

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

Guerre et occupation du sud Liban : le cinéma contemporain israélien comme reflet de la perception conflictuelle d'une société¹

Aborder le rapport à la guerre et à la conflictualité d'une société sous l'angle constructiviste pose comme base analytique l'idée d'une construction sociale de la réalité de la société (Berger & Luckmann 1996 ; Wendt 1999). Cette idée d'une construction perceptuelle et subjective sous-entend l'idée que le monde tel qu'il est appréhendé par les acteurs sociaux participe à la normalisation, à la mise en forme de la société. De ce fait, les créations artistiques, comme résultante d'une pensée construite dans l'interaction de l'individu avec son environnement, peuvent être appréhendées comme des sources ou traductions valables des perceptions et des rapports existant dans une société ou entre sociétés. Le conflit étant un phénomène social, ces représentations artistiques, comme celles des films de guerre, ne devraient donc pas être exclues de ce type d'analyse. Il est vrai que les films, comme le souligne Réal Michaud, ne sont pas des documentaires, car on cherche à y voir subjectivement des « reflets de l'homme et de sa société » ; mais ils peuvent, en même temps, présenter « des aspects authentiques de la société d'où ils sont issus » (Michaud 1961 :9).

Cette double facette ressort clairement dans des réalisations cinématographiques israéliennes sur la guerre et l'occupation du Liban.² Partant de cette première réflexion, et de recherches sur les évolutions de la conflictualité israélienne, il peut être pertinent d'aborder la question de la symbolique et des interprétations que véhiculent le cinéma israélien quand il traite d'un conflit de son histoire récente.

¹ Ce document n'est qu'une ébauche. Merci de ne pas citer sans autorisation.

² Par simplification, et pour tenir compte d'un consensus historique sur l'intervention israélienne dans la guerre du Liban, nous ne nous intéressons ici qu'à la période allant de l'opération *Paix en Galilée* de 1982 au désengagement israélien du sud du Liban au printemps 2000 ; c'est-à-dire l'invasion et l'occupation d'une partie du Liban par les Forces de Défense d'Israël (FDI). Les opérations comme *Litani* (1978) ou *Juste rétribution/Changement de direction* (2006) ne sont nullement abordés dans les trois films analysés. Cette distinction entre ces deux guerres et la période 1982-2000 s'explique par le fait que la première occupation du sud du Liban (1978-1982) a été limitée en terme de force et d'espace contrôlé et que la guerre de 2006 se passe après le retrait et reste assez récente en terme de retour d'expérience de la part des Israéliens qui y ont participé.

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

Pour ce faire, nous avons choisi ici d'aborder trois réalisations cinématographiques israéliennes récentes traitant de l'invasion et de l'occupation du sud du Liban par l'État d'Israël. Il s'agit de *Valse avec Bachir* d'Ari Folman (2008), de *Lebanon* de Samuel Maoz (2009) – traitant tous deux de l'opération *Paix en Galilée*, ainsi que *Beaufort* de Joseph Cedar (2007) – qui aborde la fin de l'occupation du sud du Liban et le retrait des forces israéliennes de cette zone. Réalisés pratiquement en même temps, ces trois films – deux fictions et une animation documentaire – abordent un même sujet, la guerre d'Israël au Liban.³

Loin d'être une étude exhaustive et totalement aboutie, nous proposons ici une double réflexion sur la transmission de la perception d'un conflit au travers du septième art. En préambule, nous donnerons quelques éléments et références sur le cinéma israélien par une courte analyse des transformations des films de guerre dans le cinéma israélien (1). La première réflexion est une comparaison avec le cinéma américain sur la guerre du Viêt-Nam (1954-1975)⁴. Elle porte sur la représentation de la « guerre sale », de la guerre perdue dont l'image plombe la représentation qu'un pays peut se faire de lui-même ressemblant de ce fait à la guerre israélienne au Liban (2). La seconde s'intéresse plus particulièrement au contexte socio-culturel et socio-politique d'Israël. Il s'agit de montrer en quoi les films étudiés mettent en exergue des notions sociologiques propre au rapport à la guerre et la sécurité de la société israélienne (3).

1 Transformations et spécificités du cinéma israélien

Comme le souligne Hélène Schoumann, le cinéma israélien possède des spécificités au même titre que la société israélienne (Schoumann 2012 : 13-14). Celles-ci sont liées dans une large mesure à l'histoire conflictuelle du pays et l'incertitude sécuritaire qui en découle. Source d'inspiration diffuse du cinéma israélien, les guerres et occupations, auxquelles l'État d'Israël a participé, ont été le cadre de plusieurs réussites cinématographiques tant au niveau

³ Pour ne pas surcharger l'analyse et pour faciliter la lecture de notre propos, de courts synopsis de ces trois films, ainsi que quelques images nous paraissant pertinentes, sont situés en annexe.

⁴ La guerre pour l'armée des États-Unis commence réellement en 1962-1963 (Portes 1993 :70-83).

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

du public que de la critique internationale.⁵ Tout comme l'ensemble du cinéma israélien, les films de guerre ont évolué au fil des évolutions sociétales et politiques du pays. En nous basant sur nombre de travaux et nos réflexions propres,⁶ nous distinguerons quatre périodes dans la représentation de la guerre dans le cinéma israélien : (a) une première idéologique dans les jeunes années du pays (1950-1960), (b) une seconde critique de cette idéologie et de la société (1970), (c) une troisième virulente à l'encontre de la politique nationale (1980) et (d) une dernière de recentrement sur l'individu (1990-2000).

(a) Durant les premières décennies d'existence d'Israël le film de guerre a joué un rôle constructeur de l'identité nationale par sa prégnance dans le genre national-héroïque (Schweitzer 1997 :58-69, Torstrick 2004 : 76-77).⁷ Le but principal de ce cinéma, souvent financé par l'État, était d'exalter le projet national sioniste et de développer le sentiment national au travers de figures héroïques capables du sacrifice ultime pour le bien commun. Moralement et éthiquement justes, ces héros incarnent un Israël légitime où le collectif prime totalement sur l'individu (Nadjari, 2009).

Par la suite, les transformations sociales et artistiques des quarante dernières années ont fait apparaître des réalisations critiques du projet sioniste, des conflits auxquels Israël a participé, mais aussi des difficultés et conflits internes que traverse le pays (Castiel 1995, Schweitzer 1997, Gitai & Michelson 2001, Raz 2011). Cette évolution peut être schématiquement séparée en deux étapes (b et c).

(b) La première voit le jour dans les années 1970 avec une remise en question de la facette héroïque et nationale. Il ne s'agit pas pour le cinéma de critiquer forcément l'action de l'État dans sa totalité, mais plutôt la société israélienne dans son idéalisation sioniste. Critique de la société et des rôles que l'on attend de chacun, le champ de bataille reste souvent lointain.

⁵ Sur les premières colonies du *Yishouv* (nom du foyer juif sioniste dans la Palestine mandataire), la guerre d'indépendance et la création conflictuelle d'Israël on peut citer *La colline 24 ne répond plus* de Torweld Dickinson (1955), *Ils étaient dix* de Baruch Dienar (1960) ainsi qu'*Exodus* d'Otto Preminger (1960).

⁶ Castiel 1995, Schweitzer 1997, Torstrick 2004, Nadjari 2009. Traditionnellement, nos périodes (b) et (c) sont souvent confondues en un cinéma critique et contestataire. Nous préférons distinguer les deux car les contextes de ces deux époques sont clairement différents et les choix scénaristiques s'en retrouvent

⁷ On retiendra principalement *La colline 24 ne répond plus* (op. cit.), *La colonne de feu* de Larry Frisch (1959) et *Sinaia* d'Ilan Eldad et Ivan Longyel (1962).

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

On peut souligner, comme film révélateur de cette tendance, *Siège* de Gilberto Tofano (1969) qui met en avant les difficultés sociales d'une veuve de guerre, ou *Parachutistes* de Judd Ne'eman (1977) critiquant l'institution militaire au travers des souffrances et brimades que subit un jeune appelé.

(c) La seconde étape critique apparaît dans les années 1980 avec cette fois une remise en cause directe de la guerre et de l'action des militaires Israéliens. Cette vague est illustrée par des films comme *Avanti Popolo* de Rafi Bukai (1986), où l'on voit pour la première fois l'israélien dans un rôle négatif et l'ennemi, ici des soldats égyptiens, comme une victime,⁸ ou le film documentaire *Journal de campagne* d'Amos Gitai (1982), montrant le malaise de l'armée et le ressentiment des Palestiniens quant à l'occupation dans les territoires avant et pendant la guerre du Liban.

Dans ces deux cas, le cinéma devient un outil de critique de la société dont il est issu. Il permet à l'individu de se distancier du programme normatif et idéaliste du pouvoir comme cela a été le cas dans le cinéma de nombre de pays.

(d) Mais cette dernière tendance, très critique, perdra de l'importance à partir des années 1990. Le retour sur le devant de la scène de la question des territoires occupés avec les Intifada de 1987 et 2001, ainsi que l'accroissement des problèmes sociaux internes à Israël amènent une nouvelle évolution dans le cinéma israélien. Celui-ci tend à se centrer sur l'individu, sa place dans la société et à se distancier du conflit. Un éloignement s'expliquant par un sentiment d'absence de solution mais aussi d'un certain refus de se sentir responsable, pour partie ou totalement, des combats auxquels le pays participe ou a participé (Nadjari, 2009). L'individu n'est plus moteur de l'action, il ne s'y oppose pas non plus. Placés, montrés dans leurs ambivalences, les personnages subissent les événements avec souffrance car ils y sont moralement rétifs, tout en n'arrivant pas à réagir comme ils le souhaiteraient. Ce cinéma se centre sur la crise interne des individus. Dans le cas du film de guerre la crise a lieu entre

⁸ Ce film se passe durant la guerre des Six jours. Deux prisonniers égyptiens et leurs gardiens israéliens traversent le désert du Sinaï. La communication difficile est renforcée par l'image péjorative que les soldats israéliens ont des égyptiens. L'un de ces derniers explique aux israéliens, par une citation du monologue du juif Shylock du *Marchand de Venise* de William Shakespeare, que ce sont eux maintenant qui voient l'autre comme ne faisant pas parti de l'humanité.

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

un désir d'agir en accord avec les attentes de la société – être un soldat défendant son pays et les siens – et une éthique et morale humaniste qui souvent n'est pas compatible – tirer sans être sûr de ne pas toucher des innocents.⁹

Ce phénomène d'évolution et de transformation du cinéma de guerre israélien s'est d'ailleurs clairement cristallisé autour du conflit libanais et de l'occupation de ce pays, comme l'illustrent les trois œuvres abordées ici. Perçue comme un borbier pour l'armée et un échec de la politique nationale, cette guerre a été pour la société israélienne un combat beaucoup moins légitime que les précédents. Se finissant sans victoire par un retrait brusque, ce conflit a de nombreuses analogies avec celui des États-Unis au Viêt-Nam.

2 Le Liban comme Viêt-Nam israélien ?

Les réalisations cinématographiques américaines sur la guerre du Viêt-Nam ont été plus que nombreuses et variées. Elle est souvent vue comme une « sale guerre », car perçue comme une défaite coûteuse en vie humaine, ayant connu de nombreuses bavures de la part des forces américaines¹⁰ et qui s'est éternisée durant de trop nombreuses années. De plus, ce conflit a amené l'apparition de mouvements le contestant et prônant la paix. Par comparaison, la guerre et l'occupation du Liban entre 1982 et 2000 rassemble à une moindre échelle les mêmes caractéristiques : une occupation de 18 ans se terminant par un retrait vécu comme une défaite face au Hezbollah, des bavures et massacres de civils médiatisés comme ceux de Sabra et Chatila en 1982 ou de Canna en 1996 et l'apparition d'une contestation populaire notamment avec le mouvement des *Refuzniks* et celui des *Quatre mères*.¹¹

⁹ Par contre, on notera qu'un film récent comme *Infiltration* de Dover Kosashvili (2010) ne rentre pas réellement dans notre schéma d'analyse. Ce film est basé sur le roman éponyme de Yehoshua Kenaz sorti en 1986. Il tire donc sa source d'une période culturelle plus ancienne. De par l'époque de sa source, cette réalisation se rapproche de la première vague critique du cinéma de guerre israélien (le point *b* de notre classification).

¹⁰ La plus marquante reste celle du village de *My Lai* en mars 1968 durant l'offensive du Têt des nord-vietnamiens. Entre 300 et 500 villageois furent massacrés par une section de l'armée américaine.

¹¹ Le mouvement des *Refuzniks* a commencé en 1979 et concerne des soldats israéliens ayant refusé de servir dans les Territoires occupés ou au Liban. En 1982 naît le mouvement *Refuznik* « *Yesh Gvul* » (il y a une limite) qui enverra une pétition de refus de servir au Liban signée par 3 000 réservistes au premier ministre Menachem Begin et à son ministre de la défense Ariel Sharon (Kidron 2005). Le mouvement des *Quatre Mères*, apparu en 1997, rassemblait des mères de soldats servant ou mort au Liban. Il eut un réel poids sur la décision d'Ehud Barak de quitter le sud du Liban (Ben Dor & Lieberfeld 2008).

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

Réaliser une comparaison entre les réalisations américaines sur la guerre du Viêt-Nam et nos trois films israéliens sur celle du Liban apporte par la suite une lecture plus nuancée des films étudiés. L'intérêt méthodologique de cette comparaison est de permettre une distinction entre représentation commune et particularités. Nous avançons que les points communs auront trait aux caractéristiques communes de ces deux conflits et que les différences et particularités de nos trois films sont donc liées aux caractéristiques propres de la société israélienne ; ce que nous aborderons dans notre dernière partie.

Les films américains sur la guerre du Viêt-Nam sont cohortes, mais ils n'ont pas tous la même portée car elles s'inscrivent plus ou moins pleinement dans ce conflit. Celui-ci se réduit souvent à la simple toile de fond d'un scénario n'ayant aucun rapport avec les combats. A cet égard, les distinctions introduites par l'historien du cinéma Michel Jacquet nous paraissent utiles pour pouvoir réaliser une comparaison pertinente avec nos trois films (Jacquet 2009). Selon lui, dans les principaux films ayant pour scène les années de guerre au Viêt-Nam, il convient de distinguer ceux n'en ayant que le décor comme *Voyage au bout de l'enfer* de Michael Cimino (1978), *Apocalypse now* de Francis Ford Coppola (1979) et *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick (1987),¹² de ceux s'inspirant réellement d'évènements et combats qui ont eu lieu comme *Platoon* d'Oliver Stone (1986) et *Outrages* de Brian De Palma (1989).

Dans *Platoon*, Oliver Stone cherche à témoigner de la guerre. Ancien combattant du Viêt-Nam, le réalisateur a cherché à montrer des évènements de la guerre ainsi que ses sentiments personnels par rapport à celle-ci. Le conflit n'est plus toile de fond ici, il est l'élément central du scénario. Le héros, Chris Taylor, s'engage volontairement dans l'armée et y découvre au travers de deux sous-officiers les différentes facettes de la société américaine qui s'affrontent, l'une cherchant la victoire par n'importe quel moyen (sergent-chef Barnes) et l'autre désabusé par la tournure des évènements (sergent Elias). Le premier abat le second

¹² *Voyage au bout de l'enfer* se passe pour les deux tiers aux États-Unis. Ce film s'intéresse surtout à l'identité américaine au travers de trois soldats américains et met en contraste la communauté nationale patriotique et la violence et l'horreur de la guerre sans que l'on puisse saisir le contexte de cette dernière. *Apocalypse now*, basé sur la nouvelle de Joseph Conrad *Au cœur des ténèbres*, aborde par une série de portraits la question de la folie que le contexte de la guerre renforce. Quant à *Full Metal Jacket*, le sujet est plus la transformation des individus en machine de guerre que la guerre elle-même. On peut d'ailleurs rapprocher la première partie de ce film de *Parachutistes* de Judd Ne'eman (1977) pour sa critique de la discipline militaire.

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

illustrant symboliquement l'égarement des États-Unis dans cette guerre. Mais loin d'être manichéen *Platoon* montre au travers d'une scène d'occupation d'un village – s'inspirant du massacre de *My Lai* – que l'individu peut se retrouver mêlé à la violence qu'il réprouve tout comme le fait *Lebanon* et *Valse avec Bashir* par rapport aux violences faites aux civils. Un autre élément marquant de ce film est la scène de combat nocturne où la section est attaquée de nuit. L'ennemi y est presque invisible, entraperçu par des lunettes de vision nocturne, tout comme l'ennemi l'est dans *Beaufort* et *Lebanon*.

Outrages de Brian De Palma reprend cette ambivalence de l'individu face à la violence de la guerre à partir d'un évènement historique ayant eu lieu en 1968. On y voit un groupe de cinq soldats enlever une vietnamienne pour servir d'otage ; elle sera violée et battue par quatre d'entre eux. Un des soldats (Eriksson), après un conflit interne entre devoir d'obéissance et morale, s'oppose à cette situation et tente d'aider la prisonnière. A la fin, il réussit à faire passer ces quatre anciens camarades en cour martial. Ce même type de dilemme autour d'une violence exagérée se retrouve dans *Valse avec Bachir* autour de la question du massacre de Sabra et Chatila, et dans *Lebanon* au travers des questionnements de l'équipage du char sur la justification des tirs sur des cibles non clairement identifiées. De plus, *Outrages* illustre aussi le phénomène de déshumanisation de l'autre du fait de la peur et de la violence qu'éprouve le soldat dans la guerre sentiment que l'on retrouve surtout dans *Valse avec Bachir*.

On peut conclure, avec Jacquet, que *Platoon* et *Outrages* se centrent sur le conflit éthique du soldat et de la société qu'ils incarnent à l'écran (Jacquet 2009), éléments centraux d'une guerre contestée par une majorité de la population nationale. Tout comme nos films israélien sur la guerre du Liban, ces deux réalisations américaines sur la guerre du Viêt-Nam ont pour centralité un double dilemme. Dilemme entre obéissance aux ordres et valeurs humanistes et morales, mais aussi entre déni et reconnaissance de l'humanité de l'autre. Faisant focus sur les forces militaires nationales et ne montrant l'adversaire qu'en filigrane, les tensions individuelles sont en fait celle de sociétés face à des guerres qu'elles ont du mal à justifier et dont le bien-fondé est loin d'être acquis dans les esprits. Mais par-delà ces points communs, on constate des particularités dans nos trois films israéliens. Celles-ci sont propres à la société israélienne et la situation conflictuelle de ce pays.

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

3 Entre siège, pureté des armes et distanciation

Que l'on prenne *Valse avec Bachir*, *Lebanon* ou *Beaufort*, on ne peut que constater des spécificités qui tendent à différencier le cadre socio-culturelle de ces réalisations de celle d'autres périodes du cinéma israélien (cf. 1) mais aussi d'autres cinéma nationaux traitant de la guerre (cf. 2). Ces spécificités concernent des constructions sociales de la réalité liées au contexte conflictuel et sécuritaire israélien abordées par de nombreux travaux en science humaine (Kimmerling 2001 & 2008, Cypel 2006). On constate que nos trois films mettent en avant le sentiment israélien d'être un pays assiégé symbolisé par le complexe de Massada (a), une ambivalence quant à la notion traditionnelle de pureté des armes des Forces de Défense d'Israël (b) ainsi qu'une volonté contemporaine diffuse de s'éloigner, de refuser d'être partie prenante de la guerre (c).

(a) Le sentiment de siège de la société israélienne est lié à deux mythes constitutifs du sionisme, la chute de la forteresse de Massada en 73 apr. J.-C et la révolte de *Bar-Kochba* de 131 à 135 apr. J.-C, deux combats de résistance du peuple juif face au puissant empire Romain (Ne'eman 1999 : 119, Kimmerling 2001 : 18-20). Massada était tenue par un groupe de zélotes juifs face aux forces romaines en l'an 73. Ceux-ci résistèrent au point de préférer le suicide à la reddition.¹³ Le complexe de Massada est utilisé pour désigner le sentiment de la société israélienne que leur pays est une citadelle assiégée par des voisins hostiles ; d'être une *villa dans la jungle*, pour reprendre l'expression qu'avait employé Ehud Barak en 2003 (Cypel, 2006 : 85).¹⁴ Ce complexe se retrouve clairement illustré dans nos trois films :

La représentation la plus visible se trouve dans *Beaufort* (cf. annexe 3). La majeure partie du film se passe à l'intérieur du fort israélien situé dans le sud du Liban durant les derniers mois d'occupation. La seule exception à cet enfermement visuel est une tentative de déminage sur la route d'accès au fort. Celle-ci se finie par la mort d'un soldat démineur. Cet évènement, placé au début du film, renforce l'idée d'un extérieur hostile recherché par le

¹³ Le complexe de Massada se base sur une narration mythique du siège historique et tend à se différencier de *La guerre des Juifs* de l'historien juif romain Flavius Josèphe écrit quelques années après les événements. Cette version moderne de Massada apparaît en même temps que le mouvement sioniste à la fin du 19^{ème} siècle (Ben-Yehuda 1995 & 2002 : 29-59)

¹⁴ Ehud Olmert a aussi utilisé ce symbole pour illustrer la situation d'Israël. Il fit visiter la forteresse au président des États-Unis George W. Bush Jr en 2008 (Eldar 2008).

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

réalisateur. Pour ce qui est du regard vers l'extérieur des soldats, celui-ci se fait principalement par l'intermédiaire de caméras ou de jumelles de vision nocturne. La distinction interne/externe, renforcé par l'utilisation de vecteurs visuels, est claire au niveau de l'image. De plus, l'ennemi n'est jamais visible ; il est totalement dématérialisé à l'exception des explosions de ses obus, roquettes et missiles sur le fort.¹⁵ Dans *Lebanon*, Maoz choisit de filmer l'équipage d'un char de combat presque exclusivement de l'intérieur et de ne percevoir le monde autour d'eux que par le viseur et le périscope de ce tank (cf. annexe 2). On retrouve mis en exergue l'intermédiation par des vecteurs visuels que l'on a souligné dans *Beaufort*. Ici, ce parti pris donne un sentiment de peur et d'incertitude par rapport à l'environnement extérieur encore plus fort. A cet extérieur, s'oppose le sentiment de sécurité offert par le blindé. On retrouve aussi ce sentiment de sécurité offert par les véhicules blindés dans *Valse avec Bachir* (cf. annexe 1). Face à une insécurité diffuse et un ennemi peu visible, la caméra tente de nous figurer ce sentiment social d'un siège que subi Israël.

(b) Une seconde spécificité de la construction sociale de la sécurité israélienne se retrouve dans le concept de *pureté des armes* (*Tohar HaNécheq*). Celui-ci désigne l'idée que les soldats israéliens ont une moralité supérieure par rapport à leurs adversaires (Cypel 2006 : 69-77; Finkelstein 2007 : 190-204). Apparue durant la période du Yishouv au sein de la Haganah,¹⁶ la *pureté des armes* « évoque à la fois les notions de moralité, de haut niveau de conscience et de motivation idéologique ».¹⁷ Ce concept offre une distinction entre l'usage de la force armée par Israël – ayant un but juste – et celle de ces ennemis. Ce phénomène s'est transformé depuis les années 1980 par la fin des guerres interétatiques d'Israël avec ses voisins. L'adversaire n'est plus un autre État et perd une certaine légitimité quant au droit de la guerre moderne. Usant de techniques de guerre asymétrique (engins explosifs improvisés, prise d'otage, présence au milieu de la population civile) l'autre n'est pas représenté dans sa complexité au même titre que le soldat israélien et perd donc une part d'humanité. Mais ce phénomène tend aussi à rendre visible les dégâts collatéraux que subissent les populations civiles (Cohen 2009).

¹⁵ Dans le roman de Ron Leshem, le narrateur parle clairement des combattants du Hezbollah – qui sont parfois aperçus –, réalise plusieurs sorties hors du fort (Leshem 2008).

¹⁶ Nom des forces paramilitaires sioniste durant la période mandataire entre 1920 et 1948. Elle sera la base des Forces de Défense d'Israël.

¹⁷ Ouri Ben Eliezer cité par Cypel (Cypel 2006 : 69).

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

Mais dans nos trois films, cette *pureté des armes* n'est pas intentionnellement présentée ; elle est même largement critiquée par les dilemmes auxquels font face les soldats. Il y a donc ambiguïté quant au rapport des personnages à ce phénomène.¹⁸ Le contexte particulier de l'invasion du Liban et le massacre de Sabra et Chatila de septembre de 1982 amène ce questionnement au niveau de la société israélienne.¹⁹ Ce point se retrouve clairement exposé dans *Valse avec Bachir* et *Lebanon*.²⁰ Dans l'animation documentaire de Folman, c'est l'ensemble du film qui présente ce conflit. Ici, comme dans *Lebanon*, la guerre est loin d'être présentée comme juste ; d'ailleurs les personnages n'en connaissent pas réellement la justification politique. Le fait pour Folman – que l'on suit durant tout le documentaire – d'avoir occulté les événements est lié à cet écart entre une pureté supposée et une réalité ambiguë. Ayant vécu des événements allant à l'encontre de sa cognition, de sa construction sociale de la réalité, Folman a totalement oublié ce qu'il a fait durant l'opération Paix en Galilée. Cette mise en image de l'oubli fait penser à une forme de dissonance cognitive (Festinger 1962 : 3)²¹ que l'auteur tente de corriger par une thérapie consistant à rencontrer des camarades ayant participé à cette guerre et les interroger sur ce qu'ils y ont fait. De même, le début du documentaire commence par les images d'un rêve que fait toute les nuits un ami de Folman depuis plus de deux ans ; vingt-six chiens qui veulent le tuer. Ces chiens symbolisent sa participation à la guerre par un phénomène de déplacement (Freud 2012 : 349-353) ; un événement secondaire – des chiens qu'il a tués avant la prise d'un village au Liban – prend la place de l'essentiel – les combats. Par contre, dans *Lebanon*, le conflit est plus directement abordé. On y voit l'équipage du char tirer un obus sur une personne-âgé innocente suite à des ordres. Suite à cette bavure, l'équipage ne réagit pas à une attaque qui entraîne la mort d'un de leur camarade et refuse, plus tard, de faire de même sur des hommes armés tenant en otage une famille de civil. L'impossibilité de la *pureté des armes* est

¹⁸ La *pureté des armes* peut être perçue par un biais cinématographique inhérent aux films de guerre. Nos réalisations se centrent sur le vécu personnel de la guerre par des soldats israéliens donc, l'équilibre des belligérants ne peut être logiquement réalisé. Nous essayons ici d'éviter de surévaluer le phénomène en prenant en compte ce biais.

¹⁹ Selon les versions, l'implication israélienne va d'un « certain degré de responsabilité » du gouvernement (rapport de la commission israélienne du juge Kahane) à une concertation dans l'action du ministère de la Défense et des services de renseignements israélien avec les forces phalangistes (Gresh & Vidal 2006 : 489-492).

²⁰ *Beaufort* n'aborde pratiquement pas ce point car l'ennemi est totalement invisible. Dans le roman, Liraz (narrateur du roman et personnage principal du film) met en avant les valeurs de l'armée israélienne beaucoup plus fortement que dans le film.

²¹ Même si la dissonance cognitive concerne principalement le fait pour l'individu de reconstruire des événements ou la manière dont il les a abordés en réduisant l'écart réalité-cognition, la possibilité d'occulter les événements est aussi envisagée.

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

clairement montrée. Mais la rencontre avec des phalangistes²² tend à atténuer cette critique de la moralité des israéliens. C'est d'ailleurs avec l'un d'eux que l'équipage a ses seules réelles interactions. Ce personnage amical envers les tankistes est rendu moins que sympathique pour le spectateur. Ayant un soldat syrien prisonnier dans le char, le phalangiste s'entretient avec lui en arabe, langue que ne maîtrise aucun membre de l'équipage. Mentant aux israéliens, il annonce au prisonnier la manière dont il compte le torturer et l'assassiner. Cette scène symbolise le fait qu'on a trompé les soldats israéliens durant cette guerre et rappelle le massacre de Sabra et Chatila qui sera commis par la suite. Face aux atrocités de cette guerre, l'équipage préserve par son innocence et sa non conscience une certaine morale et pour partie la *pureté de ses armes*.

(c) Mais bien plus que le sentiment de *pureté des armes* de l'armée israélienne, nos trois films montrent une mise à distance des personnages avec le conflit. Lié pour parti aux phénomènes précédent, la perception de cette guerre par les soldats et la société israélienne est lointaine, indirecte, voir refusée.

A ce sentiment, que l'on ressent dans les trois réalisations d'un refus des individus du conflit auquel ils participent, s'adjoint l'idée que la guerre et l'occupation du Liban devrait être non voulue pour pouvoir être accepté. Cette tension entre refus et participation répond au sentiment d'*En Brera (Pas le choix)*. Il désigne le sentiment que les guerres dans lesquelles Israël a été engagé étaient non voulues et même subies (Dieckhoff 2002). Mais c'est ici que le cas du Liban trouve une particularité dans l'argumentaire officiel de justification du conflit et explique pour parti l'intérêt qui lui est porté par le septième art. L'opération *Paix en Galilée* a été annoncée par le premier ministre israélien de l'époque Menachem Begin comme une guerre par choix et plus seulement par *jus ad bellum*, (Kimmerling 2008). Recherchant à être reconnu comme un État comme les autres, Begin a, par ce discours, brisé l'entente nationale autour de la participation nationale à la guerre. Israël avait le choix.

Dans *Valse avec Bachir*, les images tendent à nous montrer des soldats agissant d'une manière quasi mécanique et parfois totalement déconnecté de la réalité, du fait d'être une armée en guerre. Ce film nous représente le soldat israélien comme n'ayant aucune envie ou

²² Les Phalanges libanaise sont un parti politique libanais dirigé par la famille Gemayel. Majoritairement chrétien maronite et conservateur, le parti et sa milice – les Forces Libanaises – combattent les palestiniens et leurs alliés libanais durant la guerre. Pendant quelques temps une alliance est conclue entre Bachir Gemayel et le pouvoir israélien pour combattre ensemble les forces palestiniennes présentes au Liban.

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

volonté d'être partie prenante de cette guerre (Ne'man). Ce sentiment de distance et de d'effacement du conflit se retrouve renforcé par le fait qu'il s'agisse d'un film d'animation (Dallaire 2009 : 47) et que Folman n'utilise que des voix off, tout comme les phénomènes présentés de dissonance cognitive et de déplacement. La faible interaction, même sous forme de combat, des soldats israéliens avec les autres acteurs de la guerre du Liban est palpable.²³ La rupture se fait d'ailleurs au moment de l'arrivée sur Beyrouth par la représentation des phalangistes et des civils palestiniens des camps. Ce sentiment se ressent aussi dans *Lebanon* et *Beaufort*. Le char ou la forteresse a l'intérêt de distancier physiquement et matériellement les soldats, de les détacher d'une violence extrême que l'on voit incarner par l'autre : les phalangistes qui torturent et assassinent, les combattants palestiniens masqués prenant des civils en otage, et le pouvoir politique agissant et trompant au travers des hauts gradés. Tout en distanciant les soldats israéliens de l'adversaire par des murs ou du blindage, ces deux films centrent une majeure partie des dialogues autour du pays, du vécu et des désirs futurs de chacun des personnages. On y voit des militaires désabusés et désintéressés faisant face à quelque uns des leurs cherchant désespérément une raison à leur obéissance aux ordres de combat.

Tout comme l'est la société israélienne contemporaine, ces films incarnent par leurs images une volonté de mise à distance du combat, d'une partie des mythes du combat sacrificiel de la société sioniste traditionnelle (Ne'man 1999 : 121-125) La guerre n'est plus voulue car la société a du mal à la justifier par une question de survie du pays et refuse d'en porter la responsabilité. Ils incarnent par leurs images et dialogues le détachement et la mise à distance d'une grande part de la société israélienne envers une conflictualité trop présente dans le quotidien, envers la question des Territoires occupés.

²³ Si l'on excepte la scène d'un enfant tirant une roquette sur les soldats (cf. annexe 1).

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

Conclusion

L'analyse de nos trois films, sur la guerre et l'occupation du Liban entre 1982 et 2000, nous a montré que le cinéma israélien était passé d'un cinéma héroïque (1950-1960), à un cinéma critique de non-participation (1970-1980), pour enfin montrer une participation malgré nous (2000). Loin de vouloir transformer le conflit, comme dans les années 1970 et 1980, nos réalisateurs et scénaristes cherchent à le représenter sous la forme dont ils l'ont perçu et dont la société perçoit la guerre actuellement. Les personnages et intervenants de ces films ne sont pas des *Refuzniks* tout comme les personnages principaux des deux films sur la guerre du Viêt-Nam dont nous avons parlé ; ils veulent remplir un rôle positif dans leur société. Dans nos trois réalisations les personnages sont abordés sous un angle intimiste où l'esthétique et la perception personnelle des événements prime sur le contexte et la réalité politique et stratégique du conflit. Mais cette intimité, cette individualité ne cache pas le sentiment diffus d'une menace extérieure et une volonté de s'en distancier qui participe de la société israélienne. Ceci tend à nous faire penser que ces réalisations contemporaines sont plus un reflet subjectif, une représentation de la construction de la réalité sécuritaire israélienne, pour reprendre l'expression du sociologue israélien Baruch Kimmerling (Kimmerling 2008 : 154-178) qu'une simple critique de l'attitude militaire et sécuritaire de l'État d'Israël.

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

Bibliographie

- Ben Dor Rachel & Lieberfeld Daniel, « Mission Accomplished ?: Israel's « Four Mothers » and the legacies of successful antiwar movements », *International Journal of Peace Studies*, 13 (1), p. 85-97.
- Ben-Yehuda Nachman, 1995, *The Masada Myth: Collective Memory and Mythmaking in Israel*, Madison, University of Wisconsin Press.
- 2002, *Sacrificing Truth: Archaeology and the Myth of Masada*, New York, Humanity Books.
- Berger Peter & Luckmann Thomas, 1996, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin.
- Castiel Elie, 1995, « Israël et son cinéma : racines et modernité », *Séquences : la revue de cinéma*, 179, p. 30-34.
- Cohen Samy, 2009, *Tsahal à l'épreuve du terrorisme*, Paris, Seuil.
- Cypel Sylvain, 2006, *Les emmurés. La société israélienne dans l'impasse*, Paris, La Découverte.
- Dallaire Elène, 2009, « Valse avec Bashir : quand le dessin animé permet de supporter l'insupportable », *Séquences : la revue de cinéma*, 258, p. 47.
- Dieckhoff Alain, 2002, « Où va Israël », *Critique internationale*, 16, p. 31-35.
- Eldar Akiva, 2008, « Bienvenue à Massada, Mister Bush ! », *Courrier International*, 911 (17-23 avril), p. 30.
- Festinger Leon, 1962 [1957], *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford, Stanford University Press.
- Finkelstein Norman G., 2007, *Mythes et réalité du conflit israélo-palestinien*, Bruxelles, Aden.
- Freud Sigmund, 2012, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF.
- Gitaï Amos & Michelson Annette, 2001, « Filming Israel: A Conversation », *October*, 98 (3), p. 47-75.
- Gresh Alain & Vidal Dominique, 2006, *Les 100 clés du Proche-Orient*, Paris, Hachette.
- Jacquet Michel, 2009, *Nuit américaine sur le Viêt-Nam, Le cinéma U.S. et la « sale guerre »*, Parçay-sur-Vienne, Anovi.
- Kidron Peretz, 2005, *Refuznik ! : Les soldats de la conscience en Israël*, Golias, Villeurbanne.

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

Kimmerling Baruch, 2001, *The Invention and Decline of Israeliness: State, Society, and the Military*, Berkley, University of California Press.

2008, *Clash of Identities: Explorations in Israeli and Palestinian Societies*, New York, Columbia University Press.

Leshem Ron, 2008, *Beaufort*, Paris, Seuil.

Michaud Réal, 1961, « Cinéma, reflet de la société », *Séquences: la revue de cinéma*, n° 26, p. 8-9.

Ne'eman Judd, 1999, « The Death Mask of the Moderns: A Genealogy of *New Sensibility* Cinema in Israel », *Israel Studies*, 4 (1), p. 100-128.

Portes Jacques, 1993, *Les États-Unis et la guerre du Vietnam*, Bruxelles, Complexe.

Raz Yosef, 2011, « Traces of War: Memory, Trauma, and the Archive in Joseph Cedar's *Beaufort* », *Cinema Journal*, 50 (2), p. 61-83.

Schoumann Hélène, 2012, *Dictionnaire du cinéma israélien, Reflets insolites d'une société*, Paris, Cosmopole.

Schweitzer Ariel, 1997, *Le cinéma israélien de la modernité*, Paris, L'Harmattan.

Torstrick Rebecca, 2004, *Culture and Customs of Israel*, Wesport, Greenwood Press.

Wendt Alexander, 1999, *Social Theory of International Politics*, Cambridge, Cambridge University Press.

Filmographie

Avanti Popolo [fiction], Rafi Bukai, 1986.

Beaufort [fiction], Joseph Cedar, 2007.

Full Metal Jacket [fiction], Stanley Kubrick, 1987.

Une histoire du cinéma israélien [documentaire], Raphaël Nadjari, 2009.

Infiltration [fiction], Dover Kosashvili, 2010.

Journal de campagne [documentaire], Amos Gitai, 1982.

Lebanon [fiction], Samuel Maoz, 2009.

Outrages [fiction], Brian de Palma, 1989.

Parachutistes [fiction], Judd Ne'eman, 1977.

Platoon [fiction], Oliver Stone, 1986.

Siège [fiction], Gilberto Tofano, 1969.

Valse avec Bachir [animation documentaire], Ari Folman, 2008.

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

Annexes

1. Valse avec Bachir

Réalisateur : Ari Folman

Année : 2008

Scénario : Ari Folman

Durée : 84 minutes

Synopsis officiel :

Un soir, dans un bar, un vieil ami raconte au réalisateur, Ari Folman, un rêve récurrent qui vient hanter toutes ses nuits et dans lequel il est poursuivi par 26 chiens féroces.

Toutes les nuits, le même nombre de chiens.

Les deux hommes en concluent qu'il y a certainement un lien avec leur expérience commune dans l'armée israélienne lors de la première guerre du Liban, au début des années 80.

Ari est surpris de n'avoir plus aucun souvenir de cette période. Intrigué, il décide de partir à la rencontre de ses anciens camarades de guerre, maintenant éparpillés dans le monde entier, afin de découvrir la vérité sur cette période et sur lui-même.

Au fur et à mesure de ses rencontres, Ari plonge alors dans le mystère et sa mémoire commence à être parasitée par des images de plus en plus surréalistes...

Ce documentaire animé retrace, du point de vue personnel du réalisateur, l'opération *Paix en Galilée* de 1982. L'élément marquant de ce documentaire est de montrer l'implication de l'armée israélienne dans le massacre des camps palestiniens de Sabra et Chatila de septembre 1982. Pour appuyer ce lien, Folman ajoute deux minutes d'un film reportage de l'époque montrant le résultat de ce massacre.



Folman discutant avec un ami de la guerre au Liban et du massacre de Sabra et Chatila, question centrale du film.

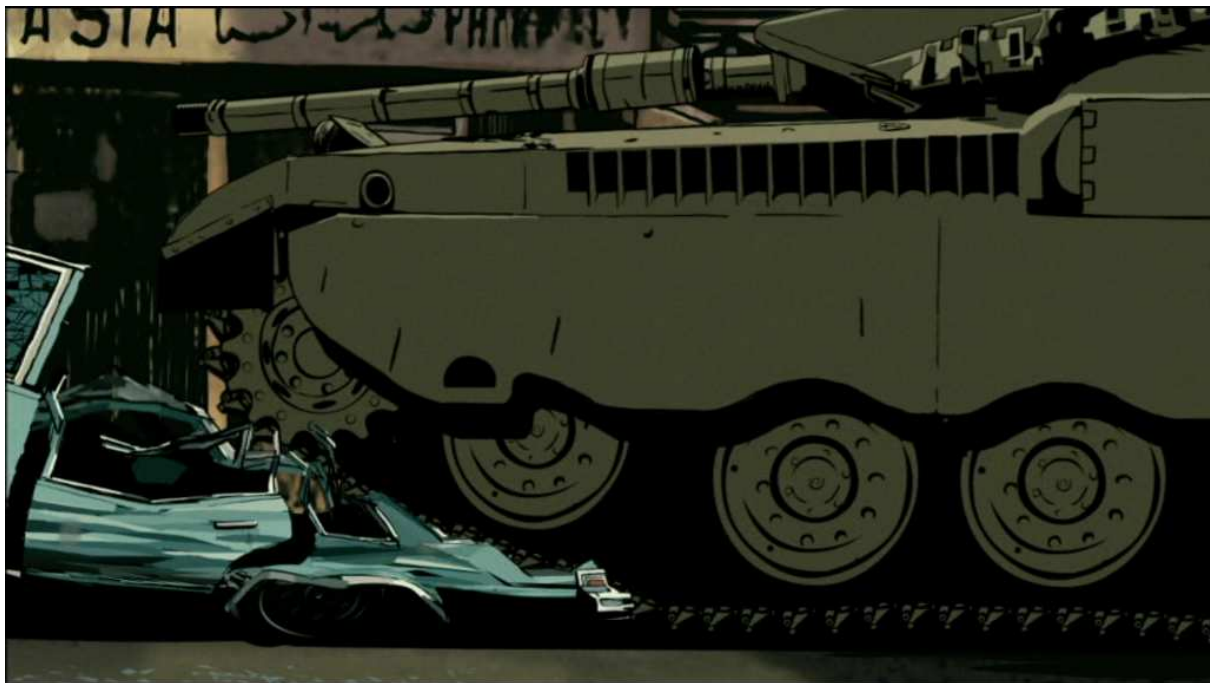
Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com



Les premiers combats : un ennemi invisible et inconnu. L'action mécanique du tir sur cet environnement perçu comme hostile illustre une peur de l'inconnu et un refus d'interagir avec celui-ci.



Le tank, un lieu sécurisant dans un environnement incertain illustrant un détachement par rapport à un espace perçu comme hors de la réalité sociale du soldat israélien.

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com



Le seul adversaire visible ; un enfant tirant une roquette. L'absence d'interaction avec les autres acteurs du conflit renforce une irréalité de la guerre ainsi que l'impossibilité de créer un rapport non conflictuel.

2. Lebanon

Réalisateur : Samuel Maoz

Année : 2009

Scénario : Samuel Maoz

Durée : 93 minutes

Synopsis :

"Je venais d'avoir 19 ans en mai 1982. La vie était belle. J'étais amoureux. Ensuite on m'a demandé de partir sur une base militaire et d'être le tireur du premier tank à traverser la frontière libanaise. Cela devait être une mission d'une journée toute simple mais ce fut une journée en enfer. Je n'avais jamais tué quelqu'un avant cette terrible journée. Je suis devenu une vraie machine à tuer. Quelque chose là-bas est mort en moi. Sortir ce tank de ma tête m'a pris plus de 20 ans. C'est mon histoire."

En juin 1982, Shmulik, citoyen israélien de 19 ans, fait son service militaire. Quand le gouvernement lance son opération au Liban, il doit prendre le poste d'artilleur dans le premier char d'assaut qui passe la frontière. Yigal conduit ce blindé, dans lequel embarquent également Hertzal, responsable des munitions, et Assi, le commandant. Ils se dirigent vers une ville hostile pour une mission de routine, censée être terminée en 24 heures, mais qui va durer bien plus longtemps que prévu...

Cette fiction est basée sur l'expérience de Maoz en tant qu'équipier d'un blindé durant l'opération Paix en Galilée. L'originalité est que l'essentiel des images hors de l'habitacle du char est celle qu'a l'équipage à travers le périscope et le viseur de celui-ci. Le char doit appuyer la progression d'une section d'infanterie.

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com



Une vision réduite des événements renforçant l'incertitude des personnages ; celle-ci causant la mort d'un civil innocent et la perte d'un camarade dans cette scène.



Prise d'otage d'une famille au Liban. L'équipage du tank refuse de tirer. La moralité du simple soldat israélien est mise en avant par rapport aux souhaits de l'institution militaire et la violence environnante.

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com



Un phalangiste libanais allié des israéliens. La communication entre eux se fait en anglais. Ce dernier menace un prisonnier syrien capturé plus tôt de torture. S'exprimant en arabe, ce discours n'est pas compris par le jeune équipage du tank. Sur l'image, voici ce que dit le phalangiste aux soldats sur ce prisonnier. La présence du phalangiste tortionnaire symbolise la responsabilité de ces derniers quant au massacre de Sabra et Chatila et permet de maintenir une certaine *pureté des armes* de l'armée israélienne.



Peur et inquiétude dans le regard sur cet extérieur inconnu. L'habitacle sécurisant du tank face à un environnement hostile comme symbolique du *complexe de Massada*.

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com

3. Beaufort

Réalisateur : Joseph Cedar

Année : 2007

Scénario : Joseph Cedar et Ron Leshem

Durée : 127 minutes

Synopsis officiel :

Située au Sud Liban, l'ancienne forteresse de Beaufort est occupée par l'armée israélienne qui considère cet avant-poste comme le symbole d'une guerre controversée débutée en 1982. Agé de 22 ans, Liraz commande une garnison au sein de cet univers confiné, loin de tout. En dépit d'un ennemi quasi invisible, les soldats font preuve d'un sens du devoir sans faille. Mais peu à peu, Liraz voit s'effondrer tout ce qu'il a appris en tant qu'officier. Jusqu'à cette nuit du 24 mai 2000 durant laquelle une explosion détruit une partie de l'avant-poste...

Ce film est basé sur le roman éponyme du journaliste israélien Ron Leshem ainsi que sur l'expérience du réalisateur qui a fait une partie de son service militaire dans la forteresse de Beaufort.



La désorientation et l'incertitude au sein même de la base de Beaufort. Un soldat fraîchement arrivé se perd dans le labyrinthe qu'est la base ; comme une allégorie des difficultés de la société israélienne.

Congrès AFSP Paris 2013

ST 51 - L'art comme indice et matrice des conflits armés

François Colombera-Gleize – Université Lille 2 – francois.colombera@gmail.com



L'extérieur du camp de Beaufort, quand il est le sujet d'attention, est le plus souvent perçu au travers d'écrans ou de jumelles de vision nocturne.



L'ennemi est invisible. Les seuls interactions de combat sont les explosions de roquettes, d'obus et d'engins explosifs improvisés que subissent les militaires du fort.