

La voix de Michel Kleifi crie-t-elle dans le désert?

Noce en Galilée

Gérard Boulad

Numéro 36, 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22199ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Boulad, G. (1987). Compte rendu de [La voix de Michel Kleifi crie-t-elle dans le désert? / *Noce en Galilée*]. *24 images*, (36), 68–70.

NOCE EN GALILÉE

La voix de
Michel Kleifi
crie-t-elle
dans le désert ?



Gérard Boulad

Si *Noce en Galilée* n'a pas attiré une foule de spectateurs lors de sa projection en salle, c'est peut-être qu'il a été victime d'incompréhension de la part du public, qui a généralement tendance à aborder ce qui nous vient du Moyen-Orient comme des produits folkloriques, parfois drôles, souvent émouvants, mais sans plus. Le spectateur, quand il fait l'effort d'aller les voir, se comporte presque comme s'il effectuait un voyage dans un pays pittoresque où il serait entouré d'individus aux moeurs curieuses, sans chercher à s'intéresser davantage aux préoccupations de «ces gens-là» (lesquels ont la fâcheuse manie de s'entretenir souvent au nom d'un même dieu, mais plus nébuleux que celui des Occidentaux). En somme, ce spectateur se comporterait exactement comme un touriste à la recherche d'un dépaysement de deux heures. Malgré l'acuité des problèmes que ces films soulèvent périodiquement, problèmes qui nous touchent finalement de près car le monde, de plus en plus, est un, nous continuerions à les percevoir comme des émanations folkloriques et notre subconscient nord-américain persisterait à évacuer l'élément humain universel qu'ils contiennent, jusqu'au jour où nous serons forcément concernés.

Face à l'obstruction des Américains... et des Égyptiens

Il y a quelques années déjà, je m'efforçais, précisément dans *24 IMAGES*, de présenter et d'expliquer l'importance de ce cinéma «arabe»⁽¹⁾. À ce point de notre évolution filmique, je commence à trouver un peu ridicule le fait de se sentir parfois obligé de «présenter» des cinéastes comme Youssef Chahine, Lakhdar Hamina ou Med Hondo, depuis longtemps reconnus sous d'autres cieux, sans parler de la jeune génération, Ben Barka, Siddik, Alaouiyyé, Behi, etc., dont la carrière, pour des raisons diverses, évolue en dents de scie. C'est à cette génération qu'appartient Michel Khleifi, né à Nazareth en 1950, donc véritablement Palestinien, et formé à l'I.N.S.A.S. de Bruxelles, où il enseigne actuellement en dehors des films qu'il produit ou réalise. Notons en passant que l'I.N.S.A.S. a été une pépinière de cinéastes du monde arabe et que c'est de cette école qu'est sorti Borhane Alaouiyyé, auteur du célèbre *Kafr Kassem*, réalisé grâce à une bourse du F.I.F.E.F. et couronné à Carthage en 1974. Mais de tous les cinéastes issus de cette région qui ont traité de la Palestine, comme Alaouiyyé, Ghazi, Tewfik Saleh (*Les dupes*, 1972) et autres, Khleifi est le seul Palestinien «pure laine» et donc le premier à parler authentiquement de son «pays». On comprend qu'il ait envie d'être entendu...

Devenu belge et ayant donc la double nationalité (belge et israélienne), Michel Khleifi travaille pour la télévision et réalise en 1980 son premier long métrage, *La mémoire fertile* (portrait de deux Palestiniennes en situation d'exil et de destins croisés; l'une est veuve et l'autre, plus jeune, mène une carrière d'écrivain). Ce film présenté à Cannes l'année suivante manque de décrocher la Caméra d'Or, qui couronne une première oeuvre, toutes catégories confondues. C'est le veto des Américains (en particulier de Jerry Schatzberg, me dira-t-il) qui empêche l'attribution du prix à cette oeuvre.

Les cabales ne se montent pas seulement en pays cannois. Khleifi dénonce également le monopole de fait que le cinéma égyptien exerce sur le monde arabe. Ce cinéma, qui s'est illustré au FFM par deux oeuvres remarquables de Mohamed Khan analysant sans concessions la société égyptienne de ces dernières années⁽²⁾, profite d'une situation de fait déjà ancienne et ferme le marché local, fort rentable, aux cinéastes «de la périphérie» (suivant l'expression de Khleifi), c'est-à-dire aux Syriens, aux Libanais, aux Koweïtiens, etc. «Je n'ai rien contre les cinéastes égyptiens parmi lesquels je compte beaucoup d'amis, me dit Khleifi, mais cette sorte d'embargo qui nous faisait déjà du tort avant Nasser a empiré avec Sadate et son successeur. Je ne veux pas parler d'impérialisme culturel, parce que le monde arabe est en pleine transformation, il tente d'entrer dans la modernité avec ses crises et ses problèmes, mais le fait est que nous demeurons marginaux par rapport à ce centre de la cinématographie qu'est Le Caire, ce centre qui refuse les créateurs de la périphérie et jusqu'à ceux du Maghreb, Algériens, Marocains, dans les années 70 surtout...»

Une noce en «zone occupée»

Mais venons-en à *Noce en Galilée*, dont le sujet, très simple, tient en quelques lignes. Nous sommes dans un village arabe d'Israël (donc en Palestine «occupée») et le chef du village — le Moukhtar — désire célébrer les noces de son fils avec une jeune fille de la localité. Pour que la fête se déroule, il doit obtenir du gouverneur militaire de la zone la levée du couvre-feu qui

s'applique à cette région où des incidents hostiles ont eu lieu. Ce dernier y consent à la condition qu'il puisse y prendre part en compagnie de ses adjoints. Tout le film va donc suivre le déroulement de cette noce, les objections des autres villageois («Pas de fête sans dignité et pas de dignité sous la botte militaire»), les tentatives d'attentat contre les Israéliens, le repas de noce avec les chants et les danses, la cérémonie avec le rituel de la défloration manquée (impuissance du fils imputée à la domination paternelle) et le dénouement final où les militaires évacuent le village dans une atmosphère de tension montante et de colère exacerbée. D'autres épisodes apparemment secondaires accompagnent le récit: le vertige de la lieutenant israélienne «récupérée» par les femmes du village et lentement séduite par l'ambiance de ses hôtes, ainsi que l'échappée de la jument dans le champ truffé de mines (pour ne pas que les villageois puissent y semer), sans parler du grand-père gâteux qui évoque constamment les anciens occupants/oppressors, les Turcs et les Anglais, prédécesseurs des Israéliens (et aussi «bienvenus» qu'eux).

Une lecture filmique ou politique ?

En conférence de presse, Michel Khleifi s'est défendu d'avoir fait un film politique: «Vous ne devez y voir qu'une histoire réelle, vécue par des gens ordinaires... un simple film qui doit être jugé sur ses qualités filmiques et rien d'autre.» Il est vrai qu'on peut le considérer comme tel et que le jury de la FIPRESCI lui a attribué son prix pour ses qualités intrinsèques. Après tout, c'est bien une histoire simple qui arrive simplement à des gens simples... mais le contexte ne l'est pas. De même dira-t-on que c'est un film franco-belge et il s'affiche réellement comme tel (c'est à ce titre d'ailleurs que les autorisations nécessaires ont été obtenues). Michel Khleifi ajoutera: «Nous avons soumis un scénario de trente pages et nous



La jeune épousee (Anna Achdian) et le rituel du mariage arabe: «Si la virginité est l'honneur de la femme, à quoi reconnaît-on l'honneur de l'homme?»



avons suivi rigoureusement les stipulations de la législation israélienne en ce domaine. Mais les lois sont faites pour être contournées...» Le gouvernement israélien a beau tenter d'occulter la réalité palestinienne, il n'en demeure pas moins que tout le film est un cri contre l'oppression, que son réalisateur est fondamentalement palestinien et que le noeud du drame est le contexte d'occupation. «Ce qui «les» emmerde le plus, me dira encore Khleifi, c'est le titre...» En dépit de tout, c'est donc bien d'un film politique qu'il s'agit.

D'autres notations, criantes ou voilées, ajoutent encore au poids politique du récit. Le couvre-feu dans lequel est plongée la région (peu de choses sont aussi humiliantes et pénibles dans le vécu quotidien d'une collectivité), le regard du Moukhtar quand les militaires répondent à son accueil «Nous resterons avec vous aussi longtemps qu'il le faudra», l'attitude des villageois qui semblent leur dire «Prenez tout, mangez, buvez, mais partez!» tandis que le gouverneur leur dit «Dans cette ambiance, nous pourrions rester des centaines d'années...», tout cela et jusqu'au regard que le cinéaste porte sur cette terre bien-aimée, ces blés dorés, ces oliviers, cette terre dont ses compatriotes sont dépossédés...⁽³⁾

Valeur des traditions et place de «l'honneur»

Mais l'intelligence de Khleifi a été de dépasser cette dimension pour accéder à l'humain en maintenant une vision esthétique. Tout en s'attaquant à l'occupant, il ne ménage pas non plus ses frères de race. Certes il magnifie les usages et les traditions de son peuple: tout le rituel du mariage avec la cérémonie du bain, les corps, les objets, les parures et les parfums, les ornements et les tissus, tout cela et jusqu'à la séquence du réveil de Tali l'Israélienne dans le gynécée est filmé avec une caméra d'un raffinement et d'une sensualité extrêmes. Khleifi m'a fait remarquer que certaines de ces prières et traditions se retrouvent dans les trois religions révélées, nées dans ce coin du monde. Il s'agit, dans le film, d'un mariage musulman; mais les chrétiens et les juifs «traditionnels» de ces régions obéissent plus ou moins au même rituel. «La force du Proche-Orient, ajoute le réalisateur, c'est son inconscient collectif universel. Abraham est sans doute juif, mais il est aussi de chez moi.» Aussi, loin de dénoncer ces traditions, il les exalte. Ce qu'il rejette par contre, c'est la toute-puissance du mâle, le patriarcat abusif, le poids du père sur la famille et la descendance qui aura pour effet d'entraîner l'impuissance du fils; celui-ci est prêt à tuer son géniteur qui a fait de lui un être incapable de s'assumer et de déflorer son épouse dans le cadre absurde de la chambre close et l'astreinte du drap taché de sang. Cette révolte s'explique mais elle me paraît mal amenée dans le fil du récit, un peu comme si Khleifi avait voulu en mettre trop à la fois. Cette «démonstration» était peut-être inutile, la plupart des hommes se conduisant dans cette histoire de manière assez infantile (sauf, sans doute, l'oncle Bacem qui a des choses une vision plus réaliste). La révolte des trois conspirateurs est dérisoire. Le frère du Moukhtar leur dira, en leur enlevant leurs armes: «La violence ne résout

rien», phrase qui revêt ici une signification plus générale. Le fils lui-même, dans la scène de la chambre close (magnifiquement photographiée et «éclairée») se conduit avec une violence et une gaucherie injustifiables, provoquant cette réplique définitive dans la bouche de son épouse: «Si la virginité est l'honneur de la femme, à quoi reconnaît-on l'honneur de l'homme?»⁽⁴⁾ Finalement, ce sont les femmes qui sauvent l'honneur de la communauté, tant la mère par son autorité et sa sagesse ou la jeune Soumaya par sa rouerie et sa finesse que l'épousée qui procède à sa propre défloration. Comme doit le faire la collectivité opprimée, elle se prend en mains — quasi littéralement — et décide de son destin.

Noce en Gallée est entièrement tissé de conflits, de dualités antagonistes qui s'affrontent parfois sourdement, parfois ouvertement: le civil contre le militaire, l'individu contre la collectivité, le regard objectif contre le sentiment subjectif, l'ordre établi contre le désordre révolutionnaire, l'archaïsme contre le modernisme, le patriarcat contre le matriarcat. À la fin, alors que le pouvoir militaire recule honteusement dans l'ambiance survoltée et le grondement de la population, le pouvoir patriarcal est également en déroute, et le patriarche-Moukhtar, dépouillé de son autorité, se réfugie dans son rêve inaccessible. À son second fils endormi (le jeune Hassâne, dont la présence éclaire le film), il adresse une lancinante prière qui revient comme un leitmotiv: «À quoi rêves-tu, mon enfant? Tes rêves ressemblent-ils aux miens? Et as-tu, toi aussi, peur de ton père?...» Mais le temps n'est plus aux rêves: Khleifi, comme le poète, semble nous dire que la femme est l'avenir de l'homme. Faut-il en inférer que la Palestine est l'avenir d'Israël?

Au-delà des rêves, parvenir à se comprendre...

Je ne reviendrai pas sur les qualités techniques du film, sur l'obsédante musique de J.-M. Sénia qui s'intègre aux rythmes et aux chansons du cru, la photographie de Walthar Van den Ende qui caresse les corps et les objets comme les épis de blé, ou le remarquable montage alterné de Marie Castro Vasquez. La technique, de nos jours, me paraît aller de soi, et je suis plutôt surpris quand elle fait défaut. L'interprétation, par contre, mérite d'être relevée, en particulier celle de la mère, l'actrice professionnelle Boushra Karaman qui accompagnait Khleifi à Montréal. Si j'insiste sur le fait qu'elle est du métier, c'est par comparaison avec son mari, le Moukhtar, Ali M El. Akili qui est un simple villageois de l'endroit, engagé par Khleifi pour sa tête si caractéristique (cf. son expression silencieuse, au début du film, durant le trajet en autobus). Ressor-

tent également de l'ensemble le parent Bacem (Youssef Abou Warda) et la jolie Soumaya qui ne perd pas le nord, même si elle est préoccupée de sa beauté (Sonia Amar), ainsi que le petit Hassâne (Eyad Anis) qui, comme tous les enfants au ciné-



L'acteur non professionnel: la «gueule» caractéristique du Moukhtar (Ali M. El Akili) et son fils Hassâne (Eyad Anis).

ma, est d'un naturel étonnant. Aussi surprenant que cela paraisse, des Israéliens se sont joints à l'équipe: ce sont le gros officier (Ilan Chemi) et la lieutenant Tali (Tali Dorat). Pour le rôle du grand-père gâteux qui chante en turc devant les militaires, Michel Khleifi a pris son propre grand-père, Tewfik Khleifi, qui a effectivement vécu la triple colonisation...

En fin de compte, je reprends les termes de Khleifi réfléchissant tout haut durant notre entrevue: «Ce que nous devons nous demander, c'est si le monde est fait contre nous ou si c'est nous qui n'arrivons pas à communiquer avec lui... et pour pouvoir communiquer, quel langage nous faut-il adopter?» Il faudrait peut-être, pour commencer, que l'organisation du FFM cesse de reléguer au dernier rang, ou en dernière heure, les conférences de presse des cinéastes du monde arabe. Ce serait le début d'une compréhension possible, les prémisses d'un dialogue véritablement constructif.

Se libérer soi-même, puis libérer les autres, c'est dans ce sens qu'il faut prendre *Noce en Galilée*. Telle est la signification profonde de l'escapade de la superbe jument, courant librement sur la crête des rochers, bien au-dessus de la vallée minée par les intérêts égoïstes des usurpateurs de tout poil... □

NOTES

(1) Voir à ce sujet les nos 2 et 3 de 24 IMAGES et surtout le no 6 — «Chronique des années de stress — Dix ans de cinéma arabe», p. 9-13.

(2) Ces deux films de Mohamed Khan, *La femme d'un homme important* et *Le retour d'un citoyen* mériteraient une analyse particulière. Moins subjectifs et plus riches en matière sociale que les dernières oeuvres de Chahine, ils témoignent d'une renaissance du cinéma égyptien dans un style vériste qui rappelle les meilleures séquences des réalisations de Salah Abou Seif (encore un autre nom ignoré des cinéphiles nord-américains).

(3) Même sous la botte de l'occupant, l'humour ne perd pas ses droits; témoin, cette scène du banquet où les militaires israéliens comparent la nourriture qui leur est offerte avec celle, bien fade, du kibboutz, et poussent la comparaison jusqu'à celle de Beyrouth, de Damas et d'Alep, supérieure entre toutes... au point que le gouverneur dira à son lieutenant: «Pre le dieu d'Israël qu'il t'envoie un jour à Alep connaître la vraie cuisine arabe!», vœu pieux et ironiquement utopique.

(4) Comme je connais le Proche-Orient, cette phrase ainsi que les scènes de nu du film de Khleifi vont faire bondir nombre de tartuffes et de bigots intégristes du monde arabe...

NOCE EN GALILÉE

Belgique-France-Palestine 1987. Ré. et scé: Michel Khleifi. Fr.: Walther Van Den Ende. Mus.: Jean-Marie Senia. Int.: Ali Mohammed Akili, Bushra Karaman, Makram Khouri, Youssef Abou Warda, Anna Achdian. 116 minutes, couleur. Dist.: Les Films du Crépuscule.

UNE GUERRE OUBLIÉE

Un combat entre la fiction et sa fonction

Michel Beauchamp

À voir certains films québécois des récentes années issus de la veine féconde du documentaire, on pourrait penser que le métier de documentariste est devenu une vocation honteuse. D'ailleurs, nulle part (dans le cahier de presse, par exemple) n'est-il fait mention qu'*Une guerre oubliée* est un documentaire. C'est un film, «une tragédie épique et lyrique sur la résistance à la guerre». Programme ambitieux qui se révèle être davantage un souhait qu'une promesse tenue.

Le film de Boutet porte en lui tous les symptômes de ce qu'il faut bien appeler, au Québec, la crise du documentaire. Une crise entretenue par l'immense malentendu qui persiste et s'amplifie au fur et à mesure des succès accumulés par notre cinéma de fiction (nous y reviendrons). Relégué au rang des oeuvres utilitaires, exclu de la classe des gagnants, lui qui a fortement contribué à la réputation du cinéma québécois, le documentaire courbe l'échine et désespère de retrouver le paradis perdu. En position défensive, il cherche à pallier ses insuffisances en empiétant sur le domaine de la fiction et va puiser à la source du succès pour en revenir encombré d'une panoplie d'instruments sophistiqués dont il ne maîtrise pas toujours le maniement. C'est le règne du mimétisme. Si le documentaire ne fonctionne plus, faisons le «fictionner».

Boutet, cinéaste estimé (*La maladie c'est les compagnies* et, en coréalisation avec Pascal Gélinas, *La turlutte des années dures*), en voyage dans ces contrées épiques, a croisé le veau d'or du documentariste des «golden eighties»: la moulinette de la fiction. Une sorte d'immense broyeuse qui réduit en purée tout matériau documentaire indigeste. Subsistent quelques résidus qu'on doit à contrecœur servir au spectateur, camouflés dans la masse comestible du film. Ces résidus sont pourtant sa raison d'être, son essence. Et l'essence du film de Boutet est le morceau d'informations qu'il a recueillies sur la période oubliée de la Première Guerre mondiale, sur la résistance à la conscription dès lors (l'Histoire a davantage traité de cette résistance lors de la Seconde Guerre), sur la cruauté de cette «sale guerre» vécue par les Canadiens français, déjà chair à canon pour l'Etat fédéral empressé d'acquiescer aux volontés de la très Grande-Bretagne.

Sujet riche qu'un seul film parviendrait à peine à circonscrire. Mais Boutet est



«Il ne posera plus de moteur, il a reçu une balle au coeur»... chante Jo Bocan.

inquiet: ça ne passera pas. D'autant plus qu'en militant réactivé, il souhaite jeter un pont entre cette guerre passée et celle à venir: la grande Nucléaire. Ayoye! Que faire (dirait Lénine)? Faire comme les autres (diraient Gladu, Rossignol, etc.): faire passer le moton en «fictionnant» au maximum. Le docu-fiction est un plat qui se mange tiède. Ainsi Boutet, à l'instar de quelques autres, ne semble pas tenir à son film qu'il concocte le dos tourné à son sujet, pourtant fort dense. Son regard inquiet se porte vers les spectateurs et les pourvoyeurs auxquels il offre un spectacle, celui de la reconstitution.

Tout ce qui, dans le film, peut se prêter à l'illustration est mis en scène et disposé sur le tableau noir de l'écran. La leçon didactique s'en trouve enjolivée d'images et, avec Boutet, de chansons issues de la tradition orale que Jo Bocan, la passionnaria de service, interprète, revêtue du costume de chacune des héroïques des mélodies. La construction du film alterne donc entre les témoignages de vétérans très âgés qui nous transmettent par «fragments» leur guerre, et les petites saynettes chantées, où Bocan se dévoue à sa façon pour la cause du conscrit. Pour rendre justice au cinéaste, on peut noter une certaine adresse dans le premier tiers du film où, la surprise passée de constater l'insolite amalgame, on perçoit la souplesse du passage de l'un à l'autre registre. Mais rapidement le procédé s'installe, la fiction échevelée force la porte, le pathos menace pour culminer dans les deux dernières longues scènes où Boutet, à court de chansons populaires pour boucler sa démonstration, signe des textes douteux: «Il ne posera plus de moteur, il a reçu une balle au coeur», geint Bocan, affalée sur son mécanicien pour entonner la Complainte de Québec.

Le documentaire n'aime-t-il plus le cinéma?

Curieux phénomène qui conduit des cinéastes à douter que le documentaire soit encore du cinéma, à s'éprendre soudain de la fiction après avoir tant nié que la vérité s'y trouvait. En retard d'une guerre dans ce