

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

ARI FOLMAN

VALSE AVEC BACHIR



par Anne Marquez



Valse avec Bachir marque l'avènement d'un genre nouveau que l'on a qualifié de « documentaire d'animation ». Si une telle appellation peut être discutée, l'inventivité et la vigueur formelle du film saisissent dès sa première vision. Sans doute parce que le recours à l'animation ne résulte pas d'une utilisation habile de cette technique en vogue, mais bien d'une nécessité. Sa guerre intérieure, Ari Folman ne pouvait la figurer que par

le dessin. En animant ses souvenirs de la première guerre du Liban, le cinéaste doit affronter ce qu'il a fait dans le passé, et surtout ce qu'il n'a pas fait : éviter le massacre de Sabra et Chatila, une de ces tueries qu'aucune politique ne peut justifier et dont aucun combat ne peut être le mobile.

La « fête barbare » (Jean Genet) de 1982 eut lieu sous la lumière des fusées que les Israéliens lançaient dans le ciel pour permettre aux Phalangistes chrétiens d'assouvir leur vengeance après l'assassinat de leur chef, Bachir Gemayel. Ari Folman n'a rien voulu voir à Sabra et Chatila mais il en a pourtant été le témoin impuissant. Par la scénarisation de ses images mentales, il travaille à mettre à jour une chronologie des événements et à restaurer une forme de dignité au souvenir. *Valse avec Bachir* scelle la réconciliation d'un homme avec son histoire.

Directeur de publication : Véronique Cayla.

Propriété : CNC (12, rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 36 95 – www.cnc.fr).
Rédacteur en chef : Stéphane Delorme. Conception graphique : Thierry Célestine. Révision : Sophie Charlin. Rédactrice du dossier : Anne Marquez. Rédacteur pédagogique : Simon Gilardi.

Remerciements : Farouk Mardam-Bey et Sarah Saadi, Yael Nahlieli et Yoni Goodman, Danielle Arbid, Vianney Delourme (Editions Montparnasse).

Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule-Blanche – 75012 Paris – Tél.: 01 53 44 75 75 – Fax. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Dossier maître et fiche élève sont disponibles sur le site du CNC, rubrique Publications : www.cnc.fr.

SOMMAIRE

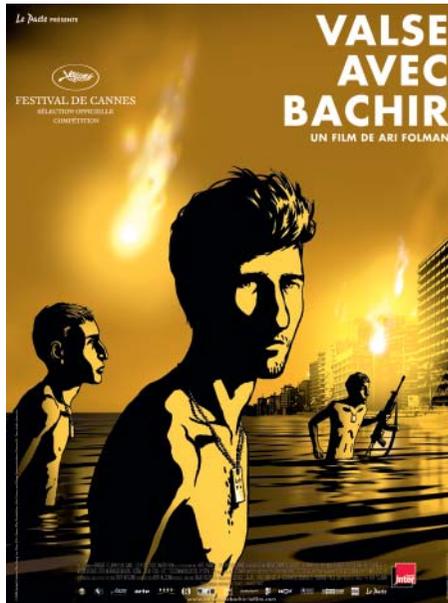
Synopsis & fiche technique	1
Réalisateur	2
Genèse & document	3
Découpage séquentiel	4
Analyse du récit	5
Point de vue La cicatrice intérieure	6
Contexte Le contexte géopolitique	8
Mise en scène Un documentaire d'animation ?	10
Analyse de séquence L'océan hanté	12
Analyse de plan Mécaniques	14
Filiation Des influences hétéroclites	15
Passages du cinéma Recadrages : le roman graphique	16
Lecture critique Genet à Chatila	17
Point technique Animations	18
Atelier pédagogique Documents	20
Sélection bibliographique & vidéo	

**CAHIERS
DU
CINEMA**

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

CNC

Ministère
Culture
Communication



Éditions Montparnasse – DR.

Valse avec Bachir est l'histoire d'un ancien soldat israélien, Ari Folman, qui découvre qu'il a tout oublié de la guerre du Liban. Un soir pourtant, après une discussion avec un ami sur cette période effacée, son passé le rattrape. Ari était bien en faction à quelques centaines de mètres de Sabra et Chatila, en ces funestes jours de septembre 1982 où les camps palestiniens furent décimés. À partir des témoignages croisés et des flash-back que lui font partager ses interlocuteurs, journaliste, thérapeute ou anciens soldats, il explore les méandres de sa mémoire et réédifie progressivement son souvenir.

Ce livret est découpé en deux niveaux : un texte principal et des ouvertures pédagogiques.

Le texte principal a pour visée de fournir les informations nécessaires (biographiques, techniques, historiques) à l'approche du film. Il propose ensuite des réflexions d'ensemble et des analyses de détail afin de donner à comprendre la portée (dans l'histoire du cinéma, ou d'un genre) et la singularité de l'œuvre étudiée. Une première partie privilégie les textes de fond sur double page, ponctués par une analyse de séquence qui donne une illustration précise à l'analyse plus globale du film ; une deuxième partie multiplie les entrées pour offrir à l'enseignant divers angles d'étude.

Les ouvertures grisées en marge ont pour visée de prolonger la réflexion selon un angle pragmatique. Rédigées par un autre rédacteur que celui du texte principal, elles s'adressent directement à l'enseignant en lui proposant des exemples de travail concrets, en lui livrant des outils ou en lui fournissant d'autres pistes. L'idée générale est de repartir de l'impression que les élèves ont pu avoir, d'interroger leur vision du film. Un atelier pédagogique en fin de dossier vient ponctuer ce parcours.

Valse avec Bachir (Waltz with Bashir)

France-Israël-Allemagne, 2008

Scénario, réalisation

et production : Ari Folman

Direction artistique : David Polonsky

Direction de l'animation : Yoni Goodman

Effets spéciaux : Royi Nitzan

Montage : Nili Feller

Son : Aviv Aldema

Musique originale : Max Richter

Production : Les Films d'ici, Bridgit Folman Film Gang, Razor Films

En co-production avec : Arte France / ITVS international

Durée : 86 minutes

Format : HDCAM - 35mm - 1 :85

Sortie française : 25 juin 2008

Interprétation

Dans leur propre rôle :

Ari Folman

Ori Sivan

Ronny Dayag

Shmuel Frenkel

Zahava Solomon

Ron Ben-Yishai

Dror Harazi

Carmi Cna'an (doublé par Yehezkel Lazarov)

Boaz Rein-Buskila (doublé par Miki Leon)

RÉALISATEUR

Ari Folman Filmographie (télévision et cinéma)

- 1991 : *Comfortably Numb*
(documentaire) scénariste,
coréalisateur
- 1996 : *Sainte Clara* (fiction)
coréalisateur avec Ori Sivan
- 2001 : *Made in Israël* (fiction)
scénariste et réalisateur
The Third Eye (série
documentaire télévisée)
scénariste et réalisateur
- 2004 : *The Material That Love Is
Made Of* (série documentaire
télévisée) scénariste,
réalisateur et producteur
- 2008 : *Valse avec Bachir*
(documentaire d'animation)
scénariste, réalisateur et
producteur



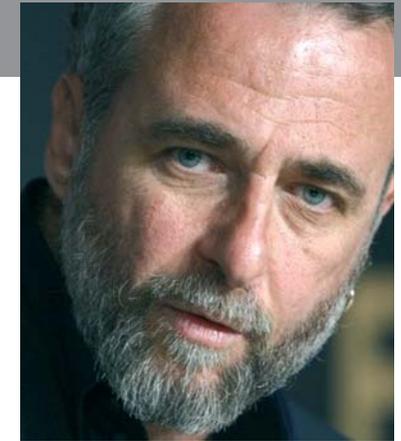
D'UN GENRE À L'AUTRE

Né en 1962, Ari Folman entre dans l'armée israélienne à dix-sept ans et demi et y reste pendant quatre ans ; c'est durant cette période qu'il est confronté à la guerre du Liban et au massacre des camps palestiniens. Ses premiers films sont nettement marqués par la thématique de la guerre. Il débute sa carrière cinématographique par le documentaire, avec son film de fin d'études réalisé à l'Université de Tel-Aviv, consacré à la guerre du Golfe (*Comfortably Numb*, 1991). Il obtient avec ce film le prix du Meilleur Documentaire de l'année dans son pays.

Entre 1991 et 1996, il travaille pour la télévision israélienne et y réalise une série de reportages sur la situation politique dans les territoires occupés. C'est en 1996 qu'il met en scène son premier long métrage de fiction, *Sainte Clara*, adaptation d'un roman de l'écrivain tchèque Pavel Kohout. Le film remporte plusieurs prix en Israël, ainsi que le Prix du Public au Festival de Berlin. En 2001, il réalise *Made in Israël*, conte futuriste en noir et blanc sur la poursuite du dernier nazi vivant.

Dans les années 2000, il devient scénariste pour la télévision, en collaborant notamment à *Shabatot VeHagim* (2001-2004), *BeTipul (In Therapy)*, (2005), *Parashat Ha-Shavua* (2006-2008), ainsi qu'à la série américaine *In Treatment* (2008). Il découvre l'animation avec la série documentaire *The Material That Love Is Made Of (L'étoffe dont est fait l'amour)* en 2004, dont chaque épisode commence par quelques minutes animées (Ari Folman s'y met déjà en scène). Il expérimente ici la même technique à laquelle il recourra dans *Valse avec Bachir*, procédant à des entretiens avec des scientifiques dont l'image est entièrement récréée en animation.

L'absence d'infrastructures dédiées à l'animation en Israël l'amène à fonder son propre studio en 2003, le Bridgit Folman Film Gang, dirigé par Yoni Goodman. En 2008, il sort son troisième long métrage, *Valse avec Bachir*, documentaire d'animation autobiographique. Il travaille actuellement sur un nouveau film d'animation (auquel se mêlera une véritable actrice), une adaptation d'une œuvre de science-fiction de Stanislas Lem, *Le Congrès de futurologie*.



DR.



Photos ci-dessus et à gauche : *The Material That Love Is Made Of* – © Bridgit Folman Film Gang.

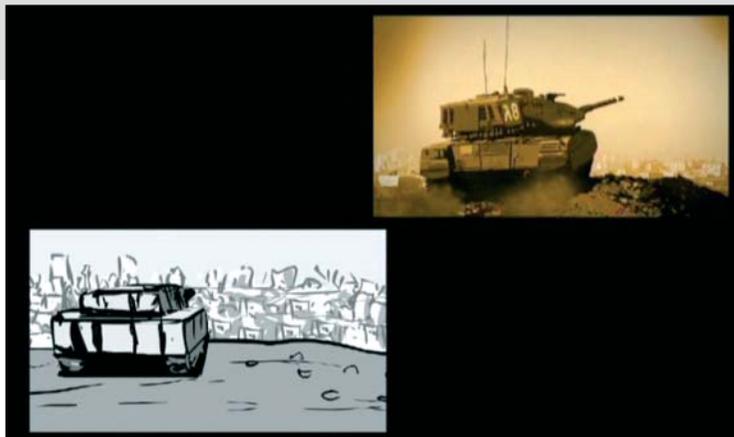
UNE DOUBLE THÉRAPIE

La genèse de *Valse avec Bachir* se confond avec l'histoire personnelle d'Ari Folman : tenu de rester soldat réserviste pour l'armée israélienne jusqu'à 45 ans, il saisit l'opportunité de terminer prématurément ses obligations en échange d'une série de séances avec le thérapeute de l'armée. S'apercevant qu'il a tout oublié de cette période, il remet sa mémoire au travail par le biais de deux chantiers : un chantier thérapeutique (les séances mises en place par l'armée) et un chantier artistique (la conception du film), intrinsèquement liés. L'expérience médicale douloureuse est contrebalancée par le projet du film : « quand nous sommes rentrés dans l'animation [...] toute cette partie de ma vie devenait autre chose, une problème esthétique avec lequel j'entretenais un rapport si technique que je ne saurais le décrire. L'histoire ne m'appartenait plus de la même façon¹. »

La fabrication du film

Ari Folman et son équipe travaillent pendant quatre ans à la fabrication du film. Le cinéaste entreprend d'abord une année durant des recherches sur la guerre du Liban et sur les massacres de Sabra et de Chatila. Il s'entretient avec une dizaine de personnes sur leurs souvenirs et rédige un premier scénario à partir de leurs témoignages. L'écriture du scénario dure une semaine, pendant laquelle Folman accompagne son travail de la musique de Max Richter, à qui il confiera la composition de la bande originale. Il revoit ensuite une seconde fois ceux qui seront les protagonistes de *Valse avec Bachir* et les filme en se servant du scénario comme conducteur, de manière à en faire un film de 96 minutes en vidéo. Sur les neuf personnes interrogées, seules deux ont refusé d'apparaître à l'écran sous leur véritable identité (les personnages de Boaz et de Carmi), mais leurs témoignages sont authentiques.

L'animation est subdivisée en plusieurs étapes : le tournage vidéo du scénario, la création d'un story-board animé simplifié (appelé « animatic ») et la transformation de plus de deux mille dessins en animation définitive. Les deux principaux collaborateurs de Folman, David Polonsky (directeur artistique) et Yoni Goodman (directeur de l'animation), interviennent au moment de la création du story board, à partir duquel est réalisé l'« animatic », permettant de visualiser



© Editions Montparnasse

et de vérifier les idées à l'épreuve du mouvement. David Polonsky et ses trois dessinateurs créent ensuite les dessins qui vont être scannés et traités à l'ordinateur par les animateurs (Cf. Point technique).

De la production à la réception

Le choix de réaliser un documentaire d'animation s'est révélé problématique pour les interlocuteurs financiers. Les producteurs de documentaires ne comprenaient pas la nécessité de faire un film d'animation. Pierre Merle (Arte France) a été l'un des rares à croire au projet ; l'apport financier de la chaîne a été décisif pour construire le budget, dans lequel s'est investi le producteur Serge Lalou (pour Les Films d'ici) et Razor Films, donnant lieu à une triple coproduction, française, allemande et israélienne (la société de Folman, le Bridgit Folman Film Gang). Le budget, de deux millions de dollars, est bien inférieur au budget habituel des longs métrages d'animation. Les moyens dont dispose Ari Folman (quatre dessinateurs et dix animateurs) sont modestes.

Bien qu'absent du palmarès final, le film sélectionné en compétition au Festival de Cannes (2008) obtient une belle fortune critique. Il remporte le César et le Golden Globe du meilleur film étranger en 2009 et se voit sélectionné pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère. La réception est néanmoins plus délicate et partagée en Israël (où il obtient toutefois de nombreux prix) et surtout au Liban. Sa projection est interdite, mais des versions circulent clandestinement. Ceux qui parviennent à le voir font parfois le reproche à Folman de s'en tenir uniquement à son point de vue². Le cinéaste est pourtant très clair à ce sujet : il ne cherche pas à montrer la situation politique dans toute sa complexité. Plus profondément c'est la liberté de raconter cette douloureuse guerre civile qui semble perturber les Libanais : leur rapport au film ne peut se soustraire à une approche souvent exclusivement politique.

1) « Blessé de guerre », entretien avec Ari Folman par Philippe Azoury, *Libération*, 25 juin 2008, p. 25.

2) Isabelle Dellerba, « Malgré le boycott, les Libanais valsent avec "Bachir" », *Libération*, 16 mars 2009.

Document



© Bridgit Folman Film Gang

Folman souhaitait un grand réalisme dans le traitement visuel des personnages. Les animateurs ont procédé à un travail méticuleux en fragmentant les dessins en centaines de morceaux. Les visages ont fait l'objet d'un travail particulièrement complexe, afin de rendre le détail des traits et des expressions de chaque « acteur ».

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

1. Le cauchemar de Boaz (rencontre avec Boaz Rein-Buskila) (00 : 00 : 49 – 00 : 06 : 49)

a / Les chiens sauvages dans la ville (00 : 00 : 49 – 00 : 02 : 58)

Première scène-générique. Sur la musique cadencée et anxiogène de Max Richter, une meute de chiens aux yeux jaunes s'élance dans une course folle à travers les rues et renverse tout sur son passage. Ils aboient au pied d'un immeuble alors que le visage d'un homme apparaît à la fenêtre, Boaz. **b / Dialogue nocturne (00 : 02 : 58 – 00 : 06 : 49)** Boaz Rein-Buskila raconte la fin de son cauchemar (séquence précédente) et le souvenir du Liban qui est lié à son ami Ari, dans un bar feutré, la nuit. Flash-back de Boaz pendant la guerre du Liban, lorsqu'il était chargé de tuer les chiens à l'entrée des villages. Les amis se séparent sous la pluie.

2. Première vision du Liban (00 : 06 : 49 – 00 : 08 : 36)

Ari est seul au volant de sa voiture, sous une pluie battante. Voix *off* d'Ari évoquant qu'il eut cette nuit-là son premier flash-back de la guerre du Liban. Il s'arrête au bord d'une mer démontée. Images d'Ari et de deux de ses camarades de combat émergeant d'une mer aux tonalités jaunes à Beyrouth.

3. La mémoire est vivante (rencontre avec Ori Sivan) (00 : 08 : 36 – 00 : 11 : 26)

De bonne heure, Ari vient rendre visite à son ami psychiatre Ori Sivan à son domicile pour tenter d'élucider le réveil de sa mémoire. Ori lui explique les mécanismes mémoriels à partir d'une scène de fête foraine fictive qui fait l'objet d'une mise en scène à part entière. Ori l'encourage à aller retrouver l'ami qui figure dans sa vision, Carmi.

4. Neige et flots (rencontre avec Carmi Cna'an) (00 : 11 : 26 – 00 : 21 : 12)

a / Retrouvailles dans la neige (00 : 11 : 26 – 00 : 14 : 25)

La voiture de Carmi Cna'an file le long d'une route enneigée de Hollande. Il échange un joint avec Ari puis les deux hommes discutent en marchant. Le fils de Carmi joue avec une arme en plastique dans

la neige. Travelling ascendant sur l'ensemble des terres de Carmi, fondu au noir dans les nuées.

b / Visions dans les flots (00 : 14 : 25 – 00 : 21 : 12) Mouvement de caméra descendant, dans le prolongement du précédent, dans les nuages jusqu'à un bateau de nuit, lieu du premier flash-back de Carmi sur la musique d'« Enola Gay ». S'ensuivent les récits du souvenir « rêvé » (sa rencontre avec une géante nue qui vient l'arracher à son bateau de guerre) puis du souvenir « vécu » (il tire sur une voiture et tue une famille). Ari raconte sa vision où figure Carmi qui a lui aussi « tout oublié du massacre ».

5. La guerre en mémoire (00 : 21 : 12 – 00 : 24 : 48)

Retour en taxi d'Ari, pensif. Dans le reflet de sa vitre, les arbres enneigés de Carmi, puis un palmier, puis un tank : la guerre est présente tout à coup, très précisément à sa mémoire. La voix *off* raconte le premier jour de combat, le mitraillage, les éclairs des armes. On voit Ari à 19 ans qui commande dans la nuit un blindé et accomplit machinalement le rituel du ramassage des corps.

6. « Je n'ai pas fait assez » (rencontre avec Ronny Dayag) (00 : 24 : 48 – 00 : 35 : 45)

a / Une promenade idyllique (00 : 24 : 48 – 00 : 27 : 54)

Ari discute avec Ronny Dayag de ses souvenirs de la guerre dans son bureau. Lui et ses amis soldats avancent joyeusement dans leur tank sur les routes du Liban ; ils se croient à l'abri de la guerre.

b / La fuite de Ronny (00 : 27 : 54 – 00 : 35 : 45) Mort brutale du commandant dans le tank, fuite de Ronny dans la mer, souvenirs des commémorations pour ses amis défunts.

7. Bombes, patchouli et rock'n'roll (rencontre avec Shmuel Frenkel) (00 : 35 : 45 – 00 : 41 : 45)

a / Terrain de jeu (00 : 35 : 45 – 00 : 37 : 22)

Séquence-clip au son de « I Bombed Beirut » : les soldats s'ennuient sur la plage et les avions israéliens bombardent leurs propres tanks.

b / Le verger et l'enfant (00 : 37 : 22 – 00 : 41 : 45) Shmuel Frenkel vingt ans plus tard, toujours adepte du patchouli et champion en arts martiaux.

Il raconte à Ari l'attaque perpétrée par un enfant contre son escouade, alors qu'ils avançaient dans un verger paisible au Liban.

8. Cassure (rencontre avec Zahava Solomon) (00 : 41 : 45 – 00 : 46 : 10)

a / L'appareil imaginaire brisé (00 : 41 : 45 – 00 : 43 : 45)

Ari va consulter le professeur Zahava Solomon, spécialiste des effets post-traumatiques. Elle lui raconte l'histoire d'un photographe devenu psychotique lorsqu'il a pris conscience de l'horreur de la guerre face à des chevaux agonisants.

b / « This is Not a Love Song » : permission passive (00 : 43 : 45 – 00 : 46 : 10)

Ari raconte à Zahava sa première permission sur la musique « This is Not a Love Song » ; effet d'accélération de la vie autour du jeune Ari de retour dans les rues et les boîtes de nuit d'Haïfa. Passif et hagard, son unique objectif est de récupérer sa petite amie Yaeli, que l'on voit danser dans la boîte, sous le regard d'Ari et de son ami Boaz.

9. Bachir est mort (00 : 46 : 10 – 00 : 51 : 18)

Discussion dans un bar avec Boaz qui évoque Yaeli, dont il était lui aussi épris. Ari parle de la Seconde Guerre mondiale et de ses parents ; images en noir et blanc des adieux sur un quai de gare. Récit d'Ari d'un épisode dans une grande villa luxueuse à l'entrée de Beyrouth où un officier envoie ses soldats abattre dans la nuit une Mercedes qui n'arrivera jamais ; à sa place, une apparition diaphane de Yaeli. Coup de fil de l'officier qui leur apprend la mort de Bachir Gemayel et leur départ immédiat pour Beyrouth. Ari fantasme sa mort, sa copine Yaeli éplorée devant sa dépouille.

10. Chaos et valse à Beyrouth (00 : 51 : 18 – 00 : 58 : 17)

a / L'aéroport hors du temps (00 : 51 : 18 – 00 : 53 : 19)

Descente en hélicoptère sur Beyrouth. Ari rêve qu'il est un voyageur en quête d'une destination imprévue mais la réalité le rattrape : le bel aéroport est détruit, il faut repartir à la guerre.

b / Témoignages croisés sur Beyrouth, valse

sous les balles (00 : 53 : 19 – 00 : 58 : 17)

Confusion totale du combat à Beyrouth, voix *off* d'Ari qui vient se mêler au témoignage du journaliste Ron Ben-Yishai, puis de Shmuel Frenkel. Danse folle de Frenkel sous les balles sur une valse de Chopin.

11. Une autre Histoire en abyme (00 : 58 : 17 – 01 : 03 : 10)

Ari discute avec Carmi dans les jardins de sa propriété ; Carmi raconte la cruauté des Phalangistes et le culte qu'ils vouent à Bachir Gemayel. Ari évoque une nouvelle fois sa vision dans la nuit du massacre. Un travelling rapide raccorde dans le même plan la Hollande et Israël, où Ari retrouve Ori dans sa maison. Ori fait l'hypothèse que le traumatisme d'Ari renvoie en fait à un autre massacre : celui de ses parents dans les camps de concentration.

12. Sabra et Chatila (01 : 03 : 10 – 01 : 19 : 38)

a / Points de vue sur Beyrouth (01 : 03 : 10 – 01 : 12 : 19)

Témoignages de Dror Harazi et de Ron Ben-Yishai sur le jour du massacre. Les soldats israéliens sur place prennent progressivement conscience de la tuerie à laquelle ils assistent.

b / Ari face à son histoire (01 : 12 : 19 – 01 : 18 : 18)

Ari discute avec Ori et se souvient qu'il faisait partie du deuxième cercle de soldats qui envoyaient les fusées permettant d'éclairer les crimes des Phalangistes. Récits croisés de la barbarie de Sabra et Chatila. Ari se retrouve face aux veuves palestiniennes.

c / Irruption de l'archive (01 : 18 : 18 – 01 : 19 : 38)

Images d'archives tournées en vidéo : les femmes déambulent dans les rues en pleurant leurs morts.

ANALYSE DU RÉCIT

MÉMOIRES PARALLÈLES

Reflète de l'indéfinition de son genre, à la fois récit autobiographique et chronique rétrospective de guerre, *Valse avec Bachir* entremêle différentes temporalités. Plusieurs temps cohabitent au service d'une seule et même mémoire, celle du personnage principal : le présent (qui correspond à l'enquête d'Ari et aux différents entretiens à partir de 2006), le passé (principalement la première guerre du Liban, à l'exception de furtives incursions dans la Deuxième Guerre mondiale (séq. 9) et dans l'enfance ou l'adolescence des personnages (séq. 6b et 8b)), auxquels vient s'ajouter un temps indéterminé, où se déroulent les rêves et les visions (le rêve des chiens de Boaz (séq. 1a), la géante de Carmi (séq. 4b), ou les visions d'Ari dans la mer de Beyrouth (séq. 2, 4b et 11) et les apparitions de Yaeli (séq. 9 et 10a)).

Le film progresse selon le principe du montage parallèle, entre présent de la discussion et flash-back au Liban. Malgré la forme dispersée du récit, le présent est narré selon un ordre chronologique qui modèle également le passé. Chaque entretien doit être l'occasion d'avancer dans la restitution du souvenir de la guerre, comme autant de stations du voyage d'Ari. Il s'y dessine en conteur-enquêteur, laissant les bégaiements de son itinéraire décider de la structure du film. À plusieurs reprises, il met en scène des corps flottant à la surface de l'eau ; c'est à cette image que pourrait être assimilée la place du spectateur, porté au fil d'une histoire dont on lui donne à éprouver le mouvement.

Au fil de la voix

La structure narrative s'organise autour d'une chaîne de témoignages composites. Ari recueille les souvenirs et s'il n'a pas toujours le monopole de la voix *off*, les autres voix sont au chevet de sa mémoire. L'échange est invariablement motivé par l'enquête introspective d'Ari : quelle part de lui-même est contenue dans la parole de l'autre ? Il se préoccupe de savoir s'il était bien à leurs côtés dans l'action racontée pour vérifier si ces souvenirs sont inexistantes ou seulement indisponibles.



Les glissements de temporalités s'opèrent avec fluidité, accordés au son par une dizaine de voix *in* ou *off*. L'histoire de chaque personnage occupe un segment du film et ouvre un monde inédit de souvenirs. L'interaction entre ces différents éclairages forge une mémoire à la fois individuelle et plurielle de la guerre du Liban.

La narration d'une scène est ainsi toujours médiatisée par une subjectivité bien que les images s'en émancipent parfois et gagnent une certaine autonomie. Cela se vérifie dès la première séquence, où le spectateur est jeté au cœur d'une scène dont il découvrira qu'elle appartenait à l'inconscient d'un personnage. Le film s'adapte aux histoires lacunaires, aux mémoires défaillantes, n'offrant parfois que quelques bribes de plans sur une situation de toute évidence plus dense, ou au contraire dilatant une action qui n'excéda guère quelques secondes dans la réalité, comme celle de la valse sous les balles (séq. 10b). L'histoire n'avance qu'avec ses récitants et se peuple au fur et à mesure de nouvelles voix d'où naissent des réseaux d'histoires et de sensations. La dernière séquence (séq. 12) déroge à la règle du fractionnement individuel du récit. La même scène à Beyrouth est écartelée entre plusieurs points de vue à partir desquels se redistribuent les images du Liban. Le film se libère alors de ses figures centrales, préparant l'anonymat des « actrices » des dernières minutes.

Histoire, histoire

La cohabitation entre « histoire » et « Histoire » est programmée dans le titre : la valse correspond à un souvenir personnel d'Ari quand le nom de Bachir se réfère à une personnalité politique libanaise, Bachir Gemayel, dont l'assassinat provoque le massacre punitif des camps palestiniens. Le film donne un cadre assez lâche de la situation politique. Ce « documentaire » n'est pas mu par un souci de reconstitution historique, plutôt de reconstitution mémorielle qui passerait par l'Histoire libanaise. Même si Bachir Gemayel y est évoqué (toujours

par le biais d'affiches ou d'objets à son effigie, c'est-à-dire à l'état d'icône (séq. 11) ou si une séquence met en scène une brève conversation téléphonique entre le premier ministre Menahem Begin et Ariel Sharon (séq. 7b), ces mises en scène du politique demeurent en arrière-plan.

Folman n'oppose pas pour autant histoire et Histoire, mais les fait fonctionner de façon complémentaire. Il privilégie le point de vue de l'histoire orale, avec ses omissions et ses digressions, au lieu de répondre à un quelconque devoir de mémoire. Il s'agit davantage d'un « travail de mémoire » (Paul Ricoeur), lieu d'une réhabilitation de la « mémoire vive » (Ari l'assimile d'ailleurs à un disque dur), dans sa relation subjective et vivante au passé. Le film reprend à *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) l'imbrication du drame personnel et du traumatisme collectif, partant du principe que « toute douleur est incommensurable ». Les événements historiques ont leur hiérarchie mais la douleur ne connaît pas d'échelle (Ari veut mourir pour se venger de l'abandon de sa petite amie (séq. 9)). La guerre et le désarroi personnel se répètent.



La Jetée – Arte vidéo

LA CICATRICE INTÉRIURE

« Rien ne distingue les souvenirs des autres moments. Ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices. »

Chris Marker, *La Jetée*

Pour paraphraser Chris Marker dans *La Jetée* (1963), on pourrait dire de *Valse avec Bachir* qu'il est « l'histoire d'un homme marqué par une image » : la mer de Beyrouth, une nuit de la guerre du Liban, aux côtés de ses camarades de combat. Ari mêle aux flash-back des visions qui n'ont pas moins d'importance que les actions effectives. Elles semblent dessiner les zones d'une intériorité qui ne cesse de s'immiscer dans les images réelles de son souvenir. Ce passé qui se soulève un soir comme une vague et s'abat sur lui, marque le départ d'une enquête qui se situe aux limites troubles de l'histoire réelle et fantasmée, du présent et du passé. Le travail de clarification par l'anamnèse occupe dès lors toute son existence. On ne le verra pas dans son intimité familiale ou professionnelle, le présent étant entièrement dédié aux moyens d'élucidation du passé.

Chez Folman comme chez Marker, le film se construit à partir d'une obsession d'images autour desquelles s'organise un voyage dans le temps³. Folman reprend d'ailleurs l'image motrice du film de Marker, l'espace aéroportuaire, pour en faire le lieu de surgissement puis de réduction des possibles. Dans l'aéroport de Beyrouth hors du temps, Ari est un voyageur en quête d'une destination inconnue. L'imaginaire contamine l'espace avec sa logique propre : pendant quelques minutes, Ari s'abstrait du son et des images extérieures pour fabriquer une bulle de sensations et d'hallucinations. Mais le décor réel montre brutalement



son envers catastrophique : avions détruits, magasins pillés, qui n'indiquent plus que la guerre comme destination.

Par la parole – instance où se joue ce qui doit être rappelé à l'analyse – Ari reprend progressivement prise sur son passé. Le temps n'est plus aux courses vaines de la guerre mais au ressaisissement du passé dans un présent raisonné.

Il choisit le face-à-face de l'interview comme une nouvelle thérapie pour mettre en place ses dialogues. Face au refoulement, l'échange permet à Ari de faire de la réécriture de sa mémoire l'enjeu d'une action qui contraste avec sa passivité durant la guerre.

Un personnage effacé

Les séquences du Liban font évoluer le personnage principal dans un rôle sur-exposé qui n'est de toute évidence pas fait pour lui. Le regard éteint, le geste mou, Ari est à l'opposé de ces figures épiques qu'a si souvent filmées le cinéma. Aucun plan ne le montre dans sa

gloire de soldat, son unique exploit consistant à rester en vie. Il promène son ennui de routes en plages au milieu de ses compagnons d'infortune, mais son seul interlocuteur est son imaginaire où siège sa petite amie Yaéli.

Folman dessine un alter ego sans relief et de plus en plus absent à lui-même. Il décrit au fil des séquences du Liban le processus d'effacement de son personnage, à l'exemple de la première permission où Ari erre sans but dans les rues (séq. 8b). Il s'immobilise devant un écran de télévision où le groupe PIL entonne « This is Not a Love Song » (et en effet, le film n'est pas plus un *chant d'amour* que de fraternité). L'écran est entouré d'une dizaine d'autres téléviseurs diffusant la même image, derrière la vitrine d'un magasin. Ari les absorbe passivement,



sans qu'aucune semble l'atteindre. Ce décalage conduit à un oxymore, une « vision aveugle » qui coupe Ari de son environnement. La figure n'appartient plus à son fond, elle devient transparente et traversable. Dans cette séquence, l'utilisation de l'accélééré rend compte de l'impossibilité pour lui de s'inscrire dans aucun territoire, fût-il le sien propre. Ce n'est pas la ville qui a changé, c'est Ari, qui, endigué dans l'irréalité de la guerre, produit sa propre décélération. Le jeune soldat de retour au pays n'est plus à même de jouer son rôle civil et d'habiter les images. Où qu'il aille, il emporte la guerre avec lui. Le raccord entre la folie des combats et les codes du quotidien est impossible à réaliser et un fossé se creuse au sein même de l'image. La salle de jeux vidéo dans laquelle il pénètre furtivement renvoie à cette marche de déréalisation ; téléguidé par la guerre, Ari se transforme en personnage virtuel, en l'occurrence le dessin de son propre dessin. Sa disparition progressive semble être le prélude à l'effacement mémoriel. Il n'est pas seulement gommé par la guerre, il est aussi en partie effacé par une mémoire qui s'est éloignée de lui de vingt ans.

Réécrire la mémoire

La mémoire, ses oublis et ses évitements sont au fondement de *Valse avec Bachir*. Folman consacre une séquence entière de son film à la démonstration par son ami Ori Sivan des capacités d'inventions et d'arrangements de la mémoire (séq. 3) (on peut considérer la séquence dans la mer à Beyrouth à l'aune de ce soupçon de fiction constitutif du fonctionnement mnésique). Car « on ne se souvient pas, on réécrit la mémoire comme on réécrit l'histoire. » (Chris Marker, *Sans soleil*). Toute mémoire a sa part d'invention, nourrie d'elle-même et des récits extérieurs.

Le film met en scène la rencontre de deux types de mémoires, personnelle et sociale, et plus exactement « autobiographique » et « historique » (Maurice Halbwachs³). La mémoire individuelle s'appuie sur la mémoire collective (constituée par l'ensemble des interlocuteurs d'Ari), se replace en elle et s'y confond parfois. La multiplicité des points de vue développés par le film, loin de l'égarer, doit permettre l'élaboration du scénario d'Ari pendant la guerre du Liban. Il utilise le terme de « flash-back » à propos de ses souvenirs, autrement dit un

procédé cinématographique pour décrire un mécanisme psychique. Son travail semble s'identifier à celui d'un scénariste et plus encore d'un monteur. Il doit assembler les souvenirs-rushes malgré les prises coupées ou manquantes de sa mémoire sélective.

Le film retrace une quête de chronologie et de précision : Ari se remémore la guerre dans la succession des événements qui, depuis le premier jour, le mènent jusqu'à l'épisode des camps de réfugiés palestiniens, point d'orgue et point de chute du film (séq. 12). L'image qui blesse et dont on ne se remet pas a un nom et un lieu mais pas encore de réalité. Au fur et à mesure, Ari affine son souvenir, jusqu'à l'exactitude de l'archive finale, non déformée. Sa vision obsessionnelle dans la mer de Beyrouth apparaît alors comme l'antichambre de l'inimaginable, le garde-fou qui le préserve de l'image refoulée de Sabra et Chatila.

Si la plaie se referme sur l'histoire d'Ari réconcilié avec sa mémoire, celle de l'Histoire reste ouverte : les femmes palestiniennes hurlent leurs morts sans qu'aucun dessin vienne cautériser la violence des archives tournées en vidéo (séq. 12c). Les images s'empilent sans logique ni explication, comme les cadavres des camps. Folman ne les manipule pas, il les révèle dans leur chaos et les interrompt par un fondu au noir qui est davantage un point de suspension qu'un point final. Les bras ouverts au ciel, les yeux hagards, les veuves viennent demander des comptes, dans un mouvement qui évoque celui des chiens errants du début du film. Mais le désespoir a remplacé la haine. La greffe du réel prend sur l'image animée, sans rien perdre de son caractère étranger. Ari Folman n'a aucune réponse à offrir aux Palestiniens, simplement un espace de son film pour leur témoignage, un épilogue en forme de cicatrice.

3) Au-delà de la thématique mémorielle, c'est la singularité de la narration et des moyens plastiques mis en œuvre qui font résonner les films entre eux : le photo-roman et l'animation, deux systèmes marginaux parfaitement maîtrisés où s'introduit un grain de sable. Le battement de cils en images animées pour l'un, l'image vidéo pour l'autre, créent une rupture où s'engouffre le mouvement du réel. Chacun a par ailleurs fait l'objet d'un roman graphique ou d'un ciné-roman, comme si leur écriture appelait la décomposition en images.

4) Distinction effectuée par Maurice Halbwachs, dans son ouvrage *La Mémoire collective*, Albin Michel, 1997, p. 99.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Tu n'as rien vu à Beyrouth

Le film adopte le point de vue des jeunes soldats. C'est à travers leur regard expérimenté que la guerre est représentée. Comment cela se traduit-il ?

Une impression de chaos : le commandement de l'armée israélienne est presque inexistant, les ordres sont imprécis (déposer des cadavres dans un lieu indéterminé) ou dérisoires (faire avancer une cassette porno). Aucune stratégie militaire précise n'est décrite, aucune cible n'est déterminée (sauf l'enfant-bazooka) et des erreurs sont commises (séq.7).

La très grande subjectivité du point de vue est surtout marquée par l'invisibilité presque totale des ennemis. Les militaires palestiniens sont juste entrevus sur la plage de Ronny (séq.6). Le film insiste sur cet aveuglement des soldats qui, comme Fabrice del Dongo à Waterloo dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, ne comprennent « rien du tout ». Ils tirent « au hasard, comme des fous » et débarquent des corps « comme des automates, complètement absents ». Les soldats, perdus, sont ainsi condamnés à errer : Ronny (et Carmi) dans la mer, Ari en permission et dans les rues de Beyrouth. La valse de Frenkel est une autre réponse erratique à l'absurdité et à l'impasse de leur situation.

Chronologie Guerre du Liban (1975-1989)

1975 : 13 avril : début de la guerre civile suite à l'attentat anti-palestinien d'Aïn al Remmaney.

1976 : 8 mai : élection d'Élias Sarkis à la Présidence de la République.

Juin : entrée au Liban des troupes syriennes.
Novembre : fin officielle de la guerre.
Mise en place de la Force arabe de dissuasion (FAD), à majorité syrienne.

1977 : 16 mars : assassinat de Kamal Joumlatt, chef du Parti socialiste progressiste.

17 mai 1977 : Menahem Begin devient Premier ministre d'Israël ; c'est la première fois que le Likoud est au pouvoir.

1978 : 14 mars : Israël envahit le sud Liban-sud en lançant l'Opération « Litani » en réponse à l'invasion syrienne et aux attaques de l'O.L.P. depuis le Liban.

19 mars : création de la FINUL (Force Intérimaire des Nations Unies au Liban) par l'ONU le long de la frontière libano-israélienne.

1982 : 6 juin : début de l'offensive israélienne « Paix en Galilée ».

23 août : élection de Béchir Gemayel à la présidence de la République libanaise.

14 septembre : Béchir Gemayel est tué dans un attentat à Beyrouth.

16-18 septembre : massacres des camps de Sabra et Chatila.

21 septembre : Amine Gemayel est élu président de la République libanaise.

1985 : Mai : début de la « guerre des camps » entre Amal et les Palestiniens.

1989 : Signature de l'« accord de Taïé » qui ramène la paix au Liban et met officiellement fin à la guerre civile.

LE CONTEXTE GÉOPOLITIQUE

« À Chatila, à Sabra, des non-juifs ont massacré des non-juifs, en quoi cela nous concerne-t-il ? »

Intervention du premier ministre israélien Menahem Begin à la Knesset lors du débat sur les responsabilités israéliennes dans le massacre des camps palestiniens du sud de Beyrouth, été 1982.

Le cinéaste israélien Ari Folman s'est senti concerné par le massacre des camps de 1982 au point d'en faire le cœur du scénario de *Valse avec Bachir*. Pour lui, cela ne fait aucun doute : Israël a bien envahi le Liban, au rebours des prétextes de « libération » du pays avancés par le discours politique de l'époque.

Bien que son point de vue soit sans ambiguïté concernant la passivité israélienne face au massacre de Sabra et Chatila, l'objet du film n'est pas de condamner le leadership israélien de l'époque : « L'histoire des victimes, c'est la mission qui revient aux victimes. Je serais un imposteur de la raconter à leur place [...] Il revient aux Palestiniens de prendre une caméra et de raconter ce qu'ils vivent à Gaza [...] C'est pour moi une question d'éthique et de crédibilité. Jamais je ne m'autoriserais à parler à la place de l'autre⁵. » Le Liban est ainsi perçu tout au long de *Valse avec Bachir* par un regard israélien qui ne renie rien de son identité.

Lorsque Folman entre au Liban avec Tsahal (l'armée israélienne) en 1982, le pays n'est plus depuis longtemps le symbole d'une prospérité et d'une coexistence pacifique des communautés, mais déjà un territoire déchiré par de multiples disensions. La paix y est constamment menacée par les affrontements d'ordres divers, pour des motifs religieux, confessionnels, politiques et économiques.

Voici retracé en quelques grandes lignes le paysage politique et social du pays auquel Israël vient mêler son histoire.

Un pays divisé au centre de l'échiquier politique

Le Liban est un petit État d'une superficie de 10 400 km² situé sur une chaîne montagneuse et bordé par la Méditerranée. Il est peuplé de dix-sept communautés ethniquement homogènes mais dont les religions et l'histoire diffèrent : onze communautés chrétiennes (principalement des Maronites, mais également des Grecs orthodoxes, des Grecs catholiques et des Arméniens) et six communautés

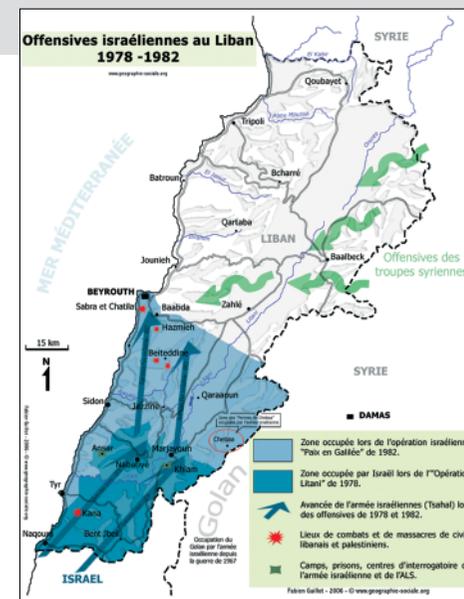
musulmanes composées de Chiites, de Sunnites et de Druzes, ainsi que d'Alaouites et d'Ismaéliens venus de Syrie.

Rivalités ancestrales, découpages frontaliers, conflits politiques et sociaux... De nombreux facteurs se sont conjugués pour convertir le pays du cèdre en champ de bataille des guerres du Proche-Orient. Entre 1975 et 1990, le Liban va servir d'échiquier à des conflits de toutes les échelles et devenir le territoire de « guerres gigognes ». Il est pris au piège des multiples tensions qui éclatent entre Israéliens, Palestiniens, Syriens, Jordaniens et Égyptiens. Il est surtout au cœur du conflit israélo-palestinien qui oppose violemment les deux peuples depuis 1948, date de la création officielle d'Israël sous l'égide de l'ONU. Les Palestiniens exilés se réfugient au Liban, s'organisent peu à peu, s'arment et deviennent autonomes à partir de 1967. Le Liban se transforme alors en base d'opération des organisations de résistance palestinienne, augmentées des rescapés de la répression qu'a exercée la Jordanie sur leur peuple (le Septembre noir de 1970). L'« État dans l'État » est reconnu par les accords du Caire en 1969. Cette intrusion brutale et armée dans un pays déséquilibré va précipiter l'éclatement des tensions.

Pendant des années, le Liban assiste à l'affrontement de deux grandes coalitions : d'une part la coalition pro-palestinienne « de gauche » (majoritairement les Sunnites, les Druzes de Kamal Joumlatt puis de son fils Walid et les Chiites d'Amal) et d'autre part, une coalition conservatrice « de droite » à majorité chrétienne maronite (Front libanais de Pierre Gemayel fondateur des Phalanges, auquel succèdent ses fils Bachir et Amine, ainsi que le Parti national libéral de Camille Chamoun et les Chrétiens du nord de Soleiman Frangié).

Les grandes étapes de la guerre civile de 1975 à 1982

La situation se dégrade depuis la fin des années soixante, mais la « guerre de deux ans » débute seulement en 1975. Le premier acte de guerre au Liban est offi-



Offensives israéliennes au Liban depuis 1978.



Raymond Depardon, *Combattant phalangiste chrétien, Beyrouth, 1978* – © Magnum

ciellement daté du 13 avril : un autobus palestinien est mitraillé dans le faubourg chrétien d'Aïn al Remmaneh, où le matin même des miliciens phalangistes avaient été tués. L'incident met le feu aux poudres. À partir du mois d'août, le conflit s'étend en opposant les différentes milices chrétiennes et l'armée libanaise aux combattants palestiniens et aux mouvements islamo-progressistes. Le gouvernement ne parvient pas à asseoir son autorité et laisse le pays au pouvoir de factions, structurées majoritairement autour des clans traditionnels.

La Syrie intervient en juin 1976 avec l'objectif de rétablir l'unité de la Grande Syrie démembrée par la France, en se posant en arbitre entre les différents partis, tantôt côté Chrétiens contre les Palestiniens, tantôt côté musulman contre les Chrétiens. En 1978, elle attaque les Phalanges qu'elle soupçonne de complicité avec Israël. Afin de freiner la résistance palestinienne, Israël multiplie les interventions. En 1978, à la suite des nombreuses attaques sur les villes du nord d'Israël menées par l'Organisation de Libération de la Palestine (O.L.P.) depuis le Liban, le gouvernement israélien décide d'une offensive dans le sud du pays avec l'« Opération Litani ». Il veut instituer une zone de sécurité le long de la frontière du nord d'Israël en occupant le sud Liban et détruire les bases palestiniennes. Après plusieurs semaines en territoire libanais, les troupes israéliennes se retirent partiellement, laissant la région à l'armée du Liban sud. Dans cette période, Israéliens et Syriens, pourtant ennemis, allient leurs forces pour combattre les Palestiniens, par le nord et par le sud.

Le 6 juin 1982, Israël déclenche l'opération « Paix en Galilée » : elle a pour but de mettre la frontière nord à l'abri des attaques palestiniennes et vise surtout à anéantir l'O.L.P. La stratégie israélienne est encouragée par le Chrétien maronite Bachir Gemayel, qui promet son soutien armé en échange de son élection à la présidence de la République. Israël voit en lui un allié pour installer un régime qui ferait la paix avec Israël. Quand Tsahal déferle sur le Liban, le pays est déjà exsangue et aucune autorité centrale ne parvient à s'imposer. Le 23 août 1982, Bachir Gemayel, chef de la milice chrétienne des forces libanaises, est élu chef de l'État. Il suscite de nombreux espoirs chez les Chrétiens ainsi que chez les Musulmans modérés. Il refuse cependant le traité de paix proposé par Israël et

exige le départ des forces étrangères. Le 14 septembre, il est assassiné. C'est un véritable drame pour les Chrétiens du Liban et pour Israël qui voit son plan s'effondrer. En représailles, les Phalangistes chrétiens massacrent les habitants palestiniens des camps de Sabra et de Chatila.

Les camps palestiniens, Sabra et Chatila

Le sentiment d'identité des Palestiniens repose sur la quête d'une terre dont ils ont été dépossédés. Les premiers camps de réfugiés au Liban (dont Sabra et Chatila) sont créés avant même la fin de la guerre de Palestine en 1949, dans le sud du pays et dans la banlieue de Beyrouth. Ils sont soumis au contrôle de l'armée libanaise et privés de toute activité politique ou sociale. Les Palestiniens des camps ne conquièrent leur autonomie qu'à la fin des années 1960. Au début des années 1980, on estimait à 25 000 le nombre d'habitants de Chatila et à 12 000 celui de Sabra.

Les massacres de Sabra et Chatila sont l'acmé tragique de l'invasion du Liban. Le 16 septembre 1982, les Phalangistes pénètrent dans les camps au nom de la lutte contre le terrorisme. La mission prend rapidement la forme d'un massacre, perpétré du 16 au 18 septembre par la milice dirigée par Elie Hobeika, dans un secteur sécurisé par l'armée israélienne. Le nombre de victimes varie selon les sources entre 700 et 3500. Le choc est profond dans l'opinion publique internationale et en Israël. Le 25 septembre, 400 000 personnes manifestent contre le massacre à Tel Aviv. Elles obtiennent gain de cause avec la création de la commission Kahane, chargée de révéler la vérité sur les événements. Le rapport de la commission d'enquête dégage « un certain degré de responsabilité » de Menahem Begin et entraîne la démission d'Ariel Sharon en mars 1983, dont on juge la responsabilité indirecte. La question de savoir si l'armée israélienne a pris part de façon directe au massacre est toujours sujette à discussion.

En 1991, une loi d'amnistie a été votée au Liban et la plupart des délits de guerre ont été prescrits. Les massacres de Sabra et Chatila restent pourtant aujourd'hui encore un tabou.

5) « Guerre et traits », entretien avec Ari Folman, *Les Inrockuptibles* n° 656, 24 juin 2008, p. 33.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Le spectacle de la guerre

La technique choisie, l'animation, tend en elle-même à rendre les scènes de guerre plus spectaculaires, en les déréalisant. Ari Folman utilise en outre des mouvements de caméra virtuoses : plans subjectifs de balles, immense travelling « à la grue » lors du passage de la propriété de Carmi en Hollande au souvenir du bateau qui l'emmena au front au son d'« Enola Gay ». La bande-son renforce aussi l'aspect spectaculaire, notamment lors de la séquence 7, véritable clip à l'humour très noir. Des actions militaires scandaleuses (massacres involontaires d'innocents, bombardement de sa propre armée) prennent alors l'allure d'un jeu vidéo de massacre.

Pourquoi ce choix d'accentuer le versant spectaculaire des scènes de guerre ? S'agit-il de rendre le film plus attractif ? S'agit-il de rendre compte de la réalité perçue par les jeunes soldats ? Lors de la vision d'Ari, les soldats contemplent, depuis la mer, Beyrouth en feu. Avant de rejoindre le front, ils sont donc effectivement les spectateurs du théâtre des opérations militaires. À l'image du photographe amateur dont parle la psychiatre qui met à distance la guerre à travers son appareil, le film montre la difficulté d'Ari à se considérer autrement que comme le simple témoin des événements.



Un documentaire d'animation ?

Valse avec Bachir a été estampillé d'un label qui avait jusqu'alors peu servi dans l'histoire du cinéma : « documentaire d'animation ». L'association des termes, si elle n'est pas forcément contradictoire, n'en est pas moins problématique. Un des traits généralement admis du documentaire tient dans la captation d'individus interprétant à des degrés variables leur propre rôle. On sait à quel point le nuancier des arrangements du documentariste avec la réalité est subtil, mais un de ses points d'ancrages les plus solides demeure la recherche de vérité vis-à-vis du sujet filmé.

Or, dans le cas de l'animation, le modèle est déjà une représentation. La présence du corps de l'acteur est d'emblée opacifiée : le long et fastidieux travail de l'animation va à l'encontre d'une captation instantanée. La réalité est nécessairement mise à distance, stylisée, par-delà l'effort de réalisme qui guide le crayon du dessinateur. Du point de vue de sa définition comme de son fonctionnement, le principe de l'animation semble donc ne coïncider qu'imparfaitement avec le principe du documentaire. Seule la voix – qui est bien dans *Valse avec Bachir* celle de l'individu représenté – maintient un lien direct avec la personne. C'est plus dans le geste qui le conduit à penser l'aventure du film comme une chaîne de rencontres que Folman se nourrit du genre documentaire. Il en garde principalement la structure, dans une sorte d'hommage à l'histoire orale enregistrée telle qu'un Claude Lanzmann a pu l'organiser dans *Shoah*. Le témoignage, outil du scénario, est remis en scène dans la fiction mais n'en prend que l'apparence. *Valse avec Bachir* serait d'une certaine manière la fiction d'un documentaire impossible, un film hybride qui invente les moyens de son propre langage,



DR.

forcément aux frontières des deux « camps » (fiction/documentaire). L'incertitude est telle que Folman a lui-même inscrit son film en compétition à l'Académie du cinéma israélien dans la catégorie « fiction », tout en se réappropriant – avec une juste réserve – le terme de « documentaire d'animation ».

Vraies fausses archives

Une autre caractéristique du genre documentaire est son recours fréquent à l'archive. Folman travaille cette question d'une manière particulièrement intéressante puisqu'il inverse en quelque sorte le processus habituel : le film ne s'appuie pas sur elle, il y conduit et s'y achève. Dans la partie animée, Folman fabrique par ailleurs ses propres archives, comme la photographie où il figure en jeune soldat sous l'uniforme israélien (séq. 6a - 00 : 25 : 26).



Aux archives personnelles viennent s'ajouter des archives publiques, non seulement les images vidéo que nous venons d'évoquer mais aussi la célèbre photographie dans le ghetto de Varsovie où un petit garçon lève les bras en signe de reddition. C'est Ron Ben-Yishai (célèbre correspondant de guerre israélien) qui introduit cette archive de l'humanité par une simple reproduction du geste de capitulation (séq. 12b - 01 : 14 : 30). Au présent du documentaire reconstitué, Folman adjoint l'image fictionnelle des Palestiniens sortant des camps ; l'image originale en noir et blanc est le chaînon imaginaire manquant que le spectateur est amené à compléter.

L'archive peut être indirectement convoquée comme ici ou délibérément contrefaite. Lorsqu'Ari évoque la Deuxième Guerre mondiale vécue par ses parents, un court



montage en noir et blanc présente les embrassades furtives échangées sur un quai entre des femmes et des soldats (séq. 9 – 00 : 47 : 11). Le noir et blanc dote le dessin d'une profondeur temporelle, factice par son statut dessiné, mais opérante dans sa dimension symbolique. Ce sont des images de couples séparés par la guerre comme il y en eut tant d'autres, et qui appartiennent à la mémoire collective. Mais leur inscription en noir et blanc dans la couleur du film creuse un sillon, un témoignage visuel dont Ori se resserrera indirectement plus tard en révélant à Ari le lien de culpabilité entre la Shoah et le massacre des camps palestiniens (séq. 11 – 01 : 02 : 21). Le statut des archives fluctue tout au long du film, irriguant tout à la fois la mémoire collective et le travail d'historien qu'Ari mène sur sa propre vie.

Animer : une autre manière de faire des images

Quelles que soient les pressions qu'aient pu exercer les financeurs potentiels, il n'a jamais été question pour Ari Folman de faire son film autrement qu'au moyen de l'animation. Animer, c'est au sens étymologique douer de vie, créer. *Valse avec Bachir* se place doublement sous l'égide de la création : un homme *renaît* à lui-même en *animant* ses souvenirs. Pour un film dont le sujet est la reconstitution d'une mémoire, l'animation s'impose *a posteriori* comme une évidence.

L'animation excelle à représenter le souvenir, car elle est elle-même copie, reproduction modifiée du réel comme peut l'être un souvenir métamorphosé par la mémoire. L'image animée chez Folman peut ainsi être pensée comme le lieu de la configuration de la subjectivité. Elle s'oppose en tout point aux prises de vues réelles de la fin du film, traduction froide et directe d'une réalité supposément objective. Pour Folman, il était entendu dès le départ que l'archive vidéographique devait être intégrée à un moment dans le film, afin de ne pas limiter celui-ci à une « fantasmagorie dessinée⁶ ». Par l'utilisation de l'animation, Folman parvient à donner un caractère absolument inédit et frappant à des images journalistiques que l'œil aurait probablement banalisées s'il en avait été nourri tout au long du film. Leur insertion après plus d'une heure d'animation les dote d'une actualité nouvelle⁷. Il faut ainsi attendre la fin de *Valse avec Bachir* pour que l'animation prenne sa pleine signification.



Ce caractère composite des images se communique à la mise en scène et au découpage. À tous les degrés du film, le montage agrège du dissemblable, tant dans la nature des images, que dans les temporalités, les rythmes et les styles. L'éclatement des références et des genres trouve un véhicule formel idéal dans l'animation, qui permet de réinventer l'habituelle morphologie des plans documentaires : travellings vertigineux à la grue, effets d'éclairage complexes, reconstitution de grands décors ou plans simulant une caméra portée à l'épaule lors de l'assaut de Beyrouth (séq. 12a – 00 : 53 : 32). Ces séquences alternent avec les scènes d'interview (Zahava Solomon, Dror Harazi, Ron Ben-Yishai) qui conservent une esthétique volontairement « documentaire ». Les personnages sont souvent cadrés dans un même axe, sur un fond neutre à la lumière uniforme ou dans leur décor de travail, identifiés par l'incrustation de leur nom sur l'image ; tout l'effort du plan se concentre alors sur la parole de l'intervenant.

Si la démarche du film s'identifie pour partie avec le documentaire, il n'en a donc pas toujours les habitudes visuelles. Folman déplace les frontières de genre et ne met aucune limite à sa mise en scène, pourvu que son idée puisse s'incarner dans une forme qui lui corresponde. Il en appelle aux genres les plus divers pour filmer la mémoire comme autant de courts métrages autonomes (séquences en vidéoclip, scènes de fiction de guerre classiques, entretiens documentaires, incursions expérimentales, etc.). Ce phénomène est prolongé par l'éclectisme de la bande sonore, composée de tubes de rock et de musique classique ou électronique. Elle fonctionne souvent de manière décalée avec l'image, poursuivant cette logique d'entrechocs formels. Le concept paradoxal de documentaire d'animation signifie finalement assez bien cette mise en scène des mémoires pétries de souvenirs rêvés et vécus, forcément hétérogène.

6) « Blessé de guerre », entretien avec Ari Folman par Philippe Azoury, *Libération*, 25 juin 2008, p. 24.
7) Elles parviennent à échapper au destin que Foucault prédisait aux images de guerre diffusées en masse à la télévision : « À partir du moment où l'on voit tous les soirs des images de la guerre, la guerre devient totalement supportable. C'est-à-dire parfaitement ennuyeuse, on a vraiment envie de voir autre chose. Mais du moment qu'elle est ennuyeuse, on la supporte. On ne regarde même pas. Alors comment faire pour que cette actualité-là, telle qu'elle est filmée, soit réactivée comme une actualité historique importante ? » (Michel Foucault, entretien, *Cahiers du cinéma*, n° 251-252, juillet-août 1974, p. 15).

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Un nouveau genre

Il est probable que les élèves découvriront avec *Valse avec Bachir* un nouveau genre cinématographique, le documentaire d'animation. On reviendra avec eux sur cette dénomination en commençant par leur demander de distinguer les éléments documentaires, de ceux qui relèvent au contraire d'une déréalisation, voire d'une mise en fiction.

- Le documentaire : les personnages avec lesquels s'entretient le réalisateur sont réels, tout comme leur voix ; l'arrière-plan historique et politique est vrai ; les dernières images du film sont des images d'archives.

- La déréalisation : le choix du dessin animé ; la mise en scène parfois spectaculaire ; la création de personnages typés (Frenkel le viril ; Ronny l'enfant ; Boaz le meilleur ami...).

Mais n'y a-t-il pas des éléments plus ambigus ? La représentation des souvenirs et des visions paraît-elle relever d'une déréalisation stylisée ou au contraire s'agit-il de reproduire le plus fidèlement possible les images recréées par le cerveau des personnages ?

Au final, ce choix du documentaire d'animation paraît-il justifié ou inadéquat ? Comment les élèves interprètent-ils l'insertion finale d'images en prise de vue réelle ?

L'OCÉAN HANTÉ

00 : 07 : 27 – 00 : 08 : 37 / 10 plans

Les photogrammes présentés suivent le découpage de la première vision (00 : 07 : 27 – 00 : 08 : 37 / 10 plans). La seconde vision reprend tous les plans « ocres » (en passant directement de 2 à 4), aucun plan « gris » (00 : 20 : 06 – 00 : 20 : 41 / 6 plans). La troisième vision s'appuie sur trois plans « ocres » (4, 6, 7) et deux plans « gris » (9 et 10) (01 : 00 : 37 – 01 : 01 : 13 / 3 plans).

Les trois dernières images représentées page 13 reprennent la fin des visions 1 et 3 selon autre point de vue et une autre palette chromatique, en les prolongeant (01 : 17 : 26 – 01 : 17 : 38).

Aux trois moments du film où elle apparaît, la vision de l'« Océan hanté » (titre du thème musical) est immédiatement identifiable à ses tonalités, son rythme suspendu et à la musique entêtante de Max Richter. La bande sonore, uniquement instrumentale, couvre sans discontinuer l'ensemble des plans, créant une homogénéité dans la mise en scène, quelles que soient les variations du montage. La vision semble vouée à se reproduire éternellement, comme la boucle musicale et le travelling circulaire qui encerclent Ari à la fin de la séquence. Selon des enchaînements mobiles, la scène se répète à l'identique, en se délestant à chaque fois de quelques plans. Ce n'est pas leur longueur qui se trouve amputée, mais le découpage ; les images s'évaporent d'une vision à l'autre jusqu'à leur extinction définitive, balayées par les prises de vues réelles de la fin du film.

La première vision

La vision surgit pour la première fois au bout de quelques minutes de film, après le récit du cauchemar de Boaz. Elle est amenée en douceur par l'amorce du thème musical pendant qu'Ari est au volant de sa voiture et s'arrête au bord de la mer. Un panoramique permet d'embrasser dans un même mouvement deux temporalités et deux espaces (0) : ce sont les mêmes bâtiments, mais ce n'est pas la même nuit. Une fusée traverse le ciel, vingt ans plus tôt, à Beyrouth (1). Folman insère à plusieurs reprises dans son film des images que l'on pourrait qualifier d'images-seuil, c'est-à-dire comprises entre deux régimes visuels et narratifs (réalité présente et perception intérieure) : un objet ou un décor du Liban vient s'incruster sur une image du présent, matérialisant la surimpression mémorielle. Ici, c'est la fusée qui surgit dans le ciel d'Israël, plus tard ce seront les palmiers libanais qui se reflètent sur la vitre du taxi d'Ari de retour de Hollande. Le premier plan de la séquence suivante n'est autre qu'un véritable seuil (celui d'un psychiatre) d'où Ari est filmé anamorphosé par le judas, comme si

l'image « réelle » subissait les derniers effets de l'imaginaire déformant. L'« océan hanté » est en fait un refuge : la mer isole et protège (les plans sont relativement serrés et sécurisants), fonction qu'elle remplissait déjà pour Carmi dans la séquence de la géante, port apaisant des angoisses du soldat. L'immersion des personnages au corps nu dans l'eau (1-4) prend le sens d'un bain salvateur. Leur retraite témoigne de leur désir de se tenir à l'écart de la guerre, dont ils voient au loin les fusées descendre sur la ville comme des étoiles à l'agonie. S'opposent l'horizontalité de l'eau et la verticalité des immeubles de Beyrouth solidement dressés dans le paysage (5). Les corps transitent de la position horizontale à la verticalité de la marche : le regard fixe, ils s'extraient de la mer pour affronter debout la guerre (6a-6b). Folman filme l'écoulement du temps d'une manière très sensorielle. Leurs mouvements sont ralentis, renforçant cette sensation de suspension dans la bascule des corps, de longue inspiration avant le cauchemar. À la fin de la séquence, ils ne sont plus que des ombres dans l'éblouissant contre-jour, des dessins dont l'absence de volume ne profile plus que la solitude (7).

La vision se situe strictement du point de vue d'Ari (réaffirmé par un plan subjectif (3, repris en 5). Carmi, un des protagonistes de la scène, rejette la possibilité de son existence (« Qu'est-ce qu'on irait foutre à se baigner dans la mer dans un moment pareil ? ») et le troisième personnage, non identifié, n'est pas en mesure de témoigner. Tant qu'il échoue à les raccorder à la logique d'une action, ces images continuent d'errer dans la mémoire d'Ari. L'existence incertaine de l'« océan hanté » est pourtant contrebalancée par la lente marche vers le massacre qui clôt la scène non pas comme un mauvais rêve, mais comme une mauvaise réalité (8a-9). Les deux mouvements qui structurent la séquence – la baignade nocturne et la marche dans la ville – se distinguent par leur esthétique et leur géographie. Lorsque les trois soldats remontent de la plage pour aller vers la ville, le dégradé d'ocres-jaunes (1-8a), s'éteint dans des tonalités grises-bleutées (8b-10c). Le changement de couleur semble indiquer une évolution dans la perception du souvenir d'Ari : la première partie est empreinte d'onirisme alors que la seconde pourrait s'ancrer dans une perception plus précise de Beyrouth qui apparaît dans un lent réveil de la conscience.

Cette séquence s'apparente à un parcours initiatique. L'itinéraire est programmé par la voix *off* d'Ari avant le passage au flash-back : « pas n'importe quel Liban, celui de Beyrouth ouest, pas n'importe quel Beyrouth ouest, celui du massacre dans les camps de réfugiés de Sabra et Chatila ». L'« effet de zoom » du texte prononcé *off* reproduit

le déplacement d'Ari dans la séquence, de l'image onirique à l'image plus réaliste de la rue (encore dessinée à ce stade), qui est aussi la trajectoire générale du film, avec pour terminus les visages palestiniens. Les images de fiction se retranchent progressivement dans sa mémoire (le plan 3 n'est pas répété dans la seconde vision qui s'interrompt au plan 7, la troisième vision ne contient plus que trois plans « ocres » et deux plans « gris ») pour laisser place à l'archive.

Le contrechamp final

La scène s'interrompt toujours au même endroit en buttant sur son visage (10c). Pourtant le raccord existe, mais il faut attendre la fin du film pour qu'il opère.

Des restes de la vision refont une quatrième et dernière fois surface dans la dernière scène animée du film, débarrassés des images ocres de la mer. L'action correspond aux plans « gris » qui tendent désormais vers des coloris plus sépia. Le spectateur peut se repérer grâce à l'enseigne « Christofle » (10a et final 1a) et à la longue perspective de la rue occupée par les Palestiniennes. L'espace n'est plus découpé et filmé de la même manière. Cette fois, la caméra n'accompagne pas Ari d'un travelling circulaire ; elle est placée du côté des Palestiniennes et avance d'un seul trait parfaitement rectiligne jusqu'à lui (final 1b), telle la trajectoire d'un missile (le « plan fantôme subjectif⁸ » depuis la balle qui tue le commandant de Ronny (00 : 27 : 45) produit un mouvement analogue). La caméra tient ainsi lieu et place de projectile, mais l'impact est ici psychologique. Le souvenir n'est plus masqué par la vision et sa musique enveloppante. La bande-son saturée de cris de femmes, assourdissante de réalisme, annonce qu'il faudra désormais vivre avec les images qui vont suivre (final 2).

8) Harun Farocki, « Le point de vue de la guerre », *Trafic* n° 50, été 2004, p. 445. Le cinéaste reprend ce terme employé aux États-Unis dans les années 1920 pour désigner des vues tournées depuis un point de vue où ne peut se tenir un être humain, en l'adaptant à un plan pris depuis une bombe en mouvement.



0



1



2



3a



3b



4



5



6a



6b



7



8a



8b



9



10a



10b



10c



final 1a



final 1b



final 2

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Couleurs

Le film d'animation peut être l'occasion d'une sensibilisation au travail sur les couleurs au cinéma. Il faudra d'abord mettre en garde les élèves contre l'usage abusif des connotations associées aux couleurs, qui varient beaucoup d'une culture à l'autre. Quelles sont les couleurs ou teintes dominantes dans *Valse avec Bachir* ? Que peut-on dire de leur usage ? Le jaune orangé du titre et des mentions du générique est la couleur principale du film. À quels éléments est-elle associée ? Est-elle plutôt utilisée au présent ou dans les souvenirs et les visions ? On notera en particulier son rôle vers la fin du film lors du passage de la nuit éclairée au soleil accablant du matin.

Quelles couleurs contrastent avec ce jaune omniprésent ? Le bleu et le vert, qui se mélangent au gris en différentes teintes plutôt froides. Ces couleurs prédominent-elles lors des visions ou lors des scènes de guerre ? Quels éléments sont ainsi colorés ?

On pourra étudier l'usage particulier des dominantes chaudes et froides dans les visions d'Ari. Que dire du passage d'une teinte à l'autre dans la première vision ? Pourquoi la fin de la vision est d'abord grise, puis ocre lors de la dernière occurrence ? S'agit-il de rendre le basculement vers les images documentaires encore plus inattendu ?

ANALYSE DE PLAN



Massaker – Ciné Malta

MÉCANIQUES

00 : 42 : 39 – 00 : 43 : 09

Ari rend visite au professeur Zahava Solomon, spécialiste des effets post-traumatiques. Il s'agit pour lui de comprendre comment il a pu effacer de sa mémoire les moments les plus tragiques de la guerre. En guise de réponse, Zahava lui raconte l'histoire d'un jeune photographe pendant le conflit libanais : pour se protéger des horreurs du combat, il s'était fabriqué « une sorte d'appareil photo imaginaire » par lequel il tenait la guerre à distance. Mais un jour, en contemplant le spectacle de chevaux blessés, son système se grippe et l'obturateur fictif laisse entrer le mouvement de la guerre. Le photographe perd la raison.

Passés les premiers plans introductifs sur Zahava Solomon, la scène emprunte le point de vue du photographe. S'ensuit une succession de plans dont le filmage évoque le principe du banc-titre (ou banc d'animation, selon lequel on filme en faisant défiler les dessins devant la caméra). Ces plans reprennent l'esthétique du photojournalisme : cadrages à la fois composés et pris sur le vif, instantanés dramatisés d'explosions, de corps en déroute, de bâtiments en ruines. La huitième image – notre plan – introduit un hippodrome détruit, théâtre de l'agonie de chevaux de course. C'est cette vision de la mort infligée à un animal que ne peut supporter le photographe ; l'œil s'est habitué à la mort humaine, mais la mort animale figure soudain l'image inacceptable (c'est d'ailleurs la même scène que raconte un bourreau chrétien phalangiste des camps palestiniens dans le film *Massaker*⁹).

La fixité photographique est contredite par deux types de mouvements. Dans un premier temps, la vision s'expose sous une forme « photogrammatique » : l'image se répète comme enrayée dans un projecteur invisible qu'on identifie à son bruit ; ce moment n'est pas sans évoquer le fragment d'un film expérimental exhibant les moyens de sa fabrication. Le second mouvement, un lent travelling avant dans l'hippodrome, glisse dans la profondeur du plan. La matérialité du photogramme projeté s'annule progressivement pour regagner le territoire de la fiction et de l'image animée.

Passages : cassure et rencontre

Le passage de l'image fixe à l'image en mouvement permet de narrer le dérèglement psychique du soldat pendant la guerre du Liban. L'irruption du mouvement indique l'effondrement de son rempart photographique. La cassure du mécanisme psychique, représenté par le mécanisme de la projection, est mise en scène par le passage de la photo au photogramme. Mais la photographie est un filtre illusoire. Dans le cas d'une guerre, aucune ruse ou mise à distance ne permet de s'y dérober.

Outre la figuration de ce retour à la réalité, le plan engage une autre lecture du film : le cinéma d'animation œuvre au carrefour de plusieurs disciplines. Le plan cristallise les passages entre dessin, photographie et cinématographie alors que tout le film est placé sous le signe de la rencontre entre cinéma d'animation et cinéma de prises de vues réelles. Il faut rappeler que dès ses origines, le cinéma d'animation et particulièrement le dessin animé ont réuni dans un même procédé les inventions graphiques du dessin imprimé et celles du cinématographe. Quant au cheval, il n'est pas un objet neutre par rapport aux débuts du cinéma ; il est même un des motifs de prédilection d'Eadweard Muybridge et d'Etienne-Jules Marey qui l'utilisent pour leurs premières tentatives de décomposition et d'enregistrement du mouvement. On peut ainsi voir le plan à l'aune de ces inventions complémentaires et concurrentes que rend solidaires *Valse avec Bachir*.

9) *Massaker*, documentaire de Monika Borgmann, Lokman Slim et Hermann Theissen, 2006. Les cinéastes demandent aux anciens bourreaux de choisir une image parmi les photos du massacre. L'un d'eux commente avec émotion la photographie d'un cheval agonisant (qui se trouve être la même que celle de la couverture de la *Revue d'études palestiniennes* où Jean Genet publia son texte, cf. Lecture critique) : « Un humain qui t'a tiré dessus, ok. Mais les chevaux, pourquoi les tuer ? ».

DES INFLUENCES HÉTÉROCLITES

Les influences cinématographiques de Folman ne sont pas exclusives. Aucune figure maîtresse ne se détache, mais plutôt une constellation de références disséminées au fil des séquences. Il puise un certain nombre de motifs dans le cinéma de guerre américain le plus inspiré des années 1970 et 1980, entre la vision démythifiée de la guerre des films de Samuel Fuller, avec leurs temps morts et leurs enlèvements (*The Big Red One*, 1980), les fulgurances psychédélics de Coppola dans *Apocalypse Now* (1979) et le décalage parfois burlesque et outré d'un Kubrick dans *Full Metal Jacket* (1987). Le territoire de Folman n'est pas seulement celui de la guerre libanaise mais celui du cinéma. Le film est traversé d'images familières qu'il révisé avec ses rythmes et sa figuration propres, en saturant son « documentaire » de références et de mises en scènes fictionnelles.

Toutes les guerres

Ari Folman s'empare du cinéma comme il s'empare de l'histoire, en le mettant au service de sa subjectivité. Il ne cantonne pas sa réflexion à un peuple et à une région malgré l'inscription historique du film. La guerre du Liban reste en toile de fond, où aurait pu tout aussi bien figurer la guerre du Vietnam ou la guerre en Irak : « Je pense que *Valse avec Bachir* aurait pu être raconté, pas réalisé, mais peut-être raconté, par un vétéran américain du Vietnam ou un soldat russe qui a combattu en Afghanistan [...] ou encore 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 des tirs et qui se demande : mais qu'est-ce je fous là ? » (Cf. bonus DVD).

De fait, le film dépasse son programme local et va puiser son inspiration dans les guerres et les images des autres, tout particulièrement



Apocalypse Now – Paramount

celles du Vietnam. Elle est probablement la guerre qui a suscité le plus d'images, et qui est aussi la plus emblématique de la bêtise dévastatrice d'un conflit. Ses protagonistes fictionnels sont des hommes qui perdent la raison et des anti-héros, figure reprise et intensifiée par Folman. Les soldats vivent la même histoire mais chacun négocie avec sa conscience. Ni solidarité ni courage, « simplement un groupe de gens que l'on balade d'un endroit à un autre et qui n'ont pas la moindre idée de ce qui se passe ; d'où et de pourquoi on les y envoie¹⁰ ». Dans sa forme, *Valse avec Bachir* emprunte au spectaculaire de Coppola, mais débarrassé de toute fascination pour la violence. Il lui reprend l'idée d'un voyage en forme de trip musical, transposé dans une bande sonore des années 1980. Il produit par moments des citations presque littérales, comme le bombardement par erreur des tanks de son armée ou la scène des soldats surfant sous les bombes. Mais les personnages de Folman ne sont jamais transcendés par leurs actes et se trouvent sans doute plus proches de cette « absence d'émotion » dont parlait Fuller, qui serait l'émotion même de la guerre. Il s'agit d'expériences de survie plus que de scènes de combat. Seule la scène de la valse déroge à cette règle du désenchantement, en reprenant l'acte d'héroïsme déraisonné du soldat avançant seul sous les tirs du sniper invisible de *Full Metal Jacket*. Le ballet sacrificiel de Samuel Frenkel est le morceau de bravoure du film, le moment qui se rattache sans doute le plus fortement aux grandes figures de fictions de guerre. Folman en fait un moment d'exception, une accélération brutale qui n'a aucune incidence sur le scénario. La musique, légère et aérienne, accuse un net contraste avec la gravité de la scène. Les ruptures de ton et le décalage de la bande sonore tissent les liens les plus manifestes avec *Full Metal Jacket* et *Apocalypse Now* qui jouait également de cette dissonance image/son. Les cinéastes magnifient un



Redacted – TFM Distribution

mouvement, un « danseur » avec une mitraillette ou un ballet d'hélicoptères, pour mieux les renvoyer à leur inanité.

Images en questions

Valse avec Bachir se gorge de références de fictions comme pour mieux basculer dans l'archive finale. La filiation se défait lorsque le cinéma découvre le réel. La rencontre d'images hétérogènes rejoint ainsi *Redacted* de Brian De Palma (2007) qui ne se fixait jamais dans une forme ou un genre définis : document internet, documentaire, vidéo amateur... Cependant, chez De Palma, la guerre en Irak est montrée sous la forme d'une reconstitution fictionnelle à partir d'images très réalistes des médias, alors que chez Folman, la stylisation du dessin informe le parcours documentaire. Ces deux « faux documentaires » amènent à repenser la trajectoire des images, de leur fabrication à leur destinataire. Face aux répétitions de l'histoire, à la multiplication et à la manipulation des images, il s'agit de leur redonner une capacité de témoignage, quand tout a déjà été vu et entendu, mais souvent mal vu et mal entendu.

10) « L'adieu aux armes », *Le Nouvel observateur*, propos recueillis par François Armanet et Gilles Anquetil, 5 mars 2009, p. 92.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Musiques

La musique est omniprésente, presque continue. On peut distinguer :

- les musiques originales composées par Max Richter. Ses morceaux sont très variés : techno percussive et martiale (ouverture ; premier souvenir de guerre d'Ari) ; électro planante pour les visions d'Ari et de Carmi ; musique symphonique (Ronny dans la mer).

- des chansons rock des années 1980 aux mélodies insouciantes mais aux paroles éloquentes (« J'ai bombardé Beirut »). Ainsi des standards « Enola Gay » de *Orchestral Manœuvres in the Dark* (Enola Gay étant le nom du bombardier qui a lâché la première bombe atomique) et « This is Not a Love Song » de *Public Image Limited*.

- un extrait du cinquième concerto pour piano de Bach : il revient trois fois, lors de récits liés à l'enfance.

Quelles sont les fonctions de chacune de ces musiques ?

- créer une ambiance : lors de la première discussion entre Ari et Boaz, la musique discrète remplace les sons « réels » et accentue l'étrangeté du récit nocturne.

- faire le lien entre présent et souvenirs : la musique commence souvent quand les images prennent le relais des personnages en train de dialoguer.

- accentuer l'aspect dramatique : l'horreur des chevaux massacrés ; le suspense de l'attaque du tank de Ronny.

RECADRAGES : LE ROMAN GRAPHIQUE "VALSE AVEC BACHIR"

L'expérience est singulière : le film n'est pas adapté d'une bande dessinée, mais un roman graphique a été conçu à partir du film (éditions Casterman). L'adaptation « non animée » de *Valse avec Bachir* a été réalisée par Ari Folman et son directeur artistique, David Polonsky, à l'initiative de Riva Hoeherman (Metropolitan Books), alors que le film était en cours de fabrication. L'objet s'apparente à ce que l'on nomme un « roman graphique », le roman graphique étant plus long qu'une bande dessinée classique et fréquemment autobiographique.

Les auteurs ont préféré au corpus d'images animées du film ses dessins préparatoires. Certaines séquences ont été modifiées et l'une d'entre elles supprimée, mais le titre et les grandes trames du scénario demeurent. Leur tâche a principalement consisté en l'organisation du matériau existant, contraint par une grille rigide dictant les proportions des vignettes. S'agissant des dessins originaux, l'illustration ne se distingue en rien du film (certaines teintes comme le jaune et le vert sont peut-être un peu plus poussées que dans la version cinématographique). Les divergences résultent des nécessités formelles de l'adaptation (exigences du format et mise en rapport simultanée des images). Les modalités narratives sont profondément révisées par le roman graphique et les auteurs inventent des solutions propres à la grammaire de la bande dessinée.

Les dessins retenus sont le fruit d'une difficile sélection, s'attachant tout autant à leurs qualités esthétiques individuelles qu'à leur capacité à s'intégrer dans l'économie du montage graphique. Le rendu d'une action ou d'une succession d'actions doit être traduit de façon concise et efficace par la bande dessinée : chaque case figure un nouvel événement après l'ellipse dictée par la séparation des vignettes. Deux techniques sont à l'œuvre pour figurer le déploiement d'une action sur une courte durée : sa décomposition en plusieurs vignettes ou bien son fractionnement synthétisé dans une même case.

Folman et Polonsky multiplient à l'envi les formes des vignettes et donnent à voir le film sous d'autres angles. Certains éléments prennent le devant de la page : c'est le cas de la première image, illustrée pleine page dans le sens de la hauteur. L'équilibre du plan se déplace vers une autre dynamique de lignes et consacre la verticalité agressive de l'architecture. Les vignettes carrées côtoient les vignettes



Le roman graphique *Valse avec Bachir* – © Casterman

rectangulaires, verticales et horizontales, de tailles multiples. La densité hétérogène des planches fait écho aux ruptures de rythme du film.

L'enchaînement des images est cependant soumis à la règle immuable de la juxtaposition (et non de la succession cinématographique). Chaque vignette est dépendante des autres, même si elle jouit d'une autonomie graphique, détournée de noir, de blanc ou de gris. L'image n'existe jamais seule en bande dessinée. Les transitions sont pensées à l'échelle de la double page et non seulement d'un plan à l'autre ou au sein d'une même image comme Folman peut l'organiser dans sa mise en scène.

Le passage de l'animation à la prise de vue réelle à la fin du film est relayé efficacement par le couple dessin-photographie dans la BD. La texture des images évolue dans la version papier : les photos ne sont pas extraites des archives télévisuelles, mais sont probablement tirées à partir des négatifs du photographe Robin Moyer, d'où la finesse du grain. La grande figure verticale formée par la Palestinienne éplorée disposée sur la page de droite fait pendant aux cadavres effondrés sur le sol à gauche. Le choc entre les images se produit autrement, dans un chaos plus « propre » et organisé.

Bien qu'elle respecte le scénario et le corpus iconographique original, la migration des dessins de l'écran au livre remodèle *Valse avec Bachir*. Les astucieuses trouvailles visuelles et narratives permettent de percevoir l'histoire sous des angles inattendus. Pour celui qui connaît le film – incontestablement la pièce maîtresse –, cette seconde lecture devient une manière de voyage parmi ses souvenirs fragmentaires des images animées.

GENET À CHATILA

« J'avais passé quatre heures à Chatila. Il restait dans ma mémoire environ quarante cadavres. Tous – je dis bien tous – avaient été torturés, probablement dans l'ivresse, dans les chants, les rires, l'odeur de la poudre et déjà de la charogne¹¹. » Jean Genet fut en septembre 1982 le témoin malheureux du massacre des camps palestiniens ; un témoin sans uniforme qui séjournait depuis 1970 dans les camps de Jordanie et du Liban et qui fut le premier Européen à pénétrer dans le camp de Chatila, accompagné de Leila Shahid. Partisan de la cause palestinienne, son point de vue depuis l'intérieur du drame est de fait plus radical que celui de Folman.

Sa colère prend d'abord la forme d'un texte de quelques pages, « Quatre heures à Chatila », publié dans la *Revue d'études palestiniennes* (1983), puis de brefs passages dans son dernier livre, *Un Captif amoureux* (1986), où il lie l'épisode de Sabra et Chatila à une réflexion plus large sur le travail de l'écriture et la nature de son engagement auprès des Palestiniens. Si chaque texte s'appuie sur une expérience personnelle, *Un Captif amoureux* affiche une ambition clairement littéraire là où le texte pour la *Revue d'études palestiniennes* hésite entre le témoignage journalistique et la création poétique. Le livre se compose de fragments de récits épars, qui ne sont pas sans rappeler les méandres de l'itinéraire mémoriel de Folman. Le regard n'est assurément pas le même, mais les Israéliens sont renvoyés à leur « collaboration » passive par les deux auteurs. Genet fait mention à plusieurs reprises dans « Quatre heures à Chatila » de l'utilisation des fusées par l'armée israélienne, motif récurrent de *Valse avec Bachir* : « Les massacres n'eurent pas lieu en silence et dans l'obscurité. Eclairées par les fusées lumineuses israéliennes, les oreilles israéliennes étaient, dès le jeudi soir, à l'écoute de Chatila. » (p.13). Sur le ton du constat, il dresse un portrait d'anonymes jetés à la barbarie des Chrétiens phalangistes pendant que les Israéliens ferment les yeux : « Rien vu, rien entendu, rien compris ? » (p.15). Ironie de Genet accuse.



Comme chez le cinéaste israélien, l'expérience subjective du temps guide l'écriture et est indissociable de l'expérience de la mort. Genet opère de constants allers-retours entre passé et présent, éternisant les « quatre heures » écoulées dans les camps. Aussi forte soit la présence des fedayin (combattants palestiniens) encore vivants dans son récit, Genet ne parvient à se défaire du souvenir de la mort. Un passage du *Captif amoureux* fait directement référence au texte de 1983 :

« Dans *La Revue d'Etudes palestiniennes* j'ai voulu montrer ce qui restait de Chatila et de Sabra après que les Phalangistes y passèrent trois nuits. Une femme y fut crucifiée par eux alors qu'elle vivait encore. Je vis son corps, les bras écartés, couvert de mouches partout mais surtout aux dix bouts des deux mains : c'est que les dix caillots de sang coagulé les noircissaient ; on lui avait coupé les phalanges, d'où peut-être leur nom ? me demandai-je. Sur le moment et sur place, à Chatila, le 19 septembre 1982, il me sembla que cet acte était le résultat d'un jeu. Couper les doigts avec un sécateur – je pense au jardinier émondant un if – ces Phalangistes farceurs n'étaient que des gais jardiniers faisant d'un parc anglais un parc à la française¹². »

La vision des corps mutilés donne lieu à un inventaire minutieux du désastre. Ces pages où prolifèrent jusqu'à la nausée les détails morbides, bien qu'elles alternent avec des souvenirs de fraternité, semblent ne jamais parvenir à épuiser l'horreur :

« [...] et la nuit, sous la lumière des fusées israéliennes qui éclairaient les camps [...] les tueurs ont opéré, mais nombreux, et probablement des escouades de tortionnaires qui ouvraient des crânes, taillaient des cuisses, coupaient des bras, des mains et des doigts, traînaient au bout d'une corde des agonisants entravés, des hommes et des femmes vivant encore (...) » (p.15)

L'apparente sécheresse descriptive de Genet n'atténue pas l'effet d'irréalité du massacre : « Cette ville en miettes et par terre que j'ai vue ou cru voir, parcourue, soulevée, portée par la puissante odeur de la

mort, tout cela avait-il eu lieu ? » (p.19). Sa façon d'en témoigner et d'en accepter l'absurdité s'actualise dans une technique d'écriture crue et directe. Folman, pour sa part, reste davantage à distance des corps et fait partiellement l'ellipse des reliefs du massacre (quelques plans généraux esthétisent les camps dévastés dans une lumière crépusculaire). L'expérience traumatique garde une part intransmissible et infigurable. Seul un gros plan de visage d'enfant sous les décombres laisse présager des mille autres crimes contre le peuple palestinien qui se cachent derrière les façades éventrées. Il l'insère à deux reprises, sous forme de dessin (séq. 12b – 01 : 16 : 57) et en vidéo (séq. 12c – 01 : 20 : 34), comme symbole absolu de la barbarie. Mais ces deux images lui sont transmises par des intermédiaires : son point de vue, depuis le « deuxième ou troisième cercle », reste très large et distancé par l'usage du dessin, quand Genet fait le choix d'une écriture en forme d'insert, au plus près des dépouilles suppliciées dont ses textes gardent l'empreinte.

11) Jean Genet, « Quatre heures à Chatila », *Revue d'études palestiniennes*, n°6, hiver 1983, p.18. Ce texte a été mis en scène de nombreuses fois au théâtre. L'expérience humaine et littéraire de Genet dans les camps a également fait l'objet d'un film documentaire, *Genet à Chatila*, par Richard Dindo, 2000.

12) Jean Genet, *Un Captif amoureux*, Gallimard, 1986, p. 53.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Enfances perdues

L'animation, à tort ou à raison, est souvent associée à l'enfance. *Valse avec Bachir* n'y échappe pas. Les élèves se souviennent-ils des différentes apparitions d'enfants ?

- Les deux fils d'Ori occupent le second plan et semblent contaminer la discussion entre leur père et Ari : lors de la première discussion, Ori raconte une expérience dont un enfant est le personnage principal ; lors de la seconde, il révèle à Ari que l'origine de son traumatisme est peut-être liée au massacre de ses parents à Auschwitz.

- Le fils de Carmi joue sensiblement le même rôle. Ari demande à Carmi s'il peut le dessiner, puis la caméra entame un mouvement qui part du présent, le fils jouant avec un pistolet dans la neige, pour finir sur le souvenir du bateau qui conduit Carmi à la guerre.

- L'enfant-bazooka est le seul ennemi des soldats israéliens visible à l'écran.

- Ronny se souvient de lui enfant, cuisinant avec sa mère, au moment où il se voit mourir.

L'enfance constitue donc un arrière-plan. S'agit-il de marquer le fossé que crée l'expérience de la guerre entre l'enfance et l'âge adulte ? Carmi, destiné au prix Nobel, vend des falafels ; Ari a perdu sa petite amie alors que les autres continuent de s'embrasser comme des gamins... S'agit-il de décrire l'injustice d'une guerre qui fait des victimes innocentes (cf. la dernière image du film) ?

ANIMATIONS

Pour un certain nombre de spectateurs, le cinéma d'animation s'est longtemps résumé au dessin animé et à son jeune public. Pourtant, dès ses débuts, il a été un espace de recherche pour les cinéastes (expérimentaux ou non) et les plasticiens. C'est ainsi que s'est durablement installée une fracture entre le monde spécialisé et pointu de l'animation « pour adultes » et les superproductions animées pour enfants. Depuis quelque temps les différents domaines tendent à se rejoindre : les animations destinées au jeune public se complexifient, les films d'« auteur » animés s'imposent progressivement parmi les films de prises de vues réelles et ne se cantonnent plus seulement aux festivals spécialisés. C'est dans cette nouvelle dynamique qu'un an après *Persepolis* de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, *Valse avec Bachir* était sélectionné en compétition officielle au Festival de Cannes.

Valse avec Bachir, considéré comme un des premiers documentaires d'animation, fut à ce titre comparé au court métrage *Ryan* (2004). Il s'agit d'un documentaire d'animation biographique de quatorze minutes sur le cinéaste d'animation Ryan Larkin, réalisé par Chris Landreth et baptisé par ce dernier « documentation ». Les voix des personnages principaux sont là aussi authentiques, mais l'animation ne repose pas plus sur la rotoscopie que *Valse avec Bachir*. Les deux films partagent un style d'animation à la main original et le mélange d'éléments documentaires et fictionnels.

Méthodes de travail

Nombreux sont les moyens et les possibilités de l'animation, depuis la traditionnelle méthode en deux dimensions où l'on procède image par image au banc-titre, jusqu'à l'image entièrement recrée virtuellement, en passant par les



© Editions Montparnasse

dessins scannés et traités informatiquement. L'ordinateur est devenu presque incontournable, notamment pour la fabrication d'images de synthèse (3D), qui permettent de créer du volume et de la profondeur dans un espace virtuel. Certains réalisateurs comme Ari Folman mélangent volontiers les techniques traditionnelles et l'animation numérique.

Les méthodes peuvent varier, mais la conception d'un film d'animation suit presque toujours les mêmes étapes : élaboration d'un scénario, recherche de la ligne graphique du film, réalisation d'un storyboard à partir duquel sont produits les dessins et leur animation. C'est un travail long qui nécessite une préparation importante en amont, avec la mise en place d'un découpage précis et surtout du storyboard, qui détermine toute la chaîne de production. Ari Folman s'est parfaitement retrouvé dans cette organisation propre à l'animation et dans le travail d'équipe qui le régit. Il souligne cependant à quel point il est tributaire des limites techniques imposées par la forme animée, comme le temps de fabrication de l'animation qu'on ne peut ni déjouer ni raccourcir, si ce n'est en augmentant le nombre des animateurs. L'animation dispense la mise en scène de l'une de ses tâches majeures : la direction d'acteurs. L'aléa et l'accident ne se situent pas devant la caméra, mais derrière les écrans d'ordinateurs.

Prises de vues réelles et rotoscopie

L'utilisation de prises de vues réelles dans *Valse avec Bachir* a occasionné certaines confusions par rapport à la technique utilisée. Elle est traditionnellement destinée à un usage bien précis, pour la technique que l'on nomme « rotoscopie ». Inventée par Max Fleischer (créateur du personnage de Betty Boop) en 1914,



A Scanner Darkly – Warner Home vidéo

la rotoscopie consiste à projeter image par image les prises de vues réelles sur un verre dépoli, où le dessinateur calque chaque position du personnage. Elle permet de fluidifier les mouvements mais impose en contrepartie une esthétique assez froide et uniforme.

Ce procédé a été repris ces dernières années dans le film de Richard Linklater, *A Scanner Darkly*, qui a été fréquemment rapproché de *Valse avec Bachir*, qui ne comporte pourtant aucune vue réalisée en rotoscopie. Linklater a mis en scène ses acteurs (Keanu Reeves ou Winona Ryder) dans des décors réels dans le but de recopier chaque image de façon littérale, alors que Yoni Goodman a totalement récréé le mouvement. L'animateur de *Valse avec Bachir* insiste bien sur le fait que chaque image a été créée et non repeinte sur l'image vidéo comme c'est le cas avec le système du rotoscope. La finalité d'une telle démarche n'est pas de singer le mouvement réel, mais plutôt de trouver un point d'équilibre entre la gestuelle qui caractérise l'individu dessiné et la rythmique bien particulière de l'animation Flash. Le film est très homogène dans sa façon d'animer les personnages mais chacun d'eux possède un ensemble d'attributs physiques et gestuels qui lui est propre. Les images en prises de vues réelles ont servi de référence à l'équipe d'Ari Folman comme simple inspiration et non pour créer l'animation proprement dite.

Spécificités de Valse avec Bachir

Valse avec Bachir est le résultat de la rencontre de plusieurs types d'animation. Avec le Bridgit Folman Film Gang, Folman expérimente des techniques où se mêlent animation classique, animation Flash et 3D. Ari Folman n'a pas une formation de dessinateur ni d'animateur. Il aborde assez tard l'animation, par le biais de sa série télévisée *The Material That Love Is Made Of*, réalisé avec une animation Flash basique. On retrouve cet aspect un peu archaïque dans *Valse avec Bachir*. Le dessin au trait épais et la légère saccade des mouvements des personnages confère au film un aspect irréel, nuancé par le réalisme des expressions des personnages. Ces paradoxes visuels créent une esthétique d'animation peu commune.



Ryan – DR.

L'animation des personnages du film a été faite en animation Flash, chose rare pour un long métrage d'animation de cet acabit. Cela est principalement dû au budget restreint du film, qui ne pouvait être entièrement réalisé selon des procédés d'animation classique image par image. La technique d'animation des personnages dite *cut-out* utilisée par Yoni Goodman permet de faire bouger les figures sans les redessiner entièrement à chaque mouvement : elles sont dessinées, scannées en Photoshop puis copiées en Flash et décomposées en centaines de petites pièces (jusqu'à 400). Goodman et son équipe ont tiré avantage des handicaps du *cut-out* en affirmant une animation claire et stylisée. L'animation Flash a été combinée à des procédures d'animation traditionnelle (à peine dix pour cent du film, dont la scène de la valse entièrement animée de la sorte) et à un peu de 3D avec le logiciel Maya, principalement pour les mouvements de caméra complexes (par exemple le long travelling aérien qui relie la maison enneigée de Carmi au bateau où il embarque pour le Liban vingt ans plus tôt). Les arrière-plans ont été traités en Photoshop et certains effets spéciaux ont été appliqués à l'ensemble du film (les fumées des explosions notamment). L'aspect artisanal de la fabrication du film n'est pas perceptible à la vision et lui a valu de multiples comparaisons avec des productions récentes entièrement conçues en 3D. Yoni Goodman tient pourtant à mettre en valeur les techniques plus modestes qu'il a su optimiser et qu'il compte développer dans le prochain film d'Ari Folman, avec davantage d'animation traditionnelle toutefois.

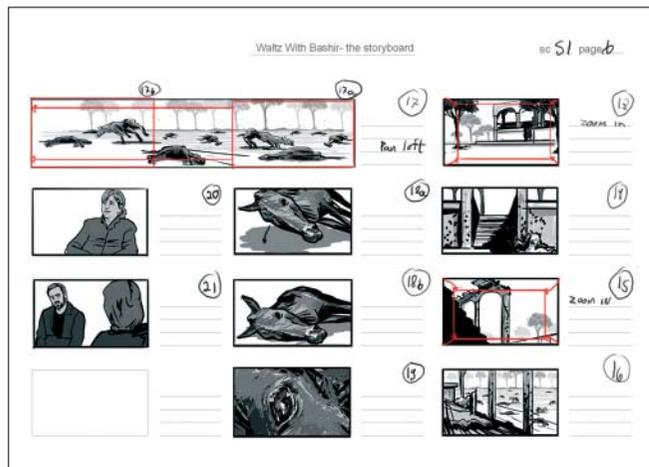
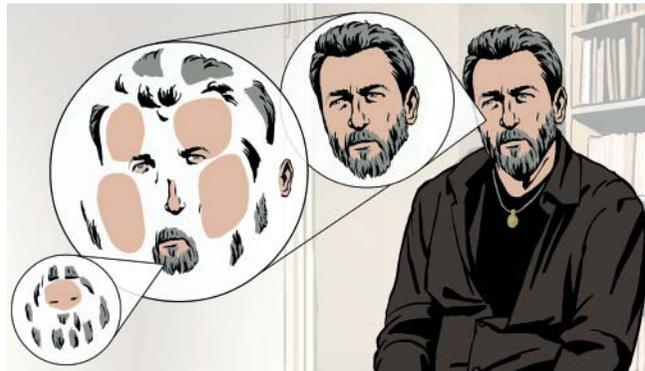


Enfances perdues

DOCUMENTS

Ces documents de travail inédits permettent d'illustrer les différentes étapes de travail d'Ari Folman et de son équipe, du storyboard à l'animation.

Il s'agit ici de la scène de la rencontre entre Ari et Zahava Solomon. Après l'écriture du scénario, la scène a été entièrement découpée plan par plan à l'aide d'un storyboard puis tournée en vidéo. À partir de ces documents, Yoni Goodman a conçu son animation. Les dessins de David Polonsky ont été scannés et fractionnés à l'ordinateur en centaines de petits morceaux afin d'être animés.



© Bridgit Folman Film Gang

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE & VIDÉO

Sélection bibliographique

Bande dessinée

Valse avec Bachir, Casterman, 2009.

Littérature

Jean Genet, *Un Captif amoureux*, Gallimard, 1986.

Ouvrages géopolitiques sur le Moyen-Orient

- Vincent Cloarec, Henry Laurens, *Le Moyen-Orient au 20^{ème} siècle*, Armand Colin, 2000.

- Alain Gresh, *Israël-Palestine : vérités sur un conflit*, Fayard, 2007.

- Amnon Kapeliouk, *Sabra et Chatila, enquête sur un massacre*, Seuil, 1982.

- Samir Kassir, *La Guerre du Liban : de la dissension nationale au conflit régional (1975-1982)*, Paris : Karthala ; Beyrouth : Cermoc, 1994.

- Nadine Picaudou, *La Déchirure libanaise*, Complexe, 1989.

- Elias Sanbar, *Les Palestiniens dans le siècle*, Découvertes Gallimard Histoire, 2003.

- Jacobo Timerman, *Israël au Liban : la guerre des consciences*, Liana Levi, 1983.

Histoire et mémoire

- Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Albin Michel, 1997.

- Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000.

Divers

- Sébastien Denis, *Le Cinéma d'animation*, Armand Colin, 2007.

- Marcel Jean, *Le Langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*, Montréal, Les 400 coups, 2006.

- Marcel Jean, *Quand le cinéma d'animation rencontre le réel*, Montréal, Les 400 coups, 2006.

- Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Nathan, 2000.

- Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, PUF, 1999.

- Hélène Puiseux, *Les Figures de la guerre, représentations et sensibilités, 1839-1996*, Gallimard, 1997.

Périodiques

Entretiens

- « Entretien avec Ari Folman » par Eugenio Renzi et Ariel Schweitzer, *Cahiers du cinéma* n° 635, juin 2008.

- « Guerre et traits », entretien avec Ari Folman, *Les Inrockuptibles* n°656, 24 juin 2008.

- « Blessé de guerre », entretien avec Ari Folman par Philippe Azoury, *Libération*, 25 juin 2008.

- « L'adieu aux armes », *Le Nouvel observateur*, propos recueillis par François Armanet et Gilles Anquetil, 5 mars 2009.

Articles sur *Valse avec Bachir*

- Emmanuel Burdeau, « Réanimation », *Cahiers du cinéma* n° 635, juin 2008.

- Serge Kaganski, « *Valse avec Bachir* d'Ari Folman », *Les Inrockuptibles* n°656, 24 juin 2008.

- Isabelle Dellerba, « Malgré le boycott, les Libanais valsent avec "Bachir" », *Libération*, 16 mars 2009.

Sur les massacres de Sabra et Chatila

- Jean Genet, « Quatre heures à Chatila », *Revue d'études palestiniennes* n° 6, hiver 1983.

- Jacques Mandelbaum, « Massaker : Sabra et Chatila raconté par les bourreaux », *Le Monde*, 21 février 2006.

Sur les images de guerre

- Harun Farocki, « Le point de vue de la guerre », *Trafic* n° 50, été 2004.

- Dork Zabunyan, Frédéric Boyer, « Irak », conférence tenue à la Fondation Ricard le 18 mai 2009, article à paraître prochainement dans *Trafic*.

En ligne

Sur *Valse avec Bachir*

- <http://www.valseavecbachir-lefilm.com/>

- <http://waltzwithbashir.com/>

Archives filmées sur le massacre de Sabra et Chatila

- http://www.dailymotion.com/video/x3ubog_1982massacre-de-sabra-et-chatila_politics

- http://www.dailymotion.com/related/x3ubog/video/x60fku_sabra-chatila-un-crime-chretien_news?hzm=74616272656c61746564

Entretiens avec Ari Folman (en anglais)

- <http://twitchfilm.net/site/view/waltz-with-bashir-interview-with-ari-folmon/>

- <http://www.nytimes.com/2009/01/11/magazine/11wwln-Q4-t.html>

- <http://www.grouchoreviews.com/interviews/264>

Entretiens avec Yoni Goodman (en anglais)

- <http://coldhardflash.com/2009/03/an-interview-with-waltz-with-bashir-animation-director-yni-goodman.html>

- <http://www.designfederation.net/interviews/yni-goodman/>

Cinéma d'animation

- <http://beta.nfb.ca/film/Ryan-fr/>

Film *Ryan* de Chris Landreth.

- <http://closedzone.com/>

Court métrage d'animation de Yoni Goodman sur un jeune palestinien repoussé de frontières en frontières.

- <http://www3.onf.ca/animation/objanim/fr/index.php>

Site canadien sur l'histoire et les techniques de l'animation.

Sélection vidéo

- *Valse avec Bachir*, éditions Montparnasse, 2008.

Voir les bonus sur la fabrication du film et sur la guerre du Liban.

- *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959, Arte Vidéo.

- *La Jetée*, Chris Marker, 1962, Arte Vidéo.

- *Apocalypse now*, Francis Ford Coppola, 1979, Pathé.

- *Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987, Warner Home Vidéo.

- *Seule avec la guerre*, Danielle Arbid, 2000.

- *Massaker*, Monika Bergmann, Lokman Slim et Hermann Theissen, 2006, Cinéma Malta.

- *Redacted*, Brian de Palma, 2007, TF1 Vidéo.

Bande-son sélective

- Bande originale de *Valse avec Bachir*, Max Richter, Delabel.

- « Enola Gay », Orchestral manœuvre, 1980.

- « This Is Not a Love Song », Public Image Limited, 1983.

- « I Bombed Beirut », Zeev Tene d'après la version originale de Cake, « I Bombed Korea », dans l'album *Motorcade of Generosity*, 1994.

Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=3GZrtU4sVA4>

RÉDACTEUR EN CHEF
Stéphane Delorme

RÉDACTRICE DU DOSSIER
Anne Marquez, diplômée d'Histoire de l'art et de muséologie à l'École du Louvre, vient de terminer un essai sur l'expositions de Jean-Luc Godard au Centre Pompidou. Elle travaille également sur plusieurs projets d'expositions, notamment à la Cinémathèque française.

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE
Simon Gilardi est diplômé de la filière distribution/exploitation de la Fémis. Depuis 2005, il est coordinateur du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* en région Centre.

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine



**CAHIERS
DU CINÉMA**

CNC

