

Vida AZIMI, Directrice de recherche au CNRS-Centre d'études et de recherches en science administrative et politique (CERSA)/Université Paris II

Le Cinéma israélien, entre combats et débats : Repères historiographiques

**Paru dans *SHOFAR/Revue de la Communauté israélite libérale de Belgique*, n°372,
décembre 2017, pp.51-53**

Pour le réalisateur David Perlov, « Israël est un pays profondément cinématographique », « Pourquoi ? Parce que c'est un pays d'immigration. Il y a une variété de visages, de langues, de traditions, de cultures qui constitue une matière incroyable pour le cinéma. En outre, Israël, c'est un drame permanent, au quotidien », où la guerre est endiguée, non terminée, et la paix souhaitée, toujours repoussée. Un cinéma de paradoxes, aussi : Un pied dans l'histoire, ses récits et mythes fondateurs (cf. *Esther ou les Pourim shpil* d'Amos Gitai, 1986) sur une trame de traumatismes et de blessures (de la Shoah au *Naqba*), entre passions rivales; un autre dans l'actualité et la modernité où se télescopent, après la faillite du credo socialiste sioniste, un retour au religieux et ses représentations (cf. le talmudique *Dan et Aaron* d'Igaal Niddam, 2010, soulevant l'épineuse question de la séparation de l'Etat et de la religion), une prise de caméra par les femmes, des revendications LGBT de la jeunesse de Tel-Aviv (cf. *The Bubble* d'Eytan Fox, 2006) sur l'homosexualité (déjà pointée par *Hessed Mufla, Amazing Grace*, 1992, d'Amos Guttman) au sein de l'armée et d'une société complexe, chargée d'un contenu toujours prêt à exploser. C'est encore un cinéma de paraboles comme dans *La Mécanique de l'orange* de Eyal Sivan (documentaire, 2009) : le symbole puissant de l'histoire israélo-palestinienne s'articule, à partir des archives et des témoignages, autour d'un fruit devenu une marque déposée « les oranges de Jaffa », ville elle-même absorbée par Tel-Aviv, à l'image d'une terre revendiquée par deux peuples et de l'effacement de l'un d'eux. Enfin un cinéma de trompe-l'œil bien illustré par le *road movie*, *Roller Coaster* (2011) de la photographe et vidéaste Efrat Shvily : A travers les deux vitres de la voiture, se perçoivent des bribes de paysage, masqué par des panneaux plus ou moins translucides, où la réalité apparaît comme déconstruite, disloquée. Le cinéma israélien est tout cela et bien plus.

Partons à sa recherche avec le cinéaste franco-israélien Raphaël Nadjari et *Une histoire du cinéma israélien* (2009, 329 minutes, coproduit par Arte), en compagnie de l'historien et critique Ariel Schweitzer, auteur du *Cinéma israélien de la modernité* (Paris, 1997, L'Harmattan) qui dialogue à son tour avec les origines.

Dans son documentaire-fleuve, Nadjari marche sur les pas de Martin Scorsese (*My Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, co-écrit avec Michael Henry Wilson, 225 minutes, 1995 ; *My Voyage to Italy*, 246 minutes, 1999), pour retracer le parcours du cinéma israélien depuis ses débuts. Pas de voix off, pour privilégier la parole aux témoins (acteurs, réalisateurs, spécialistes), pas de recours aux archives et aux films d'actualités : la technique utilisée se veut un questionnement sur la fonction du cinéma dans une société jeune et secouée constamment sous la pression des événements successifs qui l'ont façonnée. La première partie (1932-1978) comporte des extraits de vingt-neuf titres et la seconde (1978-2007), vingt-six. A propos de son œuvre magistrale, le réalisateur reconnaît : « C'est un cinéma puissant parce qu'il pose en permanence la question de la fonction du cinéma en tant que récit collectif, national, tout en étant conscient de la nécessité de se défaire de sa mission idéologique didactique (...). Il faut qu'il reste en mouvement ».

La première période porte sur le projet sioniste de fonder une nation et un homme nouveau sur la terre d'Israël. La production cinématographique précède la création de l'Etat. Le premier film de fiction israélien est un muet *Oded l'errant* (1933) de Chaim Halachmi, l'histoire d'un enfant perdu qui erre jusqu'à ce que les bédouins le ramènent au village. Il est suivi en 1935 d'un documentaire, *Avodah* de Helmar Lerski, où les premiers pionniers juifs font jaillir l'eau du sol. Le thème sera repris en clôture de la deuxième période avec *Soif* (*Atash*, en arabe-*Thirst*, 2004) de Tawfik Abu Wael, portant sur une famille palestinienne déplacée, à la recherche de l'eau. Les conséquences de la Seconde guerre mondiale et de l'extermination des Juifs se répercutent sur les réalisations : *The Ilegals* (1947) de Meyer Levin est l'histoire d'un couple de Juifs polonais, de l'insurrection du Ghetto de Varsovie à l'immigration illégale en Palestine précédée d'un internement dans un camp anglais à Chypre. C'est un film militant où les personnages se modèlent autour d'un projet collectif. Dans la même ligne, il y a *La colline 24 ne répond plus* (1955) de Thorod Dickinson sur la guerre de 1948 et le rôle de l'ONU, *La colonne du feu* (1959) de Larry Frish et *They were Ten* (1961) de Baruch Dienar sur la vie pionnière dans les Kibboutzim. Les années Soixante voient l'arrivée en nombre des Juifs sépharades venus des pays arabes, provoquant une « guerre culturelle » avec l'*establishment* ashkénaze, et les obstacles à l'intégration des nouveaux arrivants. D'où la vogue des films ethnico-populaires, les *Bourekas* (d'après le nom d'une pâtisserie orientale), exploitant une veine comique à succès. Entre autres *Sallah Shabati* (1964) du Hongrois Ephraïm

Kishon (record de 1.200.000 entrées soit la moitié de la population), que Golda Meir, considérant qu'il ternissait l'image du pays, essaya vainement d'interdire à l'exportation ; *El Dorado* (1962) et *Kazablan* (1974) de Menahem Golan ou *La Maison de la rue Chelouche* (1973) de Moshé Mizrahi dans un style hollywoodien. Par réaction à ce cinéma « commercial » et embourgeoisé et par imitation de la Nouvelle Vague française, va naître le courant aussi bien de fiction que documentaire, dit *Nouvelle sensibilité* dont l'un des représentants Igal Bursztyn a dit : « Il y avait alors en Israël une conception idéologique très forte. (...) Après le cinéma de l'Agence juive, celui de la *Nouvelle sensibilité* était inévitable. Pour nous, être apolitique était un acte politique ». Citons le premier film devenu culte, *Un trou dans la lune* (1964) d'Uri Zohar, tourné dans le désert, sorte de métaphore parodique des valeurs sionistes et de son cinéma, dans lequel des figurants arabes jouent pour la première fois le rôle de « gentils » dans un film dans le film ; aussi *Le Journal* (1973-1985), film autobiographique de Yossef Millo. La Guerre des Six Jours (juin 1967) marque le retour à un cinéma viril et guerrier, avec un autre film de Yossef Millo, *He walked through the fields* (1967). L'avènement de la droite au pouvoir, pour la première fois en 1977, donne une tonalité hautement polémique au cinéma. Tasahal est mis en cause dans *Les Parachutistes* (1977) de Yehuda Judd Ne'eman. Ram Loevy, directeur de l'unité Fiction de la télévision israélienne, signe *Hirbeth Hizaa* (1978), premier récit de la guerre de 1948-1949 du point de vue palestinien, sur l'expulsion des habitants arabes. Il est interdit d'antenne, menacé de mort et le film sera censuré pendant quatre ans, projeté quatorze ans plus tard. Pour Amir Bogen (*Yediot Aharonot*, 16 mai 2014), 1948 est « l'angle mort du cinéma israélien », l'acte fondateur de l'Etat hébreu constituant « une ligne rouge y compris pour les militants de gauche », avec le risque de « remuer le couteau dans la plaie » et de « rendre visible l'invisible ». Seuls deux autres longs-métrages lui sont consacrés : *Lyim Bachof* (*Des îles sur la plage*) de Yehud Levanon (2003) et *Mehilot* (*Grottes*) d'Udi Aloni (2006). La majorité des réalisateurs israéliens préfère traiter de 1967 et de l'occupation des territoires ou de la guerre du Liban.

Le second volet du documentaire de Nadjari (1978-2007) coïncide avec la découverte du cinéma israélien par l'Europe. C'est le temps des lauriers, de la reconnaissance internationale, des festivals. Au firmament, Amos Gitaï avec *Kadosh* (1999), *Kippour* (2002), *Alila* (2003) ; *Mon trésor* de Keren Yedaha (Caméra d'or, Cannes 2004) ; *Prendre femme* (2004) de l'actrice Ronit Elkabetz et son frère, et *Shiv'ah* (2008) ; *Pour un seul de mes yeux* (2005) du séditieux Avi Mograbi, membre du comité de parrainage du

Tribunal Russel sur la Palestine ; enfin l'emblématique film d'animation d'Ari Folman, *Danse avec Bashir* (2008) couvert de prix. Pourtant Nadjari préfère faire voir des auteurs et des films dont la méconnaissance n'entame guère l'importance. Cette partie commence avec *The Wooden Gun* d'Ilan Musinzon (1977), un film américain théoriquement hors sujet, où un maître d'école reproche à ses élèves qui échangent rires sous cape et sourires, d'avoir blessé un de leurs condisciples, leur rappelant les idéaux sionistes et les sacrifices historiques. Le film répond à celui initiant la première période, *The Light ahead* (1939) de Henry Felt et Edgar George Ulmer où un vieux Juif d'Odessa interpelle Dieu en yiddish sur les persécutions subies. Après un cinéma national-héroïque (pendant du réalisme soviétique), puis vecteur des tensions entre diverses communautés juives, l'histoire politique et militaire devient le point commun de la production des films. La société est désormais traversée par des conflits entre les natifs, Sabra, et les Juifs venus d'ailleurs. « Le rêve était brisé dès le début », dit Daniel Waschmann à propos de son film *Transit* (1980), histoire d'un Allemand ayant fui le nazisme, incapable de s'intégrer et voulant y retourner face à son fils né en Israël. Autre thème primordial, les relations Juifs-Arabs vues de façon plus nuancées à travers par ex. des amours contrariées ou des fraternisations problématiques : *Hamsin* (1982) de Daniel Waschmann ; *On a narrow bridge* (1985), version locale de Roméo et Juliette, de Nissim Dayan ; *Derrière les barreaux* (1984) d'Uri Barbash sur l'amitié en prison d'un voleur juif et d'un militant de l'OLP. L'actualité moyen-orientale favorise une tournure violemment antimilitariste contre Tsahal : le fameux soliloque de Shylock, dans *Le Marchand de Venise*, est repris par un des deux soldats égyptiens au retour chez eux après la Guerre des Six Jours, dans le virulent *Avanti Popolo* (1986) de Raffi Bukae. Même expression dans *Ricochets* (1986) d'Eli Cohen ou *Le Temps des cerises* (1991) de Haim Bouzaglo. Au delà, c'est l'Etat tout entier qui se trouve mis en cause dans *Déportation* (1989) d'Avi Mograbi, sur les militants palestiniens ; plus fort encore est *La Vie selon Agfa* (1992) d'Assi Dayan, fils du général Moshe Dayan, dénonciation implacable des corruptions d'Etat, de la perte du sens et des repères des citoyens et finissant sur une intolérable boucherie commise par l'armée. Le scandale fut immense d'autant plus que le film, comme presque tous, avait bénéficié du financement public.

Pour un étranger, la question judéo-palestinienne serait « la » dominante du cinéma israélien. Or le monument de Nadjari démontre qu'il n'en est rien ; la dernière génération des cinéastes, formée dans la vingtaine d'écoles de cinéma (dont une religieuse, *Maaleh*) du pays, s'attarde autant sur les questions dites sociétales ou

familiales (solitude, folie, dépression, oppression féminine, poids de la tradition etc.). Pour Ariel Schweitzer, « le nouveau cinéma israélien a retenu la leçon du cinéma iranien » : « plus on est local, plus on est universel ». Si les jalons historiques sont indispensables pour appréhender ce cinéma à multiples facettes, d'autres approches plus fines ou thématiques existent : Ainsi dans l'ouvrage *Cent ans de cinéma* (1996) sur « les figures du féminin », celles « de l'arabe », etc. Autant d'illustrations de la vitalité de l'écran israélien dont l'industrie a été aidée très tôt par Ben Gourion, dès le succès mondial d'*Exodus* (1960) d'Otto Preminger, convaincu qu'il fut de l'importance de ce medium pour la cohésion sociale et la diffusion de l'hébreu parmi les migrants. La « loi du cinéma » de 2000 garantit, en le triplant, le budget alloué à la production. Même subventionné, le cinéma israélien représenté par des réalisateurs au regard humaniste est le reflet d'une société démocratique, dépassant les tabous. Tel le message d'*à l'ouest du Jourdain* d'Amos Gitai (2017), qui en « archéologue » de l'oppression, donne parole à des voix minoritaires dans les colonies, afin d'« humaniser l'ennemi ». Le documentaire prend symboliquement fin avec un concours de backgammon, accompagné de chants et de danses, où Gitai fait le pari de la « culture orientale » comme « passerelle » entre Juifs et Palestiniens.