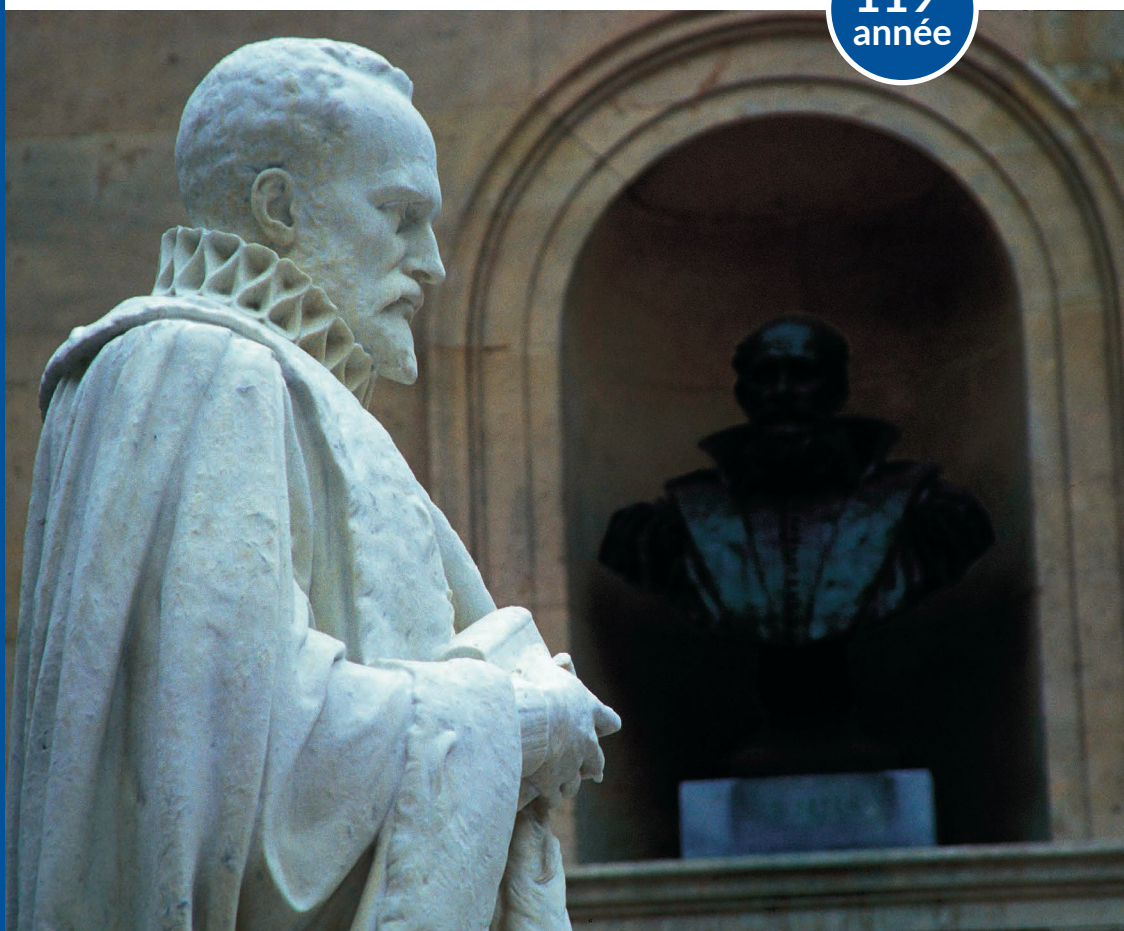


# ANNUAIRE du **COLLÈGE DE FRANCE** 2018 - 2019

Résumé des cours et travaux

119<sup>e</sup>  
année



COLLÈGE  
DE FRANCE  
—1530—

## CRÉATION ARTISTIQUE (CHAIRE ANNUELLE 2018-2019)

Amos GITAI  
Cinéaste, professeur invité au Collège de France

---

Mots-clés : cinéma, mémoire, frontière, Israël, archive

---

La leçon inaugurale *La caméra est une sorte de fétiche. Filmer au Moyen-Orient* a été publiée sous forme imprimée (Collège de France/Fayard, 2019) et paraîtra prochainement en version numérique (Collège de France, <https://books.openedition.org/cdf/156>). Elle est également disponible en audio et vidéo sur le site internet du Collège de France (<https://www.college-de-france.fr/site/amos-gitai/inaugural-lecture-2018-2019.htm>), ainsi que la série de cours « Traverser les frontières » (<https://www.college-de-france.fr/site/amos-gitai/course-2018-2019.htm>), et le colloque « Le processus de création : contradictions, éthique, (ré)interprétations » (<https://www.college-de-france.fr/site/amos-gitai/symposium-2018-2019.htm>). Les actes de ce colloque ont été publiés sous forme numérique par le Collège de France (<https://books.openedition.org/cdf/11908>) et sous forme imprimée avec le soutien du Collège de France (sous la direction de J.-M. Frodon, Éditions Sébastien Moreu, 2021).

### ENSEIGNEMENT

#### COURS – TRAVERSER LES FRONTIÈRES

En 2018-2019, j'ai été le premier cinéaste titulaire de la chaire Création artistique du Collège de France, ce qui a donné lieu à une série de neuf leçons autour du thème « Traverser les frontières », dont la leçon inaugurale prononcée le 16 octobre 2018, et ensuite publiée sous le titre *La Caméra est une sorte de fétiche. Filmer au Moyen-Orient* (Collège de France/Fayard, 2019). À la suite de ces leçons a été organisé, les 6 et 7 juin 2019, au Collège de France, un colloque international intitulé « Le processus de création : contradictions, éthique, (ré)interprétations ».

Filmer, c'est prendre une série de décisions qui déterminent non seulement ce qui sera inclus dans le cadre, mais aussi ce qui n'y sera pas. Cela signifie que nos choix

comprennent une part de mise à distance et de marginalisation. La caméra, comme le cinéma, produit un document subjectif. Elle exprime un point de vue particulier. Ces facteurs nécessitent de réfléchir à la stratégie de filmage adéquate pour chaque film et à l'usage particulier, mesuré, qui sera fait de ce fétiche appelé caméra. À une époque où nous sommes bombardés d'images de télévision, qu'il s'agisse d'informations ou de programmes de divertissement, où la technologie et l'industrie de production d'images ne cessent de progresser et de se sophistiquer, il importe de rester résolument conscient de l'acte de représentation ; de garder à l'esprit qu'il ne s'agit pas seulement du « quoi » filmer, c'est-à-dire du contenu de l'image produite, mais du « comment » filmer.

Autour du thème « traverser les frontières », j'examine en neuf séances, images à l'appui, les questions formelles et thématiques que cherche à construire son travail cinématographique, aussi bien au plan éthique et politique qu'au plan artistique. Outre des analyses d'œuvres qui permettent de construire des propositions théoriques, chaque leçon utilise des extraits de films, qui n'ont pas vocation à illustrer le propos mais au contraire à le problématiser.

Les cours ont eu lieu du 23 octobre au 11 décembre 2018. Certaines séances se présentent sous la forme d'un dialogue avec une personnalité choisie en fonction du thème.

### **Leçon inaugurale (cours 1) – La caméra est une sorte de fétiche. Filmer au Moyen-Orient**

16 octobre 2018

#### **Film: *The Book of Amos* (2012), court-métrage**

Le propos est de mettre en évidence les spécificités d'une pratique radicale du cinéma. Que devient l'esthétique filmique si elle s'oppose au principe de l'illustration ? Cette esthétique n'est-elle pas alors également une éthique cinématographique ? Cette approche s'articule à la question du cinéma dans un contexte géopolitique en perpétuelle métamorphose. Au Moyen-Orient plus qu'ailleurs, le geste du cinéaste se rapproche de celui de l'archéologue. Il s'agit de prendre en considération les strates, les mémoires et les histoires pour approcher les situations humaines contemporaines.

#### ***The Book of Amos* (2012)**

Un plan-séquence unique tourné dans une rue de Tel-Aviv. Des comédiens, hommes et femmes, israéliens et palestiniens, incarnent le prophète Amos et font entendre aujourd'hui ses antiques imprécations contre la corruption et les injustices sociales.

### **Cours 2 – Le documentaire comme métaphore. *House* et *Wadi*, deux trilogies documentaires filmées pendant un quart de siècle ; *Ananas***

23 octobre 2018<sup>1</sup>

#### **Films : *House* (1980) ; *News from Home/News from House* (2005) ; *Ananas* (1983). Documentaires**

*House* et *Wadi* sont deux films pour lesquels j'ai éprouvé le besoin de revenir, plusieurs années plus tard, sur les mêmes lieux pour filmer les mêmes personnes.

1. Ce cours a été filmé : <https://www.college-de-france.fr/site/amos-gitai/course-2018-10-23-11h00.htm>.

*Wadi* est pour moi une sorte de site archéologique, chaque personnage représentant une couche particulière d'une archéologie humaine. En fait, chaque film est pour moi comme un nouveau chapitre d'une chronique : j'enregistre différents états du territoire comme autant de couches archéologiques, parce qu'Israël se vit encore comme un État sans histoire, qui déploie des efforts surhumains pour excaver un petit morceau de mur de l'époque de Salomon et raser des quartiers entiers. On est toujours dans l'abstraction de la période sioniste. Avec *House* et *Wadi*, ce qui m'intéressait, c'était d'enregistrer, grâce à ces films tournés à plusieurs années de distance, les transformations humaines à l'intérieur d'un même site.

Pour *Ananas*, tout part d'une étiquette. Un jour, en ouvrant mon frigo, j'ai regardé de près une boîte d'ananas ; elle avait été fabriquée aux Philippines, mise en boîte à Honolulu, distribuée à San Francisco, et l'étiquette indiquait « imprimé au Japon ». C'était une illustration concrète de l'économie des multinationales. *Ananas*, c'est un peu comme *House* : un microcosme.

### **House (1980)**

*House* (1980) retrace les changements de propriétaires et d'occupants d'une maison de Jérusalem-Ouest. Après le départ de son propriétaire, un médecin palestinien, en 1948, elle a été réquisitionnée par le gouvernement en vertu d'une loi sur les « absents », louée à un couple de Juifs algériens, puis rachetée par un professeur d'université israélien qui entreprend de la transformer. Sur le chantier se succèdent les anciens habitants, les ouvriers, le nouveau propriétaire, les voisins. Le film fut censuré par la télévision israélienne.

Gitaï arrive à l'une des plus belles choses qu'une caméra puisse enregistrer en direct : des gens qui regardent la même chose et qui voient des choses différentes. Et que cette différence émeut. (Serge DANEY, *Libération*, 1<sup>er</sup> mars 1982)

### **News from Home/News from House (2005)**

Dans *News from Home/News from House*, la juxtaposition des récits et des souvenirs se substitue au site filmé en 1980, puis en 1997. L'espace est devenu un espace mental. Le lieu s'est décomposé en un microcosme qui se prépare à l'exil, intérieur ou extérieur. Nous assistons à la création d'une identité palestinienne nouvelle, une identité de diaspora.

### **Cours 3 – « Ce n'est pas moi qui politise mes films, ce sont eux qui m'ont politisé »**

30 octobre 2018<sup>2</sup>

**Films :** *Journal de campagne* (1982) ; *À l'Ouest du Jourdain* (2017).  
**Documentaires**

#### **Journal de campagne (1982)**

Nous avons eu une sorte d'intuition, cinq ans avant l'Intifada, que ce que les Israéliens appelaient à l'époque une « occupation éclairée », une sorte d'occupation

2. Ce cours a été filmé : <https://www.college-de-france.fr/site/amos-gitai/course-2018-10-30-11h00.htm>.

sans occupation mais avec une présence militaire visible, serait synonyme de grande tension. Pour *Journal de campagne*, nous avons commencé à suivre un parcours, de manière méthodique, en usant du plan-séquence pour filmer divers épisodes. Chaque plan-séquence devient un chapitre du journal de tournage. À cette époque, on voulait empêcher que cette réalité de l'occupation soit filmée, parce qu'elle n'existait pas « officiellement ». Il fallait donc, coûte que coûte, supprimer les images. L'occupation est une idée abstraite, et le travail qui intéresse à mon avis chaque cinéaste est le suivant : comment décrire une abstraction ? *Journal de campagne* s'est fait de cette manière, en accumulant une série de situations filmées. Dans le contrat tacite qui me lie au spectateur, je me devais d'inscrire cette obsession ou cette insistance de filmer à tout prix.

#### **À l'Ouest du Jourdain (2017)**

Dans *À l'Ouest du Jourdain*, je retourne dans les territoires occupés pour la première fois depuis *Journal de campagne*. Le film décrit les efforts de citoyens israéliens et palestiniens qui tentent de dépasser les conséquences de l'occupation. Des liens humains se sont tissés entre des militants des droits de l'Homme, des journalistes, des militaires, des mères en deuil et même des colons. Devant l'absence de solutions politiques pour résoudre la question de l'occupation, ces hommes et ces femmes se dressent pour agir au nom de leur conscience civique.

#### **Cours 4 – Représenter la guerre**

6 novembre 2018<sup>3</sup>

Personnalité invitée : Jean-Michel Frodon

#### **Film : *Kippour* (2000)**

Durant la guerre de Kippour, en 1973, je faisais partie d'une équipe de sauvetage. Pour nous, l'ennemi c'était la mort : il fallait sauver des gens. Lorsque notre hélicoptère a survolé le territoire syrien, j'ai vu des villages, des jeeps, des bases, et c'est à ce moment-là que le missile nous a touchés et que notre hélicoptère s'est écrasé. De sauveteurs, nous sommes devenus des victimes. J'avais commencé à filmer avec une petite caméra Super 8 pendant la guerre, mais j'ai mis vingt-sept ans avant de pouvoir réaliser un film de fiction sur cette expérience. En vingt-sept ans, ce qui n'était qu'un traumatisme personnel a pris une dimension symbolique. Israël est un pays bizarre : à chaque fois que vous pensez avoir réglé votre relation avec lui, vous réalisez que la réalité s'est déplacée, qu'elle est en transformation permanente. Je suis conscient de n'être qu'un individu à l'intérieur de ce grand mécanisme, peut-être un témoin, presque dans le sens hitchcockien du terme : au sens de témoin d'un crime. Je ne parlerai pas en termes de *mission*, mais il y a quelque chose que je dois traduire à travers mon propre regard. En même temps, Israël est un pays très touchant, il y a quelque chose de réel et direct, les choses sont très brutes, pas camouflées, plutôt assez exposées. Tout cela mérite un regard fort.

Le principe de filmage de la guerre dans *Kippour* est simple, limpide. Privilégier la durée réelle [...], faire de la caméra une personne supplémentaire qui marche à côté des soldats,

3. Ce cours a été filmé : <https://www.college-de-france.fr/site/amos-gitai/course-2018-11-06-11h00.htm>.

court, elle aussi, derrière les autres pour grimper dans l'hélico sur le point de décoller [...]. Le spectateur est à l'intérieur de la guerre tout en restant à l'extérieur du groupe, les accompagnant à distance. Jamais le film n'alimente chez le spectateur le fantasme de faire corps avec eux. » (Charles TESSON, *Cahiers du Cinéma*, n° 549, septembre 2000)

**Personnalité invitée, Jean-Michel Frodon** : Après avoir été journaliste et critique de cinéma au journal *Le Monde* et dirigé les *Cahiers du cinéma* de 2003 à 2009, il est actuellement professeur associé à Sciences Po Paris et enseigne à l'université Saint Andrews en Écosse. Blog : <http://www.slate.fr/source/15525/jean-michel-frodon>.

## Cours 5 – Espace et structure, cinéma et architecture

13 novembre 2018<sup>4</sup>

### Film : *Lullaby to my father* (2012)

Ni l'architecture, ni le cinéma ne sont des arts intimes. À la différence du peintre devant sa toile, il s'agit de création collective qui impose de mobiliser un grand nombre de collaborations. Et dans ces deux médiums, il s'agit de traduire des textes en formes. L'architecte reçoit un programme qui précise les fonctions, le site, le budget, les matériaux, etc., mais ce ne sont que des textes qu'il doit transformer en élaborant une forme spatiale en trois dimensions. Un cinéaste travaille avec un scénario, et là aussi ce ne sont au départ que des mots. Le processus créatif consiste à convertir ces mots en images, en une forme temporelle. Dans le type de cinéma que je défends, il est possible de mettre en œuvre un processus artisanal, capable de se transformer en permanence pour accueillir le hasard et les contingences, en maintenant ouvert le dialogue avec l'équipe et la possibilité de constamment réinterpréter les paramètres du projet.

### *Lullaby to my father* (2012)

Je suis le parcours de Munio, mon père, né en 1909 en Silésie (Pologne), fils du métayer d'un junker prussien. À l'âge de 18 ans, Munio part à Berlin et à Dessau pour étudier au Bauhaus, auprès de Walter Gropius, Vassili Kandinsky et Paul Klee. En 1933, le Bauhaus est fermé par les nazis, qui accusent Munio de trahison envers le peuple allemand. Munio est emprisonné, puis expulsé à Bâle. Il part pour la Palestine. À son arrivée à Haïfa, il entame une carrière d'architecte et il adapte les principes européens modernistes du Moyen-Orient.

Munio, mon père, comme ceux de sa génération, appliquait à son architecture la notion de modestie, de retenue, d'obéissance au projet collectif. C'est aussi cela, la tradition Bauhaus, et pas seulement les bâtiments orthogonaux. Imaginons que je développe un projet de film qui s'appuie sur sa biographie et aussi sur la géographie et sur la géométrie architecturale. Je voudrais tisser les liens entre les mouvements historiques et politiques qui ont créé et façonné le langage minimaliste, factuel. Ce sont les conséquences de la rationalisation du design et de la révolution technologique qu'ont connues toutes les grandes villes comme Berlin au siècle précédent – Berlin, sorte d'agglomérat de bourgades prussiennes, avait besoin d'une unité de style, d'une logique industrielle. Et le début de la réflexion sur l'habitat pour les masses

4. Ce cours a été filmé : <https://www.college-de-france.fr/site/amos-gitai/course-2018-11-13-11h00.htm>.

dans le contexte de la culture de masse comme celle de Benjamin, Adorno, Marcuse dans une autre ville, Francfort, mais à la même époque. Munio et ses amis ont réussi en partie et c'est pourquoi l'iconographie architecturale de cette période est moderne. Ils ont gravé dans la mémoire collective la simplicité dépouillée du design, l'absence d'ornements, à la différence de ce qui se fait actuellement chez nous, où hommes, femmes, enfants considèrent qu'il faut une kippa au sommet d'un immeuble juif.

Le film est un voyage à la recherche des rapports entre un père et son fils, architecture et cinéma, événements historiques et fragments de souvenirs intimes. Cela tient du puzzle, et plus encore du kaléidoscope, les voix se mêlent tout comme les visages de Jeanne Moreau, Hanna Schygulla, les photos abîmées, les souvenirs, les vestiges. La quête est toute personnelle, c'est ainsi que, précisément, elle devient universelle, associant relation à sa terre et à l'histoire de celle-ci (le parcours de la famille Gitaï est indissociable de la fondation de l'État d'Israël), enracinement et vagabondage, attirance et répulsion. (Pascal MÉRIGEAU, *CinéObs*, 17 janvier 2013)

## Cours 6 – Cinéma et histoire

20 novembre 2018<sup>5</sup>

Personnalité invitée : Sylvie Lindeperg

**Films : *Berlin-Jérusalem* (1989) ; *Kedma* (2002) ; *Plus tard tu comprendras* (2008).  
Fictions**

Dans l'imaginaire de l'écrit se trouvent de multiples ressources permettant au cinéma d'activer les idées, les formules, les situations appartenant à la mythologie ou aux récits historiques fondateurs avec une actualité nouvelle et pertinente.

### ***Kedma* (2002)**

Le cinéma est un artisanat  
Un processus d'élaboration et d'articulation  
De différentes strates  
Parfois dans les documentaires  
On est archéologue, on fouille  
Strate après strate  
Au fond on trouve un os ou un bout de maison  
Et alors la Maison devient un film  
Mais dans une autre ville  
Jérusalem.  
Et l'histoire des immigrants sur un bateau  
Comme dans *Kedma*  
La côte en face  
Une sorte de silhouette  
La crête du Carmel émerge de la mer  
Ceux qui sont venus,  
Et peut-être aussi ceux qui voulaient venir  
Mais ne sont pas venus  
Et ne viendront pas.  
Amos GITAI, *Mont Carmel* (Paris, Gallimard, 2003)

5. Ce cours a été filmé : <https://www.college-de-france.fr/site/amos-gitai/course-2018-11-20-11h00.htm>.

Comment faire de la fiction sur un mythe fondateur ? Pour l'Amérique, le cinéma hollywoodien a inventé le western. Pour Israël, Amos Gitai a tourné *Kedma*. [...] Pour nous dire que, dès la fondation d'Israël en mai 1948, effort sidérant pour transformer la fatalité d'un peuple en destin, un réel nettement plus délirant était au rendez-vous. Et Gitai, au feu de son impressionnante mélancolie, ne ménage personne : ni les soldats du mandat britannique [...] ni les combattants du Palmach, l'armée clandestine juive [...] Il aurait fallu faire une nation inouïe et pas un État comme un autre. Car Gitai dit ça aussi : que la question d'Israël n'est pas la question juive. Et que toute utopie finit mal en général. Quant aux Arabes, les autres grands déplacés du film, Gitai ne leur confère pas un surcroît d'héroïsme, un supplément de martyr. Youssouf, un vieux paysan tracassé par les soldats juifs, se met à vociférer [...]. Plus tard, Janusz le juif, déboussolé par les combats, se met à hurler [...]. Nous en sommes toujours là, dans ce cauchemar, soliloque contre soliloque. (Gérard LEFORT, *Libération*, 17 mai 2002)

### **Berlin-Jérusalem (1989)**

Else Lasker-Schüler et Mania Shohat font route chacune de leur côté vers Jérusalem, ville mythique mais aussi bien réelle, qu'il leur faudra affronter... Construit à partir des biographies de ces deux femmes, une poétesse expressionniste allemande et l'une des premières sionistes russes, le film fait l'aller-retour entre les cafés embués de Berlin dans les années 1930 et les collines de Jérusalem. *Berlin-Jérusalem* ou l'histoire d'utopies brisées.

### **Plus tard tu comprendras (2008)**

Au moment où s'ouvre le procès de Klaus Barbie, Victor, qui vit à Paris, découvre que sa mère Rivka (Jeanne Moreau) a toujours fait silence sur sa souffrance et les persécutions dont sa famille fut la victime pendant la Seconde Guerre mondiale, sous l'occupation. Il va tenter de reconstruire cette mémoire. Adapté du roman autobiographique de Jérôme Clément, *Plus tard tu comprendras*, paru aux éditions Grasset en 2009.

**Personnalité invitée, Sylvie Lindeperg** : historienne, professeure à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, directrice du Centre d'études et de recherches en histoire et esthétique du cinéma (CERHEC), ses recherches portent sur les liens entre le cinéma, la mémoire et l'histoire, en s'attachant plus particulièrement à la période de la Seconde Guerre mondiale.

## **Cours 7 – Le cinéma est-il plus autoritaire que la littérature ? L'adaptation de textes littéraires**

27 novembre 2018<sup>6</sup>

**Films : *Tsili* (2014), d'après le roman d'Aharon Appelfeld ; *Roses à crédit* (2010), d'après le roman d'Elsa Triolet. Fictions**

La littérature n'a pas besoin du cinéma. Elle n'impose pas une image toute prête, qui tente d'étoffer un texte. C'est au lecteur de le faire, de différentes façons. Le cinéma est plus autoritaire. Il donne une interprétation unique d'un texte. En théorie, le cinéma est linéaire. On regarde un film du début à la fin, dans l'ordre dans lequel

6. Ce cours a été filmé : <https://www.college-de-france.fr/site/amos-gitai/course-2018-11-27-11h00.htm>.



les séquences s'enchaînent, alors qu'on peut toujours, quand on lit un roman, s'arrêter quand on veut. Je dis toujours aux écrivains que j'adapte : « Je ne veux pas illustrer votre texte, car il mérite d'exister seul. Je fais cette adaptation pour créer un dialogue entre deux disciplines indépendantes. Chacun a ses propres armes. Je suis intéressé par ce processus d'interprétation : je resterai fidèle à l'esprit du projet, mais pas forcément à sa lettre. »

### **Tsili (2014)**

J'ai choisi d'incarner l'histoire de Tsili, en utilisant trois protagonistes féminines : deux actrices, Sarah Adler et Meshi Olinski, et une voix, celle de Lea Koenig. Comme s'il y avait d'énormes lacunes, dans cette génération de jeunes femmes survivantes de la Shoah. Comme si manquaient les années de plaisir et de jeunesse, qui ne leur seront jamais rendues. Le film a été tourné en yiddish, la langue de la diaspora européenne. Je me suis inspiré de ce qu'Aaron Appelfeld dit à Philip Roth dans *Parlons travail* :

La réalité de l'holocauste a dépassé n'importe quelle imagination. Si je m'en étais tenu aux faits, personne ne m'aurait cru. Mais dès l'instant où j'ai choisi une fillette un peu plus âgée que je ne l'étais à l'époque, je soustrayais « l'histoire de ma vie » à l'étau de la mémoire, et je la cédaï au laboratoire de la création, dont la mémoire n'est pas le seul propriétaire.

### **Roses à crédit (2010)**

Au sortir de la guerre, Marjoline, une belle adolescente, arrive à Paris. Elle devient manucure dans un salon de beauté et épouse Daniel, chercheur en horticulture. Ils reçoivent en cadeau de mariage un bel appartement au confort moderne. Marjoline est au comble du bonheur. Pour le meubler, elle se couvre de dettes, malgré l'opposition de Daniel. Son désir obsessionnel de consommer va mettre leur bonheur en péril. D'après le roman d'Elsa TRIOLET, *Roses à crédit*, (Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 183 ; première parution en 1959).

Le film dissèque impitoyablement, et pourtant avec sensibilité, le matérialisme de la classe moyenne française de l'après-guerre [...] Amos Gitai suit habilement les méandres sentimentaux de ce mariage malheureux, lorsque l'endettement et les crédits à la consommation submergent peu à peu le romantisme du début. Le mouvement de reconstruction des années cinquante rythme la vie quotidienne, mais aussi le flux et le reflux de la relation amoureuse. » (Piers HANDLING, Festival international du film de Toronto).

## **Cours 8 – Mythologies et mémoires collectives. Le défi de se saisir d'un héritage culturel**

4 décembre 2018<sup>7</sup>

Personnalité invitée : Alain Schnapp

**Films** : *Esther* (1985) ; *La Guerre des fils de lumière contre les fils des ténèbres* (2009) ; *Golem, l'esprit de l'exil* (1991). **Fictions**

7. Ce cours a été filmé : <https://www.college-de-France.fr/site/amos-gitai/course-2018-12-04-11h00.htm>.

Les cinéastes ont le choix entre plusieurs options formelles, et toutes sont valables. Mais chacune a ses avantages et ses limites, selon les objectifs du réalisateur, les exigences du scénario, le choix des acteurs, etc. Pour moi, les films deviennent réactionnaires quand ils mettent fin au dialogue, quand ils omettent ou étouffent des opinions différentes. Lorsqu'un cinéaste adopte un point de vue unique en excluant tous les autres, la forme elle-même de son film devient un vecteur réactionnaire. Je pense qu'un film qui inclut plusieurs points de vue tend à être plus progressiste. Il ne s'agit pas simplement d'exposer une variété d'opinions, c'est bien plus compliqué que cela. Un cadre n'est jamais innocent, dans la mesure où vous décidez non seulement de ce qui sera à l'intérieur mais aussi de ce qui sera exclu. Que ce soit en architecture ou au cinéma, nous devons solliciter des points de vue alternatifs afin de tester nos hypothèses, pour déterminer leur validité à partir de perspectives multiples. C'est un processus très délicat, et il est très important de faire en sorte que des points de vue différents, divergents, ne soient pas écrasés. L'une des façons d'y parvenir est le cadrage, mais aussi le *mood*, qui est quelque chose de moins concret, de moins facile à mesurer. C'est plus de l'ordre de la perception, de la réflexion. Vous installez dans l'arrière-plan de la conscience des spectateurs un état d'esprit qui les rendra réceptifs au vaste volume d'informations qui prend place sur l'écran : arguments, contre-arguments, strates historiques.

À l'époque, je vis à Paris et je me fixe comme règle de ne pas faire, tant que j'y vis, de documentaires sur Israël. J'ai envie de commencer à faire de la fiction. Je décide de prendre un texte biblique, le livre d'Esther, pour commencer. Je suis attiré par sa beauté, sa simplicité, sa structure. Les juifs ont utilisé ce texte, au cours des générations précédentes, comme un territoire élargi : des membres de communautés disséminées dans le monde entier, dans des géographies et sous des régimes différents, ont continué à l'étudier et à le méditer tout en étant séparés ou exilés de leur territoire d'origine. Je me dis : pourquoi pas moi ? Pourquoi ne pas regarder ce texte qui devient métaphorique si je le prends d'un point de vue non religieux et si je l'applique à une forme de fiction ? J'en ai une connaissance intime, il a une résonance dans mon esprit, c'est un bon début. Ça, c'est l'attraction pour ce texte. Mais ensuite, il y a ce qui m'en éloigne. J'ai toujours besoin de ces deux mouvements pour commencer un projet. Donc je cherche un angle indirect pour observer la réalité, une structure indirecte ou parabolique. Et l'histoire d'Esther offre cette possibilité. Et troisièmement, j'aime détourner les mythologies existantes, questionner la validité de certaines vérités établies. Dans la mémoire collective, l'histoire d'Esther est celle de la victoire d'un peuple opprimé qui se libère de ses oppresseurs. Mais on oublie souvent la fin du texte : celle de la vengeance inutile qui est racontée par le scripteur biblique. Je veux rappeler cette partie qui a été oubliée et questionner le cycle de la vengeance et la permutation permanente oppresseur/opprimé.

### ***Esther* (1985)**

Conçu comme une série de tableaux vivants, *Esther* est mon premier long métrage de fiction et le premier volet de ma « trilogie de l'exil » (avec *Berlin-Jérusalem* et *Golem, l'esprit de l'exil*).

### ***La Guerre des fils de lumière contre les fils des ténèbres* (2009)**

Ce film, d'après *La Guerre des Juifs*, de l'historien antique Flavius Josèphe, raconte la fin de la souveraineté juive en Palestine en 73 ap. J.-C, après la guerre contre les Romains, la prise de Jérusalem, la destruction du Temple et la chute de

Massada. Dans ce spectacle créé au Festival d'Avignon (2009), Jeanne Moreau incarne Flavius Josèphe.

Je rapporterais avec exactitude ce qui s'est passé dans les deux camps, mais, dans mes réflexions sur les événements, je laisserai paraître mes sentiments et je laisserai ma douleur personnelle s'exprimer sur les malheurs de ma patrie. Car ce sont des dissensions intestines qui l'ont détruite, cette patrie, et ce sont les tyrans juifs qui ont attiré sur le Saint Temple les coups et les torches des Romains qui voulaient l'épargner [...]. Et comme ce n'est la faute d'aucun étranger, je n'ai pu retenir mes lamentations. Si quelqu'un leur refuse toute indulgence, qu'il porte les faits au compte de l'histoire et les larmes au compte de l'historien. (FLAVIUS JOSÈPHE, *La Guerre des Juifs*, trad. du grec par P. SAVINEL, préface de P. VIDAL-NAQUET, Paris, Éditions de Minuit, 1977)

### **Golem, l'esprit de l'exil (1991)**

À partir de l'interprétation du Golem dans la Kabbale espagnole – le Golem, incarnation de l'exil et des errants –, le film *Golem, l'esprit de l'exil* explore les significations contemporaines du livre de Ruth dans la Bible.

Le texte biblique de Ruth a pour point de départ une histoire documentaire : une famille de Bethléem souffre de la famine et émigre à Moab, la « nouvelle terre d'exil ». Mais le narrateur de la Bible a transformé cet événement en fiction. Et c'est devenu plus qu'une fiction : un mythe sanctifié. [...] J'ai replacé les implications mythologiques dans le contexte d'aujourd'hui. La question de la création est le cadre général du film et, au sein de ce cadre, il y a un aller-retour permanent vers la question de l'exil. Ce thème du Golem est ma façon de m'interroger sur la question du langage cinématographique. Dans *Golem, l'esprit de l'exil*, la question centrale est celle du déracinement, qui est le fil rouge de toute la trilogie. (Amos GITAI, in Yann LARDEAU, *Les Films d'Amos Gitai*, inédit)

**Personnalité invitée, Alain Schnapp** : professeur émérite d'archéologie grecque (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), il a œuvré à la création de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), dont il a été le premier directeur général de 2001 à 2005. Il a été professeur invité par les universités de Princeton, Naples, Pérouse, Cambridge, Santa Monica et Heidelberg. Il est membre correspondant de l'Institut archéologique allemand et a reçu le prix de l'association des études grecques en 1988. Ses activités de recherche portent sur l'anthropologie de l'image en Grèce ancienne, l'histoire de l'archéologie et l'étude urbaine des cités et territoires du monde grec. Il a également coordonné un programme de recherche sur une histoire comparée des ruines (FMSH/ENSBA/Paris 1/ITEM).

### **Cours 9 – Chronique d'un assassinat. Comment un événement historique est transposé dans différents médiums artistiques : fiction, documentaire, expositions, pièces de théâtre**

11 décembre 2018<sup>8</sup>

#### **Film : *Le Dernier Jour d'Yitzhak Rabin* (2015), fiction**

Quand Rabin a été assassiné, le 4 novembre 1995, j'ai senti qu'une page de l'histoire israélienne moderne avait été tournée. J'ai toujours trouvé que cet endroit du monde est... comme un volcan. À l'échelle de la planète, ce n'est pas le conflit le

8. Ce cours a été filmé : <https://www.college-de-france.fr/site/amos-gitai/course-2018-12-11-11h00.htm>.

plus important : au cours des deux dernières années, il y a eu plus de morts en Syrie qu'en cent ans de conflit israélo-palestinien. Mais il a une très grande force symbolique pour différentes raisons. D'abord, c'est vraiment une collision entre une société occidentalisée et l'Orient. Ce petit territoire est aussi le lieu de naissance des trois religions monothéistes : le judaïsme, le christianisme et l'islam. Ensemble, ces trois religions diffusent une imagerie très forte sur toute la planète, alors que la distance entre la mer et le Jourdain n'atteint même pas cent kilomètres ! Donc, ce petit territoire a une très forte valeur symbolique.

Dans ce contexte, le problème de l'artiste, du cinéaste, de l'écrivain est de savoir quoi faire quand on vit près d'un volcan. Quelle forme artistique peut-on proposer ? Quelle est la bonne distance ? Cela signifie que puisque l'on est au milieu d'une situation très dramatique, une sorte de feuilleton ininterrompu, il faut imposer une perspective, et ce n'est pas facile. Il y a quelques années, nous avons donc décidé de faire ce projet sur l'assassinat de Rabin comme une sorte de geste de mémoire et même avec l'espoir que, parfois, lorsque l'on ressuscite la mémoire, cela peut faire bouger les choses. Mais nous devons rester modestes : l'art n'est pas le moyen le plus efficace de changer la réalité. La politique ou les mitraillettes ont un effet beaucoup plus direct. Mais parfois, l'art agit à retardement en conservant la mémoire, cette mémoire que le pouvoir voudrait effacer car il appelle à l'obéissance et ne veut pas être dérangé, il ne veut pas de dissidence. Si les artistes restent fidèles à leur vérité intérieure, ils produisent un travail qui voyage dans le temps, même s'il n'a pas un impact immédiat. J'espère que c'est ce que nous faisons avec cette présentation multiforme : un film, des expositions et une pièce de théâtre autour de l'assassinat d'Yitzhak Rabin.

### ***Le Dernier Jour d'Yitzhak Rabin (2015)***

4 novembre 1995. Yitzhak Rabin, Premier ministre israélien, l'homme des accords d'Oslo et prix Nobel de la paix, est assassiné sur la place des Rois d'Israël, à Tel-Aviv, après un long discours contre la violence et pour la paix. Son assassin est un étudiant juif religieux d'extrême droite. Vingt ans après, je reviens sur cet événement traumatisant. Replaçant l'assassinat dans son contexte politique et sociétal, le film mêle reconstitutions et images d'archives.

COLLOQUE – LE PROCESSUS DE CRÉATION : CONTRADICTIONS, ÉTHIQUE,  
(RÉ)INTERPRÉTATIONS

6 et 7 juin 2019

Le colloque<sup>9</sup> explore de multiples aspects du rapport à l'archive à partir de mon œuvre, de mes propres choix en matière de dépôts de documents liés à mon travail, de la dimension de traces mémorielles repérables au sein de mes réalisations, des opérations de déplacements, notamment en termes de médiums (pour l'écran, la scène, l'édition, le musée) qui eux aussi participent de l'accumulation archivistique.

9. Ce colloque a été filmé : <https://www.college-de-france.fr/site/amos-gitai/p4602357456173326content.htm>. Il a ensuite été publiée en mars 2021 aux Éditions Sébastien Moreu, sous la direction de J.-M. Fardon et avec le soutien du Collège de France ; la version numérique a été publiée en juin 2021 aux Éditions du Collège de France (<https://books.openedition.org/cdf/11908>).

La diversité des personnalités qui ont participé à ce colloque et la multiplicité des sujets évoqués, des pratiques artistiques concernées, des enjeux mobilisés font directement écho à l'ampleur et à la polysémie d'une œuvre de 40 ans, toujours en pleine activité. Il y est question de cinéma bien sûr, mais aussi de musique et de théâtre, d'architecture et de littérature, d'histoire et de technologie, de politique et de linguistique, de philosophie.

### Programme

- Alain Prochiantz (administrateur du Collège de France) et Amos Gitaï ; Bruno Maurice (accordéon) : ouverture ; André Wilms lit des extraits de *Mont Carmel* (Amos Gitaï).

**Séance « Art et mémoire »** (présidée par Frédéric Maire, directeur de la Cinémathèque suisse)

- Frédéric Maire (directeur de la Cinémathèque suisse) : « L'œuvre d'un cinéaste vivant dans les cinémathèques du monde (l'exemple des films d'Amos Gitaï) » ;
- Laurent Bayle (directeur général de la Cité de la musique et de la Philharmonie de Paris) : « Musique et mémoire : comment questionner la tension entre l'acte de créer et la remémoration du passé ? » ;
- Emmanuel Demarcy-Mota (directeur du Théâtre de la Ville) : « Théâtre et contexte : le rapport au patrimoine » ;
- Joël Huthwohl (directeur du département des arts du spectacle, BNF) : « Un enjeu de mémoire : l'œuvre d'un artiste contemporain face à un événement historique majeur. Les archives du cinéma d'Amos Gitaï, un défi pour la BNF » ;
- projections (extrait) du *Dernier Jour d'Yitzhak Rabin* (2015) et de *Lettre à un ami de Gaza* (2018, 35 min) ;
- table ronde « Décoloniser l'imaginaire », présidée par Richard Peña (université de Columbia) avec Agnès Spiquel (présidente de la Société des études camusiennes), Amos Gitaï (architecte et bâtisseur de films).

**Séance « Les matériaux de la création »** (présidée par Laurent Roth, auteur et réalisateur)

- Bruno Maurice (accordéon) ;
- Amos Gitaï et Marie-José Sanselme (scénariste) : « Éthique et documents dans l'écriture des films d'Amos Gitaï. L'exemple du film *Tsili* » ;
- Marie-Pierre Ulloa (université de Stanford) : « Apprentissages, tâtonnements, création : *Plus tard tu comprendras*, un cas d'archives » ;
- Oprah Shemesh (peintre et actrice) : « *Golem, l'Esprit de l'Exil*: The visual style as a pictorial language » ;
- Michael Cidor (architecte, Bibliothèque nationale de Jérusalem) : « Le legs de Munio Weinraub : l'architecture, entre art et utilité sociale » ;
- Dan Eytan (architecte, professeur au Technion, Israël) : « Design is meant for people » ;
- Lionel Richard (professeur honoraire des universités) : « Munio Weinraub et l'héritage du Bauhaus ».

**Séance « Mémoires, archives, parcours, représentations : l'héritage familial »**

- Laurence Engel (présidente de la BNF) et Amos Gitaï : introduction ;
- Projection de *Ana Arabia* ;

- Pierre-Marc De Biasi (directeur de recherche, CNRS/ENS) : « Pourquoi un artiste décide de donner les brouillons de son travail ? En quoi consistent ces documents dans le cas d'un cinéaste ? Les archives d'Amos Gitaï à la Bibliothèque nationale de France, l'université de Stanford » ;
- Ouzi Elyada (historien des médias, université de Haïfa) : « Étudier l'histoire d'Israël à travers le cinéma d'Amos Gitaï » ;
- Keren Mock (université Paris-Diderot) : « La réinvention d'une langue » ;
- Louis Sclavis (musicien).

**Séance « Cinéma et résistance : leçons des cinq continents »** (présidée par Jean-Michel Frodon, critique et enseignant à Sciences Po)

- Kioomars Musayyebi (santour iranien) ;
- Ashish Rajadhyaksha (Centre for the Study of Culture & Society, Bangalore, Inde) : « Options. Cinema in India, the exemple of Ritvik Ghatak » ;
- Adewale Benneth Olukayode (université de Columbia) : « The rise of Black African cinema » ;
- Richard Peña (université de Columbia) : « An illustrated lecture on Brazilian Cinema Novo, tracing its rise and fall as well as its continuing implications for filmmaking today » ;
- Jean-Michel Frodon (critique de cinéma et enseignant à Science Po Paris) : « Comment le cinéma d'Amos Gitaï fait archive » ;
- Naoum Kleiman (ancien directeur du musée du cinéma de Moscou) : « Cinema as resistance: Dziga Vertov and Serguei Eisenstein » ;
- Amos Gitaï : conclusion.

