

Eran Kolirin

DOSSIER 173



La Visite de la fanfare

COLLÈGE AU CINÉMA



Avec la participation
de votre Conseil général



Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

www.lux-valence.com/image

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Edité par le :

Centre National de la Cinématographie

Ce dossier a été rédigé par :

Philippe Leclercq,
critique cinématographique, professeur au lycée Jacques Monod à Clamart.

Les textes sont la propriété du CNC.

Remerciements :

Muriel Vincent, Michel Zana, Eric Vicente,
Sophie Dulac Productions
Photos de **La Visite de la fanfare** :
Julie August Productions/Sophie Dulac Productions.

Directeur de la rédaction :

Joël Magny

Rédacteur en chef :

Michel Cyprien

Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

Impression :

I.M.E.
3 rue de l'Industrie – B.P. 17
25112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication :

Joël Magny
Idoine production
8 rue du faubourg Poissonnière
75010 – Paris
idoineproduction@orange.fr

Achévé d'imprimer : décembre 2009

SYNOPSIS

La fanfare de la police d'Alexandrie composée de huit hommes débarque en Israël pour inaugurer le centre culturel arabe de Petah Tikva. Or, suite à un malentendu administratif, personne ne les accueille à l'aéroport. Toufik, le chef d'orchestre, décide alors que son groupe se rendra lui-même sur le lieu de son engagement. Hélas, un quiproquo sur la toponymie envoie la fanfare dans la ville sans âme de Beit Hatikva.

À la colère succède bientôt le dépit quand Toufik apprend que le service des autocars ne fonctionne plus et que la ville ne possède aucun hôtel. C'est alors que Dina, la tenancière d'un bar-restaurant où la fanfare s'était arrêtée pour déjeuner, offre l'hospitalité à Toufik et ses hommes. Deux clients de l'établissement, Itsik et Papi, sont conviés à héberger trois musiciens chacun, Dina se chargeant de Toufik et de Khaled, un jeune musicien un peu dissipé.

Après avoir installé ses hôtes chez elle, la séduisante Dina invite Toufik à se restaurer en ville où ils rencontrent Sami, un amant de Dina. Au cours de la soirée, l'Israélienne délurée et l'Égyptien guindé se rapprochent insensiblement, se séduisent tout en se confiant leurs blessures respectives. Pendant ce temps, l'atmosphère d'abord glaciale chez Itsik finit par se réchauffer quand Israéliens et Égyptiens entonnent *Summertime* comme un seul homme. À la fin de la soirée, Itsik inspire même la fin du concerto que Simon, le clarinetiste de la fanfare, tente d'écrire depuis des années. De son côté, le beau Khaled se rend en discothèque-patinoire avec Papi et ses amis. Mais sa maladresse sur les patins et la barrière de la langue l'empêchent de courtiser les filles. Désœuvré, il adresse alors une leçon d'initiation amoureuse au timide Papi qui parvient à séduire une certaine Yula. De retour chez Dina, Khaled finit la nuit en compagnie de sa charmante hôtesse après que Toufik est parti se coucher.

Le lendemain matin, la fanfare, heureuse d'avoir partagé le pain et le sel avec le voisin israélien, se rend à Petah Tikva où elle peut enfin remplir sa mission officielle.

LA VISITE DE LA FANFARE

ERAN KOLIRIN

LE FILM

Philippe Leclercq

LE RÉALISATEUR	2
GENÈSE DU FILM	3
PERSONNAGES	4
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	6
DRAMATURGIE	7
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	9
MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATIONS	12
RETOURS D'IMAGES	17

INFOS

INFORMATIONS DIVERSES	18
-----------------------	----

PASSERELLES

HISTOIRE DES RELATIONS ISRAËLO-ÉGYPTIENNES	21
DU MÉLODRAME ÉGYPTIEN	23
LE NOUVEAU CINÉMA ISRAËLIEN	24

RELAIS

PISTES DE TRAVAIL	25
-------------------	----

Un début en fanfare



Eran Kolerin.

De famille juive ashkénaze, Eran Kolerin est né en 1973 à Tel-Aviv. Son père, monteur, réalisateur et producteur, l'emmène très tôt dans les salles de montage et de cinéma. « *Il me décoriquait les films. Mais il ne s'agissait pas vraiment d'un apprentissage théorique*¹. »

De la culture arabe

À l'image du personnage de Dina dans *La Visite de la fanfare*, Eran Kolerin se nourrit durant sa jeunesse de films égyptiens qu'il regarde à la télévision tous les vendredis après-midi, puis assiste au concert donné par l'Israel Broadcasting Authority, un orchestre arabe classique (aujourd'hui dissous) constitué en majorité de musiciens juifs originaires d'Irak, d'Égypte et du Maroc, que la chaîne retransmet après le film. « *C'était très courant chez les familles israéliennes au début des années 1980. Plutôt étrange, d'ailleurs, pour un pays qui passait la moitié de son temps en guerre contre l'Égypte et l'autre moitié, dans une sorte de paix froide et tout juste cordiale*². » À la question de savoir pourquoi une famille ashkénaze « pure souche » s'est intéressée à la culture arabe, Eran Kolerin répond que « *c'est l'influence de [sa] grand-mère, qui était certes d'origine ashkénaze, mais issue d'une famille vivant depuis sept générations à Jérusalem. De plus, elle parlait l'arabe*³. »

Un cinéaste autodidacte

Pendant ses études de droit au terme desquelles il décroche son diplôme d'avocat, Eran Kolerin prend conscience de l'importance des aspects techniques du dispositif cinématographique et développe une sorte d'intuition lui permettant d'en comprendre la grammaire. Il abandonne alors l'espoir d'une carrière juridique, mais n'entreprend pas pour autant de formation en cinéma. Autodidacte, il débute dans le métier avec l'écriture du scénario de *Zur-Hadassim*, comédie dramatique mettant en scène les rêves d'avenir de quatre individus, pour lequel il reçoit le prix Lipper du meilleur scénario au Festival International de Jérusalem en 1999. Après avoir collaboré à l'élaboration de quelques séries télé (*Shabatot Vehagim* en 1999, *Meorav Yerushalmi* en 2003), il écrit et réalise en 2004 le téléfilm *The Long Journey*, chronique familiale articulée

autour de la question de la terre natale. « *Qui sommes-nous vraiment, nous, les Israéliens ? D'où venons-nous ? Quelle est notre histoire ?* »⁴ se demande continuellement ce jeune réalisateur dont le père est d'origine lituanienne et la mère, israélienne depuis des générations, à demi-polonaise.

Une esthétique « descriptive »

Réalisé en 2007, *La Visite de la fanfare* est son premier long métrage de cinéma qu'il dédie d'ailleurs à sa mère. « *C'est avec elle que je regardais les films égyptiens à la télé*⁵. » Commencé en 2000 et réécrit une dizaine de fois, le film, coproduit par Sophie Dulac Productions et la société israélienne July August Productions, vise notamment à retrouver la mémoire commune israélo-arabe et à faire en sorte que « *les Israéliens cessent de percevoir la culture arabe comme la culture de l'ennemi*⁶. » Cependant, pour le cinéaste qui n'a jamais mis les pieds en Égypte, il n'est pas seulement question « *de prêcher la tolérance. J'ai voulu, précise-t-il, parler d'art, des rapports entre l'art et le commerce, de ce qui survient dans la société israélienne avec la globalisation capitaliste. J'ai également souhaité parler de préoccupations que je porte comme la fidélité à ses rêves, le fossé entre la vie dont on rêve et celle que l'on vit, ou que l'on a vécue. En un sens, mon film traite plutôt du manque et de la perte*⁷. »

Admirateur de l'œuvre de Jacques Tati, Eran Kolerin revendique une écriture cinématographique « descriptive. » Selon lui, « *le scénario n'a pas besoin d'être parfait* », l'essentiel se situe dans la mise en scène. « *J'ai beaucoup pensé à Kaurismaki en faisant le film. Je suis plus intéressé par la recherche du ton juste, de la juste atmosphère. Je ne souhaitais pas une caméra réaliste. Les acteurs devaient travailler dans un climat de confiance, d'autant plus que pour l'essentiel, leurs dialogues sont des dialogues intérieurs. Ils se parlent avant tout à eux-mêmes. C'est donc la recherche de la bonne composition qui prédominait*⁸. » Actuellement, ce jeune espoir du cinéma israélien travaille à l'écriture de son prochain film, *Chemins dans le désert*.

1) *L'Humanité*, 19 décembre 2007.

2) *Journal du dimanche*, 16 décembre 2007.

3) *L'Arche*, décembre 2007 – janvier 2008.

4) *Tribune juive*, décembre 2007 – janvier 2008.

5) *Le Point*, 13 décembre 2007.

6) *Le Figaro*, 19 décembre 2007.

7) *L'Humanité*, op. cit.

8) *L'Humanité*, op. cit.

Fanfare en quête d'harmonie



Eran Kolerin dirige Khalifa Natour (Simon).

« *J'ai toujours rêvé, déclare Eran Kolerin en guise de boutade pour justifier la naissance de son projet, de voir un policier habillé en uniforme très strict qui, quand il ouvre la bouche, en sort une chanson d'amour en arabe. J'ai commencé à écrire à partir de cette seule image en ayant la foi d'y arriver¹.* » Son amour pour la culture arabe qu'il voit s'amenuiser dans son pays fait le reste...

Contre le déni d'identité

Pour le cinéaste, *La Visite de la fanfare* doit pouvoir montrer comment renouer le lien culturel commun aux deux peuples, désormais condamné au refoulement en Israël. Le film doit aussi permettre (ce qui peut nous paraître dérisoire, mais qui, en réalité, participe du même geste de résistance) de stigmatiser la disparition de la langue arabe des panneaux indicateurs. « *On ne trouve plus de place pour cette "étrange" écriture incurvée qui représente la langue maternelle de la moitié de la population israélienne².* » Autant d'intentions qui trouvent bientôt à s'incarner dans une idée inspirée de la mésaventure survenue à l'auteur dramatique égyptien Ali Salem, aujourd'hui consignée dans un livre intitulé *Voyage en Israël*. Un jour qu'il était parti visiter le pays en voiture, peu après la signature des accords d'Oslo en 1993, il s'égara et se retrouva à Netanya au lieu de Tel-Aviv, où il passa la nuit en compagnie d'Israéliens. Une occasion unique de rencontres... La première version du scénario parlait de politique et de conflits. « *Puis, j'ai tout déchiré* », concède Eran Kolerin, qui désire placer l'humain au centre du projet. Plutôt que de raconter le réel, il préfère le sublimer dans une sorte de conte emplis des aspirations et souvenirs de quelques personnages ordinaires qui, le temps d'une nuit « *sans importance* », deviennent les héros porteurs d'une autre idée des relations entre Israéliens et Égyptiens. Au centre du dispositif, l'Étranger comme figure de l'altérité et du possible doit impressionner autant la pellicule et le spectateur que l'esprit des protagonistes, constituant ainsi un révélateur d'identité réciproque. Le film se veut enfin un moment de paix au milieu des querelles, d'un possible pardon entre les deux peuples. « *Pardonnez certes, corrige l'actrice Ronit Elkabetz (Dina), mais surtout retrouver le respect de l'autre.* »



Sur le plateau de *La Visite de la fanfare*.

Appréciation partagée

En plus d'interminables problèmes de financement (six années furent nécessaires pour monter le projet), Eran Kolerin n'eut « *pas le droit d'engager d'acteurs égyptiens. Il y eut un boycott. Alors, nous primes des Palestiniens comme Saleh Bakri [Khaled]. Quant au personnage principal, il fut interprété par Sasson Gabai, un Juif d'origine irakienne, qui parle aussi bien arabe que Saleh Bakri qui a grandi en Israël³.* »

Le film reçut un accueil public et critique chaleureux. Triomphe dans son pays d'origine (y compris auprès de la forte minorité arabe), le film réunit quelque 430 000 spectateurs en France après avoir remporté une pleine brassée de prix dans de nombreux festivals. Il fut alors présenté pour concourir aux Oscars dans la catégorie du Meilleur film étranger, mais fut refusé en raison de l'usage de la langue anglaise dépassant 50% des dialogues. Cet évincement déclencha une polémique entre les producteurs de *La Visite de la fanfare* et ceux de *Beaufort* de Joseph Cedar, une chronique contre la guerre au Liban que l'Académie américaine du cinéma lui préféra (les premiers accusèrent les seconds d'avoir fait valoir la règle des langues étrangères).

Mais c'est dans le monde arabo-musulman que le film connut ses pires revers. Le milieu égyptien du cinéma, opposé à la « normalisation » avec Israël (à rebours de l'accord de paix signé en 1979), se mobilisa pour lui barrer la route des festivals arabes, du Caire à Abu Dhabi. « *Il est hors de question que nous montrions un film israélien ici* »⁴, s'emporta Soheir Abdel Kader, vice-président du festival du Caire. « *C'est clair, nous ne participerons à aucun festival arabe si un film israélien est présenté* »⁵, renchérit Achraf Zaki, secrétaire général du syndicat égyptien des acteurs, en direction d'Abu Dhabi qui annula son invitation. Pas question, donc, de faire de cadeau à Israël tant qu'il n'aura pas accordé un État aux Palestiniens et fait la paix avec la Syrie et le Liban...

1) *Actualité juive*, 20 décembre 2007.

2) Dossier de presse.

3) *Tribune juive*, décembre 2007 – janvier 2008.

4) *Le Figaro*, 19 décembre 2007.

5) *La Marseillaise*, 19 décembre 2007.

Le chœur des sentiments



Dina

Agée d'une quarantaine d'années, Dina est une belle femme au grand cœur, affranchie du regard des autres. Ses espoirs de jeunesse brisés par son premier mari ne suscitent en elle que de vagues regrets pour les lumières de la ville qu'elle n'aura pas connues. Même l'ennui qu'elle éprouve dans la morne cité de Beit Hatikva n'a pas eu raison de son amour pour la vie qu'elle sait croquer avec gourmandise. Sensuelle et accorte, elle aime les plaisirs de la chère (pomme [5] ; pastèque [6] ; sandwiches [5], [10]) et de la chair (Sami [12] ; Khaled [22]). Consciente de ses charmes, elle n'hésite pas à se montrer audacieuse avec Toufik qu'elle trouble et affuble d'un important « Général », avec son amant Sami qu'elle provoque avec malice, ou avec Khaled dont elle ne fait qu'une bouchée.

Toutefois, si son célibat (relatif) offre à tous l'image forte et décomplexée de la femme israélienne moderne (proche de l'Occidentale), Dina confie à Toufik que sa « *vie est un film arabe* » [19]. Cette évocation des romances égyptiennes, tissées mélodramatiques d'amours contrariées, trahit avec dignité ses attentes du grand amour et ses tourments de femme secrètement blessée. Cette romantique, aujourd'hui sans illusion, n'en veut évidemment pas à Toufik de ne pas être l'Omar Sharif de ses rêves d'autrefois quand, à l'heure du vendredi après-midi, son cœur battait à l'unisson de sa mère et de sa sœur devant les films égyptiens diffusés à la télévision israélienne. Quoi qu'il en soit, Dina et Toufik se retrouvent dans leur souffrance à travers l'évocation de ces films. À ceci près que s'ils ne sont qu'un vague reflet de l'existence de Dina, ils constituent en revanche un écho fidèle (avec leurs conflits récurrents père/fils) du drame personnel de Toufik. Au fond, Dina se sent spoliée de la culture arabe que la venue de la fanfare « réoule » avec douleur. Comme les nombreux Juifs d'origine arabe coupés de leurs racines, elle déplore la disparition de la musique arabe et des films égyptiens de l'espace culturel israélien.

Clef de voûte du récit, Dina est celle par qui l'échange peut avoir lieu. Lieu de rencontre et de dialogue, son bar-restaurant est le point de départ de la fiction dont elle ordonne la mise en scène et la distribution des rôles.



Toufik

Chef de la fanfare de la police d'Alexandrie depuis 25 ans, le colonel Toufik Zachariya est un être de principes et d'honneur qui agit avec autorité envers ses hommes. Laquelle peut s'avérer préjudiciable quand il refuse d'écouter Simon lui conseillant sagement de solliciter l'aide de l'ambassade égyptienne à leur arrivée à l'aéroport. Son sens aigu des responsabilités fait de lui un homme consciencieux, exigeant, voire intransigeant, notamment vis-à-vis de Khaled qu'il menace du conseil de discipline pour négligence. Sa colère est alors froide, digne, martiale [4]. Responsable du groupe de musique arabe classique et représentant officiel de l'État égyptien, il considère l'inauguration du centre culturel arabe de Petah Tikva comme une mission (diplomatique) de la plus haute importance. Soucieux de la bonne tenue de ses hommes en cette terre sensible d'Israël, il est aussi inquiet des répercussions néfastes que pourrait avoir leur « écart de conduite » sur le budget de sa fanfare.

Toufik souffre de ne maîtriser ni la situation ni le jeune Khaled dont la désinvolture lui échappe. Son physique affiche d'ailleurs des signes de lassitude et d'agacement face à tout ce qui se dérobe à son contrôle. Toutefois, insensiblement, au contact de la sémillante Dina, sa raideur s'attendrit. L'œil morne devient pétillant, la moue tombante retrouve le sourire, le corps abattu par les circonstances se redresse, l'air sombre, contrarié ou suspicieux disparaît, la gêne cède à la détente, la retenue presque mutique des premiers moments (grande économie langagière limitant ses interventions au protocole) fait place à la confiance. Au cœur de cette nuit particulière, l'homme courtois baisse la garde et se laisse apprivoiser. Sous le cuir apparaît la chair d'un être tendre, nostalgique, contemplatif, toujours délicat. Au fond, Toufik se sait appartenir à un monde qui disparaît au profit de « *l'argent, l'efficacité, le rendement* » [10], un monde ancien et civilisé en accord avec les doux plaisirs de la musique et de la pêche (sa grande passion) qu'il pratique en poète mélomane (« *La pêche est comme une symphonie* » [15]).

Homme pudique, il a élevé la discrétion au rang d'art de vivre. Séduit par Dina, touché par sa secrète blessure, il se retrouve en elle au point de lui confier sa tristesse et sa solitude de mari privé de la présence de sa femme (morte de chagrin à la suite du

suicide de leur fils unique, incompris par lui) et de père en quête de fils (qu'il trouve en Khaled à qui il avoue, en guise de pudique reconnaissance filiale, aimer Chet Baker dont il possède tous les enregistrements).



Khaled

Dilettante au physique avantageux, ce grand gaillard a tout du séducteur (la guichetière de l'aéroport [2] ; la fille de la discothèque [14] ; Dina elle-même [22]). Son expérience lui vaut d'entreprendre l'initiation amoureuse de Papi. Par ailleurs, son caractère indiscipliné se prête mal au cadre strict de la police. Dût-il n'appartenir qu'à son orchestre de cérémonie, cet aimable violoniste (et trompettiste) doit encore faire preuve d'obéissance à l'autorité. Or, il est le seul à s'affranchir de celle du chef Toufik en ne répondant que mollement à ses injonctions (le renseignement à prendre dans l'aéroport [2]) ou en les contestant ouvertement (argument de la faim contre l'obstination de Toufik [4]). Sa fronde devient moquerie avec Simon qu'il taquine pour n'avoir jamais dirigé la fanfare en 20 ans de présence. Le jazz sensuel et la voix chaude de Chet Baker qu'il adore sont à l'aune de sa décontraction. Outre son lit, il partage avec Dina une réelle absence de préjugés qui lui permet d'être à l'aise partout et avec tous, ce qui fait de lui un élément essentiel à la pacification des relations entre Égyptiens et Israéliens.



Simon

Clarinettiste de la fanfare, Simon (de l'hébreu *Sim'ôn*) souffre de ne pouvoir exprimer pleinement son amour de la musique. D'un côté, il est contrarié par Toufik dans son désir de diriger l'ensemble musical, de l'autre, il n'a jamais pu achever, faute de temps (la vie, sa femme, ses enfants, etc.), le concerto qu'il a commencé d'écrire il y a bien longtemps, au sortir de ses études à l'Académie de musique. Pour ces raisons, ses collègues se moquent parfois de lui en le surnommant « *Schubert* » [8]. De nature douce et amène, Simon accepte sa situation avec résignation et sert souvent d'intercesseur entre Toufik et Khaled. Aussi, au contact d'Itsik qui incarne avec efficacité la figure de l'altérité, il trouve l'inspiration qui lui manquait pour terminer son œuvre.



Itsik

Comme son compère Papi, Itsik passe la majeure partie de son temps à la terrasse du bar de Dina. Marié et père d'un enfant en bas âge, il vit en délicatesse avec sa femme qui lui reproche d'être au chômage. Il tisse avec Simon une relation de complicité basée sur des regrets communs concernant la vie ainsi qu'un immense sentiment d'incompréhension, de solitude et de tristesse. Calme, sensible, il inspire à Simon la fin de son concerto, toute en douceur et évidence comme celle de son bébé simplement endormi dans son berceau.

Papi

De grands yeux ronds et une bouche lippue, l'étrange Papi a tout l'air du doux rêveur cerné par l'ennui des jours qu'il tue à siroter des verres chez Dina. Sans doute son caractère lunaire est-il à l'origine de son inaptitude à séduire les filles. Quoi qu'il en soit, seule Yula, la « cousine » introvertie, accepte de flirter avec lui. Toutefois, avant d'en arriver là, il doit encore suivre l'apprentissage amoureux que lui dispense patiemment Khaled dont il se méfie avant de surmonter ses propres préjugés.

La musique des cœurs



1 0h 00'00

Aéroport Ben Gourion de Tel-Aviv. Une camionnette démarre et laisse apparaître un groupe de huit hommes en uniforme. Des regards à droite, puis à gauche. L'attente se prolonge en vain. Intercalés entre les images, quelques cartons annoncent : « *Un jour, il n'y a pas très très longtemps, arriva en Israël une fanfare de la police égyptienne. Peu s'en souviennent, car ce n'était pas un événement très important.* »

2 0h2'35

Les musiciens arpentent à nouveau les couloirs de l'aéroport. Son chef, le colonel Toufik Zachariya, tente de joindre la mairie pour comprendre pourquoi personne n'est venu accueillir son orchestre. Khaled, un des huit musiciens, fait la cour à une employée à qui il est censé demander comment se rendre à Petah Tikva.

3 0h7'17

La fanfare chemine en bus à travers un paysage désolé. Pendant le trajet, Simon exprime le souhait de diriger le nouveau morceau prévu pour la cérémonie. Refus catégorique du chef. Le bus s'immobilise en plein désert, à l'arrêt Beit Hatikva. Perplexité générale. Le groupe se dirige alors, valise à la main, vers la ville toute proche.

4 0h10'10

Le chef d'orchestre demande à Dina, la patronne d'un bar-restaurant, la direction du centre culturel arabe. Incrédulité de Dina et de ses clients qui expliquent aussitôt la méprise linguistique des Égyptiens quant au nom de leur destination : Petah Tikva. Toufik manque s'étouffer de colère et menace Khaled du conseil de discipline. La fanfare repart vers l'arrêt de bus mais, après les sarcasmes de deux jeunes Israéliens et une revendication alimentaire de Khaled, elle est bientôt de retour au bar-restaurant.

5 0h15'04

Toufik sollicite l'aide de Dina et demande à payer les repas en livres égyptiennes. Khaled raille Simon qui n'a quasiment jamais dirigé la fanfare en vingt ans de présence. Le responsable – Toufik – écoute les moqueries à quelques pas de là. Simon sort alors tristement du restaurant et interprète son début de concerto devant Itsik, un des habitués du bar. Khaled entame une partie de backgammon avec Papi. Puis, en raison de la fin du service d'autocars et de l'absence d'hôtel dans la ville, Dina offre l'hospitalité à Toufik et ses compagnons. Elle répartit l'orchestre en trois groupes : trois musiciens iront chez Itsik, trois autres resteront avec Papi dans son restaurant et les deux derniers logeront chez elle. Après un refus poli, le colonel finit par accepter et adresse des recommandations solennelles à ses hommes.

6 0h22'59

Toufik et Khaled s'installent chez Dina. Les trois engagent une conversation autour d'une pastèque. La femme confie ses rêves brisés aux deux hommes. Puis, elle s'habille pour sortir avec Toufik.

7 0h26'55

Dina et Toufik croisent Zachi qui attend près d'un téléphone public l'appel improbable de sa petite amie, puis la voiture de Dina peine à démarrer. Pendant ce temps, Khaled est resté seul chez Dina.

8 0h28'19

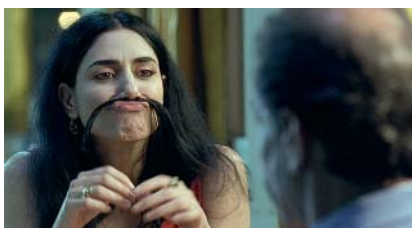
Le dîner est glacial chez Itsik où Israéliens et Égyptiens se regardent en chiens de faïence. Pour détendre l'atmosphère, Simon explique pourquoi il n'a jamais achevé son concerto. Les deux Israéliennes, contrariées par la présence de leurs hôtes étrangers à l'occasion de la soirée d'anniversaire de l'épouse d'Itsik, houspillent sourdement leurs maris. Pour finir, les cinq hommes entonnent tous ensemble le vieux standard « *Summertime* » de George Gershwin.

9 0h32'57

Le major général Kamal Abdel Azim tente de téléphoner à l'ambassade d'Égypte sous le sifflement réprobateur de Zachi.

10 0h34'24

Dina et Toufik passent la soirée à discuter dans un fast-food.



11 0h37'26

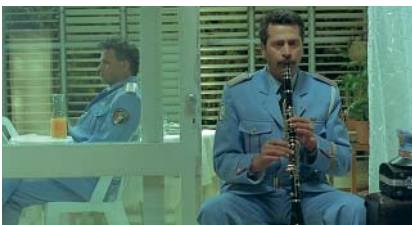
Papi quitte le café de Dina et laisse « ses » trois Égyptiens seuls dans l'établissement. Dehors, il croise Khaled, parti en vadrouille dans la ville. Ensemble, les deux hommes retrouvent Zegler, un ami de Papi. Arrivent bientôt la petite amie de Zegler en compagnie de sa timide cousine, Yula, que le couple d'Israéliens destine à Papi.

12 0h40'18

Dina et Toufik devisent toujours au restaurant quand une famille connue de Dina fait son apparition. Cette dernière présente Toufik à l'homme, Sami, avec qui elle entretient une relation adultère. Gêne de Toufik.

13 0h43'24

Simon rejoue son concerto inachevé chez Itsik.



14 0h44'17

Intérieur d'une discothèque-patinoire. Tandis que Khaled, patins à roulettes aux pieds, tente de séduire une jeune Israélienne, Papi refuse de danser avec Yula, et finit par confier à Khaled son désarroi face aux filles.

15 0h47'55

Dina et Toufik bavardent maintenant sur un banc. À la demande de Dina, l'Égyptien mime une direction

d'orchestre, puis confesse son amour de la pêche et évoque la douleur de son veuvage.

16 0h52'42

Dans la boîte de nuit, Khaled adresse une leçon d'initiation amoureuse à Papi.



17 0h56'33

Itsik, seul dans la chambre de son enfant, est rejoint par Simon. Dans cet endroit de calme et de solitude, Itsik inspire à son hôte la fin de son concerto.

18 1h00'42

Le face à face continue entre Kamal et Zachi devant la cabine téléphonique.

19 1h01'32

Dina évoque ses souvenirs de jeunesse, du temps où elle pouvait voir des films égyptiens à la télévision israélienne. De son côté, Toufik raconte le drame de sa vie : le suicide de son fils puis la mort de sa femme. Retour de discothèque de Khaled.

20 1h04'57

Chez Dina, Khaled joue de la trompette. Après avoir confié au jeune musicien qu'il aime aussi Chet Baker, Toufik va se coucher, laissant Dina et Khaled en tête à tête.

21 1h09'13

La ville dort maintenant... ou presque. La sonnerie du téléphone de la cabine retentit. Zachi décroche et répond à sa petite amie.

22 1h09'53

Toufik se réveille et, depuis la cuisine, aperçoit Dina et Khaled au lit.

23 1h11'02

En pleine nuit, devant le café de Dina, un musicien de la fanfare chante, vite rejoint par deux de ses condisciples au violoncelle et au qânun.

24 1h12'20

Le lendemain matin. Tous les musiciens se retrouvent au bar de Dina que Toufik remercie chaleureusement. Puis, l'orchestre se rend en bus au centre culturel arabe de la ville de Petah Tikva !

25 1h15'40

Toufik entonne un chant *cappella*, que la fanfare accompagne bientôt pour la plus grande joie de tous.

Durée totale du film sur DVD : 1h23'15

Les lois de l'hospitalité



L'histoire *parfaitement linéaire* de **La Visite de la fanfare** repose sur le principe dramaturgique du *dépaysement*, de la rencontre fortuite et de l'altérité, source inépuisable de comédie. Cependant, une question, plus grave, vient très tôt nourrir le moteur de l'intrigue : comment la petite fanfare arabe va-t-elle se sortir de cette situation dans un pays qui lui est étranger, indéchiffrable sinon hostile ? Puis, comment Israéliens et Égyptiens vont-ils parvenir à cohabiter ? Car *deux histoires*, comme des sœurs ennemies, se trouvent intimement liées ici. L'une, anecdotique et poétique comme le suggère la formule augurale propre au conte (« *Un jour, il n'y pas très longtemps...* »), et l'autre, la grande histoire politique, inscrite en filigrane de la première et qui pèse de tout son poids sur les enjeux de cette rencontre.

Au milieu de nulle part [1-2]

L'histoire démarre fort, c'est-à-dire à rebours d'une *dramaturgie classique fondée sur l'action*. Le groupe de musiciens, désorienté de n'être pas accueilli à l'aéroport, est d'emblée dans l'incapacité d'agir. Déroutante, cette pause liminaire nous renseigne cependant sur le projet du film pour lequel la circulation de l'humanité importe plus que la trajectoire des êtres. Cette attente, d'autant plus dérisoire qu'elle se prolonge, s'explique par quelque négligence bureaucratique (israélienne ou égyptienne, nous ne saurons pas) antérieure à l'arrivée. La prétention du chef, qui semble prêter à son groupe musical plus d'importance qu'il n'en a réellement, peut aussi être à l'origine de cet embarras.

Une *mécanique burlesque*, agissant par *glissements successifs*, se met alors en marche. Cela commence par le chef lui-même qui, soucieux de ne pas perdre la face devant ses hommes, refuse de prendre contact avec son ambassade, estimant par là que sa fière délégation saura trouver seule les moyens de rejoindre le lieu de son engagement. Aussi se tourne-t-il avec opiniâtreté vers l'administration du pays hôte, mais se heurte à l'impéritie des services municipaux de Petah Tikva qui lui racrochent au nez à deux reprises. Le dilettantisme de Khaled, délégué aux renseignements, entérine enfin la confusion onomastique que l'image des deux Égyptiens interdits (Toufik et Simon en [2]) face au tableau d'affichage des horaires d'avion (alphabets hébraïque et latin) traduit avec une douce ironie. Cette erreur d'aiguillage, qui envoie le groupe dans un espace désertique sans repères, noue rapidement le drame et préfigure les futures difficultés de communication. La méprise toponymique évite cependant la cérémonie protocolaire, convenue, chargée de pieuses promesses d'échanges prévues à Petah Tikva. Mieux encore, en le dévoyant, le malentendu conduit le groupe dans le désert urbain de Bet Hatikva qui, en dépit de sa désolation géographique et culturelle, recèle des trésors de bonté. En ne trouvant pas ce qu'elle cherche, la fanfare va en réalité trouver ce qu'elle ne cherche pas...

L'erreur est profitable [3-5]

La traversée improbable d'une vaste étendue aride, le pauvre panneau métallique annonçant la ville sans âme, grise et fonctionnelle, le décor est à la mesure de l'inquiétude des

musiciens égarés. Une inquiétude qui fait place à la perplexité quand tous comprennent la méprise (typique des arabophones). Égyptienne, la fanfare prononce le « P » comme le « B »... La première confrontation a donc lieu sur le mode de l'incommunicabilité. L'incrédulité est grande et la confusion profonde, le langage bredouille, l'intrigue aussi. *L'orientation du récit est alors parfaitement illisible et semble un moment tourner en rond* comme le suggèrent l'aller et le retour des musiciens entre le café-épicerie de Dina et l'arrêt d'autobus.

C'est un motif aussi comique que trivial qui pousse les Égyptiens à faire demi-tour : la faim, qui oblige par là même le chef à capituler une première fois. Il ne le sait pas encore, mais Toufik se trouve dès à présent dépossédé de son pouvoir, de ses prérogatives, de son sens de la direction. Égaré en *terra incognita* dont il ignore les codes, il n'est plus maître du destin de sa fanfare et se trouve dans l'incapacité de mener quiconque à la baguette, Khaled en tête. Durant le repas chez Dina, le temps est comme suspendu. La conversation entre Égyptiens s'enlise. Certains s'isolent, d'autres s'épient, comme aux aguets tandis que Khaled et Papi jouent au backgammon... La dramaturgie paraît à nouveau à l'arrêt, lequel constitue en réalité le véritable point de départ de l'intrigue. En attendant, le premier barrage – linguistique – qui sépare Israéliens et Égyptiens a été levé : le dialogue s'établit dans un anglais sommaire, neutre, mais également partagé. L'espace de la langue représente, de fait, leur premier terrain d'entente. En cette fin d'après-midi accablée de chaleur, le voyage verse dans le huis clos urbain qui force à la cohabitation, et aux moments drolatiques inhérents à ce type de situation. Le réalisateur joue de bout en bout sur ce que l'idée de malentendu peut susciter de cocasse, de grave ou de tendre. L'intrigue, calquée sur les règles du conte (hors du temps et du monde), est alors comme en apesanteur (lenteur du rythme, douceur des échanges, humour du ton). Elle s'affranchit de la réalité brutale extérieure à ce lieu et privilégie les valeurs humaines d'amitié et de compréhension.



La nuit chez l'habitant [6-25]

Dina prend le récit en main, et lui donne son véritable essor. Elle en devient même le metteur en scène en distribuant les rôles. Elle forme des groupes qui vont constituer autant de lignes de force et d'échanges du récit. Dès lors, la vacance

– quotidienne des Israéliens et accidentelle des Égyptiens – est rompue, et cette rupture va permettre à chacun d'eux d'exprimer peu à peu idées et émotions. Lentement, les faits vont avoir raison de la raideur des uns et de l'attentisme des autres. La petite musique du cœur, longtemps retenue, va progressivement laisser entendre sa grande douceur et s'épanouir de concert dans l'amitié, et dans une aria à la gloire des lois de l'hospitalité [23].



Dès lors, la structure filmique répond à celle du film-chorale, qui suit à tour de rôle les groupes qui ont été formés et se répandent dans divers lieux. Trois ensembles se distinguent : Dina/Toufik [6, 7, 10, 12, 15, 19, 20], Itsik/Simon [5, 8, 13, 17] et Papi/Khaled [11, 14, 16], auxquels s'ajoute encore le couple éphémère Dina/Khaled [22]. Construit en montage alterné, l'ordonnement des séquences ménage des ellipses qui permettent de mesurer les progrès réalisés entre les personnages. Le verbe d'abord rare, hostile ou railleur se lisse progressivement en une parole chaleureuse. L'entente entre tous devient cordiale. Un rapport de connivence sinon de séduction s'établit entre Toufik et Dina (qui a d'emblée une relation franche et directe avec ses invités-surprises) ; un échange amical lié à leur égale douleur intime se construit entre Itsik et Simon (solitude familiale pour le premier, regrets amers pour le second) ; une relation de fraternité (comme celle d'un gamin et de son frère aîné plus expérimenté) se noue entre Papi et Khaled lors de la scène de transmission d'éducation amoureuse. D'importants changements ont également lieu au sein d'une même communauté : le rapport hiérarchique Toufik/Khaled devient paternel ; une relation sentimentale commence de croître entre Papi et la mutique cousine... Enfin, arrivé au bout de la nuit, chacun est-il devenu porteur d'une nouvelle richesse affective.

En contrepoint de cette nuit traversée de lumineux et douloureux secrets qu'aucune péripétie majeure ne vient troubler, il y a le duel (quasi) silencieux Kamal/Zachi pour la conquête du téléphone public [9, 18, 21]. Outre qu'elle rappelle la rupture initiale du lien entre les musiciens et leur correspondant officiel [2], cette confrontation, déclinée sur le mode mineur de la comédie et plaquée artificiellement sur le récit, constitue un écho des relations israélo-arabes dont on trouve de nombreuses traces disséminées dans les interstices de la dramaturgie.

Séquence 1 : (Durée : 3'43'')

La fanfare de cérémonie de la police d'Alexandrie débarque à l'aéroport de Tel-Aviv. Personne n'est là pour l'accueillir. Premiers pas en terre inconnue...

Drôle d'arrivée en terre inconnue



Plan 1a - Gare routière ? Station-service ? Parking de supermarché ? D'aéroport ? Au centre de l'image, une camionnette en stationnement, perpendiculaire à l'axe de la caméra. Deux piliers métalliques de part et d'autre du véhicule redécoupent symétriquement l'espace du plan et accentuent son impact visuel. Or, rien ne bouge pendant cinq secondes. L'absence de mouvement, le vide de l'espace, le déficit d'indices géographiques et la fixité intense du cadre instaurent d'emblée une situation d'attente chez le spectateur.



Plan 1b - Après cinq secondes, un homme s'extrait de la camionnette, se rend avec nonchalance jusqu'au coffre arrière, en sort un énorme ballon jaune qu'il transporte tranquillement en sens inverse pour le placer sur le siège arrière. Il s'assied au volant. Le lien entre la durée du plan (41'') et l'activité dérisoire du personnage suscite une impression d'absurdité. Le comique de cette scène muette tient également à la qualité graphique de l'image fondée sur des formes contraires : la rondeur et la couleur du ballon opposées à la géométrie et la monochromie du plan.



Plan 2 - (Non reproduit). Carton.

Plan 3a - (Reprise du 1). la camionnette démarre, sort du champ par la gauche et fait apparaître un groupe de huit hommes en uniforme bleu ciel, lequel tranche radicalement avec la dérision du carton du plan 2. Une certaine ambiguïté comique laisse supposer qu'ils viennent d'être déposés par le minibus. La construction géométrique du plan (surcadré), tout en lignes et angles droits, scande la raideur de ces hommes alignés, et comme *étrangement* figés face à la caméra pour laquelle ils semblent prendre la pose.



Plan 3b- L'aspect insolite de la scène est renforcé par la distance entre la gravité des personnages et l'épure spatiale, graphique et chromatique de l'endroit. En vérité, ces Égyptiens débarqués en Israël ont l'air déplacés dans le paysage. Le bleu de leur uniforme fait tache dans le décor insipide. Nouvelle situation d'attente soulignée par la fixité de l'image, l'immobilité des hommes et la femme au caddie qui traverse le champ, indifférente à leur présence pompeuse. Le motif musical, petite musique de l'attente pathétique, évoque solitude et éloignement.



Plan 4 - Le changement d'échelle permet d'apprécier la composition du groupe. En tête, deux hommes : Toufik, le chef, et Simon, son second, à son côté. Tous deux jettent un coup d'œil inquiet, mais sans impatience, à droite et à gauche. Derrière eux, attendent les six autres musiciens dont le parfait alignement est répété par la rectitude verticale des plots métalliques et des réverbères, eux-mêmes alignés en diagonale et en parallèle de la bordure de trottoir et du muret en béton. La rigueur du plan fait dérisoirement écho à la stricte disposition des hommes.



Plan 5 - Contrechamp du plan 1. Un homme et deux enfants sortent d'une camionnette semblable à celle de l'individu au ballon jaune. Ils s'avancent vers la droite du cadre, perpendiculairement à l'axe du regard supposé de la fanfare. La petite fille semble porter un bouquet à une personne qui n'est pas encore entrée dans le champ. L'enjeu de la mise en scène consiste à éprouver l'attente du spectateur (ce qu'il imagine) en retardant le moment de dévoiler ce que recèle le hors champ. La distance entre celle-ci et la surprise (la chute) doit garantir le succès du gag.



Plan 6 - Reprise du plan 4 qui « coupe » l'action. Toufik descend du trottoir et fait un pas vers le groupe. Il est interrompu par le bord gauche du cadre sur lequel il vient buter. Être dans le même plan, partager l'espace, croiser les trajectoires sont autant de questions que la dramaturgie devra bientôt résoudre. En attendant, ceux qui cadrent si mal dans cet espace étranger subissent les limites définies par le cadre d'une loi aux codes inconnus. Il s'agira donc pour eux d'en franchir la frontière pour entrer dans l'espace œcuménique de la fiction.



Plan 7 - Même plan que le plan 5. Un homme avec une valise à roulettes a pénétré dans le champ par la droite et serre la main de celui qui est venu l'accueillir avec ses enfants. Ce petit comité d'accueil n'était non seulement pas destiné à la fanfare, mais son indifférence (réitération du gag de la femme à la valise) instaure désormais un rapport insolite entre l'attente du spectateur et la présence (de plus en plus) incongrue des hommes en uniforme.



Plan 8 - Retour des plans 4 et 6. Sans se départir de son flegme, Toufik effectue un pas en arrière et reprend sa position initiale. « *Ce ne sont pas eux* », articule-t-il en guise de commentaire un brin désopilant, car tautologique par rapport à l'image précédente. L'air contrit de Simon semble à la fois vouloir excuser la méprise et prévenir la contrariété du chef dont le mouvement s'oppose comiquement à la tranquillité statique des autres, qu'on dirait transformés en statue de sel.



Plan 9 - Plan subjectif sur une géographie désespérément vide et saturée d'une telle lumière que les ombres ont quasiment disparu. Aucun point d'accroche, aucune distraction pour le regard qui se perd dans le bleu uniforme du ciel et dans le fond d'un paysage sans fin et sans couleurs. Diagonales et verticales creusent la perspective et rythment l'espace avec une monotonie consternante. Sentiment de dénuement et de perte, loin de la vision poétique et réconciliatrice d'un Tati faisant des lampadaires d'Orly des bouquets de muguet (*Playtime*).



Plan 10 - Coup d'œil interrogateur de Toufik à droite : réponse muette d'un vaste espace désolé, sans lisibilité ni humanité. Le groupe de musiciens venu célébrer la culture se retrouve dans cette friche moderne, austère et têtue d'évidence absurde. Absurde comme les flèches au sol qui n'orientent ni ces êtres ni la fiction. Le comique de situation naît ici des images en plan fixe et de l'(in)action des personnages alors même que le spectateur ne connaît ni ces derniers ni les raisons de l'événement qui justifient leur présence.



Plan 11a - Changement de décor, en montage *cut* : les huit hommes dans l'aéroport. L'atmosphère est lourde. Simon préconise de solliciter l'aide de l'ambassade égyptienne tandis que l'autoritaire Toufik estime fièrement qu'il en va de l'honneur de la fanfare qu'elle se sorte elle-même de son impasse. L'effet comique de la scène réside dans le décalage entre la tension qui divise les deux hommes, la raideur toujours aussi digne de leur apparence et la douceur quasi onirique de leur déplacement dans l'espace.



Plan 11b - L'effet visuel est obtenu grâce à un tapis roulant sur lequel musiciens et caméra se meuvent « sans bouger ». Plus qu'un enjeu comique, le procédé indique que Toufik n'est déjà plus maître de la situation. Les circonstances, l'impétuosité des administrations, le hasard, la barrière de la langue, le dilettantisme de Khaled ont pris le contrôle de son destin et le conduisent désormais vers l'heureuse rencontre que rien n'aurait permis et que seul celui qui l'observe dans son dos, et qui téléphonera plus tard à l'ambassade, pourrait encore compromettre.



Plan 12 - Contrechamp subjectif. Alors que les Égyptiens arrivent au bout du tapis roulant, un photographe amateur les attend pour leur demander le droit de les prendre en photo. Enfreignant les règles classiques du cinéma, celui-ci adresse un regard franc à la caméra et rompt ainsi l'illusion de réalité. Il s'agit, par le biais du regard-caméra de cet homme, d'inscrire les musiciens égyptiens dans la fiction qui débute, de créer l'espace de l'utopie nécessaire au jeu et à l'illusion comique, de définir le cadre cinématographique de la fable qui va s'inventer sous nos yeux.



Plan 13 - Contrechamp du plan 12. La singulière demande du photographe ne suscite aucune réaction de la part des musiciens qui s'exécutent. Qui est pourtant cet homme qui s'est adressé à la troupe en anglais ? Un touriste, ou un Israélien surpris par leur accoutrement « folklorique » ? Est-ce là pour Toufik la première confrontation avec « l'ennemi » ? L'usage de l'anglais et le regard de l'étrange photographe renvoient Toufik à sa propre identité et placent la question de l'altérité au cœur d'un cinéma qui fait de la notion de point de vue un enjeu capital.



Plan 14 - Idem que 12, plus large. Le photographe recule pour trouver la bonne distance. L'objectif est de faire rentrer tout le monde dans le cadre de la fiction, et de rappeler que c'est bien dans cet espace limité qu'elle va se dérouler, à l'écart de la réalité, non pas politique mais des politiques. En introduisant cette petite mise en scène dans sa mise en scène, Eran Kilirin interroge son cinéma, la valeur de l'image à donner de l'Autre. Ainsi, cet étranger qui nous regarde nous demande d'adopter son point de vue, sa propre fiction à laquelle il rattache la fanfare.



Plan 15a - Contrechamp du 14 : ce qu'enregistre l'inconnu. La construction parfaitement symétrique du plan est au diapason de l'image de rigueur martiale que le chef d'orchestre cherche à offrir au regard de l'hôte israélien (sa fiction à lui). Question de représentation, d'honneur, de prestige, de diplomatie. D'ailleurs Toufik rappelle Khaled à l'ordre et lui signifie d'un geste discret mais autoritaire de la main de boutonner correctement sa vareuse.



Plan 15b - Une fois que le jeune homme a rectifié sa tenue, tous renvoient une image de prestige, et ont le regard crânement tourné vers l'objectif de l'appareil de photo dont la caméra a pris la place. La pose correspond en tout point à l'idée que Toufik se fait de sa propre image. Toutefois, si les regards-caméra assurent désormais le lien avec la fiction, il faudra encore pour ces hommes aller au-delà de la simple image sur papier glacé pour s'y intégrer, c'est-à-dire être reconnus et respectés, comme le montrera au plan suivant l'irruption de l'agent d'entretien.

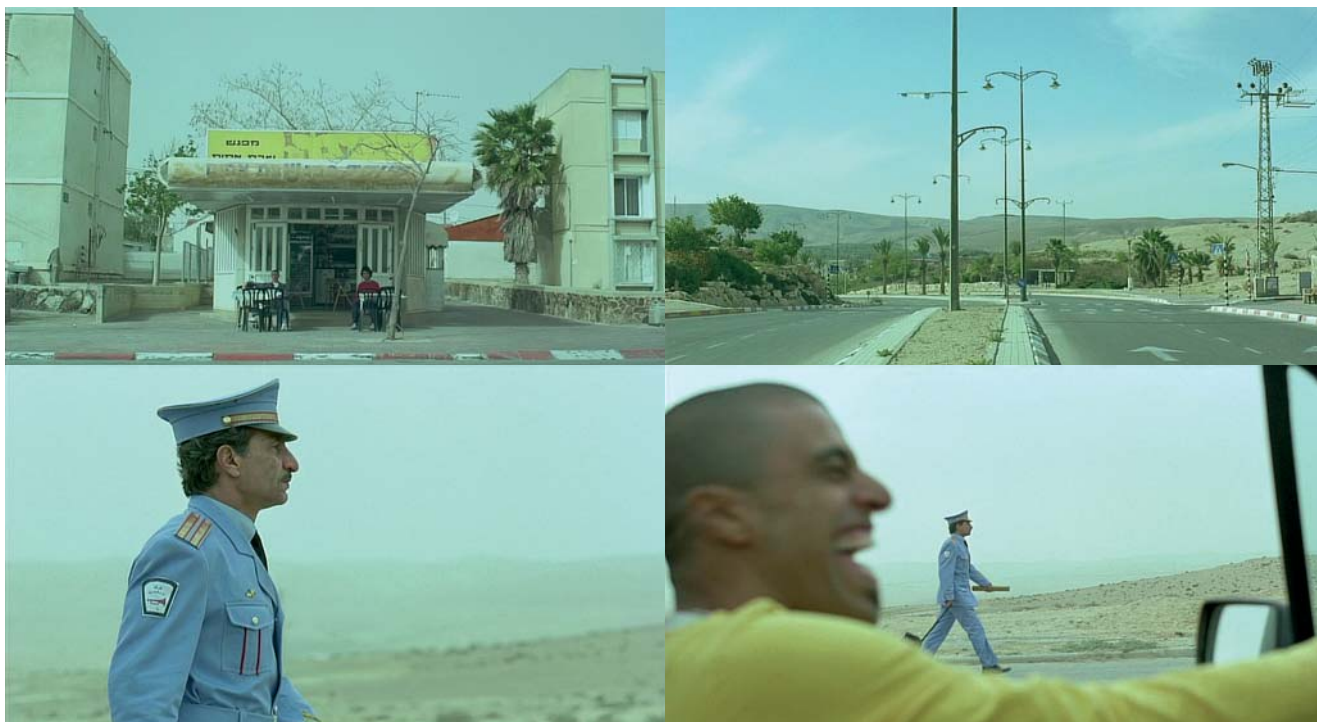


Plan 15c - En effet, quoique voyante, la fanfare n'existe pas aux yeux des autres, qui infligent à chaque fois une petite humiliation (d'autant plus drôle qu'elle est involontaire) au fier Toufik, quelque effet trivial venant défigurer l'image tirée à quatre épingles. Dans ces gags à combustion lente, Eran Kolirin joue de l'absence de logique dramatique et de la porosité du cadre, ici avec l'irruption intempestive de l'agent d'entretien dans le champ, indifférent à leur présence comme à la prise de vues.



Plan 16 - La perméabilité du cadre indique aussi qu'à ce stade liminaire du récit, l'espace de civilité requis pour une visite cordiale de la fanfare n'est pas garanti. Son équilibre dans la géographie de la fiction est encore trop précaire. La fanfare, encore menacée dans son intégrité, va devoir parcourir un singulier mais salutaire chemin pour prétendre à la reconnaissance et au partage respectueux de l'espace comme l'indique le carton qui clôture ironiquement la séquence, sur lequel voisinent heureusement les lettres hébraïques et arabes du titre du film.

Sans tambour ni trompette



À la faveur de l'hypothèse fabuleuse de la visite de cette fanfare égyptienne en Israël, la situation qui prévaut au Proche-Orient n'est pas abordée frontalement mais vient se lover dans les plis du récit, occuper les esprits, imprégner les rapports entre les personnages et innover une mise en scène qui se distingue par son esthétisme délicat et son humour absurde.

Enjeux historiques et esthétiques

L'arrivée des musiciens dans la friche urbaine de Beit Hatikva (littéralement « la maison de l'espoir ») en lieu et place de Petah Tikva (« la porte de l'espoir »), l'une des premières implantations agricoles juives fondée en 1878, est l'occasion de dresser un premier état des lieux. La commutation inopinée des villes permet notamment de vérifier le décalage existant entre l'idéal pionnier et socialisant d'autrefois et la vie menée aujourd'hui par ses habitants coupés de leurs racines historiques. En vérité, Beit Hatikva, ville de construction récente, hérissée de HLM grises et cernée par l'ennui, est un lieu isolé du monde, oublié des rêves anciens d'humanisme et de démocratie, à peine identifiable sur une carte. N'en déplaise à Toufik qui peine à saisir la subtilité linguistique entre les deux toponymes (un jeu de mots annonciateur d'une certaine finesse humoristique), « il n'y a pas de culture [à Beit Hatikva], déclare Dina. Ni israélienne, ni arabe, rien ». « La zone », ajoute Papi avec dépit [4]. Or, à ce moment-ci du récit, on ne s' imagine pas que c'est dans cette « zone » que les musiciens égarés vont trouver un chaleureux refuge.

Face à cela, Eran Kolirin n'a pas cherché à noircir le tableau. Au contraire, il a fait le choix d'une mise en scène impeccablement soignée.

Comme si la précision maniaque des cadres, la géométrie euclidienne des plans, la fixité patiente des images, en plus de servir les enjeux esthétiques et moraux du film, pouvaient redonner un peu de dignité à ce coin de province sans âme. Et, afin que rigueur stylistique ne rime pas avec raideur critique, il a pris le parti d'en rire en laissant entrer quelque vent de folie douce dans l'image d'une théâtralité très graphique pouvant aller jusqu'à l'abstraction (du moins, dans la première partie). Ajouté au désenchantement des dialogues, ce choix formel tire le film avec distance vers la comédie discrètement ironique et l'éloigne *de facto* de la fable consensuelle.

Entrée en matière dérisoire

Dès les premières minutes, le metteur en scène nous annonce qu'il va bousculer les certitudes (voir l'analyse de la séquence 1, p. 9-11). L'aspect éclatant des musiciens suant et stoïques dans leurs gros uniformes, leur alignement impassible et la rectitude des lignes, la durée des plans, leur fixité, leur perpendicularité par rapport à l'axe de la caméra et leur palette monochrome aux tons bleu-gris, chaque détail des images reflète la discipline, la dignité, l'autorité et l'assurance toute martiale des fonctionnaires de police. On se dit qu'avec une telle équipe, il n'y aura de place ni pour l'imprévu ni pour la fantaisie. Pourtant, une incongruité a déjà semé le doute en retardant l'apparition des musiciens, cachés par la camionnette d'un homme tranquillement occupé à transporter un gros ballon jaune de l'arrière à l'avant de son véhicule. Le décalage entre la futilité absurde de l'activité et la gravité silencieuse de la scène suscite un effet de surprise d'autant plus dérisoire qu'il

a fallu attendre. Avant que le conducteur ne démarre, un carton vient encore malicieusement saper par avance la pompe désuète des militaires et la fière importance de leur chef en stipulant que l'arrivée de la fanfare « *n'était pas un événement très important* » (prétexte à l'escamotage de la musique qu'elle représente).

Visée politique

La raillerie est aussi une *litote* (figure majeure de la mise en scène) qui annonce avec une belle ironie les enjeux symboliques de la rencontre à venir et les espoirs qui reposent sur le projet du film. Car il s'agit bien ici de sensibiliser un public à la cause pacifique des peuples en question et de délivrer un message d'amitié. Sans militantisme ni esbroufe aucune. Car si le film croit en sa force de conviction politique, il croit également à l'efficacité du beau langage cinématographique. Sans angélisme (le registre de la fable l'en prémunit *a priori*), il veut faire du cadre de sa fiction l'espace d'une utopie qu'il s'applique méticuleusement à bâtir. Sans prosélytisme enfin, Kolirin se bat avec les seuls outils du cinéma qui représentent son meilleur viatique pour affronter les préjugés. Pour ce faire, sa mise en scène ramène l'immensité des problèmes à un mode mineur, gage de son humanité et de sa confiance en celle des hommes, et procède par petites touches burlesques venant dynamiter et revitaliser l'espace de la représentation.



Mauvais cadre pour l'image

L'on comprend rapidement que les musiciens égyptiens cadrent mal dans le décor. En quête de repères au sein d'une géographie inconnue, ils ne figurent jamais à la bonne place. D'abord cachés par une camionnette, ils sont bientôt renvoyés dans le décor par le passage d'une femme poussant un caddie au premier plan de l'image (accentuant au passage le ridicule de leur immobilité austère). Leur tenue générale, évidemment *déplacée*, amène ensuite une jeune fille à prendre l'un d'entre eux pour ce qu'il n'est pas (un mendiant) en déposant une pièce dans sa casquette. Bientôt dévoyés, tous (sauf Khaled) se retrouvent en complet déphasage avec l'époque et le lieu où ils ont atterri. Au point que ces gentils petits hommes bleus, fraîchement débarqués du ciel, apparaissent à bien des égards comme des extraterrestres aux yeux éberlués et goguenards des quelques habitants de Beit Hatikva. Il n'est qu'à voir

l'image quelque peu surannée de la courtoisie et de la dignité que le chef du groupe leur offre en spectacle.

Or, la question de l'image est bien le souci majeur de Toufik pour qui il s'agit de faire bonne figure face à l'autre, l'étranger, l'Israélien. Et surtout ne pas perdre la face en téléphonant à l'ambassade égyptienne. Pour preuve, un homme veut-il les photographier qu'il s'empresse de rappeler Khaled à l'ordre en lui demandant de boutonner correctement sa vareuse. C'est alors qu'un corps étranger fait irruption dans le champ et ruine ses espoirs de voir son groupe correctement *fixé* sur la pellicule. Le *cliché* de la fanfare impeccable ne cadre plus pour lui avec l'image qu'il s'en fait et qu'il cherche à donner. L'*impression* ne sera pas bonne. De fait, Toufik qui est un homme de principes va devoir apprendre à se méfier de ses impressions. Avec lui, tous devront redimensionner les lignes de l'image – le point de vue – qu'ils ont d'autrui, éviter de se fier aux apparences et surtout fuir les clichés, pour se révéler réellement aux autres comme à eux-mêmes.



Une réflexion douce-amère

La fanfare est sortie du cadre de ses frontières, et se retrouve égarée à l'intérieur d'une zone qui ne la protège plus. Les limites poreuses du cadre, créatrices de petits enjeux comiques de mise en scène, sont sans cesse franchies (voir l'analyse de la séquence 1). Toufik ne parvient bientôt plus à encadrer Khaled. Pour recouvrer son autorité et faire du cadre l'espace de sa loi, il tente à plusieurs reprises de le recadrer. En vain. Il esquisse ensuite un refus à l'invitation de Dina. En vain aussi. Il doit se soumettre aux nouvelles lois en vigueur et accepter la redéfinition des rôles. L'espace pacifié et soumis aux lois de l'hospitalité le contraint donc à faire tomber une à une les barrières qui l'isolent superbement des autres. Lui qui refuse de déléguer son pouvoir de direction (de la fanfare à Simon) doit accepter de se laisser guider par Dina et de transmettre bientôt son affection à Khaled.

Aussi, comme demeure constant le *principe du cadre identifié à l'univers symbolique de la fiction*, l'espace d'abord hostile devient refuge. Sans vraiment quitter le registre du politique, le centre de gravité du film se déplace vers l'humain. Le regard devient plus soucieux des comportements, poussé en profondeur vers l'intime. En suivant Dina, Toufik change de trajectoire. Comme les autres, il accepte peu à peu d'ouvrir le

champ à la réconciliation des sentiments et à la reconnaissance mutuelle. Ainsi, tous se retrouvent bientôt réunis dans la même géographie des affects et se découvrent sincèrement, humainement, fatalement, à la fois si loin et si proches. Ils aiment le jazz, les filles, les films égyptiens... Ils partagent les mêmes regrets et se sentent tous submergés par « *des tonnes de solitude* », que ce soit dans la chambre d'un enfant, sur le banc d'un pauvre square ou sur le siège d'une discothèque. Au fond, tous recherchent la même main tendue qui aide à aller plus loin, au-delà des évidences et des murs que les hommes érigent entre eux. Et cette main, tous la trouveront dans cette fiction apaisée, née d'une erreur de parcours et nourrie de la tension des querelles guerrières qu'elle a su laisser au hors champ. Cette main, c'est celle d'un ami solitaire, d'une amoureuse timide, d'un amour éphémère, ou bien celle jetée par Dina et Toufik dans l'espace onirique de la fiction. Par jeu, l'un et l'autre, assis côte à côte au cœur de la nuit, s'échappent ainsi de la banalité, « voient » un parc, une pelouse, un jardin d'enfants, la mer, un orchestre enfin. Entièrement appuyée sur l'imaginaire, la mise en scène épuise alors tous ses recours pour réinventer une aire (de jeu) ouverte aux idéaux des personnages.



De la musique et du refoulement

Les rêves, la parole, la musique circulent librement dans l'espace de la fiction. Et chacun de trouver en l'autre le guide, le confident, le conseiller qui saura lui faire repousser les limites de son espace intérieur, ouïr plus finement la petite musique de ses sentiments, accrocher quelques notes supplémentaires à la grande portée de son existence. Réelle ou simplement évoquée, la musique est omniprésente. Elle est créatrice de liens et invite à l'imaginaire. Elle aère souvent le film de ses respirations lors de l'évocation par Dina des films égyptiens, des Oum Kalthoum et autres grandes voix du répertoire arabe, lors de la description par Toufik des émotions symphoniques du pêcheur et lors de la conversation *mezza voce* de Simon et Itsik. Elle est aussi expression verbale quand Dina demande à Toufik de « *dire quelque chose en arabe... pour entendre la musique* », ou pure saillie onirique quand trois musiciens de la fanfare offrent à l'air bruisant de *sympathie* et au specta-

teur une récréation musicale. Elle est métaphore des plaintes du cœur avec le concerto de facture occidentale classique de Simon et « ode à la joie » lors des premières mesures du concert de la fanfare. Elle est jazz enfin...

Au cœur de la nuit mollissent les cœurs et remontent aux lèvres les illusions perdues, les blessures secrètes ou encore des vagues de regrets pour un socle culturel commun en voie de disparition, ce que le réalisateur lui-même désigne comme le « *refoulement* » des traditions arabes dans l'Israël d'aujourd'hui. Après avoir évoqué la musique égyptienne, Dina regrette en effet les films égyptiens qu'elle regardait autrefois à la télévision (« *Les rues étaient vides en Israël à cause du film arabe du vendredi après-midi.* »). Aujourd'hui, tout a disparu, « *la musique n'est plus importante, soupire Toufik. L'important, c'est l'argent, l'efficacité, le rendement.* » Outre ce pragmatisme d'importation occidentale, la disparition de la culture arabe en Israël s'explique par le fait que l'Autre n'est plus vu pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il représente. Cette disparition, nous dit encore le réalisateur, « *est le fruit de la vision négative qu'avait le sionisme de l'héritage culturel de la diaspora juive, et en particulier de celle d'Afrique du Nord et du Proche-Orient* [représentant aujourd'hui la moitié des Israéliens, NDR]. *La deuxième raison est évidemment le conflit israélo-arabe qui a poussé les Israéliens à percevoir la culture arabe comme la culture de l'ennemi.* »¹

Quoi qu'il en soit, cette rencontre fortuite entre Israéliens et Égyptiens libère la parole. Elle prend au final la forme de retrouvailles entre les deux peuples et scelle l'occasion de renouer des liens culturels et historiques rompus. Les fêlures de chacun ouvrent la brèche, et la musique devient le chemin privilégié qui conduit à la compréhension et à la reconnaissance mutuelle. Le jazz notamment, emprunté à la culture étasunienne, ouvre un vaste champ d'espoir détourné, neutre et universel dans l'espace utopique du récit. Il permet de contourner les obstacles à la communication, tel l'hygiaphone qui interfère entre Khaled et la guichetière *interdite* par exemple (mur de verre, déformation de la voix). Chet Baker préside, quant à lui, à la reconnaissance du « fils » (Khaled) par le « père » (Toufik) et le « *summertime* » de George Gershwin, unanimement goûté et chanté, sert de prétexte à l'union sacrée d'un soir.





Menace et comédie

Mais avant cela, fantasma ou non, l'insécurité menace. Dans l'aérogare, Simon conseille à Khaled d'« ouvrir l'œil » et de « faire attention » quand ce dernier doit aller aux renseignements. De même, les Israéliens se tiennent sur leur garde. Itsik doit rassurer sa femme lors du fameux dîner d'anniversaire tandis que Papi et son ami Zegler trouvent Khaled « vraiment bizarroïde ». Un duel westernien est même mimé entre Kamal et Zachi devant la cabine téléphonique. Inversement proportionnelle au calme apparent, cette suspicion réciproque rejoue en sourdine le conflit israélo-arabe et devient un motif comique de la mise en scène. Cette tension, née au-delà du cadre symbolique de la fiction, ne pèse en réalité pas lourd sur les relations des personnages car, dans cette utopie coupée du monde, les querelles sont soumises à la combustion lente de la comédie de laquelle émane une profonde nostalgie.

Le comique du film provient d'abord de l'incapacité de la fanfare, corps multiple lui-même menacé en son sein par le candidat Khaled à l'émancipation, de circonscrire l'espace. L'intrusion saugrenue des corps étrangers dans la géographie définie par le cadre redouble en quelque sorte sa propre expérience sur le sol israélien. Aussi, cette affaire de territoire, abordée sur le registre burlesque, renvoie-t-elle à la question de l'identité et rappelle que l'on est toujours l'étranger de quelqu'un.

Dès le début du film, le parasitage du champ de l'action indique que la réalité sur quoi il s'appuie sera détournée vers les voies poétiques de l'absurde. On pense naturellement à

Jacques Tati ou à son disciple proche-oriental Elia Suleiman pour les longs plans stricts et la mise en scène statique dont l'ordre est souvent compromis par quelque incident digressif. Or, ici, le comique ne vient pas tant des dysfonctionnements de l'espace que des contrastes de mise en scène en relation avec les malentendus de la narration, à l'image de la scène d'ouverture où Toufik confond une famille avec le comité censé accueillir la fanfare à l'aéroport. Il sort du rang, constate son erreur et reprend sa place. Que s'est-il passé ici ? Rien, sinon le constat d'une confusion en décalage total avec la sévérité apparente du personnage. À l'importance qui se dégage du (chef du) groupe, répondent l'indifférence manifeste des autres et le vide pathétique du décor (signalons que l'enjeu comique du film repose en grande partie sur le jeu pince-sans-rire de l'acteur Sasson Gabai).

L'absence de maîtrise de l'espace et de la situation fait évidemment naître le comique. Et c'est précisément à l'aéroport où règnent l'ordre et la propreté (*a fortiori* au moment de prendre une photo régie par définition par la rigueur géométrique) que le désordre survient. Le décor (intérieur/extérieur) aseptisé est alors le cadre d'une petite mise en scène destinée à éprouver par légers dérèglements successifs l'équilibre du groupe et le flegme de son sourcilieux chef. Le calme placide de ce dernier face à l'absurdité dérisoire des incidents de parcours, sa raideur obstinée face aux événements récalcitrants ou son exaspération (pas toujours) silencieuse face à la décontraction de Khaled complètent le ressort burlesque.



Humour à combustion lente

Pour ce film qui cherche à définir un nouveau territoire, les bords du cadre ne sont pas des frontières infranchissables. Leur fréquente traversée est même un des premiers principes comiques du film. Ils laissent entrer l'accessoire pour tromper l'attention ou le dérisoire pour tronquer la tension. À leur descente du bus [3], les musiciens regardent la ville avec circonspection. Plan sur les barres d'immeubles, végétation rare. Sa durée et sa fixité mobilisent et inquiètent un instant notre regard jusqu'à ce que les musiciens entrent un à un par la droite de l'image, venant créer l'incongruité et inscrire en une ligne graphique d'un bleu absurde et déplacé leur présence sur l'ocre sale du décor. Peu après, le large plan frontal (même durée, même fixité) sur le boui-boui de Dina sur lequel vient buter le regard des hommes place ces derniers face à leur responsabilité et creuse un peu plus l'ampleur de leur désillusion.

Comme le recours à l'imaginaire, les plans frontaux sont une des figures de l'ironie du film souvent destinées à exprimer le dénuement du lieu et le désarroi des personnages. Outre qu'elle modifie notre appréciation sur la nature de son contenu, leur durée imprime une lenteur (orientale ?) au rythme du film en accord avec la nonchalance du burlesque à combustion lente dont le meilleur exemple est sans nul doute la scène d'apprentissage amoureux dans la discothèque. Cette scène tournée en plan-séquence dépasse le cadre de sa propre représentation et nous ramène à l'âge du muet pour son mutisme, la chanson sentimentale servant seule de commentaire dérisoire. Khaled, face caméra et regard moqueur dans le vide, transmet les accessoires nécessaires à la séduction de Yula et guide un à un les gestes novices de Papi dont la tête éberluée va de l'un (pour lui demander ses soins) à l'autre (pour les lui offrir). C'est d'abord le mouchoir pour sécher les larmes de la fille, puis la mignonnette d'alcool (pour se donner du courage), la main sur le genou, la caresse du genou, la main de Papi en retour sur celle de Khaled, la main sur l'épaule et enfin le baiser de Papi à la fille. Le gag très visuel repose sur une mécanique bien huilée d'enchaînement-répétition minimaliste et précis des gestes symétriques. Deux partitions différentes semblent se dérouler ici simultanément dans le même cadre : du côté gauche la tristesse, du côté droit la séduction. L'apprentissage de celle-ci se déroulant en direct de son exécution, les

deux hommes jouent leur petite scène en ignorant comiquement la présence de la fille. Entièrement fondé sur l'effet de contraste, le burlesque trouve son ressort principal dans l'interaction des hommes au caractère et au comportement opposés. Pour autant, l'attitude diversement désolée des deux garçons ne prête *a priori* pas à rire – l'immense désarroi de l'un (tétanisé à l'idée d'agir) suscitant l'exaspération de l'autre. Laconique verbalement et physiquement (on pense aussi au *running gag* de la cabine téléphonique), le gag est d'autant plus efficace que l'entreprise de séduction semble menacée d'échec quand Papi, encore dans l'incompréhension des gestes à exécuter, se retourne vers Khaled et lui pose à son tour la main sur le genou. Enfin, la chute ou assaut final longtemps différé laisse supposer que Khaled va parachever sa démonstration par un baiser, comique et ô combien symbolique du projet du film, à Papi. Mais, l'élève s'affranchit du maître et peut mettre un point d'honneur à ravir seul le cœur de la belle explorée. La parenthèse peut se refermer sur cet enchantement drolatique qui, à l'instar du film, a été propice à l'épanouissement progressif, à l'union et la reconnaissance de chacun, parenthèse – enchantée – qui a fait de cette rencontre fortuite un moment de partage, d'humanité, de compréhension – de bonheur et de rêve – que promettait la formule augurale.



1) Dossier de presse.



Figures de la rencontre

1



2



3



4



5



6



Image 1 (10'53")

La rapide alternance de champs-contrechamps semi-subjectifs mime l'échange interrogateur des regards encore étrangers l'un à l'autre. Alternativement, Dina et Toufik (filmés de dos) dépassent la simple amorce du cadre, comme si le metteur en scène, soucieux de neutralité, cherchait à subordonner son regard à leur vision en les inscrivant à égalité. Néanmoins, l'attitude de défiance de Dina (légèrement surélevée), mains sur les hanches et regard franc, indique bien qu'elle est chez elle. L'homme en uniforme n'est encore qu'un étrange personnage.

Image 2 (1h14'03")

Fin de la parenthèse enchantée... Toufik range la feuille où est notée l'adresse de Petah Tikva que Dina vient de lui remettre, il esquisse un geste de la main, la femme tend la sienne pour la lui serrer... Petite équivoque sans importance... La poignée de mains d'adieu entre les deux personnages est escamotée. Leur espace d'intimité n'a pas scellé pour autant la réconciliation entre les deux peuples. Tous devront se limiter à un simple signe de la main comme geste timide d'amitié, d'amour et d'émotions rentrés.

Image 3 (38'46"), 4 (45'12") et 5 (41'21")

Et pourtant, il y en a eu des poignées de mains, entre Papi et Khaled [3], entre ce dernier et une fille rencontrée dans la discothèque [4], entre Toufik et Dina (21'24"), entre Toufik et Sami [5]. Cette dernière poignée de main tient avant tout des convenances : Dina, secrètement désireuse d'éprouver le désir de son amant Sami, lui présente Toufik comme « un bon ami ». En revanche, les deux premières [3] et [4] témoignent d'un réel désir de connaissance entre personnages de la nouvelle génération. L'avenir du Proche-Orient serait-il placé entre les mains des jeunes gens de bonne volonté ?

Image 6 (1h00'49")

Parfait contrepoint dramatique à cette figure de la rencontre amicale : le duel westernien que miment autour d'une cabine téléphonique un musicien cherchant l'aide de son ambassade et un certain Zachi en attente (encore un qui paraît zoner) de l'appel de sa petite amie. S'il revêt un enjeu dérisoire au niveau de l'intrigue, ce running gag (retour cyclique d'un même gag) constitue un écho symbolique et non moins terrifiant de la situation hostile au Proche-Orient.



GÉNÉRIQUE

Titre original	<i>Bikur Ha-Tizmoret</i>
Production	Julie August Productions, Bleiberg Entertainment
Coproduction	Sophie Dulac Productions
Producteurs	Eilon Ratzkovsky, Ehud Bleiberg, Yossi Uzrad, Koby Gal-Raday, Guy Jacoel
Co-producteurs	Sophie Dulac, Michel Zana
Réalisation	Eran Kolirin
Scénario	Eran Kolirin
Image	Shai Goldman
Musique	Habib Shehadeh Hanna
Son	Itai Eloay
Montage	Arik Lahav Leibovitz
Interprétation :	
<i>Toufik</i>	Sasson Gabai
<i>Dina</i>	Ronit Elkabetz
<i>Khaled</i>	Saleh Bakri
<i>Simon</i>	Khalifa Natour
<i>Kamal</i>	Imad Jabarin
<i>Iman</i>	Tarak Kopty
<i>Fauzi</i>	Hisham Khoury
<i>Makram</i>	François Khell
<i>Saleh</i>	Eyad Sheety
<i>Papi</i>	Shlomi Avraham
<i>Itzik</i>	Rubi Moscovich
Année	2007
Pays	Israël, France, États-Unis
Film	Couleur
Format cinéma	1,85
Son	Dolby SRD
Durée	1h 27
Visa	117595
Distributeur	Sophie Dulac distribution
Sortie en France	19 décembre 2007

Prix : Festival de Cannes 2007 (Prix Coup de Cœur du Jury, de la Critique Internationale, de la Jeunesse), Festival de Munich 2007 (Prix du Public, CinéVision), Festival International de Karlovy Vary 2007 (Prix Netpac), Festival de Jérusalem 2007 (Meilleur Film, Meilleure actrice Ronit Elkabetz, Meilleur acteur Sasson Gabai, Mention spéciale pour Saleh Bakri), Festival du Film de Sarajevo 2007 (Prix du Public), Festival International de Copenhague 2007 (Prix Spécial du Jury, Prix du Public), Festival International d'Athènes 2007 (Prix du meilleur réalisateur), 8 Ophirs (Oscars) de l'Académie du Film en Israël (Meilleur Film, Meilleur Réalisateur, Meilleur scénario, Meilleure actrice Ronit Elkabetz, Meilleur acteur Sasson Gabai, Meilleur second rôle Saleh Bakri, Meilleur Costume, Meilleure Musique), **European Film Award (Oscars européens)** (Meilleur acteur Sasson Gabai, Prix Fassbinder de la Découverte européenne Eran Kolirin).

FILMOGRAPHIE BIBLIO/VIDÉOGRAPHIE

Filmographie d'Eran Kolirin

- 1999 à
 2004 : ***Shabatot VeHagim*** (scénario, série TV, 23 épisodes)
 2001 : ***Zur-Hadassim*** (scénario)
 2003 : ***Meorav Yerushalmi*** (série TV, scén.)
 2004 : ***The long journey*** (TV, réal. + scén.)
 2005 : ***BeTipul*** (In Thérapy, série TV, 2 épisodes, scén.)
 2007 : ***La Visite de la fanfare*** (réal. + scén.)

Bibliographie

Yves Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien*, L'Harmattan, 1997.
 Habib Hassan Touma, *La Musique arabe*, éd. Buchet/Chastel, 1996.
 Franck Bergerot, *Le Jazz dans tous ses états*, éd. Larousse, 2006.
 Ariel Schweitzer, *Le Cinéma israélien de la modernité*, L'Harmattan, « Champs visuels », 2000.
 Janine Harbreich-Euvrard, *Israéliens, Palestiniens, que peut le cinéma ?*, Michalon, 2005.
Cinemas d'Israël, Galerie Nationale du jeu de Paume, 1992.
 CD-Rom du *Monde diplomatique* pour les relations israélo-égyptiennes.
La Visite de la fanfare, éditions La ligue de l'enseignement, coll. « Un film, un dossier ».

Vidéographie

(Strictement réservé à l'usage familial)
La Visite de la fanfare, Eran Kolirin, DVD zone 2, Avanti, 2008. Libre de droits pour une utilisation en classe, ADAV, réf. 107797.
Une histoire du cinéma israélien, Raphaël Nadjari (DVD zone 2, Sony Pictures Home Entertainment, 2009)

Autres films :

- Prendre femme***, Ronit et Schlomi Elkabetz (2005)
Sept jours, Ronit et Schlomi Elkabetz (2008)
Mon trésor, Keren Yedaya (2004)
Tu marcheras sur l'eau, Eytan Fox (2005)
Valse avec Bachir, Ari Folman (2008)
Mes plus belles années, Reshef et Regev Levi (2008)
Free zone, Amos Gitai (2005)
Kadosh, Amos Gitai (1999)
Avanim, Raphaël Nadjari (2005)
Tehillim, Raphaël Nadjari (2007)
Pour un seul œil de mes yeux, Avi Mograbi (2005)
Les Eaux noires, Youssef Chahine (1956)
Le Destin, Youssef Chahine (1997)
Alexandrie... New York, Youssef Chahine (2004)

ACTEURS

Ronit Elkabetz

Née à Beersheba en 1964 et entrée dans la carrière par hasard à 25 ans après avoir travaillé dans la mode, Ronit Elkabetz est devenue en une vingtaine d'années et autant de films la grande actrice israélienne de sa génération. Pas du genre à s'économiser, elle n'hésite pas à s'amaigrir pour son rôle de droguée dans ***Eddie King*** de Giddi Dar (1992) et celui d'attardée mentale dans ***Sh'chur*** de Shmuel Hasfari (1995). Elle grossit, en revanche, pour jouer une femme rongée par l'amour dans ***Mariage tardif*** de Dover Koshashvili (2001) et pour incarner Ruthie, la prostituée de ***Mon trésor*** de Keren Yedaya (2004), qui la révèle au public français. Flic hystérique chez Amos Gitai (***Alila***, 2003) ou épouse juive bovarysée dans le Haïfa des années 1970 (***Prendre femme***, 2005), elle aime les personnages forts, libres, engagés. Entre-temps, elle sera venue en France pour parfaire son métier d'actrice. En 1997, elle frappe à la porte d'Ariane Mnouchkine et devient pensionnaire du Théâtre du Soleil où elle apprend l'art dramatique et le français. Enfin, cette actrice qui partage désormais sa vie entre cinéma et théâtre est passée pour la deuxième fois derrière la caméra en 2008 pour réaliser avec son frère ***Les Sept jours***, deuxième volet d'un triptyque après ***Prendre femme***.

Sasson Gabai

Né en 1947 à Bagdad et arrivé à l'âge de trois ans en Israël, ce comédien de théâtre et de cinéma, très populaire à la télévision israélienne, trouve enfin dans le rôle de Toufik un personnage à la hauteur de son talent. Enfant, Sasson Gabai se rend régulièrement au théâtre créé par Yossef Milo à Haïfa avec ses parents. Il y voit des acteurs comme Haïm Topol auquel il veut ressembler. Il participe alors aux activités théâtrales du lycée de l'Alliance israélienne puis s'inscrit au cours de dramaturgie à l'université de Tel-Aviv. Couronné par de nombreux prix pour sa carrière tant au théâtre qu'au cinéma, il est apparu dans une quinzaine de films dont ***Les Patriotes*** d'Eric Rochant (1994) et ***Hello goodbye*** de Graham Guit (2008).

Saleh Bakri

Né en 1977, Saleh Bakri appartient à la génération montante des jeunes acteurs palestiniens en Israël. Diplômé de l'école « Beit Zvi » des arts et spectacles, il s'est produit sur les scènes les plus prestigieuses du pays. Depuis son premier rôle au cinéma dans ***La Visite de la fanfare***, il a joué dans ***Le Sel de la mer*** d'Annemarie Jacir (2008), où il incarne un serveur de restaurant prêt à tout pour fuir les territoires occupés, ainsi que dans le dernier opus d'Elia Suleiman, ***Le Temps qu'il reste*** (2009), où il joue un membre de la résistance palestinienne.

Khalifa Natour

Comme Saleh Bakri, Khalifa Natour vient de l'école « Beit Zvi » et fait partie des acteurs palestiniens émergents d'Israël. Il est apparu dans de nombreux téléfilms, pièces de théâtre et films de cinéma tels que ***Conte des trois diamants*** de Michel Khleifi (1995) et ***Le Mariage de Rana*** de Hany Abu-Assad (2003).



PRESSE

Étranges étrangers

« À l'écriture, ce face à face politico-culturel a demandé une précaution infinie afin d'éviter le choc frontal (l'agression) ou l'antichoc, à savoir une fraternité forcée, un hymne à l'humanité réunie grâce à une bonne louche de chaleur humaine [...]. Beaucoup de timidité et de curiosité, des appréhensions, des blocages, des refus parfois, pour des comportements donnant une approche nuancée des effets induits par la rencontre avec ces étrangers étrangers. Ce qui se tisse ensuite tient à des récits de vie, des félures de l'âme, des confidences et des regrets. La mise en scène de cette communion, intense mais brève, se nourrit du quotidien et de la présence répétée de détails anodins venus parasiter les scènes plus nobles ; un procédé qui débouche parfois sur un formalisme très appliqué, pour un univers oscillant entre Tati et Kiarostami. »
Vincent Thabourey, *Positif*, décembre 2007

Le retour du refoulé

« Une critique classiquement "politique" reprocherait à Eran Kolirin l'estompage des questions idéologiques par un humanisme quelque peu idéaliste [...]. Mais l'enjeu n'est-il pas ailleurs ? Plutôt que d'affronter le conflit israélo-arabe, **La Visite de la fanfare** en révèle un autre, au sein même de la société israélienne : l'effacement des traditions arabes dans une société où la moitié de la population est originaire d'Afrique du Nord et du Proche-Orient. C'est ainsi que les musiciens égyptiens provoquent chez les Israéliens un "retour du refoulé" »

Ariel Schweitzer, *Cahiers du cinéma*, janvier 2008

Lever politique

« Un cinéaste qui s'engage dans un projet comme **La Visite de la fanfare** a nécessairement la question de sa réception en vue. Le projet même suppose cette projection, ce mouvement vers une audience qu'il s'agit de rendre sensible à un propos. C'est un cinéma qui croit à son pouvoir de levier politique et ne joue pas au plus fin avec cet objectif [...]. Ce film parle donc d'une grande voix et d'une petite. Sa petite voix ne contredit pas la hauteur du discours dans le souffle duquel le film s'est construit, elle en est le facteur humain et relatif, elle rapporte à la dimension de petits gestes et de plans mineurs l'immensité des problèmes et des horizons. »

Olivier Séguret, *Libération*, 19 décembre 2007

Chet Baker

Mélodies méditatives, sonorités feutrées, décontraction du long phrasé sinueux et sans vibrato, fragilité sensuelle de la voix... Le trompettiste blanc Chet Baker appartient à cette génération *West Coast* de musiciens de jazz dits « cool », dans la lignée de Miles Davis et de son jeu introverti. Son scat, transposition vocale de son art instrumental très technique, traduit des élans lyriques particulièrement légers et émouvants. Toutefois, cette icône tragique et rebelle à l'*American way of life*, a su parfois se départir de sa tendance à l'épanchement romantique et adopter une agressivité plus bop.

Né le 23 novembre 1929 à Yale (Oklahoma), Chesney Henry « Chet » Baker Jr hérite de son père le goût de la musique et de la marijuana. Après avoir troqué le trombone offert par ce dernier contre une trompette (Chet idolâtre Harry James), il débute dans l'orchestre de danse de la Glendale High School. En 1946, il joue dans l'orchestre de l'armée américaine, alors stationnée à Berlin où il découvre le be-bop des Dizzy Gillespie et Charlie Parker. Libéré, il étudie la théorie musicale à Los Angeles en 1948 et participe à ses premières *jam-sessions* aux côtés d'Art Pepper et Bud Shank. En 1950, il s'engage à nouveau. Affecté à Los Angeles, il fréquente les clubs de jazz où il retrouve Dexter Gordon. Bientôt réformé pour indiscipline, il enregistre ses premiers morceaux avec Harry Babasin et joue avec Stan Getz et Charlie Parker en 1952. La même année, l'illustre saxophoniste baryton Gerry Mulligan l'invite dans son fameux quartet sans piano. Dans un climat feutré de musique de chambre, les thèmes du Mulligan font l'objet d'élégants contrepunts, selon des procédés d'écriture que les deux hommes utilisent également au cours de leurs improvisations. L'interprétation que Baker donne de *My Funny Valentine* est un triomphe. En 1953, celui-ci constitue un quartet avec Russ Freeman. Il se met à chanter et enchaîne les enregistrements. C'est le succès, avec notamment le *Chet Baker sings* (1954-1956), et avec lui, l'argent, les voitures, la drogue pour laquelle il est condamné en 1959. Auparavant, il aura gravé quelques disques dont le superbe *Chet* en 1958. En 1959, il s'exile à nouveau en Europe où le rattrape son image de *bad boy* insoumis. La prison et les expulsions pour usage de stupéfiants ne lui sont pas épargnées. En 1964, il donne un concert triomphal en compagnie de Stan Getz au Festival de Newport. Mais, en 1968, nouveau drame : son dealer lui brise la mâchoire et quelques dents au cours d'une rixe. C'est le début de la fin. Dans l'incapacité de jouer, il va connaître une fin de carrière chaotique. Il se produit néanmoins dans des clubs new-yorkais en 1973, retrouve Gerry Mulligan au Carnegie Hall pour un concert-souvenir en 1974. En 1988, ce trompettiste aux faux airs de James Dean meurt mystérieusement défenestré de sa chambre d'hôtel à Amsterdam.

La musique classique arabe

La musique classique arabe est le fruit des civilisations antiques présentes sur le vaste territoire oriental allant de l'Asie centrale à l'Atlantique. De tradition orale, elle se divise en deux grandes écoles : l'école classique maghrébine (Maroc, Algérie, Tunisie et Libye) et l'école syro-égyptienne (Égypte et Proche-Orient).

La première école, également connue sous le nom de musique arabo-andalouse, désigne un ensemble de pièces musico-poétiques et se distingue par ce qu'on appelle la *nouba*. Apparue au IX^e siècle, la *nouba* est une longue suite instrumentale de différents poèmes chantés en solo, libres et improvisés (le *mawwâl*), et entrecoupés de parties instrumentales, libres ou mesurées. L'ensemble d'une *nouba* est précédé d'une ou deux introductions instrumentales et repose sur la notion de mode (le *tab*), fondamentale pour sa cohérence et son identité. Les modes sont en général basés sur des échelles diatoniques et ignorent les micro-intervalles.

La seconde école se définit par le *mouachah*, chant soliste ou d'ensemble fondé sur des poèmes ayant généralement pour thème l'amour ou le vin. Le *mouachah*, également apparu au IX^e siècle, désigne une forme de poème à trois ou sept strophes que soutiennent les longues suites modales d'un *takht* (orchestre). Il est écrit en arabe classique ou semi-classique.

On notera qu'en Égypte, dans la première partie du XX^e siècle, est créé un nouveau style mêlant traditions européenne et orientale. L'on introduit le violoncelle, le saxophone et l'accordéon, mais aussi le concept d'un grand ensemble instrumental.

Des influences venues d'Irak, d'Iran, du Caucase, de la musique arméno-grecque et de la culture andalouse ont, par ailleurs, inspiré la musique égyptienne, notamment celle des villes. Laquelle connaît un nouvel apogée avec Oum Kalthoum et Mohammed Abdel Wahab (ci-dessus). *Ughniya* est le nom donné à la chanson, héritée de l'évolution des traditions classiques et populaires, que développent ces deux interprètes. Les chansons de scène d'Oum Kalthoum peuvent dépasser une heure. Au début de sa carrière, le répertoire de la diva égyptienne est constitué de chants religieux qu'elle mêle ensuite avec bonheur à des poèmes amoureux. Sa voix, au timbre très pur, couvre alors toute la tessiture du luth, autrement dit l'ensemble de la gamme orientale.

Notons encore que la musique arabe classique utilise les instruments à cordes suivants : le luth à manche brisé, le tambour turco-iranien (ou luth à manche allongé), le *qânun* (cithare sur table), la *rebab* et la *kamangah* (joués à l'archet et souvent remplacés par les violons). Les instruments à vent comprennent : le *nây*, la double *zoummarah* et l'*arghoul* bourdonnant (clarinettes), le *mizmâr* (hautbois). Les percussions sont : les petites timbales, les timbales à mains et les tambourins (*arraq*), la *dara-boukkah* ou *tablah* (timbale en poterie) et la *tablet baz* (petite timbale).



· · · · · LES PASSERELLES · · · · ·



Mélodrame égyptien

Le nouveau cinéma israélien



Histoire des relations israélo-égyptiennes

Le sionisme, ou nationalisme juif, a un peu plus d'un siècle. Le nationalisme arabe aussi. Ennemis redoutables, ils sont apparus au même moment et sont issus du même modèle : les États-nations de l'Europe occidentale. Le sionisme, né au sein du judaïsme libéral européen, bourgeois et humaniste (non orthodoxe) a d'abord concerné les communautés de Pologne et de Russie confrontées à de violentes vagues antisémites. Quant au mouvement nationaliste arabe, il prend son essor au lendemain de la Première Guerre mondiale, profitant de la dissolution de l'Empire ottoman.

Tout au long du XX^e siècle, le panarabisme et le sionisme s'affrontent. De fait, jamais la construction d'une entité complexe, pluriculturelle et multiconfessionnelle, n'est envisagée. Chacun rêve d'un État homogène par l'élimination, au moins politique, de l'autre. Dans les années 1930, le projet sioniste prend de la force à mesure que l'antisémitisme gagne du terrain en Europe. Après la Shoah, le mouvement nationaliste juif engage d'autant plus d'énergie dans la création de l'État d'Israël qu'il voit se rallier à son projet tous les rescapés désireux de fuir l'Europe et accessoirement interdits d'entrée aux États-Unis. En 1946, la tension est explosive dans le Protectorat britannique de Palestine dont la population juive est passée de 84 000 en 1922 à quelque 500 000. Outre le désir commun d'empêcher l'arrivée de nouveaux colons et d'éloigner les Britanniques et les Français, émane de la part de l'Égypte, de la Syrie et de la Jordanie, une envie pressante de se partager la Palestine. La résolution 181 de l'O.N.U. du 29 novembre 1947 envisage de partager la région en un État juif et un État arabe.

Des guerres...

À peine l'indépendance de l'État d'Israël est-elle proclamée par le Conseil national juif le 14 mai 1948 que les forces des pays arabes entrent en Palestine. Les troupes égyptiennes s'emparent de Gaza et d'Hébron, mais Israël sort vainqueur de cette guerre d'indépendance (1948-1949). Un armistice, non la paix, est signé entre les belligérants sous l'égide de l'O.N.U. En Égypte, onze officiers

dont Gamal Abdel Nasser et Anouar Al Sadate, ayant combattu contre Israël, forment le mouvement des Officiers libres qui dépose le roi en juillet 1952. Pour Israël, le front du Sud devient alors le plus menaçant. Promoteur d'un nationalisme arabe socialisant, Nasser soutient les Feddayin palestiniens contre Israël et nationalise le canal de Suez. La riposte menant à la campagne du Sinaï (1956) est immédiate. Battu par une coalition anglo-franco-israélienne, Nasser parvient à retourner la situation à son profit après le cessez-le-feu imposé par l'O.N.U. à la coalition. Israël doit se retirer du Sinaï, puis de la bande de Gaza. En juin 1967, se sentant menacé par l'alliance que l'Égypte vient de signer avec ses voisins arabes, l'État hébreu déclenche une guerre éclair dite des « Six jours ». Israël occupe la péninsule du Sinaï et entame un blocus du golfe d'Aqaba. Pour la première fois en Égypte, le conflit avec Israël devient prioritaire. Après une guerre d'usure sur le canal de Suez, un cessez-le-feu intervient grâce aux Américains en août 1970. Mais la mort de Nasser fait échouer le plan. Sadate qui lui succède s'emploie à reconstituer l'armée pour tenter de faire plier l'ennemi israélien. L'Égypte et la Syrie attaquent Israël par surprise en 1973 : c'est la guerre du Kippour. L'O.N.U. impose un cessez-le-feu et des accords de désengagement des troupes sont signés. Israël restitue une partie du Golan et du Sinaï occupés (notamment la partie du canal et des puits de pétrole).

...au traité de paix...

En 1977, Sadate se rend pour un voyage historique de trois jours à Jérusalem qui conduit aux accords de Camp David de 1978 et à la signature du premier traité de paix entre Israël et un pays arabe l'année suivante. Les relations se normalisent. Des ambassades sont ouvertes et les voyages rendus possibles entre les deux pays. L'intégralité du Sinaï est rendue à l'Égypte, et Israël s'engage à ouvrir des pourparlers pour l'accord d'une pleine autonomie aux Palestiniens. Cependant, le traité de paix suscite l'ire des pays arabes qui décident le boycottage de l'Égypte. Sadate est assassiné par un commando militaire islamiste en 1981.



Gamal Abdel Nasser en 1956.



Kippour, d'Amos Gitaï (2000).



L'intifada à Jérusalem, 1988.



Route 181 : Fragments d'un voyage en Palestine-Israël (2003), d'Eyal Sivan et Michel Khleifi (2004).



Au-dessus d'une boutique de Tel-Aviv, un calicot célèbre le traité de paix israélo-égyptien.



Des soldats israéliens découvrent le mur des lamentations pendant la Guerre des six jours, 1967. (© Office Gouvernemental de la Presse).

Hosni Mubarak s'efforce de poursuivre sa politique tout en essayant de regagner la confiance des pays arabes. En 1989, l'Égypte retrouve sa place au sein de la Ligue arabe qui pose depuis comme préalable à la normalisation avec Tel-Aviv un règlement « équitable » du conflit israélo-palestinien. De fait, des sensibilités internes différentes divisent le pouvoir égyptien face à la question palestinienne et empêchent la possibilité d'une coopération bilatérale véritable.

...et aux accords commerciaux

Après la seconde Intifada de 2000, des accords sont signés en 2005 au sommet de Charm El-Cheikh entre le Premier ministre israélien Ariel Sharon et le Président de l'Autorité palestinienne Mahmoud Abbas en présence d'Hosni Mubarak et du roi Abdallah II de Jordanie (qui entretient des relations avec Israël depuis 1994). L'activité diplomatique reprend et des personnalités politiques israéliennes de premier plan se rendent régulièrement au Caire pour discuter avec leurs homologues égyptiens.

Ce nouveau réchauffement dans les relations israélo-égyptiennes avait été précédé par la libération d'un prisonnier druze israélien soupçonné d'espionnage, geste auquel l'État hébreu avait répondu par le relâchement de six étudiants suspectés de préparer un attentat. Fin 2004, les États-Unis avaient aussi présidé à la signature d'un accord d'échanges commerciaux, les « Zones Industrielles Qualifiées » (ZIQ, révisées en 2007), prévoyant l'accès d'un certain nombre de produits égyptiens au marché américain sans droits de douane ni quota. La condition ? Que ces produits soient constitués de quelque 11 % de composants israéliens, portant ainsi les échanges commerciaux entre les deux voisins proche-orientaux de 44 à 70 millions de dollars. En 2005, un marché est également conclu pour une durée de 15 ans dans le domaine de l'énergie du gaz naturel entre une usine privée égyptienne et l'entreprise israélienne d'État Electric Corporation.

De graves désaccords persistent

En dépit des efforts de développement, la notion de coopération avec Israël est largement impopulaire dans la rue égyptienne. Hommes politiques et simples citoyens reprochent à l'État hébreu d'assiéger la bande de Gaza, de poursuivre la construction de colonies dans les territoires occupés, d'entretenir une politique d'assassinat des résistants palestiniens et d'accentuer ses efforts pour « judaïser » Jérusalem en la vidant de sa population arabe. La perception d'Israël comme agresseur est renforcée pour son usage démesuré de la force militaire (guerre de l'été 2006 entre Tsahal et le Hezbollah, bombardements contre le Hamas dans la bande de Gaza en janvier 2009). En Égypte, les accords de Camp David et la coopération économique (exigée par les États-Unis) sont aujourd'hui vivement dénoncés par les partis d'opposition, la majeure partie du peuple ainsi que tous les syndicats professionnels et la plupart des ouvriers, professions libérales, intellectuels. Bon gré mal gré, Israël et l'Égypte continuent aujourd'hui d'entretenir le processus de paix. En 2009, deux éléments nouveaux peuvent faire changer la donne : d'une part le retour de l'ultranationaliste Benjamin Netanyahu comme Premier ministre israélien, d'autre part la prise en mains diplomatique du problème par l'administration américaine du nouveau président, Barack Obama.

Du mélodrame égyptien

Quand le cinéma égyptien se met pour la première fois à parler en 1932, on l'entend chanter. L'œuvre, à la trame mélodramatique, s'intitule *La Rose blanche* de Mohamed Karim avec Mohammed Abdel Wahab, la « voix des rois et des princes ». Le film est un triomphe : l'avenir des studios du Caire passera par le chant.

Le mélodrame chanté et dansé

Au cours des années 1930-40, la comédie musicale se développe et d'immenses vedettes de la chanson comme Oum Kalthoum (6 films), Farid El Atrache (24 films) ou Abdel Halim Hafez (16 films) assurent le succès d'un genre qui forme rapidement le goût du public. Ses caractéristiques sonores et visuelles débordent d'enthousiasme et s'invitent ainsi dans les autres genres cinématographiques. Un mélodrame n'est dès lors plus conçu sans complainte amoureuse, un polar sans spectacle de cabaret, un drame pay-san sans *tahtib* (« danse du bâton »). Le mélodrame, alors chanté et chorégraphié, devient un divertissement prisé des spectateurs qui voient dans ces « tire-larmes » un dérivatif aux difficultés engendrées par une monarchie à la dérive. Les thèmes empruntent aux légendes héroïques, à l'amour et au folklore, et le scénario est souvent le même : un (ou une) riche incarnant le vice aime une (ou un) pauvre en général vertueux. L'intrigue est chaotique. Les retournements de situation, tels les meurtres et suicides ratés, relèvent du *deus ex machina* qui permet d'in vraisemblables rééquilibrages des forces et assure un *happy end* de bon aloi. Ces récits stéréotypés ne proposent ni analyse de caractère ni étude de milieu, l'enjeu étant la recherche de l'émotion chez le spectateur. Les décors de studio sont en carton-pâte et la mise en scène aux lourds effets théâtraux est entièrement soumise au jeu virevoltant des acteurs. L'action, parfaitement secondaire, est régulièrement interrompue par de longs intermèdes chantés et dansés. Longtemps médiocres, ces productions voient leurs qualités artistiques s'améliorer vers 1950, parallèlement à l'émergence du courant réaliste d'influence occidentale auquel le mélodrame s'intègre naturellement.

Du mélo partout

Il n'en va pas de même des intrigues. Le genre, incapable de se renouveler, use les vieux canevas jusqu'à la corde et se voit bientôt concurrencé par la farce. Il n'y a guère qu'une poignée de metteurs en scène dont Ahmed Dia Eddine, Hassan El Imam et Ezzedine Zulfikar qui, au cours des années 1950, redonnent de la vigueur au genre. Ce dernier cinéaste, considéré comme le Douglas Sirk égyptien, réalise quelques belles œuvres avec la star du cinéma égyptien : Faten Hamama (*Parmi les ruines*, 1959 ; *Fleuve d'amour*, 1960). La carrière de l'actrice (plus de 80 films) croise souvent celle d'Omar Sharif. Mariés en 1955, les deux comédiens incarnent l'amour romantique. On retiendra que Faten Hamama, déjà célèbre, joue pour la première fois avec Omar Sharif, alors débutant, dans *Les Eaux noires* d'un certain Youssef « Jo » Chahine (1956), dont l'œuvre compte à elle seule quelques fameux mélodrames, de *Femmes sans hommes* (1953) à *Alexandrie... New York* (2004) en passant par *L'Appel des amants* (1961) et *Le Destin* (1997).

Comme la comédie musicale encore vivace aujourd'hui, le mélodrame égyptien est le produit d'une tradition héritée du chant et de la danse dont le thème central est celui des amours contrariées. Genre à part entière ou simple registre dans des films réalistes, il imprègne toute la cinématographie égyptienne. Ainsi le chef de file de l'école (néo-)réaliste, Salah Abou Seif, épaulé par l'écrivain et scénariste Naguib Mahlouf, illustre-t-il l'Égypte populaire (*Ton jour viendra*, 1951 ; *Le Costaud*, 1957 ; *Mort parmi les vivants*, 1960). Même le pessimiste et méconnu Tawfik Saleh, réalise un mélodrame naturaliste et peu bavard, *La Lutte des héros* (1962), assez conforme au goût du public.

D'hier à aujourd'hui, le mélodrame assure l'unité d'un cinéma longtemps divisé en « genres poncifs ». Ses acteurs emblématiques, admirés jusqu'à l'adoration, cristallisent toujours les peines et les espoirs du public.



Berlanti Abdel Hamid dans *L'Appel des amants*, de Youssef Chahine (1961).



Entre résistance et mélodrame, Magda dans *Djamila l'Algérienne* (Gamila el-Gazaeria, Y. Chahine, 1958).



Nostalgie du mélo : *Alexandrie-New York* (Y. Chahine, 2004).

Le nouveau cinéma israélien



Hiam Abbas dans *Les Citronniers (Etz Limon)*, d'Eran Riklis, 2008.



Clara Khoury dans *La Fiancée syrienne (The Syrian Bride)*, d'Eran Riklis (2004).



Sarah Adler dans *Les Méduses (Meduzot)*, d'Etgar Keret et Shira Geffen (2007).



Kippour, d'Amos Gitai (2000).

2007 a été l'une des meilleures années du cinéma israélien : Ours d'or pour *Beaufort* de Joseph Cedar au Festival de Berlin, Caméra d'or pour *Les Méduses* de Shira Geffen et Etgar Keret, et Prix Coup de Cœur du Jury pour *La Visite de la fanfare* au Festival de Cannes.

Guerre et mort en filigrane

Une nouvelle génération de cinéastes, plus seulement préoccupée par les relations israélo-palestiniennes, a émergé, racontant des histoires intimes ou familiales, témoignant d'une société multiculturelle en pleine mutation. C'est le cas de *Sept jours* (2008), drame psychologique et second volet d'un triptyque (après *Prendre femme*, 2005), réalisé par Ronit et Shlomi Elkabetz, et qui dresse le portrait d'une communauté aux prises avec ses contradictions. Néanmoins, note Shlomi Elkabetz, « *La guerre [du Golfe de 1991, NDR] est un personnage à part entière de notre film. Un personnage discret, mais omniprésent.* » Omniprésent à l'image de la guerre de 1967 dans la courtelinesque *Fiancée syrienne* (2005) et de la seconde Intifada dans *Les Citronniers* (2008), deux films d'Eran Riklis, à l'image encore des œuvres d'Eytan Fox (*The Bubble* en 2007, *Tu marcheras sur l'eau* en 2005 et *Yossi et Jagger* en 2006) qui évoquent respectivement le conflit avec les Palestiniens, la mémoire de la Shoah et le rôle de l'armée dans la société. Même *Mon trésor* (2004) de Keren Yedaya pose la question du déterminisme social à travers une histoire de prostitution où les hommes ne sont plus vus que comme des soldats en puissance. *Distorsion* (2006) de Haïm Bouzaglo fonde, quant à lui, sa dramaturgie sur les conséquences traumatiques d'un attentat-suicide. Signalons encore que trois films – *Jaffa* de Keren Yedaya, *Ajami* de Yaron Shani et Scandar Copti et *Eyes wide open* de Haim Tabakman – présentés en 2009 au Festival de Cannes reviennent sur les « violences qui gangrènent le pays, les hantises qui gâchent les jeunesses, la haine qui suinte au détour des quartiers, même au sein des communautés les plus soudées. »¹

Renouveau et esthétique

Cette embellie s'explique par les lois de 2001 et 2004 destinées à soutenir la pro-

duction et la distribution. Parallèlement, la France et Israël ont renouvelé leurs accords de coopération, entraînant ainsi une quarantaine de coproductions entre 2001 et 2009. Cependant, les chaînes de télévision privées, apparues il y a une quinzaine d'années et qui stimulaient hier la fiction, ont ralenti leur participation à la production au point de menacer à nouveau l'économie du secteur.

Il serait vain de chercher une esthétique commune à tous ces films récents. Il est question d'état d'âme, d'introspection et de culpabilité dans *Valse avec Bachir* (2008), un documentaire d'animation conçu à partir des souvenirs d'Ari Folman, ancien soldat témoin des massacres de Sabra et Chatila en 1982. À l'image des héros de cet autre film d'animation, *Le Sens de la vie pour 9,99 \$* (2009) de Tatia Rosenthal, le protagoniste s'interroge sur le sens à donner à l'existence dans un monde où il se sent étranger.

Passé et avenir apparaissent comme des refuges pour fuir le poids d'un présent suffoquant à l'instar de *Mes plus belles années* (2008) de Reshef et Regev Levi, aimable chronique des années 1980 que le rappel de la guerre du Liban vient néanmoins troubler.

Trois œuvres

Trois cinéastes émergent de ce nouveau vivier : Raphaël Nadjari, Avi Mograbi et Amos Gitai. Ce dernier (un ancien déjà par rapport aux autres), controversé voire censuré dans son pays, interroge les valeurs et ambivalences identitaires de la société israélienne. Comme Raphaël Nadjari (*Avanim*, 2005 ; *Tehillim*, 2007), il questionne le poids du religieux, la notion de frontière et de territoire, le problème de la définition et du devenir d'Israël. Quant au singulier documentariste Avi Mograbi, il conçoit ses films sur l'actualité du pays comme des *works in progress*, sortes de dispositifs en cours d'élaboration sans cesse travaillés par la question du choix de l'image à montrer ou non, tirillés par les enjeux esthétiques, moraux et éthiques du comment réaliser et mont(r)er un témoignage qui engage.

1) Le Monde, 24-25 mai 2009.



LE CONTEXTE



LE TON

• • • • • **LES RELAIS** • • • • •



PERSONNAGES



**LES MOTS
ET LES GESTES**

LE CONTEXTE

Loin de l'idéal pionnier



- Résumer l'histoire des relations israélo-égyptiennes et définir avec soin le contexte géo-politique du film.
- Justifier l'impact du jeu de mot sur la toponymie : sur la fiction et sur ce qu'il donne à voir de la réalité de l'État hébreu aujourd'hui par rapport à l'idéal pionnier des origines. Comment vivent les protagonistes israéliens ? Décrire l'atmosphère de la ville.
- Étudier les premières réactions des uns et des autres face à l'« étranger » dont chacun se méfie (sauf Khaled et Dina). Expliciter les non-dits de certaines expressions tant verbales que gestuelles. Comment et où se nouent les relations ? Qu'est-ce qui les déclenche ? Montrer le rôle que jouent les souvenirs de cinéma ou de musique dans les souvenirs communs.



LE TON

Des petits effets de comédie



- À partir de la séquence d'ouverture ou la scène de séduction de la discothèque, en faire apparaître la dimension absurde, les effets de surprise, le côté mécanique visuel, l'absence de logique narrative, le rôle du mutisme obligé des personnages, etc., caractéristiques d'un certain burlesque.
- Montrer le rôle central de Toufik dans ces éléments de drôlerie et en brosser le portrait. Analyser ses rapports avec les autres personnages, en particulier ses relations radicalement différentes avec Dina et Khaled, sources de comique.
- Étudier comment situations, caractère, gestes font de Khaled le séducteur et de Papi le timide un couple burlesque.
- Les gags s'exercent-ils toujours aux dépens des mêmes personnages ? N'ont-ils qu'un enjeu comique ? Quel rôle joue le gag récurrent de la cabine téléphonique ?



PERSONNAGES

La relation Israéliens-Égyptiens

- Expliciter les relations entre Israéliens et Égyptiens (Dina/Toufik, Simon/Itsik...). Sur quelles affinités se fonde la composition des « couples » de personnages (âge, souvenirs, expérience, souffrance, désillusion, centres d'intérêt, sensibilité...)?
- Quels points communs (culturels, psychologiques, sentimentaux...) voyez-vous entre Israéliens et Égyptiens?
- Analyser le rôle joué par Dina : quelle image renvoie-t-elle de la femme israélienne?
- Entre Dina et Toufik, qu'est-ce que chacun trouve en l'autre?



LES MOTS ET LES GESTES

Un conte sur l'identité et la réconciliation

- Montrer l'habileté du réalisateur dans le choix de cette situation anecdotique - une erreur de nom - pour bâtir une fable politique.
- Montrer le rôle joué par les différentes langues utilisées et comment elles participent à la mise en place de la figure de l'étranger et du territoire, au cœur du dispositif du film.
- Analyser et commenter tous les moments qui mettent en scène le motif de la rencontre. À quelles occasions l'hypothèse d'une réconciliation se met-elle en place? Par quels éléments de mise en scène? Importance des poignées de main, des confidences et des conseils donnés comme reflet d'un intérêt pour autrui.
- Comment interpréter les gestes de la scène d'adieu? (signe de la main et non poignée de main)?

