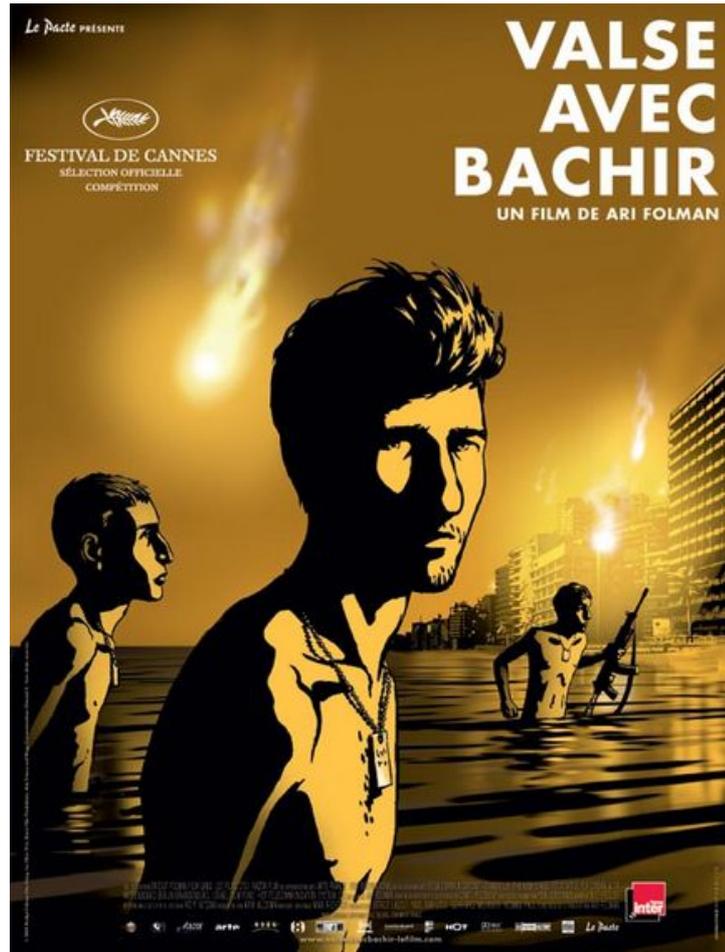


VALE AVEC BACHIR

d'Ari FOLMAN

(Israël, France, Allemagne – 2008 – 1h27)

Dossier pédagogique réalisé
par Stéphane RAUSER,
formateur Cinéma
DAAC – Rectorat de Poitiers



Synopsis :

Suite aux retrouvailles avec un ancien camarade de combat, qui lui raconte un cauchemar récurrent, Ari Folman, réalisateur israélien, se retrouve plongé dans son passé douloureux : ses années de service militaire au Liban au début des années 1980.

Il est soudainement inquiet : pourquoi ne se souvient-il pas de ces années précises, évoquées par son ancien compagnon d'armes ? Ari Folman va alors entreprendre une complète introspection de sa mémoire, s'attachant tant aux mécanismes de fonctionnement mémoriels qu'aux tragiques événements qu'il a connus en 1982. Il avait alors 20 ans lors des massacres de civils palestiniens dans les camps de Sabra et Chatila à Beyrouth.

Son investigation va l'emmenner jusqu'à la vérité, enfouie au plus profond de son subconscient ; un voyage qui l'entraînera de Beyrouth aux Pays-Bas, à la rencontre des témoins de l'Histoire, de psychologues, d'universitaires, d'anciens combattants...

SOMMAIRE

Page 3	Biographie du réalisateur
Page 4	Genèse du film
Page 5	Contexte historique
Page 9	Pourquoi un documentaire d'animation ?
Page 13	Un film psychanalytique autour de la notion de culpabilité
Page 17	Un film antimilitariste
Page 22	Analyses de séquences : le rêve récurrent d'Ari et la scène de la « valse » du soldat au patchouli

Biographie d'Ari Folman

Israélien, Ari Folman est né à Haïfa (Israël) en 1962.



Il fait des études de cinéma à l'université de Tel-Aviv. Son film de fin d'études, *Comfortably Numb*, en 1991, s'intéresse déjà au thème des conflits armés puisqu'il traite de la première guerre du golfe et de la manière dont les Israéliens pouvaient se prémunir contre une attaque chimique.

Il vient au cinéma en produisant tout d'abord des documentaires pour la télévision israélienne, dont un certain nombre concernant le territoire occupé de Gaza pendant le deuxième Intifada.

Dans le même temps, il collabore aussi à une série TV pour enfants.

En 1996, il réalise son premier long métrage, *Sainte Clara*, adaptation du roman de l'écrivain tchèque Pavel Kohout. Il met en scène l'histoire d'une jeune femme immigrée russe qui possède le don de prédire l'avenir. Cependant, elle perdra ses pouvoirs si elle tombe amoureuse.

En 2001, il réalise son 2^{ème} long métrage : *Made in Israël*, conte futuriste en noir et blanc qui évoque la traque du dernier nazi vivant.

De 2003 à 2008, il travaille sur les scripts de 4 séries TV israéliennes, ainsi qu'à la réalisation de quelques épisodes, où il aborde pour l'une d'entre elles le cinéma d'animation.

En 2008, il revient au long métrage pour produire cette fois-ci un documentaire d'animation autobiographique : *Valse avec Bachir*.

Genèse du film

Le film relève d'une démarche introspective et revêt donc une dimension autobiographique.

« *Cette histoire est mon histoire personnelle* » déclare Ari Folman. « *Le film retrace ce qui s'est passé en moi à partir du jour où j'ai réalisé que certaines parties de ma vie étaient complètement effacées de ma mémoire. Les quatre années pendant lesquelles j'ai travaillé sur **Valse avec Bachir** ont provoqué en moi un violent bouleversement psychologique. J'ai découvert des choses très dures dans mon passé...* »



Il y a environ 5 ans, Ari Folman a souhaité ne plus être réserviste dans l'armée israélienne¹. L'administration lui a signifié d'aller voir un thérapeute avant pour évoquer ce qu'il avait vécu dans l'armée. Suite à cette rencontre, Ari s'est rendu compte que c'était la première fois qu'il faisait face à ce passé précis, qu'il parlait de cette période. « *J'avais simplement effacé cette période de mon présent.* » Il s'est alors rendu compte, en discutant avec son entourage, que les gens préféraient oublier cette période du début des années 1980, dont le peuple israélien semblait être peu fier.

C'est pour combler les propres trous noirs de sa mémoire qu'Ari Folman a décidé d'entreprendre la démarche qui a donné naissance au film.

C'est sa rencontre avec son ami Boaz qui lui a raconté l'histoire des chiens qui a décidé Ari à faire un film d'animation.

Ari écrit le scénario du film dans une petite cabane reculée, en Galilée, en six jours. Pendant tout ce temps, il n'écoute que des albums de Max Richter. Il y trouve quelque chose d'extrêmement mélancolique, déprimant, idéal pour écrire. Il a donc contacté ce musicien pour créer la BO du film.

¹ Le service militaire israélien dure 3 ans et on est après réserviste jusqu'à 40-50 ans.

➤ Un espace géographique conflictuel

L'action des événements évoqués dans le film se déroule au Liban, pays arabe. Les tensions existantes avec leur pays voisin, l'Israël, existent depuis la création de ce dernier en 1947.



Source : www.rfi.fr

Dès 1949, date de la fin de la première guerre israélo-arabe, des camps de réfugiés palestiniens existent au Liban.

Le pays se divise alors en deux partis : d'un côté, les libanistes, conservateurs chrétiens qui craignent pour la cohésion nationale et qui s'organisent au sein de la Phalange autour de Pierre Gemayel. De l'autre, les progressistes musulmans, solidaires de la résistance palestinienne.

Les camps de réfugiés se multiplient et servent de bases d'entraînement pour les fédayins² palestiniens qui lancent des raids sur l'Israël depuis le Liban. Le gouvernement, malgré sa sympathie pro-arabe, est trop faible pour endiguer ces mouvements et le pays va devenir un enjeu majeur dans le conflit israélo-arabe, les Palestiniens s'y constituant en véritable Etat dans l'Etat.

L'activité croissante de l'OLP (Organisation de Libération de la Palestine), menée par Yasser Arafat, dans le sud du Liban va devenir un point de désaccord majeur avec l'Israël.

➤ La guerre du Liban

La guerre civile éclate au Liban le 13 avril 1975 suite à un attentat visant Pierre Gemayel, dirigeant chrétien maronite et leader phalangiste, dans la banlieue ouest de Beyrouth. La répression est terrible : les phalangistes tuent 27 palestiniens. C'est l'escalade de la violence. A chaque action d'un des partis répond une vengeance plus terrible de l'autre, ce qui aboutit en décembre 1975 au « samedi noir » avec la mort de 600 musulmans assassinés par les phalangistes.

Beyrouth est alors divisée en deux pour les 17 années suivantes dans une véritable guerre civile qui oppose les deux communautés chrétienne et musulmane : les quartiers chrétiens à l'est, ceux musulmans à l'ouest.

² *Fedayin* signifie celui qui se sacrifie pour quelque chose ou quelqu'un ; ce sont de petits groupes de commandos palestiniens qui s'opposent à l'Etat d'Israël. Ils sont à la base de mouvements comme le Hamas ou le Jihad islamique.

En 1976, les Syriens, qui ont des prétentions territoriales sur le pays, entrent au Liban avec les chars et imposent un rééquilibrage du partage des pouvoirs entre les communautés. Ils en profitent pour occuper le pays et empêcher la victoire décisive de l'un des deux camps sur l'autre de façon à maintenir leur assise dans le pays, ce qui soulève l'opposition armée des milices chrétiennes.

Toujours sous la menace de l'OLP, soutenue par la Syrie, l'Israël lance une intervention militaire dans le sud du Liban en 1978, occupant cette zone.

➤ **Les événements de 1982 : Opération « Paix en Galilée »**

Le 3 juin 1982, un commando palestinien fait une tentative d'assassinat contre l'ambassadeur israélien à Londres. Le lendemain, l'armée israélienne bombarde les camps de l'OLP au Liban, alors que cette dernière n'est pas impliquée dans l'attentat de la veille. Très vite, l'OLP réplique.



Le 6 juin, l'armée israélienne lance l'opération « Paix en Galilée » et avance d'environ quarante kilomètres dans le sud du Liban. Selon la volonté du ministre de la Défense de l'époque Ariel Sharon, les Israéliens entrent dans la capitale, Beyrouth, et font la jonction avec les troupes chrétiennes de Bachir Gemayel. Les Syriens sont vaincus avec de lourdes pertes.

Les Israéliens commencent alors le siège de Beyrouth Ouest, qui compte environ 200 000 civils et abrite les dirigeants de l'OLP. Le 21 août 1982, suite à un accord international avec les Nations Unies, un cessez-le-feu intervient et les dirigeants de l'OLP sont évacués sur des navires français. Les forces libanaises chrétiennes se retrouvent alors en position de force et le phalangiste Bachir Gemayel est élu président le 23 août 1982.

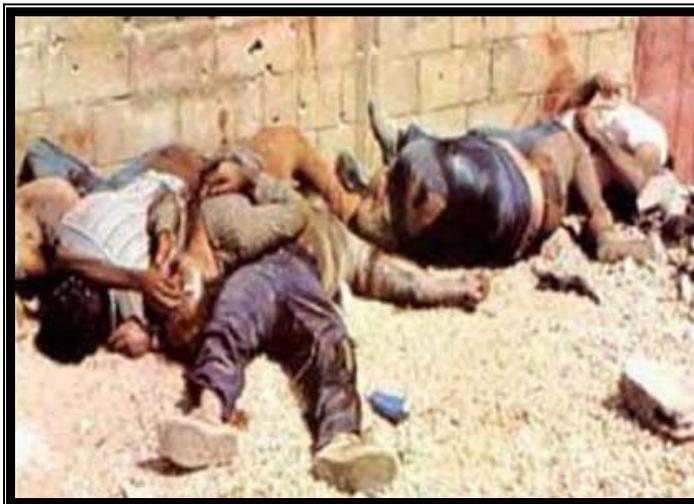
➤ **Les tragédies de Sabra et Chatila**

3 semaines plus tard, le 14 septembre 1982 exactement, Bachir Gemayel est assassiné. Les Syriens sont montrés du doigt, même si rien n'a jamais été prouvé ni revendiqué.

Parallèlement, l'évacuation de Beyrouth par l'OLP a laissé plusieurs dizaines de milliers de civils palestiniens sans protection. Les milices libanaises chrétiennes phalangistes entrent alors dans les camps en représailles.

Les Israéliens étaient censés protéger et contrôler le périmètre. Le 15 septembre 1982, l'armée israélienne les encadrait parfaitement.

Pourtant lors des 2 nuits suivantes, ils illuminèrent les camps de réfugiés palestiniens à l'aide de fusées éclairantes, permettant ainsi aux phalangistes de pénétrer dans ceux de Sabra et Chatila. Ces 2 jours donnèrent lieu à des massacres terribles. On estime le nombre des victimes civiles entre 700 et 3 500 personnes dont des femmes et des enfants.



Source : www.ism-france.org

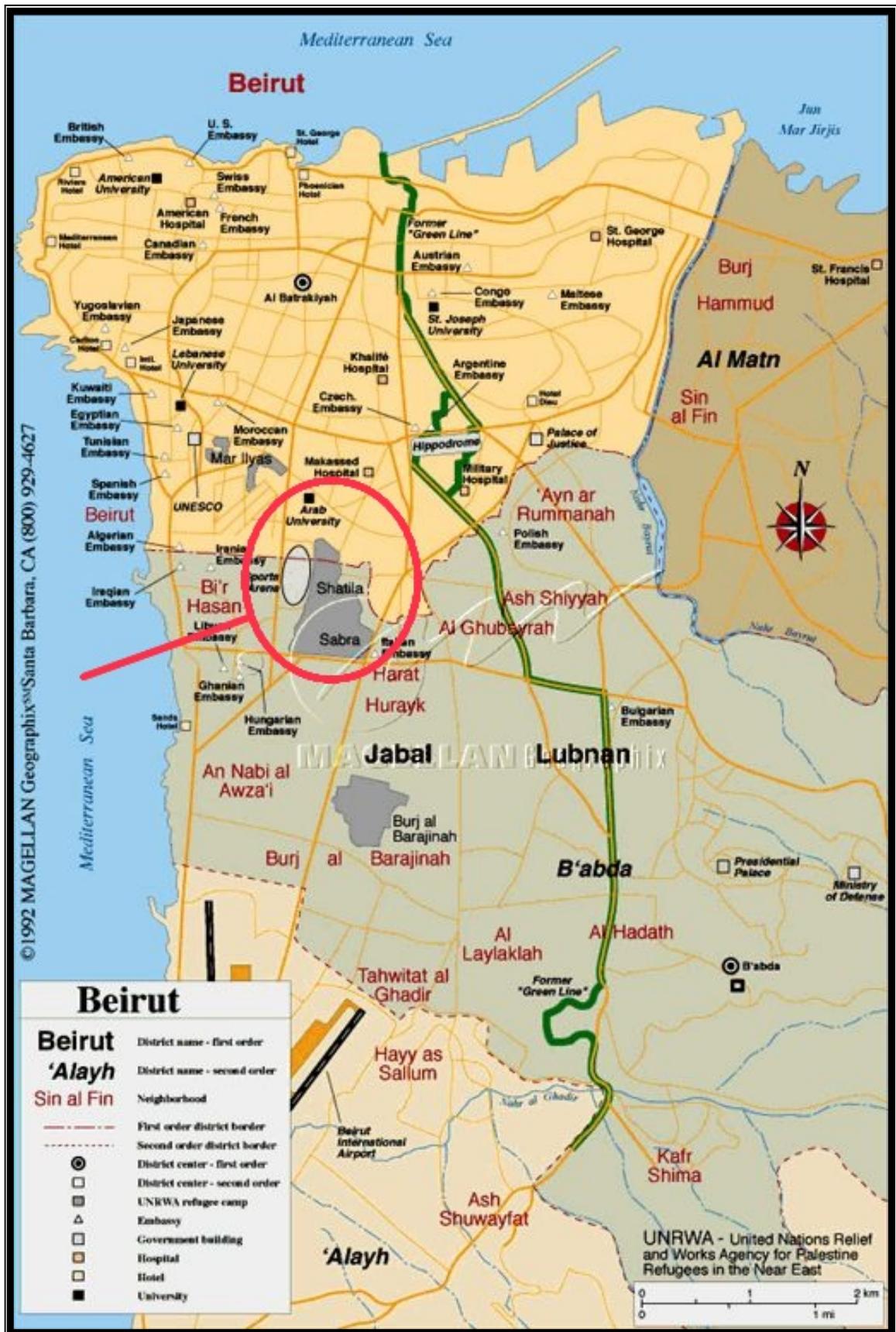
Des informations et des rumeurs auraient circulé au sujet des massacres perpétrés dans ces camps. L'Etat d'Israël prétendit que cela était trop vague pour justifier d'une intervention.

Le Conseil de Sécurité des Nations Unies a condamné les massacres et les a qualifiés d'acte de génocide par la résolution 521 du 19 septembre 1982.

La seule commission d'enquête israélienne concernant la responsabilité des massacres de Sabra et Chatila a établi en février 1983 la responsabilité des phalangistes et celle indirecte d'Ariel Sharon. Cela provoquera d'ailleurs sa démission de son poste. Mais la seule question de la responsabilité israélienne reste encore aujourd'hui au centre de débats.

Cette opération « Paix en Galilée », si elle fut une victoire militaire pour l'Israël, la discrédita en partie aux yeux de l'opinion occidentale.

Le retrait israélien du sud du Liban ne se fera qu'en mai 2000.



Source : palestine1967.site.voila.fr

Pourquoi un documentaire d'animation ?

« Pour moi c'était la seule façon de raconter cette histoire qui serait forcément surréaliste, puisque toutes les guerres sont surréalistes et absurdes. C'est une histoire de mémoire et de souvenirs enfouis, d'hallucinations, de rêves... Pour moi, il n'y avait pas mieux que le cinéma d'animation. »

C'est un nouveau genre : le documentaire d'animation, « un film d'art d'une nouvelle forme qu'Arte soutenait. » Ari Folman.

L'aspect documentaire du film

- Le film *Valse avec Bachir* reprend toutes les composantes du film documentaire type : images d'archives (celles de la fin du film), interviews de témoins (journalistes ou soldats), de scientifiques donnant du crédit aux propos.

Toutes les personnes interrogées dans ce documentaire sont bien réelles et apparaissent sous leur vraie identité, sauf deux qui ont refusé. Mais les neuf témoignages sont bien réels.

- La nouveauté dans ce documentaire d'investigation est le sujet : il porte sur le réalisateur lui-même et sur ses propres souvenirs.
C'est une vraie nouveauté car le réalisateur prend d'habitude un sujet autre que lui, créant ainsi une distance nécessaire pour mener son investigation, lui permettant un traitement objectif.

Dans sa démarche, ce n'est pas tant savoir ce qui s'est passé de manière objective au Liban lors des massacres de Sabra et Chatila, que d'avancer sur sa propre vérité subjective.
Il part d'ailleurs du principe que le spectateur connaît les événements.

- Le récit est en fait une succession d'anecdotes individuelles. On n'a donc pas une vision exhaustive mais une vision très parcellaire du conflit.

Pourquoi le choix de l'animation ?

Ari Folman choisit de mettre en images les témoignages, plutôt que de filmer le témoin et relater uniquement ses paroles.

Le récit est donc une interprétation, et de fait une transformation, du réel. Cette idée est relayée par la représentation graphique des souvenirs : on trouve une esthétique différente de celle du moment présent (celui de l'investigation).

On pourrait alors rapprocher l'expérience faite par Ari Folman du « docu-fiction ». La grande différence avec ce sous-genre, c'est qu'Ari Folman donne plus d'importance aux émotions, aux sentiments, aux sensations, aux rêves, aux ressentis des personnes qu'à la réalité des faits.

Exemple : dans son film, Ari fait intervenir non seulement des récits d'anciens combattants mais aussi leurs cauchemars...

L'animation apparaît donc le seul moyen de traduire visuellement les rêves, souvenirs, cauchemars, ... sans jamais nuire ou occulter la réalité.

Esthétisme « réaliste » du film :

- Les personnages étant centraux dans la thématique du film, il fallait un traitement très réaliste des visages et des personnages.



Ils sont dessinés avec un souci du détail extrêmement marqué : ombres, rides, contours...

➔ *Photogramme : réalisme des traits des personnages lors de la discussion entre Ari et Boaz.*

- Un autre style vient s'ajouter au traitement de l'animation dans le film : celui utilisé dans les scènes d'hallucinations, celles oniriques. On est dans la mise en image du témoignage et de ses fantasmes. Mettre en images le témoignage est une chose nouvelle dans le documentaire, et totalement impossible dans un documentaire basé sur des images du réel.



Ce style est marqué par plus de liberté dans les contours ou dans les couleurs.

➔ *Photogramme : Forme plus stylisée et tons monochromes pour évoquer le rêve hallucinogène de Carmi.*

- Enfin un dernier style apparaît à la fin du film pour aborder la dimension documentaire : les 18 dernières minutes qui parlent du massacre des camps.



➔ *Dans cette partie, on notera l'utilisation de couleurs monochromes, allant de l'orange au noir. Ce choix de couleurs renforce l'atmosphère oppressante du moment qui prépare aux images tirées du réel en toute fin de film.*

Construction du film

- Ari Folman a d'abord tourné une vidéo de référence avant de construire le story-board à partir de cette vidéo.



Ensuite le story-board de 2 300 dessins a été animé. Cet animatique a été retravaillé jusqu'à être parfait avant de passer à l'animation. Le rendu est un mélange d'animation classique et de technologie numérique.

- L'utilisation à la fin du film de 50 secondes d'images en prise de vue réelle est là pour rappeler la réalité de ce massacre. On n'est plus dans l'évocation de souvenirs imprécis, ni dans l'hallucination ou le rêve, mais bien dans une sombre et tragique réalité.



Cette séquence respecte la trace du documentaire filmé sur le fait : la qualité de la vidéo, le montage lent, les lamentations, l'absence de bande sonore, hormis une percussion qui vient accentuer le côté lugubre, tragique du moment.

Avec ce traitement, on passe d'une histoire personnelle à une réflexion humaniste.

- Le réalisme apparaît enfin aussi dans le graphisme animé :



Dans les décors, en arrière plan, le souci du détail est important. Les objets sont traités avec réalisme.

On perçoit la présence d'images du réel dans le décor.

La mise en parallèle des événements avec la liquidation du ghetto de Varsovie par les nazis :



Le traitement du souvenir chez Ari Folman n'est pas neutre.

Sa manière d'aborder cet événement tragique que sont les massacres de Sabra et Chatila est baignée par une représentation héritée des grands traumatismes de la Seconde guerre mondiale. Ce n'est pas d'ailleurs un hasard si Ari Folman égrène des références et évoque des histoires datant de cette période, marquante pour le peuple israélien.

Le défilé des réfugiés palestiniens est traité selon une logique du souvenir, qui est dépeint depuis le début du film comme un élément très sélectif et peu fiable.

Son souvenir se matérialise alors avec les images mentales que le réalisateur a acquises. Il fait donc un parallèle évident entre l'image héritée de la déportation des Juifs dans le ghetto de Varsovie et les événements de Sabra et Chatila, grâce à la représentation de l'enfant.

Par ce biais, le réalisateur place les événements survenus au Liban à égalité avec l'extermination des Juifs pendant la guerre. L'idée de génocide, thèse défendue par le réalisateur lui-même, est donc relayée par l'image elle-même et sa symbolique.

Cette dimension explique d'ailleurs la présence à la fin du film d'images en prise de vue réelle.

Ces images sont la représentation et la trace d'une réalité incontestable. Ce sont des images d'archives, les preuves du génocide.

Toutes les images précédentes n'étaient que la mise en images du souvenir que pouvait avoir Ari Folman de cet événement. Elles n'avaient donc aucune vérité en tant que représentation du réel alors que celles de la découverte du massacre sont des images incontestables.

Leur traitement par des images du réel montre aussi la force et l'impact qu'elles ont eu sur Ari Folman. Ce choix d'images traduit la vision subjective qu'a Ari Folman quant à la responsabilité des dirigeants israéliens.

Un film psychanalytique autour de la notion de culpabilité

Le film est construit autour d'un leitmotiv : celui du rêve d'Ari.

Pendant toute la durée de son film, Ari Folman va chercher à interpréter son rêve et, dans le même temps, il va s'interroger sur le fonctionnement de la mémoire.

La mémoire, son fonctionnement :

Selon Sigmund FREUD, père de la psychanalyse, « les premiers souvenirs d'une personne se rapportent le plus souvent à des choses indifférentes ou secondaires, alors qu'il ne reste dans la mémoire des adultes aucune trace des fortes impressions affectives de cette époque. »

Il ajoute que la mémoire fonctionne par réminiscence de flashes mémoriels, dont la réalité est évidemment altérée.

Dans le film d'Ari Folman, on retrouve parfaitement cette perte de mémoire, liée à un événement douloureux. La démarche entreprise par Ari, celle de remonter à la source, de se mettre à nu psychanalytiquement parlant, se traduit visuellement par la nudité des corps dans la séquence du rêve, où on voit sortir des soldats nus de la mer face à un Beyrouth ouest dévasté. **(Voir l'analyse de séquence en fin de dossier, page 22)** Cette séquence renvoie directement au sentiment de culpabilité qui anime Ari lors de sa rencontre avec les femmes palestiniennes sortant des camps.



Le poids des souvenirs, entre remords et culpabilité:

La plupart des moments évoqués lors des souvenirs mettent en scène des soldats face à des situations déstabilisantes, les montrant paniqués, effrayés, déconnectés du réel...

La guerre semble vécue comme un véritable traumatisme, laissant les hommes marqués à vie, en proie à des cauchemars, comme celui de Boaz évoqué dès l'ouverture du film.



La séquence d'ouverture du film est révélatrice de ce traumatisme profond chez le témoin de la guerre :

- la terreur causée par ces chiens menaçants, effrayants.
- l'obsession marquée par le nombre très précis et constant des chiens, 26 exactement
- la meute isolant la victime, seule face à la masse. Peur du nombre.

- une avancée incontrôlable qui annihile toute humanité (les gens s'écartent, la voiture s'arrête, les gens se cachent ou fuient, on voit même deux silhouettes d'un enfant et de sa mère piétinées par les chiens)



L'explication de ce cauchemar faite par le soldat lui-même permet de saisir l'insoutenable sentiment de culpabilité, de responsabilité qui anime le personnage. Boaz n'a pas été capable de tirer sur des êtres humains, et donc il a été contraint d'abattre des animaux innocents.

On peut trouver d'autres exemples, plus ou moins frappants, tout au long du film, comme celui du journaliste qui a perdu la raison devant le charnier de chevaux, ou encore celui de Ronnie Dayag, qui a fui son tank sans se soucier de ses camarades...



La séquence de l'oliveraie est une des séquences les plus intéressantes, plongeant le spectateur dans l'ambivalence même de la guerre : on est dans le souvenir d'un soldat, Frenkel.

Le traitement musical du passage contraste complètement avec la tonalité et la tension du passage (musique au piano, empreint de sérénité...).

	<p>Lumière très douce, paysage naturel reposant, en lien avec la musique.</p> <p>Pourtant, la tension est palpable :</p> <ul style="list-style-type: none"> - pas de profondeur de champs - difficulté à percevoir les soldats
	<p>On passe en prise de vue distante sur le groupe de soldats.</p> <p>Le léger mouvement de caméra nous laisse comprendre qu'on est en caméra subjective, et donc en train d'épier les soldats.</p> <p>Apparition d'une possible menace</p>

	<p>Précision de la menace : Deux ombres dissimulées sous un arbre se déplacent furtivement.</p> <p>Ces deux ombres se définissent par leurs armes : des lance-roquettes.</p> <p>Une embuscade est en préparation. Les soldats israéliens sont donc menacés.</p>
	<p>Le plan suivant introduit la réflexion majeure de la séquence :</p> <p>D'une menace militaire où le soldat était en légitimité de répliquer, on découvre que son adversaire est un enfant.</p> <p>On est encore dans l'implicite : l'enfant n'apparaît pas totalement</p>
	<p>On retrouve le même plan que dans le photogramme 2, associant ainsi la menace à l'enfant.</p>
	<p>La place de la caméra place le spectateur dans le rôle de la cible.</p> <p>L'enfant perd son innocence (celle de la musique) pour revêtir l'image du destructeur, de la menace.</p> <p>L'utilisation du ralenti pour montrer l'impact de la roquette sur le blindé montre bien que nous sommes dans un récit imaginé, et non pas dans le réel.</p>
	<p>Les soldats, qui n'ont pas identifié qui les attaquait, sous le feu de l'embuscade, tirent sur la première cible qui apparaît : l'enfant.</p> <p>L'ellipse utilisée pour traiter l'exécution de l'enfant renforce le principe de fonctionnement de la mémoire.</p> <p>Cette séquence illustre ainsi l'absurdité de cette guerre.</p>

Cependant le sentiment de culpabilité qui domine, même si l'implication et la responsabilité dans les événements sont involontaires, est celui d'Ari Folman.

Mais si c'est son point de départ dans son investigation, il n'hésite à nous interroger sur une responsabilité collective.

Par ailleurs, dans la mise en scène de la responsabilité, Ari Folman pose aussi la question de l'absurdité de la guerre, en montrant ses erreurs, notamment sous forme d'un clip.



Un film antimilitariste

Ari Folman : « *Valse avec Bachir* aurait pu être raconté [...] par un vétéran américain du Viêt-Nam, ou un soldat russe qui a combattu en Afghanistan ou un ancien Casque bleu hollandais intervenu en Bosnie, à Srebrenica, au milieu des années 90, ou encore par un Américain sur le front en Irak. Ce film aurait pu être raconté par n'importe quel homme qui se réveille un matin dans une ville reculée, loin de chez lui, qui se fait tirer dessus et qui renvoie les tirs, et qui se demande : « Mais qu'est-ce que je fous là ? » ».

Le traitement d'un conflit militaire est un thème récurrent chez Ari Folman (cf. : sa biographie). La majeure partie du film consiste à évoquer des événements survenus pendant la guerre du Liban, soit à Ari, soit à d'autres soldats.

Ari Folman développe l'aspect annihilant et absurde de la guerre.

L'horreur de la guerre

- La peur est la première des composantes de la guerre



Le réalisateur aborde ce thème avec notamment l'histoire du tankiste. D'abord en pleine confiance et sécurité à l'intérieur de son char, il est en proie à la panique dès le premier accrochage et s'enfuit. Même s'il est taxé d'héroïsme comme dernier survivant de l'embuscade, le sentiment dominant et moteur reste la peur.

Il n'est pas alors étonnant de voir si souvent les soldats penser à leur désengagement. On voit ainsi Ari rêver de destinations lointaines à l'aéroport de Beyrouth.

- Le non-discernement et le réflexe



Lorsque la peur prend le dessus, on est sujet à la panique : on est prêt à tirer sur tout ce qui bouge. Et souvent cette panique est source d'erreur irréparable.

Ainsi dans le film, on est capable de tuer un enfant (même pour sauver sa vie), on mitraille une voiture civile dans l'incertitude. Les victimes civiles sont malheureusement aujourd'hui dans les conflits les plus nombreuses. La peur des populations civiles en territoire occupé, que l'on peut suspecter, est souvent un facteur aggravant de ce genre d'erreurs.

- La mort est omniprésente



La mort est le quotidien du soldat. Il faut s'occuper des blessés, transporter les corps, faire face aux mutilations, oser poser le regard sur les cadavres militaires ou civils, même d'enfants. Ari, tout en l'abordant, évite la complaisance et, grâce à l'animation, les images trop choquantes.

Cette mort est montrée aussi comme liée fortement au hasard : l'homme sur son âne abattu par erreur, Frenkel qui valse au milieu de nuées de balles...

Hommage à des réalisateurs engagés dans leur production de films de guerre :

En choisissant l'animation comme mode représentatif, il s'ouvre des choix esthétiques larges pour représenter la guerre.

C'est surtout pour lui l'occasion de faire un clin d'œil à des œuvres ou à des réalisateurs qui l'ont particulièrement touché, tout comme lui marqués par la noirceur et le côté sombre de la guerre.

Apocalypse Now



Ari Folman puise son inspiration de la représentation de la guerre dans l'esthétisme proposé par Coppola dans *Apocalypse Now*. Les nombreux plans sur les hélicoptères, ainsi que le traitement des personnages en ombres chinoises, ainsi que les couleurs utilisées, rappellent fortement ce film devenu un incontournable.





La séquence qui se passe sur la plage donne lieu à un clip surréaliste sur la guerre.

A l'instar du film de Coppola, Ari Folman propose une séquence qui semble totalement décalée avec la réalité grave de la guerre.

Cette séquence se déroule sur un fond musical, qui s'avère être un remake du groupe américain Cake qui chantait « Korea ». Le thème musical a été conservé mais les paroles ont été adaptées en devenant « Today I'm bombed Beyrouth ».

Les images qui composent cette séquence sont en partie une référence au film de Coppola (le surf en plein bombardement) mais les événements présentés ensuite sont tous réellement arrivés : par exemple, l'avion israélien qui bombarde ses propres tanks est un épisode tristement réel qui avait fait plus de 30 morts par erreur.



Full Metal Jacket



Cette séquence est une des scènes majeures du film. Elle donne le titre au film lui-même.

- C'est un hommage à un des films de guerre incontournable pour Ari Folman : *Full Metal jacket* de S. Kubrick. Il reprend la fameuse scène où un soldat git au sol sous les yeux de ses amis impuissants.

- Le personnage de Frenkel, le soldat au patchouli, sort de sa cachette et arrose l'espace environnant. Dans cette scène, on a une totale perte de notion du temps, de l'espace et du lieu, qui rappellent le principe même de la valse dans son mouvement. Bachir Gemayel est quant à lui présent sur toute la séquence sur les murs autour du soldat.



Le traumatisme du soldat

Son retour dans sa ville natale de Haïfa est l'occasion pour le réalisateur de montrer le dur retour à la vie dite normale pour un ancien combattant.

On est dans une mise en scène classique du retour du héros chez lui. Mais Ari Folman choisit de la représentation, non pas sous l'angle des joyeuses retrouvailles, mais sous celui de la rupture.

Dès les premières images, Ari semble totalement étranger au monde qui l'entoure. Il ne semble plus appartenir au monde dans lequel il évolue. Le traumatisme de ce qu'il a vu semble lui peser alors que le monde autour de lui continue de vivre en pleine euphorie, à pleine vitesse.



Il semble ne plus pouvoir suivre le rythme effréné des gens dans leurs préoccupations quotidiennes, dans leur futilité. Il a donc une rupture spatiale entre Ari (le soldat) et le reste du monde.

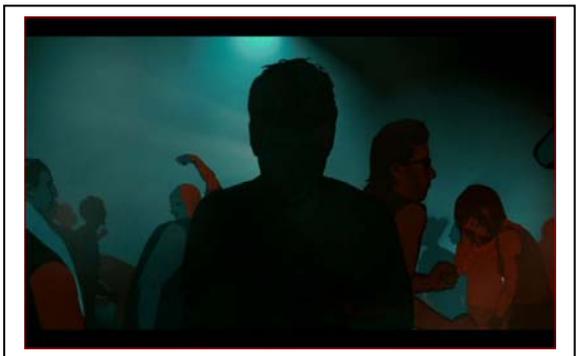
On retrouve aussi cette rupture par l'évocation du conflit des générations. Ari n'appartient plus à cette jeunesse insouciante (la punk qui se drogue, les jeux vidéos, la discothèque).

Dans sa déambulation, par exemple, il voit un adolescent jouer à un jeu vidéo de combat.



Ari a fait l'expérience de la vraie guerre et il n'a plus envie de la prendre pour un jeu, à la différence de l'adolescent pour qui la guerre a encore une connotation ludique. Ari est aussi représenté hors de l'espace où se trouvent les jeunes qui jouent, et montre ainsi qu'il est sorti d'un âge pour aller vers un autre, moins insouciant.

Il réalise que la vie poursuit son chemin et que tous se moquent de son sort et de la guerre. La solitude se retrouve dans toute la séquence.



Son isolement se retrouve jusque dans le traitement des sentiments : il évoque une rupture avec sa petite amie juste avant sa mobilisation.

Dans la discothèque, il est caractérisé par des couleurs très sombres et il se situe à part du groupe.

Toute cette séquence renforce la solitude et l'état d'isolement dont souffre l'ancien combattant.

Un autre aspect qu'il ne faut occulter dans le film est celui de l'inactivité. Si le soldat ne combat pas toujours, il passe beaucoup plus de temps à attendre. L'ennui rejoint ainsi le sentiment de solitude. L'homme n'a alors pas plus de place dans la société qu'à la guerre, et ne se définit plus que comme un symbole de mort. L'attente, ne l'oublions pas, est à l'origine même du sentiment de culpabilité d'Ari Folman.

Analyse de la séquence du rêve

(7'26 – 8'38)

Cette séquence met en scène le premier rêve qui touche Ari Folman ; il reviendra trois fois dans le film.

Cette scène a été la première scène tournée, et elle a été déterminante dans le choix des couleurs et dans la tonalité de l'ensemble du film. Elle est donc la scène matricielle du film.

Dans cette séquence, Ari Folman se met lui-même en scène, en réactivant ses propres souvenirs et ses sentiments de culpabilité liés à cet événement tragique enfoui en lui. Il symbolise cette réminiscence progressive par le retour métaphorique à Beyrouth par la mer.



Beyrouth de nuit.

Couleur jaune orangée : évocation des fusées éclairantes qui colorent la nuit.

Rappel du contexte de guerre.

Ces fusées renvoient clairement au rôle exercé par les forces israéliennes pendant cet événement tragique, et particulièrement celui exercé par Ari Folman.



Immersion complète du personnage.

Impression de totale quiétude.

Symbolique du liquide amniotique, protecteur de la mère

Les oreilles sont aussi immergées, ce qui isole le personnage aussi sur le plan sonore. L'isolement est donc total (pas de son ; yeux fermés)



Cette séquence plonge le spectateur en plein onirisme.

Cette tonalité lumineuse renvoie aussi à la teinte sépia (utilisée lors de la séquence en prise de vue réelle en fin de film) des photographies anciennes, traduction d'un passé enfoui, lointain.



Découverte des soldats (ils portent des armes, plaque d'identification autour du cou) qui sortent nus de la mer.

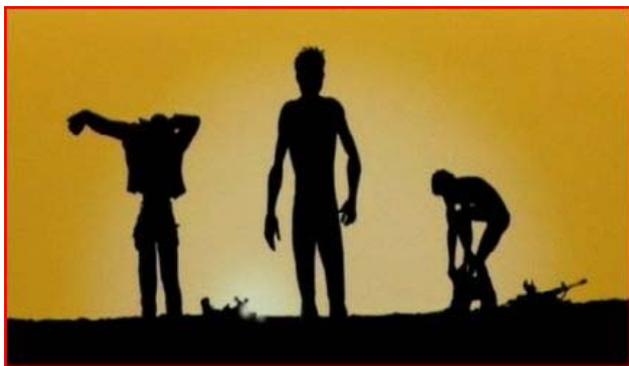
Idee de pureté ou purification par immersion.



La nudité renvoie à une idée de culpabilité antérieure, comme si le besoin d'un dénuement total se faisait sentir pour parvenir à l'absolution.

Leur allure, leur dénuement, leurs visages inexpressifs renvoient à l'innocence.

L'ostinato, joué au violon, devient obsédant. Il renforce la dimension mystérieuse de cette séquence



Passage d'un monde à l'autre.

Ombres chinoises.

Définition plus précise des personnages.

Leurs vêtements renvoient à un rôle social et une responsabilité évoqués par l'ombre des armes sur le sol.



Entrée dans la ville.

Changement dans le traitement des couleurs : couleurs bleutées, ternes...

On a quitté l'onirisme pour passer à un traitement plus réaliste.

La fonction du soldat est clairement évoquée par les vêtements et le décor marqué par la guerre.



Long plan séquence.

La caméra suit les déambulations du personnage dans les rues de Beyrouth.

Noter l'ancrage réaliste avec les photos de Bachir Gemayel placardées sur les murs.



Rencontre avec les veuves

Flot incessant de femmes en deuil.

Le traitement de la lumière laisse percevoir qu'on se trouve au lever du jour. La clarté du ciel va croissante sur la fin de cette séquence.



Mouvement de caméra qui tourne autour du personnage pour finir avec son visage face caméra.

Ce mouvement amène la création d'une émotion chez le personnage.



Le mouvement de caméra interroge le personnage sur son rapport avec ce qu'il découvre

Quel est sa relation avec ces femmes en deuil ? Quel lien faut-il y voir ?

Y a-t-il une quelconque responsabilité du personnage vis-à-vis de ces femmes ?

La clarté croissante du jour se levant derrière le personnage symbolise une approche de la vérité.

L'isolement dans le liquide du début de séquence trouve un écho ici. Quel est l'évènement nocturne qui a amené ce défilé de veuves ? Pourquoi cette nuit ne se rappelle pas au souvenir d'Ari ?

Lors de la dernière séquence du film, juste avant les images réelles de Sabra et Chatila, le réalisateur fait une dernière fois un retour sur cet extrait.



Ici, les couleurs ne sont plus les mêmes. Elles sont dans les teintes orangées et rappellent l'aspect onirique du début du rêve. Or, ici, plus question d'onirisme, mais plutôt de teintes évoquant le réalisme d'un vieux document.

On a changé de position de caméra. On ne fait plus face aux veuves mais on les suit.

Ce choix de la place de la caméra s'explique par le fait qu'on sait pourquoi elles pleurent et d'où elles viennent.



Le travelling avant remonte tout le cortège.

On notera ici l'absence de musique, qui est remplacée par les seules lamentations de ces femmes déchirées.

On découvre, dans un mouvement inverse à celui d'Ari dans son rêve, Ari à un croisement.

Le choix du lieu n'est pas fortuit, tout comme le trajet des femmes (rectiligne) alors que celui d'Ari suivait une bifurcation. On connaît maintenant les raisons des lamentations des veuves.



La séquence s'achève sur Ari, comme dans son rêve.

La lumière n'a plus le même traitement : on est en pleine clarté. Ari aussi a compris la signification de son rêve, et accède lui aussi à plus de clarté. On a fait un pas vers la vérité.

Le choc de cette vérité pour le réalisateur apparaît au travers de la respiration très marqué du personnage (haletant, comme s'il avait le souffle court).

Ce dernier plan le laisse seul, en compagnie d'un camarade de lutte, face à au lourd poids de sa responsabilité, ainsi que celle de l'armée israélienne.

Analyse de la séquence de la valse

(53'30 – 58'18)

Cette séquence vous est proposée sous forme d'un questionnaire qui pourra être abordé avec les élèves.



En quoi les 2 photogrammes ci-dessus s'opposent-ils au photogramme ci-contre ? Quelles sont les deux réalités ?

La vision de la guerre n'est pas la même.

Si le photogramme de droite montre la terreur, des hommes mourants, terrés et apeurés, les deux autres présentent la scène comme un spectacle, une mise en scène.

Il y a le monde des combattants et les autres.



Quel nouvel élément dans la séquence apparaît à ce moment précis ?

C'est l'intrusion de la musique. C'est la valse op. 64 n°2 en ut dièse mineur de Chopin. Elle est rajoutée, de manière extra diégétique.

Elle n'a pour rôle que d'appuyer le récit du souvenir, tel que le narrateur s'en rappelle.



« Je ne sais pas si ça a duré une éternité ou une minute, mais je revois Frenkel au carrefour, avec des nuées de balles qui sifflent autour de lui. Et au lieu de traverser la rue au pas de charge, il se met à danser comme un possédé. Il leur montre qu'il n'a pas l'intention de quitter la rue, qu'il entend bien y rester toujours. Il veut danser une valse entre les balles, avec les portraits géants de Bachir autour de lui... alors qu'au même moment, à deux cent mètres de là, les fidèles de Bachir préparent la vengeance, préparent le massacre dans les camps de Sabra et Chatila »

Expliquez en quoi Frenkel paraît entièrement « déconnecté » de la réalité, grâce notamment aux deux photogrammes ci-dessus.

En quoi le traitement de ce passage prouve-t-il qu'on est dans un film, et ici un souvenir, totalement subjectif ?

*Son attitude est décalée : il exécute des pas de danse. Il se roule par terre. Il semble totalement aliéné. On pourra voir dans son attachement à son arme (l'insistance qu'il met pour s'en saisir) et cette danse faite en communion avec l'utilisation de son arme de mort un hommage à **Full metal jacket** et au personnage de « Baleine ».*

La dilation du temps, comme le confirme la voix-off, contribue à faire de cette scène un moment totalement onirique.

C'est par le narrateur et le souvenir qu'il a de ce moment qu'on découvre les images. On est donc dans une vision totalement subjective de ce passage, et ce depuis l'ouverture de la séquence. Le simple fait de sortir de son abri pour s'exposer aux tirs ennemis a été tellement troublant et marquant pour le narrateur (Ari) que ce souvenir s'est ancré, en ne conservant qu'une part de vérité, en idéalisant complètement l'instant et l'acte.



Quel lien trouvez-vous entre le titre du film et ce photogramme ?

Le visage de Bachir Gemayel apparaît en arrière plan.

Le soldat semble le défendre. Le soldat danse dans une ville marquée par l'image de Bachir.

Quel est le dernier mouvement de caméra ?

Un zoom sur le visage de Bachir.

Quel pourrait être la signification ou la symbolique de ce titre ?

La valse renvoie à l'idée à l'insouciance.

Le visage de Bachir criblé de balles rappelle son assassinat.

On peut y voir l'idée que les israéliens n'ont pas mesuré le danger que pouvait occasionner cet assassinat, ni anticiper la vengeance des phalangistes.