

Le Palestinien dans l'objectif israélien : l'orientalisme éclairé d'Eran Riklis

Par Véronique Bélinge

Résumé

Dans cet article, j'avance que dans ses films *Les Citronniers* (2008) et *Mon fils* (2014), Eran Riklis articule une critique modérée du discours orientaliste employé historiquement pour dépeindre les Palestiniens dans la presse, au cinéma et dans la littérature tout en perpétuant ce discours. Faisant fond sur les ouvrages *L'orientalisme* et *The World, the Text and the Critic* d'Edward Said, j'estime que le cinéaste tente d'éviter les représentations orientalisantes qui inhibent ce que Said appelle la « critique laïque », fondée sur la connaissance de l'histoire, la reconnaissance de l'importance des circonstances sociales et la capacité analytique d'établir des distinctions (« World » 16;290) pour parvenir à un orientalisme éclairé, c'est-à-dire ancré dans son monde, mais qu'il échoue à cette tâche.

Mots-clés : cinéma; Edward Said; Eran Riklis; orientalisme; Palestiniens

Introduction

Né à Jérusalem en 1954, Eran Riklis incarne, par son éducation cosmopolite¹² et ses thèmes de prédilection, la seconde génération du mouvement Kayitz ou « Jeune Cinéma israélien », notamment caractérisé par une critique nouvelle du militarisme israélien et l'inclusion d'acteurs palestiniens. (Ginsberg et Lippard 433) En abordant dans ses films la délicate question de l'occupation israélienne du point de vue de l'occupant *et* de l'occupé (341), le cinéaste s'inscrit dans le paysage discursif actuel du cinéma israélien, ouvert non seulement aux débats sur le multiculturalisme et sur la théorie postcoloniale, mais aussi aux lectures « transgressives » du récit national israélien. (Shohat 249) Ben-Zvi-Morad explique qu'au cours de la première décennie du XXI^e siècle, le cinéma israélien s'est de nouveau intéressé au conflit israélo-palestinien après l'avoir délaissé

¹² Riklis grandit aux États-Unis, au Canada et au Brésil avant de retourner en Israël à l'adolescence. (Schoumann 179) Il étudiera ensuite le cinéma à la National Film School de Beaconsfield, en Angleterre.

pendant 10 ans pour se concentrer sur des problématiques personnelles et sociales. La cinématographie israélienne contemporaine, ajoute l'auteur, jette un regard plus lucide sur la tradition cinématographique passée. (290) Selon Kubicek, ce nouveau cinéma, dont se réclame Riklis, s'inscrit en faux contre la tradition orientaliste en dépeignant moins l'Arabe comme l'Autre érotisé et exotique, et davantage comme un voisin, comme une personne ordinaire avec qui l'Israélien a plus en commun qu'il n'y paraît. (212) Riklis, qui se définit volontiers comme un réalisateur « du monde » (Cassivi), donne la parole à la minorité palestinienne et aborderait l'occupation israélienne d'une manière plus polyphonique¹³ que ses prédécesseurs.

L'analyse des films *Les Citronniers* (2008) et *Mon fils* (2014) d'Eran Riklis révèle qu'en dépit de son intention manifeste de brosser un portrait du Palestinien qui soit plus juste et, surtout, plus critique de la position israélienne, le cinéaste se heurte aux écueils de l'orientalisme. Dans cet article, j'avance qu'Eran Riklis articule une critique modérée du discours orientaliste employé historiquement pour dépeindre les Palestiniens tout en perpétuant ce discours. Faisant fond sur les ouvrages *L'orientalisme* et *The World, the Text and the Critic* d'Edward Said, j'estime que le cinéaste tente d'éviter les représentations orientalisantes qui inhibent ce que Said appelle la « critique laïque », fondée sur la connaissance de l'histoire, la reconnaissance de l'importance des circonstances sociales et la capacité analytique d'établir des distinctions (« World » 16;290) pour parvenir à un orientalisme éclairé, c'est-à-dire ancré dans son monde, mais qu'il échoue à cette tâche. Dans les pages qui suivent, je tâcherai de démontrer que ces

¹³ La polyphonie désigne un « procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques ». (CNRTL)

deux films représentent une forme d'orientalisme éclairé en ce sens qu'ils remettent en question, chacun à leur manière et à un degré différent, les illustrations archétypales de l'Autre palestinien, tout en se rendant coupable de telles représentations. Dans un premier temps, je mettrai en relief les origines sionistes de l'antisémitisme à l'égard des Arabes. J'attacherai ensuite à démontrer qu'Eran Riklis aspire à faire un cinéma « du monde ». Je ferai enfin une revue des deux films et j'expliquerai en quoi ils s'écartent de la voie orientaliste tout en s'engageant sur cette dernière.

Contexte sociohistorique de production : du sionisme à l'antisémitisme à l'égard des Arabes

Dans son ouvrage phare intitulé *L'orientalisme*, Edward Said décrit la façon dont la mouvance sioniste à l'origine de la création d'Israël a engendré un antisémitisme paradoxal, nourri par un peuple sémite oriental, les Juifs, à l'endroit d'un autre peuple sémite, les Arabes : « Par tout un enchaînement de circonstances, le mythe sémitique a bifurqué dans le mouvement sioniste; l'un des Sémites a suivi la voie de l'orientalisme, l'autre, l'Arabe, a été forcé de suivre celle de l'Orient. » (477;503) Plusieurs facteurs expliquent ce glissement. Né en Europe occidentale à la fin du XIX^e siècle, le sionisme exprimait les mêmes velléités de domination territoriale que l'impérialisme européen. (Said, « Question » 69) Lorsqu'ils ont été confrontés à la présence d'un autre peuple en Palestine, explique Abu-Lughod, les sionistes ont nié l'identité nationale des Palestiniens et ont assimilé ces derniers aux Arabes pour en justifier la subordination ou le transfert. (201) En opérant un tel amalgame, ils ont conféré aux habitants de la Palestine les connotations négatives dont l'Occident affublait déjà les Orientaux : arriérés, sous-développés, non civilisés. (201) De plus, en retranchant de l'identité israélienne le souvenir de l'exil et de l'altérité, deux aspects pourtant fondamentaux de la conscience

collective juive, le sionisme a empêché toute reconnaissance des droits de l'Autre palestinien. (Meiri 241) Fondamentalement occidental (Kubicek 212), l'État juif s'est construit essentiellement sur le rejet et l'assujettissement des Arabes, lesquels sont devenus, sous l'apartheid israélien, synonymes de dégradation, de menace, d'irrationalité et de brutalité. (Said, « Question » 87-88) Dans le cinéma israélien, cet antisionisme s'est traduit historiquement par des représentations archétypales des Arabes, qui ont presque toujours été dépeints de trois manières éculées : i) comme des êtres primitifs et inoffensifs au grand cœur; ii) comme des êtres diaboliques et sournois; iii) comme l'Autre érotisé, mais défendu. (Naaman 4)

L'ancrage du texte dans le monde : quand l'occupant représente l'occupé

S'il aspire à faire un cinéma « du monde » et critique, Riklis ne peut faire tout à fait abstraction du carcan orientaliste qui caractérise non seulement la tradition cinématographique d'Hollywood, mais aussi celle d'Israël, dans lesquelles, pour reprendre les mots de Said, « L'Occident est un agent. L'Orient est un patient. L'Occident est le spectateur, le juge et le jury de toutes les facettes du comportement oriental. » (« orientalisme » 198) En tant que juif et citoyen israélien, Riklis représente la majorité dominante, l'occupant. Lorsqu'il choisit de représenter la minorité dominée, l'occupé, celui-ci doit nécessairement reconnaître l'ancrage de ses films (et des films dont il s'inspire) dans le monde. Comme l'explique Said, « les textes sont ancrés dans le monde. Dans une certaine mesure, ce sont des événements, et même quand ils semblent le nier, ils font néanmoins partie du monde social, de la vie humaine et, bien sûr, des moments historiques dans lesquels ils sont situés et interprétés. » (« World » 4) Société et culture, affirme Said, ne peuvent être qu'étudiées ensemble (« orientalisme » 69), et tout

texte est relié aux réalités existentielles de la vie humaine, de la politique, des sociétés et des événements. (« World » 5) En s'intéressant aux répercussions que le conflit israélo-palestinien peut avoir sur le quotidien de l'Autre occupé, qu'il s'agisse des Palestiniens de Cisjordanie (*Les Citronniers*) ou des citoyens israéliens d'ethnicité arabe (*Mon fils*), le cinéaste israélien se donne un mandat difficile : parler d'une réalité qui n'est pas la sienne. L'analyse des deux films susmentionnés montre que si Eran Riklis déploie un effort louable pour articuler une « critique laïque » de l'occupation israélienne, il parvient difficilement à dépasser sa position de réalisateur occidental et d'occupant israélien.

Les Citronniers

L'intrigue : une rencontre entre l'occupant et l'occupé

En 2008, Riklis décide d'aborder de front, dans *Les Citronniers* (2008), le conflit israélo-palestinien. Il y présente le point de vue d'une femme palestinienne vivant en Cisjordanie, au pied de la frontière qui sépare Israël des territoires occupés. Depuis plus de 50 ans, Salma, maintenant veuve depuis une dizaine d'années, vit sur la plantation de citronniers que lui a léguée son père et dont elle assure l'exploitation. Son existence modeste et routinière est toutefois chamboulée dès le début du film par l'arrivée, de l'autre côté de la ligne verte, de nouveaux voisins : le ministre israélien de la Défense et son épouse. Suivant les recommandations des services secrets, qui estiment que la plantation pourrait servir de couvert aux terroristes du Hamas (particulièrement agités par les temps qui courent), le ministre décide de procéder au déracinement des citronniers pour des raisons de sécurité nationale. Pour Salma, il est hors de question de laisser l'État israélien lui arracher le legs de son père. Elle décide donc, avec l'aide d'un avocat palestinien, d'intenter une poursuite contre l'armée israélienne. Si sa cause peut

sembler désespérée à première vue, elle ne laisse pas indifférente Mira, l'épouse du ministre, qui trouve la destruction de la plantation complètement exagérée, mais qui est, elle aussi, prisonnière des contraintes que lui imposent ses liens étroits avec le pouvoir israélien.

Une critique directe, mais modérée

Dans *Les Citronniers*, Riklis réarticule des textes ayant trouvé écho par le passé auprès de son auditoire. Fondée sur les nombreux récits d'expropriation tragiques rapportés notamment dans la presse palestinienne¹⁴, l'intrigue n'est pas sans rappeler l'épisode biblique du combat de David contre Goliath, dans lequel un héros improbable affronte un adversaire colossal. Le récit sert de prétexte à l'énonciation d'une critique directe à l'endroit d'Israël¹⁵ et de la tradition cinématographique du pays. Le film, expliquent Burgin et Kubicek, accuse la politique israélienne d'empêcher les Arabes et les Juifs de trouver un terrain d'entente. (Burgin 82; Kubicek 213) De plus, Riklis a sciemment baptisé le ministre de la Défense « Israel ». Si ce prénom illustre le patriotisme, la masculinité et le pouvoir, Ben-Zvi-Morad estime que son nom de famille, « Navon » (*sage* en hébreu), ressemble aussi sur les plans orthographique et phonétique au mot « n'vor » (*éclairé* en hébreu), qui désigne une attitude humaine, voire progressiste à l'égard des Arabes. (285) Le fait que Mira quitte son époux à la fin du récit pourrait d'ailleurs être interprété comme la désagrégation inéluctable du pouvoir israélien au fur et à mesure que ce dernier s'enfonce dans la rigidité. La dualité du personnage de Mira,

¹⁴ Dans *L'Occident terroriste*, Chomsky évoque la transplantation par l'armée israélienne d'une oliveraie depuis Hébron, en Cisjordanie, jusque dans une colonie juive où l'on souhaitait aménager un parc; toute l'économie du village palestinien en question a été détruite. (168)

¹⁵ Ce regard non complaisant du réalisateur à l'endroit du militarisme « éclairé » israélien est d'autant plus surprenant que le film a reçu, en vertu de la nouvelle loi sur le cinéma adoptée en 2000, un important financement de l'État juif. (Burgin 82)

qui voudrait se faire entendre, mais qui s'avère muselée par son mari et par l'État, exprime quant à elle l'autocritique adressée par Riklis sur la façon dont le cinéma israélien représente traditionnellement le conflit. (286) La démarche du réalisateur, qui propose une réflexion sur sa société et son art, s'apparente à la « critique laïque » théorisée par Said. Sa critique demeure toutefois modérée. Selon Ben-Zvi-Morad, bien qu'Israël et Mira incarnent respectivement des courants opposés de la société israélienne (la branche militariste et la gauche modérée), ils représentent tous les deux l'hégémonie israélienne. (284) De plus, si le film dénonce l'impossibilité pour les deux parties du conflit d'entrer en réel dialogue du fait de la perpétuelle intransigeance du gouvernement israélien, Riklis ne fournit pas de piste de solution, comme s'il admettait que l'État juif a déjà épuisé tous les recours possibles.

La femme orientale : un mythe persistant

« Pourquoi l'Orient semble-t-il suggérer, non seulement la fécondité, mais la promesse (et la menace) du sexe (...) ? »

(Said, « orientalisme » 238)

Bien que *Les Citronniers* ait le mérite de donner voix à une femme palestinienne qui subit les répercussions de l'occupation israélienne *et* qui fait preuve d'agentivité en luttant pour ses droits, le film n'est pas exempt de représentations qui participent au discours orientaliste. Dans un premier temps, Riklis met en opposition le personnage de Salma et celui d'Israël. La femme palestinienne, qui semble figée dans le temps, est confinée à sa plantation et à sa cuisine, où elle prépare quasi rituellement des achards de citrons, comme si toute la culture palestinienne pouvait être réduite à ce symbole

exotique. (Ben-Zvi-Morad 287) Elle nourrit en outre un attachement viscéral à sa plantation, qui cadre avec les traditions cinématographiques israélienne et palestinienne, qui tendent à présenter la femme comme se substituant à la terre. (Harris 91) Le rapport de séduction qu'elle développe avec son avocat, de plusieurs années son cadet, évoque quant à lui le mythe de la passion et de la sensualité féminines orientales. Cette représentation tranche avec le ministre, qui incarne l'État israélien, rationnel, pragmatique et calculateur. Dans un second temps, Riklis établit un fort contraste entre Salma, femme arabe traditionnelle (agricultrice, unilingue, démunie et confinée à sa communauté) et Mira, la femme occidentale moderne (professionnelle, cosmopolite, polyglotte et privilégiée). (Burgin 83) L'image orientaliste de la femme palestinienne atteint son paroxysme dans la scène où les agents de sécurité chargés de protéger la résidence du couple israélien pénètrent la plantation de Salma pour y cueillir des citrons en vue d'une fête mondaine, alors que celle-ci n'a même plus le droit d'accéder à sa propriété. La fureur et le décontenancement de Salma, qui se débat tant bien que mal, pour reprendre les fruits de sa terre, contraste avec l'incrédulité et le calme de Mira, qui se contente de balbutier de vaines excuses. Le règlement de la poursuite intentée par Salma qui, grâce à la seule présence de Mira au tribunal, obtient une maigre victoire (ses citronniers ne seront pas déracinés, mais taillés partiellement), semble suggérer que l'Autre occupé ne peut vraiment rien accomplir sans la généreuse magnanimité de l'occupant.

Dans *Les Citronniers*, Eran Riklis tente une critique ouverte de l'occupation israélienne en Cisjordanie et des différentes branches du gouvernement israélien, mais

perpétue paradoxalement le discours orientaliste sur lequel prend assise l'expansion coloniale juive en Palestine.

Mon fils (Dancing Arabs)

« Loin d'être un concept statique, notre identité ou celle de "l'autre" résultent d'un processus historique, social, intellectuel et politique très élaboré qui se présente comme un conflit impliquant les individus et les institutions dans toutes les sociétés. » (Said, « orientalisme » 533)

L'intrigue : quand l'occupé prend la place de l'occupant

Dans *Mon fils* (2014), Eran Riklis porte au grand écran le roman de l'écrivain israélien arabe Sayed Kashua, paru en 2002. (Mitchell 1) Le cinéaste s'inspire très librement du récit autobiographique de Kashua pour aborder la question de l'altérité dans le contexte de la cohabitation des Juifs et des Arabes¹⁶ dans l'État juif. Le film raconte le passage à l'âge adulte d'Eyad, un brillant garçon arabe de l'agglomération de Tira, en Israël. Admis dans un prestigieux pensionnat juif de Jérusalem qui réserve quelques places seulement à des étudiants arabes, Eyad se trouve doublement confronté à sa propre étrangeté.¹⁷ En dépit de son inconfort initial et des moqueries dont il fait parfois l'objet, Eyad persévère dans ses études et développe une amitié sincère avec Yonathan, un étudiant de son âge à l'humour cynique atteint de dystrophie musculaire, et une relation amoureuse avec Naomi, une camarade de classe ashkénaze. La quête de soi poursuivie

¹⁶ L'État hébreu abrite plus de 1,6 million de Palestiniens.

¹⁷ Les Palestiniens, rappelle Said, sont des déplacés, qu'ils vivent chez eux ou à l'étranger. (Said et ss. 260)

par le jeune homme au fil de ses rencontres l'amène à se forger, au sens propre comme au sens figuré, une identité nouvelle. Confronté de plus en plus au racisme à l'égard des Arabes, Eyad en vient à usurper l'identité de Yonathan, confiné à son lit par la maladie, et va jusqu'à substituer l'identité du jeune Juif à la sienne au décès de ce dernier, le tout, avec le consentement de la mère de Yonathan, qui perd son fils et en gagne un nouveau.

Une critique sévère, mais sans solution

Dans un effort de « critique laïque » plus convaincant que son film précédent, Riklis brosse à grands traits de références intertextuelles un portrait critique du regard orientaliste et dénigrant que la majorité dominante (israélienne) porte sur la minorité dominée (arabe). Dès son arrivée au pensionnat, Eyad, qui porte un médaillon illustrant son prénom en lettres latines, se fait appeler Ayid. Las de corriger camarades et professeurs, il finit par accepter cette désignation. En plus de représenter l'Autre arabe dans son propre pays, Eyad, dont le prénom signifie « homme puissant », est paradoxalement rebaptisé « celui qui revient » ou « celui qui rend visite au malade » par le groupe dominant. « Surdéterminé de l'extérieur », pour reprendre les mots de Fanon (113), Eyad fait aussi l'objet de moqueries, de blagues islamophobes, de préjugés et de contrôles d'identité par les forces de l'ordre. Soucieux de mettre en relief les racines de cette discrimination à l'endroit des Arabes, Eran Riklis ne manque pas d'inclure de nombreuses références à l'histoire de la Palestine. Que ce soit dans les reportages télévisés sur la guerre civile au Liban ou sur la guerre du Golfe, ou encore dans les leçons d'histoire relatant la première guerre israélo-palestinienne, la représentation de l'Autre accentue ce que Said appelle « la dichotomie simpliste entre, d'une part, Israël, État démocratique épris de liberté, et les mauvais Arabes, totalitaires et terroristes ».

(« orientalisme » 68) Même le personnage juif de Yonathan dénonce d'un humour incisif les préjugés injustes dont sa société affuble les Arabes.

Les renvois au corpus littéraire israélien ne sont pas en reste¹⁸. Dans la scène charnière du film, Eyad est contraint d'« éprouver son être pour autrui » (Fanon 108) et confronté à l'alternative suivante : se conformer passivement à ce que l'on s'attend de lui ou dénoncer le discours orientaliste présent dans une multitude d'œuvres littéraires israéliennes ainsi que l'absence de toute reconnaissance de ce fait politique dans le matériel scolaire. Il fait allusion au roman *My Michael*, d'Amos Oz, dans lequel des jumeaux arabes font l'objet d'un désir inconscient chez le personnage principal, Hannah, qui est juive. Tandis que le mari d'Hannah représente l'univers scientifique, rationnel et laïque généralement associé au juif ashkénaze idéal, membre productif d'une société occidentale, l'Arabe constitue un tabou exotique et l'Autre politiquement et sexuellement défendu. (Shohat 216; Naaman 4) Si la courageuse prise de position d'Eyad incite sa copine Naomi, une juive, à révéler leur amour au grand jour, comme pour résister aux préjugés de sa famille et de ses amis, elle aura aussi pour effet de précipiter la quête d'identité et d'indépendance du jeune homme, dont l'issue sera le renoncement à son identité palestinienne et l'ouverture sur l'Europe occidentale.

Les écoles et les manuels scolaires sont souvent les premiers véhicules par lesquels les sociétés transmettent officiellement, intentionnellement et systématiquement des récits nationaux, puisqu'ils possèdent l'autorité et la légitimité voulues pour le faire. (Adwan et ss. 202) De nombreuses scènes du film se déroulent à l'école, le film ne manque pas de souligner à quel point la sélection du contenu pédagogique historique et

¹⁸ Eyad fait notamment allusion aux auteurs S.J. Agnon et A.B. Yeoshua.

culturel en Israël, tant chez les juifs que chez les Arabes, contribue à perpétuer le sentiment d'altérité à l'égard de l'autre groupe et s'inscrit dans la pensée orientaliste.¹⁹ Petit, Eyad apprend de son enseignant, un militant communiste, qu'Israël est une fiction et qu'il habite en fait en Palestine. Au pensionnat, il apprend qu'Israël était sous mandat britannique, alors qu'il s'agissait en fait de la Palestine. Le jeune homme ne tarde pas à percevoir avec une ironie désabusée la manière dont l'Autre est démonisé par chaque parti. (Houpt 2015) Une analyse du matériel pédagogique utilisé dans les écoles juives et arabes de l'État juif montre effectivement qu'en général, les manuels scolaires tant israéliens que palestiniens tendent à délégitimer l'Autre et à lui attribuer la responsabilité de l'éclosion et de la continuité du conflit, et mettent l'accent sur les atrocités commises par l'Autre. (Adwan et ss. 202)

En permettant à un personnage arabe de dénoncer sciemment l'orientalisme qui caractérise le corpus littéraire israélien, Riklis remet en question la culture dont il se réclame et s'interroge, en tant que cinéaste, sur la possibilité de dépasser ces représentations archétypales de l'Autre arabe.

Dépasser l'orientalisme

Dans *Mon fils*, Eran Riklis cherche à dépasser le discours orientaliste auquel il participe lui-même dans ses films et qui colore particulièrement le milieu scolaire israélien. Or, il perpétue à certains égards, et non sans une certaine bienveillance, la représentation orientalisante de l'Arabe. Qu'il s'agisse du maître d'école palestinien aux

méthodes rétrogrades et violentes, du père d'Eyad, ancien « terroriste »²⁰ et sympathisant indéfectible de l'Organisation pour la libération de la Palestine (OLP), de la grand-mère d'Eyad, musulmane dévote et admiratrice de Saddam Hussein, ou encore d'Eyad lui-même, Arabe tantôt passif, tantôt rebelle, qui ignore comment utiliser ses couverts et qui démarre une cantine clandestine, distribuant bagels, houmous et zaatar depuis sa petite chambre au pensionnat, le film est truffé d'illustrations orientalistes plutôt bénignes, certes, mais qui révèlent au moins une chose : la difficulté de se libérer entièrement du carcan orientaliste.

Au-delà de ces stéréotypes, le film présente une force indéniable. En confrontant son personnage principal à ce que Kristeva appelle « l'étrangeté constitutive de notre psyché » (269), le réalisateur place le spectateur israélien devant, pour reprendre les mots de l'auteure, « l'étranger qu'il rejette, mais auquel il s'identifie pourtant » (276). Il reste à savoir si cette « inquiétante étrangeté » ressentie à la fois par Eyad²¹ et par le public israélien, ce « choc de l'autre, l'identification du moi avec ce bon ou mauvais autre qui viole les limites fragiles du moi incertain » (278) pourront générer une réflexion vraiment critique qui permettra de surmonter, au cinéma comme dans d'autres sphères de la société, les obstacles du discours orientaliste.

²⁰ Le discours sur le terrorisme, qui est en soi une forme d'orientalisme, sert les intérêts politiques de l'État israélien et sa politique d'expropriation et de ghettoïsation des Palestiniens. (Morton 36)

²¹ Le titre anglais du film, *Dancing Arabs*, s'inspire d'une expression familière désignant les Arabes qui dansaient de joie pendant la guerre du Golfe, en 1991, à la vue des missiles irakiens menaçant la ville israélienne de Tel-Aviv. (Cassivi) Or, l'anecdote qui a inspiré à Kashua le titre de son roman autobiographique *Les Arabes dansent aussi* est tout à fait différente. Dans le roman, l'auteur et son amie Kashia, elle aussi arabe, expriment leur profond dégoût à l'égard des Arabes qu'ils observent sur le plancher de danse d'un bar. Le narrateur affirme que les Arabes ne devraient pas avoir le droit de danser à cet endroit, et Kashia renchérit en les décrivant comme « les personnes les plus laides de Jérusalem, des bons à rien qui se prennent pour Dieu ». (173)

Conclusion

« Les bons films ne fournissent pas de réponses... Ils les remettent en question. C'est parce que leur cœur n'est ni à l'est, ni à l'ouest, mais avec leurs personnages et avec leur cinéma : orientaux, occidentaux ou les deux. » (Bursztyn 209)

Les Citronniers et *Mon fils* d'Eran Riklis s'inscrivent dans ce que Kubicek décrit comme le cinéma israélien contemporain, moins eurocentrique et plus polyphonique que celui des années 1980. (213) En rupture avec la tradition cinématographique du passé, ce cinéma englobe des points de vue opposés ou « contrapuntiques », pour reprendre l'expression privilégiée par Said, sur l'histoire de l'État juif et de la Palestine et s'attache à écrire non seulement l'histoire des gagnants, mais aussi celle des dominés. (Shohat 271) En réfléchissant, à même ses films, sur la société et sur la discipline artistique dont il est issu, et en puisant notamment dans les riches corpus du cinéma palestinien et de l'histoire du Moyen-Orient, Riklis cherche à créer un cinéma « ancré dans le monde », c'est-à-dire enraciné dans la réalité sociale contemporaine. S'il aspire à formuler ce que Said appelle une « critique laïque », le cinéaste ne parvient toutefois pas dépasser complètement le discours orientaliste qui entrave une telle entreprise et dont il cherche à se détacher. Les deux films analysés dans ces pages illustrent non seulement les répercussions politiques que la pensée orientaliste a eues et continue d'avoir dans le contexte du conflit israélo-palestinien, mais aussi la difficulté, même pour un artiste conscient et critique d'un tel discours, de se libérer d'une tradition culturelle aussi solidement établie.

Bibliographie

Adwan, Sami et ss. « Portrayal of the Other in Palestinian and Israeli Schoolbooks: A Comparative Study ». *Political Psychology* 37.2 (2016) : 201-217. Scholars Portal. Consulté le 22 octobre 2017.

Ben-Zvi-Morad, Yael. « Borders in Motion: The Evolution of the Portrayal of the Israeli-Palestinian Conflict in Contemporary Israeli Cinema ». *Israeli Cinema: Identities in Motion*, sous la direction de Miri Talmon et de Yaron Peleg, University of Texas Press, 2011 : 276-293.

Burgin, Alice. « Borders that are Bittersweet: The Cost of Patriarchal Resistance for Women in *Lemon Tree* ». *Metro Magazine: Media & Education Magazine* 160 (2009) : 199-211. Communication Source. Consulté le 9 novembre 2016.

Bursztyn, Igal. « Israeli Cinema's "I'm in the East and my Heart is in the West" ». *Israeli Identity: Between Orient and Occident*, sous la direction de David Tal, Routledge, 2013 : 85-104.

Cassivi, Marc. « *Dancing Arabs* : le peuple invisible ». *La Presse*, mai 2015. URL : www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/entrevues/201505/09/01-4868402-dancing-arabs-le-peuple-invisible.php. Consulté le 7 octobre 2016.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). « Polyphonie ». Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue. URL : www.cnrtl.fr/definition/polyphonie. Consulté le 27 novembre 2016.

Chomsky, Noam et Andre Vltchek. *L'Occident terroriste*. Les Éditions Écosociété, édition Kindle, 2013.

Fanon, Franz. *L'expérience vécue du noir*. Seuil, 1952.

Ginsberg, Terri et Chris Lippard. *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*. Scarecrow Press, 2010.

Harris, Rachel. « Parallel Lives: Palestinian, Druze, and Jewish Women in Recent Israeli Cinema on the Conflict: *Free Zone*, *Syrian Bride*, and *Lemon Tree* ». *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 32.1 (2013) : 79-102. JSTOR. Consulté le 9 novembre 2016.

Haupt, Simon. « Q&A: The Israeli director of "Dancing Arabs" on why he doesn't see his work as political », *The Globe and Mail*, mai 2015. Consulté le 7 octobre 2016.

Kashua, Sayed. *Dancing Arabs*. Grove Press, édition Kindle, 2004.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Gallimard, 1988.

Kristeva, Julia. *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Le Seuil, 1969.

Kubicek, Paul. « Visions of the East and West in contemporary Israeli cinema and television ». *Israeli Identity: Between Orient and Occident*, sous la direction de David Tal, Routledge, 2013 : 212-222.

Meiri, Sandra. « The Foreigner Within and the Question of Identity in Fictitious Marriage and Streets of Yesterday ». *Israeli Cinema: Identities in Motion*, sous la direction de Miri Talmon et de Yaron Peleg, University of Texas Press, 2011 : 241-256.

Mitchell, Wendy. « Eran Riklis Talks Dancing Arabs ». *Screen International*, juillet 2014. Factiva. Consulté le 7 octobre 2017.

Morton, Stephen. « Terrorism, orientalism and imperialism ». *Wasafiri: The Transnational Journal of International Writing* 22.2 (2007) : 36-42. Scholars Portal. Consulté le 7 octobre 2016.

Naaman, Dorit. « Orientalism as Alterity in Israeli Cinema ». *Cinema Journal* 40.4 (2001) : 36-54. JSTOR. Consulté le 7 octobre 2016.

Organisation des Nations Unies (ONU). « Superviser le cessez-le-feu et l'accord de désengagement ». Force des Nations Unies chargée d'observer le désengagement. URL : www.un.org/fr/peacekeeping/missions/undof/. Consulté le 27 novembre 2016.

Riklis, Eran, réalisateur. *Dancing Arabs*. Konken Studios, 2014.

Riklis, Eran, réalisateur. *Lemon Tree*. Eran Riklis Productions, 2008.

Said, Edward W. et ss. « A Profile of the Palestinian People ». *Blaming the Victims: Spurious Scholarship and the Palestinian Question*, sous la direction d'Edward Said et de Christopher Hitchens, Verso, 1988 : 235-296.

Said, Edward W. *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Le Seuil, 1980.

Said, Edward W. « The Essential Terrorist ». *Blaming the Victims: Spurious Scholarship and the Palestinian Question*, sous la direction d'Edward Said et de Christopher Hitchens, Verso, 1988 : 149-158.

Said, Edward W. *The Question of Palestine*. Vintage eBooks, édition Kindle, 1992.

Said, Edward W. *The World, the Text and the Critic*. Harvard University Press, 1983.

Shohat, Ella. *Israeli Cinema: East/West and the politics of representation*. Palgrave Macmillan, 2010.