

Valse avec Bachir

Ari Folman – 2008

Un documentaire d'animation ?



Compétences mobilisées

- Identifier les éléments qui renvoient à une esthétique du documentaire et réfléchir aux enjeux qui lui sont liés ;
- Questionner la tension entre documentaire et images animées et réfléchir à la façon dont *Valse avec Bachir* fait bouger les frontières du genre documentaire.

Pourquoi travailler sur *Valse avec Bachir* en classe d'histoire de l'art ou d'art visuel ?

Présenté à sa sortie comme un « documentaire d'animation » par les médias et par la société de production du film, *Valse avec Bachir* est un long métrage animé qui exploite les codes du documentaire. L'analyse de certaines séquences du film permet d'identifier et d'interroger les effets de réel opérés par les images en les mettant en perspective avec les enjeux narratifs qui leur sont associés. La tension entre l'« animation » et le « documentaire » pourra par ailleurs faire l'objet d'une discussion en classe. Souvent considéré comme un lieu de représentation de la « réalité », de la captation du « réel » dans sa matérialité brute et son immédiateté, le documentaire semble s'opposer à l'animation, un mode de représentation qui demande un important travail de création fictive par le dessin ou la manipulation d'objets ou de matériaux ; un travail qui semble donc *à priori* bien loin de la spontanéité que l'on attribue habituellement au documentaire. Il s'agira dès lors de discuter des frontières du genre documentaire et de réfléchir avec les élèves à la façon dont *Valse avec Bachir* participe à redéfinir ces dernières.

Les marqueurs formels du documentaire

Plusieurs séquences de *Valse avec Bachir* exploitent les codes du documentaire afin de donner aux témoignages et aux images animées une dimension qu'on peut qualifier de « réaliste ». Il est dès lors possible de proposer aux élèves de repérer ces marqueurs formels et de réfléchir à leurs fonctions dans le film.

On peut commencer par souligner que *Valse avec Bachir* prend place dans un contexte politique et historique qui fait référence à un contexte ayant existé (celui de la guerre du Liban). Lors de différents passages du film, les protagonistes font donc référence à des hommes politiques ou des faits qui se sont déroulés dans le passé. C'est notamment le cas du journaliste Ron Ben-Yisahi qui raconte avoir appelé Ariel Sharon (alors commandant de l'Unité 101, une unité des forces spéciales israéliennes) la nuit des massacres de Sabra et Chatila pour l'avertir des rumeurs concernant les événements en cours. Si on ne peut pas affirmer avec certitude que ce coup de téléphone a bien eu lieu (nous y reviendrons), Ariel Sharon est en revanche une personnalité politique dont l'existence ne peut être – historiquement parlant – remise en question.

Certains entretiens proposés dans *Valse avec Bachir* répondent par ailleurs aux codes et aux caractéristiques formelles des entretiens que l'on pourrait par exemple trouver dans un documentaire de cinéma ou de télévision « classique ». Ron Ben-Yisahi – dont le nom apparaît incrusté à l'écran au début de son intervention – est par exemple dessiné assis, cadré à la taille devant un fond vert uni et éclairé par une source lumineuse qui dessine un halo autour de lui (voir l'image sur la première page de ce

dossier). Ce cadrage et cette « mise en scène » (ou peut-être devrait-on plutôt parler de « mise en dessins » dans ce cas) – entièrement créés par les animateurs qui ont travaillé sur le film – confèrent au journaliste une certaine prestance et un sérieux qui permettent d’asseoir son expertise. À mon sens, les choix formels décrits ci-dessus laissent donc penser que Ron Ben-Yisahi est un personnage fiable et que les événements racontés par ce dernier (son appel à Ariel Sharon la nuit des massacres de Sabra et Chatila par exemple) ont dès lors probablement eu lieu dans une réalité extérieure à l’univers filmique.

Les différents amis d’Ari Folman sont quant à eux représentés dans un environnement familial ou lié à leur quotidien ; un choix qui permet de souligner une certaine proximité affective entre les personnages mais aussi de donner l’impression que les images ont été « prises sur le vif » et non pas dessinées durant de longues heures dans l’intimité d’un studio. Au début et à la fin de *Valse avec Bachir*, lorsque Ari Folman rend visite à Ori Sivan, son ami psychologue, on peut par exemple observer des personnages passer au second plan, derrière Folman et Sivan en pleine discussion. Ces éléments de mise en scène participent à la construction de l’« authenticité » des séquences et viennent dès lors renforcer une l’impression de « réalité » que le film cherche parfois à construire. On peut faire l’hypothèse que cet environnement familial a été recréé par les animateurs de façon à ressembler aux lieux dans lesquels vivent et évoluent les référents profilmiques des protagonistes représentés dans *Valse avec Bachir* et revête dès lors une dimension documentaire.



On remarquera pour finir que les passages du film qui se veulent les plus documentaires sont aussi ceux qui exploitent les couleurs de façon la plus réaliste comme on peut par exemple l’observer dans les deux captures d’écran ci-dessus. Si par moment *Valse avec Bachir* est donc un lieu où la mise en images d’événements passés est réalisée pour donner au spectateur une sensation de « réalité », il arrive également que le film ait recourt à des effets formels qui viennent souligner la dimension onirique des séquences animées. Ainsi, l’hallucination de Carmi Cna’an au début du film est montrée dans des tons bleus et oranges tandis que les souvenirs troublés de Folman concernant la nuit des massacres de Sabra et Chatila sont

dominés par le jaune (une couleur qui est en partie justifiée diégétiquement puisqu'elle renvoie à la couleur diffusée par les fusées envoyées par les jeunes soldats depuis un toit de Beyrouth).



Les couleurs sont donc utilisées par le réalisateur pour renseigner le spectateur sur la nature des scènes auxquelles il assiste et pour le guider dans sa lecture des différentes séquences qui constituent le film et qui ne possèdent pas toutes le même statut.

Un documentaire d'animation ?

Pour introduire la question du documentaire animé, il peut être intéressant d'interroger les élèves à propos de leur préconception sur le genre documentaire. Qu'est-ce qui définit le documentaire mais aussi qu'est-ce qui différencie un film de fiction d'un film documentaire ? Est-il possible de représenter un événement de façon complètement objective ? Est-ce que la forme d'un film permet à elle seule de définir un genre cinématographique ?

Les images en prise de vues réelles présentées dans le cadre d'un documentaire sont souvent considérées comme étant la captation d'une réalité objective. Le documentariste chercherait dès lors à représenter un événement tel qu'il se serait déroulé en restant le plus fidèle possible à ce dernier. Au contraire, la nature même du film d'animation, qui est réalisé image par image et qui *fabrique* dès lors des images et des mouvements plutôt qu'il ne les *enregistre*, aurait tendance à mettre à distance le réel. Dans un tel système d'opposition, on comprend que l'image photographique tend à posséder le monopole de la représentation du réel. Face à ce constat, on pourra discuter avec les élèves de la citation d'André Bazin qui affirme que « l'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale »¹. Une photographie ou des images en prises de vues réelles sont-elles toujours objectives ? Une image dessinée est-elle forcément dénuée de crédibilité ? En opérant des choix (de cadrage, de montage, etc.), le réalisateur d'un documentaire

¹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 1981, p.13.

n'est-il pas en train de construire un discours subjectif sur les événements qu'il filme ? Qu'est-il de *Valse avec Bachir* ? Est-ce un film documentaire ?

Comme nous l'avons vu plus haut, le film de Folman fait parfois appel à une esthétique du documentaire. Certains plans, certains mouvements de caméras ou certains cadrages seraient cependant compliqués voire impossibles à réaliser dans le cadre d'un tournage d'un documentaire en prise de vues réelles/photographiques. C'est par exemple le cas de la séquence qui se déroule dans une forêt et qui est construite sur une alternance de plans entre les soldats et le jeune garçon muni d'un lance-roquettes.



Au moment où le jeune garçon tire au lance-roquette, la « caméra » se situe d'abord face au missile puis juste derrière celui-ci, permettant ainsi au spectateur de voir la cible de l'attaque. Dans le premier plan, on distingue clairement la rotation du missile qui semble arriver droit sur l'objectif de la « caméra » qui effectue au fur et à mesure de l'avancée du missile un mouvement de traveling arrière à peine perceptible. Dans un film documentaire dont les images auraient été tournées « en direct », au moment de l'attaque, il aurait fallu qu'au moins deux caméramans se trouvent avec les soldats dans la forêt et se positionnent face et dos au jeune garçon afin de réaliser ces plans.



Valse avec Bachir est donc un film hybride dont la dimension réelle se détache de l'image purement photographique pour aller se loger notamment dans des détails de mise en scène recréés par le dessin. C'est ce déplacement, cette manière différente d'envisager ce qu'est le « réel » qui tend à redéfinir les frontières du genre

documentaire. Dans son ouvrage *Documentary: the Margins of Reality*, Paul Ward souligne d'ailleurs que le regain d'intérêt pour le documentaire animé « démontre clairement que le documentaire peut devenir la sphère de la subjectivité, de la fantaisie, et d'approches non-normatives permettant de comprendre le monde qui nous entoure. »²

² Paul Ward, *Documentary: the Margins of Reality*, Londres, WallflowerPress, 2005, p. 83.