

## « Le cinéma est plus autoritaire que la littérature »

Entretien avec Amos Gitai

Marie-Pierre ULLOA

**Le cinéaste israélien Amos Gitai revient sur les rapports entre le cinéma et la littérature, la mémoire, l'espace, la langue. Il évoque notamment l'adaptation du roman autobiographique de Jérôme Clément qui retrace la quête d'un fils à la recherche du passé douloureux de sa mère juive.**

Amos Gitai a notamment réalisé : *Kadosh*, *Kippur*, *Alila*, *Free Zone*, *Disengagement*, *Ana Arabia*.

**La Vie des Idées : Au cours de votre carrière, vous avez adapté plusieurs œuvres littéraires, par exemple *Alila*, une adaptation de *Returning Lost Loves* de Yehoshua Kenaz, et *Roses à crédit* d'Elsa Triolet. Vous avez monté, au festival d'Avignon, l'adaptation théâtrale d'un épisode de *La Guerre des Juifs* de Flavius Josèphe, ainsi que *Plus tard, tu comprendras*, d'après le roman de Jérôme Clément. Qu'est-ce qui vous attire dans le processus d'adaptation d'une œuvre littéraire ?**

**Amos Gitai :** La littérature n'a pas besoin du cinéma. La littérature, contrairement au cinéma, se décline en plusieurs strates. En littérature, on n'a pas une image fixe, rigide, qui essaie d'habiller le texte. Le lecteur peut habiller le texte de multiples façons. Le cinéma, lui, est plus autoritaire. Il nous donne une interprétation unique d'un texte. Je dis toujours aux écrivains que j'adapte : « Je n'ai pas envie d'illustrer votre texte, car il mérite d'exister tout seul. Si je fais cette adaptation, c'est pour créer un dialogue entre deux disciplines autonomes. Chacune a sa force. Je fais un travail d'interprétation : je vais rester très fidèle au projet sur le fond, mais pas nécessairement sur la forme. »

En théorie, le cinéma est linéaire. Un film se voit du début à la fin, dans l'ordre successif de construction des scènes, alors qu'on peut arrêter la lecture d'un roman quand on veut. Bien sûr, maintenant, avec toute la technologie à notre disposition, on peut arrêter le film, mais c'est différent. Un livre, on peut le feuilleter, retourner à la première page. L'ordre chronologique y est plus élastique qu'avec un film. En connaissant tous ces obstacles qui limitent l'interprétation cinématographique, j'ai approché le projet d'adaptation de *Plus tard, tu comprendras* de Jérôme

Clément<sup>1</sup>. Quand Jérôme m'a demandé d'adapter son histoire, j'ai voulu savoir pourquoi un énarque, haut fonctionnaire de l'État français avec chauffeur et beau salaire, avait besoin d'entrer dans toute cette misère juive et de la révéler.

***La Vie des Idées* : Une différence frappante entre le livre de Jérôme Clément et votre film est la distribution des rôles. Y a-t-il eu des modifications notables de protagonistes entre le livre et le film ?**

**Amos Gitai** : Le livre et le premier scénario avaient omis certains personnages, par exemple Catherine Clément, la sœur de Jérôme. Je l'ai mise dans le film. J'ai posé la question de son omission à Jérôme et à Dan Frank, le premier scénariste. Après, j'ai amené ma propre scénariste, Marie-José Sanselme, qui écrit avec moi presque tous mes films depuis quinze ans. Jérôme m'a dit que sa sœur était absente du récit car ils n'étaient pas d'accord sur l'interprétation à donner à la lettre de leur père écrite aux autorités de l'État français en 1941. Sa sœur croit que la lettre du père stipulant qu'il est aryen, baptisé, père d'une petite fille aryenne et marié avec une femme juive, a été écrite pour la sauver, Catherine, tandis que son frère pense qu'une telle lettre, écrite en 1941, livre sa femme à la Gestapo.

C'est la découverte de cette lettre qui a déclenché son désir de mener l'enquête. Cette histoire relève de la macro-histoire, de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, mais pour lui, il s'agit de son père et de sa mère, de son père qui livre sa femme à la Gestapo. Catherine Clément, une intellectuelle de grande valeur, a une autre vision des choses.

***La Vie des Idées* : Il y a une autre présence dans le film, mais qui n'est pas dans le livre : celle du pharmacien Toubiana, interprété par le journaliste français d'origine tunisienne Serge Moati. Dans la scène de la préparation de l'enterrement de Rivka, la mère, avec la récitation de téhilim puis celle du kaddish, Toubiana exprime un rapport au judaïsme sensiblement différent du rapport ashkénaze présent dans cette scène. Il montre qu'il n'est pas versé dans la liturgie hébraïque en levant les bras au ciel. Il ne sait pas parler hébreu et se plaint du rabbin, qu'il trouve trop orthodoxe. Il semble que vous offriez, dans cette courte scène, votre propre regard sur le traitement du deuil version ashkénaze et version sépharade. Pourquoi insérer ce parti pris à la fin ?**

**Amos Gitai** : Pour parler du présent. Je considère que, sur l'Holocauste, il n'y a pas de pardon. C'est un trou noir. J'ai inclus plusieurs personnages dans le film qui ne sont pas dans le livre, comme Serge Moati<sup>2</sup>, la sœur et la femme de Jérôme Clément, elle aussi absente du livre. Sa femme n'est pas juive, mais elle fait preuve d'une grande générosité. Elle a laissé traîner leurs enfants dans toute cette misère existentielle. Je pense que nous devons aussi parler du dialogue présent, et pas seulement se souvenir du passé. J'avais donc envie de rendre hommage à sa femme.

---

<sup>1</sup> Dans ce film, Victor (Hippolyte Girardot), énarque, catholique, marié et père de deux enfants, découvre le passé de sa mère Rivka (Jeanne Moreau), dont les parents, juifs russes exilés en France dans l'entre-deux-guerres, ont péri dans les camps de la mort. Le film débute en 1987, en plein procès Barbie. Dans le film, le fils sait dès le vivant de sa mère et cherche à entamer un dialogue avec elle, tandis que, dans le livre, le narrateur ne prend réellement connaissance des faits qu'après la disparition de sa mère.

<sup>2</sup> Serge Moati est aussi un des producteurs du film.

***La Vie des Idées* : L'évocation de la Shoah et de la collaboration française sont présentes dès le début du film, avec le procès Barbie retransmis à la télévision, ce qui situe d'emblée le film en 1987. Pourquoi avoir choisi de montrer les images du procès ?**

**Amos Gitai** : La France a mis du temps à reconnaître les crimes de Vichy. Les Français ont fait un *cover-up*, en créant le mythe de la France résistante, alors que les résistants n'étaient qu'une minorité. Il y avait les communistes et les gaullistes, mais la grande majorité n'a pas résisté. Mitterrand a refusé de reconnaître la responsabilité de la France en tant qu'État dans la déportation des Juifs. Étrangement, c'est Jacques Chirac, un gaulliste, qui a reconnu la responsabilité de l'État français dans son discours du Vél d'Hiv' en 1995.

***La Vie des Idées* : Ne pensez-vous pas qu'il fallait attendre la génération suivante, celle de Jacques Chirac, qui avait dix ans pendant la guerre, pour reconnaître la responsabilité de l'Etat français ?**

**Amos Gitai** : Non, je ne le crois pas. Il y avait des films français très courageux bien avant, comme *Le Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophüls, qui évoquait la collaboration à Clermont-Ferrand. C'est un film important qui a été censuré pendant des années. Il y avait un refus total de reconnaître la responsabilité de la France. Je crois que, sur ce type d'affaires, les Français sont un peu lents. Le procès Barbie, c'est seulement en 1987, plus de quarante ans après la fin de la guerre. C'était la première fois, et c'était tard. J'ai décidé de mettre le procès dans la voix de cette femme, Léa, que Rivka entend depuis son poste de télévision au début du film.

***La Vie des Idées* : Le film s'ouvre sur le procès Barbie et se clôt sur la fuite du fils, dans les couloirs de la commission d'indemnisation des victimes de spoliations.**

**Amos Gitai** : J'ai voulu qu'on arrive jusqu'au temps présent. Les compensations de la France pour les victimes de l'Holocauste étaient minimales, comme c'est décrit dans le film. De toute façon, il n'y a aucune proportion entre les dégâts et les réparations, même dans le sens matériel. Dans le film, Victor refuse d'accepter cette compensation financière. Cette scène du refus, c'est un hommage à mon père, Munio Weinraub. Il n'était pas en France, mais en Allemagne. Il a été torturé par les nazis. Après la guerre, les Allemands ont payé des sommes considérables aux Juifs, mais lui a refusé de prendre cet argent. Il a trouvé que c'était un argent sale et il n'en a pas voulu.

***La Vie des Idées* : Quel est votre point de vue sur la question des indemnisations ?**

**Amos Gitai** : Je pense qu'il faut que la France paie, que l'Allemagne paie. Ils n'ont pas assez payé. Il faut qu'ils paient beaucoup plus. Il faut que les Suisses rendent l'argent volé des banques, que les tableaux volés soient rendus. Sur cette question, je suis très strict. Aucune pitié. Ce sont des choses pillées aux Juifs envoyés dans les camps. Il n'y a pas de raison que les spoliateurs des Juifs soient assis sur cette richesse. C'est comme avec l'esclavage, il faut être sans pitié.

***La Vie des Idées* : Êtes-vous en faveur d'une indemnisation pour les descendants d'esclaves ?**

**Amos Gitaï :** Pourquoi pas ? Les Occidentaux ont exploité les Africains comme des bêtes. Ils ont aussi exploité les Indiens.

**La Vie des Idées :** Dans votre film, Victor a l'opinion inverse et refuse cet argent.

**Amos Gitaï :** Oui. Tant pis pour lui !

**La Vie des Idées :** Jusque-là, nous avons évoqué le rapport cinéma-littérature à travers l'illustration d'un « sujet », mais il y a aussi la forme, qui est peut-être la raison d'être du cinéma. Le langage visuel de *Plus tard*, comme celui d'une autre adaptation littéraire, *Alila*, privilégie le plan-séquence, plan qui donne l'impression que la caméra traverse les murs.

**Amos Gitaï :** Je tourne souvent des plans-séquences. Dans *Alila*<sup>3</sup>, chaque plan illustre un chapitre du livre. Le film garde ainsi une structure presque littéraire. Cela touche à mon métier d'architecte. C'est pour lier l'espace. Je crois qu'un bon film marche sur ses deux pieds : la thématique et la forme. J'ai le souci constant d'innover avec cet élément très séduisant du cinéma, la forme, à travers le son, la musique, le bruit, les couleurs, le décor. Dans *Alila*, il y a une série de plans-séquences qui pénètrent l'espace, à notre niveau de spectateur, tout le temps entre l'espace public et l'espace intime.

C'est aussi présent dans la scène d'ouverture de mon film *Kippur*, où l'on est dans une scène d'intimité d'un couple faisant l'amour, mais, juste après, l'alerte générale retentit et ils sont appelés à faire la guerre. Il n'y a pas de démarcation entre l'un et l'autre, surtout en Israël. Dans *Alila*, l'espace public a une sorte de pouvoir de veto sur l'espace intime du couple. Ce n'est pas l'irruption de la guerre qui envahit leur intimité, comme dans *Kippur*, mais les autres. Les amants d'*Alila* ont loué ce studio pour se retrouver à l'abri du regard des autres, mais, en cinq minutes, tout le voisinage est au courant, même les chiens. Il n'y a aucun refuge dans l'espace public. Le mouvement de caméra du plan-séquence travaille cette absence de refuge. Casser une sorte de convention, comme avec le plan-séquence, déstabilise le regard. Je trouve intéressant de ne pas toujours offrir une vision classique de « champ, contre-champ ».

**La Vie des Idées :** Vous dites souvent que les artistes n'ont qu'un pouvoir symbolique. Ne pensez-vous pas que, parfois, un film peut avoir un impact politique, comme en France avec le film de Rachid Bouchareb, *Indigènes*<sup>4</sup> ?

**Amos Gitaï :** Oui, cela existe, mais il faut modérer l'impact de la culture en général. Nous, les artistes, n'avons pas le vrai pouvoir. Il faut en être conscient. Après, il y a des cinéastes qui ont envie d'être des hommes d'État. Je trouve que cela n'est pas notre rôle. L'impact du cinéma, c'est surtout sur les consciences.

**La Vie des Idées :** En ce sens, faire du cinéma, c'est faire de la politique par d'autres moyens ?

---

<sup>3</sup> *Alila* raconte le quotidien des résidents d'un immeuble d'un quartier populaire de Tel-Aviv.

<sup>4</sup> En 2006, à la suite du film *Indigènes*, le président de la République a fait modifier la loi de 1959 pour une remise à niveau des pensions militaires des anciens combattants et, ainsi, tenter de réparer les inégalités de traitement entre français et étrangers. Voir [http://www.liberation.fr/evenement/2006/09/25/indigenes-fait-craquer-chirac\\_52394](http://www.liberation.fr/evenement/2006/09/25/indigenes-fait-craquer-chirac_52394)

**Amos Gitai :** Oui. Si je tourne un film en Israël, cela n'aura pas seulement un impact en Israël. Avec *Kadosh* (1999), les Israéliens étaient un peu méfiants, parce que je parle de religion. C'est le premier film israélien en compétition au festival de Cannes, après quarante ans d'absence de la sélection officielle. C'est seulement après avoir reçu le tampon « Cannes » que *Kadosh* a pu retourner en Israël et avoir un impact. Ce n'est pas un processus linéaire.

***La Vie des Idées :* L'architecture nourrit votre travail de cinéaste depuis toujours. Quelles sont vos autres sources d'inspiration, notamment cinématographiques ?**

**Amos Gitai :** Le cinéma n'a pas tenu une grande place dans mon éducation. J'ai grandi dans une famille férue de littérature, surtout russe et allemande, et de Marcel Proust. La musique classique tenait une grande place chez nous. L'opéra était considéré comme un peu kitsch, dans notre milieu très laïc, et le cinéma comme un peu léger. Je n'étais pas très exposé au cinéma. Je ne suis même pas cinéphile. Je sais qu'en France, ce n'est pas très bien vu. J'aime plutôt des cinéastes que des films. J'aime Fassbinder, Rossellini, Bresson. Tous ont comme projet de décrire un territoire. Je trouve cela fascinant.

Rossellini, c'est un touche-à-tout. Il fait des mélос, des téléfilms, des documentaires, mais son projet reste toujours de décrire un territoire. Cette figure de cinéaste m'inspire. Godard, je le trouve très intéressant, surtout sa démarche de son, de montage, de rupture. Godard, c'est une sorte de James Joyce cinématographique. Éric Rohmer, j'aime beaucoup aussi, parce qu'il arrive à faire du cinéma avec peu de moyens. Je crois que, malheureusement, le cinéma français actuel a perdu cette qualité-là. Il essaie d'imiter le cinéma américain, mais il n'en a ni les moyens, ni le savoir-faire.

Il y a aussi un phénomène intéressant, comme avec Alfred Hitchcock, un cinéaste britannique que je trouve plus intéressant quand il est déplacé de son territoire. Le Hitchcock américain qui fait *La Mort aux trousses* est plus intéressant que le Hitchcock anglais, un peu anecdotique avec ses Bobbys et ses téléphones. Quand il est en Amérique, il ne connaît pas bien le territoire, alors il est spectaculaire. Il comprend que le cinéma, c'est un artifice. Il n'a pas besoin d'être un naturaliste. C'est un cinéma fabuleux, *La Mort aux trousses*, avec ces visages du Mont Rushmore qui inspirent cette scène inoubliable. Hitchcock utilise le paysage américain comme une chose complètement exotique, non réaliste.

***La Vie des Idées :* Est-ce à dire que les films d'Amos Gitai déplacés de leur territoire sont plus intéressants que ceux tournés sur la terre natale ?**

**Amos Gitai :** C'est à vous de voir. *Plus tard, tu comprendras* est un film déplacé.

***La Vie des Idées :* Ce n'est pas votre premier film déplacé, mais c'est votre premier film déplacé tourné en France, après plus de vingt ans de va-et-vient entre votre pays natal et votre pays d'accueil. L'un des aspects formels de *Plus tard* réside dans les longues plages sans parole, de scènes sans voix, mais mises en musique ou teintées d'un silence qu'on entend.**

**Amos Gitai :** Il y a un aspect de rythme en littérature aussi, mais c'est encore plus fort au cinéma. Dans mon dernier film, *Tsili*<sup>5</sup>, tourné en yiddish, une adaptation d'un roman d'Aharon Appelfeld, il y a vingt minutes sans aucun dialogue au début. Il y a tout un aspect chorégraphique dans le cinéma. Je n'ai pas fait d'école de cinéma. J'ai appris sur mes films, sur mon premier film *Esther*, avec le directeur de la photographie Henri Alekan<sup>6</sup>, et aussi avec le grand cinéaste Samuel Fuller. J'ai appris la chorégraphie et le rythme avec Pina Bausch, dans mon film *Berlin-Jérusalem*.

**La Vie des Idées :** Le choix de la langue, dans vos films, est à la fois déroutant et fascinant. Vous avez tourné en anglais, en arabe, en français, en hébreu, en yiddish pour ne mentionner que les films les plus récents, mais aussi en russe, en tagalog, en japonais. La question de la langue est infiniment politique.

**Amos Gitai :** La langue, c'est l'identité suprême de la culture. La langue hébraïque par exemple, c'est une langue vieille de trois mille ans, mais qui n'avait pas été utilisée pendant des siècles et qui a été ressuscitée seulement récemment. Les Français ont un plus vieux rapport à leur langue et insistent beaucoup sur la langue, car c'est l'élément principal de l'identité.

**La Vie des Idées :** En un sens, même si le français n'est pas votre langue maternelle, *Plus tard* est un film très français, car à la fin il n'y a pas de résolution, de « *closure* ». Cette question de l'absence de résolution déstabilise souvent le public américain, plus habitué à un cinéma avec des *happy ends*.

**Amos Gitai :** Je suis un peu français aussi ! Je dois à la France de faire des films. La France m'a accueilli en 1983, après que j'ai réalisé *Journal de campagne*, un documentaire politique sur la guerre du Liban qui a été censuré par la télévision israélienne. J'aime beaucoup le rapport des Français à la culture. Il est unique. Pour un cinéaste, il y a l'option américaine et l'option française. L'américaine, c'est aller à Hollywood, mais Hollywood vous « convertit » en cinéaste américain. L'attitude française est beaucoup plus sophistiquée. Elle soutient des films israéliens, iraniens, arabes, polonais, etc., qui existent grâce au soutien de la France.

Ce sont deux concepts opposés de la culture. En ce sens, la France est le pays le mieux placé pour proposer une autre conception de la culture. J'espère que les Français continueront de défendre leur stratégie, qui est à la fois culturelle et politique. Malheureusement, il me semble qu'ils traversent, depuis quelque temps, une mauvaise passe de confusion et de remise en question de leur modèle.

**Propos recueillis par Marie-Pierre Ulloa**

Publié dans [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr), le 1<sup>er</sup> mai 2015

© [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr)

---

<sup>5</sup> *Tsili*, dont la sortie en France est prévue en 2015, n'est pas sans rappeler *L'Enfant Sauvage* de François Truffaut (1970).

<sup>6</sup> Alekan fut le directeur de photographie de Jean Cocteau, Julien Duvivier et Wim Wenders.