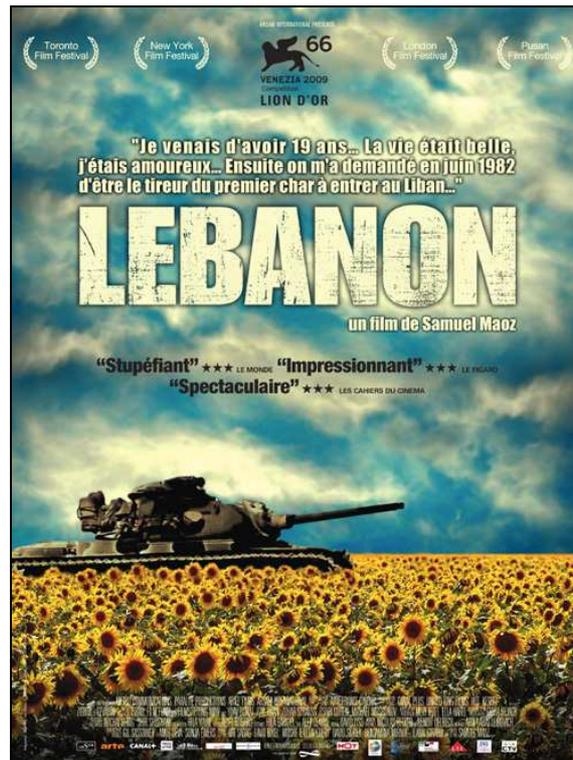


Paralite Films, Metro Communications, Ariel Films & Arsam International présentent

LEBANON

Lion d'Or – Festival de Venise 2009

Un film de Samuel Maoz
Avec Yoav Donat, Oshri Cohen, Michael Moshonov



AU CINÉMA LE 03 FÉVRIER 2010

Israël / France / Allemagne –1h34- 2009
35 mm, couleur, 1.85, Dolby SRD, Visa : 118477

Distribution
CTV International
85 bis rue Réaumur
75002 Paris
Tel : 01 53 40 99 69
Fax : 01 44 76 07 93
programmation@ctvint.fr

Relations Presse
François Hassan Guerrar
Bérengère Maisons
12 rue Lamartine - 75009 Paris
01 43 59 48 02
guerrar.contact@gmail.com

Retrouvez nos éléments, visuels et informations en téléchargement sur www.ctvint.fr

Synopsis

Je venais d'avoir 19 ans en mai 1982. La vie était belle. J'étais amoureux. Ensuite on m'a demandé de partir sur une base militaire et d'être le tireur du premier tank à traverser la frontière libanaise. Cela devait être une mission d'une journée toute simple mais ce fut une journée en enfer. Je n'avais jamais tué quelqu'un avant cette terrible journée. Je suis devenu une vraie machine à tuer. Quelque chose là-bas est mort en moi. Sortir ce tank de ma tête m'a pris plus de 20 ans. C'est mon histoire.

Etes-vous très cinéophile ? Est-ce que des films vus ont compté dans ce long apprentissage ?

J'ai toujours vu beaucoup de films. Je considère que cela me met dans la bonne direction. Il faut apprendre des autres. Par rapport à *Lebanon*, je peux citer une dizaine de films qui ont été importants pour moi, *Hiroshima mon amour* de Resnais, *La Jetée* de Chris Marker, *Les Ailes du désir* de Wenders, *Apocalypse Now* de Coppola, *Barton Fink* des frères Coen, et surtout Tarkovski. Il est l'artiste pur du temps, de l'élément liquide, et les atmosphères visuelles de ses films, notamment *Solaris*, *Le Miroir*, *Stalker*, ont beaucoup compté. Quand j'ai remporté le Lion d'Or avec *Lebanon*, en septembre dernier, j'ai tout de suite pensé à lui, qui avait gagné cette même récompense avec son premier film, *L'Enfance d'Ivan* en 1962. Mais je n'ai jamais essayé d'imiter. C'est une autre leçon importante venue de la pub : ne pas imiter ses références, mais les analyser pour en tirer un autre type d'influence. L'imitation est un désastre car le plan qu'on réalise alors n'est ni de celui qui tourne ni de celui qu'on singe...

Comment est né Lebanon ?

De mon expérience de la guerre du Liban. En juin 1982, j'avais 20 ans et j'étais artilleur dans un tank. Quand nous sommes entrés en guerre, le 6 juin 1982 dans la nuit, le tank s'est avancé dans le Sud du Liban et j'ai dû tuer des hommes. C'est moi qui visais et appuyais sur la gachette. J'ai su très vite que cette expérience constituerait mon premier film. J'ai essayé d'écrire un scénario en revenant de la guerre, mais je n'y suis pas parvenu. Je sentais le film en moi mais je n'arrivais pas à l'écrire ni à le visualiser. Comme s'il restait dans le noir. Je n'étais pas assez cinéaste et encore trop soldat, traumatisé par cette expérience. Je ne parvenais pas à me prendre en charge comme cinéaste ni à faire exister les cinq ou six personnages qui devaient m'entourer dans le film. Le jeune homme qui avait fait cette guerre était toujours en moi, et il ne pouvait pas encore sortir. J'ai tenté à plusieurs reprises d'écrire ce scénario, mais j'ai renoncé à chaque fois, tendu entre la peur qui revenait et l'émotion qui me submergeait.

Pourquoi cette situation s'est débloquée ?

En 2006, face à ma télévision, j'ai vu et subi le "show" de la deuxième guerre du Liban. C'était atroce, obscène, et cela m'a profondément déprimé. J'étais dans une situation personnelle difficile. Cinq ans s'étaient écoulés depuis mon dernier projet et j'avais l'impression d'être hors du coup. Financièrement, c'était dur ; psychologiquement, je subissais, j'étais passif, n'osant pas prendre mes responsabilités. Je touchais le fond, et c'est parfois dans ces situations qu'on s'en sort. J'ai décidé qu'il fallait que je me lance, comme un saut dans le vide. C'était aussi bien un suicide qu'un acte de survie, et une manière de ne plus fuir devant mes souvenirs, l'odeur de mort, d'urine, et les visions terribles qui me hantaient, enfouies au fond de moi. Soudain, tout est revenu, parce que j'avais désormais la volonté, et l'expérience aussi, de transformer cette matière traumatisante en un scénario, puis en un film. Je me suis senti libre et fort, tout s'est éclairé, un poids de près de vingt-cinq ans de mémoire a sauté, et j'ai écrit le film en quatre semaines.

Comme si vous aviez enfin trouvé une forme pour votre film ?

Cette liberté par rapport à mes émotions et mes souvenirs m'a permis de penser uniquement en termes de cinéma. J'ai compris que l'intrigue et les situations n'étaient pas l'essentiel, mais qu'il fallait développer le détail des événements, la précision des émotions et des visions, et surtout l'idée de réaliser un film sur l'intérieur de l'âme humaine. Mes sentiments face à cette expérience étaient évidemment personnels, mais je devais transmettre une émotion universelle. J'ai choisi de privilégier cette expérience intérieure : dans mon film, c'est l'âme qui saigne, davantage que les corps. On ne peut pas transmettre cette histoire d'un point de vue purement intellectuel, donc il s'agissait de créer les conditions d'une expérience sensible pour se faire comprendre. C'est ce que je me suis dit : placer le spectateur dans un tank et lui faire ressentir cette expérience, lui faire voir. Cette forme fut une combinaison entre une mémoire douloureuse et une impression à transmettre : me délivrer du poids de mes souvenirs, de ma propre "âme qui saigne", et faire ressentir cela à mes acteurs, à mes collaborateurs, aux futurs spectateurs. J'ai parfois pensé à l'image d'une transfusion sanguine d'un corps à un autre, mais cette fois il s'agissait de transmettre un trauma.

Votre film est une sorte de catharsis ?

Tous ces sentiments, ces visions, ces souffrances, sont remontés quand j'ai pu écrire le scénario de *Lebanon*. Tout est sorti de moi. Le tueur qu'on avait fait de moi dans ce tank, pour lequel j'éprouvais tant de peine, parfois de haine, a été chassé quand j'ai pu en faire un personnage, quand j'ai pu transformer sa douleur en un motif professionnel. Mais cela m'a poursuivi longtemps, jusqu'au début du tournage. Le premier jour, au milieu de l'activité, j'ai commencé à ressentir une douleur forte dans le pied gauche. Il a enflé. A la fin du troisième jour, je ne pouvais plus marcher, je boitais. Un docteur m'a donné une bonne dose d'antibiotique, j'étais sonné, je me suis endormi. Douze heures plus tard, mon pied avait dégonflé, mais je saignais : sortis de ma cheville, il y avait cinq éclats d'obus, les derniers témoins de ma guerre du Liban, que mon corps venait de rejeter. Je les ai mis à la poubelle et j'ai repris le tournage.

Comment avez-vous travaillé avec votre équipe ?

J'ai choisi quatre collaborateurs importants, le directeur de la photographie, Giora Bejach, le décorateur, Ariel Roshko, l'ingénieur du son, Alex Claude, et le monteur, Arik Lahav-Leibovich. On s'est vu énormément, pendant toute la préparation du tournage. D'abord une fois par semaine, puis tous les jours, dans ma cuisine, puis chez les uns et les autres, ça tournait. On parlait du film, en rentrant dans des considérations techniques très précises, pour que tout soit prévu, dans le moindre détail, à propos de la caméra, des lentilles, des effets visuels, des sons et des bruits, des lieux et des décors, l'intérieur du tank comme ce qu'on peut voir à l'extérieur. A la fin de cette préparation, j'ai écrit une synthèse de trois cents pages à partir de nos conversations, une sorte de guide pratique qu'on pourrait appeler « Comment tourner *Lebanon* »...

Les mouvements de caméra, par exemple, semblent calqués sur le viseur du tireur : tout ce qui est à l'extérieur du tank est vu par le regard de l'artilleur, comme si le monde devenait une cible...

C'est le regard du tueur, et en même temps c'était le mien pendant cette guerre. Je voulais donc, dans les mouvements de caméra, conjuguer quelque chose de technique, mécanique, des mouvements rapides et précis, avec la peur de l'homme, un regard égaré, inquiet, angoissé, à la fois curieux de tout et paniqué par tout. Techniquement, le chef-opérateur a dû travailler sur ces sentiments contradictoires pour les transmettre par l'intermédiaire d'un certain type de filmage, même s'il fallait qu'il aille parfois contre son instinct de chef-op. Ça ne devait pas marcher, et ça a fini par marcher... Tout le monde s'est concentré sur ce genre de choses. Quand tout le monde était prêt, quand tout était préparé, alors seulement j'ai pu me lancer et, parfois même, improviser. Ce fut un long processus, concret, physique. A chaque fois, on privilégiait des effets de réalité, simples, inspirés de l'animation, sans jamais avoir recours aux effets numériques ou numériques, qui sont souvent impressionnants mais donnent un sentiment d'irréalité. L'essentiel du film s'est tourné en studio, notamment tout ce qui se passe dans le tank. L'équipe était passionnée et euphorique. Mais ce fut de nouveau un long processus, car le co-producteur israélien est mort et nous avons dû arrêter le tournage. Quand nous avons repris, il a fallu remobiliser tout le monde. Le montage fut également très long. In fine, j'ai fini le film épuisé, mais soulagé : cette histoire m'avait quitté pour gagner le monde des spectateurs.

Comment avez-vous préparé les acteurs, ceux du tank, à supporter une telle épreuve avec réalisme, mais sans se révolter ?

Quand j'ai choisi les cinq personnages du tank, je n'ai rien voulu leur dire d'autre que ce qui était écrit dans le scénario. Ils connaissaient l'histoire, et ce ne sont pas des mots qui peuvent faire ressentir cette expérience. Il fallait plutôt les mettre en condition. Pour cela, on a commencé à les enfermer pendant des heures dans un container, en pleine chaleur et dans l'obscurité, à le secouer, et à taper dessus avec des barres de fer. Quand ils sont sortis de là, j'ai vu sur leur visage qu'ils avaient ressentis ce qu'il fallait qu'ils ressentent. Sentir juste, pour ce film, était plus important que parler juste... Bien sûr, je n'ai demandé à personne de tuer quelqu'un, il ne s'agit pas de transformer des acteurs en monstres, on n'est pas dans *Full Metal Jacket* de Kubrick. Il n'y a pas eu de travail spécifique sur le texte ni sur la mise en scène avec eux, mais davantage sur ce qu'ils pouvaient ressentir face au noir, aux bruits, à la claustrophobie, face à la peur. Tout cela échappe à l'imagination : il faut avoir vécu, non pas forcément la guerre, mais une condition extrême durant quelques heures.

Il y a cependant aussi de longues scènes calmes et dialoguées dans Lebanon...

Ce sont les pauses obligées du film de guerre : l'attente, la peur, l'éloignement des proches, la culpabilité, la solidarité, tout cela délie les langues. Il fallait alors des dialogues. Mais j'ai essayé qu'on ne saisisse pas trop d'où viennent les soldats, qui ils sont, ce qu'ils pensent. Il n'y a pas d'explication, pas de fond historique, rien auquel se raccrocher. Tout spectateur se retrouve simplement dans le tank avec ces hommes. Les dialogues, dans ce film, ne représentent donc qu'à peine 30 % de la durée totale. Le texte n'est pas un ennemi, mais on doit pouvoir s'en passer, c'est du moins mon point de vue. Dans les yeux et les sens, il y a plus de mots que dans un texte écrit. Pendant le tournage, j'ai poussé les acteurs à bout, je les ai malmenés en contraignant leur corps, en les faisant vivre dans la pisse, et faisant revivre à Yoav Donat, qui joue Shmulik, mon rôle, ce que j'avais vécu. Parfois, ce fut dur, on finissait certaines prises en pleurs, toute l'équipe était impressionnée. La première des choses à faire avec des acteurs, selon moi, c'est de les provoquer corporellement. Je me souviens, en 1982, qu'une fois entrés dans le tank, ce dont on rêvait tous immédiatement, c'était d'en sortir. A l'armée, cela passe par le désir de blessure, plutôt une blessure dans la jambe, qui oblige à évacuer le soldat. Il y a beaucoup d'humour noir à ce propos chez les soldats israéliens.

Votre film met parfois mal à l'aise, presque physiquement. Certains en ressortent choqués, et parfois ne ménagent pas leurs critiques contre cette épreuve que vous leur avez faite subir...

Je respecte ceux qui ne supportent pas mon film. Ce n'est pas un divertissement, et je ne m'attends pas à une réception unanime. J'espère seulement que, pour un spectateur qui n'aimera pas mon film, cinq le comprendront et le ressentiront. Mais la guerre est comme cela, même plus difficile que cela, évidemment... On a sans cesse l'impression de pouvoir y passer. Bien sûr, il fallait que je sois plus "propre" pour que le film soit visible. Si j'avais reconstitué la réalité de la guerre vue depuis un tank, comme je l'ai vécue, le film n'aurait tout simplement pas été visible. Là, c'est une vérité possible : créer une forme qui puisse faire ressentir la réalité de la guerre.

Vous n'allez ni dans le sens de l'histoire officielle israélienne, puisque c'est une sale guerre que vous montrez, ni dans le sens de l'opinion arabe, puisque vos soldats israéliens ne sont ni des criminels ni des tueurs...

De mon point de vue, tout le monde est victime de la guerre, ceux qui la font comme ceux qui la subissent. Cependant, je me suis immédiatement dit qu'il ne fallait surtout pas comparer les souffrances. Il n'y a pas de comparaison entre une femme arabe qui perd sa petite fille et un jeune soldat israélien qui se sent devenir un tueur, même si les deux peuvent finir par en devenir fous. Revenir de la guerre avec ses dix doigts en sachant qu'ils ont tué, c'est terrible, c'est un traumatisme, mais ce n'est rien, et surtout ce n'est pas comparable, avec la souffrance de la perte d'un enfant. Mais, à la fin, nous sommes tous des victimes, les mauvais comme les bons, les cyniques comme les innocents.

Comment votre film est-il reçu, aussi bien en Israël que dans les pays arabes ?

Disons qu'il y a, des deux côtés, un paradoxe. Pour certains spectateurs israéliens, je suis un traître, je montre ce qu'on ne doit pas montrer, je parle de ce dont on ne doit pas parler — des bombes au phosphore par exemple —, mais dans le même temps tout le monde ici a été très fier du Lion d'Or reçu par un film israélien à la Mostra de Venise. Pour les critiques arabes qui ont vu le film, je reste un salaud de sioniste mais ils reconnaissent que c'est un film fort, un film qui les a touchés.

On a l'impression, grâce à des films comme *Valse avec Bachir* d'Ari Folman, ou *Beaufort* de Joseph Cedar, et le vôtre, qu'un interdit est en train de sauter et qu'il est désormais possible pour des cinéastes de parler sans tabou de la guerre du Liban, de critiquer l'armée israélienne...

Auparavant, il ne faut pas oublier *Kippour*, d'Amos Gitai, qui était assez semblable à propos de la guerre de 1973. Avec Folman ou Cedar, nous appartenons à une nouvelle génération. Nous ne sommes plus des pionniers, ni des survivants de l'holocauste : nous nous sommes détachés du sionisme. Nous sommes la première génération à être né en Israël, et nos intérêts sont moins centrés sur le pays, le collectif, la patrie, que sur nous-mêmes. Comment construire sa vie en Israël aujourd'hui ? C'est la question de notre cinéma. Si bien que c'est à travers nos traumatismes individuels que nous abordons l'expérience de la guerre, ce qui conduit chacun d'entre nous à mener loin l'interrogation sur ce que nous avons pu subir et ressentir en 1982. Les films dont vous parlez, *Bachir* ou *Lebanon* sur la guerre du Liban, racontent cela : une prise en charge individuelle d'un traumatisme personnel.

Propos recueilli par Antoine de Baecque

Réaliser LEBANON Par Samuel Maoz

J'ai écrit LEBANON avec mes tripes. Aucune démarche intellectuelle ne m'a guidée. Mes souvenirs des événements mêmes étaient devenus flous et vagues. Je ne me suis pas soucié des conventions d'écriture comme de l'introduction des personnages ou de la structure dramatique. Ce qui était resté vif et à fleur de peau, c'était la mémoire émotionnelle. J'ai écrit ce que je ressentais.

Je voulais parler de blessures émotionnelles, raconter l'histoire d'une âme meurtrie, une histoire qui ne serait pas à chercher dans l'intrigue du film. Comment allais-je pouvoir faire passer tout cela dans le film? J'ai réalisé que je devrais me passer de certains principes et conventions cinématographiques, et créer une véritable expérience plutôt que de construire une intrigue.

C'est la décision de faire un film expérimental qui a donné naissance au concept cinématographique de LEBANON. Mon principe de base était de présenter un point de vue personnel et subjectif. Le spectateur ne devait pas regarder une intrigue se déroulant devant ses yeux mais bien l'expérimenter, la vivre avec les acteurs. Le public ne recevrait pas d'informations supplémentaires et resterait coincé avec les acteurs dans le tank, aurait la même vue limitée de la guerre et n'entendrait que ce que les acteurs entendent. Nous avons essayé de faire en sorte que les spectateurs puissent sentir mais aussi goûter la guerre, en utilisant les effets visuels et sonores pour faire plus que raconter une histoire. J'ai réalisé que nous devions concevoir le film comme une véritable expérience pour le public pour réussir à ce que la compréhension émotionnelle soit complète.

Quand nous avons été sélectionnés pour participer au Cinemart à Rotterdam, j'ai rencontré Michel Reilhac d'Arte France qui m'a demandé comment je comptais faire pour trouver un acteur qui intérioriserait une expérience si traumatique. Cette question si simple me portait un coup. Après tout qui pouvait comprendre aussi bien que moi que nous n'avions pas affaire à une simple "expérience difficile" au sens le plus conventionnel du terme? Comment faire comprendre et intérioriser un traumatisme aussi extrême à un jeune acteur de Tel Aviv? Je devais lui faire expérimenter. L'acteur ne comprendrait que ce qu'il aurait pu ressentir.

J'ai commencé par les bases: au lieu de lui expliquer qu'à l'intérieur d'un tank il fait chaud et étouffant, je l'ai enfermé un container brûlant, plongé dans l'obscurité totale. Au lieu de lui expliquer la panique s'emparant de celui qui se trouve dans un char mitrillé de toute part, nous avons frappé les parois du container avec des barres de fer. Il est resté dans ce container bouillant des heures durant, attendant le prochain choc les nerfs à vif, ballotté d'avant en arrière. Et puis à nouveau un calme à faire lâcher les nerfs. Quand il en est sorti, transpirant et exténué, nous n'avions pas besoin de parler. Les mots n'auraient fait que gâcher l'expérience.

Nous devons filmer deux types de scènes - des scènes d'intérieur dans le tank, et des scènes de bataille en extérieur. Les scènes dans le tank ont donc été filmées en studio et les autres dans deux endroits: une bananeraie et une zone industrielle désaffectée. J'ai décidé que nous commencerions avec la scène de guerre, une scène à laquelle Shmulik, l'artilleur, n'assiste qu'à travers le viseur de son canon. Je l'ai tourné ainsi car un tank n'a en réalité aucun effet sur le cours d'une guerre, il ne peut que répondre à ses caprices imprévisibles. Nous devons filmer l'incident tel qu'il s'était déroulé, avant que la riposte ne suive. Le tank était en fait un assez imposant tracteur. Les parachutistes faisaient partie d'une équipe très soudée qui avait été démobilisée trois mois plus tôt. L'endroit ressemblait déjà à une zone bombardée. Rajouter un peu de fumée noire a fini d'en faire un champs de bataille. Nous avons passé 8 jours, dans la chaleur, la fumée et le sang, des conditions physiques extrêmes, avec une équipe de tournage quasiment euphorique.

Nous avons filmé les scènes extérieures complémentaires sans quitter Tel Aviv. Nous avons reconstruit l'intérieur d'un tank en plateau. De l'extérieur, il avait l'air d'un monstrueux insecte posé au milieu du studio et sorti tout droit d'un vieux film d'horreur. J'ai placé mon moniteur juste en face de lui. C'était comme si nous nous regardions l'un l'autre, intensément et en silence. Je me sentais comme Clint Eastwood avant le coup de feu fatal. Pour tourner une séquence sur ce film, nous avons eu besoin en moyenne d'une équipe de 4 ou 5 personnes: un cameraman et son assistant, un preneur de son, un pyrotechnicien et un machiniste. Mais pour les séquences du tank nous en avons besoin de beaucoup plus: quatre pour manipuler l'engin, deux pour la tourelle, un pour la fumée, un autre pour

répandre des liquides, un autre pour faire clignoter les lumières...Nous ressemblions en fait à un combo de jazz bien réglé, les différents instruments dialoguant les uns avec les autres.

Le dernier jour nous devions tourner un plan particulièrement compliqué. L'équipe toute entière était requise et l'acteur était le seul sur le plateau à pouvoir faire le clap.

Mais les moments les plus forts furent ceux où les acteurs cessaient de jouer, où je cessais de diriger, le plateau était enveloppé d'un silence sacré, nous avions tous les yeux rivés sur les moniteurs, regardant une âme en train d'être filmée.

Dans la peau de Samuel **Par Yoav Donat, acteur**

Lire le scénario de LEBANON était déjà une expérience en soit. Je me suis totalement immergé dedans. J'avais l'impression que quelqu'un était en train de partager l'expérience la plus difficile de sa vie avec moi. Ce script m'enthousiasmait plus que n'importe quel autre que j'avais pu avoir entre les mains jusqu'à présent. Je me suis dit qu'il serait essentiel pour moi de participer à la réalisation de ce film.

Après avoir rencontré Samuel, mon envie de travailler sur le film s'est encore accrue. Le moment où Samuel m'a dit « Bienvenue sur LEBANON ! », à la fin de la quatrième audition, est l'un des moments les plus heureux de ma vie. C'était mon premier rôle après avoir fini mes cours d'art dramatique, la réalisation de tous mes rêves.

Samuel me parlait directement, pendant que nous tournions les scènes. Il me hurlait les horribles pensées qui étaient sensées me traverser l'esprit. « C'est ma faute si ce parachutiste est mort. Que vont-ils dire à sa mère ? Que j'ai fait une erreur ? Que je me suis trompé ? Je suis un vaurien ! Un lâche ! Un meurtrier ! ». Il me poussait encore et encore dans mes derniers retranchements. A la fin de la scène, beaucoup de gens pleuraient sur le plateau. Tout le monde comprenait que Samuel s'adressait en fait à lui-même.

A la fin du tournage de la séquence, j'étais dans un état émotionnel tel que j'ai éclaté en sanglots. Samuel m'a réconforté en me disant qu'il sentait qu'il guérissait à travers moi. Me voir sur le moniteur lui permettait d'éprouver de l'empathie, et de se pardonner. Je considère qu'avoir participé à un processus aussi intime et important est un grand privilège. Avoir pris part à la guérison de Samuel et avoir aidé à raconter son histoire sont des expériences qui vont m'accompagner toute ma vie.

Créer le Tank

Par Ariel Roshko, directeur artistique

Lors de notre première rencontre, Samuel m'a demandé : « Vous pensez pouvoir construire un tank avec le maigre budget dont nous disposons ? ». Je l'ai regardé droit dans les yeux et j'ai menti effrontément : « Bien sûr ! ». Je voulais vraiment travailler sur ce film. A ma connaissance il n'y avait jamais eu, avant cela, de volonté de produire un véritable long métrage qui se déroulerait entièrement dans un espace clos tel qu'un tank. J'ai essayé de créer un intérieur qui ressemblerait à celui d'un tank sans pour autant reproduire tous les éléments d'un tank en particulier. Le plateau était constitué d'une carapace de métal, divisée en plusieurs parties qui pouvaient être démantelées selon les besoins du tournage. Au centre de cette carapace il y avait un compartiment pour l'équipe du tank. L'atmosphère générale était sombre et un peu glauque, avec de faibles flashes de lumière qui venaient des quelques instruments de bord et clignotants. C'était un genre de monde souterrain, une tombe en métal rouillé cliquetant son chemin en enfer. Différents instruments que l'on retrouve sur les tanks traditionnels avaient aussi été fixés à cette carlingue. En plus de cela nous avons ajouté tout un système assez complexe de tuyaux, un peu comme un véritable système sanguin. Les tuyaux troués et tous les liquides s'écoulant le long des murs ont créé une atmosphère moite, visqueuse, glauque. Nous voulions que le tank soit une machine qui ait aussi des attributs humains et monstrueux. Humaniser la machine lui a donné un statut de personnage. Pour la construire j'ai réalisé un modèle par ordinateur mais aussi une maquette, pour m'aider à comprendre le genre de technologies et de techniques auxquelles j'allais avoir à faire.

Plus le temps passait et plus mes doutes et mes appréhensions augmentaient. Peut être que nous aurions vraiment du investir dans du matériel plus sophistiqué plutôt que celui simple et désuet que j'avais choisi pour construire le tank. Peut être que la machine ne marcherait pas sans tous les systèmes électroniques et hydrauliques qui sont généralement utilisés sur des films à gros budget. Le plateau devait pouvoir contenir les 6 acteurs mais aussi toute l'équipe technique qui travaillait à la fois dans et sur le tank. Il était aussi sensé pouvoir tourner, vibrer et s'incliner dans toutes les directions. En plus, Samuel voulait qu'il saigne continuellement...Malheureusement pour moi, le poids de la structure n'arrêtait pas d'augmenter dans des proportions que je n'avais pas anticipées. Je devais sans cesse me battre contre des problèmes de poids et trouver des moyens de faire baisser la masse totale du décor.

En dehors des problèmes de poids de la structure, nous voulions aussi que le tank garde des proportions idéales qui provoqueraient des sensations d'étouffement et de claustrophobie que l'on retrouve dans un vrai tank. Il fallait un plateau qui n'ait pas l'air trop spacieux tout en permettant une certaine liberté de mouvement à la caméra. J'espérais aussi que les acteurs qui avaient été choisis ne seraient pas trop grands. J'ai construit le tank à partir de matériaux authentiques et de pièces détachées trouvées dans des décharges. Avec l'aide de métallurgistes et de quelques pots de peinture nous avons réintégré ces éléments au tank. Le char ne s'est pas plié facilement à toutes les transformations que nous lui avons imposées. Beaucoup de défauts ont été réparés ou bien cachés grâce à Giora le cameraman et Arik notre monteur. Alex, notre ingénieur du son a ajouté beaucoup d'effets sonores.

Mon plus gros souci était la sécurité. J'avais peur qu'un dysfonctionnement quelconque mène au désastre. Heureusement tout s'est bien passé. Mais la construction du tank a nécessité la plus grande partie du budget artistique, il ne restait plus qu'une petite somme pour la construction des autres scènes de tournage et du monde tel qu'il serait vu par le viseur du tank. Avec beaucoup d'imagination, de fumée, de polystyrène et quelques miracles nous avons réussi à nous adapter aux besoins du script.

Samuel, qui commençait alors sa carrière de réalisateur, a bien compris les problèmes auxquelles je faisais face et m'a aidé à développer tous les concepts visuels. Nous avons beaucoup de discussions très productives, il y avait un véritable dialogue entre nous. C'est bien cela qui nous a permis de réaliser ce film, qui selon moi, est un vrai tour de force.

Biographie Samuel Maoz

Je suis né à Tel Aviv en 1962. A l'âge de 13 ans, j'ai reçu en cadeau pour ma Bar Mitzva, une caméra 8mm et de quoi tourner 4min de film. Je voulais recréer une scène, une fusillade impressionnante que j'avais vue dans un western. Le film s'ouvrait par un plan montrant un train s'approchant de la caméra et lui passant littéralement dessus. J'ai donc attaché ma nouvelle caméra à des rails et un train lui a roulé dessus, la broyant en 1000 morceaux. Mais cette expérience ne m'a pas découragé. A 18 ans, j'avais déjà réalisé une douzaine de court-métrages.

Les divisions blindées sont « le prolétariat » des forces militaires israéliennes. Si vous êtes en bonne santé et que vous n'êtes pas volontaire pour être parachutiste, il y a de fortes chances que vous finissiez dans les divisions blindées. C'est comme cela que je suis devenu membre de l'équipe d'un char. J'ai été entraîné comme artilleur, mais la réelle signification de ce poste m'avait échappé. Nous tirions sur des barils remplis d'essence qui explosaient comme des feux d'artifice. Nous avions l'impression d'être dans un parc d'attraction pour grands garçons. Les gens pensaient que c'était "cool".

La guerre a éclaté en juin 1982. Quand je suis rentré, ma mère m'a serré dans ses bras en pleurant et en remerciant mon père décédé, Dieu, et tous ceux qui avaient veillé sur moi et fait en sorte que je rentre à la maison sain et sauf. A ce moment là, elle n'avait pas encore réalisé que je n'étais pas rentré sain et sauf. En fait, je n'étais pas rentré du tout. Elle ne se doutait pas que son fils était mort au Liban et qu'elle embrassait une coquille vide.

En 1987, j'ai terminé mes études de cinéma à la Beit Zvi Academy of the Arts. Après cela j'ai réalisé à l'occasion un ou deux court-métrages, me laissant porter par l'inertie du temps qui passe. Finalement, je ne suis "rentré à la maison" que 20 ans plus tard, en réalisant LEBANON.

LISTE ARTISTIQUE

Yoav Donat	Shmulik
Itay Tiran	Assi
Oshri Cohen	Hertzel
Michael Moshonov	Yigal
Zohar Strauss	Jamil
Dudu Tassa	Prisonnier
Ashraf Barhom	Phalangiste
Reymonde Amsellem	Mère libanaise

LISTE TECHNIQUE

Produit par	Uri Sabag, Einat Bikel, Moshe Edery, Leon Edery, David Silber, Benjamina Mirnik, Ilann Girard
Ecrit et réalisé par	Samuel Maoz
Directeur de la photographie	Giora Bejach
Montage	Arik Lahav-Leibovich
Décors	Ariel Roshko
Son	Alex Claude
Musique originale	Nicolas Becker et Benoit Delbecq
Casting	Hila Yuval
Maquillages	Orly Ronen
Costumes	Hila Bargiel
Chef électricien	Avi Dassberg
Chef machiniste	Roi Mano
Mixage son	David Liss
Premiers assistants réalisateur	Avichai Henig et Shir Shoshani
Coordinateur cascades	Dima Osmolovski
Effets spéciaux	Pini Klavir

Une Production METRO COMMUNICATIONS, PARALITE PRODUCTIONS, ARIEL FILMS ARSAM INTERNATIONAL, en Coproduction avec ARTE FRANCE CINEMA, en association avec CANAL PLUS UNITED KING FILMS, HOT, KESHET, ZIGOTA et GEVAHIM avec le soutien du ISRAEL FILM FUND et du FILMSTIFTUNG NRW