

***Valse avec Bachir* d'Ari Folman ou la valse des images clandestines**

Ophir Lévy

C'est l'histoire d'un vertige. Un homme voit se dérober sous ses pieds les fondations sur lesquelles sa mémoire était bâtie. Il découvre que ses souvenirs les plus personnels sont constitués de scènes qu'il n'a jamais vécues. Sa mémoire est parasitée par des images clandestines qui viennent la reconfigurer. Cela pourrait être le prétexte classique d'un scénario de science-fiction (tissage de fils temporels hétérogènes, exploration physique de la mémoire, quête d'une image insaisissable). Un scénario qui serait troublant et beau comme celui de *la Jetée* de Chris Marker. Or, il s'agit ici de *Valse avec Bachir* (2008) d'Ari Folman.

Dans ce documentaire d'animation – le premier du genre – le cinéaste cherche à déterminer l'authenticité d'un souvenir de guerre qui n'est peut-être qu'une hallucination. Il se revoit sortir de l'eau en pleine nuit, le ciel éclairé par des fusées lumineuses, et croiser des femmes palestiniennes éplorées. A-t-il réellement assisté au massacre de Sabra et Chatila, comme ce vague souvenir le pousse à le croire ? Ari Folman se lance alors à la poursuite d'une réminiscence qui est la seule trace mnésique de sa guerre du Liban. Mais, très vite, son enquête dépasse le simple protocole de vérification d'une image et c'est sur le fonctionnement même de la mémoire que s'interroge le film. Ari Folman se croit témoin d'un massacre qui désormais le hante. Il va découvrir que la hantise n'est pas la conséquence du traumatisme, mais, bien au contraire, son origine.

Un documentaire *lazaréen*

Tout commence en 2002, lorsqu'Ari Folman, âgé de quarante ans, rêve d'en finir avec l'astreinte régulière des *milouim*¹. Pour cela, il doit accepter de participer à une expérience menée par le thérapeute de l'armée, à qui il racontera ce qu'il a vécu tout au long de sa vie militaire. Après une dizaine de séances, il remarque que pour la toute première fois, il parle de ce qui lui est arrivé au Liban. Vingt ans plus tôt, le 6 juin 1982, Ariel Sharon, alors ministre de la Défense, lançait l'opération « Paix en Galilée » dont le but officiel était de mettre fin aux tirs de missiles lancés par l'OLP depuis le sud-Liban sur les localités israéliennes frontalières. S'il était question au départ de ne créer qu'une bande sécurisée de 45 km de profondeur, les chars de l'armée israélienne arrivèrent aux portes de Beyrouth une semaine plus tard, pour un siège qui allait durer soixante-dix jours. Le leader des Forces libanaises, Bachir Gemayel, devait être investi président de la République libanaise, mais il fut assassiné le 14 septembre 1982 lors d'un attentat à la bombe. Deux jours plus tard, son cercueil traverse Beyrouth. À 18 heures, le soir même, cent-cinquante phalangistes menés par Élie Hobeika entrent dans les camps de Sabra et Chatila, sous le regard passif de l'armée israélienne qui se tient à l'extérieur. Ils sont censés « nettoyer » les camps de réfugiés des derniers terroristes qui y seraient cachés, Arafat et 14 000 de ses hommes ayant été expulsés de Beyrouth deux semaines plus tôt. Mais c'est au massacre de près d'un millier de civils Palestiniens que vont se livrer les miliciens chrétiens.

Ari Folman explique qu'après la guerre, les événements s'étaient effacés d'eux-mêmes et que personne n'éprouvait l'envie ou le besoin de les exhumer. Le cinéaste rappelle que le conflit de 1982 « était ce genre de guerre dont on parlait peu en rentrant à la maison parce qu'il n'y

¹ En Israël, tout soldat est tenu à une période de réserve (les *milouim*) qu'il consacre à l'armée, chaque année, et ce jusqu'à ses 45-49 ans, selon son grade et son unité.

avait pas de quoi être fier² ». Une séquence du film illustre parfaitement ce mutisme des soldats que Jean Paulhan nommait le « silence du permissionnaire³ ». Dans une boîte de nuit de Tel-Aviv, en pleine guerre du Liban, les jeunes israéliens dansent avec insouciance. Parmi eux, baignés d'une lumière froide, deux soldats en permission restent figés et silencieux, absolument étrangers à la frénésie ambiante. Ils sont l'exacte incarnation des « personnages lazaréens » décrits par Jean Cayrol, qui, comme Lazare, ont traversé la mort et en portent les stigmates. Chez Jean Cayrol, il s'agit de ceux qui, étant revenus des camps de concentration, ne parviennent pas à se réadapter à l'insignifiance de la vie quotidienne. Il insiste sur la solitude, « l'impénétrabilité » et « l'incommunicabilité » du personnage lazaréen⁴. *Valse avec Bachir* est tout entier nimbé d'une « lumière concentrationnaire⁵ » aux rayons de laquelle apparaissent les images clandestines qui hantent le personnage.

La valse des images clandestines

Il semble que le signifiant « camps » (en hébreu *mahanot*), soit déterminant dans la résolution de l'énigme. Au terme d'une heure de film, le mystère est levé par Ori Sivan, l'ami psychologue du cinéaste. Celui-là qui, au début du film, lui relate une expérience de psychologie qui consiste à montrer à des sujets dix photos de leur enfance, dont une est un photomontage. Presque tous reconnaissent le lieu où a été prise cette photo et racontent la journée qu'ils y ont passée, mais qu'ils n'ont pourtant jamais vécue ! La mémoire hésitante d'Ari est elle aussi encombrée de scènes qu'il n'a pas vécues, d'images qui perturbent clandestinement l'agencement de ses souvenirs. Se jetant dans une interprétation un peu sauvage, Ori (en hébreu, *Ori* signifie « ma lumière ») éclaire ainsi son ami : « Ta préoccupation pour le massacre est beaucoup plus ancienne que le massacre lui-même. En fait, tu es préoccupé par un autre massacre. Ton intérêt pour ce qui s'est passé dans les camps en concerne d'autres. »

Ari, dont les parents sont revenus d'Auschwitz, aurait déplacé son angoisse liée à l'évocation des camps nazis sur ceux de Sabra et Chatila. L'hallucination derrière laquelle il court n'est que la sédimentation d'une obsession bien antérieure à l'événement qu'il croit avoir vécu. Obsession du récit et des images de la Shoah dont le film déploie de multiples motifs : les fusillades dans le camp qui évoquent les *Einsatzgruppen*, un enfant palestinien dont les bras levés rappellent au journaliste Ron Ben Yishai la photo du petit garçon du ghetto de Varsovie⁶, et jusqu'à la teinte jaune qui domine toute la fin du film. Ari Folman qualifie le jaune de « couleur de la haine et du mal⁷ », réactivant ainsi l'ancestrale négativité de cette couleur d'ordinaire imposée aux Juifs (la rouelle au XIII^e siècle, les bancs réservés aux Juifs dans l'Allemagne nazie, les panneaux indiquant les entreprises juives et, bien sûr, l'étoile jaune). C'est par les gerbes de lumière jaune que s'accomplit la confusion dans laquelle Ari

² Ari Folman, interviewé dans le reportage « Histoire d'un film », en supplément du DVD *Valse avec Bachir* (éd. Montparnasse, 2009).

³ Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes* [1941], Paris, Gallimard, 1973. A la suite de la Grande Guerre, les Poilus demeuraient muets, « comme si chaque homme se trouvait mystérieusement atteint d'un mal du langage » (p. 23).

⁴ Jean Cayrol, *Lazare parmi nous* [1950], dans *Œuvre lazaréenne*, Paris, Seuil, coll. « Opus », 2007, p. 818. Jean Cayrol note d'ailleurs la volonté acharnée d'oubli qui est à l'œuvre dans les danses des caves de Saint-Germain (p. 803).

⁵ *Ibid.*

⁶ Photographie qui est devenue une véritable « icône de la Shoah », selon Frédéric Rousseau dans *L'enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, Paris, Seuil, 2009, p. 12.

⁷ Interview d'Ari Folman dans les suppléments du DVD. Voir également la dernière partie du roman graphique tiré de *Valse avec Bachir* par Ari Folman et David Polonsky (Paris, Casterman, 2009).

est plongé. Sous l'emprise de la culpabilité, il croit avoir assisté au massacre de Sabra et Chatila. Il a, comme lui dit Ori, endossé le rôle du nazi.

En réalité, le soir du drame, Ari était loin de l'épicentre. Il était posté sur un toit d'où il tirait des fusées éclairantes qui - il l'apprendrait plus tard - aidaient les phalangistes à se repérer dans l'obscurité des camps palestiniens. Il faut noter toute l'ambivalence de cet épisode : le cinéaste est celui qui a éclairé le ciel des camps palestiniens en 1982 (culpabilité du soldat), mais il est également celui qui, à nouveau, fait la lumière sur les camps, les éclaire au sens phénoménologique – et politique – de la conscience qui éclaire le monde (responsabilité du citoyen). Le traitement onirique des scènes de réminiscence doit évidemment beaucoup aux potentialités expressives du dessin animé⁸. Ari Folman décrit son film comme un « trip », au sens d'une expérience de la réalité déformée par la drogue. La plasticité de l'animation ouvre ainsi des possibilités visuelles propres à restituer l'état second, mêlé d'élan et d'ivresse, d'abrutissement et d'angoisse, dans lequel se trouve le soldat envoyé au front.

La force de *Valse avec Bachir* réside dans cet écart entre le réalisme des voix enregistrées⁹ et les fulgurances surréalistes (le traitement des rêves, le gros plan sur l'œil ouvert du cheval mort envahi par les mouches qui fait songer à Luis Buñuel). *Valse avec Bachir* convoque le puissant impact du témoignage et renouvelle la relation que celui-ci entretient avec son auteur. Sur les neuf témoins enregistrés, sept *portent* leur vrai nom, leur vraie voix et leur *vrai visage*. Pour autant, Ari Folman, conscient de la séduction opérée par la beauté des dessins frottés à l'hyperréalisme des voix, ne veut pas que le spectateur y cède totalement. La douceur des traits ne doit pas atténuer l'horreur du crime. C'est pourquoi il a décidé de terminer son dessin animé par des images vidéo tournées à Sabra et Chatila au lendemain du massacre : « À la fin, il fallait réveiller le spectateur du trip et lui montrer ces images choquantes¹⁰. »

Les troubles de la mémoire nationale

À la dimension psychologique et intime du film s'ajoute une épaisseur politique évidente. En pleine conception du documentaire a eu lieu ce qu'il est convenu d'appeler désormais la Seconde Guerre du Liban, entre Israël et le Hezbollah (juillet-août 2006). S'il est vrai que ces combats meurtriers ont donné au film une actualité saisissante, le projet d'Ari Folman était, comme on l'a vu, bien plus ancien. En pleine fabrication du film a eu lieu également l'*extinction* d'un personnage incontournable : à la suite d'attaques cérébrales, Ariel Sharon est tombé dans le coma en janvier 2006.

Ce dernier apparaît dans le film, fidèle à sa réputation de goinfre, en train de manger quatre œufs au plat et du *corned beef*. Il est le seul homme politique à figurer *directement* dans le récit, là où Begin et Bachir sont toujours montrés à travers la médiation d'une télévision, d'une affiche, d'un badge, d'un médaillon qui sont autant de déclinaisons de la propagande. Figuration directe semble ici vouloir dire participation ou responsabilité directe. Ariel Sharon, à propos duquel Menahem Begin lui-même, confiait à ses proches : « C'est un général

⁸ Le choix de l'animation s'est imposé d'emblée au cinéaste, mais beaucoup moins aux trente-huit chaînes de télévision auxquelles il a soumis son projet. Une unique question obnubilait les producteurs : « Pourquoi l'animation ? ». Seule la chaîne Arte s'est montrée immédiatement enthousiaste, permettant ainsi de débloquer le projet. (Entretien avec Ari Folman paru dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 635, juin 2008, p. 29-30).

⁹ La bande sonore multiplie les détails autour de la bouche (respiration, souffle de la cigarette, éclaircissements de gorge, etc.) ce que Michel Chion appelle les « indices sonores matérialisants » (*L'Audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p. 99). *Valse avec Bachir* fourmille de ces petits détails qui génère « l'effet de réel » cher à Roland Barthes (« L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968).

¹⁰ Ari Folman dans *Les Cahiers du cinéma*, *op. cit.*, p. 30.

brillant, mais un homme cruel¹¹ », fut le grand artisan de l'opération « Paix en Galilée ». Ministre de la Défense, il conçoit l'offensive en promettant de ne pas aller jusqu'à Beyrouth. Mais fort de son excellent maniement des cartes d'État-major, il convainc le gouvernement de poursuivre l'avancée des troupes afin de barrer la route à une éventuelle contre-offensive syrienne et d'assiéger Beyrouth. Le grand reporter Alain Ménargues laisse très clairement entendre qu'Ariel Sharon était au courant de ce qui se passait dans les camps de Sabra et Chatila, voire qu'il avait préparé le terrain¹². On retrouve mot pour mot dans son livre une des dernières scènes de *Valse avec Bachir*, celle où le journaliste Ben Yishai appelle Ariel Sharon pour l'avertir des massacres en cours et ne reçoit qu'une réponse neutre et laconique : « Merci de m'en avoir informé ».

La mémoire nationale israélienne, construite et déconstruite par son cinéma, est l'objet d'un glissement de terrain permanent. Les images de 2006 se lisent à la lumière de celles de 1982, elles-mêmes travaillées de l'intérieur par des images clandestines liées à la Shoah. C'est une constante du cinéma et du débat politique israélien en général que de convoquer ces dernières¹³. Le cinéma israélien, en inséminant des réminiscences concentrationnaires dans les récits du présent, a souvent témoigné de l'angoisse d'une population qui s'est toujours sentie assiégée, menacée dans son existence même¹⁴. Or, dans *Valse avec Bachir*, l'invocation concentrationnaire ne construit plus le personnage comme victime juive conforme à l'histoire tragique de son peuple, mais comme figure du bourreau. S'il sait bien que l'assimilation des soldats israéliens aux nazis est à la fois historiquement grossière et idéologiquement douteuse, Ari Folman n'évade pas pour autant les signaux envoyés par son inconscient. À l'inverse de la Commission Kahane¹⁵ qui, en 1983, avait reconnu Ariel Sharon « indirectement responsable » mais pas coupable, l'enquête cinématographique menée par Ari Folman le conduit à découvrir que bien qu'il n'était pas responsable, il s'est toujours senti indirectement coupable.

¹¹ Menahem Begin cité par Ahron Bregman et Jihan El-Tahri, dans *Israël et les Arabes*, Paris, Mille et une nuits/Arte éditions, 1998, p. 213.

¹² Alain Ménargues, *Les secrets de la guerre du Liban*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 465-489. L'auteur note à plusieurs reprises des similitudes entre les modes opératoires au Liban en 1982 et ceux du Premier ministre Ariel Sharon en Cisjordanie depuis 2000.

¹³ Dans *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, Sylvie Lindeperg décrit comment la photographie de l'enfant du ghetto de Varsovie fut pastichée par les enfants des colons israéliens lors de l'évacuation de Gaza en 2005. Le jour même des massacres dans les camps palestiniens, le 16 septembre 1982, Menahem Begin déclarait dans le journal *Maariv* que Tsahal était entrée dans Beyrouth-Ouest pour maintenir l'ordre car « avec la situation créée par l'assassinat de Bachir Gemayel, il pourrait s'y produire des pogroms ».

¹⁴ Voir Ariel Schweitzer, *Le cinéma israélien de la modernité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2009.

¹⁵ La commission d'enquête dirigée par Ytzhak Kahane, juge à la Cour Suprême d'Israël, a établi en février 1983 la responsabilité indirecte d'Ariel Sharon dans les massacres de Sabra et Chatila, pour n'avoir pas prévu les exactions qui seraient commises par les phalangistes. Après les manifestations monstres de la population israélienne pour condamner les massacres et le camouflet de la commission, Ariel Sharon fut contraint de quitter son poste de ministre de la Défense en mars 1983.