



Conte des trois diamants

Hikayat al - Jawaher al - Thalatha

de Michel Khleifi

Fiche technique

Palestine / GB / Belgique

1994 - 1h46 - Couleur

Réalisateur :

Michel Khleifi

Scénario :

Michel Khleifi

Musique :

Abed Azarieh

Interprètes :

Mohammad Nahhal

Hana' Ne'meh

Ghassan Abu Libda



Hana' Ne'meh et Mohammad Nahhal

Résumé

Youssef, un jeune Palestinien de 12 ans, est un enfant de l'Intifada : père en prison, frère recherché par l'armée israélienne, il vit avec sa mère et sa soeur. Bien que sa vie soit ponctuée par les combats et la répression, Youssef habite dans son imaginaire, échappant ainsi à la vie du camp de réfugiés et s'évadant dans la campagne de Gaza.

Un jour, alors qu'il chassait des oiseaux, il devient le héros d'un conte moderne ; Youssef tombe amoureux de Aida, une jeune gitane, «chef de bande» de gosses. Pour l'épouser, il doit retrouver les trois diamants perdus d'un vieux collier familial ramené d'Amérique du Sud par le grand-père de la jeune fille.

Comment Youssef pourra-t-il parvenir à quitter Gaza pour ce continent lointain ? Sa quête de voyage est tissée dans le quotidien des habitants. Elle le mènera à la mort et en même

temps à la résurrection, grâce à un vieux sage qui lui récite les paroles énigmatiques d'un mystérieux parchemin. Après avoir jeté ce parchemin dans un puits du désert...

Critique

Des capitaux de divers pays, y compris une contribution de la fondation Montecinemaverità de Locarno, ont permis la réalisation du premier film tourné dans la nouvelle nation palestinienne. Gaza, ses plages déchirées par des barbelés, ses maisons en ruine, ses petites routes poussiéreuses, sa population encore confinée dans un ghetto bestial, voilà le vrai thème du film de Michel Khleifi, cinéaste militant. Les rêves, les espoirs, les illusions d'un gamin de douze ans marqué par le conflit et qui veut s'enfuir, mais où ? Khleifi ne réussit pas toujours à s'en tenir à une description lyrique, sereine, en demi-tons. Il doit aussi recourir à la

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

dénonciation anti-israélienne explicite et belliqueuse, pour mieux se faire entendre. Est-ce une hérésie de comparer les frustrations de son tout jeune protagoniste à celle des exilés d'Exodus ? De même qu'aux utopies de Kusturica. Pour les gens sans terre, ne reste-il enfin de compte que la dérive vers une guerre sans fin ? Je ne connais pas la réponse, mais, malheureusement, Michel et Emir eux non plus.

Lorenzo Codelli
Positif n°413 Juillet - Août 95

Entretien

L'Enfant et la Guerre

En 1988, lorsque débutait l'Intifada, vous entrepreniez le repérage de **Cantique des pierres** qui racontait une histoire d'amour entre deux adultes d'âge mûr. Aujourd'hui, vous faites dans **Conte des trois diamants**, le récit de la rencontre amoureuse de deux enfants dans le Gaza de la fin de la Révolte des pierres...

Dans mes films, j'ai toujours essayé de devancer l'histoire et de ne pas traiter exclusivement du présent : **Mémoire fertile**, mon premier film, rompait avec le discours révolutionnaire de l'époque, essentiellement fondé sur la lutte armée. **Noce en Galilée**, tourné plus d'un an avant le déclenchement de l'Intifada, s'achevait sur une confrontation à mains nues entre les villageois palestiniens et l'armée israélienne. Il reste l'une des rares œuvres culturelles palestiniennes de l'époque qui annonçait le futur soulèvement. Par l'histoire d'amour du couple de **Cantique des pierres**, je souhaitais inscrire la fin du rôle historique et politique d'une génération et le début d'une autre histoire. Cette génération était dépassée par l'avènement de l'Intifada, c'est-à-dire de l'action des enfants. C'était aussi - rares sont ceux qui l'ont compris - un film sur l'inévitable marche de la société israélienne et de la société palestinienne vers une solution politique qui semblait alors improbable. La situation était dans une impasse et les diri-

geants des 2 camps s'y épuisaient. **Conte des trois diamants**, lui, a été tourné l'année dernière, deux mois avant l'entrée de Yasser Arafat à Gaza et le retrait de l'armée israélienne de la majeure partie de la bande de Gaza. En même temps qu'il est une réflexion sur l'enfant et la guerre ; sur le monde de l'enfance dans une situation de guerre, **Conte des trois diamants**, veut annoncer la nécessité de reconstituer aujourd'hui l'univers de l'enfant de Gaza.

Faut-il privilégier l'enfant guerrier ou bien l'enfant rêveur ? En ce qui me concerne, je pense qu'il faut toujours privilégier la vie. Le rêve fait partie de la vie, mais ce n'est pas sa vie. Il faut, avant tout, cesser de faire porter à l'enfant le poids de rôles et de symboles qui écrasent ses épaules fragiles. L'enfant palestinien a été accablé par l'occupation et par l'impuissance de sa société à s'en libérer. Alors, **Conte des trois diamants** annonce un enfant de son temps, reprenant enfin sa place. On ne peut bâtir une société sans la créativité de ses enfants. Au Moyen-Orient, il est impératif d'amener l'enfant - y compris le petit israélien - à considérer son histoire en terme de tradition globale ; c'est-à-dire de lui faire comprendre que l'histoire de sa région appartient à tout le monde.

Ainsi, au début du film, au moment où Aida et Youssef se rencontrent, la jeune fille raconte à une bande de gamins terrorisés la légende de ces esprits errant sous les palmiers et dévorant le reste du repas des djinns qui s'y trouvent. Qui sont donc ces esprits dévoreurs et qui sont les djinns ? (rires) Je l'ignore, mais ce que je sais c'est qu'ils cohabitent depuis toujours dans l'imaginaire du Proche-Orient. J'ai voulu placer d'emblée la rencontre amoureuse des deux enfants dans une sorte de dialectique entre réalité et imaginaire. Plus loin, Aida apporte à Youssef le «savon des djinns» qui donne à celui qui s'en frotte le visage «la force de Goliath, le courage de David et la sagesse du roi Salomon». Par là, j'ai voulu réunir l'espace imaginaire des Mille et une nuits et celui de la Bible et les constituer en héritage culturel commun. Je rêve à un citoyen du Proche-Orient qui ne

serait plus partial et qui pourrait intégrer les différentes influences culturelles de la région, sans exclusions. On ne peut découper l'espace historique en espaces communautaires et religieux. Chrétiens, Musulmans et Juifs ont le devoir de prendre en charge l'ensemble de l'héritage culturel et historique de la région, y compris l'héritage très monothéiste de jadis et laïc d'aujourd'hui.

Cinéma et Mille et une nuits

Pourquoi avoir choisi pour ce film la forme du Conte ?

J'ai toujours travaillé le récit parce que je pense qu'une identité, cela se raconte. Et puis, le défi de mettre en scène un conte moderne en usant de la forme traditionnelle du conte oriental, m'intéressait. C'est une sorte de prise de conscience de la richesse cinématographique de notre culture. Le cinéma mondial et en particulier le cinéma américain s'est depuis toujours basé sur la forme narrative des **Mille et une nuits**. Pourquoi le ferait-il plus que nous ? Il s'agit maintenant pour nous de croiser les ressources de notre imaginaire, cette dimension verticale de notre tradition, avec l'horizontalité du réel tel que nous le vivons aujourd'hui. Comme dans la vie. Et ce n'est pas un hasard si j'ai choisi de filmer certaines scènes de violence à la manière d'un reportage télévisuel. C'est une façon de reconstituer les codes à travers lesquels Gaza a pu être connue du public.

Peut-on dire que vous vous réappropriiez l'imaginaire traditionnel de votre culture pour le mettre au service de la modernité, ou bien est-ce la modernité que vous placez au service de votre héritage culturel ?

La première proposition me semble jusqu'ici la plus juste. J'espère pouvoir à l'avenir aborder l'autre aspect de cette question. Les Européens ont montré leur capacité de jeter un regard sur Mozart comme s'il vivait aujourd'hui tout en sachant qu'il s'agit d'une reconstitution du passé. Après avoir perpétré des guerres et des violences en regard desquels nous sommes des enfants de coeur, ils sont parvenus à recréer un

espace culturel européen cohérent. Goldoni n'est dès lors plus italien ou vénitien mais un Européen, tout comme Beethoven ou Mozart. Je songe souvent à consacrer un film au grand poète arabe classique al-Mutanabi. Il a mené une réflexion fondamentale sur toutes les formes du pouvoir et sur l'antagonisme qu'entretiennent l'artiste et l'homme de pouvoir, c'est-à-dire le politicien. Je vibre encore à cette poésie du IX^{ème} siècle, et je ne suis pas le seul. Faire un film sur al-Mutanabi, ce serait non seulement rendre «moderne» ce personnage, mais ce serait avant tout recréer l'espace culturel proche-oriental.

Comment définissez-vous le rapport entre votre discours et le discours politique dominant?

Le discours politique dominant s'emploie à déterminer une communauté d'intérêts concrets. C'est un discours uniforme qui souligne la différence entre ce qui est semblable et ce qui est différent à l'intérieur d'un espace géographique et économique bien précis. Tandis que l'acte culturel qui est le mien - et non le discours culturel - entend ouvrir un espace dans lequel chacun peut s'émouvoir, redécouvrir la véritable nature des choses, s'en émerveiller, y réfléchir et plonger dans le monde de l'enfance. Alors que l'espace politique exclut l'imaginaire, cet espace culturel que constitue le film est fait à la fois de réalité et d'imaginaire sans lequel il ne peut exister. Cependant, même s'il s'agit d'un conte, **Conte des trois diamants** a pour sujet l'histoire de trois enfants dans le Gaza d'aujourd'hui. Il était donc indispensable de faire traverser le film par toutes les composantes de la vie, c'est-à-dire par sa dimension politique et sociologique. Ce travail s'inscrit en outre dans une tradition cinématographique bien précise qui est celle du néo-réalisme.

La naissance d'une fable

Comment vous est venue l'idée de ce film ? C'était pendant le repérage de **Cantique des pierres**. Je me suis trouvé confronté alors à un discours pauvrement uniforme,

concentré exclusivement sur la révolte contre l'occupation. J'ai alors écrit de petites fictions sur le thème de l'Intifada dont je souhaitais faire une série de courts-métrages. J'avais imaginé entre autres, l'histoire de deux enfants qui voulaient fuir Gaza dans des containers d'oranges. Ensuite, j'ai réalisé **Cantique des pierres** et, plus tard, un autre film, **L'Ordre du jour**, adapté d'un roman d'un jeune écrivain belge, Jean-Luc Outers, sur la bureaucratie en Belgique et en Europe. Ce film m'a été une grande douleur car il a paru à beaucoup incongru que le réalisateur de **Noce en Galilée** et de **Cantique des pierres** puisse traiter un tel sujet. J'ai subi un échec très sévère alors que je pense avoir réalisé là, cinématographiquement parlant, mon meilleur film. Cette incompréhension m'a enfermé dans un paradoxe : on m'a souvent fait le reproche de ne réaliser que des «films palestiniens» et lorsque je tente autre chose, on m'accuse de vouloir cesser d'être palestinien. En cela, je suis peut-être comme l'enfant de Gaza que l'on charge de symboles qui le dépassent...

Lorsque, quelque temps plus tard, on m'a proposé de participer à un concours de scénario, l'histoire des deux enfants m'est brusquement revenue. Je suis parti à Gaza pour élaborer le scénario. Je m'y trouvais encore, quand, en septembre 93, Rabin et Arafat signaient les accords de paix.

Pensez-vous que dans une situation de guerre où le poids de l'histoire se fait particulièrement pesant, un créateur qui, comme vous, s'échappe dans la poésie et dans l'imaginaire, opère une transgression ?

Non, comme le dit en substance Jean Genet dans un entretien paru dans la *Revue d'Etudes Palestiniennes* : toute la littérature moderne et l'art du XX^{ème} siècle sont fondés sur la nostalgie. Je parlais récemment de cette notion de nostalgie avec une psychiatre et il est apparu que nous en avions deux approches différentes. Pour elle, c'est une sorte d'amertume face au présent qui projette l'individu vers le passé. Selon moi, en convoquant les éléments heureux du passé, la nostalgie est une façon de créer

une dynamique pour le présent. Intégrer la mémoire et l'imaginaire à la vie réelle, c'est mettre fin à la schizophrénie de l'individu.

Comment avez-vous élaboré votre travail cinématographique afin de prendre en compte à la fois la violence de la réalité politique à Gaza et la dimension poétique de l'univers des deux enfants ?

La réalité dans toute sa violence et la poésie se sont continuellement mêlées dans notre travail. Pour la préparation du scénario, je me trouvais à Ramallah en Cisjordanie où j'ai été par hasard témoin d'une conversation entre deux hommes. Ils parlaient d'oiseaux ; de chardonnerets. Ils en parlaient avec un tel amour que je leur ai demandé s'ils connaissaient à Gaza un oiseleur, passionné d'oiseaux comme eux. Ils m'ont donné le nom d'un réfugié du camp de Djeballiah. Au moment précis où je me trouvais à Djeballiah, la Force spéciale israélienne y assassinait six militants palestiniens. Et moi qui ignorait qu'à Gaza on appelait oiseau un collaborateur... On me lançait des regards d'une violence inouïe. C'est mon innocence qui m'a sauvé (rires). L'homme que je cherchais ne se trouvait pas dans ce camp et je me suis mis à sa recherche dans tout Gaza. J'ai découvert alors un nombre incroyable d'amoureux et de connaisseurs d'oiseaux. C'est ainsi qu'est née l'idée du lien poétique et singulier entre le petit Youssef et son chardonneret.

Le scénario a été l'élément essentiel de notre travail et, plus encore, dans la situation particulière dans laquelle s'est déroulé le tournage, il a été notre bouée de sauvetage. Nous sommes arrivés à Gaza en décembre 93 où régnait la plus grande confusion. On ne savait pas si la paix allait être conclue, les soldats israéliens étaient fatigués mais bien présents, les Palestiniens hissaient leurs drapeaux tout en sachant que tout dépendait encore du bon vouloir de l'officier israélien. Il y avait dans tout ce trouble, un souffle réel de liberté. Mais la violence était toujours là, quotidiennement. Au deuxième jour du tournage a eu lieu le massacre de la mosquée

de Hebron et tout ce qui s'en est suivi : couvre-feu, grèves, altercations... Nous étions pris en tenailles entre les deux camps, mais il fallait continuer de filmer. Nous devons changer continuellement de plan de travail, parfois plusieurs fois par jour. Le scénario était devenu notre référence, nous nous y agrippions : il fallait à tout prix s'y tenir et tenter de filmer ce qui était écrit.

La violence qui sévit à Gaza vous a-t-elle amené à filmer d'une façon différente ?

Ce film est le premier jamais tourné de bout en bout à Gaza. Nous avons voulu que cela soit ainsi parce que la vérité de la guerre à Gaza ne pouvait pas être reconstituée ailleurs ; ni la force des décors naturels, ni la géographie humaine... Filmer exclusivement à Gaza était aussi un acte de solidarité qui est devenu un acte d'amour. Finalement ce sont les habitants de Gaza qui nous ont pris en charge et qui nous ont permis de mener à bien notre travail.

Pendant les 10 semaines de repérages et de tournage, nous avons vécu à leur rythme. A partir de 18h, ils arrêtaient de travailler pour rentrer chez eux avant l'heure du couvre-feu et nous nous arrêtions avec eux, organisant scènes de nuit en fonction de leurs possibilités. Certaines scènes figurant au scénario n'ont pas pu être tournées. Celle où le frère aîné de Youssef est blessé alors que la Force spéciale israélienne entoure la maison, n'a pu être filmée comme prévu ; j'ai dû trouver une solution poétique. Pour évoquer la confrontation physique que je ne pouvais montrer, j'ai imaginé que le vieil aveugle tournerait sur lui-même en appelant Youssef alors qu'autour de lui éclatent des coups de feu et retentissent des cris. A l'inverse, la scène du début du film où les deux enfants assistent à l'opération de la Force spéciale contre quatre jeunes Palestiniens est décrite plus poétiquement dans le scénario. Je voulais m'attarder sur une tomate qui roule jusqu'à la main du Palestinien, sur des visages de femmes terrorisées, sur des gens fuyant par les rues transversales... Or, à Gaza, la situation est telle que 60% de la

population ne travaille pas ; tout le monde vient assister au tournage. A peine la caméra placée, que la rue jusqu'ici déserte a été cernée par une foule de spectateurs. J'ai alors eu l'idée de filmer la scène comme un reportage, rapide et serré, confrontant la violence de l'action et celle du regard. Cette option du reportage est devenue l'un des axes du film.

*Comme pour **Cantiques des pierres**, vous avez fait jouer des comédiens professionnels et de simples habitants du lieu...*

Pour le choix des comédiens, nous avons voulu, autant que possible, privilégier les habitants de Gaza. Pour le rôle de l'aveugle, nous nous sommes adressés en vain à des clubs d'aveugles et nous avons été contraints de choisir un comédien professionnel. C'est Makram Houry, l'acteur principal du **Cantique des pierres**, qui a tenu ce rôle. Pour le rôle du père de Aïda, ce chef de famille gitan, nous avons choisi Mohammed Bakri car je voulais un comédien à l'aspect physique différent des habitants de Gaza. J'ai imaginé cette tribu de gitans, musiciens et fantaisistes, pour réhabiliter la joie familiale. Par contre, dans le décor de la maison de Youssef, il y a un luth fixé au mur, symbolisant une joie perdue dans la pesanteur du despotisme intégriste et qui aurait été comme raccrochée au mur. Pour les rôles principaux, nous avons vu des milliers d'enfants. Pour le rôle de Aïda, nous n'avons pas pu trouver de fille à Gaza même parce que la vie culturelle n'y est pas réellement présente. On y vit dans une très grande promiscuité, constamment gêné par le qu'en dira-t-on. Ce retour à une forme de morale collective rigide est à mon sens destiné à maintenir une cohésion familiale mise en péril par la misère et l'épreuve. Nous avons trouvé Aïda en Galilée. Elle vient d'un milieu plus aisé et plus protégé que les deux autres enfants, mais elle est immédiatement entrée dans son rôle. Dans la scène où elle casse avec rage des jumelles volées à un officier de l'ONU, elle s'y est vraiment cru.

Salah, le petit compagnon bègue d'Youssef, fait partie d'une famille fortement politisée

et cela lui donne une extraordinaire solidité. Mais Youssef, lui, est plus fragile. Au moment où l'un des assistants l'a rencontré, il travaillait dans un garage. C'est un enfant grandement éprouvé par les années d'occupation. Il a eu un bras cassé pendant l'Intifada et vu son père blessé sous ses yeux. C'est un enfant traumatisé, ne pouvant dormir seul, ne supportant pas l'obscurité. Il est analphabète, considéré même comme attardé mental. Malgré cela, il a tenu sans aucun problème un rôle de complète composition.

La fin du film est un peu énigmatique : un soldat israélien tire sur Youssef qui semble mourir puis qui se relève. L'enfant meurt-il ou ne meurt-il pas ?

Il meurt et ne meurt pas à la fois. Car ce film veut chanter ceux qui sont morts et ceux qui sont vivants. Par delà-même l'histoire de cet enfant palestinien, cette fin exprime le tiraillement que nous connaissons tous entre ceux qui nous quittent et ceux qui restent en vie. Et il faut chanter les uns et les autres.

Entretien avec Michel Khleifi par Eglal Errera
Dossier distributeur Cannes 1995

Le réalisateur

Michel Khleifi est né le 3 novembre 1950 à Nazareth. Il y vit jusqu'en 1970. Il se rend ensuite à Bruxelles pour y suivre des cours à l'INSAS. Il en sort diplômé en mise en scène de théâtre, radio et télévision en 1977.

Filmographie

La mémoire fertile	1980
Maaloul fête sa destruction	1984
Noce en Galilée	1987
Cantique des pierres	1990
L'Ordre du jour	1992
Conte des trois diamants	1994