

## Cinéma israélien/Cinéma juif : la quête d'une identité

Par Mihal Friedman

Dans une formule souvent reprise, l'éminent historien Marc Ferro<sup>1</sup> a qualifié le cinéma de "foyer privilégié de la conscience historique", une définition que la lecture de son ouvrage<sup>i</sup> permet d'interpréter aussi comme conscience nationale ou encore comme conscience politique. Au miroir des films réalisés en Israël au cours des cinquante dernières années, il semblerait que l'identité israélienne, d'abord conçue et délibérément élaborée contre l'identité juive<sup>2</sup>, cherche aujourd'hui à la retrouver au moment où la crise actuelle des idéologies engendre dans le cinéma contemporain, tantôt une vision apocalyptique de l'avenir de la nation et du monde, tantôt incite à un repli sur la sphère privée du couple et de la famille.

C'est ainsi que dans les films les plus récents, et pour ne citer que ceux qui ont recueilli un écho public et critique favorables, aucun des problèmes majeurs de la nation et de la société ne se voit évoqué. Alors que l'interminable et sanglant conflit avec les Palestiniens, entraîne avec l'inquiétante érosion de l'image d'Israël, le réveil d'un antisémitisme sans précédent depuis la deuxième guerre mondiale, les films d'aujourd'hui proposent tantôt des drames familiaux hors du temps, tantôt renouvellent la comédie ethnique d'autrefois (dite alors "Bourekas") en la réadaptant aux changements survenus au sein d'une société devenue consciente de son pluralisme culturel.

Ainsi, *Les Ailes Brisées* (Nir Bergman, 2002) souligne les difficultés de rajustement d'une famille dont le père vient de disparaître et où la mère doit désormais assurer seule l'existence de ses quatre enfants. Le film s'attache surtout à montrer avec infiniment de sensibilité les conflits existentiels et affectifs que provoquent

l'absence et le deuil aussi bien chez les deux aînés, des adolescents soudain accablés de responsabilités nouvelles, que chez les deux plus jeunes, souvent livrés à eux-mêmes. *Les Ailes Brisées* esquisse un magnifique portrait de mère très consciente que les exigences de son travail –elle est sage-femme dans un grand hôpital– limite et parfois sacrifie les projets et les aspirations de ses enfants, provoquant leur colère et leur révolte. En particulier, le difficile rapport mère-fille a rarement été analysé avec autant de finesse et de tact.

Par ailleurs, le texte déjoue les attentes les plus ancrées dans les habitudes du spectateur israélien pour qui la mort subite d'un homme encore jeune ne peut être due qu'à une opération militaire. Le désaveu est souligné encore par l'insistance que le film accorde aux circonstances absurdes de ce décès, et par la même revendique une "normalité" inattendue.

En dépit de son titre, le film *Bétar-Provence* (Ori Inbar et Youval Friedman, 2002), lui aussi remarqué sur la scène locale, se garde de toute allusion au politique, mais évoque bien plutôt les passions que soulève chez les habitants d'une petite ville du sud israélien son équipe de foot "Bétar". S'il égratigne au passage la désaffection évidente d'une partie de la jeunesse actuelle à l'égard du service militaire, en montrant l'étoile de l'équipe locale occupée à fuir la police militaire qui le rappelle à ses obligations civiques, c'est la rencontre décisive avec la prestigieuse équipe nationale qui constitue l'essentiel du film. C'est aussi, pour quelques uns de ces anciens Méditerranéens, transfuges du Maroc, le rêve de se rendre, de vivre peut-être sur l'autre rivage du *mare nos-trum*, que suggère la carte postale provençale aux couleurs de lavande qui clôut le film...

Plus centré encore sur la spécificité ethnique mais surtout sur certains clivages transmis par la tradition communautaire, *Mariage Tardif* (Dover Kosashvili, 2001) se déroule au sein de l'immigration géorgienne qui dans le film s'exprime dans sa propre langue, l'hébreu étant réservé aux plus jeunes ou aux échanges extra communautaires. La famille de Zaza peut-elle accepter la liaison orageuse et passionnée de leur fils, déjà trentenaire et docteur en philosophie, avec une superbe Marocaine, divorcée et de surcroît mère d'une petite fille ? Zaza finira par s'incliner devant les exigences du clan, non seulement en mettant fin à sa relation exogamique mais en acceptant la fiancée, godiche et vierge, que ses parents lui auront destinée. Tandis qu'il aura également rendu, dans les toilettes où il rencontra son père, un hommage sans équivoque au 'primat du phallus', Zaza lors du "mariage tardif", lèvera son verre, en un toast ironique et totalement ambigu, à son unique grand amour et à une seule femme : sa mère.

Kosashvili s'était déjà distingué au festival de Cannes où en 1999, il recevait le prix du court-métrage pour ce qui avait été son diplôme de fin d'études à l'université de Tel-Aviv. Sa description à la fois émue et satirique d'un milieu où tout doit se faire "selon les lois" (titre de son court-métrage) rencontre sans doute tout un courant dit "globalocal" puisque *Mariage Tardif* est entre-temps devenu un succès public international et le premier du genre pour le cinéma israélien.

### Le verbe et la lettre

Dans leur diversité, ces films rendent compte de ce que la réflexion actuelle dénomme aujourd'hui, nostalgiquement, douloureusement, la fin, la destruction du rêve. Le "grand récit" sioniste s'était en effet défini à l'encontre de la perspective eschatologique juive où le désastre, la catastrophe attendait, appelait sa rédemption en une dialectique Hurban/Geula. Aussi, lorsque naît le sionisme politique sur le modèle des états-nation euro-

péens dont certains accomplissent leur formation à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on considère que l'errance du peuple juif va s'achever. On attend sa régénération par le retour à l'espace des origines et, le sabra ayant remplacé Ahashver, sa rejuvénation ? sa renaissance ? en Terre Promise. Les "Amants de Sion" sont là désormais pour l'irriguer, la fertiliser, la féconder.

En regard, l'autochtone, le Palestinien avant la lettre, qui des siècles durant l'entretenait la fructification et la cultiva se voit, dans l'esprit de l'impérialisme ambiant, tantôt ignoré : les pères fondateurs du Sionisme ayant entrevu une terre vide et vierge ; tantôt imité : on le considère à la fois comme l'héritier de l'Hébreu biblique et le modèle de l'Israélien à venir, une conception dont la dualité corrobore les analyses contemporaines sur l'ambivalence du stéréotype et de la relation coloniale.<sup>iii</sup>

De nombreux écrits documentent les questions qui préoccupent alors les penseurs du Sionisme. Ils expriment des convictions opposées quant à la nature du futur État et reflètent des antagonismes conceptuels quant à l'idée de la nation : réserve culturelle juive ou espace de liberté pour tous les peuples de la région. Par l'ardeur de leur polémique, les uns et les autres s'inscrivent dans le droit-fil de la tradition juive. En effet, celle-ci a de tout temps privilégié la transmission du verbe et l'instance de la lettre en regard de l'image, frappée d'opprobre en tant que source éventuelle d'idolâtrie. L'interdit biblique à l'égard de la représentation humaine aura été diversement interprété au cours des siècles et aura connu des exégèses multiples. Il n'en sera pas moins lourd de conséquences en impliquant le rejet de la beauté des formes que l'orthodoxie religieuse, de nos jours encore, taxe péjorativement d'"Hellénisme".

Cette indifférence, cette négligence à l'égard de la recherche esthétique pèsera lourdement sur les premières tentatives du jeune cinéma israélien pour lequel l'idée, le messa-

ge à transmettre l'emportera sur les moyens mis en œuvre pour les représenter. Mais la méfiance séculaire envers l'image procède aussi de l'expérience ancestrale: en effet, le Juif comme représentant originel de l'altérité dans la civilisation occidentale n'a cessé d'affronter son reflet de réprouvé dans une longue pratique iconographique qui de l'enluminure médiévale à la caricature moderne, ne lui fut jamais bienveillante.

### **Un Cinéma “engagé”... au service de l’État**

Par ailleurs les élites politiques qui se forment dans les colonies agricoles au cours des années qui précèdent l'avènement de l'État d'Israël sont des lettrés, sinon des écrivains; L'unique art de représentation qu'ils révèrent est le théâtre tel qu'il s'incarne dans la troupe du "Habima", née en Russie sous l'égide vénérée de Stanislawski et de Vachtangov qui dans les années vingt, adaptèrent et mirent en scène l'inoubliable "Dybbuk". Le cinéma est en revanche ouvertement méprisé. Le futur premier ministre Ben Gourion, dont l'avis fait sur tout autorité, y voit une perte de temps et s'opposera résolument plus tard à l'introduction de la télévision dans le pays: elle apparaîtra tardivement et à temps partiel en 1968 seulement. Les premières initiatives cinématographiques seront donc, à l'image de l'utopie sioniste elle-même, le fait de quelques rêveurs exaltés que l'on redécouvre aujourd'hui<sup>3</sup>.

Par la suite, le cinéma sera fonctionnellement mis à contribution pour servir les besoins politiques du moment. Ainsi, les actualités hebdomadaires rempliront la même tache que partout ailleurs dans le monde, couvrant les évènements que l'establishment juge alors mémorables. Des documentaires, plus ou moins maladroits, célèbrent les conquêtes pionnières, opposant "l'avant" à "l'après" des réalisations sionistes. Avec l'avènement de l'État en 1948, différents ministères financent des courts-métrages dits d'information, en fait de propagande peu sophistiquée, tandis que l'unité cinématographique de l'armée permet la

formation, pendant leur service militaire, des futurs réalisateurs et techniciens. C'est là l'origine de ce qu'on dénommera par la suite 'le réalisme sioniste' que la formule révèle peu éloignée du "réalisme socialiste" soviétique. Cet apprentissage se voit complété lorsque des compagnies internationales: américaines, britanniques, françaises, viennent en Israël réaliser des films que l'industrie locale naissante aurait été incapable de mener à bien. Ce sont donc des productions étrangères qui révèlent au monde l'épopée sioniste, célèbrent les vertus pionnières, soulignent l'héroïsme des combattants lors de la guerre d'Indépendance dans *Une Épée dans le Désert* (1949), *La Colline 24 ne répond plus* (1954) et bien sûr *Exodus* (1960) auquel il faut ajouter le film français *Donnez-moi dix Hommes Désespérés* (1966).

Ces films ont retrouvé les mythes des origines auxquels le cinéma israélien va par la suite inlassablement puiser. L'affrontement inégal de David contre Goliath est sous-jacent à la plupart des scénarios où la qualité de l'individu doit l'emporter sur un ennemi supérieur en nombre et en armement. Massada assiégée où les Zéotes préfèrent la mort à la servitude devient une métaphore politique obsédante: il faut vaincre ou mourir<sup>4</sup>. Cet ensemble de films surnommé plus tard non sans ironie: "national-héroïque", sera surtout apprécié à l'étranger et aux États-Unis surtout, alors que sur la scène locale il suscite déjà le sarcasme sinon le malaise. Ce cinéma en porte-à-faux par rapport à son public va susciter une double réaction, révélatrice des nouveaux enjeux et des changements dans les mentalités qui s'opèrent dès les années soixante.

### **Vers la “Nouvelle Sensibilité”**

C'est ici que la théorie du polysystème culturel, hérité des Formalistes russes et développé par Itamar Even-Zohar<sup>5</sup> et l'École de Tel-Aviv, peut rendre compte de la spécificité de cette évolution en même temps que de l'ampleur de la crise identitaire. On a vu que le modèle canonique au centre du polysystème

me constitué par le cinéma israélien, illustre l'ethos national et retrace la difficile 'naissance d'une nation'. Or d'autres modèles se mettent alors en place qui tentent de rejeter à la périphérie le genre caduc, anachronique, des films nationaux-héroïques. Car c'est la tension constante entre les différentes composantes du polysystème qui lui donne en synchronie son dynamisme et, en diachronie, permet le changement des modèles.

Ici, il y a d'une part la tentative de créer un cinéma d'auteur inspiré par la Nouvelle Vague française et aspirant à l'expression personnelle. D'autre part des films "ethniques" que la critique par dérision surnommera "Bourekas" -une pâtisserie orientale très appréciée ici. Ils sont financés par des producteurs avisés à l'intention des immigrants orientaux récemment arrivés dans le pays, ceux que le sociologue Georges Friedman définit déjà en 1962 comme "Le Second Israël"<sup>6</sup>. La formule adoptée se calque sur le cinéma populaire du pourtour de la Méditerranée et jouira d'un succès considérable auprès d'un public que son arrivée en Israël, tout au long des années cinquante et soixante, a déterritorialisé, prolétarisé, frustré.

En revanche, le cinéma moderniste, élitaire, à l'occidentale n'obtiendra, à de rares exceptions près, qu'une audience limitée. Or l'intelligentsia à qui s'adresse ce type de réalisation culturelle est devenu très critique à l'égard du gouvernement qui domine le parti travailliste. Cette gauche intellectuelle va se trouver bientôt en état d'anomie lorsque la droite nationaliste et populiste arrive au pouvoir en 1977 : une retombée différée de la crise profonde provoquée par la guerre de Kippour. A l'instar de la contestation qui s'exprime dans les autres arts, le cinéma d'auteur, ou encore, tel qu'on le nomme aujourd'hui "la nouvelle sensibilité", devient dès lors cinéma engagé<sup>7</sup>. Sa politisation se manifeste par le détournement d'un autre mythe biblique : le sacrifice du fils, Isaac, par son père Abraham. La réinterprétation implique l'immolation des jeunes

générations par les pères fondateurs. La subversion atteint des proportions jusque-là inégalées puisqu'elle touche au cœur de la résurrection du peuple juif en jeune nation israélienne. Une limite supplémentaire va être franchie lorsqu'une autre sacro-sainte institution se trouve attaquée : c'est l'armée qui est maintenant critiquée, dans ses différents corps, ses cadres, mais surtout en raison de la paralysie affective, de l'érosion de la sensibilité qu'elle entraîne chez les jeunes recrues. *Parachutistes* (Judd Neeman) date de 1977, puis viennent *Le Vautour* (Yaki Yoshi, 1981) *Plongée répétée* (Shimon Dotan, 1982) sur l'entraînement des unités d'élite.

L'image de l'ennemi va aussi s'en trouver transformée. Jusqu'au début des années quatre-vingt, l'adversaire arabe qu'il fut égyptien, syrien, ou jordanien, restait indifférencié. Quant à l'Arabe israélien, il apparaissait en berger, en ouvrier agricole, émergeant d'un espace et d'un temps bibliques indéterminés. Or, au début des années quatre-vingt, dans la vague de films consacrés au contentieux israélo-palestinien, l'antagoniste arabe est devenu l'adversaire palestinien qui, à l'écran, parle sa langue, et affirme sa propre revendication identitaire. Cette nouvelle attitude s'est exprimée simultanément au théâtre, dans la littérature, en même temps qu'au cinéma. Si l'on a pu râiller parfois la position libérale, mais encore ethnocentrique, "patronizing" présentant à la reconnaissance de l'Autre palestinien par laquelle l'Israélien tenterait de reconstituer, d'apaiser sa (mauvaise) conscience<sup>8</sup>, il faut néanmoins souligner les tentatives multiples, diversement exprimées, pour appréhender le problème palestinien de l'intérieur. Désormais qu'ils soient "road-movies", films d'errance, films de guerre, de prisonniers, souvent ils inversent les rôles : le protagoniste palestinien assume les valeurs d'humanité et d'humanisme considérées autrefois comme inscrites dans l'idéologie sioniste. Le renversement est parfois saisissant. Les Palestiniens, incarnés par des acteurs palestiniens, ont

adopté le comportement, la gestualité des héros israéliens du genre national-héroïque et sont filmés dans le même style: en contre-plongée magnifiante, la kalachnikov des Guérillas remplaçant le Uzi de *Tsahal*. Ces films vont insister sur l'interchangeabilité des identités. Dans *Avanti Popolo*, (Rafi Bukaee, 1986) c'est un soldat égyptien, acteur dans le civil, qui déclame le fameux monologue de Shylock dans le *Marchand de Venise* pour se concilier les soldats israéliens qu'il rencontre dans le désert du Sinaï. Dans *Le Sourire de l'Agneau* (Shimon Dotan, 1986, d'après le livre de David Grossman), les rôles des juifs sont tenus par des arabes et vice-versa. Enfin, dans *Mariage Blanc* (Haim Bouzaglo, 1988) un groupe d'ouvriers de Gaza emmènent avec eux un Israélien, croyant par erreur qu'il s'agit d'un des leurs. Un retournement d'un autre ordre s'opère dans le chef-d'œuvre documentaire de David Benchérit qui, dans *L'Exil et le Voile* (1993) dépeint trois portraits de Palestiniennes. Hommage involontaire à la sensibilité et au sens esthétique du réalisateur, même le public palestinien s'y trompa et crut y voir l'œuvre d'un ou d'une des leurs.

Ouverte ou larvée, on voit que c'est la guerre, les conflits successifs opposant Israël à ses voisins qui constituent l'intarissable source où le cinéma israélien puise ses sujets de réflexion, ou inlassablement il redéfinit son identité. On remarque aussi qu'à l'encontre de la traumatique guerre de Kippour, passée sous silence au cinéma, la guerre du Liban a inspiré de nombreuses œuvres qui soulignent l'absence de consensus national à l'égard de cette opération militaire controversée. Dans deux films *Ricochets* (Eli Cohen, 1986) et dans *Le temps des Cerises* (H.Bouzaglo, 1991) on entend la même comptine enfantine, transposée en acte d'accusation :

Descend, petit avion/ Emmène nous au Liban /On y combattra pour Sharon/ Et on reviendra dans un cercueil.

Au front et à la guerre s'oppose l'arrière que le jeune soldat au retour d'une opération,

retrouve, incrédule que le cours de la vie puisse s'y poursuivre, si lointain, si proche. L'hédonisme de Tel-Aviv défie ces dernières années l'ombrageuse spiritualité de la ville sainte, Jérusalem. Jeune, apparemment insouciante, Tel-Aviv suggère le superficiel, voire l'artificiel dans de nombreux films où les protagonistes semblent plus préoccupés par l'image que par la réalité qu'elle reflète, dans *La Vie selon Agfa*, (Assi Dayan, 1992) ainsi que dans *Histoires de Tel-Aviv* (Nirit Yaron et Ayelet Menahemi, 1992). De l'urbanisme chaotique d'une ville édifiée sur le sable et qui semble constamment menacée d'y retourner, on retient des maisons délabrées, le béton et le plâtre qui se fendent et s'écaillent sous le soleil intense, des rues sans grâce, des quartiers sans style. Les nouveaux protagonistes se situent très loin des champs que cultivaient les héros des films héroïques- nationaux, dont l'exemple prototypique était Il allait à travers champs (Yossef Milo, 1967) d'après la pièce éponyme de Moshe Shamir déjà mise en scène par le même Milo pour l'ouverture du théâtre Cameri en 1947.

Les personnages des films israéliens d'aujourd'hui, obstinément citadins et noctambules, se retrouvent dans les bars innombrables de la ville qui "ne s'arrête jamais" dans la plupart des films précédemment cités mais surtout dans l'œuvre d'Amos Gutman. Ce dernier en particulier recréa dans ses films un monde homosexuel clos dont c'était la première apparition à l'écran, où il projetait sa vision profondément originale et sombre d'une ville décadente où évoluent des marginaux. Gutman brisa aussi un autre tabou en offrant dans *Bell-Room* (1987), son seul film de reconstitution puisqu'il s'agit de la guerre de 48, une méditation sur de jeunes corps mutilés, inaugurant une série de films sur une jeunesse invalidée par la guerre.

C'est ici qu'il convient de souligner avec force ce que les lignes précédentes ont peut-être déjà suggéré. Dans son ensemble, le cinéma israélien a été jusqu'à la dernière

décennie, un cinéma d'hommes, fait par des hommes et sans doute aussi pour des hommes. Même s'il s'agit d'un des rares pays au monde à avoir institué un service militaire obligatoire pour les femmes, c'est le corps viril qui seul demeure menacé de mutilation ou d'annihilation dans les multiples affrontements armés auxquels le pays s'est mesuré au cours de ses cinquante années d'existence. L'attention particulière, quasi fétichiste, que le cinéma porte à l'intégrité physique de ses protagonistes males et aux différentes manifestations du corps – l'exhibition obsessive de l'abject' dans le sens que Kristeva donne a ce terme -émane sans doute de la peur de sa perte. En conséquence, la présence féminine à l'écran ou derrière la caméra reste ostensiblement occultée, ignorée. Or, la nouvelle visibilité récemment acquise par les femmes, comme actrices, comme réalisatrices, s'est produite dans un contexte particulier, qui nous ramène une fois encore à la quête israélienne de son identité.

### **Présence de la Shoah ou le retour du refoulé**

On a vu que l'identité du sabra – le fruit du pays – s'était constituée par “la négation de l'exil”, soit le renouveau de l'hébreu comme langue vénaculaire, la vénération du travail de la terre et du travail manuel en général, l'édification d'une communauté égalitaire et juste. C'est sur la disparition de l'utopie socialiste-sioniste que s'interrogent plus ou moins consciemment, plus ou moins ouvertement, les œuvres dont nous traitons, sans qu'ait été jusqu'ici évoquée la véritable “fêlure du monde” juif.

Aussi surprenant que cela puisse paraître, rares ont été les tentatives d'évoquer la Shoah dans la culture israélienne et en particulier dans son cinéma, *Dass was war*, pour citer la formule elliptique de Paul Celan, a été obstinément refoulé, sinon de la conscience israélienne, du moins de ses expressions artistiques. C'est tout récemment qu'au cinéma, les générations de “l'après” commencent à interroger les survivants et provoquent des

confidences longtemps refoulées. Ainsi *L'Été d'Aviya* a d'abord été un “one-woman show” écrit et interprété par la grande dame de la scène et de l'écran: Guila Almagor. Le texte devint ensuite un best-seller international de la littérature enfantine, avant d'être adapté pour l'écran (Eli Cohen) et primé au festival de Berlin en 1988. Almagor donna une suite à son succès littéraire qui devint également un film : *Sous l'arbre Domim* (1995) où Aviya adolescente grandissait dans ces institutions que connurent alors tant d'enfants de survivants ou survivants eux-mêmes. La même année 1988, la Berlinale avait également distingué un documentaire consacré au retentissement du désastre dans la conscience des enfants de rescapés. Dans *A cause de cette Guerre*, Orna Ben-Dor interrogeait deux musiciens pop très aimés des jeunes, sur leur art douloureux, tel qu'il s'exprimait dans leur disque *Cendres et Poussière* dont l'une des chansons devait inspirer le titre du fil. Basé sur des entretiens, des tours de chant, et sur l'interaction parents-enfants, il donna lieu à une vague de témoignages filmés, devenus entre-temps un genre en soi qui compte aujourd'hui une dizaine d'exemples. L'un des plus remarquables reste jusqu'à ce jour *Choix et Destin* (Tsippi Reibenbach, 1993) où la réalisatrice met en scène sa famille autour de ses parents rescapés..Alors que le père raconte ses épreuves d'un ton uni et avec un humour noir que domine un fatalisme souriant -d'où le titre- la mère, obstinément silencieuse, vaque inlassablement aux travaux de ménage, incarnant, au sens que Claude Lanzmann donne à ce terme, l'obsession de l'ordre et de la propriété, de la nourriture aussi, affectant souvent les anciens déportés. C'est ce qu'on retrouve aussi dans le film de Asher Tlalim *Touche pas à ma Shoah* (1994), qui ne se contente pas de retracer l'élaboration de la pièce la plus controversée du répertoire israélien “Arbeit Macht Frei”. Interprété par une troupe “off”, la compagnie d'Acco (St Jean d'Acre), où se retrouvent acteurs de la deuxième génération, aussi bien

que juifs orientaux et arabes palestiniens, ce happening torturé et bouleversant clame que, dans ce pays, la Shoah est le legs de tous et que chacun, Sépharade, Ashkénaze ou Autre, en assume l'héritage. On y voit ainsi la protagoniste principale faire inscrire sur son bras, dans sa chair à la manière d'un numéro matricule, la date de la mort de son père, autrefois déporté. Le scandale qu'avait provoqué la représentation provenait de la critique impitoyable, de la parodie cruelle, des rituels de commémoration institués et institutionnalisés, pratiqués jusque-là en Israël, et de la récupération de la Shoah à des fins politiques et même militaires.

Les films testimoniaux procèdent, il faut le rappeler, des récits d'enfance réalisés il y a maintenant plus de vingt ans tels *Cache-cache* (Dan Wollman, 1980) et *Fusil de Bois* (Ilan Moshenson, 1979) qui déjà s'élevaient contre le refoulement des émotions et le déni de la mémoire qui caractérisaient le Sabra, l'enfant du pays. Celui-ci aujourd'hui, revendique l'expression de ses sentiments, en parle dans ses films à la première personne, sans pouvoir toutefois échapper à la pression du *hic et nunc*, d'une réalité historique complexe, dure, envahissante, où s'affrontent, par-delà les conflits à l'échelle internationale, le nouvel immigrant et le sabra, le religieux et le laïque, Sépharades, Ashkénazes et Orientaux. Ainsi dans son film au titre programmatique, *Sorti chercher l'Amour... de Retour bientôt* (1998), Dan Katsir évoque et documente aussi le bouleversement qu'a provoqué pour sa génération l'assassinat de Rabin. Ron Habilio, dans son monumental *Fragments-Jérusalem*, nous offre à travers la description d'un quartier, d'une rue, l'histoire tourmentée, la superbe évocation d'une ville aimée et déchirée, celle aussi de sa famille où l'on retrouve, avec la diversité des origines, l'observance religieuse et son rejet, l'aspiration millénaire juive à l'universel et la tentation provinciale du repli sur soi.

## Clôtures étranges, conclusions désespérées

J'ai entrepris ce tableau de la quête de l'identité israélienne telle qu'elle se voit transposée dans son cinéma, en soulignant d'emblée ces deux tendances contradictoires : le dénouement apocalyptique qui aboutit à la frénésie meurtrière et à la destruction totale comme dans *La vie selon Agfa*, à l'anéantissement des protagonistes dans *Le Temps des Cerises*, à l'immolation consentie dans *Le Prédestiné* (1990). L'étrange impression d'irréalité que laissent ces conclusions désespérées rejoignent d'autres clôtures non moins bizarres et improbables où les personnages soudain s'évadent, s'envolent pour échapper à leur destin (*Un Nouveau Pays*, O.Ben-Dor, 1994). Le recours à l'irrationnel, à l'inexplicable, à l'inattendu, s'étend même au courant intimiste où des comédies aimables font elles aussi appel à des éléments déconcertants, opposés et étrangers au réalisme terre-à-terre qui sévissait jusqu'ici. La situation politique sans issue de ces dernières années n'y est sans doute pas étrangère.. Cependant, un événement majeur à l'échelle nationale a provoqué des changements dont l'influence se fait résolument sentir aujourd'hui. Il s'agit de l'arrivée dans le pays d'une immigration massive des pays qui formaient autrefois l'Union soviétique provoquant un renouvellement radical de la scène culturelle : des orchestres, des ensembles instrumentaux se sont formés, une troupe théâtrale prestigieuse s'est intégralement transportée de Moscou à Tel-Aviv que l'on peut voir dans le film de Lihi Hanoch *Le Cirque* (1995). Ces acteurs apparaissent désormais dans de nouveaux films israéliens, que dirigent parfois des réalisateurs immigrés, et où les problèmes du déracinement culturel, de la détérioration sociale sont couramment abordés. Nul doute que la prédominante présence russe - un cinquième de la population à ce jour - va retravailler l'identité culturelle israélienne et remodeler son cinéma. Pour sa part, l'immigration éthiopienne a donné lieu à différents documents, présents à la télé-

vision surtout, où est souligné le racisme ordinaire de l'Israélien moyen. L'exploitation éhontée de la vague de travailleurs étrangers – venus remplacer la main-d'œuvre palestinienne bouclée dans les territoires à chaque nouvel attentat – a également inspiré ces mêmes réalisateurs, tel Dan Wolman, qui autrefois s'élevaient contre le culte de la force armée ou la méconnaissance de l'Autre. Par ailleurs, si le contentieux avec les Palestiniens n'est plus traité dans le cinéma de fiction, ceux-ci réalisant aujourd'hui, et souvent remarquablement, leurs propres œuvres, la contestation ne cesse de s'élever et de protester par le biais du documentaire tourné sur le terrain du litige, celui des territoires occupés.

Le cinéma israélien semble ainsi vouloir poursuivre son rôle non seulement de “foyer de la conscience historique” mais aussi d'une conscience politique et aujourd’hui plus que jamais, éthique.

## Notes

- 1 Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard 1993.
- 2 Judd Neeman, *Zur zionistischen Erzähltradition im Israelischen Film*, Arnoldshainer Filmgespräche, 1993.
- 3 Hillel Tryster, *Israel before Israel : Silent Cinema and the Holy Land*, Steven Spielberg Jewish Film Archive, Jerusalem, 1995.
- 4 Nurith Gertz, *Social Myths in Literary and Political Texts*, *Sociocriticism* Vol 111,2 (No 6)
- 5 Itamar Even-Zohar, Polysystem Theory, Poetics Today 1, 1-2, 1979.
- 6 Georges Friedman, *Fin du Peuple Juif?*, Gallimard, Paris, 1965.
- 7 Judd Neeman, *Les Modernes, le Manifeste Inédit*, in *Cinémas d'Israël*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1992.
- 8 Rachel Feldhay Brenner, *Back to the Future: Evolution of the A/Teleological in Recent Israeli Fiction*, Discourse, Fall 1996, V.19, No.1.
- 9 J'emprunte ici l'admirable titre du livre qu'André Glucksmann a consacré à un tout autre problème, Flammarion, Paris, 1994.