

ENTRE LES FRONTIÈRES

UN FILM DE **AVI MOGRABI**





Avi Mograbi & Les Films d'Ici présentent

ENTRE LES FRONTIÈRES

AU CINÉMA LE 11 JANVIER 2017

2016 / ISRAËL - FRANCE / 84 MIN. / DCP - IMAGE : 1.85 - SON : DOLBY 5.1 / VISA : 143 642

PRESSE
MAKNA PRESSE

177, rue du Temple - 75013 Paris
Tél : +33(0)1 42 77 00 16
info@makna-presse.com

DISTRIBUTION
MÉTÉORE FILMS

11, rue Taylor - 75010 Paris
Tél : +33(0)1 42 54 96 20
films@meteore-films.fr

Photos et dossier de presse téléchargeables sur www.meteore-films.fr



SYNOPSIS

Avi Mograbi et Chen Alon partent à la rencontre de demandeurs d'asile Africains que l'État d'Israël retient dans un camp en plein désert du Néguev.

Par le biais d'un atelier inspiré du « Théâtre de l'opprimé », ils interrogent le statut de réfugié.

Pourquoi Israël, terre des réfugiés, refuse de considérer le sort de ces exilés que la guerre et les persécutions ont jetés sur les routes ?

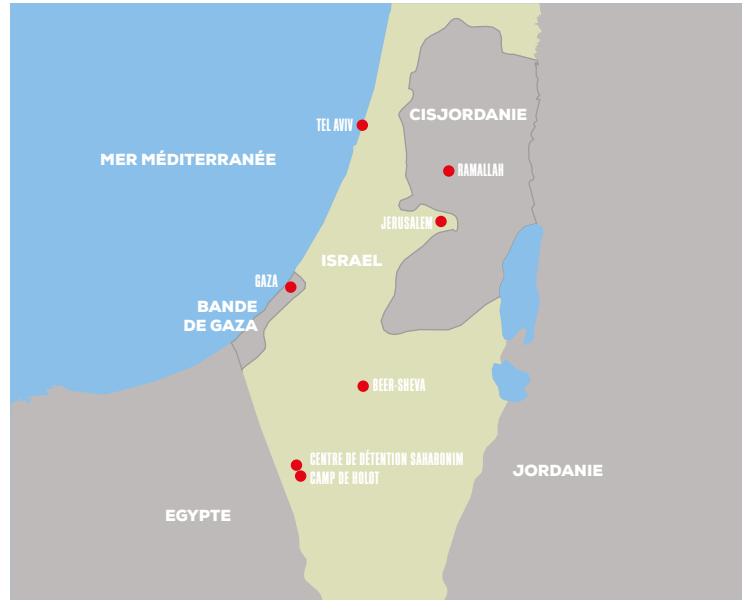
Quel est l'élément déclencheur qui pousse un jour ces hommes et ces femmes à abandonner tout ce qu'ils possèdent pour plonger vers l'inconnu ?

Le théâtre peut-il créer un pont entre les Hommes pour qu'ils échangent et se comprennent ?

CAMP DE HOLOT

En 2012, la Knesset vote un nouvel amendement à la loi dite anti-infiltration, autorisant sans aucun jugement ni procès, l'arrestation et la détention pour une durée de 3 ans maximum des demandeurs d'asile rentrés en Israël sans visa. La cour suprême israélienne jugeant cet amendement anti-constitutionnel l'a alors annulé. Fin 2013, suite à un nouvel amendement, le centre de détention de Holot, la « prison ouverte », est ouvert dans le désert du Néguev au sud d'Israël. D'une capacité de 3360 personnes (sur un total de 50000 demandeurs d'asile présents en Israël à ce moment là), les détenus sont « libres » de leurs mouvements mais doivent répondre 3 fois par jour à l'appel.

En Décembre 2013, juste après l'ouverture de Holot, plus d'une centaine de demandeurs d'asile qui y sont détenus organisent une marche de protestation vers Jerusalem. Rejoints par de nombreux activistes israéliens, les manifestants sont violemment réprimandés par la police et les détenus renvoyés à Holot.



Fin 2015, la Cour Suprême réduit la période de détention à 12 mois. Les 1 200 demandeurs d'asile détenus à Holot depuis plus de 12 mois sont relâchés. D'autres demandeurs d'asile sont envoyés à Holot à leur place.

THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ

« ÊTRE CITOYEN, CE N'EST PAS VIVRE EN SOCIÉTÉ, C'EST LA CHANGER ».
Augusto Boal, metteur-en-scène.

C'est dans l'Amérique latine des années 1970 que le brésilien Augusto Boal crée la méthode du Théâtre de l'opprimé, avec l'objectif de rendre visibles des conflits sociaux et politiques en soutenant la prise de parole de groupes marginalisés, opprimés par les pouvoirs totalitaires.

Le « théâtre forum » est son outil le plus puissant : à partir d'une question d'actualité la troupe interprète une scène au dénouement dramatique. Le public, interrogé par le metteur en scène, est invité à réfléchir sur comment affronter les conflits joués. Devenu « spect-acteur », entrant en scène, se confrontant aux autres personnages, il met en action ses idées, ses alternatives, sa volonté de changer la situation.

La méthode du « Théâtre de l'opprimé » est aujourd'hui répandue dans le monde entier. Cette forme de théâtre a pour ambition de lutter contre les formes d'oppressions pouvant exister dans les sociétés humaines. Plus encore, elle entend réveiller l'esprit de contestation indispensable à une société organisée.

ENTRETIEN AVEC AVI MOGRABI

On a malheureusement vu, ces derniers mois, énormément d'images de personnes fuyant leur pays et demandant l'asile. En quoi votre film propose-t-il quelque chose de différent ?
Ce qu'on voit, d'habitude, à la télévision, ce sont des images terribles, violentes ou spectaculaires de personnes ayant perdu leur dignité. La relation qui s'enclenche alors avec le spectateur est une réaction de pitié ou de charité. En créant une situation de travail en commun avec des demandeurs d'asile autour d'ateliers de théâtre, nous ne venions pas « aider » ces migrants, mais faire quelque chose avec eux, et cela transforme toute la manière dont on les regarde.

Lorsqu'on réalise que tous ces demandeurs d'asile parlent déjà hébreu, on comprend que les migrants africains que vous filmez dans le camp de Holot ne sont pas arrivés récemment en Israël. Qu'est-ce que cela raconte ?
Ils parlent hébreu parce qu'ils ont été obligés de l'apprendre pour

survivre pendant les six ou sept années qu'ils ont déjà passées sur le sol d'Israël. Ils ont appris la langue dans la rue, en cherchant un travail ou un appartement. On aurait pu penser qu'un État emprisonne des personnes venant d'arriver sur son territoire, mais pas des gens présents depuis tant d'années, ayant pour beaucoup une vie sociale et déjà trouvé un travail. C'est la logique particulière du camp de Holot : on a enlevé de leur vie des personnes pour les installer dans ce camp qui n'est pas une prison, mais où on les oblige à passer la nuit et à répondre à trois appels dans la journée. Cela leur interdit de trouver un travail, de voir leurs amis... L'idée est de leur rendre la vie suffisamment insupportable pour qu'ils décident « d'eux-mêmes » de partir. En effet, les conventions internationales interdisent de renvoyer les Soudanais et les Érythréens dans leur pays. Ils ne sont donc pas expulsables, mais Israël ne traite pas leurs demandes d'asile ou n'accorde le statut de réfugiés qu'à une toute petite poignée d'entre eux. On espère

QUE CEUX QUI ONT SURVÉCU À UN TEL REJET AVANT DE FONDER ISRAËL REJETTENT AUJOURD'HUI DES HUMAINS COMME LEURS PARENTS OU LEURS GRANDS-PARENTS ONT ÉTÉ REJETÉS ME PARAÎT INCROYABLE.

ainsi les convaincre qu'il est préférable pour eux de partir. Aujourd'hui, la durée de détention à Holot est limitée à 12 mois. Mais, lorsque j'ai commencé à tourner ce film, il n'existait pas de limite chronologique et les demandeurs d'asile ne savaient pas pour combien de temps ils seraient retenus là.

La Convention de Genève, qui fixe les obligations internationales envers les demandeurs d'asile persécutés dans leur pays, date de 1951, et Israël a joué un rôle essentiel dans sa rédaction. Dans un de vos précédents films, *Pour un seul de mes deux yeux*, vous faisiez référence aux mythes fondateurs d'Israël, mais dans celui-ci, l'histoire spécifique d'Israël en matière de refuge et d'asile est absente. Pourquoi ?

Si Israël a été aussi engagé dans la rédaction de la Convention de Genève en 1951, c'est parce qu'à cette époque, peu après la



fin de la Seconde Guerre mondiale, le nombre de réfugiés juifs était très important, et Israël se souciait donc de ces sujets. Mais Israël ne pensait alors pas qu'il serait, un jour, un État établi dans lequel arriveraient des réfugiés non juifs. Or Israël est un pays très accueillant pour les Juifs, mais pas pour les non-Juifs. C'est une belle démocratie si vous êtes Juif et de droite, mais pas pour les autres. L'idée du film m'est venue lorsque j'ai entendu parler de l'histoire d'un groupe de vingt-et-un Érythréens, attrapés à la frontière, et qui avait été refoulés dans le désert égyptien, à l'exception de deux femmes et d'un adolescent qui avaient pu entrer en Israël. Cela m'a particulièrement choqué, parce que je me suis souvenu qu'à l'école, on m'avait appris, comme à tous les petits Israéliens, la façon dont la Suisse avait traité les Juifs arrivant d'Allemagne ou de France. On ne leur a pas accordé l'asile au prétexte que la persécution pour des motifs raciaux ou religieux n'était pas, alors,



reconnue. Que ceux qui ont survécu à un tel rejet avant de fonder Israël rejettent aujourd'hui des humains comme leurs parents ou leurs grands-parents ont été rejetés me paraît incroyable. Initialement, je pensais faire ce parallèle dans mon film en faisant jouer l'histoire des juifs venus d'Europe par des Africains, mais le film a emprunté son propre chemin. Ce n'est pas présent dans le film simplement car ce n'était pas présent dans les ateliers de théâtre et les répétitions que l'on a faits avec les demandeurs d'asile.

Diriez-vous qu'Israël, parce que c'est un pays de réfugiés, a une mission particulière en termes d'accueil de demandeurs d'asile ?
N'importe quel pays devrait traiter les demandeurs d'asile de manière juste. Mais le fait qu'Israël rejette des réfugiés comme la Suisse a rejeté des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale pose question sur ce qu'est devenu ce pays. Il n'y a évidemment pas de solution facile et Israël est un petit pays. Il est donc évident que le monde entier doit partager l'obligation, morale et politique, d'accueillir les personnes persécutées et qu'une seule Nation ne pourra jamais, à elle seule, trouver de solution juste.

Dans vos précédents films, vous intégrez souvent votre histoire personnelle. Elle n'est pas présente dans *Entre les frontières*, alors que vous êtes vous-même un petit-fils de réfugiés...
La décision de la famille de ma mère de quitter Leipzig en 1932,

par peur des Nazis, bien que ceux-ci n'étaient pas encore arrivés au pouvoir, est une histoire dont on parlait peu quand j'étais enfant. Mais lorsque j'ai commencé à m'intéresser à l'histoire de ces demandeurs d'asile, elle a repris une place importante. Je me suis alors posé une question stratégique : comment m'adresser au public israélien qui refuse toute empathie ou sympathie avec les réfugiés africains et leurs histoires ? Et j'ai été tenté de m'emparer de l'histoire d'une réfugiée juive et de la mettre en scène avec des demandeurs d'asile contemporain pour permettre, grâce à ce parallèle, aux Israéliens de voir leur propre reflet dans les yeux des demandeurs d'asile arrivant à notre frontière. Ce qui était une grande idée ! Ou peut-être une idée stupide...
Quoi qu'il en soit, j'ai rapidement compris que je ne savais pas comment travailler avec des acteurs, et encore moins avec des gens qui ne l'étaient pas, comme ces demandeurs d'asile africains. Ce n'est pas mon métier. C'est à ce moment que j'ai contacté Chen Alon et qu'il m'a suggéré de travailler à partir des principes du Théâtre de l'Opprimé, fondé par Augusto Boal, une méthode qui permet à des non-acteurs, le plus souvent issus de communautés marginales, d'écrire et de monter sur scène leurs propres personnages ou des histoires fondées sur leurs propres expériences.
Cette collaboration avec Chen Alon, et l'expérimentation de la démarche du Théâtre de l'Opprimé, a modifié mon projet initial. Dans cette méthode, vous ne pouvez pas imposer une histoire aux participants et l'histoire doit émerger du groupe qui participe

LES PROBLÈMES AUXQUELS LES DEMANDEURS D'ASILE SONT CONFRONTÉS NE SONT EN EFFET PAS « LEURS » PROBLÈMES, NI LE « NÔTRE ». CE SONT DES QUESTIONS POUR CHACUN, QUE NOUS DEVONS TOUS PARTAGER.

aux ateliers. Cependant, ce film garde un écho de l'histoire de ma propre famille, même si ce n'est pas filmé directement.

Pendant les ateliers, les demandeurs d'asile parlent notamment du moment où ils décident de partir et de quitter subitement pays, parents, amis et maison... Cet « instant décisif », qui a sans doute permis à votre grand-mère de survivre au nazisme, était-il au centre de vos préoccupations ?

Bien sûr, le moment où l'on décide de quitter son pays est important. C'est quelque chose que des gens comme vous et moi, qui appartenons à un monde occidental confortable, avons du mal à imaginer : jeter un dernier regard très bref sur toute sa vie, abandonner les êtres qui nous sont les plus chers, partir avec rien ou quasiment rien... Ce moment crucial est difficile à comprendre

pour nous. Mais la pièce, comme le film, sont structurés de telle manière qu'ils montrent qu'un demandeur d'asile ne cesse de passer par des moments cruciaux, et que l'on ne peut réduire son parcours à une seule étape.

Pourquoi avez-vous aussi proposé à des citoyens israéliens de participer à ces ateliers ?

L'idée principale de Chen était que nous devions prendre part, en faisant ces ateliers et ce film, à la lutte de ces demandeurs d'asile pour acquérir un statut. Dès le départ, il estimait qu'une fois qu'un groupe de demandeurs d'asile se serait stabilisé à Holot et dans nos ateliers, il faudrait faire venir des Israéliens pour imaginer une lutte conjointe. Les problèmes auxquels les demandeurs d'asile sont confrontés ne sont en effet pas « leurs » problèmes, ni le « nôtre ». Ce sont des questions pour chacun, que nous devons tous partager.

Nous sommes dans un moment historique qui constitue un bouleversement à l'échelle mondiale et interroge les 500 ans d'histoires qui nous ont menés à un présent où la moitié de la planète est riche et privilégiée et l'autre moitié dans un état de dévastation, de guerres et de dépression économique. Je ne suis pas sûr que nous ayons des solutions, mais c'est une réflexion que nous ne pouvons éviter.

Faire travailler ensemble des demandeurs d'asile et des citoyens israéliens a permis de former un groupe qui aujourd'hui, joue ou

tourne encore avec la pièce issue des ateliers que l'on a faits ensemble, et un Érythréen et une Israélienne qui ont participé à ces premiers ateliers vont bientôt reprendre le principe avec un nouveau groupe de demandeurs d'asile de Holot.

À certains moments, comme vous le faites remarquer à un des participants, il y a moins de demandeurs d'asile qui participent aux ateliers que de membres de l'équipe de tournage présents, alors que vous êtes pourtant en équipe très réduite... Comment l'expliquer ? Cela a-t-il posé problème ?

Oui, c'était très problématique de stabiliser un groupe, que ce soit pour monter la pièce ou pour faire le film. Nous ne savions jamais combien de personnes seraient présentes à chaque rencontre, notamment parce que les demandeurs d'asile vivent dans une telle situation de désespoir qu'il est difficile de prévoir et de se projeter dans l'avenir. Beaucoup de ceux qui ont participé aux répétitions ont disparu en cours de route. Mais nous n'avons jamais manqué une seule rencontre et nous étions là quel que soit le nombre de demandeurs d'asile présents. Cette régularité a, in fine, permis à un petit groupe de se stabiliser. Quand nous sommes arrivés, les gens étaient détenus là sans limite



de temps et cherchaient à obtenir un visa, un statut, l'assurance de pouvoir rester en Israël et de mener une vie relativement normale. Et nous ne venions leur offrir que des ateliers de théâtre... Ils n'avaient donc aucune raison de penser que cela les aiderait à trouver une meilleure situation. Cela pouvait donc paraître absurde, mais ce que nous savons faire, Chen et moi, c'est du théâtre et du cinéma ! Rétrospectivement, cela a produit une pièce et des effets visibles, cela leur a donné confiance, et cela a donné un peu plus de visibilité à la problématique des demandeurs d'asile, même si nous avons été tellement investis émotionnellement avec eux que nous sommes également tombés en dépression lorsque nous avons vu que les



choses n’avançaient pas. Mais au début du processus, nous étions incapables de savoir si cela allait vraiment produire quelque chose.

Est-ce un film qui parle de l’impuissance des artistes face à la situation politique ?
Dans ce film, nous sommes moins des artistes que des activistes avec des tendances artistiques. J’ai été engagé politiquement sur différentes causes depuis que je suis sorti de l’adolescence, et beaucoup de mes films traitent de ma propre dévastation politique. La différence avec ce film-là réside dans le fait que j’ai organisé des ateliers, dirigé des répétitions, mais tout en restant à l’arrière-plan. Le théâtre ne fait pas partie, à l’origine, de mon engagement artistique. Mais j’ai été plongé dedans parce qu’il était fascinant de filmer le processus qui se déroulait, et permettait au « politique » de faire surface et de venir sur le devant de la scène de manière très spontanée et organique.

Dans vos films précédents, vous avez souvent filmé des adversaires politiques, tels que Sharon, des soldats de Tsahal ou des militants d’extrême-droite, d’une manière très directe et combative. Dans celui-ci, vous êtes en empathie avec les personnages. Est-ce que cela a modifié votre manière de filmer et votre esthétique cinématographique ?
C’est un nouveau chemin qu’emprunte mon travail et qui était déjà présent dans mon film précédent, *Dans un jardin je suis*

IL ÉTAIT FASCINANT DE FILMER LE PROCESSUS QUI SE DÉROULAIT, ET PERMETTAIT AU « POLITIQUE » DE FAIRE SURFACE ET DE VENIR SUR LE DEVANT DE LA SCÈNE

entré. C’était alors la première fois que je faisais un film « avec », et non « sur ». C’était la première fois que je faisais un film qui n’était pas antagoniste. Mon approche initiale n’était pas, comme avant, de me battre avec quelqu’un ou contre quelque chose, mais de travailler avec, en cherchant une collaboration empathique et amicale. Dans *Entre les frontières*, l’idée n’était pas non plus d’affronter par exemple les autorités de Holot, mais de partager avec des gens des actions et un travail. Cela a sans doute changé mon esthétique, mais pas d’une manière consciente. C’est vrai que ma manière de filmer n’a rien à voir avec, par exemple, *Pour un seul de mes deux yeux*, lorsque je suis avec la caméra, dans les territoires occupés, face aux soldats israéliens et que cela rend la situation et l’image très violentes et saccadées, voire effrayantes. La caméra de *Pour un seul de mes deux yeux* a parfois été décrite comme une arme, ce que je n’aime pas trop, parce qu’il n’est pas possible de comparer une caméra et une arme. Une caméra ne peut pas rendre les gens libres et

ne peut pas vraiment faire feu s’il est nécessaire d’ouvrir le feu. Mais graphiquement, la comparaison a du sens, puisque la caméra dessine une trajectoire, à l’instar d’une mitrailleuse. Dans ce film, la tension liée à la situation de guerre n’est pas présente, même si cela ne veut pas dire que la situation de ces demandeurs d’asile n’est pas violente. Le moment du tournage lui-même est calme, les gens qui apparaissent à l’écran le font volontairement, celui qui tient la caméra est davantage en sécurité et cela se ressent à l’image, qui est plus apaisée parce que l’atmosphère est très différente.

L’autre changement frappant par rapport à vos films précédents est la manière dont vous apparaissez vous-même à l’image. On vous aperçoit dans le film en train de prendre le son, mais jamais face caméra, en gros plan, comme cela a souvent été le cas... J’ai toujours été le preneur de son de mes films. Quand je filmais tout seul, je faisais évidemment le son, et lorsque j’avais un caméraman, je faisais également le son. Cela me permettait de survivre économiquement et cela faisait partie du rôle que je prenais à l’intérieur de mes différents films. Mais c’est vrai que ma présence dans *Entre les frontières* est différente des films précédents. Vous voyez de moins en moins mon nez désormais ! Je ne colle plus mon nez sur la lentille de la caméra. Je ne promets rien pour le futur, mais je suis très content d’avoir davantage fait un film sur des personnes travaillant ensemble que

JE SUIS TRÈS CONTENT D’AVOIR DAVANTAGE FAIT UN FILM SUR DES PERSONNES TRAVAILLANT ENSEMBLE

sur une personne racontant une histoire à travers ses propres yeux.

Que signifie le titre du film ? Le titre est venu, comme tout le film, des ateliers et de ces Érythréens et Soudanais coincés entre les frontières égyptienne et israélienne. Mais en choisissant ce titre, j’ai essayé aussi de ne pas faire référence à un moment physique ou à une situation concrète, et de parler aussi de manière plus abstraite, pour montrer que ces personnes sont perdues dans des limbes, parce que nous sommes incapables de les accueillir correctement. Ils ont perdu leur liberté de mouvement, ils ont perdu leur possibilité de décider de leur propre destin, ils sont sans statut. Ils sont des demandeurs d’asile et non des réfugiés, ce qui signifierait que leur demande a été acceptée et qu’ils ont retrouvé une liberté de mouvement. Même si les Soudanais et les Érythréens bénéficient d’une protection de groupe et ne peuvent, à ce titre, pas être renvoyés dans leur pays en raison des obligations internationales, cela n’a rien à voir avec le fait d’obtenir un statut de réfugié, qui permet de retrouver une dignité.

Le film ne se termine pas avec la pièce, comme on aurait pu s’y attendre, mais avec une chanson en forme de liturgie. Quel est le sens de cette scène ?

Pour moi, cette scène relève d’un petit miracle fait de l’alliance de la composition de mon complice musicien Noam Enbar, avec qui je travaille depuis Z32, et les chœurs chantés lors des répétitions. Chanter ensemble, comme nous le faisons, est un exercice extraordinaire. Noam a voulu que nous expérimentions un chœur avec un cadre simple, et chacun devait répéter un seul mot d’un chant d’une élégie ancienne, en hébreu, destinée à célébrer l’arrivée du printemps. Chacun devait choisir une note et écouter les autres. C’est pendant ces répétitions que nous avons découvert que deux de nos participants avaient des voix merveilleuses, Dawit et Awet. Leur voix ont émergé pour donner à toute la composition une sensibilité incroyable.

Je ne peux pas expliquer pourquoi c’était à la fois si triste – presque à fendre le cœur – et en même temps très optimiste. D’une part, la répétition de « shalom, shalom » semblait dire : je sais que je ne vais pas rester ici parce que vous ne voulez pas de moi. Mais de l’autre, c’était chanté avec une telle chaleur et une telle lumière que cela donnait confiance pour le futur. C’est pour rendre justice à ce mélange de tristesse et d’optimisme que j’ai voulu éviter de plaquer, comme on le fait souvent, une musique sur des images, mais plutôt faire surgir la musique des images, grâce notamment à un fondu au blanc.



Ce qui me réjouit aussi dans cette scène, comme dans une autre où les participants se sont mis à parler non plus en hébreu mais dans leur langue, c’est que Chen et moi avons alors perdu le contrôle, que la hiérarchie s’est effacée et que les participants de ce théâtre de l’opprimé ont véritablement pris la main sur le processus de création. Je ne veux pas avoir l’air trop naïf, mais c’est vraiment un moment merveilleux quand des personnes s’approprient ainsi une histoire et une mise en scène, qu’on leur a proposé de montrer en images et sur un plateau, mais qui demeure d’abord la leur.

●

3 QUESTIONS À CHEN ALON

Chen Alon est metteur en scène de théâtre, acteur et maître de conférences à l'université de Tel Aviv où il a soutenu une thèse sur les méthodes du Théâtre de l'opprimé appliquées aux relations entre Palestiniens et Israéliens. Participant à la fondation du mouvement « Courage to Refuse » *, alors qu'il officie dans l'état major de l'armée israélienne, il est condamné à de la prison ferme. Il est également l'un des fondateurs de « Combatants for Peace », mouvement qui réunit des Palestiniens et des Israéliens menant un combat non-violent contre l'occupation et soutenant la solution pacifiste de deux états, pour deux peuples. Son militantisme l'a professionnellement conduit à explorer et créer de nouvelles formes d'engagement politique par le théâtre.

* « Courage to Refuse » : mouvement réunissant des officiers et soldats refusant de servir dans les Territoires palestiniens occupés.

Connaissiez-vous Avi Mograbi avant de travailler ensemble sur ce film ?

Je ne connaissais pas personnellement Avi avant de travailler avec lui sur ce projet, mais il ne m'était pas non plus étranger dans la mesure où je connaissais ses films. Après l'ouverture du camp de Holot par le gouvernement israélien, Avi m'a proposé de le rejoindre pour monter des ateliers théâtre avec les réfugiés du camp tout en me disant qu'il souhaitait en faire un film. Lors de notre premier rendez-vous, je lui ai expliqué que je ne travaillais pas avec des textes déjà écrits, comme il le suggérait, mais que ma méthode était comparable à sa façon de faire du cinéma : un genre de « théâtre documentaire ».

Cette méthode, initiée par Augusto Boal dans les années 70, s'appelle le « Théâtre de l'opprimé ». Dans quelle situation est-elle applicable et qu'apporte-t-elle de plus que la mise en scène de témoignages ?

Le Théâtre de l'opprimé est une méthode holistique qui considère



que chaque partie est en interaction avec les autres, elle est de fait applicable dans toutes les situations où des individus souhaitent porter un regard sur leur vie, leur réalité et la changer. Pour Augusto Boal le but du Théâtre de l'opprimé est de rendre visible une oppression invisible. J'ajouterais que la principale différence entre cette méthode et le « théâtre-témoignage » est sa dimension politique. Elle est en permanence au cœur du processus. Avec les participants, évidemment, mais aussi avec les spectateurs qui deviennent des « spect-acteurs » pendant le spectacle et pendant le « théâtre forum » qui suit : en effet, le public est invité à monter sur scène pour se mettre à la place de l'autre, de l'oppressé, pour intervenir dans l'histoire des protagonistes. De façon plus générale, le Théâtre permet de prendre du recul et c'est un autre aspect de la dimension politique à donner à ces témoignages. En

passant du « je » au « nous », on transforme l'histoire personnelle et on ne se limite pas uniquement au phénomène : on observe et on analyse les raisons qui ont mené à cette situation.

Ces ateliers ont également donné lieu à une pièce. Quels sont les points communs et les différences entre cette pièce, *Le Théâtre législatif de Holot*, et le film *Entre les frontières* ?

Il me semble que le film résume et reflète, en un sens, le long processus créatif qui a donné naissance à la pièce. Dans le théâtre « conventionnel », c'est le texte, ce qui est écrit, qui guide ce processus, alors que dans une forme de théâtre plus politique, comme peut l'être la méthode du Théâtre de l'opprimé, nous écrivons – au sens scénaristique du terme – le processus de création. Pour moi, la beauté de votre question réside dans la notion du dialogue qui a eu lieu, non seulement entre Avi et moi, mais aussi entre le Théâtre et le Cinéma. *Entre les frontières* rend compte de tous les éléments de la pièce et de la performance théâtrale qui ont été dictés par le groupe.

La pièce, comme le film, ont été présentés l'un à la suite de l'autre à Tel Aviv, à Sderot et à Holot. La pièce en elle-même a été jouée une trentaine de fois, dans différents lieux devant un public réunissant, à la fois, des citoyens israéliens et des demandeurs d'asile. Mais à la différence de la pièce, le film peut plus aisément passer les frontières et être montré ailleurs qu'en Israël.

●

BIOGRAPHIE

AVI MOGRABI

Avi Mograbi est un cinéaste et vidéaste israélien né à Tel Aviv en 1956, où il vit et travaille toujours. Après des études d'art et de philosophie, il fait ses premières expériences au cinéma en tant qu'assistant réalisateur sur des longs métrages commerciaux et réalise ses propres films à partir de 1989. Depuis, Avi Mograbi poursuit une œuvre sans concession faite de films documentaires remettant en cause, notamment, les grands mythes fondateurs de son pays et interrogeant constamment la possibilité pour la création artistique d'être un geste politique. Les films de Mograbi ont tous été programmés dans les plus grands festivals internationaux : Cannes, Berlin, Venise, Rome, New York, FID Marseille, Cinéma du Réel et San Francisco. *Entre les frontières* a été présenté dans la sélection Forum du Festival de Berlin 2016 et en ouverture du festival Cinéma du réel au Centre George Pompidou.



FILMOGRAPHIE

2016

Entre les frontières (84' – Israël / France)

Festival international du film de Berlin - Sélection Forum / Cinéma du réel - Séance d'ouverture

2012

Dans un jardin je suis entré (99' – Israël / France / Suisse)

Festival international du film de Rome / Quinzaine du documentaire - MoMA New York / Vision du réel / It's all true festival (Sao Paulo) - Prix spécial du jury
Paris cinéma / Festival de La Rochelle / FID Marseille

2009

Détails 11-13 (12' – Israël)

2008

Z32 (82' – Israël / France)

Festival international du film de Venise - Orizzonti

2006

Mrs Goldstein (9' – Israël)

2005

Pour un seul de mes deux yeux (100' – Israël / France)

Festival international du film de Cannes - Sélection officielle
Festival international du film de New York

Détails 5-10 (13' – Israël)

2004

Détails 4 (5' – Israël / France)

Détails 2 & 3 (8' – Israël)

Vidéozone - Tel Aviv / Quinzaine du documentaire - MoMA New York

Détail (8' – Israël)

Festival de cinéma de Bilbao - Prix du meilleur documentaire / Festival du film de Milan - Prix Aprile / Festival du film Ann Arbor - Prix du meilleur documentaire

2002

Août (avant l'explosion) (72' – Israël / France)

Festival international du film de Berlin - Prix de la paix
It's all true festival (Sao Paulo) - Prix du meilleur film / Festival du film Ann Arbor - Prix du meilleur documentaire

2000

At the back (32' – Israël – Installation vidéo)

Will you please stop bothering me and my family

(7' – Israël – installation vidéo)

1999

Relief (5' – Israël – installation vidéo)

Vidéoformes - Clermont-Ferrand

Happy birthday Mr. Mograbi (77' – Israël / France)

Festival international du film de Berlin - Sélection Forum / Festival international du film documentaire de Yamagata - Runner up Prize

1997

Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon

(61' – Israël)

Festival international du film de Berlin - Sélection Forum / Festival international du film d'Edimbourg

1994

La Reconstruction (L'affaire criminelle Danny Katz) (50' – Israël)

Prix du meilleur documentaire - Institut du film israélien

1989

Deportation (12' – Israël)

Festival du court-métrage de Cracovie - Dragon d'argent
Institut du film israélien - Prix du meilleur montage

LISTE TECHNIQUE

RÉALISATION	Avi Mograbi
AVEC LA COLLABORATION ARTISTIQUE DE	Chen Alon et Philippe Bellaïche
PRODUCTION	Les Films d'Ici – Serge Lalou et Camille Laemlé, Avi Mograbi Production
MISE EN SCÈNE ET DIRECTION DE L'ATELIER	Chen Alon
IMAGE	Philippe Bellaïche
MUSIQUE ORIGINALE	Noam Enbar
MONTAGE	Avi Mograbi
MONTAGE SON, MIXAGE	Dominique Vieillard
ÉTALONNAGE	Ido Karilla
DOCUMENTATION	Dr. Adva Zeltser
SON	Tully Chen, Ronen Geva et Negassi Mengstu
AVEC LA PARTICIPATION DU	CNC et de MAKOR Fondation for Israeli Films
COPRODUCTION	Vidéo de Poche, Archipel Productions
VENTES INTERNATIONALES	Doc & Film international
DISTRIBUTION FRANCE	Météore Films



