

Amos Gitaï (A. G), Pascal Mérigeau (P. M.)

Après des études de lettres à Poitiers, **Pascal Mérigeau** s'installe à Paris en 1976 et devient journaliste. Il travaille pour des revues de cinéma, puis pour *Les Nouvelles littéraires*, *Le Point* et *Le Monde*, avant de collaborer au *Nouvel Observateur* à partir de septembre 1997. Il participe à la sélection des films pour le Festival de Cannes, remplacé actuellement par Eric Libiot. Romancier, il est aussi l'auteur de nouvelles, dont *Quand Angèle fut seule*, écrite en 1983 .

Texte de présentation figurant dans le programme du festival Traces de Vies 2009, page 3 :

Temps fort du festival, la « Leçon de cinéma » invite chaque année un grand cinéaste à dévoiler son art. Cette année, Amos Gitaï se prêtera à l'exercice lors d'une journée de rencontre.

Pascal Mérigeau est le critique cinéma du *Nouvel Observateur*. Auteur de plusieurs livres, il anime des « master class » au Forum des Images à Paris. Excellent connaisseur d'Amos Gitaï, il sera son interlocuteur pour cette Leçon de cinéma.

Quand la guerre de Kippour interrompt ses études d'architecture, Amos Gitaï a commencé à utiliser une caméra super-8 au cours de ses missions en hélicoptère. Il aime se présenter parfois comme « un architecte qui fait des films », pierre de touche qui servira peut-être de point d'ancrage de la leçon...

Le cinéma d'Amos Gitaï s'est imposé au fil des années comme des plus singuliers, au style ample et personnel. Une quarantaine de longs métrages, fictions et documentaires, et autant de courts métrages. Distingué à de nombreuses reprises dans les festivals les plus prestigieux, il s'est fait connaître du grand public à travers notamment deux films de fiction, *Kadosh* (1999) ou *Kippour* (2000). Son œuvre documentaire s'est intéressée, dès les années 80, aux effets de la mondialisation. Ainsi *Ananas* (1984) que nous présenterons cette semaine.

Cette vigilance critique, il l'a bien sûr exercée à l'intérieur même d'Israël. Son *Journal de campagne* (1982) sera interdit là-bas, comme plusieurs de ses films. La série *Wadi* (1989, 1991, 2001), projetée également cette semaine, est très représentative de son attirance pour « les creux » de la société israélienne, où se rencontre la mixité qui la constitue : on ne peut pas « parler d'Israël en se centrant sur un seul groupe ethnique : si vous associez cinq personnages, ils sont forcément d'origine, de religion, de langage différents » a-t-il déclaré dans une interview.

Le cinéma d'Amos Gitaï suscite des remous, a écrit Pascal Mérigeau : « Il remet en cause, il casse, il invente, il cherche "cette matière électrique et hybride qui est celle du Moyen-Orient aujourd'hui". C'est pour cela aussi qu'il alterne documentaire et fiction, pour "éviter le recyclage des clichés, requestionner le travail, ne pas le fétichiser, se mettre en danger". Surtout ne jamais s'arrêter, une façon de vivre pour qui sait porter en lui les gènes du nomade, une manière d'exister pour un cinéaste qui déborde de projets, une profession de foi pour un citoyen qui souhaite avant tout que "la société reste ouverte, ni trop religieuse, ni trop militaire, ni trop mercantile, ouverte", une raison d'espérer, enfin, dans une région du monde où, dit-il, "chaque fois que l'on choisit de rester immobile, c'est la guerre" ».

Remerciements à Simone Vannier et Philippe Delsalle pour l'aide apportée à la construction de cette leçon.

Films d'Amos Gitaï projetés durant le festival :

Wadi, 1981, 40'

Wadi, dix ans après, 1991, 57'

Wadi, grand canyon, 2001, 86'

Matinée, 9h30-12h30

P. M. *Tu es, sans doute, un des seuls cinéastes qui puisse dater avec précision le moment où tu as décidé de devenir cinéaste.*

A. G Je voudrais d'abord dédier cette journée à Simone Vannier et à son grand travail pour l'association Documentaire sur Grand Écran. ~~(elle est décédée au printemps 2009 date à vérifier, on trouve 2010 sur internet et avait participé à la préparation de cette journée).~~

Je suis né à Haïfa (Israël), à 100 kilomètres au nord de Tel-Aviv, en 1950. J'ai fait mon service militaire à l'âge de 18 ans, après j'ai commencé à faire des études d'architecture pour suivre un peu le chemin de mon père. Dans le contexte du Moyen-Orient, chaque semaine il y a une guerre quelque part et, pendant que j'étais étudiant en architecture, j'ai été appelé à l'armée. Il y avait la guerre du Kippour (1973) et on m'a placé dans une équipe de sauvetage.

On était allés, en hélicoptère, chercher des gens qui étaient blessés sur le champ de bataille. On a fait ça pendant quelques jours et le cinquième jour de cette guerre je me suis trouvé, à peu près à 9 heures 30, dans une mission où on allait chercher un pilote à terre, en Syrie. Cet hélicoptère a été touché par les Syriens, mon copilote était décapité et dans le cockpit, les corps étaient éclatés. D'autres pilotes ont pu continuer de voler 2 à 3 minutes, on s'est écrasés à côté des forces israéliennes. Cet incident n'a duré que quelques minutes, mais à partir de ce moment-là, j'ai senti que l'architecture devenait un exercice un peu formel et j'ai eu envie de réfléchir sur les choses qui se passent autour de moi et ça s'est alimenté à d'autres occasions.

Pour faire un film il faut se situer dans l'espace et le temps et construire une question, autour des émotions dérangeantes ou touchantes.

Moi, je n'avais aucune formation de cinéaste et, bizarrement, quelques jours avant cet accident j'ai reçu un cadeau de ma mère : une caméra super 8. J'ai tourné un peu dans cette guerre : des paysages, des textures, des visages, pas des choses très thématiques ou narratives, mais ce sont les premières images que j'ai faites.

P. M. *Sinon, comme tu n'avais pas de formation de cinéaste, en tant que spectateur, quand as-tu découvert le cinéma et est-ce qu'il y a des choses qui t'ont marqué ?*

A. G Je ne viens pas d'une famille de grands cinéphiles. Mon père était architecte du « Bauhaus », formé à Berlin dans sa jeunesse. Ma mère était autour de la littérature allemande et russe. Le cinéma n'était pas considéré comme un art majeur dans ma famille.

Je dis à Marie-Jo¹ que j'aime bien cultiver mon ignorance. Des fois on est trop bombardés par des formations ; situer une distance dans laquelle des questions émergent c'est toujours utile. Il y avait une cinémathèque, pas loin de la maison de mes parents, j'ai vu Fellini, le cinéma italien tout ça, mais pas plus.

P. M. *Tu as étudié l'architecture à Berkeley (USA), à un moment où il devait y avoir une agitation autour du cinéma, du théâtre, tu as découvert des choses là aussi ?*

A. G Effectivement, j'ai complété mes études d'architecte en Israël et ensuite en Californie, là j'ai commencé à approcher plus le cinéma. Ça a été un processus très lent, il a fallu sept ans pour que je décide vraiment de faire du cinéma. L'architecture m'a protégé de ne pas être, tout de suite, sous cette pression qu'ont les jeunes cinéastes.

P. M. *On a l'impression que tu as appris le cinéma en le faisant ; si tu considérais que tu connais le cinéma peut-être tu t'arrêterais !*

A. G Tout à fait, j'adore l'expérience, je n'aime pas faire des choses que je connais déjà. Le travail qu'on fait sur le scénario est une pré-simulation, c'est une première interprétation.

P. M. *C'est le sentiment très fort que l'on a, en regardant tes films. Chaque spectateur a l'impression de voir le film se faire sous ses yeux. Il y a un effet de surprise permanent, une œuvre en train de vivre. Ça correspond*

Isa scénariste : Marie-José Sanselme est scénariste et traductrice. Après des études de littérature, elle a été attachée culturelle à l'ambassade de France à Tel-Aviv (1994-1998). *Kippour* (2000) marque le début de sa collaboration, ininterrompue depuis, avec Amos Gitai, avec qui elle a écrit les scénarios de plusieurs films de fiction : *Eden* (2001), *Kedma* (2002), *Alila* (2003), *Terre promise* (2004), *Free Zone* (2005), *Désengagement* (2007), *Plus tard tu comprendras*, (2008), *Roses à crédit* (2010), *Ana Arabia* (2013), *Tsili* (2014), *Le Dernier Jour d'Yitzhak Rabin* (2015), *Un Tramway à Jérusalem* (2018) et pour le théâtre *La Guerre des fils de lumière contre les fils des ténèbres* (2009) et *Yitzhak Rabin : chronique d'un assassinat* (2016). Elle est par ailleurs rédactrice en chef adjointe de la *Revue internationale d'éducation de Sèvres*.

à ta démarche.

A. G Oui, j'ai envie de faire que le cinéma ne soit pas trop prémédité. Je cherche toujours avec les comédiens les choses qu'on ne connaît pas ; des comédiennes comme Nathalie Portman, Juliette Binoche, Jeanne Moreau, trois actrices de générations différentes avec lesquelles je travaille, ont une notion très précise des choses qu'elles ont envie de faire. J'ai envie de les décourager de faire les choses habituelles. C'est le plus émouvant pour moi, comme spectateur, d'apercevoir cela.

P. M. *C'est pourquoi il y a un aspect documentaire même dans tes films de fiction. D'une certaine façon ce sont d'abord des films sur les acteurs et sur les lieux. Pour toi, au départ, ton désir de cinéma c'était d'abord un désir de documentaire.*

A. G C'est vraiment un désir de situer une question dans un lieu, un espace. Comme j'arrive d'une région très agitée, j'ai envie d'en proposer une autre lecture, je ne cherche pas à proposer des perceptions déjà existantes. Les médias fabriquent déjà une lecture unique et le cinéma doit faire une démarche subversive, proposer des lectures différentes. Il faut réintroduire les contradictions là où elles sont éliminées, ce n'est pas toujours facile.

P. M. *Ça annonce un peu ce qu'a été ton début de carrière. La télévision t'a commandé un film dont ensuite elle n'a pas voulu, House. Tu peux nous raconter cette expérience ?*

A. G En 1980 je suis vraiment devenu cinéaste avec *House* puis *Wadi* et enfin *Journal de campagne*. Je voulais proposer une vision du conflit comme il existe dans une maison (*House*), dans une vallée (*Wadi*), sur des territoires de taille différente où l'on va regarder les transformations, les géométries du conflit présentes dans ces lieux.

Le premier film, *House*, a été produit, puis censuré, par la télévision israélienne. Cette maison à Jérusalem appartenait aux Palestiniens jusqu'en 1948. Après la guerre et l'indépendance d'Israël, ils fuient la maison et le gouvernement y installe des juifs d'Algérie. Un économiste israélien a ensuite habité là et il l'a transformée en villa de trois étages. Les ouvriers de ce chantier viennent du camp d'Ebron, ils sont palestiniens et les pierres sont amenées de Jordanie.

L'idée est de construire un microcosme documentaire dans lequel chaque protagoniste parle sur cette scène et raconte son fragment d'histoire, sa vision du conflit. À cette époque c'était hors du consensus de poser la question de l'appartenance des Palestiniens à cette même terre. Le film était très dérangeant par son côté calme. Il n'était pas hystérique.

P. M. *Très paisible.*

A. G Le conservateur du Musée d'Art Moderne de New-York a organisé une rétrospective de mes films, il me dit que *House* n'a pas vieilli. En effet, malheureusement, il n'a pas vieilli car le conflit est toujours là.

P. M. *Qu'est ce qu'on a reproché à ce film, officiellement ? Pourquoi la télévision n'en a-t-elle pas voulu ?*

A. G Ils ont été hiérarchiques et simplistes. On m'a demandé de couper le discours d'un ouvrier palestinien qui était assez radical et lyrique. On m'a demandé aussi de couper la visite du propriétaire originel. Je découvrais les rapports avec les producteurs institutionnels et j'ai dit non. Je ne vois pas une raison d'éliminer une partie de ce film. Comme c'était à une époque de changement de pouvoir en Israël, le nouveau directeur de la télévision a dit : « c'est fini. »

J'ai décidé de défendre le film, grande leçon désagréable. J'ai conduit cette bataille, je crois aussi que c'est ça qui m'a fait cinéaste. C'était mon premier film, ce n'était pas facile. Je suis venu en France avec ce petit film et Serge Daney² est venu le voir dans une petite salle avec une projection médiocre à Clichy. Il a compris tout de suite le projet, ça a été important pour moi.

P. M. *Il y a une chose importante dans tes films c'est la liberté d'expression au premier plan. Quand on veut t'empêcher de filmer, tu discutes avec les policiers ou les militaires. En France quand on interdit, ça s'arrête,*

2 Critique de cinéma et journaliste français

toi tu mènes le débat sur le champ. Cette confrontation, c'est la question de la démocratie en Israël.

A. G C'est un combat quotidien, le système juridique est féroce en Israël. Le contexte est hostile, mais il n'y a pas d'immunité, la justice s'exerce. Il y a des cas de ministres ayant abusé de leurs charges ou de leurs personnels. Il y a procès, ils sont virés. En France, vous essayez aussi [rires]. Des gens disent ici, avec condescendance « Oui, le Moyen-Orient ». Chez vous *Le chagrin et la pitié* a été bloqué à l'antenne seize ans. Marcel Ophüls était courageux, j'ai envie de lui rendre hommage. Le pouvoir français était contre ce film sur la collaboration.

P. M. *Et c'était ici, en Auvergne* [rires]. *Le fait d'être un cinéaste voyageur te donne un regard différent sur Israël ?*

A. G Moi, je suis le produit d'une rencontre. Ma mère est née en Israël, la Palestine est sa terre. À l'époque, il n'y avait pas plus israélienne que ma mère. Quand elle est née, il y avait 40 000 juifs en Palestine. Pour la religion juive il fallait attendre le messie pour revenir, Israël était un geste contre la religion juive. Fin XIXe siècle en Pologne et en Russie, les Juifs ont le projet d'une société laïque. Ma mère est un produit de cela. Mes grands-parents sont arrivés d'Odessa à Alexandrie en bateau, puis en chameau jusqu'au Sinaï, en 1905. Mon père est un immigrant allemand. Visuellement c'était un gars assez élégant : costume, cravate assortie et chapeau assez bien fait. C'était décalé parmi les Israéliens en sandales. Ils arrivent chacun de leur propre univers et se rencontrent. Je suis un composite. Je suis né ici (en Israël), j'ai presque été tué ici, mais j'ai un père qui n'était pas du tout d'ici. Il avait une grande culture sur l'architecture européenne et avait gardé une grande distance. Je suis une juxtaposition de ces deux-là.

Est-ce que le pays de naissance est le premier qui reconnaît votre travail ? Des fois cela arrive, des fois il faut que le travail se promène partout dans le monde avant d'être reconnu dans le pays natal. Il ne faut pas donner au pays natal le droit de censurer votre travail. Il faut faire un travail fort et sincère, c'est tout.

P. M. *Où habites-tu en ce moment ?*

A. G Ici et par là. J'ai des enfants à Haïfa et j'ai envie de faire des choses avec eux, mon fils est à l'armée alors j'ai envie d'être près de lui.

P. M. *Tu as fait Carmel avec ton fils. Tu vis aussi à Paris et à Tel-Aviv. Tu voyages aussi d'un projet à l'autre. Est-ce qu'écrire, filmer, mettre en scène ça ne devient pas plus important que l'œuvre terminée ? Est-ce que ce n'est pas le geste qui prime sur le résultat ?*

A. G Hier on a projeté *Ananas* ici. Je l'ai fait il y a vingt-cinq ans, le mot mondialisation n'existait pas, mais c'est là-dessus. Je l'ai fait après les trois cités tout à l'heure. J'en avais marre du Moyen-Orient, j'étais un peu exclu de mon propre pays. J'ai décidé de parler d'autre chose.

P. M. *Quand tu filmes ou montes le film, quelle est la place du spectateur dans ta pensée ?*

A. G C'est très abstrait. Je ne suis pas dans le marketing. Je m'étonne que *Kadosch*³ ait été diffusé dans trente pays. Il ne faut pas trop préméditer. Quand le film est fini, je suis comme un spectateur, je ne sais pas tout ce qu'il y a dans le film. Les réponses appartiennent, en partie, au spectateur.

P. M. *Tu aimes travailler et tourner vite. Comment expliques-tu cette frénésie ?*

A. G En Israël j'avais besoin du poids de cette densité sur moi, sur l'acteur. J'avais envie de garder un tournage assez « féroce ». Mais humainement, on ne peut pas demander à l'équipe, aux acteurs plus de quatre à cinq semaines de cela, sinon c'est trop dur.

P. M. *Tu es assez humain alors ?*

A. G Il ne faut pas dire ça publiquement. Je calcule une autre image.

P. M. *Donc tu es organisé pour travailler dans ces conditions-là ? Parle-nous de cette organisation, tu as une société de production ?*

A. G Quand j'ai commencé à travailler avec des comédiens, il y a vingt cinq ans, ça m'intéressait ; je voulais situer des textes dans le paysage. Le comédien est un véhicule pour le texte. Plus tard j'ai décidé de jouer dans mes films pour comprendre la position des comédiens. Si je travaille avec Nathalie Portman, elle arrive avec la logique de *Starwars*, avec un salaire de 3 millions de dollars.

Il faut que je crée une autre structure, pour aller vers une autre substance. Il faut faire sortir des choses émouvantes qui échappent à leur contrôle. Le travail de réalisation c'est de les diriger vers quelque chose de plus direct, de moins maquillé. C'est ce qu'ils doivent donner au spectateur.

P. M. *Ça devient une partie du sujet du film. Quand tu transportes Nathalie Portman dans un monde qu'elle ne connaît pas et dans ce cinéma qu'elle ne connaît pas, dès la scène d'ouverture, ça crée forcément des frictions, c'est le sujet du film : la relation entre des êtres qui ne sont pas censés vivre ensemble, mais le doivent.*

A. G Dès que le casting est fait, je le fais tôt, je réintègre des éléments de biographie des personnages, de leur personnage, ça devient plus précis.

P. M. *La notoriété que tu as acquise facilite-t-elle la réalisation de tes projets maintenant ?*

A. G Les marches à Cannes, c'est amusant mais ça a des limites. Ces grands événements m'ont aidé à être reconnu dans mon pays. Il ne faut pas être mondain, il faut être stratège.

P. M. *Souvent les cinéastes qui viennent à la fiction abandonnent le documentaire, alors que toi tu continues d'alterner.*

A. G Le documentaire est un médium que j'adore. Les grands documentaires ne sont pas dans le symbolisme facile. *Le Sang des bêtes* de Franju est, par exemple, une métaphore de la France après-guerre. J'adore le documentaire, il a un code éthique. Le contrat tacite, non écrit, entre le cinéaste et son sujet est très strict.

Il y a des sujets avec lesquels je n'ai pas envie de faire du documentaire, par exemple *Terre_Promise*⁴, je n'ai pas eu envie d'exposer des femmes réelles sur leur vrai parcours de prostitution. Je ne voulais pas entrer dans un voyeurisme. Les gens d'Human Rights avec qui je discutais voulaient que je fasse un documentaire, j'ai refusé, j'ai dit que j'allais faire une fiction. Dans *Wadi*⁵ j'arrête de filmer quand le protagoniste me le demande.

Je crois que le documentaire demande une vraie réflexion conceptuelle. Il faut dire qu'on a de la chance parfois. C'est un lieu incroyable dans ma ville natale, Haïfa, je l'ai découvert par hasard. Quand j'étais étudiant en architecture, j'avais l'habitude de prendre la voiture et de traverser la ville dans tous les sens, même absurdes. Je suis tombé sur ce cul-de-sac et les gens étaient accueillants. On m'a offert du thé.

Je trouvais que dans cette région conflictuelle voir des petits groupes de gens, de haut niveau d'instruction, arriver à traverser les frontières de la haine, c'est incroyable. A *Wadi*, première trilogie pour moi, j'ai compris que dans le documentaire la position de la caméra joue un rôle important. Le film est construit sur une grande intimité avec les personnes. J'ai demandé au chef opérateur de poser la caméra par terre et de ne jamais utiliser son pied.

Dans *Journal de campagne*⁶ que j'ai fait ensuite, sur l'occupation israélienne en Cisjordanie et la guerre du Liban, j'ai fait l'inverse. La caméra est faite par Nurith Aviv, grand chef opérateur ; c'est une caméra violente, vive. Un coup de poing, une bagarre avec les soldats. Je crois que ça se voit dans le film qu'il y a une réflexion sur la caméra.

Dans ces deux films, la stratégie cinématographique est presque opposée. En documentaire ces démarches sont vraiment importantes. Comment on arrive à parler avec les gens, comment on calme dans les

4 2004

5 1981, 1999, 2001

6 1981

équipes le côté rock n'roll spontané. C'est un cinéma sensible, il n'y aura pas de deuxième prise. Les choses que les gens te sortent comme ça, c'est souvent les plus précieuses.

P. M. *Est-ce que les gens te demandent de voir les images avant leur utilisation ?*

A. G. Moi je n'accepte jamais. Je suis contre les caméras cachées. S'ils ne sont pas d'accord sur le champ, je ne garde pas, mais si un soldat m'empêche de filmer je vais garder l'image où il m'en empêche. Ça devient une partie de la lecture du sujet.

P. M. *Tu as toujours ta place dans le film, on sait qui filme.*

A. G. Oui, eux ils savent qu'ils sont filmés. Ils ont le droit d'arrêter la parole, de refuser. Mais cela est le tissu du film, même avec les images absentes.

P. M. *Il y a l'importance des séquences d'ouverture de tes films. Tu réussis à faire entrer les spectateurs dans tes films de façon forte. La loi religieuse impose la répudiation des femmes qui n'ont pas d'enfant. L'amour du couple filmé dans Kadosch résistera-t-il à la loi religieuse et à la pression de la communauté ? Tu fais entrer le spectateur dans ce film en l'obligeant à regarder quelque chose qu'il ne connaît pas ou qu'il n'a pas l'habitude de voir. C'est la scène juste après la première partie du générique.*

Projection d'un extrait de *Kadosch*

P. M. *Il y a beaucoup de choses à dire sur cette scène. L'acteur est un laïc, il accomplit des gestes religieux, c'est donc un travail d'acteur. Cette scène fait huit minutes à peu près. À quel moment décides-tu que cette scène sera filmée dans la durée, sans aucun découpage ?*

A. G. Effectivement et j'ai tourné deux versions : une version longue et une version découpée ; je savais qu'elle allait aller à la poubelle. Il faut faire des choses contre le mauvais œil. Quand je venais à Paris, voir le producteur, il a demandé à voir la version découpée. Tout le monde veut accélérer les choses, mais il a quand même accepté que ce soit la longue. Le spectateur peut partir s'il trouve cette scène d'entrée trop longue, là il sait à quoi s'en tenir. Dans les religions il y a des rites qui sont des sortes de jeu ; c'est la séduction des religions. On entre dans un autre rythme, un silence. On n'est pas bombardé par la musique. La religion est une procédure, un rythme.

P. M. *Ce sont des rituels qui peuvent créer le vertige, c'est ce qui se passe avec ce film. Est-ce que le cinéaste ne risque pas lui aussi d'être pris par ce vertige ?*

A. G. C'est possible, c'est l'aspect féroce. Je crois qu'il faut chercher les contradictions. La religion est une doctrine masculine, les femmes ne sont pas officiants et ne sont là que pour faire des enfants. Il y a des tendances réactionnaires dans toutes les religions. La spiritualité laïque existe, mais c'est un travail individuel. Avec le comédien ça a été un travail exceptionnellement intéressant parce que je lui ai demandé, pendant quatre mois, d'apprendre les rituels religieux : la chorégraphie, l'utilisation des objets, c'était très long. Le plus important pour faire un film c'est la préparation.

Je peux dire à Renato Berta, grand directeur de la photographie qui a fait *Kadosch* : « ne coupe pas, on y va ». Il est doué pour la lumière et pour le cadre. Je lui donne quelques indications à l'oreille pendant qu'on tourne. Le comédien si je ne lui montre pas « coupe », il continue.

P. M. *Il y a une difficulté qui consiste à montrer la religion sans ironie et sans exclure le spectateur qui lui ne croit pas. C'est une distance difficile à trouver. Comment as-tu abordé cela ?*

A. G. Si l'on est sincère, on ne peut pas dire toutes les religions sont des bullshit⁷. Ce n'est pas pour rien qu'elles ont la force qu'elles ont. Je ne suis pas religieux, je suis opposé aux tendances religieuses et communautaires de ma propre société. À mon avis cela fait contrepoids.

7 Argot américain : mensonges, imbécilités, sottises, stupidités, balivernes, conneries, affabulations...

P. M. *Il y a une scène dans le film qui est révélatrice de cette distance. C'est la scène de la prière où un homme hurle et empêche les autres de prier. « Seul Dieu m'entend » dit-il, ce qui est faux.*

A. G. Il y a une chose particulière aux juifs. Dans cette religion il n'y a pas de délégués sur terre : Jésus ou Mahomet. J'ai été critiqué par les religieux, pour *Kadosch*, je dis que je suis plus dans la ligne des écrivains bibliques qu'eux. L'Ancien Testament dit que le roi David, le plus célèbre pour les juifs, était un mec immoral : il a désiré Bethsabée pendant que son mari était tué à la guerre. Le système était simple. Dans un texte écrit à peu près 700 ans avant Jésus-Christ, il y a des critiques féroces contre le pouvoir. Je trouve ça à l'honneur de ce texte. Ce texte est fort car il est autonome par rapport au pouvoir. On pourrait en parler des heures.

P. M. *Kadosch est le troisième volet d'une trilogie. As-tu eu l'idée de la trilogie depuis le début ?*

A. G. En cours de route. Un journaliste de *Libération* est arrivé quand je tournais. Il était sympathique, j'ai créé ce concept (de trilogie) en échangeant avec lui et tout le monde a trouvé ça bien. La perception d'Israël et du Moyen-Orient est tellement binaire, c'est mieux d'établir une structure qui établisse une lecture complexe. Si l'on dit dans *Wadi* que Haïfa, Jérusalem sont des villes totalement différentes, on est moins manichéens.

P. M. *Moi j'ai l'impression que cette trilogie a une énorme importance. C'est peut-être là que tu trouves l'inspiration de la fiction.*

Projection intégrale de *Wadi (1)* (1981)

Après-midi, 14h-17h

Questions du public sur *Wadi (1)*

Public *Comment s'est passé le montage des trois Wadi 1-2-3 ?*

A. G. J'ai décidé de garder l'autonomie de chaque chapitre. Il faut voir les trois chapitres, mais ils sont autonomes. Il y a une distance de vingt ans entre le premier et le troisième chapitre. Haïfa est située sur le mont Carmel, ce sont des vallées qui descendent vers la Méditerranée, Wadi est une enclave marginale, proche du centre ville.

P. M. *Où cela en est-il aujourd'hui ?*

A. G. Une autoroute coupe la vallée. J'ai décidé de me concentrer sur ces trois couples, dans les chapitres suivants certains sont décédés, Myriam a eu un cancer et les rapports du couple ont changé.

P. M. *Par définition le cinéma est toujours au présent et toi tu essayes d'exprimer le passage du temps en revenant sur les lieux.*

A. G. Le documentaire permet cette pause de dix ans entre chaque chapitre, l'expérience des protagonistes change. Pour *House* aussi j'ai tourné trois fois, la longueur est indispensable, les transformations du microcosme, de l'espoir, de l'amitié, de la relation entre les peuples changent de perspective. Vingt, vingt-cinq ans c'est un vrai morceau de temps.

P. M. *C'est un morceau de temps pour l'être humain, mais dans l'histoire c'est peu de chose.*

A. G. Au Moyen-Orient le conflit est permanent. Il y a des bouleversements de perspective, de façon que, que l'on soit dedans ou dehors, la perspective change tout le temps.

Public *Qu'est-ce qui se passe avant de poser la caméra ?*

A. G. Il n'y a pas de deuxième prise, tout est une question de sensibilité, de timing, comme souvent dans la vie. Il y a une grande précision technique. Il faut que le matériel soit prêt avant qu'on commence le tournage. Je

suis exigeant et l'équipe aussi. C'est une œuvre, pas collective mais collaborative. Il faut savoir mobiliser une équipe, une chose que j'ai apprise de mon père architecte qui travaillait avec les ouvriers. Le chef opérateur de *Wadi* me dit que la caméra est trop fixe, il n'y a pas assez de mouvement. Je lui ai dit que la caméra doit être modeste, pas forcément virtuose, et laisser la parole, ce qui doit se passer se passe. Il faut respecter la simplicité et la sobriété de ces gens de Wadi. C'est génial.

P. M. *Comment ça se passe avant de filmer, tu passes du temps avec les gens ? Depardon, par exemple, passe beaucoup de temps.*

A. G Pas trop. Il ne faut pas contaminer ce rapport. Il y a une chose qui passe dans l'immédiat, si on devient trop copain, ça contamine ça. Il faut qu'il y ait une fraîcheur. Dans les années 1960 des cinéastes ont choisi de devenir membres de communautés. Je ne crois pas à cette démarche. Je crois qu'on est étranger, on ne partage pas leurs troubles, leurs problèmes existentiels. Si on sème l'illusion de partage et après on s'en va prendre l'avion, ce n'est pas bien. Tout ça doit être transparent.

Dans la fiction j'ai envie de faire entrer le comédien dans un univers, donc je passe beaucoup de temps pour qu'il y ait une sorte d'intimité avec le sujet. En documentaire ce n'est pas pareil.

Public *Une équipe importante sur le tournage, ça n'intimide pas les personnes ?*

A. G Il faut expliquer la démarche. On est deux à trois, avec un petit geste l'équipe doit comprendre. Pour *Journal de campagne*, avec Nurith Aviv et l'ingénieur du son, on faisait tous les jours les trajets de Tel-Aviv aux lieux de tournage : Ramallah, Naplouse. Comme des ouvriers qui vont au travail. Je cherchais comment l'occupation israélienne se révèle dans des choses laconiques, pas des choses spectaculaires. Des soldats qui échangent aux barrières, l'un dit : « Il faut écraser tous les Arabes », l'autre dit : « Il faut leur rendre leurs territoires ». C'est casuel entre les deux. Il faut que ton équipe soit juste.

P. M. *Les personnes parlent parce que la caméra est là. La position n'est pas équivalente entre le cinéaste et les protagonistes, ce serait une illusion de penser le contraire.*

Public *Une question sur les images de l'environnement à Wadi, les arbres.*

A. G J'installe ce qui constitue l'environnement à Wadi, les arbres soignés mais aussi des choses que la société considère comme une poubelle. Cette femme d'origine hongroise qui vit avec un pêcheur palestinien, c'est hors norme, ce n'est pas dans n'importe quel environnement. Ils sont extrêmement radicaux. Vaut-il mieux filmer ces gens marginaux que des gens au centre de la société ? J'ai envie de poser cette question.

P. M. *Est-ce que tu tournes beaucoup plus que tu ne montes pour un documentaire ?*

A. G Je tourne plus, mais après je suis très sélectif, je peux jeter des scènes à la poubelle, en fiction aussi. Dans le scénario de *Kippour* il y avait une scène très spectaculaire qui commençait le film et c'était une scène tournée avec une grue. On a bloqué toute une rue à Tel-Aviv. Quand j'ai fini le tournage de cette scène toute l'équipe a applaudi : « C'est un chef-d'œuvre ». Je suis parti du tournage avec un copain, je lui ai dit : « c'est de la merde, c'est trop spectaculaire. Si on commence le film dans ce niveau de spectacularisation qu'est ce qui va se passer après ? » Il me demande ce que j'ai envie de faire. Je lui dis que j'ai envie de mettre une caméra sur un pied, le mec traverse les rues vides le jour de Kippour et c'est ça le début du film. Les images qui avaient été applaudies ont été à la poubelle, même si cela coûte beaucoup d'argent. L'indépendance est nécessaire.

Public *Il y a une belle complicité avec les protagonistes malgré tout. Myriam offre une figue à l'opérateur. Le pêcheur devrait recevoir le prix Nobel de la paix. Comment voyez-vous l'évolution de la situation au Moyen-Orient ?*

A. G Je suis pessimiste. Il faut être optimiste mais il y a des fois où on ne peut pas. Les extensions des colonies ça n'aide pas beaucoup. Le Moyen-Orient a réussi à louper pas mal d'occasions de concilier ce conflit qui dure depuis plus de soixante ans. C'est vraiment une grande coproduction de gens qui ne veulent pas la

conciliation. Et bientôt la difficulté de séparer le territoire, quand on n'a pas cessé de mettre des colons, comment fait-on pour re-diviser ?

Avec un homme comme Isaac Rabin qui cherchait à trouver un accord avec les Palestiniens, il y avait en même temps des attentats tous les jours. Il a été tué par un juif d'extrême droite. Les attentats palestiniens ont légitimé ce geste. Il y a des coalitions souterraines, le résultat est très négatif.

Je dis souvent que nous les cinéastes devons faire des œuvres très critiques, pour ne pas mettre l'homme politique au chômage. Il faut qu'ils travaillent, ils n'ont pas réussi aujourd'hui.

P. M. *Je reviens en arrière sur Wadi, quand tu as filmé tu t'étais fixé une durée ?*

A. G Pas vraiment. J'étais pris par ce groupe de gens géniaux. Je n'avais plus de producteur, la télévision m'avait mis dehors. Mon frère m'a proposé de venir à Stockholm pour chercher un appui, au moins pour développer le film. J'ai pu y travailler. Ils étaient pour un format de 50 minutes mais c'était un peu plus court. J'ai toujours trouvé des gens de bonne volonté. Même des cinéastes, comme Bernardo Bertolucci, m'ont aidé pour trouver un producteur. Dix ans après c'est Arte qui m'a proposé de revisiter *Wadi*. Tout ce qui était dans le premier film s'est trouvé bouleversé dans le deuxième et le troisième.

Public *Allez-vous y retourner en 2011 ?*

A. G C'est vraiment fini, la ville a réussi à évacuer tout le monde. Il ne restait que Youssouf, les autres étaient décédés ou partis. Je fais des films parce que c'est witness⁸, j'étais un witness dans l'hélicoptère, je suis witness de cette région. Je crois que le cinéma a le devoir de laisser des traces de ce qui est fort, émouvant, c'est mon devoir. Je pense alterner fiction, documentaire, théâtre ou un travail d'art plastique avec le sentiment qu'il ne faut pas que toute cette richesse soit effacée.

P. M. *Quand j'ai été invité à venir animer cette leçon, je me suis dit Traces de Vies, c'est inventé pour Amos.*

A. G Je n'y avais pas pensé .

Projection d'un extrait de *L'Arène du meurtre* (1996)

P. M. *Le film parcourt Israël au lendemain du meurtre d'Isaac Rabin le 4 novembre 1995. Un film singulier à la fois rock, politique, un peu de tout. Un extrait concerne la mère d'Amos, l'autre, Amos lui-même. Tu as déjà parlé de ta mère, ce matin. Dans ce film tu es acteur de ton propre rôle. Quel est ce désir ? Ce n'est pas la position de tous les documentaristes.*

A. G Après l'assassinat je me suis posé la question de faire un film. Un grand événement s'impose, c'est une autre façon de faire un film. Pour une fois j'ai suivi un fait divers qui m'a lancé vers un tournage. Pour cet assassinat je n'ai pas choisi de faire des choses « iconoclastiques », l'histoire d'un grand homme. Je suis contre l'admiration, ce n'est pas une démarche de cinéaste. J'ai réfléchi à comment un grand acte de violence comme celui-là peut être relié avec les réflexions de ma mère, de moi, de ma vie. Le film est construit comme une sorte de journal.

P. M. *Dans le film il y a des gens qui font du rock ; le film se termine sur un parking, là où il a été assassiné. Tu mets vraiment en corrélation ta propre histoire et l'histoire du pays. Le rapport entre l'intime et le monde. On verra un extrait de Kedma⁹ tout à l'heure et ce même rapport. Pour l'instant on va voir un extrait de Kippour, le moment choc où la mort est présente. Est-ce que tu avais ce film en tête depuis longtemps et tu as mis longtemps à le faire ?*

A. G Le film a été fait en 2000, les faits se sont passés en 1973, c'est long, je n'avais pas envie d'en parler. Bizarrement c'est au moment où Israël commence à parler de la paix que je n'ai pas envie qu'on oublie la guerre. Je me suis demandé comment faire le film et j'ai réussi à écrire cinq pages avec un ami et, plus tard, j'ai

8 témoin

9 2002

proposé à Marie-José de co-écrire, avec moi, le scénario. Je n'avais pas la force de me confronter seul à cette idée. Depuis le départ, avec l'équipe et Renato Berta (on a fait 6 films ensemble) je voulais faire quelque chose d'un peu contradictoire.

La mise en scène, par définition, c'est mettre de l'ordre. J'ai eu envie de faire quelque chose qui échappe au contrôle de la mise en scène. C'est un projet lourd, parce qu'il y a des chars, des hélicoptères. Il faut qu'on ait le sentiment, les émotions de cette expérience. Je n'aime pas le mot réel. J'avais, à côté de moi des gens qui géraient les chars, les explosions. Moi je parlais avec les comédiens avec des haut-parleurs très puissants, la scène était dirigée comme ça. Un jour, un de mes assistants m'a dit « Amos, c'est une procédure chère pour faire une psychanalyse ». J'ai eu les moyens pour ce film. On a fait une préparation très physique : courir sur les plages, porter des choses lourdes.

P. M. *On va voir la scène où le missile touche l'hélicoptère.*

Projection d'un extrait de *Kippour*

A. G Il a fait très froid. On n'avait même pas de vêtements de rechange. Sur certaines scènes on n'a pas tourné avec des maquettes, je ne suis pas dans les gadgets. Je voulais voir l'explosion de l'hélicoptère sur les visages. Le vol était simulé avec un système hydraulique qu'on avait été chercher à Londres.

P. M. *Le ralenti, l'effet de ralenti que tu utilises c'est pour la dilatation du temps, sinon on ne verrait rien. C'est un effet très rare chez toi. Cette gestion de la durée est très forte dans le film. Tout ce temps où l'hélicoptère survole on en vient à oublier que c'est la guerre, on a une espèce d'abandon. De là vient le choc. Cette sorte d'abstraction des plans, de l'image, c'est conscient sur le moment ?*

A. G C'est une chose difficile au cinéma, contrairement à la littérature. Il y a un aspect abstrait par définition. Si on décrit la scène : les personnes assises dans l'hélicoptère avec leur bouteille d'eau, on peut mettre plusieurs visuels là-dessus. Le cinéma lui est directement précis, la couleur d'un objet, par exemple, est fixe.

Quand on veut faire plus abstrait au cinéma, c'est difficile. Après la chute de l'hélicoptère un technicien des effets spéciaux m'a demandé : « Amos, tu veux quel type de fumée, noire ou blanche ? » Je n'en sais rien, je dis blanc. Il me répond : « tu as raison, si c'était noir c'est que le pilote de l'hélicoptère a brûlé et tu étais mort. » Et pourquoi, sept ans plus tard, j'ai donné la bonne réponse ? On est confronté à des choses très abstraites et d'autres très détaillées en même temps.

L'hélicoptère est un hélico américain utilisé pendant la guerre du Vietnam. Comment tourner avec la porte ouverte ? C'est difficile. Je voulais tourner porte ouverte parce qu'on la laissait pour voir s'il y avait des blessés. Renato Berta dit : « Comment on peut mettre dans l'hélico sept personnes : le cameraman, le réalisateur, l'assistant, les comédiens et tout ça avec la porte ouverte ? »

P. M. *Tu crées donc l'abstraction avec du réel, c'est l'image qui rend abstrait. Dans Kadosch tu as coupé un plan de préparation d'un plat, tu te souviens ? Les tomates rouges et l'œuf, du blanc et du jaune, et ça faisait un plat abstrait.*

A. G J'ai vu pas mal de films de guerre quand j'ai tourné *Kippour*, ils sont souvent très bavards, à quelques exceptions. L'expérience de la guerre que j'ai, il y a des bruits infernaux et le dialogue est seulement fonctionnel. Il faut garder cet aspect fragmenté du discours technique dans cette situation -staccato-.

P. M. *Est-ce que sur le tournage tu retrouves les sensations vécues à ce moment-là ou est-ce que tu es trop absorbé ?*

A. G On est absorbé, c'est compliqué. Par exemple on a des soucis concrets, le souci des coûts. Un hélicoptère a un coût : deux mille euros par jour. Il faut aussi conduire des chars, je ne conduis pas de chars et il est interdit de faire conduire des soldats. Donc il faut payer des personnes. J'ai composé une unité de tanks et j'ai trouvé quelqu'un au chômage à Tel-Aviv qui avait été colonel de tanks, il a amené son ancienne unité et c'est comme ça qu'on a fait le film. Voilà, il faut se préoccuper de tout cela.

P. M. *Au montage, est-ce que tu essaies de donner une énergie supplémentaire à ces images ou est-ce que tu cherches à éviter la déperdition de l'énergie des images filmées ?*

A. G Le montage était très compliqué parce qu'on a tourné avec trois caméras panavision 35 mm, que je croisais tout le temps. Il faut restructurer au montage les choix intuitifs du tournage, donc c'est les deux.

P. M. *Tu t'es trouvé devant un cas assez rare au cinéma : trouver l'acteur qui va jouer ton rôle. Comment ça se passe ?*

A. G On a cherché pas mal. J'ai choisi un acteur, Liron, qui a joué après dans *Kedma* et *Terre Promise*. Je l'aime beaucoup, il est très physique, comme l'acteur alter-ego de Pasolini.

P. M. *Dans l'hélicoptère vous êtes sept ensemble ; c'est presque une obsession de ton cinéma de faire que les gens soient ensemble dans le champ, donc dans l'espace, mais aussi dans le temps. Tu penses que ce désir vient de ta culture ? Aurais-tu ce désir-là si tu n'étais pas israélien ?*

A. G Une collectivité peut être imposée par les circonstances. J'ai un rapport contradictoire à cela. Je me sens parfois étranger à la collectivité, d'ailleurs mon dernier film, *Karmel*, parle de ça.

P. M. *Quand les gens que tu filmes ne peuvent pas se trouver dans le plan en même temps parce qu'ils sont adversaires ou parce qu'ils ne sont pas ensemble, tu fais en sorte de les associer par un mouvement d'appareil. Dans Ananas deux protagonistes sont distants, tu vas les réunir dans le plan par un panoramique. Tu peux aussi faire suivre en continuité la scène de chaque personnage. On va voir ça avec trois courtes scènes de Journal de campagne qui se suivent.*

Projection d'extraits de *Journal de campagne*

P. M. *« La parole est ma seule arme » dit un personnage du film, comment as-tu rencontré cet homme ?*

A. G Quant on faisait le parcours, tous les jours, pour aller en Cisjordanie. Sa parole est belle, mais aussi on laisse l'espace quand on filme. Il faut laisser le temps, les moments de silence pour que la personne aille chercher une réponse. Le protagoniste sait que la caméra tourne et il cherche lui-même.

P. M. *C'est quelqu'un qui avait besoin de parler, sais-tu ce qu'il est devenu ? Il émet l'hypothèse que le film puisse lui causer des ennuis.*

A. G Néanmoins le film a circulé pas mal dans le monde arabe, je ne crois pas qu'il lui soit arrivé quelque chose.

P. M. *La scène avec les deux soldats israéliens, tu as commencé à la filmer un peu avant ou tu as saisi juste le bon moment ?*

A. G Dans le documentaire il faut beaucoup d'intuition. J'ai commencé à filmer et leur vision contrastée sur le Moyen-Orient s'est développée. C'était génial. Ce sont des situations délicates, il faut garder chez l'interlocuteur le doute sur ce que tu penses. Même avec quelqu'un avec qui tu as des sympathies, il faut maintenir ce doute pour qu'il explique bien ce qu'il pense. Si je dis « moi je suis un bon cinéaste de gauche, je vais vous dire la vérité », alors là c'est fini. S'il y a ambiguïté alors les gens disent ce qu'ils ont à dire.

P. M. *C'est pour ça qu'ils mettent un long moment avant de se demander qui tu es. Ils pensent à la presse, à la télé mais pas au cinéma.*

A. G On a une réflexion politique mais pas un pré-jugement. Si on a confiance dans la cause qu'on veut soutenir elle est forte, donc elle va revenir au premier plan.

P. M. *Tu n'as pas besoin d'exprimer ton point de vue puisque le film en entier est l'expression de ton point de vue. C'est un peu la différence documentaire/reportage.*

A. G Dans *House, Wadi, Journal de campagne* il n'y a pas de voix off, je vais juste situer géographiquement si besoin et c'est tout.

P. M. *Les travellings latéraux sont présents dans tous tes films.*

A. G Les cinéastes bougent par rapport à la réalité. De toute façon on vit dans un univers où toute l'humanité a été déplacée. Comme j'aime le dire : il n'y a pas de tribu heureuse. Toutes les cultures indigènes ont été cassées et les gens sont déplacés ; les foyers authentiques ne sont plus là. Il y a simplement des fragments qu'on essaye de conserver pour donner sens, mais c'est composite. On peut être nostalgique, le passé a pu être magnifique et être magnifique au niveau de l'univers esthétique, mais il y a des cassures nécessaires par exemple du côté de la place des femmes.

P. M. *Respecter les bases de l'espace et de la durée au cinéma, c'est crucial. On va voir ce travail avec un extrait de Kedma*¹⁰.

Projection d'un extrait de *Kedma*

P. M. *Il y a des tas de liens dans ce plan entre l'anecdotique et l'histoire, l'individu et le groupe. Tu pars du plus intime possible. Un couple est vu dans un moment intime, puis le rideau s'ouvre et l'on est dans une foule, sur le pont. Quelle est la part d'intuition, de décision ?*

A. G Le premier plan, au départ, n'était pas comme ça. En Israël on tourne le dimanche mais pas le samedi. Ce plan je voulais le tourner le vendredi. Je ne voulais pas qu'on ait de repère, qu'on sache si l'on est en bateau ou dans un camp. L'acte d'intimité est rompu par le collectif.

Mon équipe m'a dit, tu nous dis ça pour vendredi, mais pour faire ce plan il faudrait mettre un ascenseur dans le bateau et il faut une autorisation. J'ai dit, j'ai pas eu l'idée avant mais je veux faire comme ça. Les techniciens y sont arrivés ; on a tourné seulement le dimanche mais il y avait l'ascenseur et on a pu faire le plan. *Kedma* commence par le silence et finit comme un film très verbal, à la fin il y a beaucoup de questions existentielles des gens d'Israël venus des camps, des pires cauchemars. Comment c'est possible de sortir de camp de concentration avec le rêve que ce sera plus calme et finalement on tombe dans la bataille. A ce moment-là Jérusalem était assiégée par des troupes arabes. C'est cela l'histoire de *Kedma*. Je ne l'ai pas vécu, mais j'avais un souvenir. Le souvenir d'une canne dans la maison de mes parents. Elle était sculptée et je demandais à mon père : d'où vient-elle ? Il m'a dit qu'après la guerre, en 48, des gens venus par bateau ont dormi à la maison. Un jeune garçon avait sculpté cela, puis il est allé sur le Mont Karmel et n'en est pas revenu. A six ans, c'était mon premier souvenir de mort. Pourquoi n'est-il pas revenu, c'était la guerre.

P. M. *Tu vas devoir partir, pour attraper ton avion, nous allons terminer l'après-midi en regardant, en ton absence, un extrait d'Ananas*¹¹ *et un extrait de Désengagement*¹², *peux-tu nous les présenter un peu ?*

A. G Pour *Ananas*, la télévision m'avait commandé un film sur « le Tiers-Monde ». J'ai envoyé l'étiquette de la boîte de conserve d'ananas au producteur et lui ai dit : voilà ce que je veux faire. À ce moment-là les Philippines étaient sous dictature et j'étais intrigué par l'étiquette qui disait que la fabrication passait par plusieurs pays.

Désengagement est une idée qui m'est venue lors d'un voyage à Vesoul, en train, en compagnie d'un ami cinéaste palestinien. Ce film signifie un tournant dans mon travail, un départ vers des films différents de ce que je venais de faire.

Départ d'Amos Gitai, avec ses remerciements à l'animateur et au public.

10 2001

11 1984

12 2007

Filmographie limitée aux documentaires

- 1980 : *Bait (House)*
- 1980 : *In Search of Identity*
- 1981 : *American Mythologies*
- 1981 : *Wadi*
- 1981 : *Journal de campagne (Field Diary, Yoman Sade)*
- 1984 : *Ananas*
- 1984 : *Bankok Bahrain*
- 1984 : *Reagan : Image for Sale*
- 1987 : *Brand New Day*
- 1991 : *Wadi, dix ans après*
- 1992 : *Gibellina, Métamorphose d'une mélodie*
- 1993 : *La Guerre des Fils de Lumière contre les Fils des Ténèbres*
- 1993 : *Kippour, souvenirs de guerre*
- 1993 : *Dans la vallée de la Wupper (In the Valley of the Wupper)*
- 1993 : *Au nom du Duce (In the Name of the Duce)*
- 1994 : *Queen Mary '87*
- 1994 : *Donnons une chance à la paix*
 1. *Parcours politique*
 2. *Paroles d'écrivains*
 3. *Théâtre pour la vie*
 4. *Au pays des oranges*
- 1996 : *L'Arène du Meurtre*
- 1996 : *Milim/Mots*
- 1997 : *Guerre et Paix à Vesoul (avec Elia Suleiman)*
- 1998 : *Une Maison à Jérusalem*
- 1998 : *Tapuz*
- 1998 : *Zion, Auto-Emancipation*
- 2001 : *Wadi Grand Canyon 2001*
- 2005 : *News from Home / News from House*
- 2012 : *Architecture en Israël / Conversations*