



INSTITUT D'ÉTUDES POLITIQUES DE STRASBOURG

Université de Strasbourg

**Les cinémas nationaux israélien et palestinien depuis les années
2000 : état des lieux**

Assya Cayez

Mémoire de 4^{ème} année, filière « Études des Relations Internationales et du
Global »

Sous la direction de Madame la Professeure Marion Aballéa

Année 2021 / 2022

L'Université de Strasbourg n'entend donner aucune approbation ou improbation aux opinions émises dans ce mémoire. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

Résumé

Les cinémas israélien et palestinien offrent des exemples uniques de productions culturelles nées au cœur de la conflictualité. Depuis près de soixante-dix ans, les deux sociétés ont produit des discours à la fois nationalistes et antagonistes à travers le cinéma. Cependant, depuis les années 2000, on observe une complexification des récits qui retracent au grand écran les histoires collectives et personnelles des Israéliens et des Palestiniens. Dotés de moyens plus importants et marqués par les temps forts du conflit opposant leurs sociétés, les cinéastes proposent de nouvelles réflexions sur leurs identités et leurs valeurs, qui révèlent à la fois l'ouverture des élites artistiques à d'autres perspectives et la persistance des mythes nationaux.

Abstract

The Israeli and Palestinian cinemas give unique examples of cultural productions born amid conflict. For nearly seventy years, both societies have produced both nationalist and antagonistic discourses through film. However, since the 2000s, there has been an increasing complexity of the narratives that recount the collective and personal stories of Israelis and Palestinians on the big screen. Benefiting from bigger means of production and shaped by the key moments of the conflict between their societies, the filmmakers are offering new ways of thinking about their identities and values. This reveals both the artistic elites' openness to other perspectives and the persistence of national myths.

Mots-clés

Conflit israélo-palestinien – Israël – Palestine – cinéma – cinéma national – nationalisme.

Keywords

Israeli-Palestinian conflict – Israel – Palestine – cinema – national cinema – nationalism.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Madame la professeure Marion Aballéa pour tous les précieux conseils qu'elle m'a prodigués, ainsi que pour son accompagnement tout au long de l'année.

Je remercie également Monsieur le professeur Emmanuel Droit, qui a accepté de faire partie de mon jury de soutenance et de m'offrir son expertise sur le cinéma.

Enfin, je souhaite remercier mes proches, en particulier Antoine, Daniel, Romane, Manon et ma mère, pour tous leurs encouragements et leurs relectures qui m'ont été d'une grande aide.

Liste des abréviations

Abréviations françaises

AP	Autorité palestinienne
BDS	Boycott, Désinvestissement, Sanction
CNC	Centre National du Cinéma et de l'image animée
LGBT+	Lesbiennes, Gays, Bisexuels, Trans
OLP	Organisation de Libération de la Palestine
ONG	Organisation non-gouvernementale
TPO	Territoires palestiniens occupés

Abréviations anglaises

UNESCO	<i>United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization</i>
UNRWA	<i>United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East</i>
GATT	<i>General Agreement on Tariffs and Trade</i>
GI	<i>Galvanized Iron</i>

Abréviations hébraïques

Shin Bet	<i>Shérūt ha-Bītāhōn ha-Klālī</i> (Services de sécurité intérieure israéliens)
Tsahal	<i>Tsva ha-Haganah le-Israël</i> (Armée de défense israélienne)

Sommaire

Résumé	3
Abstract	3
Mots-clés	3
Keywords	3
Remerciements	4
Liste des abréviations	5
Sommaire	6
Introduction	9
Partie I : le récit cinématographique de la violence comme fléau des sociétés israélienne et palestinienne	19
I. Le cinéma de guerre : une introspection du soldat israélien	20
A) Les récits « on tire et on pleure » : trouver un équilibre entre réalisme et justification morale.....	20
B) Explorer son traumatisme à travers le cinéma	23
II. Capturer la violence quotidienne.....	29
A) Les figures du soldat et du terroriste : des menaces permanentes.....	29
B) La violence, une réalité insidieuse impossible à fuir.....	34
C) Légitimer la violence par le cinéma	38
Partie II : le cinéma national, creuset des nationalismes israélien et palestinien.....	43
I. Le cinéma, lieu de construction de l'identité nationale.....	44
A) La projection nationale au grand écran	44
B) Le public du cinéma et l'identité nationale : quels enjeux ?	49
II. Le cinéma au service de la mémoire	55
A) Être maître de son récit national.....	55
B) L'héritage générationnel : la reproduction ou la discordance des perceptions du mythe national	59
C) Le cinéma documentaire et les archives : la preuve imparable de l'image.....	61

Partie III : filmer la Terre sainte, territoire morcelé et convoité	67
I. La frontière : lieu de séparation, d’interdit et de transgression	68
A) Une séparation physique et psychologique	68
B) La frontière, source d’inégalités sociales	72
C) Les <i>checkpoints</i> , lieu de cristallisation des tensions	75
II. Un territoire peuplé et convoité.....	80
A) Les Israéliens et Israël : un rapport ambigu	80
B) L’exil et l’utopie du retour	81
Partie IV : un cinéma fédérateur ? Dépasser les nationalismes.....	85
I. Un cinéma israélien à contre-courant.....	86
A) Un cinéma qui porte atteinte aux « symboles nationaux » ?	86
B) Le cinéma du « désengagement » : transcender la politique.....	87
II. L’amour, le récit cinématographique d’une expérience universelle	90
A) Les idylles au-delà du conflit ou « continuer à vivre »	90
B) La solidarité, source inépuisable de la résilience	91
III. Les perspectives féministe et LGBT+ : des récits complexes des sociétés israélienne et palestinienne	94
A) Des contre-modèles masculins ? L’exemple de <i>The Bubble</i> d’Eytan Fox.....	94
B) Comprendre le rôle des valeurs patriarcales dans le conflit israélo-palestinien par le cinéma	96
Conclusion.....	101
Sources	105
Bibliographie.....	113
Table des annexes.....	117
Table des matières	155

Introduction

En 1993, dans son ouvrage *Cinéma et histoire*, Marc Ferro défend la thèse selon laquelle « le film, image ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue authentique ou pure invention, est Histoire ; [...] les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'Homme, c'est autant l'Histoire que l'Histoire »¹. L'historien français fait partie de ceux qui affirment que les films sont des documents historiques légitimes capables d'expliquer les sociétés. Comme ses propos le soulignent, au même titre que n'importe quelle forme d'art, le cinéma donne accès au monde intérieur de l'humain. En ce sens, celui-ci peut être un moyen intéressant d'étudier la nation. Car la nation elle-même est avant tout une « communauté imaginée », comme le formule Benedict Anderson², qui produit des mythes et des récits collectifs forgeant son identité. Pour l'historien du cinéma Jean-Michel Frodon, le cinéma et la nation sont effectivement intimement liés : « Il existe une affinité de nature entre cinéma et nation. Elle est due à un mécanisme commun, qui les constitue l'un et l'autre : la projection. »³ C'est pourquoi l'expression de « cinéma national » a notamment émergé pour faire remarquer cette proximité. Le « cinéma national » peut-être défini de plusieurs manières, mais il correspond concrètement à la production cinématographique domestique d'un pays donné⁴.

Comme le rappelle Frodon, le cinéma national est aussi vieux que le cinéma puisque le septième art et la plupart des États-nations émergent à la même époque, au XIXe siècle⁵. L'un des exemples le plus célèbre est le film américain *Birth of a Nation* (1915), considéré comme une œuvre fondatrice de l'identité américaine. En effet, au moment où la Première guerre mondiale éclate, les États se soucient de la construction de leur identité nationale et trouvent dans le cinéma un terrain fertile pour véhiculer leurs idées⁶. Pendant la Seconde guerre mondiale, les régimes autoritaires prennent quant à eux conscience du potentiel du cinéma et l'utilisent à des fins de propagande, donnant naissance à des œuvres aujourd'hui largement analysées par les historiens. Après la guerre, les films nationaux bénéficient d'un statut spécial grâce à l'accord du GATT qui impose des quotas sur les « films d'origine », permettant ainsi la floraison des productions nationales en même temps que la montée en puissance de l'industrie hollywoodienne⁷. Aujourd'hui, le cinéma national n'a pas disparu, mais il est beaucoup moins

¹ FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Collection Folio, Gallimard, 1993, p. 40.

² ANDERSON Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983.

³ FRODON Jean-Michel, *La projection nationale : cinéma et nation*, Editions Odile Jacob, 1998, p. 17.

⁴ CHRISTIE Ian, « Where Is National Cinema Today (and Do We Still Need It)? », *Film History*, volume 25, n° 1-2, 2013, p. 19-30, <https://doi.org/10.2979/filmhistory.25.1-2.19>, p. 24-25.

⁵ FRODON, *La projection...*, *op. cit.*, p. 28.

⁶ CHRISTIE, « Where Is National... », *art. cit.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

étudié par les académiciens, certainement en partie à cause de l'hégémonie américaine dans les salles nationales.

Les cinémas nationaux d'Israël et des Territoires palestiniens occupés (TPO)⁸ sont quant à eux particulièrement intéressants à étudier. De fait, l'identité nationale de chacun n'a émergé que relativement récemment, tandis que le conflit israélo-palestinien n'a fait qu'exacerber les nationalismes. Cela se reflète dans l'Histoire cinématographique des Israéliens et Palestiniens. Pendant longtemps, le cinéma israélien a été un moyen de propagande pro-sioniste et militariste pour légitimer le jeune État d'Israël auprès de sa nouvelle population et du reste du monde. Le cinéma palestinien s'est quant à lui construit en opposition, comme un moyen défensif et de propagande pro-palestinienne. Le cinéma national peut en effet être également compris comme étant avant tout en opposition avec le cinéma étranger⁹. Dans le cas des Israéliens et des Palestiniens, les différents récits nationaux, discours historiques et mythiques, ont trouvé au sein du cinéma un lieu d'affrontement idéal. À partir des années 1960 et 1970, l'émergence du mouvement de la « Nouvelle sensibilité » permet cependant au cinéma israélien de commencer à se détacher des thèmes propagandistes. Dans les années 1980, l'antagonisme entre les cinémas israélien et palestinien n'est plus aussi fort qu'aux premières heures d'Israël, et émerge alors un cinéma qualifié de « Vague palestinienne ». Les cinéastes israéliens prennent conscience de l'existence de l'Autre et de sa position de faiblesse dans le conflit¹⁰. Bien que les acteurs ne soient pas eux-mêmes palestiniens, ceux-ci sont davantage présents dans les récits cinématographiques et sont parfois mêlés aux histoires d'amour mises en scène¹¹. Néanmoins, les films demeurent centrés sur le *sabra* héroïque, l'Israélien ashkénaze né en Palestine mandatée avant 1948, qui constitue le modèle de masculinité idéal d'Israël¹².

Pendant ce temps, le cinéma palestinien se constitue tant bien que mal, à l'aide des fonds des organisations palestiniennes telles que l'Organisation de Libération de Palestine (OLP) qui produit des œuvres de propagande à partir de la fin des années 1960¹³. À ce propos, on peut se demander si le cinéma palestinien peut être qualifié de cinéma national. En effet, les Palestiniens n'ont pas d'État-nation et on parle plus volontiers de « peuple » palestinien que de

⁸ Cette dénomination des territoires rassemblant la bande de Gaza et la Cisjordanie sera celle utilisée dans ce mémoire car les Nations Unies l'emploient depuis les années 1970.

⁹ HIGSON Andrew, « The Concept of National Cinema », *Screen*, volume 30, n° 4, 1^{er} octobre 1989, p. 36-47, consulté le 16 mai 2022, <https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36>, p. 38.

¹⁰ SHOHAT Ella, « The Return of the Repressed: The Palestinian Wave in Recent Israeli Cinema », *Cinéaste*, volume 15, n° 3, 1987, p. 10-17, consulté le 8 octobre 2021, <http://www.jstor.org/stable/41687473>, p. 10.

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ HALBREICH-EUVRARD Janine, *Israéliens, Palestiniens : que peut le cinéma ? Carnets de route*, Michalon, Paris, 2005, p. 102.

« nation » palestinienne. Cependant, ce mémoire prend le parti de considérer que le cinéma national palestinien existe bel et bien, ne serait-ce qu'en raison de la détermination des Palestiniens à devenir une nation qui se reflète dans les œuvres des cinéastes. Les subventions des organisations palestiniennes soulignent effectivement la volonté de produire des œuvres nationales dont le récit soit maîtrisé par les Palestiniens. De plus, une fois que cette forme de mécénat a pris fin dans les années 1980, les artistes palestiniens ont continué à construire et affirmer leur identité à travers le cinéma. Le cinéma palestinien est aujourd'hui une industrie certes relativement faible, mais qui a acquis une certaine visibilité sur les scènes nationale et internationale, où on l'identifie bel et bien comme un cinéma palestinien et non israélien.

Les années 2000 ont par ailleurs constitué un tournant pour les cinémas israélien et palestinien, notamment en raison de ce gain de visibilité. En effet, les deux cinémas font irruption dans les sélections des grands festivals de cinéma internationaux. L'ampleur de leur production est telle qu'on peut parler de l'émergence d'un « cinéma de festival »¹⁴. Le public international pour ces films grandit et donne une plateforme aux films israéliens jugés potentiellement hostiles à Israël localement, et aux films palestiniens qui cherchent à rallier le public à la cause palestinienne. Cela permet par ailleurs l'essor du cinéma israélien, et davantage encore du cinéma palestinien, car le succès limité des films engagés auprès des publics nationaux du fait de l'hégémonie de l'industrie hollywoodienne ne fait pas exception en Israël et dans les TPO. Cela n'est cependant pas sans conséquences, puisqu'on peut également juger que cette ouverture des cinémas engendre l'alignement de ces derniers sur les standards des films américains, phénomène qui nuance la qualification de « cinéma national »¹⁵. Pour cela, certains détracteurs de la théorie du cinéma national affirment aujourd'hui l'existence d'un cinéma « transnational », en raison des diverses influences dans lesquelles puisent les cinéastes qui empêchent une complète étanchéité entre les différents cinémas nationaux¹⁶. S'il est vrai que les cinémas israélien et palestinien ne peuvent se prévaloir d'une indépendance totale par rapport aux productions étrangères, le contexte du conflit israélo-palestinien fournit cependant des récits uniques et propres à l'histoire et à la géographie d'Israël et des TPO.

À partir des années 2000, d'autres changements interviennent dans la vie des Israéliens et des Palestiniens et se reflètent dans les films produits. En Israël, une nouvelle génération de cinéastes émerge et constitue un nouveau mouvement, le « Nouveau cinéma israélien ». À

¹⁴ SALHAB Sabine, « Vers de nouveaux cinémas israélo-palestiniens : convergences esthétiques et repositionnements idéologiques (1980-2010) », thèse de doctorat, Paris 1, 2011, <https://www.theses.fr/2011PA010525>.

¹⁵ HIGSON, « The Concept... », *art. cit.*, p. 41.

¹⁶ *Ibid.*, p. 24-25.

l'image de la Nouvelle sensibilité ou de la Vague palestinienne, le cinéma israélien évolue vers de nouvelles mentalités et de nouveaux récits. Tout d'abord, l'industrie du cinéma est en mutation. La plupart des cinéastes qui font leurs premiers films dans les années 2000 ont été formés pendant « l'explosion du marché de la télévision »¹⁷ et ont donc davantage d'expérience technique grâce à leurs premiers emplois dans le domaine de l'audiovisuel, par rapport à leurs prédécesseurs qui ont vécu à un temps où Israël n'avait qu'une chaîne de télévision contrôlée par l'État, et ceci jusqu'en 1992¹⁸. Cette ouverture à la concurrence leur a également permis une meilleure liberté d'expression, jusqu'à ce que des oligarques s'emparent du secteur audiovisuel et restreignent le genre de productions que les cinéastes souhaitent voir émerger¹⁹. Toutefois, une nouvelle loi promulguée en 2001 permet de contrebalancer cet effet négatif de l'audiovisuel, la « Nouvelle loi du cinéma ». Cette loi garantit une augmentation des subventions pour les films israéliens²⁰. Cela a permis à des institutions comme l'Israel Film Fund, le plus grand fond alloué aux films d'Israël, de doubler la quantité de films produits par an, tout en améliorant la qualité. Enfin, un accord est également conclu entre le Centre national du Cinéma (CNC) et le Conseil israélien du cinéma en 2002 par les deux ministères de la culture, permettant aux films israéliens de bénéficier de différentes aides françaises à la production et à la distribution, dont ont d'ailleurs profité plusieurs films du corpus étudié²¹. Comme le souligne Ariel Schweitzer, spécialiste du cinéma israélien, « l'arrivée sur la scène internationale de la jeune génération du cinéma israélien n'aurait pu se faire sans le bouleversement des structures administratives et des modes de financement de l'industrie cinématographique »²².

En outre, les nouveaux récits que les cinéastes israéliens portent à l'attention de leur public sont également influencés par divers événements. En effet, les années 2000 représentent un moment charnière de l'Histoire du conflit israélo-palestinien. Tout d'abord, les cinéastes constitutifs d'une nouvelle génération ont participé à différentes guerres traumatisantes dont ils souhaitent parler dans leurs œuvres. Ensuite, le tournant du XXI^e siècle est un grand moment de désillusion vis-à-vis du « processus de paix » des années 1990. Les Palestiniens se rendent rapidement compte que leurs conditions de vie ne s'améliorent pas, tandis que l'attentat de Baruch Goldstein au Tombeau des Patriarches en 1994 et l'assassinat du Premier ministre

¹⁷ SCHWEITZER Ariel, *Le nouveau cinéma israélien*, Yellow Now, 2013, p. 8.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Ibid.*, p. 9-10.

²⁰ Israel Film Fund, « History », *s. d.*, consulté le 18 mai 2022, <http://intl.filmfund.org.il/index.asp?id=2&History>.

²¹ SCHWEITZER, *Le nouveau...*, *op. cit.*, p. 16.

²² *Ibid.*, p. 18.

Yitzhak Rabin en 1995 font perdre espoir quant à une réelle paix entre les deux peuples. De plus, ces événements contribuent à provoquer une réponse violente du Hamas qui multiplie les attentats-suicides désorientant les Israéliens. La deuxième Intifada, qui éclate en septembre 2000, ne fait qu'accentuer les tensions. Pour les Palestiniens, l'Intifada est aussi un moment de renouveau du combat collectif qui donne lieu à la résurgence du nationalisme dans les films palestiniens qui demeurent des films très engagés encore aujourd'hui. C'est aussi un moment où le quotidien de nombreux Palestiniens se complique en raison de la multiplication des *checkpoints* et des colonies israéliennes en Cisjordanie, des thèmes qui deviennent omniprésents dans le cinéma palestinien. Concernant la bande de Gaza, Israël se retire du territoire palestinien en 2005 mais l'encercle dans un blocus (cf. annexe 5), tandis que le Hamas prend le pouvoir en 2007, une nouvelle situation que les cinéastes commentent dans leurs œuvres.

Ainsi, pour appréhender le cinéma national, et plus précisément les cinémas israélien et palestinien, il convient de mobiliser divers outils. Comme l'explique Marc Ferro, il s'agit d'analyser rigoureusement les films en tant que documents historiques. C'est pourquoi visionner passivement les films du corpus n'aurait pas suffi à faire comprendre au lecteur le rôle qu'occupent les deux cinémas en Israël, dans les TPO et plus globalement dans le conflit israélo-palestinien. D'après le professeur de l'université de York Andrew Higson, il existe diverses façons d'analyser le cinéma national²³. Premièrement, il faut considérer le contexte économique dans lequel s'insèrent les films étudiés. Comment se structure l'industrie du cinéma ? Dans quelle mesure l'État vient-il en aide aux artistes ? Quel est le public de ces films ? Cette étape est particulièrement importante pour prendre le recul nécessaire sur les œuvres visionnées, comme le résume bien Marc Ferro :

L'analyse d'un document ne peut ignorer la source émettrice, les conditions de la production, la fonction du document, sa fréquence (document unique ou répétitif), sa réception par les spectateurs éventuels, etc. Il n'y a pas de document politiquement neutre ou objectif : ni les décisions prises par la firme qui emploie l'opérateur, ni les options de l'opérateur lui-même ne sont totalement innocentes, même si elles ne sont pas nécessairement conscientes. Comme un texte, comme un discours, une prise de vues est orientée. La différence, toutefois, est que dans le film il y a une part de non-voulu, de non-perçu, de non-prévu²⁴.

²³ HIGSON, « The Concept... », *art. cit.*, p. 36-37.

²⁴ FERRO, *Cinéma...*, *op. cit.*, p. 115-116.

Dans le cas d'Israël et *a fortiori* des TPO, ces informations ne sont pas faciles d'accès. Tout d'abord, la barrière de la langue s'est avérée être un obstacle majeur. Les sites officiels du gouvernement israélien sont effectivement tous en hébreu. De plus, même en traduisant certaines pages, les sites manquent de clarté. Par exemple, rechercher des informations aussi simples que la « Nouvelle loi du cinéma » de 2001 a été étonnamment compliqué. On peut formuler l'hypothèse que ce manque de transparence du gouvernement israélien est volontaire. En l'occurrence, cette loi n'est pas particulièrement controversée, mais d'autres sont fortement critiquées par une partie de la communauté internationale qui accuse Israël d'être un régime d'apartheid. Il se peut donc que cela explique l'opacité de la publicité des lois israéliennes qui permettrait d'éviter les polémiques. Il en va de même pour les chiffres sur l'industrie cinématographique, qu'il n'a pas été aisé de trouver à distance, surtout ceux des TPO : qu'il s'agisse de l'Autorité palestinienne (AP) ou du Hamas, les autorités palestiniennes disposent d'institutions relativement fragiles qui mettent peu d'informations à disposition du grand public. Cependant, il a été possible de compenser ce manque de données. D'une part, l'Institut de Statistiques de l'UNESCO²⁵ publie des statistiques dans le domaine de la culture pour chaque pays, qui ont éclairé la nature et le rôle de l'industrie cinématographique en Israël et dans les TPO. D'autre part, les témoignages des cinéastes eux-mêmes permettent de comprendre à quel point ces industries sont développées et comment leurs évolutions influencent le genre de films produits. Toutefois, s'il avait été possible de se rendre en Israël et dans les TPO, les analyses de ce mémoire auraient sans aucun doute été plus approfondies grâce à une base de données plus riche.

En outre, Higson souligne dans un second temps la possibilité d'une approche analytique du cinéma national par le contenu des films, guidée par divers questionnements :

What are these films about? Do they share a common style or world view? What sort of projections of the national character do they offer? To what extent are they engaged in « exploring, questioning and constructing a notion of nationhood in the films themselves and in the consciousness of the viewer »²⁶?

Là encore, l'analyse des films a été limitée par des questions d'ordre technique. En effet, nombre de films israéliens et palestiniens demeurent inaccessibles en France, surtout parce qu'il s'agit de films d'auteur qui n'ont pas eu de succès international retentissant. Cela introduit un

²⁵ *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture).

²⁶ HIGSON, « The Concept... », *art. cit.*, p. 36-37.

biais d'emblée, puisque la sélection des films du corpus a été contrainte par le mode de distribution des films. Or, il faut prendre en compte que les distributeurs étrangers ne sont eux-mêmes pas objectifs et favorisent certains types de récits et formes d'esthétiques, ce qui ne rend pas justice à toute la diversité des productions israéliennes et palestiniennes. Cependant, l'étude des vingt-sept films du corpus (quinze films palestiniens et onze israéliens ; cf. annexe 1) ont d'ores et déjà permis de dégager des thèmes, visions et récits récurrents qui mettent en évidence l'existence de certains genres cinématographiques. Cette partie du travail de compréhension des deux cinémas a dès lors constitué le cœur de ce mémoire. Il s'est agi de comprendre le discours que ces films véhiculent et le transposer au contexte historique et culturel dans lequel ils s'insèrent. Les cinéastes israéliens et palestiniens parlent en effet d'une situation actuelle qu'ils n'expliquent pas toujours de façon factuelle au spectateur, chez qui ils souhaitent avant tout provoquer des émotions. Le travail de ce mémoire a alors été de comprendre comment le cinéma éclaire les nationalismes dans le contexte du conflit israélo-palestinien grâce aux points de vue personnels des artistes.

À cet égard, les différentes interviews des cinéastes et des acteurs ont fourni des explications supplémentaires sur les œuvres étudiées, qui se sont révélées indispensables. Comme l'explique Ferro, c'est « au travers du choix des thèmes, des goûts de l'époque, des nécessités de la production, des capacités de l'écriture, des lapsus du créateur » que « se situe le véritable réel historique de ces films »²⁷. Leurs propos révèlent leurs intentions, les messages qu'ils souhaitent transmettre, mais aussi l'inconscient et l'implicite. Le festival du cinéma palestinien qui s'est déroulé au cinéma Star à Strasbourg en octobre 2021²⁸ a fourni en ce sens une base d'analyse très intéressante. Cela a été non seulement l'occasion de découvrir des œuvres palestiniennes récentes et plus anciennes et d'en débattre collectivement, mais aussi d'entendre les témoignages directs de deux cinéastes, Najwa Najjar et Ameen Nayfeh. Ces rencontres ont permis de répondre à de nombreuses questions. Quant aux cinéastes israéliens, il a été relativement aisé de trouver les nombreuses interviews qu'ils ont effectuées, la plupart d'entre eux étant bilingues en anglais et disposés à se déplacer pour promouvoir leurs films.

Divers académiciens se sont d'ores et déjà penchés sur les cas israélien et palestinien. Cela est en partie dû au fait que le conflit israélo-palestinien demeure un des conflits les plus médiatisés et étudiés. En revanche, alors qu'il est le plus souvent analysé d'un point de vue historique, la place de l'art est un thème plus délaissé. Il existe malgré tout quelques experts de

²⁷ FERRO, *Cinéma...*, *op. cit.*, p. 75.

²⁸ <https://www.cinema-star.com/evenement/1940422-v-nement-le-festival-du-film-palestinien>.

la question : des académiciens et académiciennes comme Nurith Gertz, Ariel Schweitzer, Anat Zanger, Ella Shohat ou Yael Munk ont consacré leurs carrières à étudier le cinéma israélien. Cependant, alors qu'ils auraient fourni des analyses précieuses à ce mémoire, certains ouvrages n'ont pas été publiés en France ou n'ont pas été traduits. C'est le cas notamment de l'ouvrage d'Ella Shohat, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*²⁹ ou encore de *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory* de Nurith Gertz et George Khleifi³⁰. Hormis ces quelques œuvres, il existe peu d'auteurs qui consacrent des livres entiers aux cinémas israélien ou palestinien. De fait, le rayonnement de ces cinémas est modeste ce qui explique l'intérêt limité que les classes intellectuelles leur portent. Le cinéma arabe est beaucoup plus étudié en raison de son franc succès et de la contribution d'une vingtaine de nations à son histoire. Plus largement, c'est le cinéma national qui a fait l'objet de divers ouvrages d'historiens et historiennes comme Marc Ferro, Shlomo Sand, Antoine de Baecque ou Michèle Lagny, et qui a été analysé dans une multitude d'articles scientifiques. Ce travail s'est appuyé sur ce type d'études en grande partie pour appliquer un cadre d'analyse rigoureux au corpus de films sélectionné. Enfin, quelques thèses et mémoires ont traité d'un sujet similaire à ce mémoire en France. Par exemple, en 1996 Ariel Schweitzer soutient une thèse sur « L'évolution du cinéma d'auteur israélien dans les années soixante et soixante-dix »³¹ sous la direction de Michèle Lagny. Sabine Salhab soutient quant à elle la thèse « Vers de nouveaux cinémas israélo-palestiniens : convergences esthétiques et repositionnements idéologiques (1980-2010) »³², qui a traité à l'étude des cinémas israélien et palestinien davantage d'un point de vue esthétique qu'historique, même si ce travail et le sien peuvent parfois se rejoindre.

Ce mémoire ambitionne quant à lui de traiter des dernières évolutions des deux cinémas nationaux, de 2000 jusqu'à aujourd'hui, d'un point de vue plus historique et culturel qu'esthétique. De plus, il prend le parti de se centrer sur l'ancrage des nationalismes dans les œuvres palestiniennes et israéliennes. Pendant l'élaboration de ce travail, le conflit israélo-palestinien a continué de faire l'actualité internationale et a mis en évidence la persistance des antagonismes et des nationalismes. L'étude des cinémas nationaux paraît alors pertinente pour suivre les évolutions de ce conflit, et révéler les mentalités d'une époque. Il s'agit donc de

²⁹ SHOCHAT Ella, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, University of Texas Press, 1989.

³⁰ GERTZ Nurith et KHLEIFI George, *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*, Edinburgh University Press, 2008.

³¹ SCHWEITZER Ariel, « L'évolution du cinéma d'auteur israélien dans les années soixante et soixante-dix », thèse de doctorat, Paris 3, 1996, <https://www.theses.fr/1996PA030080>.

³² SALHAB, « Vers de nouveaux... », *loc. cit.*

discerner les continuités et ruptures des visions des cinéastes au fil du temps, révélatrices de leur rapport à leurs identités.

Dès lors, on peut se demander : en quoi les cinémas israélien et palestinien constituent-ils un observatoire privilégié du conflit israélo-palestinien ? Nous verrons dans un premier temps, qu'à bien d'égards, les deux cinémas reflètent encore les souffrances qui découlent de la violence (partie I). À travers le cinéma, les artistes trouvent effectivement un lieu de liberté d'expression d'où ils peuvent immerger le spectateur dans l'intimité de leur quotidien. Malgré la convergence de désirs de paix implicites à ces récits de violence, le cinéma demeure en proie aux nationalismes : il apparaît que les mythes, les perceptions du passé et la lutte pour les mémoires occupent encore une place centrale dans les histoires que racontent les cinéastes (partie II). À cet égard, le rapport à la Terre sainte est le motif le plus récurrent des deux cinémas, qui y trouvent une source d'inspiration quasiment inépuisable (partie III). Enfin, la prédominance des récits nationalistes a longtemps effacé les différentes expériences jugées clivantes que certains cinéastes commencent à vouloir raconter, soulignant une évolution des cinémas israélien et palestinien dont les intrigues s'enrichissent (partie IV).

Partie I : le récit cinématographique de la violence comme fléau des sociétés israélienne et palestinienne

Les cinémas israélien et palestinien évoluent dans un contexte de conflictualité. Ainsi, du fait de son impact sur la réalité des cinéastes, la violence devient un sujet quasiment incontournable. Le conflit israélo-palestinien fait constamment l'objet de questionnements, réflexions et débats dont le cinéma ne manque pas de se saisir.

I. Le cinéma de guerre : une introspection du soldat israélien

Depuis sa naissance, soit en plus de soixante-dix ans d'existence, l'État d'Israël a mené une vingtaine d'opérations militaires. En 1949, la victoire de *Tsahal*³³, pourtant une armée jeune d'un an, contre les États arabes fait d'ores et déjà de la puissance militaire un élément majeur de l'identité israélienne. Dès ses débuts, le jeune cinéma israélien s'empare de cette question pour renforcer ce mythe national. Dans les années 1960, la majorité des films produits véhiculent encore des idées militaristes et érigent le soldat israélien en héros national³⁴. Dans les années 1980, alors que l'État israélien semble avoir trouvé sa légitimité et son assise, les Palestiniens deviennent un nouveau sujet de ces films de guerre, tandis que certains critiquent ouvertement les opérations militaires d'Israël³⁵. Au tournant du XXIe siècle, le Nouveau cinéma israélien continue d'explorer le passé militaire de la société israélienne en revenant sur des épisodes désormais jugés traumatiques³⁶.

A) Les récits « on tire et on pleure » : trouver un équilibre entre réalisme et justification morale

La génération de cinéastes qui arrive sur le devant la scène dans les années 2000 est celle d'Israéliens qui ont participé aux guerres majeures de l'histoire israélienne : la première guerre du Liban (1982), la guerre du Kippour (1973), et parfois la guerre des Six jours (1967). Nombre d'entre eux choisissent le cinéma pour raconter leur expérience combattante. Dans son analyse du Nouveau cinéma israélien, Ariel Schweitzer explique que ce courant « déplace la perspective de la dénonciation politique frontale vers le champ psychologique, sinon psychanalytique, en s'interrogeant sur l'impact de la guerre sur ceux qui l'ont vécue »³⁷. Or, dans ces films au contenu largement autobiographique, les réalisateurs restituent en particulier un aspect de l'impact psychologique de la guerre : la culpabilité. Dans son film *Valse avec Bachir* (2008), l'alter-ego du réalisateur Ari Folman se remémore le massacre des réfugiés palestiniens du quartier de Sabra et du camp de Chatila. Alors que les milices phalangistes assassinent les Palestiniens, le film raconte la stupeur que ressent Ari, qui n'a pas reçu les ordres

³³ Acronyme israélien de « *Tsava ha-Haganah le-Israël* », l'Armée de défense d'Israël.

³⁴ SHOHAT Ella, « The Return... », *art. cit.*, p. 11.

³⁵ *Idem.*

³⁶ SCHWEITZER, *Le nouveau...*, *op. cit.*, p. 43.

³⁷ *Ibid.*, p. 43.

d'agir de Tel Aviv. Impuissant, il voit le massacre se dérouler sous ses yeux. Cette scène correspond au dénouement du film, alors que le spectateur comprend que le traumatisme d'Ari est dû à cet événement qui lui a laissé le poids de la culpabilité. Le récit prend alors la tournure d'une lettre d'excuse où Folman semble dire qu'il aurait voulu empêcher le massacre d'avoir lieu.

À partir des années 2000, ce type de récit cinématographique prolifère au point de lui valoir la qualification de narratif « *shoot and cry* » (« tire et pleure »). L'expression reprend le titre d'une série d'articles écrite par le journaliste Nahum Barnea intitulée « *Yorim uvochim* » en 1981³⁸. Mais son utilisation devient politique lorsque le journaliste du quotidien israélien de gauche *Haaretz* Gideon Levy écrit dans un éditorial du 31 octobre 2009 que ces films s'inscrivent dans une tradition israélienne qu'il intitule « on tire et on pleure »³⁹. Ce phénomène fait référence à un discours selon lequel les Palestiniens obligeraient les Israéliens à leur « tirer » dessus pour assurer la sécurité du pays, les affectant par-là profondément. En effet, la notion d'obligation, de contrainte, et plus particulièrement de devoir dans le cadre guerrier, est centrale dans ce type de récit. Dans le film de Samuel Maoz *Foxtrot* (2019), alors que des soldats viennent de tuer des civils palestiniens en pensant qu'ils étaient armés, leur commandant entre dans leur baraque pour les rassurer : « d'après ce que j'ai compris, vous avez agi selon les ordres. Mais comme à la guerre, à la guerre. Et en temps de guerre, il se passe des choses. Alors ce qui est arrivé est arrivé. Ce dossier est bouclé avant même d'être ouvert. » Ici, il est sous-entendu que les règles de la guerre sont au-dessus des règles qui régissent la vie civile, et que le soldat qui suit les ordres ne doit pas ainsi s'encombrer de la moralité qui fait de lui un citoyen d'ordinaire intègre. Interrogé sur son film *Lebanon*, Maoz rappelle lui-même cette absence de repère moral, irrépressible et nécessaire, en temps de guerre :

When you fall into war, you fall into such an extreme situation where all the basic rules of life are not there anymore. If you continue to think with the logic of normal life, you will find yourself dead. You don't have any options, because your most basic instinct - your survival instinct - takes control [...]. You are not you anymore⁴⁰.

Toutefois, le concept de récit « tire et pleure » ne sert pas tant à incriminer la guerre en elle-même, qu'à dénoncer l'absence de prise de responsabilité de ceux qui tiennent ce discours. La guerre, dans la bouche des cinéastes et de leurs personnages, est décrite comme un acte

³⁸ HOLSTUN Jim, « Modernism, Realism, and the Iraq War Fiction of Kevin Powers and Justin Sirois », *Cultural Critique*, n° 104, 2019, 38 p., consulté le 16 janvier 2022, <https://doi.org/doi:10.1353/cul.2019.0033>, p. 5.

³⁹ SCHWEITZER, *Le nouveau...*, op. cit., p. 46.

⁴⁰ O'HEHIR Andrew, « Israel's "Lebanon Generation" - in the Movies », *Salon*, 7 août 2010, consulté le 16 mars 2022, https://www.salon.com/2010/08/07/lebanon_5/.

inutile commandité par un État belliqueux et exécuté par un soldat impuissant. Dès lors, le soldat devient un « héros du trauma »⁴¹ : témoin des horreurs de la guerre, il est à la fois celui qui se distingue par le courage de celui qui revient de l'enfer et celui qui rapporte le récit brut du terrain⁴². Sur ce point, le soldat israélien se rapproche du GI américain qui a combattu en Irak tel qu'il est décrit dans la fiction hollywoodienne. Témoin des horreurs d'une guerre dont la technologie est de plus en plus sophistiquée, tout comme le soldat israélien, le GI est à la fois héroïque dans son endurance face à la souffrance et dans son sens du devoir sans faille, malgré la lutte morale interne qui le déchire. D'autant plus qu'en se concentrant sur l'impact psychologique de la guerre, ces films de cinéastes vétérans israéliens sont avares de contextualisation historique du conflit. Ainsi, les motivations politiques qui expliquent le déclenchement du conflit sont-elles passées sous silence dans le film, mais aussi par les réalisateurs eux-mêmes. Interrogés sur le contenu politique de leurs films, les cinéastes israéliens demeurent évasifs quant à leurs prises de position. Interpellé sur cette question, Ari Folman affirme produire un film apolitique :

It's a completely non-political film, whatsoever. If it was a political film, it would have dealt with the other side as well. Meaning, we would have interviewed the Palestinian side, the Christian side...and it's not. It's a very personal film⁴³.

De même, à propos de *Foxtrot*, Samuel Maoz prétend emprunter une troisième voie, celle du zéro parti-pris : « "*Foxtrot*" [...] ne parle pas d'Ashkénazes et de *Mizrahims*, de gauche et de droite, c'est un film sur nous. Aucun Israélien ne peut voir ce film sans s'y identifier. »⁴⁴ Cependant, cette position n'a que l'apparence de la neutralité. Dans le contexte d'un conflit tel que le conflit israélo-palestinien, est-il possible d'occulter la présence et la voix de l'Autre ? En effet, une critique concomitante de cette absence de prise de position des cinéastes dans leur film est l'absence d'autres perspectives, qu'il s'agisse de celles des civils palestiniens ou des Libanais. Alors que les films du Nouveau cinéma israélien font un examen profond de la psychologie et des émotions du soldat de *Tsahal*, la perspective du camp adverse est passée sous silence sous prétexte de réaliser un film personnel. Comme le formule Schweitzer, « la question mérite [...] débat : qui doit représenter la souffrance de l'Autre et de quelle manière ?

⁴¹ « *a trauma hero* ».

⁴² HOLSTUN, « Modernism... », *art. cit.*, p. 2.

⁴³ FRANCE 24 English, *Ari Folman presents his film « Waltz with Bashir »*, YouTube, 2008, consulté le 26 octobre 2021, https://www.youtube.com/watch?v=fU7Q3_n-UWM.

⁴⁴ STEINBERG Jessica, « "*Foxtrot*", grand gagnant des Ophirs lors d'une cérémonie très politique », *Times of Israel*, 20 septembre 2017, consulté le 26 décembre 2021, <http://fr.timesofisrael.com/foxtrot-grand-gagnant-des-ophirs-lors-dune-ceremonie-tres-politique/>.

En prétendant parler au nom des Autres, ne prend-on pas le risque de les déposséder de leur propre regard ? »⁴⁵

Or, le pouvoir du cinéma réside en partie dans sa capacité à provoquer l'empathie et l'émotion à l'égard des personnages. En choisissant d'omettre la perspective d'un des groupes partie au conflit, le cinéaste prend le risque d'administrer ce que le sociologue Zygmunt Bauman appelle un « somnifère moral »⁴⁶, qui nous rend insensibles à ceux qui ne sont pas proches de nous, et produit alors une « indifférence morale »⁴⁷. À l'inverse, en explorant le fond de la psychologie des soldats israéliens, les cinéastes réussissent à créer une « proximité morale »⁴⁸ grâce à laquelle le public sympathise avec les personnages. En d'autres termes, tandis que le spectre des émotions des personnages israéliens est large, celui des Palestiniens est réduit. Les cinéastes ne font donc pas en sorte que le spectateur puisse s'identifier aux Palestiniens⁴⁹. Dès lors, la prétention à l'apolitisme du cinéaste s'effondre. Par le récit exclusif des souffrances du soldat, le cinéaste substitue la victime de la violence à la victime du traumatisme⁵⁰, sans jamais spécifier le contexte de conflit asymétrique qu'est le conflit israélo-palestinien.

Ainsi, l'existence d'un récit « tire et pleure » au cinéma souligne la continuité du cinéma de guerre israélien, qui a certes évolué vers l'antimilitarisme, mais qui, sans réel positionnement politique et sans pluralisme des points de vue, perpétue une attitude ambiguë envers le nationalisme israélien. De fait, en quelques décennies le soldat de *Tsahal* est passé du statut de héros à celui de victime d'un traumatisme collectif israélien.

B) Explorer son traumatisme à travers le cinéma

Le Nouveau cinéma israélien, en explorant son passé guerrier, accomplit ce qui s'apparente à une introspection, comme le dit Amos Gitai : « Revenir sur mes archives, c'est presque une séance de psychanalyse ! »⁵¹ Le cinéma occupe alors une fonction au-delà du divertissement en touchant le psychisme et la mémoire des individus et de la collectivité.

⁴⁵ SCHWEITZER, *Le nouveau...*, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁶ « *a moral sleeping pill* ».

⁴⁷ LACY Mark J., « War, Cinema, and Moral Anxiety », *Alternatives: Global, Local, Political*, volume 28, n° 5, 2003, p. 611-636, consulté le 23 octobre 2021, <http://www.jstor.org/stable/40645126>, p. 616.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 616.

⁴⁹ PAPPÉ Ilan, *La propagande d'Israël*, Investig' Action, 2016., p. 89.

⁵⁰ HOLSTUN, « Modernism... », *art. cit.*, p.2.

⁵¹ ORLÉAN Matthieu et al., *Amos Gitai : architecte de la mémoire*, Paris, Gallimard, Cinémathèque française, 2014, p. 33.

1) *Les vertus thérapeutiques du cinéma*

I feel lucky because, you know, I found my way to unload it. It's not like I was ill and now I am healthy again, but I can't deny that during the process of making the film I got, let's say, the best treatment I could achieve for myself.

Le réalisateur Samuel Maoz sur son expérience au Liban⁵².

Ces propos du réalisateur israélien mettent en lumière le nouveau rôle que joue le cinéma auprès de la société israélienne : celle de la catharsis. Les films de guerre des années 2000 sont produits près de deux décennies après la guerre du Liban, l'opération israélienne la plus relatée au grand écran. La génération d'hommes qui ont servi au front se rend alors compte de l'impact durable que cette guerre a eu sur leurs vies, après une longue période de silence. Michael Manekin, co-directeur de l'ONG *Breaking the silence*⁵³ ayant pour but de briser le tabou du traumatisme des vétérans, explique dans un court-métrage : « *society is constantly awakening to the fact that there was something happening twenty, thirty years ago and now we're suffering post-trauma from it [...].* »⁵⁴ Le cinéma s'offre ainsi aux vétérans comme un laboratoire idéal pour disséquer et partager leurs émotions. En effet, la guerre du Kippour et l'opération Paix en Galilée au Liban (1982) sont vécues comme un traumatisme que les observateurs ont parfois lu comme un moment d'une prise de conscience d'Israël de la faillibilité de sa puissance militaire. La prise de parole de divers cinéastes pour témoigner fait alors prendre conscience de l'existence d'une mémoire collective de la guerre.

Cette idée d'un événement fondateur rejoint le concept sociologique de Maurice Halbwachs⁵⁵ d'après lequel il existerait deux types de mémoire : une mémoire individuelle et une mémoire collective. D'après l'auteur, la mémoire collective, ou sociale, peut survenir après un événement catalyseur, tandis qu'elle n'excède pas le temps d'une vie et humaine et s'éteint donc avec les individus qui la faisaient vivre. En d'autres termes, la mémoire collective prend racine dans un ensemble de souvenirs partagés par un groupe donné et existe le temps d'une génération. Cette identité commune pourrait alors expliquer pourquoi les cinéastes qui ont servi dans l'armée dans les années 1970 et 1980 prennent la parole simultanément : *Kippour* (2000), *Valse avec Bachir* (2007), *Beaufort* (2007) ou encore *Lebanon* (2009) se succèdent au grand

⁵² O'HEHIR, « Israel's... », *art. cit.*

⁵³ <https://www.breakingthesilence.org.il/>.

⁵⁴ « La société se rend constamment compte que quelque chose se passait il y a 20-30 ans et que maintenant nous souffrons de post-traumatisme. »

ZLUTNICK David, *No More Shooting and Crying.*, Upheaval productions, 2011, 14 minutes, https://www.youtube.com/watch?v=DpaO9DNIAF8&ab_channel=UpheavalProductions.

⁵⁵ HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Les Presses universitaires de France, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1967, consulté le 14 avril 2022, <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.ham.mem1>.

écran dans un court laps de temps. Ces œuvres jouent alors non seulement un rôle thérapeutique pour leurs créateurs, mais également pour une génération, une société, marquées par les mêmes événements traumatiques. Sur ce point, Gitai estime que « l'artiste, d'une certaine façon, est un guérisseur »⁵⁶. Après *Lebanon*, Samuel Maoz se souvient quant à lui avoir reçu des e-mails des ex-soldats et de leurs femmes et enfants qui l'ont remercié d'avoir partagé son expérience car elle leur avait permis de comprendre ce traumatisme⁵⁷.

Ces films ont avant tout trouvé un écho parce qu'ils sont profondément personnels et honnêtes sur l'expérience combattante, ce qui a longtemps été rendu impossible par le mythe du soldat *sabra* héroïque. Les alter-egos des cinéastes sont des personnages meurtris qui, dans le cas de la Première guerre du Liban, se battent contre un ennemi imprévisible : le Hezbollah. La fragilisation psychologique engendrée par le conflit apparaît nettement dans *Valse avec Bachir*. Ari et ses amis souffrent de divers symptômes du stress post-traumatique. Par exemple, alors qu'Ari semble avoir tout oublié de la guerre, le récit que lui fait son ami d'un mauvais rêve récurrent provoque en lui un flashback qui le pousse à aller voir un ex-camarade psychologue, lui aussi vétéran. Il se rend alors compte que tous souffrent du même problème, mais qu'aucun n'en n'a jamais parlé. Ari Folman lui-même explique qu'il en prend conscience dans les années 2000 : « *When you live in [a community of filmmakers], it's not very cool to talk about your army service. We found out one day that we know each other since film school [...] and we never ever, ever talked about what we did in service.* »⁵⁸ Le cinéaste, en déterrant le refoulé, occupe alors une fonction similaire à celle de l'historien ou de l'archéologue qui examine le passé. À propos du rôle de l'historien, Marc Ferro parle d'une tâche qui « consiste à confronter les différents discours de l'Histoire ; à découvrir, grâce à cette confrontation, une réalité non visible »⁵⁹. On peut alors se demander si le cinéaste ne joue pas un rôle similaire, sans s'appuyer sur le raisonnement scientifique. En effet, pour Ferro, le cinéma est un « agent de l'histoire »⁶⁰ dans le sens où il est capable de dégager ce que l'histoire officielle ne montre pas, et donc de changer les perspectives historiques. Ainsi, les cinéastes du Nouveau cinéma israélien, en mettant en images ce traumatisme collectif muet, libèrent la parole et peuvent jouer

⁵⁶ ORLÉAN, *Amos Gitai...*, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁷ O'HEHIR, « Israel's... », *art. cit.*

⁵⁸ « Quand on vit dans [une communauté de cinéastes], ce n'est pas très cool de parler de son service dans l'armée. Nous avons découvert un jour que nous nous connaissons depuis l'école de cinéma [...] et que nous n'avions jamais, jamais parlé de notre service. »

DP/30: The Oral History Of Hollywood, *DP/30: Waltz With Bashir*, *writer/director Ari Folman*, YouTube, 2012, consulté le 12 avril 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=eX9HdTr0OEY>.

⁵⁹ FERRO, *Cinéma...*, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

un rôle cathartique pour soulager les individus d'une société qui portent le fardeau du traumatisme de la violence et qui n'ont pas nécessairement les outils pour traiter ce mal-être.

2) *La dénonciation d'une violence étatique symbolique : la négligence d'Israël envers ses soldats*

La voix des cinéastes des films de guerres du Nouveau cinéma israélien porte des revendications politiques quant au traitement des soldats israéliens. En effet, le cinéma contribue à un travail d'envergure des vétérans à travers diverses associations ou la littérature qui consiste à faire reconnaître le mal-être des soldats qui résulterait de la négligence d'Israël envers eux.

a) Des soldats vulnérables

L'objectif du cinéaste révèle une conduite de la guerre parfois jugée chaotique par les soldats de *Tsahal*. Dans *Beaufort* (2007) de Joseph Cedar, l'occupation au Sud du Liban est montrée sous son mauvais jour, lorsque les troupes israéliennes s'apprêtent à se retirer en 2000 sans avoir remporté la victoire contre le Hezbollah. Les jeunes soldats ne manquent pas de faire remarquer cet échec d'un centre décisionnel éloigné du champ de bataille. Alors qu'un démineur meurt, on leur envoie de nouveaux sacs de couchage et un bon repas pour les reconforter. Un soldat dit alors amèrement : « c'est comme festoyer sur du sang », puis : « ils feraient mieux de fermer cette route plutôt que nous envoyer de nouveaux sacs de couchage ». Si l'État n'est jamais nommé, la critique acerbe de son comportement se cache dans l'évocation d'un « ils » anonyme, qui ne fait que renforcer l'antagonisme entre les soldats et le gouvernement qui devraient pourtant tous deux former un front uni. Les personnages ont conscience qu'ils ne devraient pas être si opposés aux ordres des chefs militaires. Alors qu'un soldat dit qu'il a « envie qu'on [lui] dise que le Hezbollah arrive dans deux semaines et que ce qu'[ils] [font] là ça ne sert à rien », un autre lui répond : « Faut pas parler politique ». Liraz, le héros du film, incarne cette bataille interne qui se joue chez le soldat israélien, à la fois prêt à servir et écœuré par une guerre vaine. Celui-ci veut se battre jusqu'au bout car il a l'impression de ne pas avoir rempli son devoir, comme cette phrase prononcée dans la dernière partie du film le souligne : « J'arrive pas à quitter cette montagne. C'est l'horreur, y a un truc physique qui me retient ici. » Ici, le héros exprime un attachement non seulement à l'idée qu'il se fait de son devoir patriotique, mais également à la terre à laquelle il est lié et qu'il doit défendre.

Ainsi, si ces films montrent des personnages qui demeurent attachés à un idéal, celui d'un État militaire puissant, cela ne les empêche pas d'être lucides. Les soldats ont l'impression

d'être de la chair à canon, en première ligne d'une guerre perdue d'avance. Ce manque de sens dans leur travail est traduit dans *Foxtrot* (2019) lorsqu'un soldat imite seul un dialogue avec son commandant, exposant la folie dans laquelle sombrent certains : « Pourquoi on se bat ici ? Dans quel but ? Je n'ai pas remarqué que tu te battais ici. C'est une guerre psychologique mon commandant. Je combats l'inconnu. Qui est cet inconnu que tu combats ? Si je le savais, mon commandant, je ne l'appellerais pas ainsi. » C'est ce ressentiment envers l'État que souligne Mark J. Lacy à propos des interventions états-uniennes où l'État confronte ses soldats à un danger quasiment inconnu :

There are clear political implications for the manner in which order is placed onto visual chaos: It is unacceptable to place young U.S. troops in urban environments where the enemy is not easily identifiable, justifying the "war at a distance" that characterized the wars in the Persian Gulf, Kosovo, and Afghanistan⁶¹.

La représentation du combat d'Israël contre le Hezbollah (*Beaufort*) ou les terroristes palestiniens (*Foxtrot*) le montre comme un État faillible, mis en difficulté par ces nouvelles formes de conflictualité qui mettent à mal sa puissance et celles de ses soldats en crise.

b) La reconnaissance du stress post-traumatique

Cette négligence de l'État israélien envers ses soldats se prolonge au-delà des combats. Les films de guerre qui mettent en lumière le stress post-traumatique semblent vouloir compenser les défaillances de l'État dans l'aide qu'il aurait dû apporter aux vétérans. Effectivement, si le cinéma peut être une thérapie et le cinéaste un « guérisseur »⁶², il n'en demeure pas moins que le silence de l'État à ce sujet est éloquent. D'autant plus que le problème demeure d'actualité. À la suite de la seconde guerre du Liban (2006) face au Hezbollah, 16,5% des soldats ont reçu un diagnostic de stress post-traumatique⁶³. Pourtant, les soldats peuvent attendre longtemps avant d'être diagnostiqués, tandis que le taux de personnes recherchant activement un traitement ne se situe alors qu'à 2%⁶⁴. En effet, malgré certains dispositifs en place, ces soldats rencontrent des obstacles pour recevoir un diagnostic, et par conséquent une aide d'État, laquelle est conditionnée à ce dernier. Le ministère de la Défense met souvent plusieurs années à diagnostiquer ses vétérans auxquels il incombe de prouver que leur problème

⁶¹ LACY, « War... », *art. cit.*, p. 661.

⁶² ORLÉAN, *Amos Gitai...*, *op.cit.*, p. 70.

⁶³ LEVI Ofir et al., « Treatment Seeking for Posttraumatic Stress in Israel Defense Forces Veterans Deployed in the 2006 Israel-Hezbollah War: A 7-Year Post-War Follow-Up », *The Israel journal of psychiatry and related sciences*, p. 4-9, 2018, consulté le 23 février 2022, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/30351274/>, p. 5.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 8.

est survenu pendant leur service⁶⁵. Ainsi, des ONG comme le *Metiv* (Centre de traitement du psycho-trauma d'Israël) accompagnent ces anciens soldats dans leur combat pour se faire diagnostiquer et recevoir une aide. Le site du *Metiv* spécifie sa mission dans ces termes : « *These are the soldiers who give Israel peace of mind. So friends, it is our duty to help them find their peace of mind.* » Ici ressort l'idée d'un service patriotique rendu au pays qui n'est pas reconnu par un l'État. Pendant longtemps, l'occupation du Sud du Liban n'a effectivement pas été reconnue comme une campagne militaire par l'État, notamment à cause de sa mémoire moins glorieuse que d'autres, par exemple la guerre des Six jours, qui avait vu une victoire militaire israélienne éclatante. Benny Gantz, le ministre de la Défense, a finalement qualifié début 2022 l'occupation du Sud du Liban comme une campagne militaire. Lors d'une cérémonie, l'homme d'État a reconnu les blessures des vétérans et a remis des médailles à certains d'entre eux⁶⁶. Cette expression tardive de la gratitude de l'État israélien, vingt ans après le départ des troupes du Liban, émerge après un travail culturel d'écrivains, d'organisations civiles, mais surtout de cinéastes du Nouveau cinéma israélien comme Joseph Cedar, qui dévoilent la nature d'une guerre qui n'a pas su se fondre dans le moule du mythe national de la puissance de *Tsahal*, et qui a marqué au fer rouge une génération de vétérans. Cela confirme la capacité du cinéma à être « agent de l'Histoire »⁶⁷, comme le théorise Ferro, et à mener à l'évolution d'un discours officiel ou encore d'un mythe national tel que celui du soldat *sabra* héroïque et victorieux.

⁶⁵ FORSLUND Amanda et LINDBLOM Charlotta, « Israeli Government Accused of Abandoning Soldiers with PTSD », *The Guardian*, 21 août 2019, consulté le 23 février 2022, <https://www.theguardian.com/world/2019/aug/21/israeli-government-accused-of-abandoning-soldiers-with-ptsd>.

⁶⁶ BERMAN Lazar, « Two Decades on, Israel Confronts Legacy of "Forgotten" South Lebanon Occupation », *Times of Israel*, 18 juin 2021, consulté le 16 mars 2022, <https://www.timesofisrael.com/two-decades-on-israel-confronts-legacy-of-forgotten-south-lebanon-occupation/>.

⁶⁷ FERRO, *Cinéma...*, *op. cit.*, p. 13.

II. Capturer la violence quotidienne

La violence du conflit israélo-palestinien ne se limite pas à des affrontements militaires. Bien au contraire, compte tenu de l'asymétrie des forces, la plupart des affrontements se font entre des civils ou terroristes palestiniens, et entre civils ou autorités israéliennes chargées d'assurer la sécurité d'Israël. Ainsi, les cinéastes israéliens et palestiniens racontent avant tout au public leur quotidien, et donc la violence dont ils peuvent être témoins.

A) Les figures du soldat et du terroriste : des menaces permanentes

Les figures du soldat israélien et du terroriste palestinien cristallisent l'animosité que peuvent ressentir les deux peuples l'un envers l'autre. Largement médiatisés, les représentations de ces individus ne sont pas nouvelles : elles témoignent d'une autre forme de traumatisme que vivent les citoyens israéliens et palestiniens, qui ont tous déjà été en contact, de près ou de loin, avec des soldats ou des terroristes.

1) Le terroriste palestinien, l'« assassin »

Chaque cinéma national reprend des images, des thèmes récurrents afin de construire son identité. Comme le sociologue Richard Hoggart a pu le montrer dans son étude des classes sociales⁶⁸, la rhétorique « nous vs eux » est un outil de construction de l'identité pour les groupes sociaux : se distancer de l'Autre permet d'affirmer son moi. Au cinéma, cette inimitié peut également être exprimée. Par exemple, dans le western américain, l'« Indien » a pu jouer un rôle dans la construction de l'identité américaine. Omniprésents à l'écran, déshumanisés, et diabolisés, les Amérindiens représentent la figure antagonique du cowboy, l'homme viril qui défend la terre conquise. Ainsi, l'Amérindien permet-il à l'Américain d'affirmer son identité en même temps que le mythe national. Comme le résume Frodon, « le western ne raconte pas l'histoire de l'Amérique, ou ses épisodes les plus spectaculaires, il les constitue »⁶⁹.

Il en va de même pour les cinéma palestinien et israélien qui trouvent dans la représentation de l'Autre à l'écran un terreau fertile pour construire, ou renforcer, leur identité nationale. Aux débuts du cinéma israélien, le Palestinien est une figure quasiment anonyme. Dans les récits des événements de 1948 qui constituent un thème courant des premiers films israéliens, les Palestiniens forment un tout, une foule enragée dont les revendications politiques

⁶⁸ HOGGART Richard, *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, s.l., 1970.

⁶⁹ FRODON, *La projection...*, op. cit., p. 110.

sont occultées⁷⁰. À partir des années 2000, lorsqu'elle n'est pas absente ou au second-plan, la figure du Palestinien est souvent celle du terroriste. Cela s'explique par l'augmentation considérable d'attentats-suicides à partir du « processus de paix » dans les années 1990, mais surtout de la seconde Intifada qui débute en septembre 2000. Ce cycle de violence traumatise profondément la société israélienne dont le quotidien est rythmé par les nouvelles d'attentats à la bombe. Le réalisateur Yaron Zilberman traduit à l'écran l'ambiance qui règne en Israël au moment du « processus de paix » dans son film *Incitement* (2019). Il suit le personnage de Yigal Amir, le jeune israélien qui assassine Yitzhak Rabin en 1995. Zilberman choisit de montrer Amir plusieurs fois face à un écran de télévision ou à côté d'un poste de radio, obnubilé par l'annonce de nouveaux attentats. Ces scènes permettent ainsi de comprendre le climat tendu qui règne alors en Israël, où la mort provoquée par une violence inouïe devient une occurrence quasiment banale. C'est également ce que le documentaire d'Avi Mograbi, *Août : au bord de l'explosion* (2002), illustre. Alors que Mograbi filme dans une salle d'attente, il saisit sur le vif une conversation entre des Israéliens qui apprennent qu'il y a eu un nouvel attentat :

Individu 1 : il y a des morts aujourd'hui ? Le Hamas veut la guerre, pas la paix !

Individu 2 : qui a été tué ? Des Arabes ? Qu'ils aillent au diable !

Individu 3 : non, ce sont des Juifs.

Individu 4 : ça ne finira jamais.

Les attentats plongent alors les Israéliens dans un climat de peur qui provoque un réflexe sécuritaire que les cinéastes mettent également en scène. Dans *Les citronniers* (2008), Eran Riklis souligne l'effet psychologique que les attentats ont sur les Israéliens. Le film fait le récit d'une famille d'un ministre de l'Intérieur qui s'installe à côté d'un verger de citronniers. Un agent du Shin Bet⁷¹ déambule dans le verger et confesse son inquiétude : d'après lui, le verger pourrait servir à cacher des terroristes. Plus tard, une amie de la femme du ministre demande à celle-ci : « Qu'est-ce que ça fait de vivre aussi près des territoires ? Tu n'as pas peur ? » Dans le documentaire sur le Shin Bet *The Gatekeepers* (2002), un ancien directeur du service de sécurité exprime lui-même un traumatisme : « Je n'oublierai jamais. L'odeur des corps calcinés. Après j'ai vu d'autres bus et ça m'est passé. » Toutefois, ce documentaire a rencontré un large succès pour sa perspective unique sur le conflit israélo-palestinien. Si les directeurs du Shin Bet ont activement participé à la lutte antiterroriste, ils expliquent à la caméra que cela ne les empêche pas de penser qu'il faut dialoguer avec les terroristes. Yaakov Peri explique ce que

⁷⁰ PAPPÉ, *La propagande...*, op. cit., p. 88.

⁷¹ Services de sécurité intérieure israéliens.

son combat lui a appris que « le terroriste des uns est le résistant des autres », tandis qu'Avraham Shalom estime qu'« Israël ne peut pas s'offrir le luxe de ne pas parler avec ses ennemis ».

Ainsi, le terroriste est une figure prééminente du Nouveau cinéma israélien. Sa présence récurrente dans ces films témoigne bel et bien d'un traumatisme collectif. Toutefois, il apparaît qu'une réflexion s'est créée autour de ces actes politiques violents, qui pose la question du « pourquoi ». *Incitement*, *The Gatekeepers* ou encore *The Bubble* (2007) cherchent à comprendre ce qui amène des individus à choisir la voie de la violence dans le règlement du conflit israélo-palestinien. C'est ce que met en lumière le propos du réalisateur de *The Bubble*, Eytan Fox à propos de la scène finale de son film où le personnage palestinien commet un attentat-suicide :

I've never believed that suicide bombers were crazy or fanatic Muslims. Most of them are in many ways like you and me, just normal people, some have families, some also have children. [...]. What interests me is how someone can be pushed into a corner so hard that this is his only option⁷².

Cependant, les cinéastes israéliens ne sont pas les seuls à condamner moralement les attentats. Les Palestiniens ne cautionnent pas non plus ce type de violence politique. S'ils tentent de comprendre, aucun ne s'aventure à faire une apologie de la violence qui engendrerait des poursuites et des controverses qui pourraient lui nuire. Le plus probable est que les cinéastes appartiennent à la catégorie de ceux qui condamnent réellement cette violence, étant donné qu'ils ont choisi l'art pour exprimer leurs vues politiques. Le terroriste est souvent moqué ou du moins marginalisé. Dans l'œuvre des frères Nasser, *Gaza mon amour* (2021), le Hamas apparaît comme une administration corrompue, violente dont les agents manquent fondamentalement de bon sens. Loin des guerriers palestiniens illustres qu'ils prétendent être, les membres de l'organisation terroriste sont démythifiés. Alors qu'Issa, le personnage principal, est plusieurs fois convoqué dans leurs locaux, il trouve toujours l'un des petits chefs en train de manger à son bureau. Cela suggère qu'il ne fait que profiter de ses privilèges plutôt qu'aider la population gazaouie qui subit les pénuries et les coupures d'électricité. Malgré ce ton humoristique, le spectateur est toutefois témoin des rouages du pouvoir du Hamas, qui peut perquisitionner à sa guise, contrôler les *checkpoints* et faire livrer des roquettes sous l'acclamation de foules embrigadées.

⁷² AVIDAN Igal, « Interview with Eytan Fox: Falling in Love with the Enemy », *Qantara*, 6 mars 2007, consulté le 30 décembre 2021, <https://en.qantara.de/content/interview-with-eytan-fox-falling-in-love-with-the-enemy>.

Ce danger de radicalisation est évoqué subtilement dans *Habibi* (2011) de Susan Youssef. Alors qu'un personnage vient de perdre un ami, deux hommes saisissent l'opportunité de l'enrôler comme nouvelle recrue. Caractéristique des dérives sectaires, le ciblage de personnes vulnérables est également représenté au grand écran dans *The Bubble*, puisque le personnage palestinien commet l'attentat-suicide après que sa sœur a reçu une balle perdue lors d'une course-poursuite entre des Palestiniens et les forces de l'ordre israéliennes. En outre, l'idéologie politico-religieuse radicale du Hamas est exposée au spectateur qui constate le rôle de garant de la moralité publique que s'octroie l'organisation dans *Habibi*, lorsque la nouvelle recrue cite des versets sur les « actes d'inconduite sexuelle ».

2) Le soldat israélien, l'« oppresseur »

Dans le conflit israélo-palestinien, les soldats israéliens et les terroristes palestiniens semblent être les deux faces d'une même pièce. Ils occupent tous deux une place centrale dans l'imaginaire collectif de l'ennemi. Le soldat israélien, en tant que symbole de la puissance militaire à l'origine du désavantage majeur des Palestiniens dans le conflit, cristallise le ressenti du peuple palestinien envers les Israéliens. Ce phénomène se remarque dans les médias et les réseaux sociaux où les images de soldats filmées par les téléphones portables des Palestiniens prolifèrent. Cet outil est également repris par les cinéastes qui ont conscience du pouvoir de la représentation de la figure du soldat. En effet, dans tout le corpus des films palestiniens étudiés, les soldats apparaissent au moins une fois à l'écran. Souvent déshumanisés, ils se cachent derrière leur attirail militaire et semblent suivre mécaniquement un script préconçu pour les interactions avec les Palestiniens. Ainsi, dans l'œil du cinéaste palestinien, la figure du soldat est aux antipodes de celle diffusée par le Nouveau cinéma israélien qui s'attache à donner de la profondeur aux personnages soldats.

En leur donnant un rôle dans le cinéma palestinien, les cinéastes cherchent à mettre en lumière les abus des soldats qui excèdent souvent leurs fonctions. Ils introduisent des scènes choquantes, où les soldats vont jusqu'à violenter les personnages palestiniens. Dans *Pomegranates and Myrrh* (2008) de Najwa Najjar, alors qu'une famille palestinienne dîne dans son champ d'oliviers, les soldats font une perquisition pour confisquer leur terre. Une lutte s'ensuit entre les membres de la famille, non-armés, et les soldats qui tirent des balles. L'armée finit par embarquer le mari, sans raison apparente, lequel est cagoulé et emmené dans une jeep militaire. Le film *Habibi* offre des images encore plus fortes d'une entrevue entre la protagoniste, Layla, et un soldat. Alors que Layla cherche à passer la frontière avec son amant, les soldats lui demandent de dénoncer des proches qu'elle pourrait soupçonner d'adhérer à la

« résistance » (sous-entendu le Hamas), mais cette dernière refuse. Les soldats frappent alors Layla qui tombe à terre. L'image d'une femme battue par un homme, qui plus est un soldat armé, touche la corde sensible du spectateur, puisque la plupart des cultures érigent les femmes et les enfants comme les êtres à épargner dans la violence des conflits.

En donnant une vision déshumanisante du soldat israélien, le cinéma palestinien cultive potentiellement la haine que peuvent éprouver les Palestiniens envers les Israéliens qu'ils connaissent d'ores et déjà avant tout en tant que soldats. À ce sujet, le réalisateur palestinien du film *200 mètres* (2021) raconte qu'il s'est une fois retrouvé assis à un côté d'un Israélien à un festival à Berlin. Après avoir discuté avec lui, il lui dit : « *This is the first time I have a conversation with an Israeli who's not holding a gun.* »⁷³ Cet antagonisme ne provient bien sûr pas du cinéma du conflit israélo-palestinien, qui puise largement son inspiration dans les faits réels. On pourrait plutôt considérer que les cinémas palestinien et israélien donnent un écho à certains discours, susceptibles de consolider les nationalismes. Ici, la représentation de la figure du soldat en tant qu'opresseur témoigne davantage d'une vision palestinienne nationaliste du conflit qui choisit de mettre l'accent sur la violence dont ils sont victimes, plutôt que sur l'espace d'entente entre les Palestiniens et les Israéliens. Toutefois, les Palestiniens arguent que la diffusion de ces images sert à la reconnaissance de leurs souffrances, une étape jugée nécessaire à tout type de réconciliation ou de négociation avec Israël, ce qui peut expliquer cette posture des cinéastes.

En outre, certains cinéastes choisissent de trouver une alternative à cette vision monolithique du soldat israélien. Dans son film *Et il y eut un matin* (2022), le réalisateur israélien Eran Kolirin choisit de montrer le personnage d'un jeune soldat israélien nuancé, ni bon ni mauvais, qui tue accidentellement un Palestinien. À son propos, Kolirin commente :

En tant que réalisateur, je me sentais la responsabilité de donner un visage à ces soldats. Je voulais qu'à la fois je puisse sympathiser avec Elad et qu'il soit un meurtrier. Cette ambivalence m'importait. [...]. Il n'est pas conscient de ce qu'il fait là, mais il ne pose pas de question non plus et agit tête baissée, ce qui le conduit à tuer⁷⁴.

Ce choix cinématographique montre qu'il est possible d'humaniser les soldats israéliens tout en condamnant leurs actes criminels. Cela s'avère plus facile à faire pour les cinéastes

⁷³ « C'est la première fois que j'ai une conversation avec un Israélien qui ne porte pas de pistolet. » Propos recueillis lors du Ciné-débat sur *200 mètres* avec Ameen Nayfeh au cinéma Star à Strasbourg, le 16 octobre 2021.

⁷⁴ Entretien avec Eran Kolirin par Anne-Claire Cieutat pour le feuillet de promotion réalisé par l'Association Française des Cinémas Art et Essai (AFCAE), 2022, consulté le 25 mai 2022, <http://www.art-et-essai.org/film-soutenus/1200077/et-il-y-eut-un-matin>.

israéliens que pour les palestiniens, pour lesquels il est plus difficile de faire la part des choses étant donné la violence étatique que beaucoup endurent. C'est d'ailleurs en raison de cette violence quotidienne vécue comme une oppression que le réalisateur Tawfik Abu Wael décide d'exclure la figure du soldat de son film *Atash* (2004) : le cinéaste explique qu'il pense que « les Palestiniens et les Arabes trouvent que, sans soldats, ce n'est pas un film palestinien réaliste », mais que lui n'a « pas envie de [s]e regarder dans le miroir de l'opresseur, qui y aurait tout intérêt »⁷⁵.

B) La violence, une réalité insidieuse impossible à fuir

Au-delà de la représentation des soldats et des terroristes, le cinéma retranscrit le conflit israélo-palestinien par d'autres procédés qui permettent de prendre la mesure de l'irruption de la violence dans le quotidien des Palestiniens et des Israéliens. Les films, en particulier palestiniens, cherchent à montrer que la conflictualité est une réalité impossible à fuir en l'incorporant dans le récit, même si elle est souvent en toile de fond.

1) ***Une violence « à tous les coins de rues » d'Israël***

Les cinéastes du Nouveau cinéma israélien mettent en lumière des parties d'ombre de la société israélienne que d'autres occultent. Certains réalisateurs israéliens en ont fait le sujet central de leur œuvre. La question est simple : qu'est-ce qu'Israël ? Certains y répondent avec pessimisme, comme Nadav Lapid dans *Le genou d'Ahed* (2021), où le réalisateur-personnage qualifie un légume en putréfaction dans le désert du Néguev de « métaphore de ce pays », suggérant un mal qui pourrit Israël de l'intérieur. Avi Mograbi apparaît également soucieux de l'état de la société israélienne dans ses documentaires engagés. Dans *Août : au bord de l'explosion* (2002), le cinéaste soulève ce qu'il estime être un problème crucial d'Israël : la violence. Mograbi décide de filmer les rues d'Israël chaque jour du mois d'août, le mois le plus chaud qu'il exècre. Face caméra, il explique son choix : « En août, on est comme au milieu d'un grand incendie, on ne peut rien faire à part attendre que ça passe. » Le mois d'août apparaît ici être la métaphore du conflit israélo-palestinien, une situation explosive, comme le titre le suggère, qui n'en finit plus.

Mais *Août* est aussi un récit concret qui met à nu Israël, vu comme un pays sous tension loin de la « Terre promise » qu'ont pu imaginer les premiers sionistes. Mograbi filme différentes altercations, manifestations ou discussions enflammées. Il imite sa femme qui lui a

⁷⁵ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, op. cit., p. 78.

dit : « Il faut que tu filmes la violence. Ce pays baigne dans la violence. C'est le moteur de ce pays. Où que tu ailles tu vois des gens se disputer. » Par exemple, alors que le réalisateur filme des supporters sépharades d'un match de football, un homme lui crie « pourquoi tu filmes ces tarés ? Filme les Juifs ashkénazes ! », soulignant la fragmentation ethnique d'Israël dont le mythe national a érigé l'ashkénaze en haut de l'ordre social, tandis que les Juifs sépharades et éthiopiens, les Arabes israéliens ou encore les Palestiniens ne bénéficient pas d'une telle considération. Par ailleurs, où qu'aille Mograbi, quasiment toutes les personnes filmées sont suspicieuses devant la caméra, lui demandant souvent de couper l'enregistrement, ce qui traduit le climat de paranoïa et de méfiance qui règne en Israël. Alors qu'il filme une arrestation de Palestiniens par la police, un groupe d'Israéliens regroupés autour de la scène l'interpellent : « Pourquoi vous ne filmiez pas quand ils jetaient des pierres ? » En effet, le parti pris de Mograbi, de ne montrer qu'une facette de l'altercation, n'est pas accepté par les Israéliens qui comprennent bien l'importance du choix des images et ne veulent pas montrer les potentiels mauvais côtés d'Israël. Ferro remarque à ce sujet que « le cinéaste sélectionne dans l'histoire les faits et les traits qui nourrissent sa démonstration, et il laisse de côté les autres, sans avoir à justifier ou légitimer son choix. Ainsi, il se fait plaisir et fait plaisir à ceux qui partagent sa foi, et qui constituent "son public" »⁷⁶. En l'occurrence, mettre en lumière la violence de la société israélienne, et en particulier celle exercée contre les Palestiniens, est mal reçu par une partie de la population qui voit le mythe national s'éroder au grand écran, mais potentiellement mieux perçu par les Israéliens de gauche à qui le Nouveau cinéma israélien est davantage susceptible de plaire.

Pourtant, si certains préfèrent ignorer la violence qui existe au sein du pays, d'autres Israéliens comme Mograbi et Lapid expriment le besoin d'extérioriser leur ressenti, de la même manière que les vétérans. Pour eux, la violence ronge un pays qu'ils aiment et tentent de préserver en brisant les tabous, étape nécessaire à la guérison. Les cinéastes ne sont d'ailleurs pas les seuls à adopter une telle position. Une ex-soldate membre de l'ONG antimilitariste *Breaking the silence* qualifie ainsi son action au sein de l'organisation ainsi : « *The occupation is not doing good to our country. I really believe that what we're doing is a patriotic act, even if it's not perceived like that.* »⁷⁷ Ainsi, en racontant la violence quotidienne vécue en Israël, les cinéastes font écho aux voix israéliennes promouvant la paix israélo-palestinienne, seul chemin

⁷⁶ FERRO, *Cinéma...*, op. cit., p. 220.

⁷⁷ « L'occupation n'est pas bonne pour notre pays. Je crois vraiment que ce que nous faisons est un acte patriotique, même s'il n'est pas perçu comme ça. » DW Documentary, *Israel: Breaking the Silence*, YouTube, 2017, consulté le 27 décembre 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=zxsWrzpqnRs>.

de la guérison pour la patrie d'après eux. La synthèse que le réalisateur israélien Udi Aloni fait de ce projet témoigne de l'inquiétude de ces activistes : « Notre mission est de sauver la culture juive de toute cette horreur, afin que le jour du jugement dernier, les gens puissent nous aimer. »⁷⁸

2) L'écho de la guerre : l'immersion dans le quotidien palestinien

Le cinéma est un objet esthétique, mais il mobilise également divers procédés qui donnent du relief aux images. Bien sûr, la musique de film est l'un des premiers outils qui permet de créer de l'émotion chez le spectateur, mais la bande sonore dans son ensemble ne doit pas être négligée. Le cinéaste peut en faire un usage habile, notamment dans le cas des films sur le conflit israélo-palestinien, qui sont fondamentalement des films de guerre. En effet, pour les films de guerre, peut-être davantage que pour d'autres genres, la bande son est un outil crucial pour communiquer le chaos, la violence ou encore la peur. C'est ce dont les cinéastes palestiniens, qui font amplement usage de ce procédé, semblent avoir conscience. Dans *Gaza mon amour*, les bruits de la guerre sont similaires aux bruits de voitures ou d'oiseaux : les personnages semblent à peine les remarquer. Alors qu'une femme entend des bruits de bombardements et des sirènes, elle continue tranquillement à regarder la télévision. De même, lorsque le protagoniste entend des coups de feu, il ne prend même pas la peine de lever la tête. Ainsi, grâce au bruitage, les frères Nasser signifient au spectateur que la guerre est un état constant, au point que les Gazaouis s'y habituent et ne s'alarment pas autant que le ferait un individu qui vit en temps de paix. Dans le documentaire *Little Palestine (journal d'un siège)*, dont le sous-texte est que la situation que vivent les réfugiés palestiniens en Syrie constituerait le prolongement du conflit israélo-palestinien, un dialogue singulier se déroule entre une petite fille et le réalisateur :

Réalisateur : le son des bombardements ça te fait pas peur ?

Petite fille : non, on est habitués ici.

Réalisateur : et si un obus atterrit ici ?

Petite fille : que Dieu garde nos âmes.

Ainsi, les films palestiniens réussissent à immerger le spectateur dans le quotidien des Palestiniens grâce aux bruits de la guerre. Mais le conflit est parfois suggéré autrement. En effet, la plupart des récits des films du corpus étudié ont lieu à la fin des années 1990 et au début des années 2000. De ce fait, la radio et la télévision constituent encore les principales sources

⁷⁸ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, op. cit., p. 276.

d'information des personnages. Dans les films, celles-ci servent alors à montrer l'irruption du conflit dans le quotidien des Palestiniens. La radio diffuse le plus souvent les dernières nouvelles du conflit israélo-palestinien, ce qui permet à la fois de restituer l'ambiance des TPO et de contextualiser le récit. Dans *Eyes of a Thief*, alors que le protagoniste tente d'entrer dans Jénine pendant le début du siège par l'armée en 2002, la radio annonce que « le Quartet pour la paix⁷⁹ va tenir une réunion pour des négociations de paix ». Bien souvent, la radio diffuse des messages sur le « processus de paix » pour souligner leur ironie au spectateur qui regarde un film qui montre des conditions de vie palestiniennes qui n'ont pas l'air de s'améliorer. Dans *Salt of this Sea* (2008), en entendant les nouvelles d'Oslo un personnage s'esclaffe : « Quelle paix ? »

Par ailleurs, dans la fiction palestinienne, les messages radiophoniques proviennent souvent du Hamas. Dans le moyen-métrage *Maradona's legs*, des messages du Hamas sont régulièrement audibles. Les ondes du Hamas brouillent les stations radios conventionnelles pour appeler à la résistance : « Cisjordanie lève-toi ! Gaza lève-toi ! » À une autre occasion, alors que les deux petits garçons protagonistes veulent écouter un match de la Coupe du monde de 1990 à la radio et cherchent la station, l'un dit à l'autre de ne pas bouger l'aiguille au-delà de la fréquence 108 car sinon le poste pourrait « exploser ». Cela suggère que les parents ont raconté un mensonge aux enfants afin d'empêcher qu'ils tombent sur les ondes du Hamas. Cette restitution des moyens de communication du Hamas est particulièrement réaliste. En effet, le Hamas étant considéré comme une organisation terroriste, encore plus virulente envers Israël dans ses débuts qu'aujourd'hui, elle ne peut alors pas légalement diffuser sa propagande. De la sorte, la radio se présente comme le moyen le plus facile d'infiltrer les foyers palestiniens, la prise de contrôle des programmes télévisés étant moins aisée. En 2019, le Hamas montre sa capacité de résilience face à Israël en implantant une antenne radiophonique au Sud du Liban avec l'aide du Hezbollah, et il réussit à émettre de puissantes ondes⁸⁰. En 2006, il réussit également à fonder *Al-Aqsa TV*, une chaîne de propagande qui lui permet d'étendre davantage son influence⁸¹. C'est également ce que le film *Gaza mon amour* laisse entrevoir en montrant furtivement des discours du Hamas à la télévision qui rythment la vie des habitants de la bande de Gaza.

⁷⁹ Groupe de médiation pour le Moyen-Orient formé en 2002 à la suite de la seconde Intifada, constitué des Nations Unies, de l'Union Européenne, des États-Unis et de la Russie.

⁸⁰ i24news, « Hamas Radio Now Broadcasting In Israel, Thanks To Hezbollah », 13 janvier 2019, consulté le 1^{er} mai 2022, <https://www.i24news.tv/en/news/middle-east/193083-190113-hamas-radio-now-broadcasting-in-israel-thanks-to-hezbollah-report>.

⁸¹ BBC News, « Hamas Launches TV Station in Gaza », 9 janvier 2006, consulté le 1^{er} mai 2022, http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/4596630.stm.

Le cinéma palestinien réussit donc à maîtriser la bande sonore des films pour essayer d'offrir un récit complet et réaliste de la vie des Palestiniens en temps de guerre au spectateur. Il s'agit ici non seulement de raconter sa propre histoire, mais aussi de réveiller l'empathie des publics étrangers à de telles conditions de vie. Au demeurant, restituer l'écho de la guerre n'est pas le seul outil que les cinéastes mobilisent pour amener les spectateurs à sympathiser pour leur cause.

C) Légitimer la violence par le cinéma

Dans son ouvrage de référence *Cinéma et histoire*, Marc Ferro soutient que le cinéma est inéluctablement l'objet de manipulations et ne peut pas ainsi être neutre : « la manipulation peut fonctionner avec tous les thèmes choisis. »⁸² Dans le cadre du conflit israélo-palestinien, le cinéma s'avère être potentiellement un instrument commun pour légitimer la violence que chaque camp inflige à l'autre.

1) *Les Intifadas : la violence politique héroïque*

Les Intifadas de 1987 et 2000 ont une place particulière dans la lutte palestinienne. En effet, « jamais, dans les territoires occupés, les manifestations palestiniennes n'avaient pris une tournure aussi massive. Jamais les émeutiers – hommes, femmes, enfants – n'avaient affronté avec tant d'audace les soldats armés chargés de la répression »⁸³. Ici, les notions d'inédit et d'« audace » sont centrales puisqu'elles constituent le creuset de l'héroïcisation des Palestiniens qui ont participé aux Intifadas. Pourtant, les Intifadas se caractérisent par « l'utilisation de la violence, y compris armée, contre la présence israélienne dans les territoires occupés »⁸⁴, une lutte violente qui a potentiellement pour conséquence de délégitimer un mouvement. Cependant, pour le mouvement national palestinien, les « guerres des pierres » sont justifiées au regard des conditions de vies imposées par Israël, les discriminations, les colonies qui gagnent du terrain et les déceptions du « processus du paix ». Plus largement, lancer des pierres sur des soldats est un acte perçu comme un moindre mal au vu des moyens militaires déployés par Israël.

Dans les films palestiniens, il est visible que les cinéastes partagent la même opinion. Si le terrorisme palestinien est condamné, les Intifadas sont au contraire glorifiées. Dans le

⁸² FERRO, *Cinéma...*, *op. cit.*, p. 221.

⁸³ KAPELIOUK Amnon, « Aux débuts de l'Intifada », *Le Monde Diplomatique*, Manière de voir, n° 157, mars 2018, p. 20-22, <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/157/>, p. 20.

⁸⁴ GRESH Alain, « Les colonies ou la paix », *Le Monde Diplomatique*, Manière de voir, n° 157, mars 2018, p. 31-33, <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/157/>, p. 32.

documentaire de la réalisatrice Mai Masri *Frontiers of Dreams and Fears* (2001), une adolescente palestinienne explique à une autre jeune fille réfugiée au Liban pourquoi elle participe à la seconde Intifada : « *When I throw rocks at the Israeli army, it means that I reject the injustice. [...] I want to be free and safe.* »⁸⁵ Elle explique que les Palestiniens, de tout âge, sont allés manifester dans les rues et qu'elle connaît des garçons qui sont revenus blessés ou qui sont morts entre les mains des soldats. Le documentaire, en donnant une plateforme à ce discours tenu par des enfants, fait naître l'empathie du spectateur, qui peut difficilement rester insensible à la douleur que ces derniers expriment. Masri, elle-même réfugiée palestinienne élevée à Beyrouth dans les années 1980 et qui a vécu la première Intifada, partage la même vision puisque le documentaire vise exclusivement à montrer les conditions de vie difficiles des enfants palestiniens qui souffrent de la présence israélienne, de la privation de leurs racines et de la pauvreté.

Dans *Behind the Fence* (2019), la réalisatrice Tara Abu Laban fait quant à elle un récit personnel de son expérience de vie, ainsi que de celle de sa famille, dans le camp de réfugiés de l'UNRWA⁸⁶ de Dheisheh en Cisjordanie, créé en 1949. Elle interviewe des personnes qui ont participé à l'Intifada de 1987 puisque c'est dans les camps, bastions de la résistance, que l'Intifada a commencé, en raison des conditions de vie encore pires que dans le reste des TPO et d'Israël. Le documentaire montre que les affrontements entre les soldats et les Palestiniens commençaient très tôt et étaient très organisés par les réfugiés qui effectuaient des roulements. Les images d'archives révèlent ainsi des affrontements parfois sanglants, mais une résistance sans faille de Dheisheh. Les hommes palestiniens du camp entreprennent plusieurs fois de démonter la clôture du camp, malgré sa reconstruction immédiate par Israël à plusieurs reprises, soulignant leur ténacité. Cette ténacité des Palestiniens est telle qu'un concept a été créé pour la décrire : celui de « *soumoud* », qui signifie plus ou moins le fait de « tenir bon » face à l'occupation et à la violence. Ainsi, le « *soumoud* nourrit l'âme de tout un peuple déterminé à obtenir ses droits »⁸⁷.

Dès lors, la résistance palestinienne lors des Intifadas, censée témoigner de la résilience d'un peuple, apparaît héroïque. D'autant plus que les conséquences de la violence palestinienne sur le camp israélien sont complètement occultées par ces deux documentaires. Si le nombre de

⁸⁵ « Quand je lance des pierres à l'armée israélienne, ça veut dire que je rejette l'injustice. [...] Je veux être libre et en sécurité. »

⁸⁶ « *United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East* », l'Office de secours et de travaux des Nations unies pour les réfugiés de Palestine dans le Proche-Orient, fondé en 1949.

⁸⁷ Le Monde Diplomatique, « Palestine. Un peuple, une colonisation », Manière de voir, n° 157, février-mars 2018, <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/157/>, p. 49.

blessés et de morts lors des deux Intifadas au sein du camp israélien demeure considérablement inférieur à celui du camp palestinien⁸⁸, il n'en demeure pas moins que l'absence de la perspective israélienne dans les documentaires prive les Israéliens de l'empathie que ces cinéastes palestiniennes souhaitent diriger vers leur propre peuple.

2) La politique sécuritaire israélienne : la nécessité de protéger Israël

Si les cinéastes du Nouveau cinéma israélien promeuvent pour la plupart un message humaniste qui traduit une volonté de paix, ils adoptent une position ambiguë sur la politique sécuritaire israélienne appuyée par *Tsahal*. En tant que citoyens israéliens, il leur est difficile de condamner entièrement la violence militaire qui a officiellement pour fonction de protéger l'État d'Israël. Par exemple, les déclarations de Samuel Maoz à propos de *Foxtrot* nuancent la dimension antimilitariste qui a été attribuée au film : « Je ne suis pas né réalisateur, j'ai été soldat. "Foxtrot" est un film que j'ai fait par amour pour cet endroit et pour son peuple, et pour le cinéma bien sûr. Et si vous allez voir "Foxtrot", vous verrez cela. »⁸⁹ Si le spectateur voit dans *Foxtrot* une critique de l'institution du militaire, il paraît paradoxal d'également y voir une déclaration d'amour du réalisateur pour sa patrie. Le film représente effectivement une institution militaire qui met à l'épreuve les familles israéliennes fragmentées et qui dissimule les bavures. Cette ambiguïté est renforcée par les déclarations de l'acteur principal, Lior Ashkenazi, qui a défendu l'enrôlement de sa fille dans l'armée : « Parce qu'elle le veut, ce sont ses valeurs et c'est qui elle est »⁹⁰. Gideon Levy, celui qui a popularisé le concept de récit « on tire et on pleure », tranche sur la nature du film en disant qu'il s'agit d'une œuvre qui glorifie l'armée en esthétisant les *checkpoints*⁹¹. Tous ces éléments laissent penser que Maoz possède un sentiment ambivalent envers l'institution militaire, qu'il critique dans une certaine mesure, mais qu'il perçoit également comme celle qui le protège et qui fait partie de l'identité israélienne.

Pour sa part, concernant son expérience pendant la guerre du Kippour, Amos Gitai affirme qu'il s'est « senti quand même tenu de participer à l'effort collectif en tant que soldat, ce qui implique [...] de risquer sa vie »⁹². Ainsi, sans toutefois tenir un discours sioniste et

⁸⁸ B'Tselem, « Fatalities in the First Intifada », *s. d.*, consulté le 2 mai 2022, https://www.btselem.org/statistics/first_intifada_tables.

BEAUCHAMP Zack, « What Were the Intifadas? », *Vox*, 20 novembre 2018, consulté le 2 mai 2022, <https://www.vox.com/2018/11/20/18080066/israel-palestine-intifadas-first-second>.

⁸⁹ STEINBERG, « "Foxtrot"... », *art. cit.*

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ LEVY Gideon, « A Beautiful Film About the Occupation », *Haaretz*, 1^{er} octobre 2017, consulté le 26 décembre 2021, <https://www.haaretz.com/opinion/.premium-a-beautiful-film-about-the-occupation-1.5454530>.

⁹² ORLÉAN, *Amos Gitai...*, *op. cit.*, p. 99.

militariste, les cinéastes israéliens expriment un certain degré de patriotisme attaché à la citoyenneté israélienne et un besoin viscéral de se protéger d'un danger imminent. Dans *Beaufort*, les personnages, inspirés par l'expérience de Joseph Cedar, regrettent quant à eux de ne pas être parvenus à défendre Israël contre le Hezbollah. Quelle que ce soit leur orientation politique et leur position sur le conflit israélo-palestinien, les cinéastes israéliens demeurent donc des citoyens attachés à Israël. Le ressenti des chefs du Shin Bet sur cette question, exposé dans *The Gatekeepers*, illustre cette bataille intérieure. Alors que tous ont activement participé à la politique sécuritaire d'Israël jugée nécessaire à la protection de l'État, parfois au mépris des règles de droit international, chacun exprime le regret d'avoir été trop loin dans la répression. L'un d'eux explique qu'« au début tu t'abrites derrière la sécurité » car « c'est le plus confortable », mais sous-entend qu'il s'est ensuite rendu compte que cela ne pouvait pas justifier toutes les actions entreprises pour défendre Israël.

Ces positions ambiguës éclairent l'ampleur du poids du nationalisme qui continue à nourrir les récits cinématographiques des sociétés israélienne et palestinienne qui perpétuent parfois à leur corps défendant les mythes nationaux.

Partie II : le cinéma national, creuset des nationalismes israélien et palestinien

La proximité entre cinéma et nation prend une nouvelle dimension en Israël et dans les TPO. L'identité nationale, qu'elle soit questionnée ou affirmée, est clairement reconnaissable : le spectateur ne peut s'y tromper. Pour les Palestiniens, cette constante emphase sur l'identité témoigne de la volonté de prolonger la lutte au-delà des rues et de produire un cinéma engagé. Quant au cinéma israélien, les évolutions des dernières années révèlent un nouveau positionnement des cinéastes pour qui l'art est moins une arme de lutte qu'un lieu où ils s'expriment librement.

I. Le cinéma, lieu de construction de l'identité nationale

Les nations palestinienne et israélienne ont toutes deux des origines complexes, que chacune prétend faire remonter aux temps bibliques. Ce genre de récit national nourrit l'imaginaire des deux peuples. Or, comme d'autres formes d'art, le cinéma est le véhicule des mythes et légendes d'une nation. Le cinéaste, en tant que maître d'une œuvre qui a vocation à être vue par un large public, a ainsi le pouvoir de renvoyer à la nation l'image qu'elle se fait d'elle-même, de forger l'identité nationale. En sublimant les luttes ou encore les symboles, le cinéma est en quelque sorte l'ornement de la nation.

A) La projection nationale au grand écran

Dans les cinémas israélien et palestinien, la nation est un objet de préoccupation central. Les films, en tant qu'outils esthétique et idéologique, permettent d'affirmer, d'interroger et de réaffirmer son identité nationale.

1) *De l'importance de la représentation cinématographique*

Le cinéma peut être perçu comme le miroir déformant de la nation. Porteur de visions artistiques et de mythes différents, il n'est pas possible de dire qu'il en est le reflet exact. Toutefois, la nation est une « communauté imaginée »⁹³ et le cinéma le lieu de tous les possibles par excellence qui permet à une nation de se représenter. Comme l'explique Frodon, l'image que la nation a d'elle-même est encore plus importante que son état réel, d'autant plus lorsqu'elle est en voie de construction :

Cette image est « plus grande » que la réalité dont elle est la représentation, et son efficacité symbolique est proportionnelle à cette amplification – dès lors, elle n'est jamais aussi puissante que lorsque la nation réelle n'existe pas encore mais est rêvée par ceux qui combattent pour sa création, ou lorsqu'elle est privée de tout ou partie de sa puissance réelle, en cas d'occupation étrangère notamment⁹⁴.

C'est pourquoi le cinéma a accompagné la création de l'État israélien, dont les premiers films remontent aux années 1940⁹⁵. Puis, les premières unités de production sont créées dès les

⁹³ ANDERSON, *Imagined Communities...*, op. cit.

⁹⁴ FRODON, *La projection...*, op. cit., p. 18.

⁹⁵ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, op. cit., p. 149.

années 1950 et 1960, et de nombreux films sont commandités par les institutions sionistes nationales et internationales⁹⁶. De ce fait, le cinéma israélien participe aux efforts actifs d'Israël de se constituer en tant que nation. Ainsi, en tant qu'agent de l'histoire, le cinéma joue un rôle performatif pour la nation, grâce aux images, récits et discours qu'il porte. Il engendre alors un sentiment d'appartenance et contribue à donner des contours définis au collectif : « Ce récit doit être conté inlassablement, et rituellement, aux individus pour leur rappeler [...] qu'ils appartiennent à la collectivité. »⁹⁷ Cela explique pourquoi les États-nations, y compris Israël, continuent à produire de nouvelles œuvres chaque année : ils ont constamment besoin de réaffirmer leur identité nationale.

Toutefois, cela va de pair avec des discours nationalistes, susceptibles de diffuser des « représentations les plus inadmissiblement dominatrices »⁹⁸. Cela est particulièrement vrai dans le contexte du conflit israélo-palestinien, dont les représentations cinématographiques palestiniennes et israéliennes sont le plus souvent opposées. Néanmoins, si Ferro affirme que le cinéaste qui offre une interprétation de l'Histoire doit s'efforcer d'être neutre et indépendant, il distingue une catégorie de cinéastes qui font exception à cette règle :

puisque'ils vont contre le courant, mais engagés dans un combat collectif [...], leur apport est superbe, il est un combat autant qu'un témoignage. Il convient de mettre à part ces films qui, à la fois, procèdent d'une analyse sociale et historique indépendante de toute appartenance, et, qui, simultanément utilisent des moyens proprement filmiques pour s'exprimer⁹⁹.

Une telle définition s'adapte aisément à l'industrie du cinéma palestinienne, dédiée à la lutte pour la reconnaissance de son État, de taille bien moindre que le cinéma israélien, et pour sa part indépendante, au vu de l'absence d'un quelconque soutien gouvernemental. On peut se demander si une neutralité absolue du cinéma palestinien, qui passerait sous silence son vécu, ne serait pas synonyme d'une capitulation, ce que veulent absolument éviter les Palestiniens.

2) Les symboles nationaux au cinéma

Je me fiche de tes nations, leurs histoires, leurs rituels, leur répétition d'images [...], la mémoire gouvernée par une poignée de clichés [...], cette histoire réduite à des symboles et une iconographie, une liturgie qui fait la chronique de nos pertes.

Alia, personnage palestinien du moyen-métrage *In Vitro*.

⁹⁶ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, op. cit., p. 149.

⁹⁷ FRODON, *La projection...*, op. cit., p. 31.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 33

⁹⁹ FERRO, *Cinéma...*, op. cit., p. 223.

Les symboles nationaux constituent le fil rouge du nationalisme palestinien au cinéma. Ils cristallisent à la fois le patriotisme et un passé lointain que les cinéastes cherchent à ranimer dans leurs œuvres.

a) Les symboles matériels

Les symboles nationaux constituent un moyen rapide d'identifier l'État-nation. Theodor Herzl, conscient de cette nécessité, affirme déjà en 1896 dans *L'État des Juifs* : « Nous n'avons pas de drapeau. Il nous en faudra un. Si l'on veut conduire des hommes, il faut agiter un symbole au-dessus de leurs têtes. »¹⁰⁰ Les arts visuels tels que le cinéma s'offrent comme le meilleur moyen d'introduire ces symboles subtilement. Cela se vérifie pour la Palestine : les symboles nationaux sont omniprésents dans les films palestiniens. En effet, pour la professeure de l'université de Tel Aviv Nurith Gertz et le réalisateur palestinien George Khleifi,

beaucoup de films palestiniens plutôt que de « se révolter » contre le rétrécissement continu de l'espace, préfèrent se concentrer sur un détail isolé pour en faire un symbole de la totalité [...]. Les petits détails font revivre l'histoire de la Palestine dans sa totalité, insèrent dans le présent le souvenir du passé d'avant 1948 [...]. Par exemple : une branche d'olivier, les enfants, les drapeaux¹⁰¹...

Le drapeau palestinien apparaît souvent dans le champ de divers films, mais c'est le *keffiyeh*, le foulard « jumeau du drapeau palestinien »¹⁰², qui est de loin le symbole le plus repris par les cinéastes. Si le *keffiyeh* est utilisé par diverses nations arabes, il est surtout mondialement connu comme symbole de la lutte palestinienne. En effet, dans l'histoire palestinienne, le *keffiyeh* renvoie d'abord à la révolte arabe de 1936 contre le mandat britannique en Palestine. Pour exprimer ce rejet des Britanniques, les Palestiniens décident alors de porter les vêtements de campagne, le *keffiyeh* ou le voile, plutôt que les costumes ou chapeaux de la mode occidentale¹⁰³. De ce fait, les Palestiniens ont fait du *keffiyeh* à la fois un emblème d'affirmation de leur identité, de lutte anticoloniale et d'héroïsme : « *the action expressed the Palestinians' identity with their land, and their solidarity with their leaders, calling for independence.* »¹⁰⁴ Par la suite, le port du *keffiyeh* par Yasser Arafat ne fait que renforcer la dimension politique

¹⁰⁰ HERZL Theodor, *L'État des juifs*, La Découverte, Paris, 1990, p. 96.

¹⁰¹ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰² DWEDAR Mariam, *Made in Palestine*, 10 minutes, 2019.

¹⁰³ KAWAR Widad Kamel, « The Traditional Palestinian Costume », *Journal of Palestinian Studies*, volume 10, n° 1, s. d., p. 118-129, <https://www.jstor.org/stable/2536487>, p. 123-124.

¹⁰⁴ « l'action exprimait l'attachement des Palestiniens à leur terre, et leur solidarité avec leurs leaders appelant à l'indépendance »
Ibid., p. 123-124.

du vêtement. Dès lors, les images du *keffiyeh* dans les films et documentaires palestiniens contribuent à perpétuer sa valeur symbolique au sein de la lutte nationale. Le spectateur peut alors y percevoir un message de défiance, de résilience ou de fierté. Par ailleurs, le *keffiyeh* est aussi parfois arboré par les cinéastes eux-mêmes, comme l'équipe de tournage du film *200 mètres* d'Ameen Nayfeh qui a porté le *keffiyeh* sous forme de masque pendant à la Mostra de Venise en 2020.

Document 1 : post Instagram d'Ameen Nayfeh (au centre) montrant l'équipe du film à la Mostra Venise en 2020.



Source : Nayfeh, Ameen (@ameen.nayfeh), *With the beautiful team in Venice film festival, where we received our first award for 200 Meters!*, 3 novembre 2020, Instagram, consulté le 13 avril 2022, <https://www.instagram.com/p/CHIDsZ1B6dQ/>

Le port du vêtement traditionnel n'est pas anodin sur un tapis rouge, encore moins à un festival de cinéma prestigieux, où le code vestimentaire est généralement celui de la mode occidentale. Il signifie finalement le prolongement de l'engagement des artistes palestiniens et un nationalisme assumé. Le cinéma est ainsi explicitement un lieu d'affirmation de l'identité palestinienne.

b) Les martyrs palestiniens

Un autre symbole important de la lutte nationale palestinienne est le martyr. Par définition, le martyr palestinien est un Palestinien mort « pour la Palestine ». Au sens premier du mot, un martyr est plus largement une « personne qui a souffert la mort pour sa foi religieuse, pour une cause à laquelle elle se sacrifie »¹⁰⁵. Le Hamas et le Djihad islamique sont les premiers à s'approprier le concept de martyr dans ce sens religieux. Certains films montrent comment

¹⁰⁵ Éditions Larousse, « Définitions : martyr », consulté le 3 mai 2022, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/martyr/49661>.

celui-ci est devenu un instrument de persuasion des organisations terroristes. Dans *Habibi*, un membre du Hamas dit à un autre personnage pour le convaincre de rejoindre l'organisation : « *Everybody is scared of dying. And you'll be scared of dying even if you're Palestinian. But you won't be scared if you're a muslim and you have faith.* »¹⁰⁶ En anoblissant l'acte terroriste, le discours du Hamas touche les peurs profondes des Palestiniens, pour qui la mort est une épée de Damoclès. Il s'agit d'un levier crucial, caractéristique du djihadisme terroriste, sur lequel le Hamas mise pour recruter. Son slogan en témoigne : « la lutte mène à la victoire ou au martyr »¹⁰⁷. En 2008, le représentant du Hamas Fathi Hamad affirme lui-même que la mort est devenue un outil de lutte :

For the Palestinian people death became an industry, at which women excel and so do all people on this land [...]. Accordingly, [Palestinians] created a human shield of women, children, the elderly and the Jihad fighters against the Zionist bombing machine, as if they were saying to the Zionist enemy: We desire death as you desire life¹⁰⁸.

La vision du martyr palestinien de Hamad est extrême, et introduit l'idée du désir de mort qui est une distorsion de la réalité. Toutefois, au-delà de son instrumentalisation par les groupes terroristes, le martyr est sacralisé par la population palestinienne dans son ensemble. À la fin du film *Pomegranates and Myrrh*, la jeune femme protagoniste rend hommage aux martyrs sur scène avant d'entamer une danse. Un autre exemple saillant est celui d'une chanson populaire reprise par des enfants dans le documentaire *Frontiers of Dreams and Fears* : « *Why does the child die so young ? For us, his memory will live forever. Palestine, I protect your ground with my life. My life is for you.* »¹⁰⁹

Plus largement, chaque Palestinien est considéré comme un martyr, au sens de personne « qui est l'objet de mauvais traitements, supporte de cruelles souffrances »¹¹⁰. Cela rejoint le concept de *soumoud*, comme expliqué plus haut, qui traduit l'idée de « tenir bon ». Les films palestiniens du corpus ont quasiment tous pour sous-texte cette idée que le peuple palestinien

¹⁰⁶ Le film est en dialecte palestinien, mais les sous-titres étaient en anglais. Pour éviter de déformer les propos des personnages en traduisant de nouveau les dialogues, la traduction anglaise a été conservée.

« Tout le monde a peur de mourir. Et tu auras peur de mourir même si tu es palestinien. Mais tu n'auras pas peur de mourir si tu es musulman et que tu as la foi. »

¹⁰⁷ BOXERMAN Aaron, « Hamas Says Jerusalem Stabber Was Group Member », *Times of Israel*, 7 mars 2022, consulté le 1^{er} avril 2022, https://www.timesofisrael.com/liveblog_entry/hamas-says-jerusalem-stabber-was-group-member/.

¹⁰⁸ ITAMAR Marcus et CROOK Barbara, « Hamas Explains Use of Human Shields: "We Desire Death as You Desire Life." », 29 mars 2008, consulté le 1^{er} avril 2022, <https://palwatch.org/page/1089>.

¹⁰⁹ Les sous-titres étaient également en anglais.

« Pourquoi l'enfant meurt-il si jeune ? Pour nous, sa mémoire vivra toujours. Palestine, je te protège ta terre avec ma vie. Ma vie est pour toi. »

¹¹⁰ Larousse, « Définitions : martyr », *loc. cit.*

entier « supporte de cruelles souffrances ». Certains y lisent un discours de victimisation. Dans une interview pour le podcast du média *Haaretz*, la journaliste Rajaa Natour clame que les films palestiniens reproduisent quasiment tous ce type de discours : « [...] *the victimization is basically controlling the narrative and the movie industry of palestinian producers and directors.* »¹¹¹ En effet, le revers des films qui dénoncent les conditions de vie et l'oppression israélienne est la projection de l'image du palestinien en tant que victime. Si de telles images percutantes de martyr ont le pouvoir de faire ressentir de la compassion et ainsi d'initier une réponse politique¹¹², il est aussi possible d'argumenter qu'elles peuvent banaliser la souffrance d'un peuple au point d'insensibiliser la communauté internationale à celle-ci, laquelle ne regarde alors les Palestiniens qu'avec pitié¹¹³.

B) Le public du cinéma et l'identité nationale : quels enjeux ?

Afin que les œuvres israéliennes et palestiniennes contribuent à forger leurs identités nationales, celles-ci doivent trouver un écho au sein des populations. Mais quels sont leurs publics ? À qui ces films sont-ils destinés ? Dans quelle mesure influencent-ils ces publics ? Tant d'interrogations renvoient finalement à la question fondamentale de savoir quelle place occupe le cinéma au sein des sociétés israélienne et palestinienne.

1) *Les cinémas pour les publics israélien et palestinien*

Si les tous les cinéastes aspirent à toucher un large public, il est important de noter que le rayonnement culturel du cinéma en Israël et dans les TPO n'est pas aussi important que dans des pays comme la France. Par exemple, alors que les Français visionnent environ trois à quatre films par an¹¹⁴, les Israéliens n'en voient que deux en moyenne :

¹¹¹ « la victimisation contrôle essentiellement le récit et l'industrie du cinéma des producteurs et réalisateurs palestiniens. »

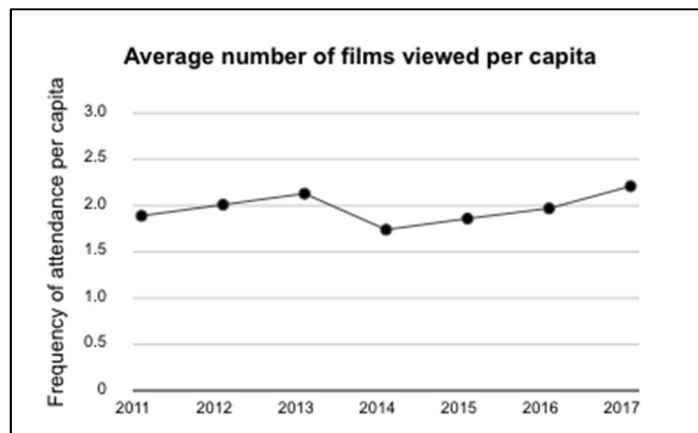
SPUNGIN Simon, « What's missing from Netflix's cowardly collection of "Palestinian stories" », podcast audio, Spotify, *Haaretz Weekly*, consulté le 15 janvier 2022, https://open.spotify.com/episode/0HI664uNx2zrocyup2QYxc?si=502TnGGYQ7KDZJWJ_GyS9-Q.

¹¹² HUTCHISON Emma, « A Global Politics of Pity? Disaster Imagery and the Emotional Construction of Solidarity after the 2004 Asian Tsunami », *International Political Sociology*, volume 8, n° 1, 2014, p. 1-19, https://www.academia.edu/es/6532054/A_Global_Politics_of_Pity_Disaster_Imagery_and_the_Emotional_Construction_of_Solidarity_after_the_2004_Asian_Tsunami, p. 4 ; p. 8.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ UNESCO Institute for Statistics, « France », 27 novembre 2016, consulté le 8 mai 2022, <http://uis.unesco.org/en/country/fr>.

Document 2 : nombre de films vus par an par habitant en Israël entre 2011 et 2017.



Source : UNESCO Institute for Statistics, « Israel », 27 novembre 2016, consulté le 8 mai 2022, <http://uis.unesco.org/en/country/il?theme=culture>.

Pourtant, Israël possède de nombreux cinémas, moyennant un total d'environ 400 écrans en 2017¹¹⁵, tandis que la France en comptait 6000¹¹⁶. Étant donné que la superficie de la France est environ quarante-huit fois supérieure à celle d'Israël, il peut être considéré qu'Israël est tout aussi bien équipée que cette dernière. Par conséquent, cela laisse penser que le cinéma intéresse moins les Israéliens que les Français. Quant aux Palestiniens, il est difficile de mesurer l'influence du cinéma sur eux, étant donné qu'il est compliqué d'obtenir des chiffres sur l'industrie dans les TPO. L'espace étant fragmenté entre les zones A, B, C de la Cisjordanie et la bande de Gaza, il n'existe pas réellement d'instance centralisée capable de recueillir des chiffres sur l'infrastructure du cinéma. Cependant, quelques institutions comme le théâtre et cinémathèque Al-Kasaba ont acquis une certaine notoriété. Établi dans les années 1970 à Jérusalem, puis dans les années 2000 à Ramallah, le cinéma est un vivier de la culture cinématographique palestinienne qui organise des événements divers et variés¹¹⁷. Il a longtemps été considéré comme le seul endroit où les artistes palestiniens pouvaient promouvoir leurs œuvres. Il existe néanmoins d'autres cinémas, comme les « *Palestine Towers Cinemas* »¹¹⁸ à Ramallah, mais l'opacité des informations empêche l'estimation exacte du nombre de cinémas. Il est plus probable que les films soient diffusés par le biais de projections dans divers lieux

¹¹⁵ UNESCO Institute for Statistics, « Israel », 27 novembre 2016, <http://uis.unesco.org/en/country/il?theme=culture>.

¹¹⁶ UNESCO Institute for Statistics, « France », 27 novembre 2016, consulté le 8 mai 2022, <http://uis.unesco.org/en/country/fr>.

¹¹⁷ Arab.org, « Al-Kasaba Theater Und Kino Palestine », 16 mars 2016, consulté le 8 mai 2022, <https://arab.org/directory/al-kasaba-theater-und-kino-palestine/>.

¹¹⁸ S. n., « Palestine Tower Cinemas », *Palestine Tower Cinemas*, consulté le 8 mai 2022, <http://www.palestinetradetower.com/tower-cinema/>.

culturels, comme les théâtres qui sont plus nombreux que les cinémas¹¹⁹. Par exemple, dans les années 1990, le réalisateur israélien Avi Mograbi organisait des projections à Ramallah¹²⁰.

Par ailleurs, un obstacle au développement des cinémas israélien et palestinien est la domination de l'industrie américaine dans les salles. Eran Kolirin, réalisateur de *La visite de la fanfare* (2007) et de *Et il y eut un matin* pense que « la situation a laissé le champ libre à l'invasion de la société israélienne par la culture de masse américaine et le capitalisme. [...] Sur ce plan il n'y a pas de grande différence entre les Israéliens, les Égyptiens ou les Palestiniens : on est tous en train de se perdre en se laissant envahir par le grand rêve occidental. »¹²¹ Effectivement, Schweitzer rappelle que

habituellement, l'essentiel de la fréquentation du cinéma israélien se concentre sur un ou deux blockbusters [...] alors que de nombreux films d'auteur, souvent primés dans des festivals internationaux, n'attirent que quelques milliers de spectateurs. Enfin, en Israël comme ailleurs, la distribution cinématographique demeure largement dominée par le cinéma commercial, notamment américain¹²².

Ainsi, il apparaît que l'influence du cinéma en Israël et dans les TPO est relativement peu prégnante. De ce fait, est-il possible d'affirmer que le cinéma est « agent de l'histoire » ? La réponse est nuancée. Il existe un intérêt évident pour le cinéma, notamment en Israël. On y dénombre effectivement plusieurs formations de cinéma, comme le département de cinéma de l'université de Tel Aviv où la majorité des cinéastes précédemment mentionnés ont étudié, l'école Sam Spiegel à Jérusalem, ou encore le département du cinéma du Saphir College¹²³. Cependant, les films israéliens et palestiniens du corpus étudié ont en général un public national restreint, tandis que le public international prend de plus en plus d'importance depuis les deux dernières décennies.

2) Le « cinéma de festival » : les films à destination d'un public international ?

À partir des années 2000, les cinémas israélien et palestinien font leur entrée sur la scène internationale, par le biais des grands festivals de cinéma. Ces festivals constituent des phénomènes culturels non-négligeables, qui permettent un nouveau rayonnement d'Israël et des TPO. Par le cinéma et les festivals, les nations peuvent effectivement mener une quête de

¹¹⁹ MEE Erin B., « The Cultural Intifada: Palestinian Theatre in the West Bank », *TDR*, volume 56, n° 3, 2012, p. 167-177, consulté le 8 mai 2022, <http://www.jstor.org/stable/23262940>, p. 167.

¹²⁰ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, *op. cit.*, p. 259.

¹²¹ SCHWEITZER, *Le nouveau...*, *op. cit.*, p. 89.

¹²² *Ibid.*, p. 18.

¹²³ *Ibid.*, p. 17-18.

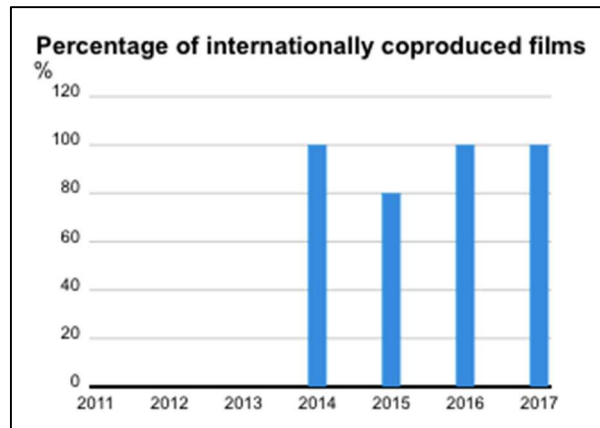
reconnaissance internationale et étendre leur *soft power*. À propos des jeunes nations, Frodon explique que le cinéma est un bon indicateur de leur identité nationale et du rôle qu'elles souhaitent jouer dans le jeu mondial : « le rapport d'une collectivité au cinéma, au besoin et à la possibilité de produire une image d'elle-même, pour elle-même et pour le reste du monde, fournit un instrument de réflexion pertinent [...] sur la manière dont elles veulent et peuvent prendre place parmi l'ensemble des collectivités humaines. »¹²⁴

À cette époque, les films israéliens et palestiniens sont donc propulsés sur la scène internationale. Sur les vingt-sept films du corpus étudié, dix-sept ont été nominés ou récompensés par les plus grands festivals internationaux (cf. annexe 2). De plus, la totalité des films le sont également dans des festivals de moindre renommée, à l'exception du court-métrage de dix minutes *Made in Palestine*. Certains films ont été de véritables succès internationaux comme *Valse avec Bachir* qui ne reçoit pas moins de soixante-trois nominations et quarante-cinq prix, ou encore *La visite de la fanfare*, l'un des favoris du Festival de Cannes de 2007. En outre, les seuls films nominés aux Oscars sont des films israéliens (*Beaufort*, *The Gatekeepers*, *Valse avec Bachir*), témoignant de la puissance de l'industrie du cinéma israélienne.

Néanmoins, si le monde, surtout occidental, prête davantage attention aux films israéliens et palestiniens, ce phénomène va de pair avec une dépendance croissante des cinéastes aux financements internationaux. Tous les films du corpus, quasiment sans exception, sont des co-productions. Alors qu'en France entre 40 et 50% des productions nationales sont coproduites, ce chiffre atteint 100% dans les TPO :

¹²⁴ SCHWEITZER, *Le nouveau...*, op. cit., p. 173.

Document 3 : part de films issus de co-productions internationales en Territoires palestiniens occupés entre 2011 et 2017.



Source : UNESCO Institute for Statistics, « Palestine », 27 novembre 2016, consulté le 8 mai 2022, <http://uis.unesco.org/en/country/ps?theme=culture>.

En effet, les films palestiniens, mais aussi les films israéliens, sont souvent soutenus par des organismes tels que le CNC, Arte, et d'autres sociétés de production privées. Les pays européens sont les premiers partenaires des films du corpus étudié, suivi des États-Unis et parfois de certains États arabes (cf. annexe 1). Une telle importance de la collaboration avec l'étranger a forcément des conséquences sur le type de film que créent les cinéastes. Pour le réalisateur Raed Andoni, ce type de production pose problème : « Quand nous faisons un film en pensant au public européen, il devient facilement un film de propagande. »¹²⁵ En effet, peut-on dire que le cinéma palestinien est un cinéma « national » si la majorité de ses producteurs sont étrangers ? Les films du corpus soutenus par l'étranger traitent quasiment exclusivement du conflit israélo-palestinien, le sujet qui intéresse le plus la communauté internationale quand il s'agit des Israéliens et des Palestiniens. Ainsi, le système de co-productions ne pousse-t-il pas les cinéastes à mettre leur engagement au centre de leur œuvre ? La sélection récente par *Netflix* de films palestiniens illustre bien ce biais potentiel de l'étranger. En 2021, la plateforme de streaming a créé une collection intitulée « histoires palestiniennes », dont tous les films montrent avant tout les Palestiniens comme des victimes du conflit israélo-palestinien. Plusieurs films du corpus sont issus de cette collection : effectivement, les films les plus faciles d'accès en France sont ceux qui adoptent cette perspective sur le conflit israélo-palestinien. Toutefois, les productions palestiniennes restent peu nombreuses et cette perspective demeure la plus courante dans le cinéma palestinien.

¹²⁵ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, op. cit., p. 134.

Ainsi, l'émergence des films palestiniens et israéliens sur la scène culturelle internationale n'est pas sans défis. Cependant, elle permet également au grand public une meilleure connaissance du conflit israélo-palestinien, dont les enjeux sont concrètement représentés par les Israéliens et les Palestiniens eux-mêmes.

II. Le cinéma au service de la mémoire

Les mémoires sont des souvenirs subjectifs « vulnérable[s] à la manipulation et l'appropriation »¹²⁶. Alors que l'histoire se veut être une reconstruction objective et ordonnée des faits passés¹²⁷, les mémoires sont vivantes et attachées à des groupes divers et variés, comme le rappelle Maurice Halbwachs¹²⁸. Le cinéma s'offre alors comme une arène où les mémoires s'affrontent, où chacun revendique sa propre version de l'histoire. Dans le cas d'Israël et de la Palestine, l'histoire officielle demeure l'objet de nombreux débats, comme en témoignent les luttes à propos des programmes des manuels scolaires¹²⁹ ou de la commémoration de la Nakba¹³⁰. Ainsi, à défaut de maîtriser son récit dans les manuels d'histoire, les cinéastes mettent le cinéma au service de la mémoire.

A) Être maître de son récit national

À ses débuts, le sionisme a occulté la présence palestinienne sur la « Terre promise », la décrivant comme une terre vide d'habitants¹³¹. En s'appuyant sur le cinéma, les Palestiniens cherchent aujourd'hui à reprendre le contrôle de leur histoire, et ainsi de leur existence en tant que nation, comme l'ont pu le faire autrefois les sionistes.

1) Parler en son propre nom

Quand les Palestiniens ont pu contrôler leur propre image, cela leur a donné plus de force sur leur destinée.

Mai Masri, réalisatrice de *Frontiers of Dreams and Fears*¹³².

Représentés exclusivement par les Israéliens, les Palestiniens ont longtemps été privés de leur propre voix au cinéma. En effet, entre 1948 et 1967, alors que le cinéma israélien fait

¹²⁶ NORA Pierre, « Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire », *Representations*, n° 26, 1989, p. 7-24, consulté le 5 mai 2022, <https://doi.org/10.2307/2928520>, p. 8.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹²⁸ HALBWACHS, *La mémoire collective...*, *op. cit.*, p. 47.

¹²⁹ Le Monde.fr, « Israël-Palestine : la guerre des manuels scolaires », 16 septembre 2009, consulté le 5 mai 2022, https://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2009/09/16/israel-palestine-la-guerre-des-manuels-scolaires_1241203_3218.html.

Le Monde.fr, « L'aide européenne à la Palestine prise en otage par un commissaire hongrois de Bruxelles », 2 mai 2022, consulté le 5 mai 2022, https://www.lemonde.fr/international/article/2022/05/02/l-aide-europeenne-a-la-palestine-prise-en-otage-par-un-commissaire-de-bruxelles_6124426_3210.html.

¹³⁰ La Nakba : « la catastrophe » en arabe. Cela fait référence au déplacement d'environ 800 000 Palestiniens de Palestine en 1948.

Le Monde Diplomatique, « Palestine... », *art. cit.*, p. 8.

¹³¹ PAPPÉ, *La propagande...*, *op. cit.*, p. 36.

¹³² HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, *op. cit.*, p. 102.

ses débuts, aucun film palestinien n'est produit¹³³. Puis, entre 1968 et 1982, s'ouvre la période du « cinéma des organisations palestiniennes », où les films sont avant tout produit en exil, notamment avec le soutien de l'OLP, jusqu'à ce que cette dernière doive quitter le Liban en 1982¹³⁴. Ce n'est finalement que depuis les années 1980 que le cinéma palestinien est produit dans les TPO, par des Palestiniens eux-mêmes. C'est ce que raconte le réalisateur Daoud Kuttab : « Dans le temps, les cinéastes étrangers nous filmaient et nous n'avions rien à dire. À présent, nous avons nos propres cinéastes, producteurs, acteurs, directeurs de photo. »¹³⁵ Ainsi, les cinéastes palestiniens mettent désormais un point d'honneur à raconter leur propre histoire. Najwa Najjar estime qu'il est important que leur histoire soit entendue afin qu'une paix « juste » soit possible¹³⁶. Ainsi, le cinéma aurait ici la capacité de donner de la visibilité à une histoire authentique, de permettre la reconnaissance des Palestiniens en somme. Il est alors possible d'estimer que le cinéma contribue à constituer une « Histoire-mémoire », que théorise Ferro : « L'Histoire-mémoire (des Juifs, des femmes, de mon village, etc.) a une fonction d'identification ; le groupe se retrouve grâce à son Histoire, il la chante, et il est mû par le souci de sa propre dignité, de sa reconnaissance »¹³⁷. Celle-ci contraste avec l'« Histoire générale » qui sert souvent à « légitimer les institutions qui gouvernent »¹³⁸. Le cinéaste n'est toutefois pas pour autant historien, car il ne s'astreint pas à une quelconque rigueur scientifique. C'est pourquoi le cinéaste fait ce que Ferro appelle de l'« Histoire expérimentale », c'est-à-dire qu'il sélectionne des informations pertinentes, en exclut d'autres explicitement et fait des choix artistiques pour étayer son argumentation. De ce point de vue, il produit des analyses et discours uniques, ce qui rend l'œuvre intéressante pour le public, mais montre aussi qu'il sacrifie toute prétention à l'objectivité au cours de sa quête de reconnaissance et de dignité.

En outre, les cinéastes palestiniens soutiennent que c'est précisément leur faculté à restituer authentiquement leur point de vue subjectif qui fait qu'ils sont les seuls à disposer de la légitimité pour le faire. Comme le formule Ameen Nayfeh, « après tout, comment un Israélien pourrait-il connaître tous les détails de la vie d'un Palestinien ? »¹³⁹ Cette réflexion fait écho à la difficulté du Nouveau cinéma israélien à représenter le point de vue de l'Autre et à donner de la profondeur psychologique à leurs personnages palestiniens. Les histoires que racontent

¹³³ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, *op. cit.*, p. 48.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹³⁶ Propos recueillis lors du ciné-débat sur *Between Heaven and Earth* avec Najwa Najjar au cinéma Star à Strasbourg le 13 octobre 2021.

¹³⁷ FERRO, *Cinéma...*, *op. cit.*, p. 213.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 214.

¹³⁹ Propos recueillis lors du ciné-débat sur *200 mètres* avec Ameen Nayfeh au cinéma Star à Strasbourg, le 16 octobre 2021.

les Palestiniens sont des histoires intimes de leur quotidien, ce pourquoi il paraît effectivement peu aisé pour un Israélien de les raconter. Ula Tabari, réalisatrice palestinienne de nationalité israélienne, fait quant à elle la synthèse des deux perspectives, en expliquant que l'histoire palestinienne est à la fois intime et publique :

Quand je parle de la Palestine, je dis toujours que c'est une histoire privée, c'est mon histoire intime même si elle ne m'appartient pas entièrement, car c'est aussi une histoire publique qui concerne et les Palestiniens et le monde entier. J'aimerais que ces deux aspects "l'intime" et "le public" puissent exister pleinement sans affrontement aucun. Heureusement nous aussi nous avons commencé à en parler, et à nous présenter par nous-mêmes ; nous avons un peu plus d'espace, mais ce n'est pas suffisant, ce risque est toujours présent¹⁴⁰.

Si l'histoire est « intime », c'est parce qu'elle est celle d'individus. Mais elle est aussi publique puisqu'elle est liée au conflit israélo-palestinien qui implique indirectement le « monde entier ». Finalement, Tarabi rejoint la position de ses homologues qui, certes, souhaitent parler en leur propre nom, mais ont conscience de l'existence d'un troisième parti, le monde, qui peut leur apporter la légitimité et l'appui politique nécessaires à leur lutte.

2) L'importance de la représentation culturelle

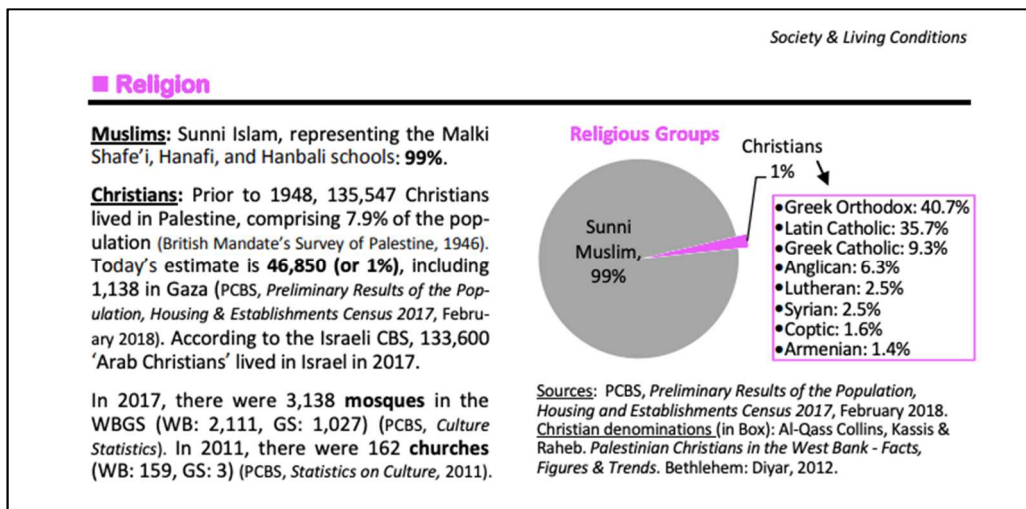
La représentation culturelle authentique des Palestiniens est une autre facette de l'enjeu de la maîtrise du récit national. Bien sûr, le cinéma israélien reflète aussi la culture israélienne, mais sa projection semble être un processus plus passif, moins intentionnel, que chez les Palestiniens. Pour la population palestinienne, il s'agit encore une fois d'affirmer son identité, de glorifier sa culture, dont Israël a généralement une perception négative.

Divers aspects de la culture palestinienne sont intégrés dans les films. Tout d'abord, les scènes de mariage, une tradition encore très ancrée dans la culture palestinienne¹⁴¹, sont très courantes. C'est notamment le cas dans le film *Pomegranates and Myrrh* où les deux protagonistes se marient. Ce mariage est d'autant plus intéressant qu'il a lieu entre deux familles palestiniennes chrétiennes. Seulement 1% des Palestiniens sont chrétiens, pour 99% de musulmans ; toutefois, leur représentation au cinéma permet de témoigner de la diversité religieuse des Palestiniens, associés généralement, à tort, exclusivement à l'islam.

¹⁴⁰ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, op. cit., p. 35.

¹⁴¹ The Institute for Middle East Understanding (IMEU), « Palestinian Social Customs and Traditions », s. d., consulté le 5 mai 2022, <https://imeu.org/article/social-customs-and-traditions>.

Document 4 : tableau récapitulatif des religions au sein de la population palestinienne.



Source : « Society and Living Conditions », [Factsheet], *Palestinian Academic Society for the Study of International Affairs (PASSIA)*, 2019, consulté le 2 avril 2022, http://passia.org/media/filer_public/13/cd/13cd6f9a-5e96-4f7c-a04d-13dd36e07d81/factsheet_society_living_conditions_2019.pdf.

Les films israéliens du corpus étudié qui assument le plus une position pro-palestinienne représentent également des mariages palestiniens, comme *The Bubble* et *Et il y eut un matin* (2022). Tous deux montrent des mariages comme des événements vivants de fête de la communauté, témoignant d'une vision positive et humaine de la culture palestinienne de certains cinéastes israéliens.

Les scènes de café constituent un autre exemple de représentation culturelle. Dans *Eyes of Thief*, le café est un véritable lieu de sociabilité masculine où chacun vient boire le thé ou le café turc. Le patron entretient des liens personnels avec ses clients. Le protagoniste, qui vient d'arriver en ville, tisse très rapidement des liens avec lui, et réussit à obtenir un petit travail grâce à ce nouveau contact qui l'oriente vers une autre connaissance. Le café est aussi un endroit où les hommes se sentent à l'aise pour discuter de politique et du conflit avec Israël. Les scènes de café des films *Les citronniers* (2008) et *Et il y eut un matin* suggèrent quant à elles que les Palestiniens se réunissent au café également pour gérer leurs affaires, légales ou illégales, dans une sphère publique réservée exclusivement aux hommes.

Finalement, en rétablissant la complexité et la diversité dont a été privée la culture palestinienne pendant longtemps, les films israéliens et palestiniens redonnent de la profondeur aux personnages palestiniens, ce qui permet au spectateur de ressentir une certaine « proximité morale »¹⁴² avec ces derniers.

¹⁴² LACY, « War... », *art. cit.*, p. 616.

B) L'héritage générationnel : la reproduction ou la discordance des perceptions du mythe national

Les mythes nationaux reproduits dans les films israéliens et palestiniens ne sont pas les mêmes aujourd'hui qu'il y a cinquante ans, mais il existe une certaine continuité. Si les cinéastes mènent un travail réflexif sur l'identité nationale, il n'en demeure pas moins qu'ils sont prédéterminés par les valeurs et les mentalités des sociétés dans lesquelles ils ont grandi. Plus particulièrement, ils sont marqués par les événements historiques vécus par la collectivité. Les cinéastes qui arrivent sur le devant de la scène au début des années 2000 forment de nouvelles générations, israélienne et palestinienne, qui font émerger de nouveaux thèmes et visions. D'après Halbwachs, de nouvelles générations émergent effectivement lorsqu'un ou plusieurs événements marquent un tournant décisif : « si des circonstances extérieures introduisaient dans la vie du groupe un élément nouveau, incompatible avec son passé, un autre groupe prendrait naissance, avec une mémoire propre, où ne subsisterait qu'un souvenir incomplet et confus de ce qui a précédé cette crise. »¹⁴³ Les générations de cinéastes semblent surtout marquées par la Première guerre du Liban et par les Intifadas. Le fait que les vétérans du Liban soient surnommés la « génération du Liban »¹⁴⁴ en Israël ne fait que souligner le puissant lien entre cet événement et ceux qui l'ont vécu. Quant aux Intifadas, Ameen Nayfeh montre l'étendue du traumatisme en racontant avoir été témoin de la violence de l'Intifada Al-Aqsa : « *At the second Intifada, I was twelve years-old. I had classmates who were shot during these times.* »¹⁴⁵

Cependant, Halbwachs mentionne aussi l'existence d'une « histoire vivante qui se perpétue ou se renouvelle à travers le temps et où il est possible de retrouver un grand nombre de ces courants anciens qui n'avaient disparu qu'en apparence. »¹⁴⁶ Dans le cas du conflit israélo-palestinien, les sociétés israélienne et palestinienne cultivent méticuleusement l'héritage générationnel, la mémoire ancienne de certains événements qu'ils veulent empêcher de tomber dans l'oubli. Du côté palestinien, le souvenir de la Nakba est extrêmement prégnant et il apparaît clairement que les cinéastes le cultivent volontairement. L'histoire du film *Salt of this Sea* illustre bien ce phénomène. Il s'agit d'une jeune femme américano-palestinienne qui retourne

¹⁴³ HALBWACHS, *La mémoire...*, op. cit., p. 50.

¹⁴⁴ O'HEHIR, « Israel's... », art. cit.

¹⁴⁵ « Lors de la seconde Intifada, j'avais douze ans. J'avais des camarades qui se sont fait tirer dessus à ce moment-là. »

Propos recueillis lors du ciné-débat sur *200 mètres* avec Ameen Nayfeh au cinéma Star à Strasbourg, le 16 octobre 2021.

¹⁴⁶ HALBWACHS, *La mémoire...*, op. cit., p. 35.

en Israël pour récupérer les économies de son grand-père datant d'avant 1948. Tout le long du film, elle lutte pour rappeler que la Palestine appartenait autrefois aux Palestiniens, avant la Nakba. À l'aéroport, quand un agent lui demande où est né son père, elle répond : « Il est né ici. » L'agent lui rétorque : « En Israël ? » Avec un regard exaspéré, elle dit « À Jaffa », refusant ainsi de dire que ses ancêtres sont nés en Israël.

La mémoire vive de la Nakba est aussi cultivée dans *Frontiers of Dreams and Fears* qui interroge des enfants sur leurs histoires familiales et leurs ancêtres. Une séquence du documentaire spécialement intéressante montre les enfants qui effectuent un exercice à l'école : ils écrivent sur un papier le nom de leur village d'origine, avant la Nakba, et ce pourquoi il est connu. Ils déambulent ensuite dans les rues en demandant à chaque enfant d'où il vient. La question « d'où viens-tu ? » fait d'ailleurs toujours implicitement référence aux villages rayés de la carte (cf. annexe 3), et non pas à leur lieu de naissance, comme si cela allait de soi. Enfin, les enfants écrivent l'information reçue sur une clé en papier, qu'ils portent autour du cou. Ils s'assurent que tout le monde en a une en demandant : « As-tu une clé de la Palestine ? » Cette séquence met en lumière à quel point l'héritage de la Palestine et de la Nakba a été transmis par les familles. L'enfant, en ce sens, est la clé de la mémoire collective que les adultes souhaitent voir traverser les générations. Dans une certaine mesure, en tant qu'œuvre matérielle intemporelle, les films peuvent également jouer ce rôle testamentaire.

Néanmoins, certaines œuvres prennent aussi du recul sur l'héritage que leurs aïeux souhaitent leur transmettre. Le moyen-métrage *In Vitro*, qui est un long dialogue entre une mère palestinienne et sa fille, donne une idée de cette lutte des mémoires. La fille, Alia, veut faire comprendre à sa mère que ses souvenirs ne sont pas les siens : « Cet endroit... c'est votre exil, pas le mien » ; « La perte n'a pas de sens si c'est une abstraction » ; « Ce que nous faisons ici ne ressuscitera pas le passé ». La mère est quant à elle constamment renvoyée à des images de la Palestine d'antan et de son enfance. L'écran est ainsi scindé en deux, opposant les deux femmes qui ne se comprennent pas. Maurice Halbwachs explique que ce décalage générationnel est un produit du temps et de l'âge qui permet à l'enfant de se distancier de la mémoire qui lui a été transmise :

À mesure que l'enfant grandit, et surtout lorsqu'il devient adulte, il participe de façon plus distincte et plus réfléchie à la vie et à la pensée de ces groupes dont il faisait partie [...]. Comment l'idée qu'il se fait de son passé n'en serait-elle pas modifiée ? Comment les notions nouvelles qu'il acquiert, notions de faits, réflexions et idées, ne réagiraient-elles

point sur ses souvenirs ? [...] le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent [...] ¹⁴⁷.

De la sorte, les mythes nationaux se transforment avec les générations, même si certains se perpétuent. Dès lors, les films, lieux d'exploration du passé, constituent des témoignages de ces évolutions.

C) Le cinéma documentaire et les archives : la preuve imparable de l'image

Puisque les mémoires sont susceptibles de faire l'objet de manipulation, il semble que les cinéastes considèrent que les images du réel apportent la preuve irréfutable des arguments qu'ils avancent. En effet, les archives autant que les films documentaires s'apparentent à des témoignages directs du conflit israélo-palestinien, et permettent de forger les mémoires.

1) **Les archives dans les films : l'art à la recherche du réel**

Dans le corpus étudié, plusieurs films de fiction incorporent des images d'archives, dans l'idée que celles-ci apportent une plus-value. Ici, le cinéma poursuit un but plus didactique que divertissant. Or les images du réel ne sont pas synonymes d'information, étant donné qu'elles peuvent également faire l'objet de manipulations, ou du moins que la façon dont elles sont sélectionnées révèle d'ores et déjà une prise de position. Cependant, les films israéliens et palestiniens estiment bel et bien que les images d'archives sont un reflet fidèle de la réalité. Dans une démarche quasiment scientifique, les cinéastes expliquent avoir fait des recherches très approfondies sur leur sujet : « Pour moi, il s'agit d'essayer de dire le plus honnêtement et authentiquement une histoire. Je fais beaucoup de recherches et je parle à autant de gens que possible » ¹⁴⁸, explique Najwa Najjar sur son film *Eyes of a Thief*. Pour *Incitement*, Yaron Zilberman a quant à lui fait dix ans de recherches sur l'assassin de Rabin ¹⁴⁹. Zilberman utilise de nombreuses images d'archives, qu'il fond dans les scènes de fiction qui reproduisent les événements enregistrés à l'époque. Il reprend des images des discours des politiciens, des manifestations, des attentats, etc., restituant ainsi l'ambiance tendue de la société israélienne à l'heure des accords d'Oslo.

¹⁴⁷ HALBWACHS, *La mémoire...*, op. cit., p. 38.

¹⁴⁸ Al-Araby English, *Najwa Najjar Interview*, YouTube, 2014, consulté le 5 janvier 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=3rWmdoLBQMQ>.

¹⁴⁹ Collider Interviews, *Incitement: Director Yaron Zilberman and Yehuda Nahari Halevi Interview*, YouTube, 2019, consulté le 3 avril 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=5TxiYUsoI9k>.

En réalité, les images d'archives cadrent le sujet traité sous un certain angle. La succession d'images des discours de Benjamin Netanyahu et des meetings du Likoud¹⁵⁰ virulents envers Rabin à la veille de son assassinat pointe la responsabilité indirecte de ces derniers dans l'assassinat du Premier ministre. Cela fait d'ailleurs écho au titre du film « *Incitement* » qui fait référence à différents éléments du film, mais implicitement aussi à l'incitation à la violence lors des meetings du Likoud où la foule chantait « mort à Rabin ! » et poignardait des affiches de ce dernier sous les yeux de Netanyahu. Ainsi, les images d'archives que Zilberman a sélectionnées témoignent d'une position libérale et donc d'un biais politique évident. Certainement, un cinéaste de droite n'aurait pas la même version des faits.

Par ailleurs, le choix des archives révèle une volonté des cinéastes d'éveiller les consciences. En effet, ces derniers comparent les archives aux événements présents, pour rappeler que certains de ces événements n'appartiennent pas qu'au passé. À propos d'*Incitement*, Zilberman exprime son inquiétude sur la vie politique israélienne :

the actual events happened 25 years ago. And for us it's like yesterday. We're talking about know. Attacking democracy is now. [...]. So, for me the important was that, when you have a memory of something slowly and surely it becomes just a word, a concept, as opposed to the strong emotions of the trauma. So, I wanted to [...] figure out what happened, how it happened, what can we learn from this experience¹⁵¹.

Le cinéma palestinien traduit également un message politique. Les images d'archives sont souvent celles de la Palestine d'avant 1948, ou de la Nakba. Le moyen-métrage *In Vitro* montre d'anciennes images de Bethléem, où l'on voit des Palestiniens mener une vie ordinaire dans les rues de la ville. Puis la fiction fait irruption et politise ces images. Une marée noire dévaste la ville, sans doute pour signifier les vagues de Juifs qui arrivent en Palestine à la fin du XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle : une catastrophe écologique est donc la métaphore d'une autre catastrophe, la « Nakba ». De même, *Salt of this Sea* s'ouvre sur des images de destruction des maisons palestiniennes en 1948, faisant référence à l'histoire palestinienne de la protagoniste, dont la famille a dû se réfugier aux États-Unis. Ces deux films, en montrant des images de la Palestine, veulent à la fois montrer que la Palestine existait avant Israël, et réaffirmer le droit des Palestiniens à vivre sur cette terre. Ainsi, les images d'archives, dont l'usage est loin d'être neutre, véhiculent intrinsèquement des messages politiques et dévoilent l'existence de différentes mémoires des événements.

¹⁵⁰ Parti de la « consolidation », parti de droite israélien.

¹⁵¹ Collider Interviews, *Incitement...*, art. cit.

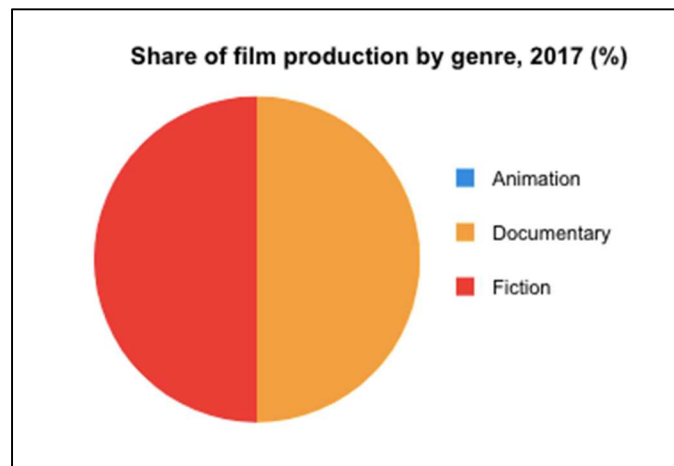
2) Le documentaire plutôt que la fiction : le réel à l'état brut ?

Le documentaire semble occuper une fonction similaire à celle des archives, celle de la poursuite du réel. Les films palestiniens du corpus étudié qui entrent dans le vif du sujet et qui dénoncent le plus explicitement les violations des droits humains sont des documentaires. Conformément à la fonction du documentaire, c'est-à-dire un « film, à caractère didactique ou culturel, visant à faire connaître un pays, un peuple, un artiste, une technique, etc. »¹⁵², les cinéastes souhaitent éduquer leur public sur ces sujets. Pour les Palestiniens, documenter les violations des droits humains est une arme de lutte non négligeable, puisque cela leur permet de toucher l'opinion publique internationale. Les Palestiniens, comme le journaliste Daoud Kuttab, soulignent d'ailleurs l'importance croissante des documentaires dans un contexte de forte médiatisation du conflit israélo-palestinien : « seul le documentaire peut nous présenter comme des êtres humains parce qu'il nous donne du temps ; il ne subit pas la pression de la nouvelle, il peut refléter notre humanité. »¹⁵³ Les documentaires constituaient d'ailleurs la moitié des productions palestiniennes en 2017 d'après l'UNESCO, soulignant l'attrait des cinéastes pour ce genre filmique :

¹⁵² Éditions Larousse, « Définitions : documentaire », consulté le 7 mai 2022, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/documentaire/26266>.

¹⁵³ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, *op. cit.*, p. 45.

Document 5 : graphique des types de films produits en Territoires palestiniens occupés en 2017.



Source : UNESCO Institute for Statistics., « Palestine », 27 novembre 2016, consulté le 8 mai 2022, <http://uis.unesco.org/en/country/ps?theme=culture>.

Dans une perspective de lutte des mémoires, il est important pour les Palestiniens de documenter leur version des faits et de ne pas laisser l'histoire officielle annihiler ce qui, selon eux, est la réalité. Pour Ferro, il s'agit du devoir de l'historien, qui doit s'appuyer sur le moyen documentaire pour faire émerger cette histoire alternative :

Au lieu de se contenter d'utiliser les archives, [l'historien] devrait tout autant les créer, contribuer à leur constitution : filmer, interroger ceux qui n'ont jamais le droit à la parole, qui ne peuvent pas témoigner. L'historien a pour devoir de déposséder les appareils du monopole qu'ils se sont attribués, d'être la source unique de l'histoire¹⁵⁴.

Les cinéastes palestiniens entreprennent ainsi la même démarche en faisant des images la preuve imparable des violations des droits humains. Par exemple, le documentaire *Behind the Fence* dénonce les conditions de vie du camp de réfugiés de Dheisheh. Les personnages interrogés racontent qu'à la veille de la première Intifada, les autorités israéliennes ont construit un mur de six mètres avec des barils de béton pour répondre aux projectiles de pierres. Ainsi, il n'y avait plus qu'une seule entrée du camp pour faciliter l'entrée du personnel de l'UNWRA. En 1987, les soldats israéliens assiègent le camp et font évacuer tous les hommes. Le documentaire met ainsi en lumière la flagrante violation de la liberté de circulation des réfugiés parqués entre les murs israéliens. Un des interviewés fait d'ailleurs une comparaison risquée avec Auschwitz. Évoquer la Shoah, la propre « catastrophe » des Juifs, touche évidemment la corde sensible des Israéliens juifs, et renvoie également à l'idée qu'a formulée l'intellectuel

¹⁵⁴ FERRO, *Cinéma...*, op. cit., p. 72.

américano-palestinien Edward Saïd selon laquelle les Palestiniens sont les « victimes des victimes »¹⁵⁵.

La situation des réfugiés à l'étranger est également dénoncée dans *Frontiers of Dreams and Fears*. On entend un homme dire : « un jour le camp va nous tomber dessus » et un autre dire amèrement : « il n'y a pas de travail ou de droits civiques pour nous au Liban ». Dans *Little Palestine*, c'est la situation des réfugiés palestiniens en Syrie qui est abordée. En montrant les images de bombardements des ravitaillements apportés à l'entrée du quartier assiégé, le réalisateur affirme en voix-off qu'on veut « éradiquer Yarmouk et anéantir le droit au retour ». À la fin, des habitants écrivent sur une grande banderole une pétition pour l'asile humanitaire adressée à « tous les pays respectant les droits de l'Homme », tandis qu'un homme commente que les « animaux sont mieux traités qu'[eux] ».

Les cinéastes semblent ainsi privilégier le documentaire pour rendre compte de leur situation. La fiction apparaît alors comme un contenu de seconde zone quand il s'agit de traiter des sujets sérieux, phénomène illustré par les propos d'Amos Gitaï : « Le cinéma de fiction est architectural. Il construit ou reconstruit ce qui n'existe pas au préalable. C'est la fabrication d'un trompe-l'œil, tandis que le cinéma documentaire, en ce qui me concerne, est archéologique : il creuse. Il essaie d'exposer des états cachés, des strates antérieures [...]. »¹⁵⁶

Pourtant, la fiction n'est-elle pas tout aussi capable de susciter le même intérêt et la même sympathie ? Comme l'exprime Frodon, « le cinéma [...] est [...] articulation entre réalité et fiction »¹⁵⁷ : peut-être la part fictionnelle est-elle davantage capable de sensibiliser le public. Le film *Gaza mon amour* représente également les conditions de vie des Gazaouis, entre coupures d'électricité quotidiennes, eau non-potable et chômage. Plongé dans l'intimité des personnages, le spectateur est alors plus apte à se sentir proche d'eux grâce à « la focalisation sur les états intérieurs au détriment de la description des espaces sociaux »¹⁵⁸. Ainsi, si le documentaire est le genre filmique préféré des cinéastes quand il s'agit d'informer les spectateurs, les films du corpus étudié montrent que la fiction est un outil tout aussi puissant.

¹⁵⁵ SAÏD Edward, *Israël, Palestine l'égalité ou rien*, Mayenne, Fabrique, 1999.

¹⁵⁶ ORLÉAN, Amos Gitaï..., *op. cit.*, p. 42.

¹⁵⁷ FRODON, *La projection nationale...*, *op. cit.* p. 21.

¹⁵⁸ BONTEMPS Véronique, MERMIER Franck, et SCHWERTER Stephanie, *Les villes divisées : récits littéraires et cinématographiques*, Dialogues entre cultures, Villeneuve-d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 10.

Partie III : filmer la Terre sainte, territoire morcelé et convoité

« Une terre sans peuple pour un peuple sans terre » : ce slogan sioniste pour la première fois prononcé par Lord Shaftesbury permet de comprendre le cœur du conflit israélo-palestinien, la lutte de deux peuples pour une terre. La géopolitique du conflit se transpose au cinéma. Filmer la Terre sainte, cœur de la dispute entre les deux peuples, devient un enjeu majeur : il s'agit d'en montrer les particularités, de se la réappropriier ou encore de montrer les liens affectifs qui la relient à elle. Alors que certains films israéliens interrogent leur rapport au territoire, les films palestiniens réaffirment sans cesse leur désir ardent de faire un saut soixante-dix ans en arrière, lorsque la Palestine était un espace unifié.

I. La frontière : lieu de séparation, d'interdit et de transgression

Il est de la nature des frontières d'être appropriées et réappropriées, et de changer de nature selon l'appropriateur. [...]. C'est pourquoi toute interprétation de l'espace-frontière sera obligatoirement subversive.

La professeure Yael Munk de l'université ouverte d'Israël sur la frontière¹⁵⁹.

Partie intégrante de la vie des Israéliens et des Palestiniens, la frontière (au sens de limite entre deux territoires plutôt qu'entre deux États) est un motif récurrent des deux cinémas. Constamment confrontés aux lignes imaginaires d'un État-nation fragmenté, surtout en Cisjordanie (cf. annexe 4), les cinéastes ne peuvent contourner ce sujet. La séparation se matérialise ainsi à l'écran, figure de la séparation entre deux peuples, de l'interdit énoncé par Israël et de la transgression des Palestiniens.

A) Une séparation physique et psychologique

Comme le montrent bien les *border studies*, bien que le but des frontières soit sécuritaire, ses conséquences sont aussi humaines. En l'occurrence, les cinéastes israéliens et palestiniens illustrent bien ces rapports complexes de l'humain aux frontières.

1) La fragmentation dans l'objectif du cinéaste

Grâce à sa caméra, le cinéaste a le moyen de représenter la frontière physique à sa guise. Nombre des films du corpus étudié proposent une réflexion sur le conflit israélo-palestinien et choisissent donc de montrer à quel point les frontières engendrent un morcellement du territoire. La dernière œuvre de Nadav Lapid, *Le genou d'Ahed*, offre une réflexion sur la géographie israélienne. Au début du film, le réalisateur-personnage se rend dans le désert du Néguev en avion. Il s'empare alors de son téléphone portable et se met à filmer la terre israélienne de haut. Le protagoniste se remémore alors les mots que sa mère, mais aussi celle de Lapid, lui disait souvent : « la géographie triomphera toujours ». Ce à quoi ajoute le personnage : « pas forcément en bien ». Cette phrase entre en résonance avec la situation du réalisateur à ce moment-là, alors dominant le paysage, triomphant d'Israël. L'avion ayant la particularité de survoler les frontières, soulignant leur caractère arbitraire et purement imaginaire, il permet de

¹⁵⁹ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, op. cit., p. 155.

donner un sentiment de liberté rare. Les réalisateurs sont en effet alors tout-puissants, libres et au-dessus d'Israël, perçu comme un tout depuis les cieux. Une telle représentation d'Israël est relativement exceptionnelle, les plans filmiques s'arrêtant le plus souvent aux murs érigés par les humains sur terre.

En effet, la plupart des films palestiniens donnent plutôt une sensation de suffocation. Les personnages palestiniens se butent sans cesse à la frontière. Un passage de *Frontiers of Dreams and Fears*, dont le titre indique la centralité du thème dans l'œuvre de Mai Masri, reflète particulièrement bien cette ambiance d'enfermement. Les enfants palestiniens de Cisjordanie et ceux réfugiés au Liban qui correspondaient jusqu'ici par courrier, se rejoignent alors à la frontière des deux territoires. L'excitation est palpable tandis que les familles, les amis, les personnages âgés et les enfants se parlent à travers la grille surveillée par des soldats. Chacun cherche à savoir ce qu'il est advenu de certains membres de leur famille, brandissant des photos et demandant si quelqu'un les connaît. Il apparaît alors des images particulièrement fortes des mains jointes et des baisers échangés à travers les barbelés. Deux mains d'enfants enlacées sont d'ailleurs représentées sur l'affiche du film (cf. annexe 1). Une des jeunes filles suivies par le documentaire décrit un sentiment puissant lors de cette rencontre : « *I felt something inside of me that was pushing me to hold on to their hands and to tear down the barbed wire.* »¹⁶⁰ À l'inverse des Israéliens, les Palestiniens ne font pas qu'observer la frontière : en la filmant, ils expriment le souhait de la démolir et de la redéfinir.

2) La fragmentation de la cellule familiale

Une des conséquences humaines très concrètes de la frontière est la séparation des familles. Le cinéma raconte ces histoires personnelles des familles israéliennes et palestiniennes fragilisées par ces multiples frontières.

a) L'échec du « chef de famille » palestinien

Ten years had passed since they took his manhood from him, and he had lived that humiliation day after day and hour after hour. [...]. For ten long years he had been trying to accept the situation? But what situation? To confess quite simply that he had lost his manhood while fighting for his country? And what good had it done? He had lost his manhood and his country, and damn everything in this blood world.

Extrait de la nouvelle *Les hommes dans le soleil* de Ghassan Kanafani (1999) à propos du personnage palestinien Abul, qui a dû fuir la Palestine et a été émasculé par un soldat israélien.

¹⁶⁰ « J'ai senti quelque chose en moi qui me poussait à tenir leurs mains et à démolir les barbelés. »

Les cinémas palestinien et israélien montrent aussi la frontière comme la source de séparation de la famille. La frontière, ici à la fois physique et psychologique, empêche les familles d'être accomplies. Le film *200 mètres* est certainement celui qui matérialise le mieux cette barrière. Le titre fait justement référence à la situation des membres d'une famille palestinienne, qui vivent à deux-cents mètres les uns des autres, mais qui sont séparés par un mur israélien. Alors que la mère de famille et les deux enfants ont la citoyenneté israélienne, le père s'y est refusé. Cependant, le père et sa famille peuvent se voir depuis leurs immeubles : ainsi, chaque soir, ils allument rituellement les lumières de leurs appartements pour se souhaiter bonne nuit. Si cette situation précaire paraît temporairement convenir à la famille, la situation tourne mal lorsque le jeune fils se blesse et doit aller à l'hôpital de l'autre côté de la frontière. Le père, sans permis de passage, doit alors fait face à divers obstacles pour le rejoindre.

Ici, la figure masculine, qui ne parvient pas à veiller sur sa famille, est défaillante. Ce thème est également présent dans *Eyes of a Thief* ou encore dans *Pomegranates and Myrrh*. Dans le premier, le père de famille est arrêté pendant le siège de Jénine, tandis que sa femme est tuée par une balle perdue et que sa fille devient orpheline. Dans le second le mari est emprisonné et la femme se retrouve seule à gérer leur verger. Or, la société palestinienne demeure une société patriarcale où l'homme occupe généralement la place de chef de famille. Ainsi, ses manquements en tant que protecteur de ses proches sont vécus comme des échecs. Les films n'abordent pas le sujet avec un sexisme ostensible, mais le spectateur comprend que l'équilibre du schéma familial palestinien est perturbé. Finalement, les hommes palestiniens sont eux-mêmes dominés par Israël, par sa puissance militaire, qui les rendent vulnérables. Ainsi, la virilité des Palestiniens est remise en question dans ce contexte de conflictualité. Comme le souligne Janine Halbreich-Euvrard, « dans tous les films du nouveau cinéma palestinien, la perte de l'espace extérieur est liée à celle de l'espace privé »¹⁶¹. Toutefois, la virilité peut être performée en entreprenant des actions pour la lutte palestinienne, comme manifester, affronter les soldats ou, plus largement, être un martyr puisque ces actions sont la preuve de la bravoure et du sacrifice dont sont capables les hommes palestiniens.

¹⁶¹ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, op. cit., p. 68.

b) Le soldat israélien, le pion manquant de l'échiquier familial

En envoyant ses soldats au front ou aux *checkpoints*, *Tsahal* sépare également les familles israéliennes. En commentant un plan sur un avis de décès du fils du protagoniste et un bol rempli d'oranges, Samuel Maoz résume *Foxtrot* en ces termes : « *I think that this is the story of my country — oranges and death notices.* »¹⁶² Ici, en comparant la culture d'oranges traditionnelle en Israël et les avis de décès, le réalisateur insinue que les décès prématurés sont tellement nombreux qu'ils font quasiment partie de la culture israélienne. Le fils du protagoniste est un soldat qui a été assigné à un *checkpoint*, frontière non-officielle au sein d'Israël, où il effectue donc une mission ordinaire pour Israël. Cela montre que ce pays lutte constamment pour sa sécurité : l'état de guerre est donc permanent et les avis de décès potentiellement nombreux. Lors de la même interview, Maoz souligne le rôle central de l'armée, « une partie intégrante de l'État », qui affecte la société entière. Cet impact sur les familles est bien représenté dans le film. Lorsque les soldats viennent annoncer aux parents le décès de leur fils à leur porte, une brèche s'ouvre dans le couple, la mère et le père réagissant de manière très différente. La mère sombre quasiment dans la folie et les soldats lui injectent un calmant. Elle entre alors dans une phase de sommeil profond, dont elle peine à sortir tout au long du film. Le père est quant à lui cloué sur place, en état de choc. Il finit cependant par craquer, allant sangloter dans les toilettes et se mutilant la main avec de l'eau bouillante.

Par ailleurs, les soldats ont l'air tellement imperméables à la souffrance du couple qu'il est clair qu'ils suivent un protocole. Cela met en lumière le caractère régulier de la procédure pour l'institution militaire, et ainsi le traumatisme que cela engendre pour toutes les familles israéliennes, comme l'affirme Maoz : « *The parents are floored by grief, and the film has more shocks in store for them as it explores the way trauma scars individuals and societies, and ripples across generations.* »¹⁶³ Le film de Joseph Cedar *Beaufort* fait écho à cette expérience. Alors en service au Liban, des soldats discutent. L'un demande aux autres si leurs parents savent qu'ils servent à Beaufort. Tous répondent que non, car ils ne veulent pas les inquiéter. Le premier dit : « Si mon père savait que j'étais ici, il viendrait me chercher. C'est vrai, il me laisserait plus sortir de la maison. » Comme dans *Foxtrot*, le spectateur comprend que les

¹⁶² « Je pense que c'est l'histoire de mon pays – des oranges et des avis de décès. »

AP, « Venice Festival Favorite "Foxtrot" Probes Family Grief and Israeli Trauma », *Times of Israel*, 3 septembre 2017, consulté le 26 décembre 2021, <http://www.timesofisrael.com/venice-festival-favorite-foxtrot-probes-family-grief-and-israeli-trauma/>.

¹⁶³ « Les parents sont submergés par le deuil, et le film a d'autres chocs en réserve pour eux puisqu'il explore la façon dont le traumatisme laisse des cicatrices sur les individus et les sociétés, et se propagent à travers les générations. »

Idem.

familles ne savent généralement pas où leurs proches sont envoyés ou quelles missions ils effectuent. Dans *Foxtrot*, le fils a enregistré un message dans sa boîte de messagerie qui illustre l'éloignement entre les membres de la famille : « Je suis au bout du monde, je n'ai pas de connexion. Laissez un message et je vous rappellerai un jour. »

En voulant protéger Israël en bâtissant des frontières à protéger, l'institution militaire finit peut-être par obtenir des résultats contre-productifs. Les cinéastes montrent que, comme la violence qui engendre du stress post-traumatique, les séparations fragilisent les familles israéliennes. En revanche, la frontière n'a pas les mêmes conséquences sur les Israéliens et les Palestiniens.

B) La frontière, source d'inégalités sociales

Les frontières et les murs d'Israël, de la bande de Gaza et de la Cisjordanie ont été avant tout érigés par l'État d'Israël pour sa sécurité. Ainsi, les citoyens bénéficiant de la nationalité israélienne peuvent aisément se déplacer, que ce soit à l'intérieur du pays ou en dehors. À l'inverse, les personnes ne possédant pas de passeport israélien, principalement des Palestiniens, passent difficilement les différentes frontières, notamment pour aller travailler. Cela engendre des relations de pouvoir et des inégalités sociales entre Israéliens et Palestiniens, qui existent aussi dans l'industrie du cinéma, et sont mises en lumière par les films palestiniens.

1) Trouver des financements en Israël et dans les Territoires palestiniens occupés

Les inégalités sociales entre les sociétés israélienne et palestinienne se reflètent dans les différences entre les cinéastes. Il est effectivement bien plus difficile de trouver des financements et de travailler dans les TPO qu'en Israël. Tout d'abord, les déplacements des cinéastes palestiniens qui ne possèdent pas la nationalité israélienne sont très limités. Cela est d'autant plus vrai depuis la seconde Intifada, puisque celle-ci a engendré un réflexe sécuritaire chez Israël qui a restreint la circulation des Palestiniens et ainsi le nombre de films produits, qui avait pourtant augmenté avant cette date¹⁶⁴. D'autre part, l'entrée d'un étranger dans les TPO ou la sortie d'un Palestinien du territoire sont très réglementées. Le récit d'une étudiante de l'université de Genève qui a réalisé *Behind the Fence* aux côtés de la réalisatrice palestinienne Tamara Abu Laban est sur ce point éclairant :

¹⁶⁴ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, *op. cit.*, p. 41 ; p. 92.

La demande de visa pour que Tamara puisse venir à Genève afin de réaliser le montage du film avec moi s'est avérée relativement compliquée. [...]. Lorsque Tamara s'est rendue au bureau de représentation suisse de Ramallah [...], après avoir franchi une série de points de contrôles depuis Bethléem, il lui a été demandé de rentrer chez elle et de revenir le 30 mai 2017. [...]. J'ai alors appelé le bureau de représentation suisse afin de négocier un rendez-vous plus tôt. [...] je lui ai effectivement obtenu un rendez-vous le lendemain, avec l'argument que l'Université de Genève avait besoin de sa venue pour mener à bien un projet scientifique. Par ailleurs, [...] les Palestiniens [...] n'ont pas l'autorisation d'utiliser l'aéroport de Tel Aviv. Ces derniers sont donc contraints de passer par Amman, ce qui augmente largement le temps de trajet d'une part et le coût associé d'autre part¹⁶⁵.

Ce témoignage montre à quel point produire un film peut être un véritable périple pour les Palestiniens, expliquant le nombre relativement faible de films qui sortent chaque année. En outre, un autre facteur handicapant pour les cinéastes palestiniens est l'absence de réels fonds dans les TPO. Avec l'émergence de l'AP au moment d'Oslo, le système d'aide se centralise, mais le cinéma n'est pas dans les priorités budgétaires de l'AP qui, doit non seulement gérer les nombreux problèmes de la Cisjordanie, mais est aussi critiquée pour sa corruption. De plus, comme le souligne le réalisateur Mustapaha Abou Ali, « les producteurs ayant de la sympathie » pour la cause palestinienne « préfèrent donner de l'argent à un cinéaste qui a un passeport israélien »¹⁶⁶. En effet, si on prend l'exemple de l'Israel Film Fund, celui-ci ne fournit de l'aide qu'aux « citoyens israéliens » ou « résidents permanents », comme défini par la Nouvelle loi du cinéma israélienne de 2001, qui inclut notamment l'obligation qu'au moins le réalisateur ou le scénariste soit citoyen israélien et qu'au moins 50% du budget doit être dépensé en Israël¹⁶⁷. Par ailleurs, les films palestiniens font souvent une critique acerbe d'Israël, ce qui rend difficilement imaginable que ces fonds les sélectionnent, comme le rappelle Nayfeh : « *Not everybody wants to finance a movie that criticizes Israel* »¹⁶⁸. Cela explique finalement pourquoi les cinéastes palestiniens se tournent vers les financements internationaux.

Enfin, un ultime obstacle se dresse devant les cinéastes palestiniens : les conditions de tournage. La plupart des cinéastes du corpus étudié soulignent un temps de tournage extrêmement court, ainsi qu'une difficulté à obtenir la location désirée. Ameen Nayfeh a tourné *200 mètres* en vingt-deux jours¹⁶⁹ et Najwa Najjar *Between Heaven and Earth* (2021) en vingt-

¹⁶⁵LEHEC Clémence, « Une géographie expérimentale de l'art aux frontières : filmer les graffitis du camp de réfugiés palestiniens de Dheisheh », thèse de doctorat, Université Grenoble Alpes, 2019, <https://www.theses.fr/2019GREAH029>, p. 268.

¹⁶⁶ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁶⁷ Israel Film Fund, « Guidelines for Support - Israel Film Fund », *s. d.* consulté le 9 mai 2022, <http://intl.filmfund.org.il/index.asp?id=6&Guidelines%20for%20Support>.

¹⁶⁸ « Tout le monde ne veut pas financer un film qui critique Israël. »

Propos recueillis lors du ciné-débat de *200 mètres* au cinéma Star à Strasbourg, le 16 octobre 2021.

¹⁶⁹ *Ibid.*

cinq jours¹⁷⁰. Les deux cinéastes avaient choisi de filmer aux frontières, à des *checkpoints*, ce qui complique la demande d'autorisation de filmer. Pour son autre film *Eyes of a Thief*, Najjar a mis entre six et huit mois pour trouver une location¹⁷¹. Ainsi, si l'indépendance des films palestiniens vis-à-vis de diverses institutions nationales permet la liberté artistique et d'expression, il apparaît que la frontière est au contraire un véritable frein à la créativité palestinienne.

2) La misère engendrée par l'isolement : les défis du permis de travail et du chômage

Les frontières sont aussi des obstacles pour les travailleurs palestiniens. En effet, les TPO, notamment du fait de leur morcellement, n'offrent pas beaucoup d'opportunités professionnelles. Cela, allié au fait que les permis de travail parfois soient difficiles à obtenir, engendre des taux de chômeurs élevés dans la bande de Gaza et en Cisjordanie : en 2019, 14,6% des Cisjordaniens sont sans emploi¹⁷² contre 45,1% des Gazaouis¹⁷³. Ce chiffre particulièrement élevé dans la bande de Gaza s'explique par le blocus qu'Israël et l'Égypte exercent sur le territoire depuis 2007 (cf. annexe 5). Les frères Nasser donnent un aperçu de ce que sont les conditions de vie à Gaza dans *Gaza mon amour*. Le personnage principal, Issa, est un vieux pêcheur. Bien qu'il pêche toute la nuit, il ne parvient pas à bien gagner sa vie. En effet, à cause du blocus, les pêcheurs n'ont accès qu'à quelques kilomètres de mer depuis la côte (cf. annexe 5), là où il y a très peu de poissons. Une couturière, l'amante du protagoniste, est dans une situation similaire : ses vêtements et ses services ne se vendent pas parce que les Gazaouis n'ont pas les moyens de se les offrir. Il en va de même dans *Eyes of a Thief*, où les personnages peinent à vivre de leurs activités en Cisjordanie. Dans une scène du film, une petite fille entre dans le café de son quartier et demande au patron s'il a du travail pour elle. On comprend qu'elle a un arrangement avec ce dernier pour faire des petits travaux pour lui. Plus tard, il est révélé que sa mère est couturière et croule sous le poids de ses dettes. C'est pourquoi elle finit par devoir se marier avec son patron, un entrepreneur véreux.

¹⁷⁰ Propos recueillis lors du ciné-débat sur *Between Heaven and Earth* avec Najwa Najjar au cinéma Star à Starsbourg, le 13 octobre 2021.

¹⁷¹ Al-Araby English, *Najwa Najjar Interview...*, *loc. cit.*

¹⁷² Palestinian Central Bureau of Statistics, « Unemployment Rate Among Labour Force Participants of Individuals Aged 15 Years and Above in Palestine by Sex and Governorate, 2000-2019 », *s. d.*, consulté le 2 avril 2022, https://pcbs.gov.ps/Portals/_Rainbow/Documents/unemployment-by-gov2000-2019--2-e.html.

¹⁷³ Palestinian Central Bureau of Statistics, « Unemployment Rate Among Labour Force Participants of Individuals Aged 15 Years and Above in Palestine by Sex and Governorate, 2000-2019 », *s. d.*, consulté le 2 avril 2022, https://pcbs.gov.ps/Portals/_Rainbow/Documents/unemployment-by-gov2000-2019-3-e.html.

Finalement, les films palestiniens illustrent le manque d'opportunités dans les TPO. C'est pourquoi de nombreux Palestiniens vont travailler en Israël, comme le personnage principal de *200 mètres*. Celui-ci travaille de nuit, malgré un mal de dos chronique. On le voit rejoindre chaque nuit la foule d'hommes à un *checkpoint* israélien. Dans un premier temps, on le voit construire la maison d'un Israélien, un travail qui va contre ses convictions, mais néanmoins vital pour lui. Dans la même scène, le propriétaire demande à ses employés palestiniens de jeter des pièces dans les fondations de la maison pour lui porter chance. Une fois ce dernier parti, le protagoniste rit avec ses collègues et met la pièce dans sa poche. Cette scène montre ainsi le décalage entre les Palestiniens et les Israéliens qui n'ont pas nécessairement conscience des difficultés financières des premiers. En outre, le protagoniste revient quelques jours plus tard au *checkpoint*, mais sa carte de séjour a expiré et l'agent israélien lui confisque son permis de travail. Or, bien que travailler soit une nécessité absolue, si un étranger se fait prendre sans permis de travail, il reçoit une amende de 1000 shekels et est banni d'Israël.

Malgré tout, certains Palestiniens prennent ce risque. Dans *Et il y eut un matin*, une famille palestinienne israélienne engage des Palestiniens sans-papiers, les Palestiniens non-israéliens, les « *dafaouis* » en arabe, pour construire leur maison. Lorsque l'armée bloque l'entrée du village, le conseil municipal, constitué d'hommes armés appartenant sûrement au Hamas, blâme les sans-papiers. Ils finissent par venir arrêter l'homme employé par la famille palestinienne, qui se laisse embarquer malgré les protestations de la famille, en demandant simplement à obtenir sa paie avant de partir. Ces échanges montrent également que la frontière affecte différemment les Palestiniens qui, selon leur classe sociale, n'ont pas les mêmes chances de passer les *checkpoints* et de trouver du travail en Israël.

C) Les *checkpoints*, lieu de cristallisation des tensions

Les *checkpoints* sont un motif tellement récurrent des films palestiniens – et dans une moindre mesure des films israéliens – que Nurith Gertz et George Khleifi les ont regroupés dans une catégorie : les « films des barrages routiers »¹⁷⁴. En effet, le *checkpoint*, « lieu de toutes les humiliations des Palestiniens »¹⁷⁵, est un devenu un symbole de l'oppression israélienne. À l'inverse, les Israéliens entretiennent un rapport ambigu au *checkpoint*, lieu où

¹⁷⁴ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷⁵ GRESH, « Les colonies... », *art. cit.*, p. 31.

beaucoup d'entre eux font leur service militaire et sont confrontés à la réalité du conflit israélo-palestinien.

1) Un sujet incontournable du cinéma

Depuis les accords d'Oslo et le découpage de la Cisjordanie en zones A, B et C (cf. annexe 4), les déplacements des Palestiniens et le maintien de la sécurité d'Israël ont gagné en complexité. Ce phénomène s'intensifie à partir de l'arrivée du Likoud au pouvoir en 1996, qui permet l'accélération de l'implantation de colonies en Cisjordanie, tandis que les « routes de contournement » des zones palestiniennes réservées aux colons se multiplient¹⁷⁶. En « mai 1999, à l'issue de la période d'autonomie, l'Autorité palestinienne ne contrôle que 10 % de la Cisjordanie – à peine 30% si on additionne les zones A et B – et les deux tiers de Gaza »¹⁷⁷, confrontant alors les Palestiniens à d'innombrables *checkpoints* et contrôles routiers. La seconde Intifada, avec l'augmentation du nombre d'attentats, ne fait que resserrer les contrôles aux *checkpoints*. Ainsi, pour les Palestiniens, les barrages sont « le signe de l'oppression exercée par les Israéliens, pour qui l'identité palestinienne est éclatée, brisée, non-existante »¹⁷⁸.

Ce symbole est largement exploité par les cinéastes. Le court-métrage *The Crossing* (2017) est entièrement dédié à une scène de passage d'une famille à un *checkpoint*. Trois frères et sœurs obtiennent l'autorisation d'aller rendre visite à leur grand-père à l'hôpital. Alors qu'ils attendent dans la queue, un homme qui veut passer parce que son fils est à l'hôpital se voit refuser le passage : l'agent demande s'il est mort, l'homme lui répond que non et le premier lui dit de revenir le lendemain. Il refuse ensuite l'entrée sur le territoire aux trois frères et sœurs. L'un des frères finit par dire que le grand-père est mort pour passer, ce qui fait céder l'agent israélien. Dans *The Bubble*, de l'Israélien Eytan Fox, la première scène du film a lieu dans un *checkpoint*, où une femme enceinte accouche sous les yeux des soldats et des Palestiniens qui attendent. Le bébé décède. Plus tard, les deux protagonistes du film discutent de la scène dont ils ont été témoin : le soldat israélien fait remarquer que c'était un moment horrible, mais le personnage palestinien se contente de dire qu'ils ont l'habitude de ce genre de scène. Ce court-métrage et ce film illustrent bien les interactions entre les Israéliens et Palestiniens aux *checkpoints*. En effet, « l'ouverture des grilles tient au bon vouloir du soldat de service » tandis

¹⁷⁶ GRESH Alain, « Pourquoi le "processus de paix" a échoué », *Le Monde Diplomatique*, Manière de voir, n° 157, février-mars 2018, p. 27-30, <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/157/>, p. 28.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁸ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, *op. cit.*, p. 74.

que « tout est susceptible d'être remis en cause : visite, rendez-vous, emploi, liberté... et parfois même la vie »¹⁷⁹.

Les soldats peuvent également octroyer certains privilèges aux Palestiniens dont le statut social est plus élevé que d'autres. Dans *Et il y eut un matin*, le protagoniste, Sami, est un Palestinien israélien qui occupe visiblement un travail important en Israël. Il va sympathiser avec le soldat qui surveille l'entrée bloquée du village, grâce à sa connaissance des codes sociaux israéliens. Il réussit ainsi à passer un appel depuis la baraque israélienne, car le village ne capte plus de réseau. De ce fait, il apparaît que « le *checkpoint* crée des catégories sociales, des représentants officiels et officieux, des laissez-passer, des passages réservés aux porteurs de cartes VIP et d'autres pour les hommes d'affaires. Cette classification coloniale fait du point de passage un lieu où se fabrique la différenciation entre les Palestiniens »¹⁸⁰. Il est aussi clair que l'accès est plus facile pour les Israéliens. Dans *Les citronniers* d'Eran Riklis, alors que la veuve palestinienne et son avocat doivent se rendre à leur procès pour gagner le droit de ne pas abattre son verger de citronniers, un soldat lui refuse l'accès à Jérusalem malgré son autorisation. Au même moment, un homme israélien vivant en Cisjordanie, et voisin de la veuve, arrive et règle le problème en à peine quelques minutes grâce à un appel téléphonique.

D'autre part, la perspective israélienne du *checkpoint* se distingue de celle des cinéastes palestiniens. Dans *The Bubble*, le protagoniste, Noam, est le soldat témoin de l'accouchement de la Palestinienne. Il voit la violence éclater quand quelqu'un accuse le docteur juif qui a accouru d'être responsable de la mort du bébé. Noam s'éloigne de la scène en enlevant son casque, l'air choqué. *Foxtrot* offre un autre exemple : lorsque les soldats tuent une famille palestinienne en pensant qu'elle était armée, ceux-ci ont l'air de comprendre pour la première fois l'étendue de leur pouvoir de soldat. Le *checkpoint* est donc un lieu de confrontation du soldat à la réalité du conflit et du rôle qu'il y joue. Un soldat témoigne d'un éveil de conscience pendant son service dans le mini-documentaire *No more shooting and crying* :

I see myself sort of as an enlightened [...] humanistic person, I definitely don't have any hatred towards Palestinians [...]. [...]. The only way it doesn't makes sense is when you realize [...] you're still an IDF¹⁸¹ soldier and you're still disturbing their life because you have no right to be there [...]. It kind of throws you out of the family of humans when you're a killer. Even if you don't have to actually go and shoot people, you're [...] walking

¹⁷⁹ EL SAKKA Abaher, « La cérémonie de l'humiliation », *Le Monde Diplomatique*, Manière de voir, n° 157, février-mars 2018, p. 66-67, <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/157/>, p. 66-67.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸¹ *Israeli Defense Forces* : armée de défense israélienne ou « *Tsahal* ».

with a gun with the purpose. [...]. You're in this mindset: what if I have to kill someone today or tomorrow? [...] It takes time to be human again¹⁸².

Par conséquent, les cinémas israélien et palestinien témoignent de l'inégalité des deux peuples face au *checkpoint*. S'il représente un lieu extraordinaire, au sens littéral du terme, pour les Israéliens, il n'affecte pas pour autant leur vie quotidienne du fait de leur libre-circulation. Pour les Palestiniens, il constitue définitivement un obstacle quasiment impossible à contourner.

2) Franchir le checkpoint par la ruse, ou symboliquement faire tomber les murs

S'il est en réalité difficile de passer outre les *checkpoints*, les cinéastes choisissent aussi de mettre en avant des histoires de Palestiniens qui transgressent la frontière. Ce type de réappropriation des Palestiniens de la frontière est amplifiée par la représentation cinématographique : en montrant publiquement une violation de la frontière établie par Israël, ces films défient ouvertement les autorités et unifient symboliquement la Palestine. Cependant, franchir les *checkpoints* est souvent une question de nécessité dans les récits et donc la violation de la loi relève davantage d'un but pratique. Comme le titre l'indique, le moyen-métrage *Like Twenty Impossibles* raconte les péripéties de l'équipe de tournage d'Annemarie Jacir. Alors qu'ils souhaitent se rendre à Jérusalem pour tourner un film, ils sont arrêtés à un barrage où on leur explique que l'accès leur est refusé. Ils décident alors de contourner le *checkpoint* en voiture. Toutefois, ils tombent sur un autre *checkpoint* « surprise » où des soldats israéliens ont barré la route dans les montagnes avec leurs jeeps. Le barrage se révèle alors être une frontière mouvante à visage humain, preuve de la capacité d'anticipation de l'armée de défense israélienne.

À l'inverse, une séquence de *200 mètres* met en scène l'une des frontières les plus concrètes d'Israël : le mur de séparation entre Israël et la Cisjordanie (cf. annexe 4). Construit après la seconde Intifada, le mur mesure huit mètres de hauteur et est équipé d'un système de barrière multicouche qui n'est pas sans rappeler le mur de Berlin. Dans le film, le père de famille qui cherche à rejoindre son fils blessé à l'hôpital décide de passer le mur clandestinement. Accompagné d'autres Palestiniens, le protagoniste tente de grimper avec une corde, malgré l'évidente extrême dangerosité. Un adolescent palestinien le précède : il tombe et se casse la jambe. Au même moment, des passeurs arrivent et les menacent avec une arme, insistant sur le

¹⁸² ZLUTNICK, *No more...*, loc. cit.

fait qu'il faut « payer » s'ils veulent passer, soulignant la monétisation d'une catastrophe humaine, à l'image des migrations mexicaines vers les États-Unis. Finalement, le protagoniste réussit à passer grâce à un autre subterfuge. Accompagné de deux autres personnes, il monte dans une voiture dont ils changent la plaque d'immatriculation pour qu'elle semble israélienne. La femme à bord, qui est une touriste allemande, se met au volant et montre son passeport étranger. Ce subterfuge témoigne de la nécessité de la tromperie pour réussir à passer en Israël : pour être libre d'aller et venir dans le pays, il faut dissimuler son identité palestinienne. Finalement, ces films donnent à voir la difficulté de faire tomber les murs des *checkpoints*, possibilité qui demeure bien plus un rêve qu'une réalité.

II. Un territoire peuplé et convoité

« (Celle que j'aime a deux visages.
Un visage hors le monde.
L'autre dans Sodome la vieille.
Et entre les deux,
Je quête la face de la vérité)
[...]
Je sais que la terre est ma mère,
Que sur ton corps, mon désir se dissipera sous peu.
[...]
Et toi et moi désirons un corps lointain,
Et chacun de nous tue l'autre derrière la fenêtre.
[...]. »

Mahmoud Darwich, « Une belle dans Sodome », dans *La Terre nous est étroite et autres poèmes*, Gallimard, Poésie/Gallimard, 2000, p. 42-44.

Au-delà de la frontière, le cinéma offre diverses perspectives de la Terre sainte. Objet de désir et de lutte politique, les cinéastes mettent en lumière un rapport complexe à une terre disputée. Tandis que les Israéliens, en position dominante, questionnent ce qu'est être Israélien sur une terre enfin sienne, les Palestiniens expriment un désir de retour qui ne semble jamais faiblir.

A) Les Israéliens et Israël : un rapport ambigu

Le courant du Nouveau cinéma israélien exprime une certaine ambivalence envers Israël. Cette génération de cinéastes adopte une posture réflexive qui se veut plus objective que celle de leurs prédécesseurs. Ainsi, bien qu'ils soient attachés à leur pays, ils semblent également le rejeter à travers leurs œuvres. Dans *La visite de la fanfare* d'Eran Kolirin, alors qu'un orchestre égyptien arrive dans une ville au milieu du désert du Néguev et demande la direction du centre arabe où ils doivent se produire, la protagoniste leur répond : « Il n'y a pas de centre arabe ici. Il n'y a pas de culture. Ni arabe, ni israélienne, rien. » Alors que la caméra montre une ville quasiment fantomatique au milieu d'une étendue de terre vide, ces propos sont particulièrement percutants. Encore une fois, Israël apparaît bien différente de la « Terre promise ». Les habitants de cette ville ont l'air de s'ennuyer. Alors qu'un des musiciens lui parle d'Alexandrie, une ville bruyante, la femme répond : « C'est bien. Ça vous donne le sentiment d'être en vie, pas comme ici. » *Le genou d'Ahed* aborde la même thématique. Le protagoniste se rend également dans le désert du Néguev. Complètement vide, mais en même temps magnifique dans l'objectif du réalisateur, le désert exprime la bipolarité de Nadav Lapid

qui aime cette terre, mais la trouve déformée par « le plus laid des gouvernements », en référence à l'État israélien ou peut-être plus spécifiquement au Likoud. Comme l'explique la professeure Rachel Harris en citant la spécialiste du cinéma israélien Anat Zanger, le cinéma israélien a une relation spéciale avec l'espace qui a évolué avec le temps : « *Time affects the understanding of space, such that place not only indicates fantasy and projected values but also engages in its own dynamic transformation, thereby oscillating on the Israeli screen between "the place we wanted it to be and the place it has become".* »¹⁸³

Le personnage du film palestinien *Salt of this Sea* d'une femme qui vit dans la maison ayant autrefois appartenu aux ancêtres de Soraya, l'héroïne du film, illustre cette même ambiguïté. Soraya toque à la porte de l'Israélienne qui l'invite, son compagnon et elle, à entrer et leur dit qu'ils peuvent rester autant qu'ils veulent. Puis elle commente le conflit israélo-palestinien, une tasse « *make peace, end occupation* »¹⁸⁴ à la main : « cette situation est terrible, cette violence. Je pense que tout le monde veut la paix, sauf les leaders. » Quand Soraya lui demande de lui racheter la maison, la femme s'emporte et dit que ce n'est pas possible car la loi ne le permet pas, faisant allusion à l'inexistence du droit au retour des Palestiniens. Soraya lui demande d'au moins reconnaître que la maison a été volée pendant la Nakba, mais cette femme refuse car selon elle, la maison a été abandonnée. Le film vise donc à dénoncer l'hypocrisie de certains Israéliens, certainement la gauche libérale israélienne qui a pu être critiquée pour ses positions ambiguës sur la question palestinienne, à la fois plus ouverte que la droite, mais fermée à l'idée de mettre fin à l'occupation dont les accusent les Palestiniens.

B) L'exil et l'utopie du retour

La Terre sainte est donc une terre voulue par deux peuples. Cependant, les différentes perspectives des cinéastes montrent qu'alors que la plupart des Palestiniens réfugiés rêvent d'y retourner, d'autres, en quête d'une vie meilleure, ressentent le besoin de s'en éloigner du fait de la violence et des mauvaises conditions de vie.

¹⁸³ « Le temps affecte notre compréhension de l'espace, puisque l'espace témoigne non seulement du fantasme et des valeurs projetées, mais s'engage aussi dans sa propre transformation dynamique, oscillant ainsi sur l'écran israélien entre "l'endroit qu'on voulait qu'il soit et l'endroit qu'il est devenu". »

HARRIS Rachel, « Through the Lens of Israeli Cinema: A Review », *Jewish Film & New Media* 3, n° 2, 2015, p. 220-31, consulté le 12 octobre 2021, <https://doi.org/10.13110/jewifilmnewmedi.3.2.0220>, p. 227-228.

¹⁸⁴ « Faites la paix, mettez fin à l'occupation ».

1) L'exil palestinien : les conséquences de la Nakba, plus de soixante-dix ans après

Le mythe de la Nakba est encore très vif dans la mémoire palestinienne, tandis que le droit au retour demeure une des plus importantes revendications des réfugiés dont les ancêtres ont quitté le pays en 1948. Ce souhait de revenir « chez soi », dans les maisons des villages abandonnés et rayés des cartes israéliennes, est également exprimé dans les films. Le documentaire *Frontiers of Dreams and Fears* offre une scène intéressante à cet égard. Une des jeunes filles raconte que son grand-père lui a annoncé qu'ils allaient tous les deux voir le village de sa famille, détruit par l'armée en 1948 : « *The day before I couldn't sleep. I kept asking "are we really going?" It was like a dream.* »¹⁸⁵ Son grand-père lui raconte les histoires des habitants, lui donne du cactus à manger et lui montre leur maison détruite, ce qui fait pleurer la jeune fille. Cet exemple met en lumière l'existence d'une mythologie des maisons palestiniennes qui, cinquante ans après (le film a été tourné en 2000), est plus vive que jamais, alors que ces maisons vides d'habitants sont en ruines.

La géographie est effectivement perçue comme une composante de l'identité des Palestiniens. S'identifier à la terre palestinienne permet de réaffirmer le droit au retour. Dans *Salt of this Sea*, Soraya revient en Palestine parce que, d'après elle, elle « reprend son droit au retour ». Le personnage traduit d'ailleurs sûrement la pensée d'Annemarie Jacir, elle-même née aux États-Unis, et qui est revenue filmer en Israël pour *Like Twenty Impossibles* et *Salt of this Sea*. Ainsi, filmer en Israël ou dans les TPO est aussi une façon de mettre un terme à l'exil et de se réapproprier la Palestine.

Cette identification à la terre palestinienne est aussi explicite dans *Les citronniers* du réalisateur israélien Eran Riklis. La question de l'élagage des citronniers de la veuve palestinienne est intimement liée à son identité et celle de ses ancêtres. Alors qu'on lui propose de l'argent en échange, cette dernière dit qu'elle a hérité ce verger de son père et qu'« aucune somme ne le remplacera ». La fusion avec la terre palestinienne est poussée encore plus loin quand un ami de la veuve témoigne au procès : « ce n'est pas une affaire d'arrosage et d'engrais. Ces arbres sont comme les gens. Ils ont une âme. Ils ont des sentiments. Ils ont besoin d'attention. Qu'on leur parle. » De même, quand la veuve commente le verdict final en sa défaveur, elle établit un lien entre sa valeur, celle de ses défunts, et celle de ses citronniers : « votre décision me déshonore moi, mon père et mon mari. Mes arbres ont une existence. J'ai

¹⁸⁵ « Le jour d'avant, je n'arrivais pas à dormir. Je n'arrêtais pas de demander "on y va vraiment ?". C'était comme un rêve. »

une existence. » L'exemple de ce film est celui d'une lutte pour le droit à rester sur sa terre d'origine. Toutefois, certains films montrent également des personnages à bout de souffle, qui n'ont plus la force de résister.

2) L'exil et l'expatriation, ou la promesse d'un futur meilleur

Dans *Salt of this Sea*, le personnage de Soraya contraste avec celui d'Emad, son compagnon palestinien qu'elle rencontre lors de son voyage. Alors qu'elle veut absolument rester en Cisjordanie, au point de rester malgré l'expiration de son visa, Emad, lui, fait une demande de visa pour quitter Ramallah depuis des années. Il lui demande : « pourquoi es-tu venue ici ? Il n'y a rien ici. » Finalement, il reçoit un énième refus d'attribution de visa, témoignant également de la difficulté à quitter le pays. Dans *Gaza mon amour*, un autre personnage exprime le même désir de fuir sa situation. Il effectue une comparaison avec les réfugiés qui fuient vers l'Europe : « Pourquoi prennent-ils autant de risque à ton avis ? » Dans le même état d'esprit, la fille de la protagoniste cherche désespérément son passeport tout le film, ayant visiblement hâte de quitter Gaza. Le film *Les citronniers* donne quant à lui l'exemple d'un exil réussi, celui du fils de la veuve qui étudie aux États-Unis. Cela fait aussi écho au phénomène de « fuite des cerveaux » des Palestiniens éduqués, en l'absence de perspectives en Israël. Au téléphone avec sa mère, il l'exhorte à « laisser tomber ses arbres » et à le rejoindre car « la vie est bien meilleure » en Amérique. Ces deux personnages incarnent également les divers types d'attitudes envers la cause palestinienne : certains pensent davantage à leur propre vie qu'à la collectivité, tandis que d'autres restent attachés à la résistance, à leur vie en Israël.

En outre, l'exil n'est pas uniquement le fait des Palestiniens. Si les cinéastes palestiniens préfèrent rester en territoire palestinien ou n'ont pas vraiment l'opportunité de partir, on peut remarquer que plusieurs cinéastes israéliens ont choisi de s'expatrier. Les justifications de cette expatriation rejoignent souvent l'idée d'une violence rampante en Israël qu'expriment Avi Mograbi et Nadav Lapid. Ce dernier vit d'ailleurs actuellement en France. Dans sa jeunesse, il étudie à Paris et décide d'y rester. De plus, à propos de la phrase « la géographie triomphera toujours » que sa mère disait souvent à son frère et à lui, Nadav Lapid pense que celle-ci voulait les « convaincre de quitter le pays, de partir avant d'être battu par la géographie »¹⁸⁶. D'après Lapid, Israël est un « pays qui ne vous laisse pas rester en distance, un pays qui vous force tout le temps à être en relation fusionnelle, que ce soit l'amour ou la haine, que ce soit l'intimité ou

¹⁸⁶ France Culture, *Nadav Lapid, libre et debout*, YouTube, 2021, consulté le 7 octobre 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=85i81CSbguk>.

le rejet. »¹⁸⁷ Ainsi, pour lui, *Le genou d'Ahed* est un adieu à Israël. Amos Gitai a suivi un chemin similaire à celui de Lapid, s'expatriant à Paris pendant sept ans. Le témoignage du réalisateur Ilan Zi, qui a quitté Israël au moment de la guerre du Kippour, éclaire les raisons de la répétition de ce schéma d'expatriation :

Je me suis dit que si je ne quittais pas Israël je serais abîmé physiquement et moralement. [...]. Je m'identifiais trop à Israël et cela m'empêchait de penser librement selon mes propres valeurs. Je peux, maintenant que je n'y vis plus, élaborer ma propre vision de la situation de manière claire et plus objective. Dans tout ce tourbillon de violence et d'émotions qu'est Israël, il est très difficile de penser clairement¹⁸⁸.

En désaccord avec certaines valeurs israéliennes, idéologies et décisions des gouvernements israéliens, ces réalisateurs, dont les films marquent une position à gauche, ont ainsi préféré partir et produire leurs films à l'étranger.

¹⁸⁷ France Culture, *Nadav Lapid, libre et debout*, YouTube, 2021, consulté le 7 octobre 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=85i81CSbguk>.

¹⁸⁸ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, *op. cit.*, p. 243.

Partie IV : un cinéma fédérateur ?

Dépasser les nationalismes

Face au constat de la persistance des nationalismes dans les cinémas israélien et palestinien, on peut se demander s'il existe un cinéma qui transcende les antagonismes, ou qui dévie des schémas de narration les plus courants. L'étude des films depuis les années 2000 révèle que les deux cinémas soulèvent en effet de nouvelles questions et tendent vers une complexification de leurs récits.

I. Un cinéma israélien à contre-courant

Si le Nouveau cinéma israélien est encore soumis à des influences idéologiques et au poids des mythes, sa volonté de les déconstruire et de les dépasser lui vaut certaines critiques de la part du gouvernement du Likoud. Pourtant, c'est bien sa diversité et sa complexité qui lui permettent d'apporter sa pierre à l'édifice de la résolution du conflit israélo-palestinien. En effet, à l'image des films de guerre qui déconstruisent le militarisme, d'autres films israéliens tentent de dépasser les nationalismes en adoptant une autre approche, plus fédératrice.

A) Un cinéma qui porte atteinte aux « symboles nationaux » ?

Le genou d'Ahed est un film qui relate un épisode de la vie de Nadav Lapid, lorsqu'une employée du ministère de l'Éducation l'a invité à animer une projection d'un de ses films. Dans le film, cette dernière lui demande au détour d'une conversation de signer un formulaire sur lequel le réalisateur doit indiquer le sujet de la projection. Les choix sont limités : parmi les cases à cocher, aucune ne mentionne le conflit israélo-palestinien, ou d'autres sujets controversés. S'ensuit alors une lutte tout au long du film entre cette employée et l'alter-ego de Lapid qui refuse de signer le formulaire. De ce fait, l'œuvre dénonce ouvertement la censure de l'État israélien. En effet, le gouvernement israélien exerce un certain contrôle sur les films jugés à la marge de l'idée que se fait l'État des valeurs du pays. Alors que le cinéma israélien dépend des subventions pour vivre, « le gouvernement de droite tente aujourd'hui de limiter les budgets des films qui, selon lui, "nuisent à l'image d'Israël dans le monde" »¹⁸⁹. Cette censure indirecte prend forme en 2016 dans le projet de loi sur la « loyauté culturelle » lancé par la ministre de la Culture et du Sport de l'époque, Mimi Reguev. Il s'agit alors d'interdire « à l'État de financer des œuvres qui nient le caractère juif et démocratique d'Israël, incitent au racisme, à la violence, portent atteinte aux symboles nationaux »¹⁹⁰. Finalement, ce projet de loi est « reporté » en 2018, par crainte du rejet en l'absence d'une grande majorité à la Knesset¹⁹¹.

Nonobstant, pendant tout son mandat, la ministre a été une figure de proue du combat contre les films du Nouveau cinéma israélien qu'elle jugeait attentatoires aux valeurs

¹⁸⁹ SCHWEITZER, *Le nouveau...*, op. cit., p. 10.

¹⁹⁰ WOOLIFF Raoul, « Loyauté culturelle : le projet de loi passe sa première lecture à la Knesset », *Times of Israel*, 6 novembre 2018, consulté le 26 octobre 2021, <https://fr.timesofisrael.com/loyaute-culturelle-le-projet-de-loi-passe-sa-premiere-lecture-a-la-knesset/>.

¹⁹¹ ZIEVE Tamara, « Hundreds Protest "Cultural Loyalty Bill" in Tel Aviv », *The Jerusalem Post*, 28 octobre 2018, consulté le 2 avril 2022, <https://www.jpost.com/israel-news/hundreds-protest-cultural-loyalty-bill-in-tel-aviv-570531>.

israéliennes. À la cérémonie de récompenses des meilleurs films israéliens, les Ophirs, celle-ci a plusieurs fois exprimé son mécontentement à propos du choix du jury. En 2017, c'est le film *Foxtrot* qui s'attire ses foudres : mécontente de la représentation de l'institution militaire, elle le qualifie de « diffamation d'Israël » qui est selon elle une « auto-flagellation et une collaboration au discours anti-Israël »¹⁹². Lorsque le film remporte deux prix à la Mostra de Venise, elle déclare que ce genre d'œuvres artistiques permet « au BDS¹⁹³ d'avoir le vent en poupe »¹⁹⁴, établissant un lien fragile entre la critique de *Tsahal* et le sentiment anti-Israël. En 2019, c'est au tour d'*Incitement* d'être critiqué. L'allusion à la responsabilité du Likoud dans l'incitation à la violence à la veille de l'assassinat de Rabin a déplu à la femme d'État :

Yigal Amir is a murderer who shot a bullet into the heart of the nation and did the worst thing possible, kill a prime minister in a democracy. There is no place for a film that tries to understand him or his motivations, or to hint or accuse others of being behind his heinous act¹⁹⁵.

Les attaques régulières contre ce type de films par la ministre, ainsi que la sélectivité des subventions, soulignent à la fois l'ancrage des mythes israéliens que l'État s'attache à préserver, et la capacité du Nouveau cinéma israélien à les questionner.

B) Le cinéma du « désengagement » : transcender la politique

Une autre branche du Nouveau cinéma israélien révèle la même volonté de questionner les mythes nationaux et, plus largement, de dépasser les nationalismes : le cinéma du « désengagement », conceptualisé par le critique de cinéma Pablo Utin. Ce cinéma se caractérise par des récits qui transcendent la politique, d'où l'idée de « désengagement », et qui sont centrés davantage sur ce qui rapproche les Palestiniens et les Israéliens que sur ce qui les sépare. Ce genre cinématographique traduit le désir des cinéastes de s'affranchir du contexte violent et tendu d'Israël, qui a pris de l'ampleur au lendemain de la seconde Intifada¹⁹⁶. À cet

¹⁹² WOOTLIFF, « Loyauté culturelle... », *art. cit.*

¹⁹³ Mouvement « Boycott, Désinvestissement, Sanction » (BDS) prouvant le boycott d'Israël pour mettre fin à l'occupation de la Palestine.

¹⁹⁴ i24news, « Le Gouvernement Israélien Adopte Une Nouvelle Loi Sur Le Financement Des Films », 16 octobre 2018, consulté le 2 avril 2022, <https://www.i24news.tv/fr/actu/israel/societe/186459-181016-le-gouvernement-israelien-adopte-une-nouvelle-loi-sur-le-financement-de-l-industrie-cinematographique>.

¹⁹⁵ STAFF Toi, « Minister Slams Academy as Film on Rabin's Killer Set to Be Israeli Oscars Entry », *Times of Israel*, 23 septembre 2019, consulté le 3 avril 2022, <https://www.timesofisrael.com/minister-slams-academy-as-film-on-rabins-killer-set-to-be-israeli-oscars-entry/>.

¹⁹⁶ UTIN Pablo, « The Iceberg Effect : Israel's cinema of disengagement », *The Israel Film Fund*, 2008, consulté le 12 mai 2022, <http://intl.filmfund.org.il/index.asp?id=11&A%20Decade%20In%20Motion:%20The%20New%20Voice%20of%20Israeli%20Cinema.>, p. 12.

égard, l'œuvre *The Bubble* reflète bien ce besoin que ressentent les cinéastes. Il s'agit de l'histoire de trois colocataires qui explorent leur sexualité, leurs amitiés et leurs déceptions à Tel Aviv. Le titre du film évoque la « bulle » dans laquelle ils se trouvent, dans cette ville considérée comme la plus culturellement libre d'Israël, comme l'explique le réalisateur Eytan Fox : « *It's where a large number of all the young people in Israel arrive after the army to try and have a nice, regular, twenty-something experience. In order to maintain it, they try to stay away from politics-as-usual and just concentrate on fun, sex, and plain old getting by.* »¹⁹⁷

Dans le film, les colocataires hébergent un Palestinien. Finalement, le message du film rejoint l'idée d'une humanité commune, au-delà de la religion, de la sexualité ou de la nationalité. Cette idée est présente dans tous les films du cinéma du « désengagement », comme *La visite de la fanfare* : les personnages, des Égyptiens et des Israéliens, apprennent à se connaître dans le désert. La protagoniste israélienne héberge les Égyptiens de la fanfare chez elle, un des musiciens prodigue des conseils en amour à un Israélien, un autre discute avec son hôte israélien au-dessus du berceau d'un bébé, etc. Ce terrain commun entre Arabes et Israéliens existe d'ailleurs au-delà du récit, puisque l'équipe du film se compose d'Égyptiens, de Palestiniens et d'Israéliens, tandis que le générique est en arabe et en hébreu. L'actrice principale a salué cette collaboration :

La collaboration entre Israéliens et Palestiniens a été le sommet de notre création, une rencontre bénie et rare. [...] la création artistique peut transcender toute hostilité et toute rage, comme une forme de pardon. [...]. On a besoin de beaucoup d'œuvres comme celle-là pour ouvrir le cœur des hommes et aboutir à un vrai changement¹⁹⁸.

Le réalisateur a ensuite réitéré l'expérience avec son film *Et il y eut un matin* qui rassemble un casting palestinien et une équipe technique israélienne.

Ce cinéma du désengagement ne promet pas pour autant une utopie déconnectée de la réalité du conflit israélo-palestinien. Pablo Utin énonce la théorie d'un récit « iceberg » : le contexte politique, la partie immergée de l'iceberg, est sous-entendu et son absence est éloquente, tandis que les sujets apolitiques du film (les amitiés, les amours, etc.) constituent la partie visible de l'iceberg. Le spectateur averti est capable de remplacer les silences du film par les éléments de contexte pertinents. De plus, les films n'ignorent pas complètement le contexte, ils préfèrent plutôt des allusions subtiles à une dénonciation politique frontale.

¹⁹⁷ IndieWire, « "The Bubble" Director Eytan Fox », 6 septembre 2007, consulté le 30 décembre 2022, <https://www.indiewire.com/2007/09/indiewire-interview-the-bubble-director-eytan-fox-73952/>.

¹⁹⁸ SCHWEITZER, *Le nouveau...*, op. cit., p. 93.

Enfin, certains films se désengagent d'une autre manière : ils centrent bien le récit sur le conflit israélo-palestinien, mais expriment aussi la volonté de parvenir à la paix¹⁹⁹. C'est le cas du film *Les citronniers*. Le personnage de la femme du ministre de la Défense israélien est le seul à vouloir connaître sa voisine palestinienne et ne comprend pas pourquoi son mari veut raser le verger de citronniers. Celle-ci ressent de la peine face à cette situation d'escalade : « J'aimerais être une meilleure voisine pour elle. Mais j'imagine que c'est trop demander. Il y a trop de sang et de politique. Et un verger entre nous. » À la fin, elle dit à sa fille que « ces malheureux citrons [lui] laissent un goût amer », métaphore du conflit israélo-palestinien dans son ensemble qui n'échappe pas au spectateur.

De ce fait, la dénomination de cinéma du « désengagement » est-elle quelque peu trompeuse, puisque les cinéastes ne produisent pas des œuvres apolitiques. Cependant, ces derniers font émerger des récits aux personnages complexes, mais aussi remplis d'espoir pour le futur des peuples palestinien et israélien.

¹⁹⁹ UTIN, « The Iceberg Effect... », *art. cit.*, p. 15.

II. L'amour, le récit cinématographique d'une expérience universelle

Dans quasiment tous les films du corpus étudié, l'amour, filial ou amical, est un sujet qu'abordent les cinéastes. Sans religion ni nationalité, l'amour adoucit les récits des violences et actes de haine représentés au grand écran. Il s'agit du reste d'un sujet intemporel, qui est non seulement d'ores et déjà exploité par les cinémas israélien et palestinien au XXe siècle, mais aussi commun à tous les cinémas du monde. Grâce à celui-ci, le cinéma retrouve sa fonction divertissante pour le spectateur, par ailleurs mise à mal par la charge politique des films.

A) Les idylles au-delà du conflit ou « continuer à vivre »

« *I wanted to show that we're not always suffering. Okay, it's difficult but we want to live.* »²⁰⁰ Ces propos d'Ameen Nayfeh à propos de la fin heureuse du couple protagoniste de son film montre que les cinéastes palestiniens, tout en demeurant engagés dans leur lutte, souhaitent aussi parler des sujets ordinaires de la vie, qui les humanisent auprès du public. Nayfeh n'est pas le seul à tenir un tel discours : environ un tiers des films du corpus ont pour sujet principal ou secondaire une idylle. *Gaza mon amour* est certainement le film le plus poétique, tout en parvenant à montrer la réalité de la vie à Gaza. Arab Nasser explique ce choix cinématographique ainsi :

Essentially, it's a love story. [...]. People have talked about Hamas, about Israel, about war, even about fishing in Gaza, for a long, long time, but why not talk about a love story? This is our way of making a film which is nearer to the people than the politics. [...]. You can't escape the politics. There's no option to ignore it and there's no story in Palestine or Gaza that not linked to it directly or indirectly. But we try as much as we can to focus on this love story more than on politics²⁰¹.

La scène finale montre les deux protagonistes sexagénaires réunis qui s'embrassent dans un bateau de pêche. Tout à coup, des soldats ouvrent le feu sur eux car ces derniers ont dépassé la limite autorisée des cinq kilomètres depuis le large. Les jeunes mariés rient, ferment le hublot et ignorent les tirs : dans leur cocon, leur histoire d'amour apparaît plus forte que la guerre. *La*

²⁰⁰ « Je voulais montrer que nous ne souffrions pas tout le temps. D'accord, c'est difficile, mais nous voulons vivre. » Propos recueillis lors du ciné-débat de *200 mètres* au cinéma Star à Strasbourg, le 16 octobre 2021.

²⁰¹ RITMAN Alex, « Toronto Hidden Gem: Romance, Hamas and Ancient Greek Penis in "Gaza Mon Amour" », *The Hollywood Reporter*, 11 septembre 2020, consulté le 12 mai 2022, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/toronto-hidden-gem-romance-hamas-and-ancient-greek-penis-in-gaza-mon-amour-4055457/>.

visite de la fanfare offre le même genre de moments de tendresse. La femme israélienne qui héberge la fanfare, Dina, tente de séduire le chef de l'orchestre, Toufik. Elle l'emmène au restaurant pour un rendez-vous amoureux. Alors que tous les Israéliens les jaugent, Dina essaie de rassurer Toufik : « Oubliez. Les gens vivent comme à la préhistoire ici. » Tout le film, Dina lutte contre les stéréotypes de relations israélo-arabes, et montre par son naturel que l'attraction entre deux êtres humains lui suffit. Finalement, Dina et Toufik restent amis, mais une relation amicale et de confiance s'est clairement établie entre eux.

Cependant, les histoires d'amour restent souvent indissociables du conflit, comme le souligne Arab Nasser. À l'image des frontières, le conflit a un impact psychologique sur les relations. C'est ce que montre le film *Between Heaven and Earth*. On comprend au fil du récit que le couple du film, Salma et Tamir, se sépare notamment à cause des traumatismes de chacun. Il est sous-entendu que le personnage masculin est le fils de l'écrivain et homme politique Ghassan Kanafani assassiné par le Mossad²⁰² en 1972. Salma dit à Tamir : « Je me suis perdue dans ta vie et dans ta tristesse ». Tandis que Tamir demande à sa femme : « Pendant ces cinq années, tu éprouvais de l'amour pour moi ou pour mon père et le rêve ? », faisant référence à l'engagement politique de son père pour la Palestine. Ce moment de deuil de leur relation montre à quel point le contexte politique s'est immiscé dans l'intimité du couple. Le film *Habibi*, dont le récit prend la forme des récits des contes arabes, raconte un autre type d'adversité : l'amour impossible entre Layla et Qays. Cette dernière dit à Qays : « nous avons le droit d'être heureux même si les gens autour de nous ont faim et meurent. » Cependant, le film leur prouve le contraire, posant d'innombrables obstacles à leur bonheur, notamment un soldat israélien qui les empêche de passer la frontière pour aller se marier à l'étranger. À l'image de Roméo et Juliette, Qays se suicide et la dernière image, montrant Layla inanimée au bord de la mer, suggère qu'elle l'a suivi dans la mort.

Ces films adoptent donc une vision non-idéalisée de l'amour, conscients des divers obstacles à sa réalisation, notamment du fait du contexte de conflictualité, auxquels il se heurte. Cependant, un message d'espoir émane aussi de ces récits profondément personnels, y compris l'idée que, quoi qu'il arrive, l'amour des siens est immuable.

B) La solidarité, source inépuisable de la résilience

Les films sur les Palestiniens présentent la solidarité et le sentiment d'appartenance comme un rempart contre la souffrance. La famille en est la première source : celle-ci est en effet

²⁰² Services de renseignements extérieurs israéliens.

l'épicentre de la société palestinienne, notamment en raison de l'absence d'État fort capable de venir en aide aux plus démunis, d'une lutte politique commune qui rapproche les individus²⁰³ et de l'influence de l'islam qui fait de la famille le point d'équilibre de la communauté musulmane. De plus, « la dégradation des revenus induit [...] des stratégies de repli sur des formes renouvelées de solidarité familiale qui portent atteinte à l'indépendance de l'individu, limitent la mobilité géographique et renforcent les relations de parenté et de voisinage [...] »²⁰⁴.

L'intrigue du film *Et il y eut un matin* est centrée sur le thème de la famille. Alors que le protagoniste est infidèle à sa femme, il se retrouve bloqué dans son village d'origine et sa maison d'enfance avec celle-ci, son fils, ses parents et son frère. Il doit ainsi rétablir une connexion avec ses proches. Après qu'il a réussi à avoir une conversation honnête avec sa femme, les personnages semblent tous se rapprocher. Son père exprime son regret de l'absence de son fils et son souhait d'avoir une famille proche. Il transmet son émotion à la femme de Sami, qui a les larmes aux yeux. Le film fait comprendre que le sens de communion de la famille n'a jamais disparu, et que chacun désirait profondément retrouver une relation personnelle avec les autres.

La solidarité de la communauté est tout aussi importante que celle de la famille. Le documentaire *Little Palestine* montre le quartier de Yarmouk à Damas assiégé, mais aussi qu'il ne semble tenir que par la force de l'entraide des Palestiniens. Le réalisateur suit sa mère infirmière qui va prodiguer des soins aux personnes âgées gratuitement. Malgré les difficultés auxquelles elle-même fait face et les pénuries extrêmes, cette dernière a toujours des petites attentions pour les personnes âgées et les enfants. Ici, l'attitude de la mère évoque l'idée de la nécessité de continuer à vivre au-delà du conflit et à avoir des plaisirs « inutiles ». Le documentaire montre la gratitude des réfugiés palestiniens envers la mère du réalisateur, perçue comme un pilier de la communauté. Ce même type de solidarité est aussi mise en avant dans *Behind the Fence* : les habitants du camp de Dheisheh racontent qu'à l'époque de la première Intifada toutes les maisons étaient ouvertes à tout le quartier, ce qui souligne la solidité du tissu social. Quant au film *The Bubble*, considéré comme faisant partie du cinéma du « désengagement » israélien, les personnages montrent l'exemple d'un dépassement de l'antagonisme entre la solidarité des Palestiniens et les bourreaux. Les trois colocataires protagonistes accueillent un Palestinien chez eux et lui décrochent un emploi au café local. Ils le forment alors au métier de serveur afin qu'il puisse rester vivre à Tel Aviv.

²⁰³ The Institute for Middle East Understanding, « Palestinian Social... », *loc. cit.*

²⁰⁴ PICAUDOU Nadine, « D'un soulèvement à l'autre, une société désorientée », *Le Monde Diplomatique*, Manière de voir, n° 157, février-mars 2018, p. 38-42, <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/157/>, p. 39.

Cependant, certaines failles ébranlent cette solidarité. Premièrement, la solidarité palestinienne est idéalisée. Le seul film qui ose montrer ces failles est *Et il y eut un matin*, qui est un film israélien. En effet, le personnage de Sami est d'abord présenté comme lâche : distancié de son identité palestinienne, il n'ose pas clairement prendre position sur le blocus israélien du village. S'il finit par prendre son courage à deux mains pour aller manifester au *checkpoint*, ce n'est qu'après de longues tractations avec son ami qui l'a incité à s'engager. Sami est un anti-héros, ce qui est rare dans les films palestiniens. De plus, Eran Kolirin met en scène une autre faille de la solidarité palestinienne : celle avec les Palestiniens sans-papiers de l'histoire. Alors que Sami et sa famille affirment verbalement leur sympathie envers eux, cette dernière ne se prolonge pas dans leurs actions. Au début, le père et le fils « *dafaouis* » (terme arabe pour désigner les Palestiniens qui n'ont pas de papiers israéliens) ne sont pas invités au mariage et Sami les trouve à l'étage, dans une pièce vide. Puis, quand ils se font arrêter par le conseil municipal du village, il se contente de les saluer depuis une fenêtre.

Par ailleurs, un manque de solidarité entre cinéastes palestiniens est aussi souligné par certains d'entre eux. D'après Raed El Helou, « il n'y a aucune solidarité parmi les cinéastes »²⁰⁵ qui font leurs films seuls ou en collaboration avec les producteurs européens. Cela peut être lié au fait que chaque cinéaste saisit les occasions qui se présentent à lui, étant donné la difficulté à trouver des fonds. Quoi qu'il en soit, il semble que la solidarité palestinienne, bien que réelle, est parfois surestimée, un phénomène qui confirme la prégnance des mythes nationaux malgré le caractère universel des récits de solidarité et d'amour.

²⁰⁵ HALBREICH-EUVRARD, *Israéliens...*, *op. cit.*, p. 95.

III. Les perspectives féministe et LGBT+ : des récits complexes des sociétés israélienne et palestinienne

Les perspectives féministe et LGBT+ permettent de porter un nouveau regard sur le conflit israélo-palestinien. En mettant en lumière l'existence d'autres formes de dominations que les discriminations raciales et religieuses, elles élargissent le spectre de compréhension du conflit israélo-palestinien. Elles dépassent ainsi les logiques parfois réductrices des nationalismes israélien et palestinien, dont les attributs sont avant tout masculins.

A) Des contre-modèles masculins ? L'exemple de *The Bubble* d'Eytan Fox

Le film *The Bubble* est une histoire d'amour entre un Israélien, Noam, et un Palestinien musulman, Ashraf. Qu'il s'agisse du *sabra* israélien ou du *fedayin* (le combattant palestinien), un tel récit va à l'encontre des stéréotypes nationalistes. Eytan Fox a souhaité recréer une histoire d'amour à l'image de celle de Roméo et Juliette, un amour tragique entre personnes issues de camps ennemis, mais authentique²⁰⁶. À l'image des films palestiniens qui promeuvent leur culture au grand écran, les images de romance homosexuelle ont un pouvoir de représentation qui défie les stéréotypes. Dans *The Bubble*, le spectateur découvre deux personnages qui apprennent à dépasser leurs *a priori*. Alors qu'ils s'embrassent pour la première fois, Ashraf dit à Noam : « Alors c'est comme ça que les Juifs embrassent ? » Les deux protagonistes rient ensemble de la situation, tandis que leur relation s'installe avec naturel grâce à l'ouverture d'esprit de chacun. Ashraf fait cependant face aux préjugés du colocataire de Noam. Celui-ci fait des plaisanteries inappropriées sur l'islam et fait comprendre qu'il n'aime pas qu'Ashraf réside avec eux. Cependant, lui aussi sort de sa posture défensive et finit par aider ce dernier à obtenir un emploi. Ainsi, Fox pose un nouveau regard sur les relations israélo-palestiniennes, et semble vouloir concrétiser une prophétie auto-réalisatrice où la religion, la nationalité et la sexualité n'interfèrent pas dans les relations humaines.

Toutefois, le film de Fox souffre lui-même de certains stéréotypes qui révèlent la difficulté des cinéastes à complètement se distancier des discours nationalistes, malgré la main tendue à l'Autre. En effet, *The Bubble* véhicule un discours courant de la communauté LGBT+ d'Israël à propos des gays palestiniens : l'idée qu'Israël est un pays libre et démocratique prêt

²⁰⁶ AVIDAN, « Interview with... », *art. cit.*

à accueillir et libérer les Palestiniens LGBT victimes de l'homophobie de la société palestinienne, comme l'analyse Jason Ritchie dans le *Journal of Lesbian and Gay Studies* :

properly domesticated gay and lesbian Israelis offer stories of victimized Palestinian queers "seeking refuge" in gay-friendly Israel to rationalize the marginalization of — and justify all manner of state violence against — Palestinians as a result not of the exclusionary logic of Israeli nationalism or the racist practices of the Israeli state but of the "backward" and "inferior" essence of Palestinian culture²⁰⁷.

En effet, le personnage d'Ashraf est décrit comme un Palestinien opprimé par sa famille. Pas encore « sorti du placard », il apparaît libéré par les trois colocataires qui l'acceptent comme il est. Mais Ashraf a quitté sa famille pour vivre à Tel Aviv, et il semble donc qu'il a fui sa culture, sa « palestinianité »²⁰⁸ pour être libre. Lorsqu'il fait son *coming out* à sa sœur, celle-ci réagit très mal, dit qu'elle est dégoûtée, et refuse de danser avec lui lorsqu'elle se marie. S'il est vrai que l'homosexualité est encore mal acceptée par l'islam, et plus largement par les religions, le film fait écho à ce lieu commun qui met l'Israélien en position de sauveur, et donc de supériorité. Pour Ritchie, il s'agit finalement donc d'un autre stéréotype raciste et nationaliste qui voit la culture israélienne comme progressiste et supérieure, et la culture palestinienne comme inférieure ou « en retard »²⁰⁹. De plus, d'aucuns affirment aussi que le *coming out* est une idée occidentale. La société palestinienne est centrée sur la famille et certains membres de la communauté LGBT+ arguent que le *coming out* fait passer l'individu avant la collectivité, comme le témoignage de cette activiste palestinienne dans un article le souligne :

[...] coming out of the closet asks the individual to celebrate their individual identity at the expense of the whole group and compels the group to accept the different identity of the individual. « I was once asked by a white person "why would not you tell your family that you're lesbian, if they like you, they will accept you" », she said, « for me it is quite the opposite, if I like them, then I should not force them to accept something they do not want »²¹⁰.

D'autres individus appartenant à la communauté LGBT affirment le contraire, en insistant sur le besoin d'être complètement acceptés et visibles. Cependant une partie de la communauté

²⁰⁷ RITCHIE Jason, « How do you say "come out the closet" in Arabic? Queer Activism and the Politics of Visibility in Israel-Palestine », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, volume 16, n° 4, 1^{er} octobre 2010, p. 557-575, consulté le 13 mai 2022, <https://doi.org/10.1215/10642684-2010-004>, p. 560.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 563.

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ SHADEEDI Musa, « Globalizing the Closet: Is 'Coming Out' a Western Concept? », *My Kali*, 30 mars 2018, consulté le 31 décembre 2022, <https://www.mykalimag.com/en/2018/03/30/globalizing-the-closet-is-coming-out-a-western-concept/>.

LGBT+ d'Israël n'accepte pas en totalité la diversité des positions sur la visibilité des gays. Des organisations comme AlQaws²¹¹, une organisation palestinienne intersectionnelle qui lutte pour la cause LGBT+ et la diversité de la société palestinienne, affirme quant à elle l'existence de différentes façons de vivre sa sexualité²¹².

Ainsi, *The Bubble* met en lumière les défis que le cinéma israélien doit encore affronter pour raconter des histoires réalistes et fédératrices, malgré un récit positif et pacifique. De même, le manque de films LGBT+ palestiniens, ou même de personnages LGBT+, montre également que le cinéma palestinien a encore du chemin à faire avant d'embrasser les identités diverses de la société dont il est issu.

B) Comprendre le rôle des valeurs patriarcales dans le conflit israélo-palestinien par le cinéma

Aucun film du corpus n'a pour thème principal la condition de la femme dans les sociétés israélienne et palestinienne ou sa place dans le conflit. Il existe quelques œuvres féministes, notamment israéliennes, dont le nombre est croissant depuis les années 2000²¹³, mais elles ne sont pas accessibles en France ce qui souligne les limites de leur succès et leur influence auprès du public. Néanmoins, certains personnages interrogent les valeurs patriarcales en partie véhiculées par les nationalismes. Ici, les cinémas israélien et palestinien convergent : tous deux expriment la volonté de s'ouvrir à de nouvelles perspectives, à un monde « sans frontières »²¹⁴.

1) Une critique du patriarcat, système de domination qui alimente la violence

Le cinéma israélien représente parfois des hommes qui n'arrivent pas à se distancier des valeurs patriarcales et du mythe viril du *sabra*, ce qui les conduit toujours à la violence et à l'échec dans les films étudiés. Dans *Valse avec Bachir*, l'ami du protagoniste raconte les raisons de son engagement au Liban : pour lui, il s'agissait de prouver sa virilité et il déclare avoir réussi. De même, dans *Le genou d'Ahed*, Nadav Lapid retranscrit une scène de bizutage au sein de l'armée, où les soldats font semblant de prendre des capsules de cyanure pour prouver leur courage et ainsi leur virilité. Les films de guerre montrent donc la guerre comme lieu de

²¹¹ <http://www.alqaws.org/siteEn/index>.

²¹² ALQAISIYA Walaa, « Decolonial Queering: The Politics of Being Queer in Palestine », *Journal of Palestine Studies*, volume 47, n° 3, 1^{er} mai 2018, p. 29-44, consulté le 13 mai 2022, <https://doi.org/10.1525/jps.2018.47.3.29>, p. 29.

²¹³ SCHWEITZER, *Le nouveau...*, op. cit., p. 20.

²¹⁴ GERTZ Nurith, « Space and Gender in the New Israeli and Palestinian Cinema », *Prooftexts*, volume 22, n° 1-2, 2002, p. 157-185, consulté le 12 mai 2022, <https://doi.org/10.2979/pft.2002.22.1-2.157>, p. 158.

construction et d'affirmation de l'identité masculine, ce qui corrobore la thèse de Kristin Hoganson dans *Fighting for American Manhood* concernant la guerre hispano-américaine et la performance de la masculinité²¹⁵. Or, d'après l'universitaire féministe Simona Sharoni, cette construction de l'identité nationale masculine a été perçue comme une nécessité pour Israël : « *The construction of an Israeli nationality has been shaped by the assertion of an aggressive and highly militarized masculinity, justified by the need to end a history and suffering.* »²¹⁶

Mais la virilité est également perçue comme une nécessité de la lutte nationale palestinienne. L'homme est établi comme le premier acteur de la libération. Ce lien est suggéré dans *Et il y eut matin*. Dans les trois premiers quarts du film, Sami est décrit comme une personne lâche. Son mariage se désintègre alors que sa femme et lui n'ont plus de relations intimes. Au début, elle lui propose de faire l'amour, mais Sami la regarde d'un air incrédule et lui demande : « Quoi ? Tu rigoles j'espère ? » Finalement, il semble rassembler ses esprits à la fin du film, va manifester pour la libération du village, et brûle la voiture d'un membre corrompu du conseil municipal. La scène d'après, il rentre chez lui et accède alors à la demande de sa femme, la flamme de leur couple visiblement ravivée. Un lien implicite est ainsi établi entre ses actes héroïques et sa virilité retrouvée : Sami, enfin un Palestinien « digne de ce nom », correspond au modèle masculin palestinien stéréotypé.

D'autres films soulignent par ailleurs la charge émotionnelle de la femme dans un couple où l'homme ne parvient pas à sortir du rôle viril qui lui a été attribué. C'est ce que met en évidence *Foxtrot*, où le personnage féminin du couple parental gère le traumatisme de son mari. Effectivement, le père du soldat en service au *checkpoint* est un vétéran et n'a visiblement jamais parlé de ses traumatismes de guerre. Dans une dernière séquence, face au mutisme de son mari sa femme entame une discussion à cœur ouvert : « J'ai vécu avec tes blessures. Je me reposais sur toi pour te soutenir. Pour que tu ne sentes pas que je savais que tu es faible, que tu as un secret, que tu as honte de toi-même. [...]. Tu es faible Michael. » Cette conversation pousse le mari à enfin sortir de son silence. Elle le prend alors dans ses bras, signifiant peut-être un nouveau départ pour le couple. Cela fait également écho à *Between Heaven and Earth*, lorsque la protagoniste dit à son mari qu'elle a absorbé sa tristesse, ou en d'autres mots son

²¹⁵ HOGANSON Kristin L., *Fighting for American Manhood: How Gender Politics Provoked the Spanish-American and Philippine-American Wars*, Yale University Press, 1998, <https://www.jstor.org/stable/j.ctt32bht5>.

²¹⁶ « La construction d'une nationalité israélienne a été modelée par l'affirmation d'une masculinité agressive et hautement militarisée, justifiée par le besoin de mettre fin à une Histoire et à la souffrance. » SHARONI Simona, « Gendered Identities in Conflict: The Israeli-Palestinian Case and Beyond », *Women's Studies Quarterly*, volume 23, n° 3/4, 1995, p. 117-135, consulté le 13 mai 2022, <http://www.jstor.org/stable/40003506>, p. 124.

traumatisme puisque ce dernier n'arrive pas à exprimer sa douleur provoquée par l'assassinat de son père.

En abordant le thème de la virilité dans leurs œuvres, les cinéastes entament ainsi une réflexion sur l'évolution potentielle de ces valeurs patriarcales. Les mythes sont petit à petit déconstruits et bousculés, permettant aux films d'éviter de perpétuer certains stéréotypes de genre.

2) La trahison nationale : le rejet d'une féminité inconforme aux mythes nationaux

Certains personnages féminins des films du corpus étudié constituent des contre-exemples de l'idée que les mythes nationaux se font de la femme. Que ce soit dans le nationalisme israélien ou palestinien, les femmes occupent largement un rôle secondaire d'appui, surtout en tant que mères dont la fonction est de produire les héritiers de la nation. D'après Sharoni, ce type de conception du rôle de la femme dans un mouvement national est courant car il permet de perpétuer la division genrée des rôles au sein de la société tout en leur assignant un devoir national :

Attempts to promote the virtues of heroine mothers have been prevalent in many national movements because, along with praising women's participation in the national struggle, they reinforce a certain understanding of femininity and womanhood grounded in women's reproductive role and nurturing capabilities²¹⁷.

Ce phénomène est particulièrement criant dans les films palestiniens qui ont l'air de condamner cette oppression des femmes. Dans *Pomegranates and Myrrh*, film écrit par une femme, Najwa Najjar, le personnage de Kamar est constamment ramené à son rôle d'épouse alors qu'elle souhaite danser. Après un cours de danse, Kamar arrive en retard à un rendez-vous donné par son mari. Celui-ci lui fait des reproches et lui dit qu'« il va falloir qu'[elle] fixe ses priorités ». Lorsque ce dernier se fait emprisonner, sa belle-famille lui reproche également régulièrement de sortir de la maison. Plus tard, alors qu'elle est désœuvrée, sa sœur lui suggère de reprendre la danse, qu'elle a arrêtée depuis l'emprisonnement de son mari. La mère rétorque immédiatement qu'« elle est la femme d'un prisonnier » et que « les gens parlent ». La protagoniste du film *Les citronniers* subit le même poids des attentes de la société. Alors qu'elle est veuve, elle tombe sous le charme de son avocat. Un homme palestinien du village s'octroie le rôle d'autorité morale. Alors qu'il lui rend visite inopinément, il condamne sa liaison avec

²¹⁷ SHARONI Simona, « Gendered Identities... », *art. cit.*, p. 120.

l'avocat : « Qu'est-ce que c'est que cette idylle avec votre avocat ? Il a l'âge de votre fils. Je ne laisserai jamais personne souiller la mémoire et l'honneur de votre mari. » Il est donc sous-entendu qu'il est mal perçu qu'une veuve se mette en couple avec qui bon lui semble et qu'il existe donc des normes sociales strictes en termes de remariage. Dans *Habibi*, la relation entre deux amoureux devient quant à elle impossible à cause de la condamnation morale du Hamas. Alors qu'ils s'embrassent sur la plage après avoir lutté pour éviter un contact physique hors mariage, deux membres du Hamas les surprennent. L'un demande s'il croit que c'est sa femme, ce à quoi l'autre répond : « Si c'était sa femme, ils seraient à la maison ».

Ces personnages féminins sortent du rôle idéal que la lutte palestinienne leur assigne. Depuis ses débuts, celle-ci est fortement genrée. En 1948, la disparition de la Palestine est vécue comme un « viol » de la nation imaginée comme la mère des Palestiniens²¹⁸. Cependant, à partir de ce moment la Charte nationale palestinienne décrit l'identité palestinienne comme un héritage transmis de « père en fils » dans son article quatre : à partir de ce moment, les femmes sont reléguées au second-plan, comme les simples mères des fils qui porteront la lutte nationale et la « palestinianité »²¹⁹. Après la première Intifada, où les femmes ont joué un rôle important, le Commandement unifié de l'Intifada publie plusieurs communiqués qui commentent ce rôle. Tous soulignent le rôle reproductif des femmes, « mères du martyr » qui « travaillent aux côtés de leurs maris, fils et frères », comme le précisent les communiqués numéro vingt-neuf et cinq²²⁰. L'historien Joseph Massad montre qu'il s'agit d'une forme de sexisme dissimulée par la tradition : « *The new gender norms are modern inventions dressed up in traditional garb to satisfy nationalism's claim of a national culture for which it stands.* »²²¹

Dans une certaine mesure, le rôle des femmes semble encore correspondre à cette idée patriarcale : les documentaires et les films du corpus montrent surtout les hommes en position d'action, et les femmes en position de gardiennes de la nation. Les films comme *Pomegranates and Myrrh*, *Habibi* ou *Les citronniers* interrogent ainsi cette assignation patriarcale au sein de la lutte nationale et se recentrent sur la perspective féminine en faisant des femmes les protagonistes de leurs films. En ce sens, ces œuvres contribuent aux efforts des « nouveaux historiens » d'Israël qui cherchent également, depuis les années 1970, à se focaliser sur les « voix qui ont été tuées »²²² par les discours nationalistes.

²¹⁸ MASSAD Joseph, « Conceiving the Masculine: Gender and Palestinian Nationalism », *Middle East Journal*, volume 49, n° 3, 1995, p. 467-483, consulté le 13 mai 2022, <http://www.jstor.org/stable/4328835>, p. 470.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 472.

²²⁰ *Ibid.*, p. 474.

²²¹ *Ibid.*, p. 468.

²²² GERTZ, « Space... », *art. cit.*, p. 181-182.

Conclusion

Ce mémoire avait pour ambition de rendre compte des évolutions des cinémas nationaux israélien et palestinien au cours des vingt dernières années, en se demandant dans quelle mesure le conflit israélo-palestinien était au cœur des préoccupations de la production cinématographique d'Israël et des Territoires palestiniens. Il a fallu comprendre la fonction qu'occupe le cinéma – comment il est accueilli, quel dessein les artistes lui attribuent, etc. –, mais aussi analyser et déconstruire les représentations culturelles que projettent ces sociétés. En gardant à l'esprit l'éclairage historique que ce travail souhaitait donner, il a aussi été nécessaire d'analyser la vision de l'Histoire qu'offraient les divers films étudiés.

Cette étude approfondie des deux cinémas a permis d'émettre plusieurs observations. Tout d'abord, il apparaît que les choix que font les cinéastes des récits sont dictés par les événements du conflit israélo-palestinien. Jamais complètement absent, le conflit est un sujet de préoccupation pour les élites artistiques qui souhaitent apporter leur pierre à l'édifice. Nombre des cinéastes ne prétendent pas à ce que leurs œuvres soient une réponse à tous les problèmes entre les Palestiniens et les Israéliens, mais ils ressentent le besoin de prendre la parole sur les événements qui marquent la vie de la collectivité. Le cinéma apparaît alors comme un lieu où la violence est domptée par les images, les dialogues et les rêves : en somme, un lieu cathartique. Pour les Palestiniens, le conflit israélo-palestinien est un sujet qu'il est nécessaire d'aborder pour continuer à donner de la visibilité à leurs conditions de vie, et plus largement à leur lutte. Quant aux Israéliens, la nouvelle génération de cinéastes qui émerge dans les années 2000 appréhende le conflit de façon inédite, avec une nouvelle sensibilité, qui témoigne ainsi d'un nouveau rapport à l'Autre et à la conflictualité. Les grands moments de rupture du conflit israélo-palestinien – les guerres, les Intifadas, le « processus de paix » – donnent naissance à de nouvelles mentalités et de nouvelles visions artistiques : finalement, le cinéma se révèle bien être un lieu d'observation privilégié des sociétés israélienne et palestinienne, et du conflit qui les oppose. Le cinéma familiarise le spectateur avec les différentes perspectives existantes et donne des clefs de compréhension du conflit que d'autres sources fournissent plus difficilement. En effet, à l'inverse des débats médiatiques et politiques, le cinéma a le pouvoir de s'immiscer dans l'intimité des individus et de leur offrir un temps de parole long qui favorise la compréhension de l'Autre.

Toutefois, ce mémoire a aussi révélé que c'est précisément ce pouvoir émotionnel du cinéma qui fait que les films font l'objet de manipulations. Qu'elles soient conscientes ou inconscientes, ces dernières mettent en lumière la persistance des mythes nationaux au cinéma en Israël et dans les TPO durant ces vingt dernières années. Ces deux cinémas demeurent relativement jeunes, encore proches du temps où ils étaient victimes de la propagande officielle de leurs dirigeants. D'où l'intérêt particulier de leur étude : plus que n'importe quel autre cinéma, la qualification de cinéma « national » prend sens quand il s'agit de parler des sociétés israélienne et palestinienne. La projection nationale est un mécanisme inhérent aux deux cinémas qui questionnent ou réaffirment sans cesse leur identité à travers les films. Cependant, cette quête identitaire va également de pair avec des nationalismes parfois exacerbés. Le cinéma devient alors une arme de lutte et un moyen de légitimer sa cause. Il véhicule des idées dominatrices, parfois même de manière inconsciente. Le cinéma palestinien, en particulier, ne cache pas ses tendances nationalistes, bien au contraire. Sur ce point, sa nouvelle présence sur la scène internationale représente un moyen de légitimation non-négligeable auprès du reste du monde. La visibilité et la représentation, qu'offrent notamment les festivals internationaux de cinéma, sont perçues comme des armes nécessaires pour revendiquer leur existence en tant que nation. De fait, pour les Palestiniens, le cinéma est toujours explicitement politique.

Les différentes prises de position des cinéastes ont d'ailleurs posé des difficultés pour ce mémoire. Il a fallu maintenir une certaine neutralité, ainsi que déconstruire les mythes que véhiculent les films du corpus étudié. La nature-même du conflit israélo-palestinien, un sujet très clivant, pose déjà un défi à la neutralité. Les films ont, quant à eux, produit un double-effet. D'un côté, les biais introduits par les cinéastes ont parfois pu renforcer certains *a priori* et certaines opinions. D'un autre côté, l'étude des deux cinémas a aussi permis de s'ouvrir aux différentes perspectives sur le conflit israélo-palestinien et de comprendre la douleur de chacun. Alors que l'analyse de documents d'archives, de livres d'Histoire et d'articles scientifiques laisse peu de place à l'émotion, le cinéma a été un objet d'étude unique, en ce qu'il a suscité à la fois curiosité intellectuelle et émotions. Par ailleurs, en adoptant une approche comparative des deux cinémas, il s'est avéré qu'il existe une convergence entre certains des cinéastes palestiniens et israéliens et, parfois des collaborations au sein d'équipes de tournage mixtes. Cela laisse penser que des terrains d'entente existent bel et bien entre les deux peuples.

Enfin, l'étude des cinémas israélien et palestiniens depuis les années 2000 a mis en évidence une lente évolution des types de récits existants. Du fait de sa prégnance, le conflit israélo-palestinien semble être un frein à la diversification des intrigues de films. Les

antagonismes et les nationalismes agissent effectivement largement aux dépens de ceux dont le discours n'est pas en accord avec les mythes nationaux. Les voix des minorités issues des sociétés israélienne et palestinienne sont parfois étouffées par les récits héroïques devenus redondants. Le cinéma israélien semble cependant avoir un temps d'avance sur ces questions par rapport au cinéma palestinien. Les films LGBT et féministes israéliens sont effectivement de plus en plus nombreux depuis le début du XXI^e siècle. Ce phénomène est en partie dû à la plus grande puissance de l'industrie du cinéma israélienne, qui bénéficie de lieux de formation et de subventions. De plus, les Israéliens ont globalement un meilleur niveau de vie que les Palestiniens ce qui permet d'avoir de nombreuses salles de cinéma et un public qui a les moyens de s'y rendre, permettant *in fine* l'essor du cinéma en Israël. Au contraire, le cinéma palestinien évolue lentement, en termes de la diversité des thèmes qu'il choisit, mais aussi du point de vue de sa puissance culturelle, en raison de l'insuffisance de moyens dont il dispose. Malgré l'émergence d'un cinéma « de festival », les films palestiniens demeurent relativement peu nombreux dans l'absolu. On remarque malgré tout que, parmi les cinéastes palestiniens, un bon nombre sont des femmes. Parmi le corpus de films palestiniens étudié, plus de la moitié ont effectivement été réalisés par des femmes. Cela laisse penser que le regard féminin, ou le « *female gaze* », en opposition au « *male gaze* » théorisé par Laura Mulvey²²³, sera sans doute de plus en plus présent sur la scène artistique palestinienne.

Étant donné leur constante évolution, les cinémas israélien et palestinien peuvent faire l'objet de futures recherches. Alors que les recherches scientifiques sur lesquelles s'est appuyé ce mémoire ont analysé les transformations plus anciennes des deux cinémas, nous en avons déconstruit les évolutions les plus récentes. Néanmoins, un nombre de questions demeurent en suspens, ou mériteraient un examen plus approfondi. En premier lieu, si ce mémoire a fait apparaître que les cinémas LGBT et féministe constituaient des nouveautés importantes au sein des industries israélienne et palestinienne depuis les années 2000, il n'en a pas fait un tableau complet. Ces questions, qui semblent être le futur des deux cinémas, sont les plus susceptibles de contrebalancer les récits nationalistes. Si ces thèmes en venaient à prendre plus de place au sein des intrigues, on pourrait se demander quels effets auraient ces films sur les sociétés israélienne et palestinienne.

En outre, les première et troisième parties du mémoire pourraient être abordées d'une autre manière. Il serait effectivement possible d'adopter une approche comparative entre les

²²³ MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, volume 16, n° 3, 1^{er} octobre 1975, p. 6-18, consulté le 23 mai 2022, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

cinémas israélien et palestinien de guerre ou ayant pour sujet la conflictualité, et d'autres films internationaux traitant de divers conflits. Ce mémoire a montré que les deux cinémas ont la capacité de représenter le conflit israélo-palestinien de manière inédite, ce pourquoi il serait intéressant d'étudier des films de guerre étrangers qui peuvent éclairer davantage les enjeux qui se cachent derrière la représentation de la conflictualité.

Par ailleurs, d'autres sujets en relation avec les cinémas israélien et palestinien pourraient être explorés. Lors de la phase de recherche de ce travail, il est apparu que la question de la religion occupait une place grandissante dans les films israéliens depuis les années 2000, en particulier la question des croyants très pratiquants comme les juifs orthodoxes. En effet, leurs pratiques et leurs modes de vie influencent la vie politique et culturelle d'Israël, et fascinent certains cinéastes. Par ailleurs, le poids de l'institution religieuse joue également un rôle dans le conflit israélo-palestinien, ce pourquoi il serait intéressant de comprendre comment celle-ci est perçue par les artistes. Sa mise en relation avec la représentation de la communauté musulmane palestinienne, dans les films palestiniens mais aussi israéliens, serait certainement aussi éclairante.

Enfin, on pourrait imaginer que ce mémoire puisse être complété par une production audiovisuelle en relation avec le sujet de recherche, comme le suggère la doctorante Clémence Lehec dans sa thèse sur les graffitis palestiniens²²⁴. Étudier le cinéma avec une démarche scientifique a permis de comprendre dans quelle mesure le film, en tant que production culturelle, éclaire l'Histoire. Toutefois, le film est également une production artistique, à la fois destinée à assouvir le désir de créativité du cinéaste, et l'appétit pour l'art ou le divertissement du spectateur. Ainsi, produire un film serait l'occasion de revenir à la fonction première du film, celle de divertir plutôt que d'être un objet d'analyse. Mais cela permettrait également de comprendre concrètement comment le film se constitue en tant que document historique et dans quelle mesure le cinéaste s'imprègne du contexte politique, économique et culturel qui l'entoure.

²²⁴ LEHEC Clémence, « Une géographie expérimentale... », *loc. cit.*

Sources

Films

ABU LABAN Tamara, *Behind the Fence*, Shoruq organization, 2020, 58 minutes.

AL-KHATTIB Abdallah, *Little Palestine (journal d'un siège)*, Bidayyat for Audiovisual Arts, 2021, 89 minutes.

CEDAR Joseph, *Beaufort*, United King Films, 2008, 131 minutes.

DWEDAR Mariam, *Made in Palestine*, 2019, 10 minutes.

FOLMAN Ari, *Valse avec Bachir*, Bridgit Folman Film Gang, 2008, 90 minutes.

FOX Eytan, *The Bubble*, United King Films, 2006, 117 minutes.

JACIR Annemarie, *Like Twenty Impossibles*, Philistine Films, 2003, 16 minutes.

JACIR Annemarie, *Salt of this Sea*, JBA Production, 2008, 109 minutes.

KAREL William et FINGER Blanche, *Une terre deux fois promises, Israël-Palestine*, Arte Productions, Roche Productions, 2018, 106 minutes.

KOLIRIN Eran, *La visite de la fanfare*, July August Productions, 2007, 87 minutes.

KOLIRIN Eran, *Et il y eut un matin*, Les Films du Poisson, 2022, 101 minutes.

KOURHY Firas, *Maradona's legs*, Odeh Films, 2019, 20 minutes.

LAPID Nadav, *Le genou d'Ahed*, Les Films du Bal, 2021, 109 minutes.

MAOZ Samuel, *Foxtrot*, Spiro Films, 2018, 112 minutes.

MASRI, Mai, *Frontiers of Dreams and Fears*, ITVS International, 2002, 56 minutes.

MOGRABI Avi, *Août : avant l'explosion*, Avi Mograbi Productions, 2003, 72 minutes.

MOREH Dror, *The Gatekeepers*, Les Films du Poisson, 2012, 95 minutes.

NAJJAR Najwa, *Pomegranates and Myrrh*, Ustura Films, 2009, 95 minutes.

NAJJAR Najwa, *Eyes of a Thief*, Ustura Films, 2014, 98 minutes.

NAJJAR Najwa, *Between Heaven and Earth*, Ustura Films, 2021, 92 minutes.

NASSER Arab et Tarab, *Gaza mon amour*, Les Films du Tambour, 2021, 88 minutes.

NAYFEH Ameen, *The Crossing*, Odeh Films, 2017, 11 minutes.

NAYFEH Ameen, *200 mètres*, Odeh Films, 2021, 97 minutes.

RIKLIS Eran, *Les citronniers*, Eran Riklis Production Ltd, 2008, 106 minutes.

SANSOUR Larissa et LIND Søren, *In Vitro*, Spike Island, 2019, 28 minutes.

YOUSSEF Susan, *Habibi*, 2012, 85 minutes.

ZILBERMAN Yaron, *Incitement*, Metro Communications, 2019, 123 minutes.

Ciné-débats

Ciné-débat sur *Between Heaven and Earth* avec Najwa Najjar au cinéma Star à Starsbourg, le 13 octobre 2021.

Ciné-débat sur *200 mètres* avec Ameen Nayfeh au cinéma Star à Strasbourg, le 16 octobre 2021.

Articles de presse

AP, « Venice Festival Favorite "Foxtrot" Probes Family Grief and Israeli Trauma », *Times of Israel*, 3 septembre 2017, consulté le 26 décembre 2021, <http://www.timesofisrael.com/venice-festival-favorite-foxtrot-probes-family-grief-and-israeli-trauma/>.

AVIDAN Igal, « Interview with Eytan Fox: Falling in Love with the Enemy », *Qantara*, 6 mars 2007, consulté le 30 décembre 2021, <https://en.qantara.de/content/interview-with-eytan-fox-falling-in-love-with-the-enemy>.

BBC News, « Hamas Launches TV Station in Gaza », 9 janvier 2006, consulté le 1^{er} mai 2022, http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/4596630.stm.

BEAUCHAMP Zack, « What Were the Intifadas? », *Vox*, 20 novembre 2018, consulté le 2 mai 2022, <https://www.vox.com/2018/11/20/18080066/israel-palestine-intifadas-first-second>.

BERMAN Lazar, « Two Decades on, Israel Confronts Legacy of "Forgotten" South Lebanon Occupation », *Times of Israel*, 18 juin 2021, consulté le 16 mars 2022, <https://www.timesofisrael.com/two-decades-on-israel-confronts-legacy-of-forgotten-south-lebanon-occupation/>.

BOXERMAN Aaron, « Hamas Says Jerusalem Stabber Was Group Member », *Times of Israel*, 7 mars 2022, consulté le 1^{er} avril 2022, https://www.timesofisrael.com/liveblog_entry/hamas-says-jerusalem-stabber-was-group-member/.

EL SAKKA Abaher, « La cérémonie de l'humiliation », *Le Monde Diplomatique*, Manière de voir, n° 157, février-mars 2018, p. 66-67, <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/157/>.

FORSLUND Amanda et LINDBLOM Charlotta, « Israeli Government Accused of Abandoning Soldiers with PTSD », *The Guardian*, 21 août 2019, consulté le 23 février 2022, <https://www.theguardian.com/world/2019/aug/21/israeli-government-accused-of-abandoning-soldiers-with-ptsd>.

LEVY Gideon, « A Beautiful Film About the Occupation », *Haaretz*, 1^{er} octobre 2017, consulté le 26 décembre 2021, <https://www.haaretz.com/opinion/.premium-a-beautiful-film-about-the-occupation-1.5454530>.

GRESH Alain, « Les colonies ou la paix », *Le Monde Diplomatique*, Manière de voir, n° 157, mars 2018, p. 31-33, <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/157/>.

GRESH Alain, « Pourquoi le "processus de paix" a échoué », *Le Monde Diplomatique*, Manière de voir, n° 157, février-mars 2018, p. 27-30, <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/157/>.

i24news, « Hamas Radio Now Broadcasting In Israel, Thanks To Hezbollah », 13 janvier 2019, consulté le 1^{er} mai 2022, <https://www.i24news.tv/en/news/middle-east/193083-190113-hamas-radio-now-broadcasting-in-israel-thanks-to-hezbollah-report>.

i24news, « Le Gouvernement Israélien Adopte Une Nouvelle Loi Sur Le Financement Des Films », 16 octobre 2018, consulté le 2 avril 2022, <https://www.i24news.tv/fr/actu/israel/societe/186459-181016-le-gouvernement-israelien-adopte-une-nouvelle-loi-sur-le-financement-de-l-industrie-cinematographique>.

IndieWire, « "The Bubble" Director Eytan Fox », 6 septembre 2007, consulté le 30 décembre 2022, <https://www.indiewire.com/2007/09/indiewire-interview-the-bubble-director-eytan-fox-73952/>.

KAPELIOUK Amnon, « Aux débuts de l'Intifada », *Le Monde Diplomatique*, Manière de voir, n° 157, février-mars 2018, p. 20-22, <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/157/>.

Le Monde Diplomatique, « Palestine. Un peuple, une colonisation », Manière de voir, n° 157, février-mars 2018, <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/157/>.

Le Monde.fr, « Israël-Palestine : la guerre des manuels scolaires », 16 septembre 2009, consulté le 5 mai 2022, https://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2009/09/16/israel-palestine-la-guerre-des-manuels-scolaires_1241203_3218.html.

Le Monde.fr « L'aide européenne à la Palestine prise en otage par un commissaire hongrois de Bruxelles », 2 mai 2022, consulté le 5 mai 2022, https://www.lemonde.fr/international/article/2022/05/02/l-aide-europeenne-a-la-palestine-prise-en-otage-par-un-commissaire-de-bruxelles_6124426_3210.html.

O'HEHIR Andrew, « Israel's "Lebanon Generation" - in the Movies », *Salon*, 7 août 2010, consulté le 16 mars 2022, https://www.salon.com/2010/08/07/lebanon_5/.

PICAUDOU Nadine, « D'un soulèvement à l'autre, une société désorientée », *Le Monde Diplomatique*, Manière de voir, n° 157, février-mars 2018, p. 38-42, <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/157/>.

RITMAN Alex, « Toronto Hidden Gem: Romance, Hamas and Ancient Greek Penises in "Gaza Mon Amour" », *The Hollywood Reporter*, 11 septembre 2020, consulté le 12 mai 2022, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/toronto-hidden-gem-romance-hamas-and-ancient-greek-penises-in-gaza-mon-amour-4055457/>.

SHADEEDI Musa, « Globalizing the Closet: Is "Coming Out" a Western Concept? », *My Kali*, 30 mars 2018, consulté le 31 décembre 2022, <https://www.mykalimag.com/en/2018/03/30/globalizing-the-closet-is-coming-out-a-western-concept/>.

STAFF Toi, « Minister Slams Academy as Film on Rabin's Killer Set to Be Israeli Oscars Entry », *Times of Israel*, 23 septembre 2019, consulté le 3 avril 2022, <https://www.timesofisrael.com/minister-slams-academy-as-film-on-rabins-killer-set-to-be-israeli-oscars-entry/>.

STEINBERG Jessica, « "Foxtrot", grand gagnant des Ophirs lors d'une cérémonie très politique », *Times of Israel*, 20 septembre 2017, consulté le 26 décembre 2021,

<http://fr.timesofisrael.com/foxtrot-grand-gagnant-des-ophirs-lors-dune-ceremonie-tres-politique/>.

WOOTLIFF Raoul, « Loyauté culturelle : le projet de loi passe sa première lecture à la Knesset », *Times of Israel*, 6 novembre 2018, consulté le 26 octobre 2021, <https://fr.timesofisrael.com/loyaute-culturelle-le-projet-de-loi-passe-sa-premiere-lecture-a-la-knesset/>.

ZIEVE Tamara, « Hundreds Protest "Cultural Loyalty Bill" in Tel Aviv », *The Jerusalem Post*, 28 octobre 2018, consulté le 2 avril 2022, <https://www.jpost.com/israel-news/hundreds-protest-cultural-loyalty-bill-in-tel-aviv-570531>.

Sites Internet

S. n., « Al-Kasaba Theater Und Kino Palestine », *Arab.org*, 16 mars 2016, consulté le 8 mai 2022, <https://arab.org/directory/al-kasaba-theater-und-kino-palestine/>.

Association Française des Cinémas Art et Essai, « Et il y eut un matin », 2022, consulté le 25 mai 2022, <http://www.art-et-essai.org/film-soutenus/1200077/et-il-y-eut-un-matin>.

B'Tselem, « Fatalities in the First Intifada », s. d., consulté le 2 mai 2022, https://www.btselem.org/statistics/first_intifada_tables.

Éditions Larousse, « Définitions : documentaire », consulté le 7 mai 2022, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/documentaire/26266>.

Éditions Larousse, « Définitions : martyr », consulté le 3 mai 2022, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/martyr/49661>.

Israel Film Fund, « Guidelines for Support », s. d., consulté le 9 mai 2022, <http://intl.filmfund.org.il/index.asp?id=6&Guidelines%20for%20Support>.

Israel Film Fund, « History », s. d., consulté le 18 mai 2022, <http://intl.filmfund.org.il/index.asp?id=2&History>.

ITAMAR Marcus et CROOK Barbara, « Hamas Explains Use of Human Shields: "We Desire Death as You Desire Life." », 29 mars 2008, consulté le 1^{er} avril 2022, <https://palwatch.org/page/1089>.

NAYFEH Ameen (@ameen.nayfeh), *With the beautiful team in Venice film festival, where we received our first award for 200 Meters!*, 3 novembre 2020, Instagram, consulté le 13 avril 2022, <https://www.instagram.com/p/CHIDsZ1B6dQ/>.

Palestinian Central Bureau of Statistics, « Killed Palestinians (Martyrs) in Al-Aqsa Uprising (Intifada), by Year 2000-2018 », *s. d.*, consulté le 2 avril 2022, https://www.pcbs.gov.ps/Portals/_Rainbow/Documents/Mart_Tot%20E_2001-2018.html.

Palestinian Central Bureau of Statistics, « Unemployment Rate Among Labour Force Participants of Individuals Aged 15 Years and Above in Palestine by Sex and Governorate, 2000-2019 », *s. d.*, consulté le 2 avril 2022, https://pcbs.gov.ps/Portals/_Rainbow/Documents/uneployment-by-gov2000-2019--2-e.html.

Palestinian Central Bureau of Statistics, « Unemployment Rate Among Labour Force Participants of Individuals Aged 15 Years and Above in Palestine by Sex and Governorate, 2000-2019 », *s. d.*, consulté le 2 avril 2022, https://pcbs.gov.ps/Portals/_Rainbow/Documents/uneployment-by-gov2000-2019-3-e.html.

The Institute for Middle East Understanding (IMEU), « Palestinian Social Customs and Traditions », consulté le 5 mai 2022, <https://imeu.org/article/social-customs-and-traditions>.

S. n., « Palestine Tower Cinemas », *Palestine Tower Cinemas, s. d.*, consulté le 8 mai 2022, <http://www.palestinetradetower.com/tower-cinema/>.

UNESCO Institute for Statistics, « France », 27 novembre 2016, consulté le 8 mai 2022, <http://uis.unesco.org/en/country/fr>.

UNESCO Institute for Statistics, « Israel », 27 novembre 2016, consulté le 8 mai 2022, <http://uis.unesco.org/en/country/il?theme=culture>.

UNESCO Institute for Statistics, « Palestine », 27 novembre 2016, consulté le 8 mai 2022, <http://uis.unesco.org/en/country/ps?theme=culture>.

Vidéos

Al-Araby English, *Najwa Najjar Interview*, YouTube, 2014, consulté le 5 janvier 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=3rWmdoLBQMQ>.

Collider Interviews, *Incitement: Director Yaron Zilberman and Yehuda Nahari Halevi Interview*, YouTube, 2019, consulté le 3 avril 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=5TxYUsoI9k>.

DP/30: The Oral History Of Hollywood, *DP/30: Waltz With Bashir*, writer/director Ari Folman, YouTube, 2012, consulté le 12 avril 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=eX9HdTr0OEY>.

DW Documentary, *Israel: Breaking the Silence*, YouTube, 2017, consulté le 27 décembre 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=zxsWrzpqnRs>.

France 24 English, *Ari Folman presents his film « Waltz with Bashir »*, YouTube, 2008, consulté le 26 octobre 2021, https://www.youtube.com/watch?v=fU7Q3_n-UWM.

France Culture, *Nadav Lapid, libre et debout*, YouTube, 2021, consulté le 7 octobre 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=85i81CSbguk>.

Cartes

MARIN Cécile, « Gaza enfermée », 1^{er} février 2018, consulté le 13 mai 2018, <https://www.monde-diplomatique.fr/cartes/gaza-enfermee>.

MARIN Cécile, « L'exode des Palestiniens », 1^{er} février 2018, consulté le 13 mai 2022, <https://www.monde-diplomatique.fr/cartes/exode-palestiniens>.

Sciences Po – Atelier de cartographie, « La Cisjordanie », Dila, Paris, 2016, consulté le 9 mai 2022, https://amnestyfr.cdn.prismic.io/amnestyfr%2Ff278ccba-c5f2-44af-bb1d-38d8571add57_15_cisjordanie_2016.pdf.

Podcast

SPUNGIN Simon, « What's missing from Netflix's cowardly collection of "Palestinian stories" », podcast audio, Spotify, *Haaretz Weekly*, consulté le 15 janvier 2022, https://open.spotify.com/episode/0HI664uNx2zrocyup2QYxc?si=502TnGGYQ7KDZWJ_GyS9-Q.

Bibliographie

Ouvrages

BONTEMPS Véronique, MERMIER Franck, et SCHWERTER Stéphanie, *Les villes divisées : récits littéraires et cinématographiques*, Dialogues entre cultures, Villeneuve-d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, 2018.

FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Collection Folio, Gallimard, 1993.

FRODON Jean-Michel, *La projection nationale : cinéma et nation*, Éditions Odile Jacob, 1998.

GERTZ Nurith et KHLEIFI George, *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*, Edinburgh University Press, 2008.

HALBREICH-EUVRARD Janine, *Israéliens, Palestiniens : que peut le cinéma ? Carnets de route*, Michalon, Paris, 2005.

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Les Presses universitaires de France, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1967, consulté le 14 avril 2022, <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.ham.mem1>.

HERZL Theodor, *L'État des juifs*, La Découverte, Paris, 1990.

HOGGART Richard, *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre, s. l.*, 1970.

ORLÉAN Matthieu et al., *Amos Gitai : architecte de la mémoire*, Paris, Gallimard, Cinémathèque française, 2014.

PAPPÉ Ilan, *La propagande d'Israël*, Investig'Action, 2016.

SAÏD Edward, *Israël, Palestine l'égalité ou rien*, Mayenne, Fabrique, 1999.

SCHWEITZER Ariel, *Le nouveau cinéma israélien*, Yellow Now, 2013.

Articles scientifiques

ALQAISIYA Walaa, « Decolonial Queering: The Politics of Being Queer in Palestine », *Journal of Palestine Studies*, volume 47, n° 3, 1^{er} mai 2018, p. 29-44, consulté le 13 mai 2022, <https://doi.org/10.1525/jps.2018.47.3.29>.

CHRISTIE Ian, « Where Is National Cinema Today (and Do We Still Need It)? », *Film History*, volume 25, n° 1-2, 2013, p. 19-30, <https://doi.org/10.2979/filmhistory.25.1-2.19>.

GERTZ Nurith, « Space and Gender in the New Israeli and Palestinian Cinema », *Prooftexts*, volume 22, n° 1-2, 2002, p. 157-185, consulté le 12 mai 2022, <http://www.jstor.org/stable/10.2979/pft.2002.22.1-2.157>.

GERTZ Nurith, « The "Ethical Turn" in Recent Israeli Cinema », *Israel Film Fund*, 2012, consulté le 12 mai 2022, <http://intl.filmfund.org.il/index.asp?id=11&A%20Decade%20In%20Motion:%20The%20New%20Voice%20of%20Israeli%20Cinema>.

HARRIS Rachel, « Through the Lens of Israeli Cinema: A Review », *Jewish Film & New Media* 3, n° 2, 2015, p. 220-31, consulté le 12 octobre 2021, <https://doi.org/10.13110/jewifilmnewmedi.3.2.0220>.

HIGSON Andrew, « The Concept of National Cinema », *Screen*, volume 30, n° 4, 1^{er} octobre 1989, p. 36-47, consulté le 16 mai 2022, <https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36>.

HOGANSON Kristin L., *Fighting for American Manhood: How Gender Politics Provoked the Spanish-American and Philippine-American Wars*, Yale University Press, 1998, <https://www.jstor.org/stable/j.ctt32bht5>.

HOLSTUN Jim, « Modernism, Realism, and the Iraq War Fiction of Kevin Powers and Justin Sirois », *Cultural Critique*, n° 104, 2019, 38 p., consulté le 16 janvier 2022, <https://doi.org/doi:10.1353/cul.2019.0033>.

HUTCHISON Emma, « A Global Politics of Pity? Disaster Imagery and the Emotional Construction of Solidarity after the 2004 Asian Tsunami », *International Political Sociology*, volume 8, n° 1, 2014, p. 1-19, https://www.academia.edu/es/6532054/A_Global_Politics_of_Pity_Disaster_Imagery_and_the_Emotional_Construction_of_Solidarity_after_the_2004_Asian_Tsunami.

KAWAR Widad Kamel, « The Traditional Palestinian Costume », *Journal of Palestinian Studies*, volume 10, n° 1, s. d., p. 118-129, <https://www.jstor.org/stable/2536487>.

LACY Mark J., « War, Cinema, and Moral Anxiety », *Alternatives: Global, Local, Political*, volume 28, n° 5, 2003, p. 611-636, consulté le 23 octobre 2021, <http://www.jstor.org/stable/40645126>.

LEVI Ofir et al., « Treatment Seeking for Posttraumatic Stress in Israel Defense Forces Veterans Deployed in the 2006 Israel-Hezbollah War: A 7-Year Post-War Follow-Up », *The Israel journal of psychiatry and related sciences*, p. 4-9, 2018, consulté le 23 février 2022, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/30351274/>.

MASSAD Joseph, « Conceiving the Masculine: Gender and Palestinian Nationalism », *Middle East Journal*, volume 49, n° 3, 1995, p. 467-483, consulté le 13 mai 2022, <http://www.jstor.org/stable/4328835>.

MEE Erin B., « The Cultural Intifada: Palestinian Theatre in the West Bank », *TDR*, volume 56, n° 3, 2012, p. 167-77, consulté le 8 mai 2022, <http://www.jstor.org/stable/23262940>.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, volume 16, n° 3, 1^{er} octobre 1975, p. 6-18, consulté le 23 mai 2022, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

NORA Pierre, « Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire », *Representations*, n° 26, 1989, p. 7-24, consulté le 5 mai 2022, <http://www.jstor.org/stable/2928520>.

RITCHIE Jason, « How do you say "come out the closet" in Arabic? Queer Activism and the Politics of Visibility in Israel-Palestine », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, volume 16, n° 4, 1^{er} octobre 2010, p. 557-75, consulté le 13 mai 2022, <https://doi.org/10.1215/10642684-2010-004>.

SHARONI Simona, « Gendered Identities in Conflict: The Israeli-Palestinian Case and Beyond », *Women's Studies Quarterly*, volume 23, n° 3/4, 1995, p. 117-135, consulté le 13 mai 2022, <http://www.jstor.org/stable/40003506>.

SHOHAT Ella, « The Return of the Repressed: The Palestinian Wave in Recent Israeli Cinema », *Cinéaste*, volume 15, n° 3, 1987, p. 10-17, consulté le 8 octobre 2021, <http://www.jstor.org/stable/41687473>.

UTIN Pablo, « The Iceberg Effect : Israel's cinema of disengagement », *Israel Film Fund*, 2008, consulté le 12 mai 2022, <http://intl.filmfund.org.il/index.asp?id=11&A%20Decade%20In%20Motion:%20The%20New%20Voice%20of%20Israeli%20Cinema>.

Thèses

LEHEC Clémence, « Une géographie expérimentale de l'art aux frontières : filmer les graffitis du camp de réfugiés palestiniens de Dheisheh », thèse de doctorat, Université Grenoble Alpes, 2019, <https://www.theses.fr/2019GREAH029>.

SALHAB Sabine, « Vers de nouveaux cinémas israélo-palestiniens : convergences esthétiques et repositionnements idéologiques (1980-2010) », thèse de doctorat, Paris 1, 2011, <https://www.theses.fr/2011PA010525>.

SCHWEITZER Ariel, « L'évolution du cinéma d'auteur israélien dans les années soixante et soixante-dix », thèse de doctorat, Paris 3, 1996, <https://www.theses.fr/1996PA030080>.

Table des annexes

Annexe 1 : corpus des films étudiés	118
Annexe 2 : tableau récapitulatif des récompenses et nominations des films par les grands festivals internationaux.....	149
Annexe 3 : carte des anciens villages et des camps de réfugiés palestiniens (2018).	152
Annexe 4 : carte de la Cisjordanie (2016).	153
Annexe 5 : carte du blocus de la bande de Gaza (2018).....	154

Annexe 1 : corpus des films étudiés



Titre : *Frontiers of Dreams and Fears*

Titre original : -

Réalisation : Mai Masri

Scénario : Mai Masri

Année de sortie (France) : 2002

Durée : 56 minutes

Genre : documentaire

Synopsis : des enfants palestiniens résidant dans les Territoires palestiniens occupés et au Liban échangent sur leur expérience par correspondance.

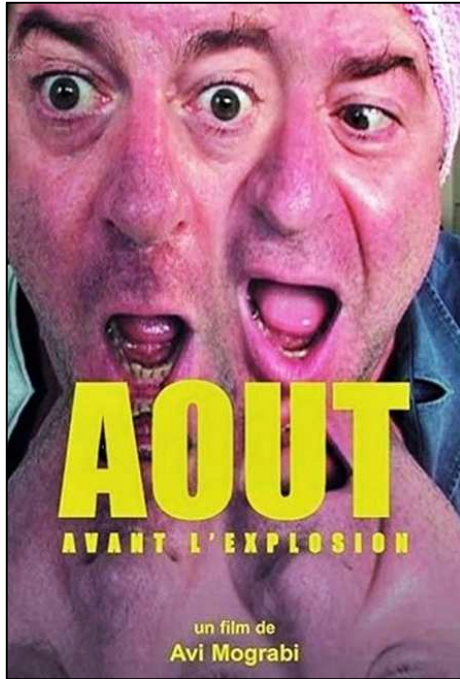
Production (pays) : Territoires palestiniens occupés ; Liban ; États-Unis

Production (sociétés) : ITVS International

Langues : arabe

Nominations : 1

Prix : 13



Titre : *Août : avant l'explosion*

Titre original : אוגוסט

Réalisation : Avi Mograbi

Scénario : Avi Mograbi

Année de sortie (France) : 2003

Durée : 72 minutes

Genre : documentaire

Synopsis : Avi Mograbi décide de s'emparer de sa caméra et de filmer les scènes de violence en Israël pendant tout le mois d'août.

Production (pays) : Israël ; France

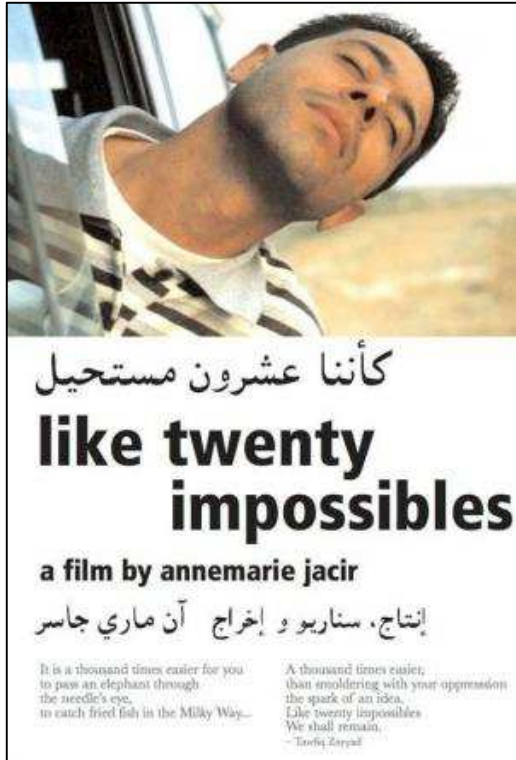
Production (sociétés) : Les Films d'ici ; Avi Mograbi Productions

Langues : hébreu ; arabe

Nominations : 0

Prix : 1

- Berlinale 2002 (Prix de la paix)



Titre : *Like Twenty Impossible*

Titre original : مسيهيل ن عشرة ننا كأ

Réalisation : Annemarie Jacir

Scénario : Annemarie Jacir ; Kamran Rastegar

Année de sortie (France) : 2003

Durée : 16 minutes

Genre : documentaire (court-métrage)

Synopsis : Jacir et son équipe de production tentent de passer un *checkpoint* israélien.

Production (pays) : Territoires palestiniens occupés

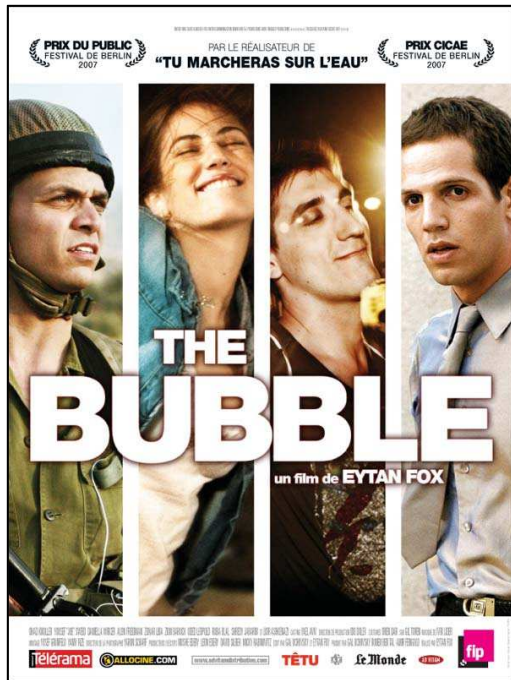
Production (sociétés) : Philistine Films

Langues : arabe, hébreu

Nominations : 0

Prix : 6

- Chicago International Film Festival 2003 (Meilleur court-métrage étudiant)
- Columbia University Film Festival 2002 (Meilleur film)



Titre : *The Bubble*

Titre original : הברועה

Réalisation : Eytan Fox

Scénario : Eytan Fox ; Gal Uchovsky

Année de sortie (France) : 2006

Durée : 117 minutes

Genre : comédie dramatique

Acteurs et leurs rôles : Ohad Knoller (Noam) ; Yousef Sweid (Ashraf) ; Daniela Vitzler (Lulu) ; Alon Friedman (Yali)

Synopsis : Noam et Ashraf, un Israélien et un Palestinien, tombent amoureux et explorent leur relation à Tel Aviv.

Production (pays) : Israël

Production (sociétés) : United King Films ; Uchovsky Fox ; Metro Productions ; Ronen Ben-Tal Films ; Feingold Productions ; Israel Film Fund ; Keshet Hot

Langues : hébreu ; arabe

Nominations : 4

- Ophir Awards²²⁵ 2006 (Meilleur acteur dans un second rôle ; Meilleure musique ; Meilleur son)

Prix : 12

²²⁵ Cérémonie de récompenses des films israéliens.



Titre : *La visite de la fanfare*

Titre original : התזמורת ביקור

Réalisation : Eran Kolirin

Scénario : Eran Kolirin

Année de sortie (France) : 2007

Durée : 87 minutes

Genre : comédie dramatique

Acteurs et leurs rôles : Ronit Elkabetz (Dina) ; Sasson Gabai (Tewfiq) ; Saleh Bakri (Khaled)

Synopsis : une fanfare d'amateurs égyptiens arrive dans une petite ville du désert de Néguev et se fait héberger par une Israélienne pour une nuit.

Production (pays) : Israël ; États-Unis ; France

Production (sociétés) : July August Productions ; Bleiberg Entertainment ; Sophie Dulac Productions ; Keshet Broadcasting ; Yes

Langues : hébreu ; arabe ; anglais

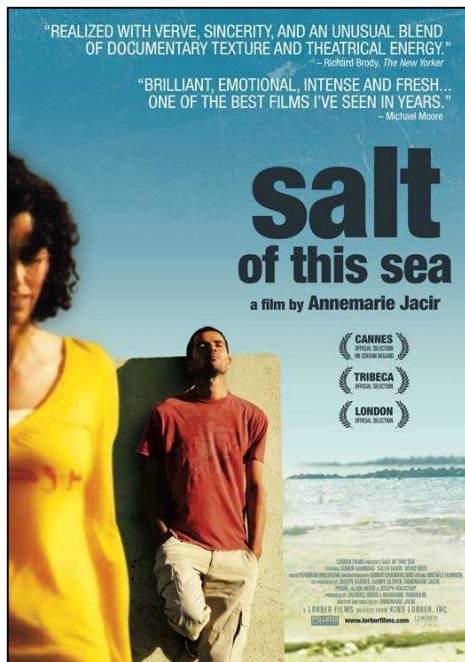
Nominations : 47

- Festival de Cannes 2007 (Caméra d'Or ; Coup de Cœur du Jury)
- Ophir Awards 2007 (Meilleure actrice dans un second rôle ; Meilleure cinématographie ; Meilleur montage ; Meilleure direction artistique ; Meilleur son)

Prix : 17

- Festival de Cannes 2007 (Prix de la Jeunesse ; Prix FIPRESCI)

- Ophir Awards 2007 (Meilleur film ; Meilleur acteur ; Meilleure actrice ; Meilleur acteur dans un second rôle ; Meilleur réalisateur ; Meilleur scénario ; Meilleurs costumes ; Meilleure musique)
- Toronto Film Critics Association Awards 2008 (Meilleur premier film)



Titre : *Salt of this Sea*

Titre original : بحر هذا ملح

Réalisation : Annemarie Jacir

Scénario : Annemarie Jacir

Année de sortie (France) : 2008

Durée : 109 minutes

Genre : drame

Acteurs et leurs rôles : Suheir Hammad (Soraya) ; Saleh Bakri (Emad)

Synopsis : une jeune femme américano-palestinienne retourne en Israël pour récupérer les économies de son grand-père qui a fui la Palestine en 1948.

Production (pays) : France ; Israël ; Territoires palestiniens occupés ; États-Unis ; Pays-Bas, Espagne ; Belgique ; Suisse

Production (sociétés) : JBA Production ; Philistine Films ; Thelma Film AG ; Louverture Films ; Clarity World Films ; Augustus Films ; TSR ; Mediapro

Langues : arabe ; anglais ; hébreu

Nominations : 3

- Festival de Cannes 2008 (Caméra d'Or ; Un Certain Regard)

Prix : 6



Titre : *Les citronniers*

Titres originaux : لاץ לימון ; شجرة اليمون

Réalisation : Eran Riklis

Scénario : Eran Riklis ; Suha Arraf

Année de sortie (France) : 2008

Durée : 106 minutes

Genre : drame

Acteurs et leurs rôles : Hiam Abbas (Salma Zidane) ; Ali Suliman (Ziad) ; Rona Lipaz Michael (Mira) ; Doron Tavori (Israel)

Synopsis : alors qu'un ministre israélien emménage à côté de la demeure d'une veuve Palestinienne, il demande à faire raser son verger de citronniers pour assurer la sécurité de sa famille.

Production (pays) : Israël ; France ; Allemagne

Production (sociétés) : Eran Riklis Productions Ltd ; Mact Productions

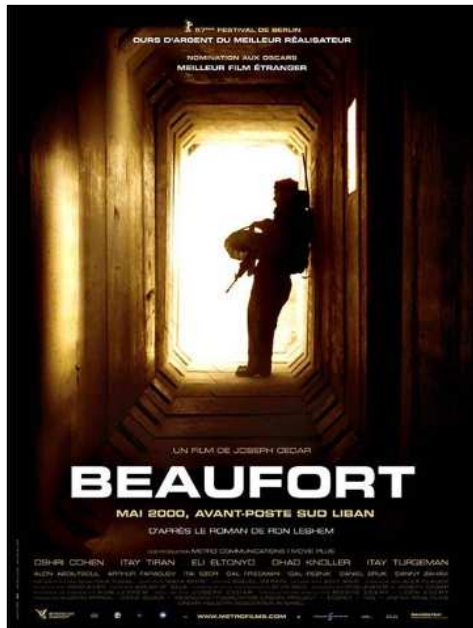
Langues : hébreu ; arabe

Nominations : 11

- Ophir Awards 2008 (Meilleur réalisateur ; Meilleur montage ; Meilleure direction artistique ; Meilleurs costumes ; Meilleure musique ; Meilleur son)
- Chicago Film Festival 2008 (Meilleur film)
- San Diego Film Critics Circle Awards 2009 (Meilleur film en langue étrangère)

Prix : 8

- Berlinale 2008 (Prix du public du Panorama)
- Ophir Awards 2008 (Meilleure actrice)



Titre : *Beaufort*

Titre original : בופור

Réalisation : Joseph Cedar

Scénario : Joseph Cedar ; Ron Leshem (d'après son roman)

Année de sortie (France) : 2008

Durée : 131 minutes

Genre : action ; drame ; film de guerre

Acteurs et leurs rôles : Oshri Cohen (lieutenant Liraz) ; Ohad Knoller (le démineur) ; Alon Aboutboul (commandant de la division)

Synopsis : des soldats israéliens au poste de Beaufort se préparent au retrait d'Israël du Sud du Liban en 2000.

Production (pays) : Israël

Production (sociétés) : United King Films ; Metro Communications ; Movie Plus ; The Yehoshua Rabinowits Foundation ; Cinema Project ; Keshet Broadcasting ; Yes-DBD ; Satellite Services ; CDI ; Cinema Factory Production Ltd. ; Cinema Industry Association in Israel

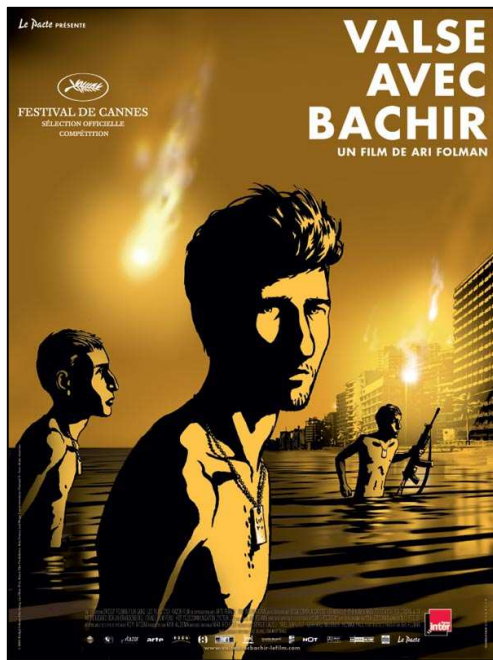
Langues : hébreu

Nominations : 9

- Oscars 2008 (Meilleur film en langue étrangère)
- Ophir Awards 2007 (Meilleure cinématographie ; Meilleur montage ; Meilleure direction artistique ; Meilleur son)

Prix : 5

- Berlinale 2007 (Ours d'argent du meilleur réalisateur)
- Ophir Awards (Meilleur film ; Meilleur acteur ; Meilleur directeur ; Meilleur scénario ; Meilleurs costumes ; Meilleure musique)



Titre : *Valse avec Bachir*

Titre original : באשיר עם ואלס

Réalisation : Ari Folman

Scénario : Ari Folman

Année de sortie (France) : 2008

Durée : 90 minutes

Genre : animation ; documentaire

Synopsis : Ari Folman se remémore son service au Liban en 1982.

Production (pays) : Israël ; France ; Allemagne

Production (sociétés) : Bridgit Folman Film Gang ; Les Films d'Ici ; Razor Film Produktion ; GmbH ; Arte

Langues : hébreu

Nominations : 63

- Oscars 2009 (Meilleur film en langue étrangère)
- BAFTA Awards 2009 (Meilleur film pas en langue anglaise)
- Ophir Awards 2008 (Meilleure cinématographie)
- Cahiers du Cinéma 2008 (Meilleur film)
- Chicago Film Critics Association Awards 2008 (Meilleur film d'animation)
- Césars 2009 (Meilleur film étranger)
- Festival de Cannes 2008 (Palme d'Or)

Prix : 45

- Ophir Awards 2008 (Meilleur film ; Meilleur réalisateur ; Meilleur scénario ; Meilleur montage ; Meilleure direction artistique ; Meilleur son)
- Golden Globes 2008 (Meilleur film en langue étrangère)



Titre : *Pomegranates and Myrrh*

Titre original : مان والمر

Réalisation : Najwa Najjar

Scénario : Najwa Najjar

Année de sortie (France) : 2009

Durée : 95 minutes

Genre : drame

Acteurs et leurs rôles : Ashraf Farah (Zaid) ; Ali Suleiman (Kais) ; Hiam Abass (Umm Habib)

Synopsis : alors qu'un jeune couple vient tout juste de se marier, le mari est arrêté et incarcéré.

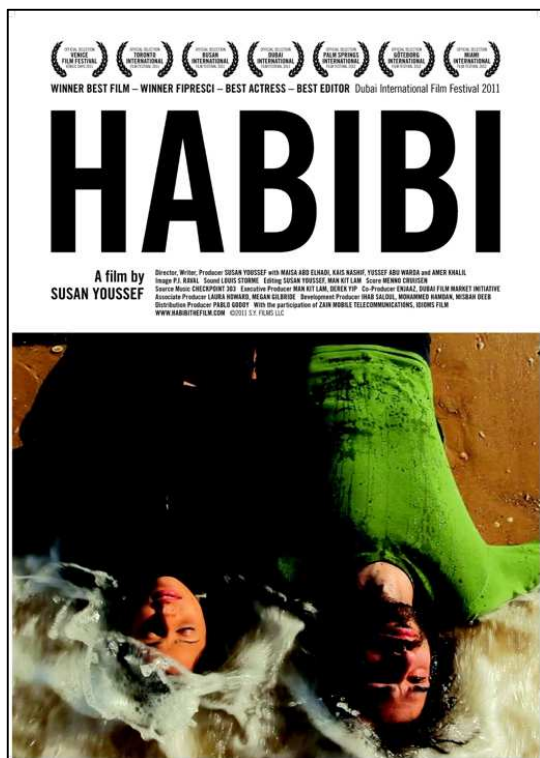
Production (pays) : Territoires palestiniens occupés ; France

Production (sociétés) : Ustura Films ; Rif Film ; Ciné-Sud Promotion ; Desert Door Productions ; ZDF/Arte

Langues : arabe ; anglais ; hébreu

Nominations : 1

Prix : 2



Titre : *Habibi*

Titre original : خربان راسك حبيبي

Réalisation : Susan Youssef

Scénario : Susan Youssef

Année de sortie (France) : 2012

Durée : 85 minutes

Genre : drame

Acteurs et leurs rôles : Maisa Abd Elhadi (Layla) ; Kais Nashif (Qays)

Synopsis : une histoire d'amour interdite entre une jeune femme et un jeune homme palestiniens, qui reprend le schéma des histoires d'amour des contes arabes.

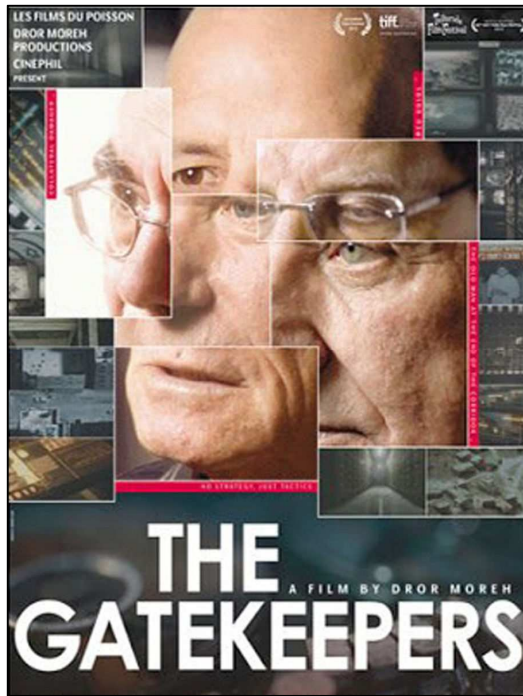
Production (pays) : Pays-Bas ; Emirats Arabes Unis ; Territoires palestiniens occupés

Production (sociétés) : -

Langues : arabe

Nominations : 2

Prix : 0



Titre : *The Gatekeepers*

Titre original : הסף שומרי

Réalisation : Dror Moreh

Année de sortie (France) : 2012

Durée : 95 minutes

Genre : documentaire

Synopsis : des anciens directeurs du Shin Bet s'ouvrent pour la première fois sur leur expérience dans les services de renseignements israéliens.

Production (pays) : Israël ; France ; Belgique ; Allemagne

Production (sociétés) : Les Films du Poisson, Cinephil, Dror Moreh Production

Langues : hébreu

Nominations : 12

- Oscars 2013 (Meilleur documentaire)

Prix : 7

- Ophir Awards 2013 (Meilleur documentaire)
- Los Angeles Film Critics Association Awards 2013 (Meilleur documentaire / Film de non-fiction)



Titre : *Eyes of a Thief*

Titre original : حرامية عيون

Réalisation : Najwa Najjar

Scénario : Najwa Najjar

Année de sortie (France) : 2014

Durée : 98 minutes

Genre : drame

Acteurs et leurs rôles : Khaled Abol Naga (Tarek Khedr) ; Souad Massi (Lila), Nisreen Faour (Duniya) ; Maisa Abd Elhadi (Houda) ; Areen Omari (Salwa)

Synopsis : un homme qui sort de prison part à la recherche de sa fille qui a été placée en orphelinat après le siège de Jénine en 2002.

Production (pays) : Territoires palestiniens occupés

Production (sociétés) : Ustura Films ; Agence Algérienne pour le Rayonnement Culturel (AARC) ; MACT Productions ; Oktober Productions

Langues : arabe

Nominations : 0

Prix : 2

- Festival du Film International du Caire 2014 (Meilleur acteur)



Titre : *The Crossing*

Titre original : -

Réalisation : Ameen Nayfeh

Scénario : Ameen Nayfeh

Année de sortie (France) : 2017

Durée : 11 minutes

Genre : drame (court-métrage)

Acteurs et leurs rôles : Motaz Malhees (Mohammad) ; Yara Elham Jarrar (Maryam) ; Nicholas Jarad (Shadi)

Synopsis : trois frères et sœurs cherchent à passer un *checkpoint* pour rendre visite à leur grand-père malade.

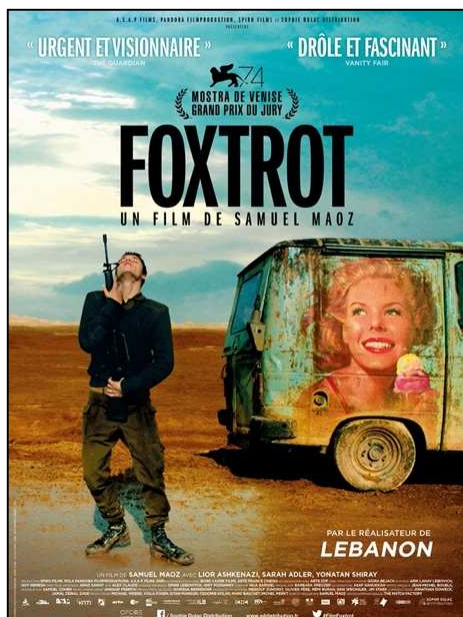
Production (pays) : Territoires palestiniens occupés

Production (sociétés) : Odeh Films

Langues : arabe ; anglais ; hébreu

Nominations : 3

Prix : 1



Titre : *Foxtrot*

Titre original : פוקטרוט

Réalisation : Samuel Maoz

Scénario : Samuel Maoz

Année de sortie (France) : 2018

Durée : 112 minutes

Genre : drame

Acteurs et leurs rôles : Lior Ashkenazi (Michael Feldmann) ; Sarah Adler (Daphna Feldmann) ; Yonaton Shiray (Jonathan), Shira Haas (Alma), Eden Gamliel (Maria)

Synopsis : un couple apprend le décès de leur fils qui servait dans l'armée à un *checkpoint* israélien.

Production (pays) : Israël ; France ; Allemagne ; Suisse

Production (sociétés) : Spiro Films ; Pola Pandora Filmproduktions ; A.S.A.P ; KNM

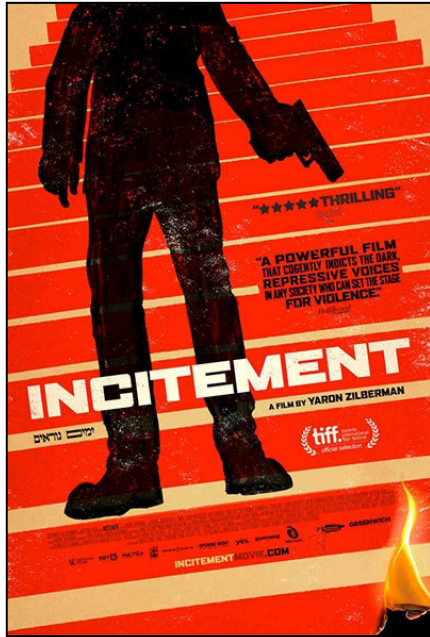
Langues : hébreu ; allemand

Nominations : 25

- Mostra de Venise 2017 (Lion d'argent ; Grand prix du jury)
- Ophirs du cinéma 2017 (Meilleur film ; Meilleur réalisateur ; Meilleur acteur ; Meilleure musique ; Meilleurs décors ; Meilleur montage ; Meilleure photographie ; Meilleur son)

Prix : 21

- Ophirs Awards 2017 (Meilleur scénario ; Meilleure actrice dans un second rôle ; Meilleurs costumes ; Meilleur casting ; Meilleur maquillage)



Titre : *Incitement*

Titre original : גוראים ימים

Réalisation : Yaron Zilberman

Scénario : Ron Leshem ; Yaron Zilberman ; Yair Hizmi

Année de sortie (France) : 2019

Durée : 123 minutes

Genre : thriller, biopic

Acteurs et leurs rôles : Yehuda Nahari Halevi (Yigal Amir) ; Amitai Yaish (Shlomo Amir) ; Anat Ravnitzki (Geula Amir) ; Yoav Levi (Hagai Amir) ; Daniella Kertesz (Nava) ; Sivan Mast (Margalit Har-Shefi) ; Dolev Ohana (Dror Adani)

Synopsis : récit des années de Yigal Amir menant à son assassinat d'Yitzhak Rabin.

Production (pays) : Israël ; États-Unis

Production (sociétés) : Metro Communications ; Opening Night Productions ; Mountaintop Productions ; WestEnd Films

Langues : hébreu

Nominations : 9

- Ophir Awards 2019 (Meilleur acteur ; Meilleur acteur dans un second rôle ; Meilleure cinématographie ; Meilleure direction artistique ; Meilleurs costumes ; Meilleur montage ; Meilleur maquillage ; Meilleur son)

Prix : 2

- Ophir Awards 2019 (Meilleur film ; Meilleur jeu d'acteur)



Titre : *Maradona's legs*

Titre original : -

Réalisation : Firas Khoury

Scénario : Firas Khoury

Année de sortie (France) : 2019

Durée : 20 minutes

Genre : comédie (court-métrage)

Acteurs : Faris Abas ; Walaa Eltiti ; Ali Suleiman

Synopsis : pendant la Coupe du Monde de 1990, deux enfants palestiniens cherchent désespérément l'autocollant des jambes de Maradona pour compléter leur album.

Production (pays) : Allemagne ; Territoires palestiniens occupés

Production (sociétés) : Odeh Films ; Scharf oder Scharf Film

Langues : arabe

Nominations : 2

Prix : 14



Titre : *In Vitro*

Titre original : *In Vitro*

Réalisation : Larissa Sansour ; Søren Lind

Scénario : Søren Lind

Année de sortie (France) : 2019

Durée : 28 minutes

Genre : science-fiction

Acteurs et leurs rôles : Hiam Abbass (Dunia) ; Maisa Abd Elhadi (Alia)

Synopsis : après une catastrophe naturelle en Palestine, une fille se rend au chevet de sa mère malade.

Production (pays) : Royaume-Uni ; Danemark ; Territoires palestiniens occupés

Production (sociétés) : Spike Island

Langues : arabe

Nominations : 4

- Festival de Locarno 2019 (Compétition internationale)
- Festival du film de Londres 2019 (Meilleur court-métrage)

Prix : 0



Titre : *Made in Palestine*

Titre original : -

Réalisation : Mariam Dwedar

Scénario : Mariam Dwedar

Année de sortie (France) : 2019

Durée : 10 minutes

Genre : documentaire (court-métrage)

Synopsis : court-métrage sur la dernière fabrique de *keffiyeh* des Territoires palestiniens occupés.

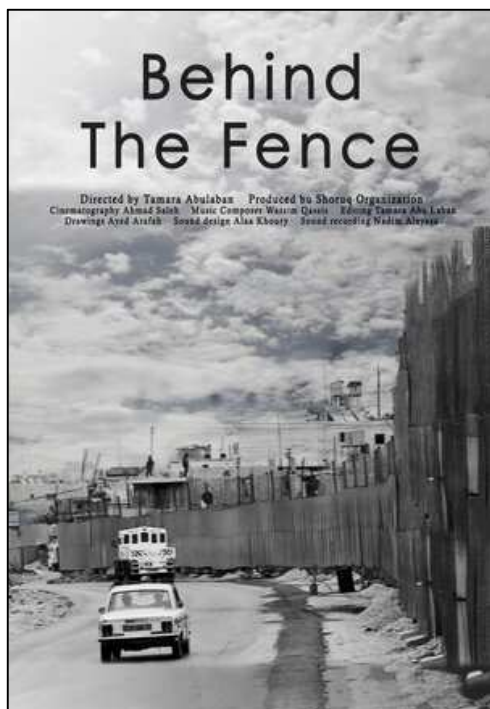
Production (pays) : États-Unis

Production (sociétés) : -

Langues : arabe

Nominations : 0

Prix : 0



Titre : *Behind the Fence*

Titre original : -

Réalisation : Tamara Abu Laban

Scénario : Tamara Abu Laban

Année de sortie (France) : 2020

Durée : 58 minutes

Genre : documentaire

Synopsis : ce documentaire explore l'histoire du camp de Dheisheh, près de Bethléem, revenant sur sa création, la 1^{ère} Intifada et la vie de sa communauté.

Production (pays) : Territoires palestiniens occupés

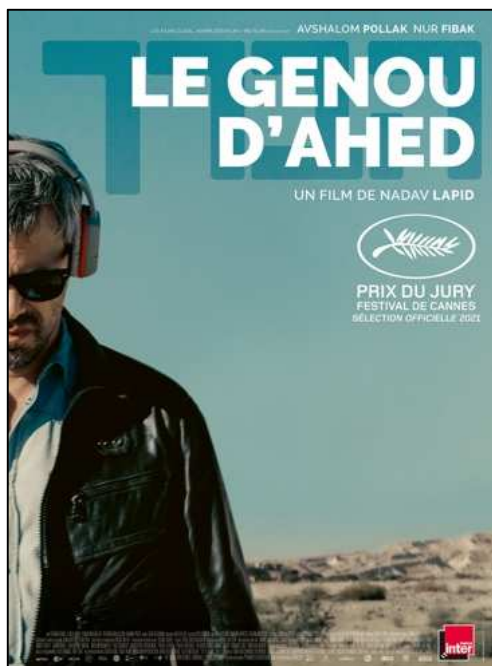
Production (sociétés) : Shoruq Organization

Langues : arabe

Nominations : 0

Prix : 1

- Festival international du film de Jérusalem 2020 (Meilleur film national)



Titre : *Le Genou d'Ahed*

Titre original : -

Réalisation : Nadav Lapid

Scénario : Nadav Lapid ; Haim Lapid

Année de sortie (France) : 2021

Durée : 109 minutes

Genre : comédie dramatique

Acteurs et leurs rôles : Avshalom Pollak (Y.) ; Nur Fibak (Yahalom)

Synopsis : un cinéaste qui essaie de réaliser un film sur la Palestinienne Ahed Tamimi doit se rendre dans le désert de Néguev pour la projection d'un de ses films.

Production (pays) : France ; Allemagne ; Israël

Production (sociétés) : Les Films du bal ; Komplizen Film ; Pies Films

Langues : hébreu

Nominations : 11

- Festival de Cannes 2021 (Palme d'Or)
- Ophir Awards 2021 (Meilleur film ; Meilleur réalisateur ; Meilleur acteur ; Meilleure actrice ; Meilleure cinématographie ; Meilleur montage ; Meilleur son)

Prix : 1

- Festival de Cannes 2021 (Prix du Jury)



Titre : *200 mètres*

Titre original : 200 متر

Réalisation : Ameen Nayfeh

Scénario : Ameen Nayfeh

Année de sortie (France) : 2021

Durée : 97 minutes

Genre : drame

Acteurs et leurs rôles : Ali Suliman (Mustafa) ; Anna Unterberger (Anne) ; Lana Zreik (Salwa) ; Gassan Abbas (Abu Nidal) ; Doraid Liddawi (Avi)

Synopsis : un père sans passeport israélien tente de passer clandestinement le Mur de séparation lorsqu'il apprend que son enfant est dans un hôpital israélien.

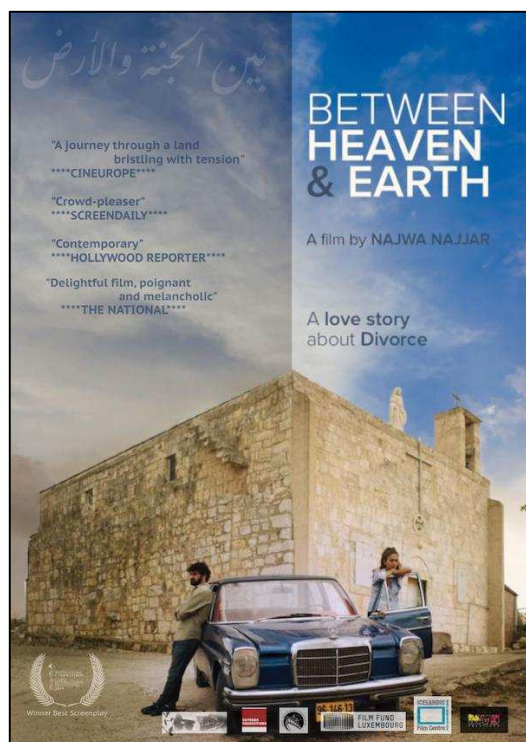
Production (pays) : Territoires palestiniens occupés ; Jordanie ; Qatar ; Suède ; Italie

Production (sociétés) : Odeh Films ; Film i Skåne ; MeMo Films

Langues : arabe ; hébreu ; anglais

Nominations : 3

Prix : 16



Titre : *Between Heaven and Earth*

Titre original : والأرض الجنة بين

Réalisation : Najwa Najjar

Scénario : Najwa Najjar

Année de sortie (France) : 2021

Durée : 92 minutes

Genre : drame

Acteurs et leurs rôles : Mouna Hawa (Salma) ; Firas Nassar (Tamer)

Synopsis : un couple palestinien découvre les secrets de famille du mari alors qu'il part à la recherche des papiers officiels requis pour acter leur divorce.

Production (pays) : Territoires palestiniens occupés ; Islande ; Luxembourg

Production (sociétés) : Ustura Films ; Paul Thiltges Distributions ; Oktober Productions ; Philophon

Langues : arabe ; hébreu ; anglais ; français

Nominations : 4

- Festival International du Film du Caire 2019 (Meilleur film)

Prix : 4

- Festival International du Film du Caire 2019 (Meilleur scénario)



Titre : *Gaza mon amour*

Titre original : *Gaza mon amour*

Réalisation : Tarzan et Arab Nasser

Scénario : Tarzan et Arab Nasser

Année de sortie (France) : 2021

Durée : 88 minutes

Genre : comédie dramatique

Acteurs et leurs rôles : Salim Daw (Issa) ; Hiam Abbass (Siham) ; Maisa Abd Elhadi (Leila)

Synopsis : un pêcheur de Gaza, Issa, tombe amoureux d'une couturière, Siham, et cherche à lui déclarer son amour.

Production (pays) : France ; Allemagne ; Portugal ; Qatar ; Territoires palestiniens occupés

Production (sociétés) : Les Films du Tambour ; Riva Filmproduktion ; Ukbar Filmes

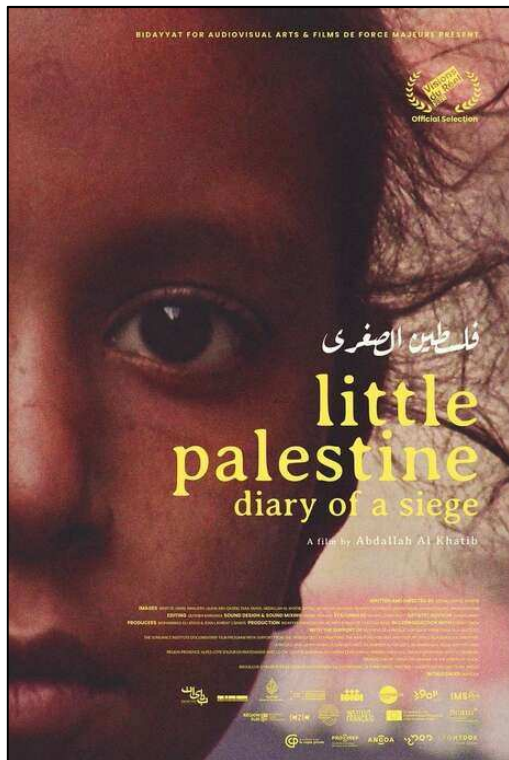
Langues : arabe

Nominations : 9

- Mostra de Venise 2020 (Venice Horizons Award)
- Festival International de Chicago 2020 (Nouveaux réalisateurs en compétition)

Prix : 7

- Festival International du Film de Toronto 2020 (NETPAC Award)



Titre : *Little Palestine (journal d'un siège)*

Titre original : -

Réalisation : Abdallah Al-Khatib

Scénario : Abdallah Al-Khatib

Année de sortie (France) : 2022

Durée : 89 minutes

Genre : documentaire

Synopsis : récit de la vie des habitants du quartier palestinien de Yarmouk à Damas, assiégé pendant la guerre civile syrienne en 2013.

Production (pays) : Syrie

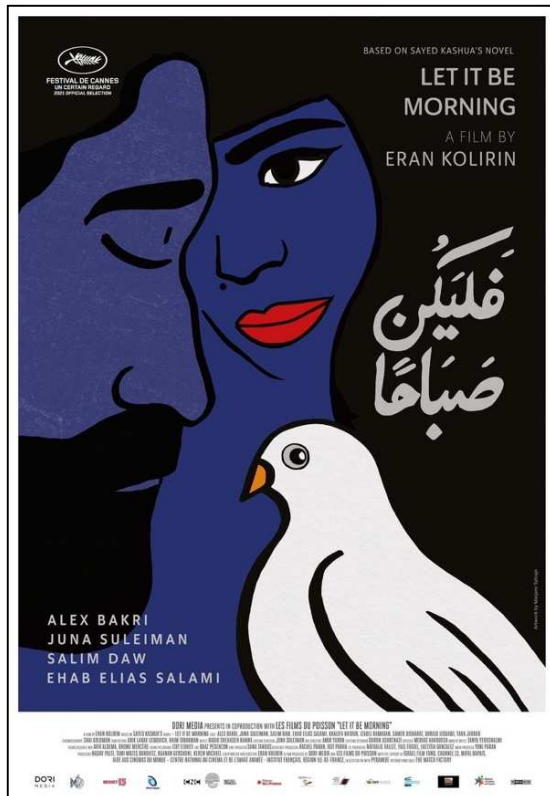
Production (sociétés) : Bidayyat for Audiovisual Arts ; Films de Force Majeure

Langues : arabe

Nominations : 5

Prix : 7

- Festival du film d'Hambourg 2021 (Meilleur film)



Titre : *Et il y eut un matin*

Titre original : ויהי בוקר

Réalisation : Eran Kolirin

Scénario : Eran Kolirin

Année de sortie (France) : 2022

Durée : 101 minutes

Genre : comédie dramatique

Acteurs et leurs rôles : Alex Bachri (Sami) ; Juna Suleiman (Mira) ; Salim Daw (Tarek) ; Eihab Salame (Abed) ; Khalifa Natour (Mohamed) ; Isabelle Ramadan (Zahara) ; Samer Basharat (Aziz) ; Doraid Liddawi (Nabil)

Synopsis : Sami retourne voir sa famille dans son village palestinien d'origine et se retrouve bloqué avec sa femme et son fils lorsque l'armée assiège le village.

Production (pays) : Israël ; France

Production (sociétés) : Les Films du Poisson ; Dori Media Distribution

Langues : arabe ; hébreu

Nominations : 13

- Festival de Cannes 2021 (Un Certain Regard)

- Ophirs 2021 (Meilleure actrice dans un second rôle ; Meilleure cinématographie ; Meilleur maquillage ; Meilleurs costumes ; Meilleure direction artistique ; Meilleur son)

Prix : 11

- Festival International du Film d'Haïfa (Meilleur film)
- Ophirs 2021 (Meilleur film ; Meilleur réalisateur ; Meilleur acteur ; Meilleure actrice ; Meilleur acteur dans un second rôle ; Meilleur scénario ; Meilleur casting)

Annexe 2 : tableau récapitulatif des récompenses et nominations des films par les grands festivals internationaux.

Film	Grand festival	Année	Prix	Nomination
<i>Août : au bord de l'explosion</i>	Berlinale	2002	Prix de la paix	
<i>Like Twenty Impossible</i>	Chicago International Film Festival	2003	Meilleur court-métrage étudiant	
	Columbia University Film Festival	2002	Meilleur Film	
<i>La Visite de la Fanfare</i>	Festival de Cannes	2007	Caméra d'Or ; Coup de Cœur du Jury	Prix de la Jeunesse ; Prix FIPRESCI
	Toronto Film Critics Association Awards	2008	Meilleur premier film	
<i>Salt of this Sea</i>	Festival de Cannes	2008		Caméra d'Or ; Un Certain Regard
<i>Les citronniers</i>	Chicago Film Festival	2008		Meilleur film
	San Diego Film Critics Circle Awards	2009		Meilleur film en langue étrangère
	Berlinale	2008		Panorama Audience Award
<i>Beaufort</i>	Oscars	2008		Meilleur film en langue étrangère

	Berlinale	2007	Ours d'argent du meilleur réalisateur	
<i>Valse avec Bachir</i>	Oscars	2009		Meilleur film en langue étrangère
	Festival de Cannes	2008		Palme d'Or
	Golden Globes	2008	Meilleur film en langue étrangère	
	BAFTA Awards	2009		Meilleur film pas en langue anglaise
	Cahiers du Cinéma	2008		Meilleur film
	Chicago Film Critics Association Awards	2008		Meilleur film d'animation
	Césars	2009		Meilleur film étranger
<i>The Gatekeepers</i>	Oscars	2013		Meilleur documentaire
	Los Angeles Film Critics Association Awards	2013	Meilleur documentaire / film de non- fiction	
<i>Eyes of a Thief</i>	Festival international du film du Caire	2014		Meilleur acteur
<i>Foxtrot</i>	Mostra de Venise	2017		Lion d'argent ; Grand prix du jury

<i>Le genou d'Ahed</i>	Festival de Cannes	2021	Prix du Jury	Palme d'Or
<i>Between Heaven and Earth</i>	Festival international du film du Caire	2019	Meilleur scénario	Meilleur film
<i>In Vitro</i>	Festival de Locarno	2019		Compétition internationale
	Festival du film de Londres	2019		Meilleur court-métrage
<i>Behind the Fence</i>	Festival international du film de Jérusalem	2019	Meilleur film national	
<i>Gaza mon amour</i>	Mostra de Venise	2020		Venice Horizons Award
	Festival International de Chicago	2020		Nouveaux réalisateurs en compétition
<i>Little Palestine (journal d'un siège)</i>	Festival du film d'Hambourg	2021	Meilleur film	
<i>Et il y eut un matin</i>	Festival de Cannes	2021		Un Certain Regard
	Festival International du Film d'Haïfa	2021	Meilleur film	

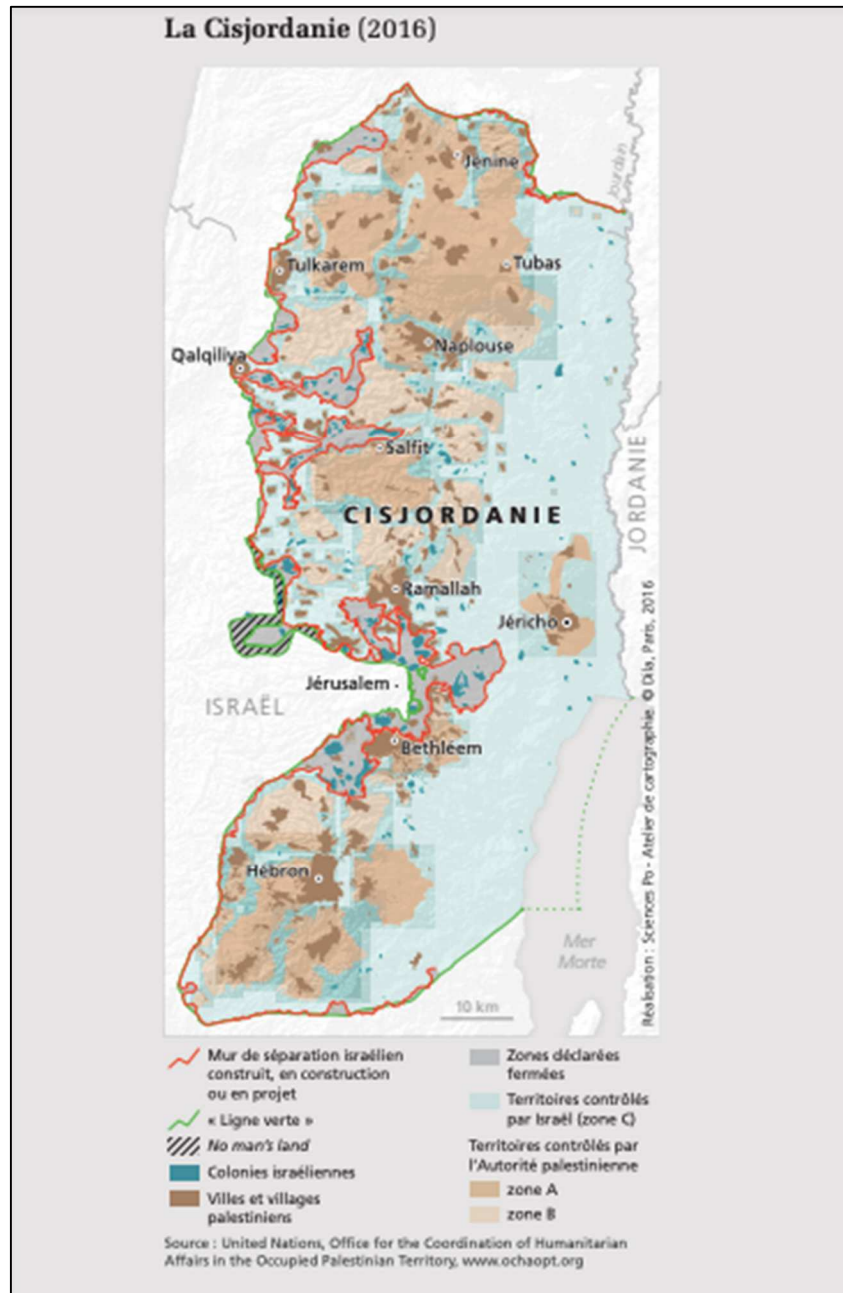
Source : réalisé par l'auteure.

Annexe 3 : carte des anciens villages et des camps de réfugiés palestiniens (2018).



Source : MARIN Cécile, « L'exode des Palestiniens », 1^{er} février 2018, consulté le 13 mai 2022, <https://www.monde-diplomatique.fr/cartes/exode-palestiniens>.

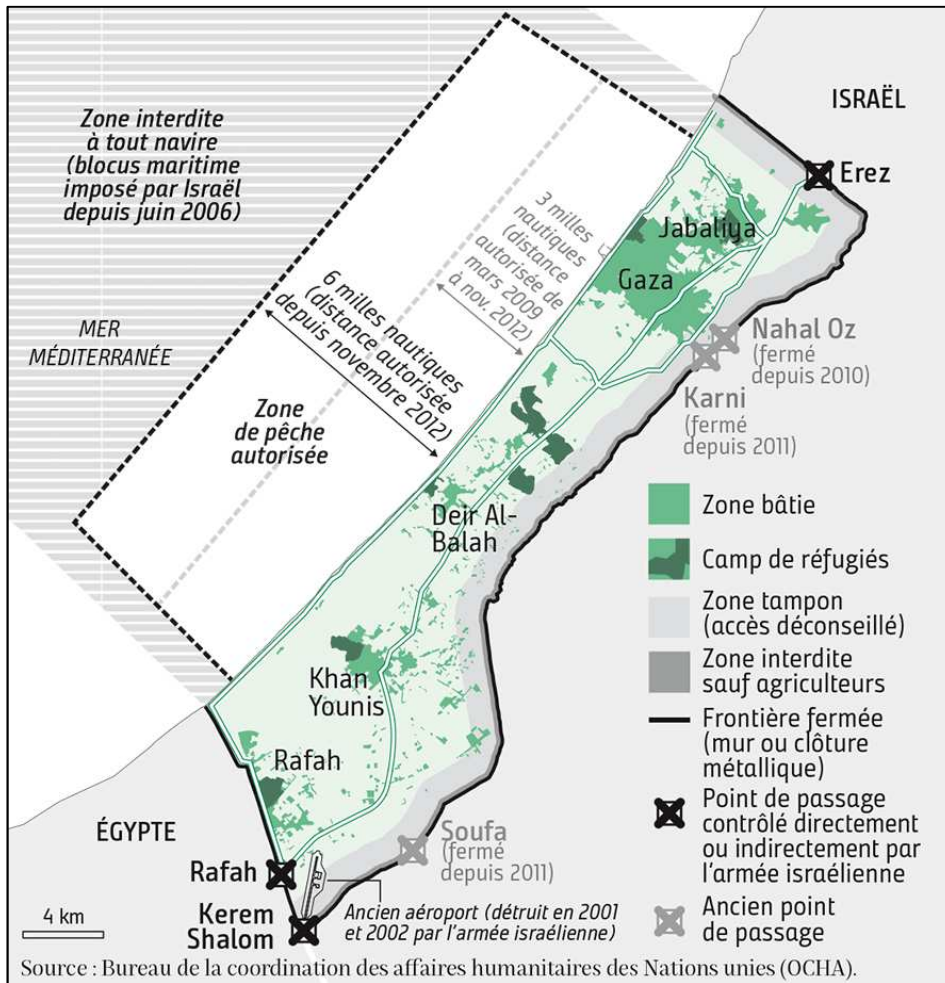
Annexe 4 : carte de la Cisjordanie (2016).



Source : Sciences Po – Atelier de cartographie, « La Cisjordanie », Dila, Paris, 2016, consulté le 9 mai 2022, https://amnestyfr.cdn.prismic.io/amnestyfr%2Ff278ccba-c5f2-44af-bb1d-38d8571add57_15_cisjordanie_2016.pdf²²⁶.

²²⁶ Pour une carte plus détaillée, voir : <https://www.ochaopt.org/content/west-bank-access-restrictions-june-2020>.

Annexe 5 : carte du blocus de la bande de Gaza (2018).



Source : MARIN Cécile, « Gaza enfermée », 1^{er} février 2018, consulté le 13 mai 2018, <https://www.monde-diplomatique.fr/cartes/gaza-enfermee>.

Table des matières

Résumé	3
Abstract	3
Mots-clés	3
Keywords	3
Remerciements	4
Liste des abréviations	5
Sommaire	6
Introduction	9
Partie I : le récit cinématographique de la violence comme fléau des sociétés israélienne et palestinienne	19
I. Le cinéma de guerre : une introspection du soldat israélien	20
A) Les récits « on tire et on pleure » : trouver un équilibre entre réalisme et justification morale.....	20
B) Explorer son traumatisme à travers le cinéma	23
1) Les vertus thérapeutiques du cinéma	24
2) La dénonciation d'une violence étatique symbolique : la négligence d'Israël envers ses soldats	26
a) Des soldats vulnérables	26
b) La reconnaissance du stress post-traumatique	27
II. Capturer la violence quotidienne.....	29
A) Les figures du soldat et du terroriste : des menaces permanentes.....	29
1) Le terroriste palestinien, l'« assassin ».....	29
2) Le soldat israélien, l'« oppresseur ».....	32
B) La violence, une réalité insidieuse impossible à fuir.....	34
1) Une violence « à tous les coins de rues » d'Israël.....	34
2) L'écho de la guerre : l'immersion dans le quotidien palestinien	36
C) Légitimer la violence par le cinéma	38

1) Les Intifadas : la violence politique héroïque	38
2) La politique sécuritaire israélienne : la nécessité de protéger Israël	40
Partie II : le cinéma national, creuset des nationalismes israélien et palestinien	43
I. Le cinéma, lieu de construction de l'identité nationale.....	44
A) La projection nationale au grand écran	44
1) De l'importance de la représentation cinématographique.....	44
2) Les symboles nationaux au cinéma.....	45
a) Les symboles matériels	46
b) Les martyrs palestiniens	47
B) Le public du cinéma et l'identité nationale : quels enjeux ?.....	49
1) Les cinémas pour les publics israélien et palestinien.....	49
2) Le « cinéma de festival » : les films à destination d'un public international ?	51
II. Le cinéma au service de la mémoire	55
A) Être maître de son récit national.....	55
1) Parler en son propre nom	55
2) L'importance de la représentation culturelle.....	57
B) L'héritage générationnel : la reproduction ou la discordance des perceptions du mythe national	59
C) Le cinéma documentaire et les archives : la preuve imparable de l'image.....	61
1) Les archives dans les films : l'art à la recherche du réel.....	61
2) Le documentaire plutôt que la fiction : le réel à l'état brut ?	63
Partie III : filmer la Terre sainte, territoire morcelé et convoité	67
I. La frontière : lieu de séparation, d'interdit et de transgression.....	68
A) Une séparation physique et psychologique	68
1) La fragmentation dans l'objectif du cinéaste	68
2) La fragmentation de la cellule familiale.....	69
a) L'échec du « chef de famille » palestinien.....	69

b)	Le soldat israélien, le pion manquant de l'échiquier familial	71
B)	La frontière, source d'inégalités sociales	72
1)	Trouver des financements en Israël et dans les Territoires palestiniens occupés	72
2)	La misère engendrée par l'isolement : les défis du permis de travail et du chômage	74
C)	Les <i>checkpoints</i> , lieu de cristallisation des tensions	75
1)	Un sujet incontournable du cinéma	76
2)	Franchir le checkpoint par la ruse, ou symboliquement faire tomber les murs....	78
II.	Un territoire peuplé et convoité.....	80
A)	Les Israéliens et Israël : un rapport ambigu	80
B)	L'exil et l'utopie du retour	81
1)	L'exil palestinien : les conséquences de la Nakba, plus de soixante-dix ans après	82
2)	L'exil et l'expatriation, ou la promesse d'un futur meilleur	83
	Partie IV : un cinéma fédérateur ? Dépasser les nationalismes	85
I.	Un cinéma israélien à contre-courant.....	86
A)	Un cinéma qui porte atteinte aux « symboles nationaux » ?	86
B)	Le cinéma du « désengagement » : transcender la politique.....	87
II.	L'amour, le récit cinématographique d'une expérience universelle	90
A)	Les idylles au-delà du conflit ou « continuer à vivre »	90
B)	La solidarité, source inépuisable de la résilience	91
III.	Les perspectives féministe et LGBT+ : des récits complexes des sociétés israélienne et palestinienne	94
A)	Des contre-modèles masculins ? L'exemple de <i>The Bubble</i> d'Eytan Fox.....	94
B)	Comprendre le rôle des valeurs patriarcales dans le conflit israélo-palestinien par le cinéma	96
1)	Une critique du patriarcat, système de domination qui alimente la violence.....	96

2) La trahison nationale : le rejet d'une féminité inconforme aux mythes nationaux ..	98
.....	98
Conclusion.....	101
Sources	105
Bibliographie.....	113
Table des annexes.....	117
Table des matières	155

