

## De quel postcolonial parle-t-on ? Intervention divine d'Elia Suleiman

*What postcolonial are we talking about? Divine Intervention by Elia Suleiman*

Fabrice Schurmans

---



Éditeur

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

### Édition électronique

URL : <http://eces.revues.org/1854>

DOI : 10.4000/eces.1854

ISSN : 1647-0737

### Référence électronique

Fabrice Schurmans, « De quel postcolonial parle-t-on ? Intervention divine d'Elia Suleiman », *e-cadernos ces* [Online], 22 | 2014, colocado online no dia 01 Dezembro 2014, consultado a 01 Outubro 2016.

URL : <http://eces.revues.org/1854> ; DOI : 10.4000/eces.1854

---

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.



## DE QUEL POSTCOLONIAL PARLE-T-ON ? *INTERVENTION DIVINE* D'ELIA SULEIMAN

FABRICE SCHURMANS

CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL

**Résumé :** Cet article analyse *Intervention divine* du réalisateur palestinien Elia Suleiman de façon à montrer les implications de l'esthétique choisie, celle du cinéma de l'allusion. Il s'agit dans ce contexte de voir comment la figure de la jeune femme anonyme se transforme en allégorie de la lutte palestinienne pour son émancipation. Nous analyserons également les séquences du *checkpoint* en nous appuyant sur une série d'observateurs et d'analystes de la situation coloniale de référence. Enfin, nous nous pencherons sur le statut esthétique de ce film afin de voir si l'adjectif postcolonial peut lui être adossé alors que le contexte de production est encore largement déterminé par le colonial.

**Mots-clés :** Suleiman, *Intervention divine*, théorie postcoloniale, analyse filmique.

## WHAT POSTCOLONIAL ARE WE TALKING ABOUT? *DIVINE INTERVENTION* BY ELIA SULEIMAN

**Abstract:** This essay analyzes *Divine Intervention* by the Palestinian director Elia Suleiman in order to examine the implications of his chosen aesthetics, the cinema of allusion. In this context, it will provide an analysis of how the character of the anonymous young woman becomes an allegory of the Palestinian struggle for emancipation. Special attention will be paid to the checkpoint sequences based on several critics' and observers' conclusions about the colonial situation in question. Finally, the aesthetic status of the film will be addressed in order to question in how far the adjective postcolonial is relevant in reference to a context of production that is still largely determined by the colonial.

**Keywords:** Suleiman, *Divine Intervention*, postcolonial theory, film analysis.

### INTRODUCTION

Le cinéaste palestinien, né à Nazareth en 1960, est l'auteur d'une œuvre rare mais intense, polysémique, composée jusqu'à présent d'une poignée de courts-métrages ainsi que d'un triptyque commencé avec *Chronique d'une disparition* (1996), poursuivi

avec *Intervention divine* (2002) et clôturé avec *Le temps qu'il reste* (2009). Le terme triptyque n'est pas galvaudé puisque son unité est assurée à la fois par un style, la récurrence de certains thèmes, le retour des mêmes personnages, dont celui d'Elia, double muet du cinéaste. Il ne s'agit pas d'un cinéma d'accès aisé : l'allusion, la métaphore, la réticence, la répétition en déterminent les fondements et l'éloignent des artifices du cinéma de l'illusion.<sup>1</sup> Par le biais de l'analyse filmique, je dégagerai quelques-unes des caractéristiques de la cinématographie de Suleiman en me concentrant sur *Intervention divine* car ce film agrège une série de procédés artistiques et pose une série de questions essentielles à la compréhension de l'ensemble. En ce cas, l'analyse filmique ne fera sens qu'articulée au contexte social de référence, la lutte du peuple palestinien pour son émancipation, sous peine de ne pas accorder sa juste portée à l'un des nœuds narratifs de première importance : la transformation de la jeune Palestinienne anonyme en allégorie de la lutte en question.

Il s'agit bien, disons-le d'emblée, d'un cinéma mettant en scène l'autre point de vue, celui d'une société palestinienne en proie à l'oppression et ce dans le contexte de la seconde Intifada.<sup>2</sup> La question cependant, essentielle autant qu'incontournable en l'occurrence, tient à son statut particulier en tant qu'objet filmique. Si le déterminant postcolonial renvoie souvent à des textes et à des films d'une facture autre, exprimant le point de vue de l'opprimé tout en remettant en cause le point de vue de l'opresseur, alors *Intervention divine* ressortit à l'esthétique postcoloniale. Cependant, le même déterminant renvoie également à un espace et un temps, à un contexte politique, qui ne seraient plus déterminés par l'oppression coloniale. Or *Intervention divine* s'inscrit dans un contexte toujours dominé par le colonial. Aurions-nous donc affaire à un film à l'esthétique postcoloniale dans un contexte social de référence marqué par le colonialisme ? La question et ses possibles réponses occuperont la fin de cet article.

---

<sup>1</sup> Comme l'a justement souligné une des spécialistes de l'œuvre de Suleiman, le spectateur est amené à participer activement à la construction des réseaux de sens parcourant les films de celui-ci : « There is a move away from character-based narratives towards more experimental representations of ideas through structure, camerawork, soundtrack and the selection of scenes. This process disperses meaning across all levels of filmmaking, which then requires an engaged and thoughtful viewing process. » (Abu-Remaileh, 2008: 8 – voir également Rastegar, 2015: 97)

<sup>2</sup> *Intervention divine* advient donc dans un contexte de guerre intense et asymétrique entre les deux parties. Comme le rappelait alors Étienne Balibar les conséquences pour les Palestiniens des Territoires occupés furent terribles : « Les observateurs avaient noté que la société civile palestinienne, sous l'occupation, faisait preuve d'une étonnante capacité de résistance, cultivant ses terres, développant la santé et l'éducation, engendrant artistes et écrivains, organisant la solidarité familiale et associative. Depuis la seconde Intifada, le gouvernement et l'armée d'Israël ont réussi à en casser les ressorts, détruisant systématiquement infrastructures et moyens d'existence, exerçant une terreur d'État meurtrière qui vise indistinctement combattants et simples habitants, paralysant les administrations, accaparant les terres et atomisant les territoires. Feignant de rechercher un "interlocuteur valable", ils ont systématiquement favorisé les divisions idéologiques et les luttes de clans dans la société palestinienne, dont, bien entendu, ils ne sont pas les inventeurs. » (Balibar, 2004 : 26). Sur ce contexte marqué à la fois par l'échec des négociations de Camp David (11-24 juillet 2000) et des pourparlers de Taba (21-27 janvier 2001), la révolte des Palestiniens et la manipulation médiatique tendant à rejeter l'échec des négociations sur la seule partie palestinienne, voir Gresh, 2001 (172-186) et 2002.

## LA REBELLE ANONYME. ALLÉGORIE DE LA LUTTE POUR L'ÉMANCIPATION

La question devient plus complexe encore lorsque l'on tient compte du personnage féminin anonyme traversant le film. Originaire de Ramallah, il lui est interdit de se rendre à Jérusalem ; elle rencontre donc le personnage d'Elia au *checkpoint* contrôlé par l'armée israélienne. Celle qui ne semble d'abord jouer que le rôle de l'amante deviendra en trois temps et lieux, et autant de séquences, l'incarnation de la résistance à l'oppression. Lors de l'une des séquences du *checkpoint*, elle quitte sa voiture et avance résolument vers celui-ci (35:31 – 40:19). Un travelling la suit avec, à la fin de la séquence, une contre-plongée grandissant le personnage alors que des soldats israéliens l'observent sans trop savoir comment réagir. Tout concourt ici à transformer l'anonyme en allégorie de la lutte en cours, car ce qu'elle désigne par sa présence métonymique, c'est bien la lutte d'émancipation dans son ensemble, la cause palestinienne en acte. On aura remarqué que le personnage représenté par Suleiman assume non seulement un courage certain mais aussi un certain sens esthétique dans la lutte puisqu'elle nous est donnée à voir en rebelle séduisante. Le choix du ralenti au moment où elle enlève ses lunettes pour méduser les soldats n'a dans ce contexte rien de gratuit, de même que le choix de la musique de fosse évoquant une action dynamique, puisqu'il s'agit de faire prendre conscience de la temporalité autre de la séquence. Le spectateur est, en effet, confronté à une action ressortissant au fantasme plus qu'à la réalité, au symbole plutôt qu'au fait. Il en allait déjà de même dans la courte séquence antérieure durant laquelle Elia passe en voiture à côté d'un char israélien et le fait exploser en jetant un noyau d'abricot par la fenêtre. Ici, comme dans la séquence de la destruction du *checkpoint*, Suleiman met en scène un acte manqué, un désir inassouvi, celui de la rétribution au pôle dominant de la violence exercée sur le pôle dominé. Quant à l'opresseur, clairement représenté par les jeunes soldats, il hésite à riposter face à cette incursion en territoire israélien par une combattante dépourvue de tous les attributs du guerrier ; de là le choix d'une femme en robe courte, les cheveux au vent, c'est-à-dire ne cherchant à cacher aucune arme ni à passer clandestinement la frontière.<sup>3</sup> L'insert montrant son visage encadré dans le viseur d'un fusil d'assaut renforce encore cette incongruité assumée entre les moyens mis en présence : d'un côté la beauté sidérante, au sens premier du terme, de la combattante

---

<sup>3</sup> Anna Ball, dans un article portant sur *Noce en Galilée* (1987) de Michel Khleifi, originaire également de Nazareth, et *Intervention divine*, voit dans cette esthétisation de la femme-Palestine une remise en cause de la représentation nationaliste de celle-ci : « Suleiman's border-crossing fantasy figures the disintegration of Israeli authority and the unification of Palestinian territory through a female image alien to the traditional nationalist imagination. Her authority and militancy are derived neither from her reproductive capacities nor from her symbolic equation with a raped and pillaged land, but rather from her assertive territorial reclamation. » (Ball, 2008 : 20)

désarmée et, de l'autre, la force disproportionnée que l'opresseur lui oppose. Dans ce contexte, le simple passage de la ligne signifie déjà transgression de l'ordre établi, chose presque impossible dans la réalité, transgression sublimée par la destruction de la tour dominant le *checkpoint*, symbole du contrôle permanent, de la surveillance panoptique exercée à chaque moment sur le territoire et la population palestinienne.<sup>4</sup>

Si dans cette séquence, la femme-Palestine s'en prend, sur le mode du fantasme encore une fois, à l'armée en ce lieu symbolique qu'est la frontière entre Israël et les Territoires occupés, dans deux séquences ultérieures, c'est à l'intérieur des frontières qu'elle interviendra. Profitant d'une inattention des soldats, Elia réussit à lui faire passer la frontière et à l'emmener chez lui à Jérusalem. Une fois rendue, elle observe la conversation amicale entre la police israélienne et un collaborateur palestinien, victime de représailles au cours des nuits précédentes. À un plan rapproché la montrant en train de regarder par la fenêtre succède un autre où elle se rapproche du groupe pour fixer, méduser encore une fois, le collaborateur en question. Ce regard-là ainsi que le ralenti au moment où elle passe à la hauteur de l'ennemi font bien sûr écho au regard lancé au soldat israélien lors de la séquence du *checkpoint*. Il me semble révélateur qu'à ce moment précis, dans un film où l'échange de regards joue justement un rôle essentiel, le collaborateur lève les yeux et laisse voir l'inquiétude percer. Si cette femme le pétrifie, elle annonce aussi, pour lui, de nouveaux actes de vengeance.

La troisième séquence où apparaît la femme-Palestine est sans doute la plus significative. Dans une carrière au paysage désolé, un groupe de soldats israéliens s'entraîne en tirant sur des cibles représentant une femme vêtue d'un long manteau de cuir et portant un keffieh couvrant les cheveux ainsi qu'une partie du visage. La façon dont Suleiman choisit de montrer ces soldats-là entraîne son film du côté du burlesque, voire de l'absurde, puisque la synchronisation du mouvement collectif devient un ballet accompagné d'une musique de fosse électronique. Les hommes dansent en direction des cibles sur lesquelles ils vident leurs chargeurs ; l'incongruité de la chorégraphie prêterait presque à sourire s'il ne s'agissait pas d'une action d'une violence extrême, le but étant clairement de détruire l'image de cette femme tenue par l'opresseur comme le symbole des combattants palestiniens. Au moment où l'instructeur intime l'ordre à ses recrues d'arrêter de tirer, un vent aussi soudain qu'étrange soulève un voile de poussière qui masque les cibles : de la seule restée intacte émerge une femme, incarnation de la figure abattue par les soldats. C'est cette femme, la femme-Palestine

---

<sup>4</sup> Le *checkpoint*, la route barrée, la géographie morcelée font partie des thèmes récurrents du cinéma palestinien contemporain. L'espace y est rarement celui de l'ouverture et du plan large (Gerts et Khleifi, 2008: 173 ; Abu-Remaileh, 2008).

– on y reconnaît aisément la partenaire d'Elia –, que les soldats chercheront à tuer maintenant. Tout dans cette séquence concourt à un effet de distanciation ainsi qu'à la transformation du combat entre une poignée de soldats et la rebelle en symbole de la lutte palestinienne pour son autonomie. Au plus fort de l'assaut, la combattante anonyme s'élève dans les airs et parvient à arrêter les projectiles qui se mettent à tourner autour de sa tête, nouvelle couronne d'épines et allusion claire, d'une part, au statut sacrificiel de la rebelle et, d'autre part, à la présence historique du christianisme au sein de la population palestinienne.<sup>5</sup>

A l'instar de ce que l'on peut voir dans les littératures mettant en scène les luttes anticoloniales, Suleiman transforme donc le combattant-symbole en être d'exception, prêt au sacrifice pour le triomphe de la cause. On ne s'étonnera guère que ce combattant soit une combattante puisqu'il s'agit d'une image récurrente dans la production littéraire et cinématographique anticoloniale : la féminisation de la cause indépendantiste, la transformation, qui est aussi sublimation, d'un continent, d'un pays ou d'un mouvement d'indépendance, en une figure féminine censée à la fois agréger les différences et symboliser idéalement la justesse de la cause, ce qui est le cas dans cette séquence puisque la rebelle se servira d'un bouclier évoquant la Palestine historique afin de se protéger des tirs de l'instructeur.

Mais il y a plus. On aura relevé la gradation dans l'attaque et dans la riposte de part et d'autre. Dans un premier temps, les soldats utilisent des armes de poing auxquelles la rebelle oppose des armes blanches, de fines lames surmontées d'un croissant et d'une étoile, symboles aisément reconnaissables. Ensuite, l'instructeur passera au fusil-mitrailleur dont les munitions ricocheront sur le bouclier-Palestine. Enfin, l'armée enverra un hélicoptère que la rebelle détruira en utilisant le bouclier comme arme de jet. Le film travaille encore une fois en s'adossant à l'allusion, notamment en mettant en scène la disproportion des moyens en présence et en montrant qu'à toute aggravation de la violence de la part de l'opresseur répond une violence plus grande de la part de l'opprimé.<sup>6</sup> Quant à la figure féminine, elle est clairement représentée à la fois comme le rempart, celle qui protège, et comme le symbole d'un ensemble plus vaste, non seulement à cause de la présence du bouclier mais également de la forme de son corps évoquant lui-même les contours de la

<sup>5</sup> Les Arabes chrétiens de Palestine ont joué un rôle de premier plan dans la renaissance culturelle de la fin du XIX<sup>e</sup> – début du XX<sup>e</sup> siècles et ont également contribué, en publiant livres et journaux, à l'émergence du nationalisme palestinien (e.g. George Antonius, *The Arab awakening*, 1938) (Sfeir-Khayat, 2005 : 38-39). A l'inverse de ce que défend une certaine doxa, non seulement la Palestine n'était pas une terre sans peuple, mais en outre elle vit éclore, avant 1948, une vaste production intellectuelle cherchant à établir les bases historiques d'un sentiment d'appartenance au sein de la communauté arabe chrétienne et musulmane (*ibidem* : 40).

<sup>6</sup> Suleiman se fait ainsi l'écho d'un Fanon en ce qui concerne l'utilisation de la violence en contexte colonial : « le colonialisme n'est pas une machine à penser, n'est pas un corps doué de raison. Il est la violence à l'état de nature et ne peut s'incliner que devant une plus grande violence. » (Fanon, 2002 : 61).

Palestine historique (la jambe gauche légèrement repliée rappelant la ligne brisée de celle-ci), comme si le corps de la femme en venait à se confondre avec le territoire féminisé. À la fin de la séquence, elle réintègre la cible et disparaît aux yeux de l'opresseur comme du récepteur. L'ensemble de la séquence tient bien à la fois de l'onirisme, du désir sublimé de résistance à l'oppression et de l'allégorie puisqu'il s'agit d'une représentation concrète à contenu symbolique, son contenu évident (un combat entre une rebelle et des soldats) en cachant un autre, accessible au récepteur à même d'en décoder les signes (la forme du bouclier, la féminisation de la lutte anticoloniale).<sup>7</sup>

On l'aura compris les séquences où apparaît la femme anonyme, à la fois amante du personnage d'Elia et symbole de la lutte contre l'opresseur, déterminent en grande partie les significations du film sans les épuiser tant les couches de sens se superposent dans ce volet central du triptyque (relevons au passage que l'on pourrait en dire de même du premier et du troisième). Quelque chose d'essentiel se joue donc dans les lieux symboliques où Suleiman filme son personnage. Outre la séquence de la carrière, il en est d'autres riches de multiples déterminations et comme saturées de sens, ce sont celles du *checkpoint* où se rencontrent les amants improbables. Ceux-ci se rejoignent dans la voiture d'Elia et se regardent sans échanger un mot, leurs mains dessinant un ballet sensuel au rythme d'une nouvelle musique de fosse. La retenue, la pudeur, le profond silence des personnages à ce moment-là rendent plus violent le contraste avec ce qui se joue à quelques mètres, au point de passage entre Israël et les Territoires occupés.

#### EXACERBATION DE LA SITUATION COLONIALE AU *CHECKPOINT*

Il faut, en effet, bien saisir l'opposition profonde entre les deux espaces filmiques, celui de l'humanité symbolisé par la présence des deux amoureux dans un espace exigu, étanche, placé à distance, réelle et symbolique, de l'autre lieu, celui de l'oppression et de l'arbitraire absolu. Ce second lieu est révélateur de ce qui se joue dans une situation coloniale dont la principale caractéristique repose sur l'existence d'un profond clivage entre l'opprimé et l'opresseur.<sup>8</sup> Que ce clivage dans *Intervention divine* soit

<sup>7</sup> Comme l'ont souligné Gertz et Khleifi, les symboles habituellement associés à la Palestine abondent dans le film de Suleiman, mais leur utilisation n'est jamais gratuite. « However, although Suleiman exposes, here as in other films, the fictitious status of these symbols through the use of parody, absurdity, and humor, he also search for the truth behind them and renews their lost significance. » (Gertz et Khleifi, 2008 : 180). Ainsi en va-t-il de la séquence du ballon avec le portrait d'Arafat qu'Elia gonfle au *checkpoint* pour souligner le double statut du symbole dans le film : d'un côté, il s'agit d'une caricature du dirigeant palestinien, une baudruche vide, mais de l'autre, le symbole est suffisamment fort pour perturber les soldats, violer la frontière, survoler Jérusalem et s'arrêter au-dessus de la mosquée Al-Aqsa. « The highly political and almost didactic episode of the balloon can thus be read in different ways, any one of which can both cancel out the others and, conversely, strengthen them. Through this, the symbol of Arafat is ridiculed and rejuvenated simultaneously. » (*ibidem* : 180-181)

<sup>8</sup> Cela indépendamment des contextes. C'est bien ce que signalait Balandier dès 1951 qui définissait la situation coloniale comme étant parcourue par des « divisions » de diverses natures (ethniques,

situé sur la frontière est également révélateur car c'est bien là que se joue au quotidien la tragédie de l'occupation. C'est là que s'exerce et se révèle dans sa vérité brute la violence coloniale. L'arbitraire des forces d'occupation réifie la ligne de séparation entre Eux (les colonisés, les sauvages) et Nous (les colonisateurs, porteurs de la culture). Sur ce point, les analyses de Frantz Fanon n'ont pas perdu leur pertinence:

Le monde colonisé est un monde coupé en deux. La ligne de partage, la frontière en est indiquée par les casernes et les postes de police. Aux colonies, l'interlocuteur valable et institutionnel du colonisé, le porte-parole du colon et du régime d'oppression est le gendarme ou le soldat. (Fanon, 2002 : 41)

Quelque chose d'essentiel se joue en conséquence au *checkpoint* qui met à nu le rapport du colonisateur au colonisé, qui en expose la spécificité. Car, comme le rappelle Fanon, si, en métropole, il existe une foule d'intermédiaires, de « professeurs de morale » entre l'opprimé et l'oppressur :

Dans les régions coloniales, par contre, le gendarme et le soldat, par leur présence immédiate, leurs interventions directes et fréquentes, maintiennent le contact avec le colonisé, lui conseille, à coups de crosse ou de napalm, de ne pas bouger. On le voit, l'intermédiaire du pouvoir utilise un langage de pure violence. L'intermédiaire n'allège pas l'oppression, ne voile pas la domination. Il les expose, les manifeste avec la bonne conscience des forces de l'ordre. (Fanon, 2002 : 42)<sup>9</sup>

Ce que l'officier israélien humiliant les Palestiniens au point de passage signifie *in fine*, c'est bien l'existence de ces deux mondes antagonistes, le colonisateur vs le colonisé, dont l'un, sûr de sa force et de son droit, exerce un arbitraire sans contrôle sur l'autre.<sup>10</sup> Lors de cette séquence (01:06:15 – 01:11:38), Suleiman montre sous les

---

religieuses, etc.) qui renvoyaient en dernière analyse à une société dichotomique. Des divisions qui pouvaient exister avant l'arrivée des colonisateurs, mais qui ont été instrumentalisées par ceux-ci. « Mais la colonisation en apporta d'autres, que l'on pourrait qualifier de sociales, nées de l'action administrative et économique, de l'action éducative : séparation entre citadins et ruraux, entre prolétariat et bourgeoisie, entre 'élites' et masses, entre générations [...] » (Balandier, 2001: 21-22). Ces divisions renvoient, en dernière instance, à une macro-division, matrice de toutes les divisions, celle qui sépare le « civilisé » du « sauvage ».

<sup>9</sup> Cette violence des forces d'occupation fut, dans le cas de la répression de la seconde Intifada par l'armée israélienne, dénoncée par Human Rights Watch qui a parlé dans un rapport du climat d'impunité entourant celle-ci ainsi que de l'utilisation illégale de la force. Ce qui concrètement signifie qu'entre le 29 septembre 2000 et le 30 novembre 2004 « plus de 1600 Palestiniens qui ne prenaient pas part aux combats, dont au moins 500 enfants, ont été tués par les forces de sécurité israéliennes, et des milliers d'autres ont été gravement blessés. » (Human Rights Watch, 2005 : 2).

<sup>10</sup> Dans toute situation coloniale, l'avilissement de l'Autre dans une multitude de micro-actes finit toujours par atteindre en retour la société métropolitaine. C'est ce qu'a bien remarqué Avraham Burg, ancien



yeux de son alter ego le rapport de force inégal entre les deux pôles : les passagers des voitures à l'arrêt n'ont d'autre choix que celui d'obéir à l'officier. Celui-ci profite de sa position pour abaisser les jeunes hommes désirant se rendre à Jérusalem, l'humiliation étant ici d'autant plus forte que le pôle du pouvoir utilise un porte-voix afin d'exposer, au sens premier du terme, la victime de son arbitraire. Au *checkpoint*, en effet, rien ne semble échapper au regard panoptique d'un occupant – il voit tout, entend tout et dit tout – qui ne laisse d'autre espace à l'occupé que celui du silence et du corps soumis à ses injonctions.<sup>11</sup> Ce que le réalisateur pointe dans cette séquence décisive, c'est bien la nature de la légalité dans les Territoires occupés. En cela, il se fait l'écho de ce qui se joue au même moment dans le contexte social et politique de référence : d'un côté, le colon qui jouit, malgré son statut d'occupant, des mêmes droits que les habitants d'Israël et de l'autre le colonisé qui, malgré sa proximité géographique avec le premier, est soumis à une légalité différente. Eitan Felner, alors directeur exécutif de *B'Tselem* (Centre israélien d'information sur les droits humains dans les Territoires occupés) a bien résumé la situation qui prévalait au moment où Suleiman préparait son film :

En donnant aux colons les mêmes droits que ceux de ses citoyens, Israël a établi un système de ségrégation et de discrimination dans lequel deux populations vivant dans la même région sont régies par deux systèmes de lois différents. Les Palestiniens sont soumis à la loi militaire et jugés le plus souvent par des cours militaires ; mais des Israéliens qui commettent les mêmes délits sont passibles

---

président de la Knesset (1999-2003), dans une contribution où résonne la pensée de Césaire : « On circule vite et sans problème sur la nouvelle route qui longe Jérusalem du nord au sud, à 1 kilomètre seulement des barrages. Qui va se souvenir de ce que subit l'Arabe humilié et méprisé, obligé de se traîner sur des routes défoncées et interrompues par des barrages pendant des heures ? Une route pour l'occupant, une route pour l'occupé. Pour le sioniste, le temps est rapide, efficace et moderne. Pour l'Arabe "primitif", manœuvre sans permis en Israël, le temps est d'une lenteur éprouvante. [...] Parce que nous restons indifférents à la souffrance des femmes arabes retenues aux barrages routiers, nous n'entendons plus la plainte des femmes battues derrière la porte voisine de notre demeure, ni celle des mères célibataires luttant pour leur dignité. » (Burg, 2003 : 20). On se souviendra que dans son *Discours sur le colonialisme*, Aimé Césaire établissait déjà une relation directe entre la façon dont le colonisateur traite le colonisé et l'« ensauvagement » de la société dont le premier est issu : « [...] L'action coloniale, l'entreprise coloniale, la conquête coloniale, fondée sur le mépris de l'homme indigène et justifiée par ce mépris, tend inévitablement à modifier celui qui l'entreprend, que le colonisateur, qui, pour se donner bonne conscience, s'habitue à voir dans l'autre *la bête*, s'entraîne à le traiter en bête, tend objectivement à se transformer lui-même *en bête*. » (Césaire, 2004 : 21).

<sup>11</sup> Memmi avait relevé qu'en colonie la dévalorisation du colonisé allait de pair chez le colonisateur avec le désir sublimé de la suppression de celui-là, désir impossible à assouvir puisque la colonie ne tient que par l'exploitation permanente de l'opprimé. « Cette insupportable contradiction le remplit [le colonisateur] d'une fureur, d'une haine toujours prête à se déchaîner sur le colonisé, occasion innocente mais fatale de son drame. Et pas seulement s'il est un policier ou un spécialiste de l'autorité, dont les habitudes professionnelles trouvent en colonie des possibilités inespérées d'épanouissement. » (Memmi, 1985 : 86-87) Au même endroit, Memmi souligne encore l'importance du racisme en actes s'exerçant sur le colonisé au quotidien et confortant le colonisateur dans sa position. Le comportement de l'officier israélien au *checkpoint* correspond assez bien à ce type particulier de racisme trouvant sa justification dans la situation coloniale.

de la loi et des cours civiles israéliennes. Les colons juifs jouissent des mêmes droits que les juifs en Israël : totale liberté de mouvement, de parole et d'organisation, participation aux élections locales et nationales (israéliennes), sécurité sociale, système de santé, etc. Pour les Palestiniens vivant à quelques centaines de mètres des colonies, la liberté de mouvement est sérieusement limitée. Ils ne peuvent pas voter pour limiter les pouvoirs de l'armée d'occupation et ils ne jouissent pas de la sécurité sociale israélienne. En afrikaans, on appelait ce système l'apartheid. (Felner, 1999 : 11)<sup>12</sup>

Dans *Intervention divine* – la fiction ne diffère guère de ce point de vue de la réalité –, la pression exercée sur le colonisé est donc non seulement arbitraire mais également permanente et globale. Chez celui-ci, les tensions s'accumulent qu'il lui faudrait évacuer en s'en prenant au colonisateur, ajoutait Fanon au début des années 1960, cependant, à cause du contrôle incessant, de la disproportion entre les forces en présence, il est difficile pour l'opprimé d'exercer une pression similaire à l'encontre de son oppresseur : « La première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites. C'est pourquoi les rêves de l'indigène sont des rêves musculaires, des rêves d'action, des rêves agressifs. » (Fanon, 2002 : 53). Or, on aura remarqué chez Suleiman l'importance justement de ces séquences oniriques, allégoriques comme je le signalais il y a peu, où le colonisé s'en prend au colonisateur et à ses symboles avec des mouvements vifs.<sup>13</sup> Frustré, toutefois, de ne pouvoir répondre à la force par une force équivalente, le colonisé aura tendance à s'en prendre plus facilement à une figure familière :

<sup>12</sup> La question du statut juridique des Palestiniens de Cisjordanie est centrale, comme le relevait en 2005 un éditorial du quotidien *Yediot Aharonot* à propos d'une question posée à la Cour suprême d'Israël (les lois fondamentales de l'État israélien peuvent-elles s'appliquer dans les Territoires occupés ?) : « Une réponse négative signifie l'apartheid [...]. Une réponse positive implique l'égalité. Elle ouvre la porte à une multitude de recours constitutionnels de la part des Arabes. » (*apud* Bôle-Richard, 2006 : 4). Malgré des différences historiques importantes, l'évolution de la situation dans les Territoires occupés au début des années 2000 rappelle pour Leila Farsakh, chercheuse au Massachusetts Institute of Technology, le contexte sud-africain : « En institutionnalisant à la fois la séparation sociétale et l'intégration territoriale, les accords d'Oslo auront effectivement jeté les bases de la "bantoustanisation" des territoires occupés, transformés en réserves de population fragmentées, économiquement non viables et privées de toute souveraineté politique. » (Farsakh, 20003 : 22). Jimmy Carter, ancien président américain et prix Nobel de la paix en 2002, a également évoqué l'apartheid pour désigner le système mis en place dans les Territoires occupés (*Peace not Apartheid*, 2006) avec la levée de boucliers que l'on imagine. (Leser, 2006 : 6). Desmond Tutu, ancien Archevêque de Cape Town, devait faire le même constat en 2002 (relevons la concomitance avec la sortie d'*Intervention divine*): « I've been very deeply distressed in my visit to the Holy Land: it reminded me so much of what happened to us black people in South Africa. I have seen the humiliation of the Palestinians at checkpoints and roadblocks, suffering like us when young white police officer prevented us from moving about. » (Tutu, 2002).

<sup>13</sup> Ainsi dans son film suivant, *Le temps qu'il reste*, le personnage d'Elia sautera-t-il à l'aide d'une perche par-dessus le mur de séparation construit par l'État d'Israël, dans une séquence tenant à la fois du rêve et du fantasme.

Cette agressivité sédimentée dans ses muscles, le colonisé va la manifester d'abord contre les siens. [...] Au niveau des individus, on assiste à une véritable négation du bon sens. Alors que le colon ou le policier peuvent, à longueur de journée, frapper le colonisé, l'insulter, le faire mettre à genoux, on verra le colonisé sortir son couteau au moindre regard hostile ou agressif d'un autre colonisé. Car la dernière ressource du colonisé est de défendre sa personnalité face à son congénère. (Fanon, 2002 : 53-55)

Avec Fanon nous disposons sans doute de la clef nous permettant de comprendre une des caractéristiques de la situation coloniale représentée par Suleiman, à savoir l'augmentation de la tension au sein de la société palestinienne. Le film revient régulièrement sur la violence verbale<sup>14</sup> et physique, les disputes entre voisins, l'absence de solidarité et l'individualisme (e.g. l'anonyme jetant sa poubelle dans la propriété du voisin tous les matins et protestant lorsque celui-ci la lui renvoie). Une séquence me semble représentative de ce à quoi tend le film sur ce point. Il s'agit de l'un de ces plans-séquences propres au cinéma de Suleiman où l'essentiel se joue dans le mouvement des personnages à l'intérieur du cadre (30:04 – 31:38). Trois hommes anonymes pourvus de bâtons frappent sur quelque chose ou quelqu'un dont la vue nous est cachée par un mur en béton. À l'extérieur de la propriété, des voisins observent la scène sans intervenir. Un quatrième homme survient afin d'achever la victime de plusieurs coups de feu. La tension pour le récepteur atteint alors son acmé et il lui est légitime de penser qu'une telle débauche de moyens violents n'a d'autre but que de tuer un homme. Néanmoins, ici comme ailleurs dans la trilogie, Suleiman joue subtilement avec le savoir et les attentes du récepteur afin de susciter un fort effet de surprise puisqu'il ne s'agissait que d'abattre un serpent dont le corps est ensuite hâtivement brûlé. L'accumulation de la tension dont parlait Fanon trouve à s'illustrer dans cette séquence où la violence extrême se déploie dans l'entre-soi et à l'encontre d'un substitut guère menaçant. Toutefois, dans une cinématographie qui a fait de l'allusion et de la métaphore ses figures de référence, il semble évident que le serpent peut tout aussi bien renvoyer à un symbole biblique qu'à la présence de l'ennemi intérieur, c'est-à-dire le collaborateur, auquel il est fréquemment fait allusion.

Relativement encore à cette violence exercée par le Palestinien à l'encontre de son voisin, qu'il soit anonyme est d'ailleurs révélateur, la séquence clôturant le film gagne une profondeur symbolique essentielle. Elia et sa mère (la mère de Suleiman

---

<sup>14</sup> Dans l'une des deux séquences d'introduction, par exemple, le père d'Elia se déplace en voiture dans Nazareth, insultant grossièrement ses voisins tout en les saluant. Il fait notamment référence à la collaboration de l'un d'entre eux avec l'occupant (03:03 – 04:40).

dans la réalité) sont assis côte à côte dans la cuisine face caméra et observent une cocotte-minute en train de siffler. L'injonction de la mère – « Cela suffit, arrête avec ça ! » – est significative et fait référence à la fois au film en train de se terminer effectivement et à cette description/représentation de l'accumulation de la violence entre voisins dans un contexte d'occupation coloniale.

La présence de la mère à la fin du film désigne encore une autre caractéristique tant d'*Intervention divine* que des deux autres films de la trilogie, à savoir la mise en scène de l'intime et l'articulation de celui-ci au collectif. En ce cas, Suleiman nous montre le père malade dans l'appartement de Nazareth – espace symbolique que l'on retrouve dans les trois films –, oisif, ne répondant pas au courrier officiel, accumulant les dettes, et, dans une moindre mesure, mais toujours à des moments essentiels, la mère. Certes, Suleiman filme l'occupation, met en scène ses conséquences sur la population, mais cela sans perdre de vue la tragédie intime se jouant sur la toile de fond de la tragédie collective. Sans doute est-ce également pour cela que ce cinéma-là tend autant à l'universel car ce qu'Elia éprouve silencieusement face à son père souffrant, les gestes qu'il pose par rapport à celui-ci, renvoient non pas à une manière spécifiquement palestinienne d'éprouver les aléas de l'existence mais à ce que tout être humain peut ressentir face au temps qui passe et aux micro-tragédies accompagnant la vie (cela sera justement, en partie, l'objet du dernier volet).

### UN BIEN SYMBOLIQUE POSTCOLONIAL

On l'a compris le film est, entre autres déterminations, anticolonial, même si la violence de la part du pôle dominé y est sublimée dans des séquences fortement allégoriques, mais, et nous revenons au point de départ mieux armé cette fois, il le fait dans un contexte social de référence marqué par la permanence de la situation coloniale. Là où les écrivains, dramaturges et cinéastes issus des mondes africains et caraïbes créent dans un contexte politique postcolonial, Suleiman écrit et filme à partir d'un espace structuré par le colonial. L'exemple de son travail indique donc les précautions à prendre lorsque l'on aborde les productions culturelles dites postcoloniales. Parler du postcolonial au singulier en ce cas ne permet pas de rendre compte des rapports de pouvoir inégaux existant encore en plusieurs endroits de la planète.<sup>15</sup> Je rejoins sur ce point les observations de Shohat au début des années 2000, au moment où Elia prépare *Intervention divine*, lorsqu'elle souligne les ambiguïtés d'une notion utilisée au singulier. Il est vrai que parler d'un seul monde

---

<sup>15</sup> « Much of the difficulty of drawing a clearly postcolonial potential from Palestinian cinema lies in the ambivalent status of Palestine as a colonized nation, and indeed in the ambivalence of postcoloniality as a term. » (Ball, 2008: 25).

postcolonial tend à gommer les différences géopolitiques, les relations inégales de pouvoir instaurées par le néocolonialisme, les tensions et les luttes pour l'émancipation encore à l'œuvre (Shohat, 2000 : 130 et 132). L'ambiguïté existe également au niveau temporel : dira-t-on de l'œuvre de Mahmoud Darwich ou d'Elia Suleiman qu'elle tient de la production artistique postcoloniale alors que le contexte dans lequel elle s'inscrit est encore déterminé par la situation coloniale ou parlera-t-on à ce propos de production « pré-postcoloniale » (*ibidem* : 131) ? Si Shohat entend réserver l'usage du postcolonial sous forme d'adjectif accolé au substantif "théorie(s)" afin de désigner le travail de ceux qui, dans le sillage de Césaire, Fanon et de Memmi, ont permis à la fois de penser le colonialisme et le néocolonialisme ainsi que les relations inégales de pouvoir induites par ces phénomènes, il n'est sans doute pas erroné de parler, pour désigner la cinématographie de Suleiman, de pratique artistique proche de ce que l'on désigne généralement par le recours à l'adjectif postcolonial (e.g. mise en scène de la frontière, refus de la linéarité et de l'illusion, esthétique de la reprise et de la répétition)<sup>16</sup> mais dans un contexte social et politique dominé et, en partie, déterminé, par l'espace et le temps colonial, ce qui explique le côté engagé du film (mise en scène de la lutte pour l'émancipation, féminisation de la lutte contre l'opresseur).<sup>17</sup> La trilogie de Suleiman fait bien sens relativement à un contexte où coexistent deux rapports antinomiques au temps et à l'espace ainsi que le relève Massad : « Whereas after May 1948 Ashkenazic Jews would view themselves as living in a postcolonial space and era, Palestinians would view themselves as still living in a colonized space and in a colonial era. [...] How can all these people inhabit a colonial/postcolonial space in a world that declares itself living in a postcolonial time? » (Massad, 2000: 312-313). Il faut donc appréhender le statut esthétique postcolonial d'*Intervention divine* sans perdre de vue l'espace et le temps colonial où le film s'insère si l'on veut rendre compte des enjeux et des significations de la trilogie.

## CONCLUSION

<sup>16</sup> Au terme de son analyse de la trilogie, Rastegar voit également dans celle-ci les effets d'une esthétique postcoloniale c'est-à-dire un cinéma « that is individuated, aesthetically challenging, yet rooted in some way in the soil of colonial and postcolonial experiences. » (Rastegar, 2015 : 107).

<sup>17</sup> Dans une entrevue éclairante accordée aux *Inrockuptibles* en 2002, Suleiman refusait d'apparaître comme représentant de la cause palestinienne au nom, entre autres, de l'esthétique particulière de ses films : « Je ne suis le représentant de personne, et surtout pas des Palestiniens. Car sinon ce serait nier leur diversité. On ne peut restreindre la polysémie du peuple palestinien à un seul individu ou une seule classe ou un seul courant politique. [...] Mon fardeau de cinéaste, c'est travailler aussi dur que possible pour multiplier les couches de sens et de lectures d'une image, de créer autant que possible un espace poétique qui tend vers l'abstraction et qui échappe aux définitions. J'essaie de créer les plans les plus ouverts possible. Je ne dis pas que je réussis, mais je tends mon cinéma vers cet horizon et, ce faisant, les possibilités d'être catalogué comme représentant d'un peuple sont réduites au minimum. » (Kaganski, 2002).

Le côté engagé d'*Intervention divine* s'explique en partie par le contexte dans lequel il a été écrit et filmé, d'une part celui d'une lutte inscrite dans l'histoire et à travers laquelle s'est forgé et sédimenté le sentiment national palestinien et, d'autre part, le contexte plus immédiat de la seconde Intifada. En effet, le film signifie à la fois, dans chaque séquence, l'évidence de la Palestine en tant qu'espace national – un espace marqué par la discontinuité, l'hétérogène, l'hybride, la tension<sup>18</sup> – ainsi que la résistance propre à cet espace sous domination coloniale. De ce point de vue, le film de Suleiman s'assume non comme porte-parole d'une cause, mais comme un bien symbolique participant de manière critique, à l'instar de l'historiographie palestinienne,<sup>19</sup> à l'affermissement de la conscience nationale. Représenter la Palestine et ses habitants renvoie encore à une manière d'engagement face à un État israélien qui a fait de l'oblitération du signe Palestine et de ses traces un objectif politique.<sup>20</sup> En recourant au cinéma de l'allusion, le réalisateur de Nazareth refuse, nous l'avons vu, la lisibilité immédiate afin d'obliger le récepteur non seulement à garder une distance critique mais également à participer activement à la construction des significations du film. Sans doute fallait-il une esthétique ressortissant au fragmentaire, au retour et à la reprise afin de rendre compte d'une identité elle-même multiple, diasporique, hétérogène, *déjà-là* et toujours en construction. Il reste à ajouter qu'en étudiant de la sorte la fiction palestinienne contemporaine, de Michel Khleifi à Elia Suleiman en passant par Hany Abou-Assad, il devient possible de voir dans l'objet filmique bien plus qu'un simple reflet de cette identité-là. En proposant des récits alternatifs au grand récit nationaliste, il en devient à la fois le réceptacle et le producteur ; en d'autres mots, l'objet filmique en relaie les termes, mais par son pouvoir d'amplification, il contribue également à leur reproduction sociale. De là l'intérêt renouvelé du monde académique pour ce genre de biens culturels et symboliques,

18 « In this film, Palestine is unrecognizable in more than one sense, however. Gone are the authentic ideals of traditional nationalism. In their place, a series of vignettes portray the alternately absurd, blackly comic, and tragic elements of life in the West Bank, conjuring Palestine's traumatized identity in its very structure. Central to this innovative vision of nationhood is an active contestation of patriarchal power and a playful recasting of gender roles. » (Ball, 2008 : 2)

19 « Idéologique, militante, révolutionnaire, l'histoire de la Palestine l'est forcément, et l'on est loin du débat historiographique mené par les nouveaux historiens israéliens remettant en cause les mythes fondateurs de leur État ; les préoccupations actuelles des historiens palestiniens sont de l'ordre de la constitution de traces, de l'édification d'une conscience historique et de la consolidation d'une identité nationale. » (Sfeir-Khayat, 2005 : 52).

20 Le paysage et les corps l'habitant acquièrent ici une connotation politique évidente. Newman a raison de parler de sémantique à propos d'un espace où tout signifie en fonction des intentions d'un État qui n'occupe pas mais récupère et libère, qui efface le substrat palestinien pour renommer villes et villages avec des noms hébreux. Le paysage devient de la sorte exclusivement israélien, l'identité nationale des Palestiniens étant à la fois ignorée et déniée. « Within the realm of national identity, the landscape of the 'Other' simply does not exist. The obliteration of the previous Arab-Palestinian landscape that existed in Israel prior to the refugee outflow in 1948-1949 was part of the process through which the landscape underwent a transition of identity. » (Newman, 2001: 241). De là, l'importance, comme l'ont souligné Newman (2001) et Massad (2000), du travail des géographes, des historiens et des archéologues mis à contribution dans un but déterminé : il s'agit pour le pouvoir politique de "prouver" que le paysage appartient bien à la communauté dominante.

comme l'ont souligné Dina Matar et Zahera Harb dans un ouvrage récent.<sup>21</sup> Cela dans un contexte où la fiction, comme le documentaire d'ailleurs, tend à remplir, ce qui est une manière de compensation, les absences et les vides provoqués par l'occupation coloniale.<sup>22</sup>

### FABRICE SCHURMANS

Né à Liège (Belgique). Chercheur au Centre d'Études Sociales de l'Université de Coimbra (Portugal). Titulaire d'un Doctorat en Études Postcoloniales, il mène des recherches sur les littératures francophones et les questions théoriques postcoloniales. Il est l'auteur de deux livres, d'articles et de critiques de cinéma.

Contact : fschurmans@yahoo.fr

### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abu-Remaileh, Refqa (2008), "Palestinian anti-narratives in the films of Elia Suleiman", *Arab Media & Society*, May, 5. Consulté le 26.03.2014 sur <http://www.arabmediasociety.com/?article=670>.
- Abu-Remaileh, Refqa (2013), "Narratives in conflict: Emile Habibi's *al-Waqa'i al-Ghariba* and Elia Suleiman's *Divine Intervention*", in Dina Matar; Zahera Harb (eds.), *Narrating Conflict in the Middle East. Discourse, Image and Communications Practices in Lebanon and Palestine*. London & New York: I.B. Tauris, 85-110.
- Balandier, Georges (2001), "La situation coloniale: approche théorique", *Cahiers internationaux de sociologie*, CX, 9-29 [ed. orig.:1951].
- Balibar, Etienne (2004), "Universalité de la cause palestinienne", *Le Monde diplomatique*, mai, p. 26-27.
- Ball, Anna (2008), "Between a Postcolonial Nation and Fantasies of the Feminine: The Contested Visions of Palestinian Cinema", *Camera Obscura*, 23(3-69), 1-33.
- Bôle-Richard, Michel (2006), "Les Palestiniens pourront demander des dommages à l'État israélien", *Le Monde*, 15 décembre, p. 4.
- Burg, Avraham (2003), "La révolution sioniste est morte", *Le Monde*, 11 septembre, p. 1 et 20.
- Césaire, Aimé (2004), *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine [ed. orig.: 1955].
- Fanon, Frantz (2002), *Les Damnés de la terre*. Paris : La Découverte [ed. orig.: 1961].

---

<sup>21</sup> Elles relèvent un changement important dans l'approche académique du cinéma, à savoir que les chercheurs « began to rethink questions of power and knowledge at different levels of societal interactions, placing an increased emphasis on popular cultures as providing significant alternative 'political' and 'cultural' narratives. » (Matar et Harb, 2013: 5).

<sup>22</sup> « With the suppression of Palestinian/Arab identity in most aspects of daily life, narratives and images – even if silent such as in Suleiman's films – became a place of refuge and an alternative venue for expression. » (Abu-Remaileh, 2013: 86-87).

- Farsakh, Leila (2003), "De l'Afrique du Sud à la Palestine", *Le Monde diplomatique*, novembre, p. 22-23.
- Felner, Eitan (1999), "Maale Adumin, colonie symbole en Cisjordanie", *Le Monde diplomatique*, novembre, p. 11.
- Gertz, Nurith, Khleifi, George (2008), *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gresh, Alain (2001), *Israël, Palestine. Vérités sur un conflit*. Paris: Fayard.
- Gresh, Alain (2002), "Le rêve brisé par Charles Enderlin. Le 'véritable visage' de M. Ehoud Barak", *Le Monde diplomatique*, juillet, p. 20.
- Human Rights Watch (2005), *Promoting Impunity: the Israeli Military's Failure to Investigate Wrongdoing*, June, 17(7). Consulté le 28.02.2014 sur <http://www.hrw.org/reports/2005/06/21/promoting-impunity-0>.
- Kaganski, Serge (2002), "Elia Suleiman – *Intervention divine*", *Les Inrockuptibles*, octobre. Consulté le 21.02.2014 sur <https://www.lesinrocks.com/2002/10/02/cinema/actualite-cinema/elia-suleiman-intervention-divine-11113626/>.
- Leser, Eric (2006), "L'ancien président Jimmy Carter accuse Israël de pratiquer l'apartheid", *Le Monde*, mardi 12 décembre, p. 6.
- Massad, Joseph (2000), "The 'Post-colonial' Colony: Time, Space, and Bodies in Palestine/Israel", in Fawzia Afzal-Khan; Kalpana Seshadri-Crooks (eds.), *The Pre-occupation of Postcolonial Studies*. Durham & London: Duke University Press, 311-346.
- Matar, Dina; Harb, Zahera (eds.) (2013), *Narrating Conflict in the Middle East. Discourse, Image and Communications Practices in Lebanon and Palestine*. London & New York: I.B. Tauris.
- Memmi, Albert (1985), *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard, coll. Folio [ed. Orig.: 1957].
- Newman, David (2001), "From National to Post-national Territorial Identities in Israel-Palestine", *GeoJournal*, 53, 235-246.
- Rastegar, Kamran (2015), *Surviving Images: Cinema, War and Cultural Memory in the Middle East*. New York: Oxford University Press.
- Sfeir-Khayat, Jihane (2005), "Historiographie palestinienne. La construction d'une identité nationale", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1, 35-52.
- Shohat, Ella (2000), "Notes on the 'Post-Colonial'", in Fawzia Afzal-Khan; Kalpana Seshadri-Crooks (eds.), *The Pre-occupation of Postcolonial Studies*. Durham & London: Duke University Press, 126-139.
- Tutu, Desmond (2002), "Apartheid in the Holy Land", *The Guardian*, 29 avril. Consulté le 28.02.2014, sur <http://www.theguardian.com/world/2002/apr/29/comment>.