de choix plus nombreuses que celles des demandeurs d'asile. Car la particularité de leur situation, c'est qu'ils sont détenus dans cet endroit où ils ne peuvent pas travailler ou voyager. Le désert est leur prison. À côté d'Holot, il y a un centre de détention, mais il est bien plus petit que le camp. Toute la difficulté à mener ces ateliers tenait en deux points. D'abord, essayer de maintenir une certaine forme d'égalité entre tous les participants tout en sachant que ce n'était intrinsèquement pas le cas. Et ensuite, ne pas faire semblant d'avoir réussi à créer de l'égalité là où il n'y en a pas. On pouvait se sentir égaux sur le plan du partage personnel qu'impliquaient ces ateliers, mais nous n'avions pas le droit de perdre de vue que cela n'existait pas sur un plan plus général. Et il fallait que ça se ressente à l'écran, sinon les spectateurs allaient penser que ces demandeurs d'asile n'étaient finalement pas si à plaindre que ça. Et là, le propos de votre film est foutu.

Même si le principe de l'atelier permet de jouer le rôle de l'autre et d'essayer de le comprendre, on sent qu'il reste toujours un angle mort, quelque chose qui nous demeure inaccessible dans sa façon de voir les choses. Par exemple, lorsque vous apprenez dans le film la fermeture prochaine du centre de détention de Saharonim, vous paraissez assez heureux alors que les demandeurs d'asile ne s'en réjouissent pas du tout, ce qui semble beaucoup vous surprendre.

Oui, pour nous ce fut un véritable choc. Les activistes et les demandeurs d'asile militaient depuis longtemps pour la fermeture de ce centre, et tout à coup la Cour suprême décide d'aller dans leur sens, ce qui représentait également une véritable giflle pour le gouvernement israélien. Mais effectivement, les demandeurs d'asile ne s'en sont pas réjouis. Rétrospectivement, je me rends compte qu'ils étaient bien plus intelligents que nous sur ce coup-là, car en vérité ils comprenaient bien mieux la réalité. Ils savaient qu'il n'y aurait pas de fin heureuse à tout cela et que ça ne mettrait pas un terme à la précarité de leur situation. Dans la séquence où nous tentons de parler à des prisonniers du Centre à travers les barrières, il y a également de ça. Nous essayons d'être sympas, de créer de la conversation, mais on voit bien que nous ne comprenons pas très bien la situation. Nous essayons de jouer à être copain avec eux à travers les barrières, mais on sent que ça n'a pas de sens, qu'on ne peut pas être amis de cette façon. Et lorsqu'on nous répond que nous devrions réfléchir à notre façon de voir les choses, c'est plus que sarcastique, c'est très dur. Nous sommes coincés avec notre bonne volonté, mais qui ne suffit pas à créer du lien dans une situation pareille.

Votre film raconte justement aussi la difficulté de la rencontre. Il y a de très beaux moments de communion dans les ateliers, on voit que le travail ensemble fonctionne plutôt bien, mais

on ne cesse de se demander si vous avez vraiment réussi à rencontrer toutes ces personnes.

Nous sommes des gens qui venons d'horizons très différents. Je ne sais pas si la culture israélienne a beaucoup en commun avec celle des Soudanais ou des Érythréens. La plupart des gens que nous avons rencontré étaient des soldats jusqu'à l'âge de 18 ans, et sont devenus demandeurs d'asile parce qu'ils ont déserté l'armée. Vous, je ne vous connais pas, je ne sais pas qui sont vos amis, mais j'imagine qu'ils ont tous à peu près le même profil que vous. Qu'ils s'intéressent au cinéma, qu'ils sont des travailleurs indépendants, qu'ils occupent une place dans la société française qui est similaire à la vôtre. Sur le tournage, c'était très différent. Chen et moi, nous sommes des universitaires, dans le domaine artistique, et nous nous demandions si le fait d'amener le théâtre dans la vie de demandeurs d'asile était une bonne idée. Est-ce que le théâtre faisait partie de leur culture ? Nous savions qu'il existait dans leur pays, mais nous n'avions aucune idée de la façon dont il est diffusé, à quelle(s) classe(s) sociale(s) il s'adresse, etc. Il y avait donc beaucoup de choses à combler dans la relation que nous allions mettre en place avec eux. Mais ce qui s'est produit durant les ateliers tient quasiment du miracle. Nous avons rencontré des gens formidables avec qui nous avons pu faire sauter les barrières qui nous séparaient. Et grâce au théâtre, le fait de jouer un rôle, tout ça nous a facilité les choses. Enfin, l'idée d'avoir un but en commun – qui n'était pas au départ de monter une pièce, mais de se battre contre la cruauté de la réalité – nous a également beaucoup aidé. Tout ceci a fini par créer une petite communauté, à laquelle sont venus s'ajouter des citoyens israéliens. C'était véritablement très important, car cela fait partie des principes du « Théâtre de l'Opprimé » que de créer des groupes mixtes où les différentes parties d'un même problème sont représentées. Et cette communauté tient toujours, puisque la pièce issue de ces ateliers est jouée deux ou trois fois par mois.

Dans quelle cadre est-elle jouée ? Quelles sont les réactions du public ?

Elle est jouée dans différents endroits en Israël. Parfois nous louons un théâtre pour les représentations, d'autres fois nous sommes invités par des universités, des lycées, etc. Le public, bien évidemment, est toujours plus ou moins acquis à la cause des demandeurs d'asile. Personne ne va voir quelque chose qui va à l'encontre de ses propres idées. Je ne peux pas me plaindre du fait que les gens qui iront voir mon film seront a priori en accord avec les idées qu'il défend. Tout ça est normal. Pour en revenir à la pièce, une des idées intéressantes du « Théâtre de l'Opprimé » d'Augusto Boal est que la salle de représentation devient le lieu de répétition de la révolution. La représentation se fait en deux temps : la première partie où l'on joue la pièce dans sa continuité, et la seconde où on la rejoue en laissant la possibilité au spectateur d'intervenir. Il peut interrompre le déroulement de la pièce et prendre le rôle de quelqu'un, en proposant ses propres solutions et sa manière de régler telle ou telle situation. Ce type de théâtre a pour but de faire naître chez le spectateur une conscience politique des événements qui se produisent autour de lui. Il ne s'agit donc pas de convaincre ceux qui ne partagent pas vos idées, mais de donner plus de pouvoir à ceux qui sont déjà de votre côté. Si l'on regarde la situation de votre pays aujourd'hui, on ne peut pas dire que les gens de gauche soient moins nombreux, mais on a l'impression que

vosre groupe a moins de pouvoir. Ce n'est pas quelque chose de concret, c'est un sentiment partagé. Je ne suis pas quelqu'un de très optimiste, mais j'ai besoin d'être actif au sens où le permet le « Théâtre de l'Opprimé », car cela m'aide à me libérer de ma colère. Même si je ne crois pas que je serai un jour dans le camp des gagnants, je ressens le besoin de résister, pour moi et pour les autres. Ça me surprend toujours de voir les gens rester assis et dire : « Ah, dommage ». Aujourd'hui, j'ai le sentiment d'avoir abandonné le rêve de changer la réalité, de changer le point de vue de mes adversaires. Mais en travaillant avec Chen, j'ai compris que notre camp, celui dont on défend les idées, a besoin d'être encouragé, d'être boosté, et la méthode de Boal a pour but d'aller chercher de nouvelles forces.