



Kippour

de Amos Gitai

Fiche technique

Israël - 2000 - 2h03 -
Couleur

Réalisateur :
Amos Gitai

Scénario :
Amos Gitai
Marie-José Sanselme

Montage :
Monica Coleman
Kobi Netane

Musique :
Jan Garbarek

Interprètes :
Liron Levo
(Weinraub)
Tomer Ruso
(Ruso)
Uri Ran Klauzner
(le docteur)
Yoram Hattab
(Yoram - le pilote)
Guy Amir
(Gadassi)
Juliano Merr
(le commandant)



Résumé

Ce 6 Octobre 1973 est un jour particulier : tout est calme dans le pays, c'est Kippour. Soudain, la guerre éclate brutalement, Weinraub et son ami Rouso se précipitent sur le Golan à la recherche de Egoz, l'unité spéciale dans laquelle ils ont fait leur service militaire. Le chaos règne partout, chez les militaires comme chez les civils. Ils ne retrouvent pas Egoz mais rencontrent le lendemain matin, Klauzner, un médecin qui cherche à rejoindre la base aérienne de Ramat David. Ils décident alors, de leur propre chef, d'intégrer une unité de secouristes de l'armée de l'air...

Critique

Gitai y était. Il a participé à la guerre du Kippour, en octobre 73, il n'en est pas sorti indemne, il témoigne aujourd'hui. De quoi ? Du désarroi d'une génération qui a pris de plein fouet un conflit de trois semaines à l'issue longtemps incertaine, qui devait laisser les Israéliens profondément traumatisés, et pour longtemps. Un maximum de dégâts psychologiques que le cinéaste a choisi de décrypter avec un minimum d'effets dramatiques. Dans ce film "de guerre", les personnages, on les voit à l'œuvre avant, après, ou à côté des combats. Le chaos des premières heures les a réunis : ils ont constitué une petite unité de secouristes qui parcourt le champ de bataille pour ramasser les blessés, récupérer les

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

pilotes abattus, renvoyer vers l'arrière des combattants en capilotade. Ce qu'ils vont faire pendant quelques jours relève de la routine pénible, hasardeuse, usante, et d'une précarité souvent désolante. Utile ? Ce n'est même pas certain. En tout cas, définitivement sans éclat.

C'est dans ce no mans land dramatique que Gitai situe tout le film. Pari osé car il a gratté jusqu'à l'os toute psychologie, hormis les réflexes élémentaires de n'importe quel homme plongé dans une situation sans issue : peur, lassitude, découragement, accablement.

Remarquablement incarnés par des acteurs qui ont réellement "mis leurs tripes" dans certaines scènes, les personnages sont tout entiers dans ce qu'ils font, à peine dans ce qu'ils disent. Gestes inaboutis, dialogues en friche, plans sans cesse bousculés par l'imprévu : on est moins bluffé par la "vérité" de la reconstitution que par le choix du cinéaste de ne montrer que des morceaux d'action subalterne. **Kippour**, c'est pour l'essentiel une suite de moments où, au propre comme au figuré, il s'agit surtout de se sortir d'un triste merdier sans cesse déplacé ailleurs.

Pas d'intrigue et pratiquement pas de progression dramatique. C'est la force et la limite de ce vrai-faux film de guerre. La force ? On perçoit, sans la moindre explication, par la seule description comportementaliste de chaque instant, la lente et irréversible décomposition morale de ce groupe de jeunes hommes partis au front dans une joyeuse excitation et qui vont morfler brutalement. La limite : d'une chronique qui, délibérément, à l'image des hommes, piétine, s'enlise, se répète, Gitai ne tire aucune morale. Des faits. Bruts. De la misère humaine. Sans trémolos. Gitai n'a pas triché avec ses souvenirs de figurant anonyme, de guerrier par raccroc. C'était son exigence. A prendre ou à laisser. On prend.

Jean-Claude Loiseau
Télérama - Mardi 23 Mai 2000

(...) Essentiellement constitué de scènes sur les champs de bataille, qui nous imprègnent totalement des odeurs et des douleurs de ces corps militaires harassés, meurtris et mutilés, **Kippour** nous plonge dans la chair et le sang de la guerre. Cette approche très physique de la guerre, qui n'est pas sans comporter certaines longueurs et répétitions, relève avant tout d'une esthétique proche du reportage. Mais elle est aussi un admirable contrepoint aux plans d'ouverture du film sur un couple enlacé, et qui se couvre le corps de peinture avec des gestes caressants d'une très grande sensualité. Quand l'hélicoptère des sauveteurs survolera les paysages dévastés, on retrouvera dans ses déambulations un même geste de peintre qui contribue au surgissement de la dimension sensorielle du film. Mais, si la réalité de la guerre est rendue aussi palpable, c'est aussi par la manière inattendue dont elle surgit dans le cadre (voir les deux amis qui atteignent par inadvertance le front au début du film, ou l'attaque surprise de l'hélicoptère par un missile), ou, *a contrario*, la manière dont elle laisse la place à des moments de répit pleins de quiétude (le plan sur les secouristes contemplant le paysage de l'hélicoptère). Alliant réalisme et esquisse picturale, **Kippour** n'explique pas la guerre : celle-ci émane directement des corps des soldats et des contrées en ruine.

Claire Vassé

Positif n°473/474 - Juillet/Août 2000

(...) Le film de guerre, comme la plupart des films de genre, est un travail de professionnel. De professionnel du cinéma bien entendu, qui, s'il est consciencieux, recourt aux services de consultants, officiers plus ou moins supérieurs et retraités, dont la présence au générique doit conforter les producteurs et impressionner d'éventuels censeurs. Le **Kippour** d'Amos Gitai est un cas rare de film de guerre à la première personne du singulier : le scénariste-réalisateur a été un quart de siècle avant le tournage (le 11 octobre 1973, sixième jour de la guerre de Kippour) un des protagonistes de l'épisode qui est le cœur du film. Le film de guerre est donc aussi, ici, une sorte de film initiatique, de retour sur soi de la part d'un cinéaste dont on sait l'engagement en faveur d'un apaisement entre Israël et ses voisins.

L'histoire du genre compte peu de films analogues. Il y a eu des films de correspondants de guerre (**La 317e Section** de Pierre Schoendoerffer est assez proche du travail de Gitai), et il y a **The big red one** de Samuel Fuller (Fuller, que Gitai remercie au générique de son film). Mais **The big red one** était la chronique héroïque d'une division d'infanterie, de 1943 à 1945, donc de milliers d'hommes dont Sam Fuller avait fait partie, en Afrique, en Italie, en France et en Allemagne. L'ampleur même du projet atténuait la dimension privée dont Fuller avait voulu charger son film. La guerre d'Amos Gitai n'a duré que six jours dans un espace géographique intime ; six jours auxquels il faut ajouter les six mois d'hôpital qui ont suivi la chute de l'hélicoptère touché par un missile syrien. C'était aussi une guerre de petit groupe, une poignée d'hommes réunis par le hasard (le chaos) plus que par une volonté stratégique. La guerre de Gitai n'est pas tout à fait celle d'un seul homme, mais on n'en est jamais loin.

Dans le dossier de presse qui accompagne le film, le maquettiste a rapproché deux photos. Sur la première, datée

1973, quatre soldats, dont l'un porte un vieux casque de l'armée britannique, courent en portant une civière, un cinquième tient une perfusion au-dessus du blessé. Le premier des quatre porteurs est Amos Gitai, chevelu comme un étudiant de l'après-68. Sur l'autre photo, datée 2000, quatre soldats portent une civière et gravissent une colline en s'éloignant d'une silhouette de char. C'est une photo de tournage de **Kippour**. L'un des quatre est le soldat Weinraub. Le père d'Amos Gitai, architecte formé au Bauhaus, s'appelait Munio Weinraub Gitai. L'identification du Weinraub du film au Gitai de 1973 ne fait aucun doute. Il y a pourtant une différence entre les deux photos. Celle de 1973 est éclairée par un soleil intense qui projette au sol les ombres des porteurs. Celle d'aujourd'hui est plus sombre, sans ombre. Le film de 2000 est un film de pluie et de boue. Quel temps faisait-il sur le Golan entre le 6 et le 11 octobre 1973 ? La boue gluante filmée par Renato Berta est-elle historique ou métaphorique ?

La question n'est pas vraiment importante, encore que la mutation des hommes en statues de boue, qui les faits anonymes, presque abstraits, semble venir en écho de la scène d'ouverture du film. Sur l'écran blanc coule lentement une peinture épaisse, genre acrylique. Du vert, du bleu, d'autres couleurs qui se mêlent. Puis des mains, des jambes, deux corps enlacés dont les gestes de l'amour sont à la fois freinés et magnifiés par la pâte colorée qui, sous l'effet du mélange, vire lentement à un vert-brun strié de rouge de plus en plus inquiétant. Référence aux *happenings* psychédélics du temps, peut-être, et figuration (prémonition) de la menace latente, du chaos.

Le film proprement dit installe d'emblée le chaos. D'abord, au petit matin, des rues désertes, une ville vide, le silence. Trop de silence et de vide. La guerre soudaine commence par un *road movie*. Deux soldats (encore civils, déjà sol-

datés ?) dans une vieille voiture cherchent leur unité. La circulation se densifie dans un désordre panique, jusqu'à ce que les premiers obus imposent la réalité de la guerre. Nos soldats perdus et un médecin militaire plus perdu qu'eux, peut-être parce qu'il est myope et que sa myopie au sens propre le désoriente, sont poussés vers une base aérienne où on les enrôle dans une unité d'hélicos sanitaires chargée d'aller ramasser des blessés sur le front du Golan, ou des pilotes abattus au-delà des lignes.

Le corps du film, c'est la chaîne des missions effectuées par le petit groupe hétérogène, sous le feu d'un ennemi qu'on ne voit jamais, et dans la confusion de batailles auxquelles on ne comprend rien (les mouvements apparemment incohérents de chars qui avancent et reculent, et parfois s'immobilisent et brûlent, et d'où on sort des corps noircis, mutilés, sanglants, qu'il s'agit, s'ils vivent, de porter à bout de bras jusqu'à l'hélico, à travers des fondrières de glaise noirâtre où se tenir debout est déjà un exploit pour un homme valide). Le désordre croît avec le temps, avec l'épuisement, avec le doute. Les soldats du premier matin portaient d'un cœur léger, ils avaient « leur » guerre (ils étaient trop jeunes pour avoir participé à celles de 1956 ou de 1967), ils étaient sûrs d'eux. Deux jours plus tard, ils sont devenus des mécaniques encore précises qui travaillent dans l'huile chaude et la chair brûlée. Dans l'horreur et la peur.

C'est dans le filmage du travail de la guerre, répétitif et usant, que Gitai et Renato Berta innovent. Filmer le combat avec la boue, le tassement des hommes dans la cellule de l'hélico, la pression et la rage sur les visages maculés. Le travail sans distance, sans recul, presque sans conscience. Le travail qu'il faut faire. Jusqu'au drame final qu'il faudrait alors qualifier d'accident du travail ? Le missile qui troue l'hélico au-dessus de la Syrie, la descente et la chute sèche sur le territoire israélien. C'est de l'hélico

lui-même qu'il faut extraire morts et blessés.

La guerre au niveau où elle est filmée ici n'a pas d'enjeux. La victoire ou la défaite n'importent plus. Elle est l'état des choses, et ces choses-là sont inacceptables. Inqualifiables. Il n'y pas de héros dans **Kippour**. Seulement des morts, et des survivants abîmés.

Jean-Pierre Jeancolas
Positif n°475 - Septembre 2000

Le réalisateur

Amos Gitai est né à Haïfa en 1950. Sa mère Efratia Margalit Gitai, est née en Israël d'une des familles fondatrices du Parti Travailleiste. Son père Munio Weinraub-Gitai, né en Pologne, étudie au sein du Bauhaus et travaille avec Mies Van Der Rohe. Il émigre en Israël en 1935 et réalise nombre de projets et d'immeubles publics qui se singularisent par l'adaptation des concepts modernistes aux conditions et impératifs locaux.

Entre 1971 et 1975, Amos Gitai étudie l'architecture. Pendant la Guerre de Kippour, il rejoint une unité de secours aériens et filme la guerre avec une caméra super 8. Son hélicoptère est abattu par les Syriens. Après la guerre, il poursuit ses études d'architecture à Berkeley et se spécialise en architecture vernaculaire.

Il continue de faire des films en Israël, aux USA, aux Philippines, à Bangkok, à Bahrein, au Japon, en France, en Allemagne et en Russie. A partir de 1977, il tourne des documentaires pour la télévision israélienne. Deux films **Mythes Politiques** et **House** (1980) sont censurés par la télévision. **Journal de campagne** (1982) tourné pendant la Guerre du Liban, déclenche une polémique. Amos Gitai quitte alors Israël pour Paris. Là, il continue d'étudier les thèmes de l'exil et de l'émigration faisant des films qui dépassent les limites traditionnelles de la fiction ou du documentaire tels qu'**Esther** (1985), **Berlin-Jérusalem** (1989), **Golem, l'esprit de l'exil** (1992) et **Le jardin pétrifié** (1993).

En 1992-1993, Amos Gitai est invité à plusieurs reprises à mettre en scène des créations théâtrales : *Métamorphoses d'une mélodie* à Gibellina en Sicile, *La Guerre des fils de la lumière contre les fils de l'ombre* en 1993 pour l'ouverture de la Biennale d'Art Contemporain à Venise. Dans les deux cas, il utilise les textes de Flavius Josèphe, d'Oscar

Wilde, Rilke, *Les Rouleaux de la Mer Morte*, *L'Ecclésiaste*...

Ces projets utilisent un mélange de langues et d'accents (il fait jouer les comédiens de différentes nationalités) et tentent, entre autres, d'interroger les textes traditionnels en les réinterprétant dans les termes de la modernité et en faisant apparaître leur capacité de subversion.

Des rétrospectives de son œuvre ont été organisées dans plusieurs pays, notamment à Londres au British Film Institute, à New York, au Musée Hisborn de Washington, à l'Institut d'Art Contemporain de Chicago, au Festival d'Amsterdam, au Musée National du Film de Turin, au Festival du Film de Varsovie, au Festival de Berlin, Lincoln Center à New York, à New Delhi, Rio de Janeiro, à la Cinémathèque du Palais de Chaillot et à la Vidéotheque à Paris, à Moscou et à Tokyo. Le British Film Institute a publié une anthologie de son œuvre, *The films of Amos Gitai*, édité par Paul Willemen.

Depuis son retour en Israël, en 1993, Amos Gitai a tourné des films où il observe les destins croisés de ceux qui composent l'histoire ancienne ou contemporaine d'Israël (**Give a peace of chance** 1994, **Bait, Zion, Millin**) et qui lui permettent de se définir (**Kippour** 1997, **Guerre et paix à Vesoul** 1997). L'assassinat de Itzhak Rabin lui inspire **L'arène du meurtre** (1996). Avec **Devarim** (1995) tourné à Tel Aviv, puis **Yom Yom** (1998) à Haïfa et **Kadosh** à Jérusalem, Gitai a entrepris d'observer son pays aujourd'hui, en dressant le portrait de ces trois grandes villes israéliennes radicalement différentes.

Fiche AFCAE (**Kadosh**)

Filmographie

courts métrages, moyens métrages, documentaires :

House	1980
Wadi	1981
Journal de campagne	1982
Ananas	1983
Bangkok - Bahrein	1984
Brand new day	1987
Wadi, 10 ans après	
Dans la vallée de Wupper	1994
Give a peace of chance	
Le journal d'Amos Gitai	
L'arène du meurtre	1996
Guerre et paix à Vesoul	1997
(réalisé avec Elia Suleiman)	

longs métrages :

Esther	1985
Berlin Jerusalem	1989
Golem, l'esprit de l'exil	1991
Jardin pétrifié	1993
Devarim	1995
Yom Yom	1998
Kippour	1997/2000
Kadosh	1999

Documents disponibles au France

Cahiers du cinéma n°549 - Sept. 2000
Positif n°475 - Sept. 2000