



Yod

Revue des études hébraïques et juives

14 | 2009

La littérature israélienne, miroir d'une société multiple

Déplacement du mythe du *Sabra*

L'adaptation cinématographique de *Pour Inventaire* de Yaakov Shabtaï
par Amos Gitai

*The Displacement of the Sabra Myth: on Amos Gitai's Cinematographic
Adaptation of Ya'akov Shabtai's Past Continuous*

תלישותו של מיתוס הצבר: על העיבוד לקולנוע של הרומן "זכרון דברים"

Yael Munk



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/yod/411>

DOI : [10.4000/yod.411](https://doi.org/10.4000/yod.411)

ISSN : 2261-0200

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 303-316

ISBN : 978-2-85831-178-1

ISSN : 0338-9316

Référence électronique

Yael Munk, « Déplacement du mythe du *Sabra* », *Yod* [En ligne], 14 | 2009, mis en ligne le 01 novembre 2011, consulté le 08 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/yod/411> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/yod.411>

Ce document a été généré automatiquement le 8 juillet 2021.



Yod est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Déplacement du mythe du Sabra

L'adaptation cinématographique de *Pour Inventaire* de Yaakov Shabtaï
par Amos Gitai

*The Displacement of the Sabra Myth: on Amos Gitai's Cinematographic
Adaptation of Ya'akov Shabtaï's Past Continuous*

תלישותו של מיתוס הצבר: על העיבוד לקולנוע של הרומן "זכרון דברים"

Yael Munk

- ¹ *Pour inventaire*, le premier roman de Yaakov Shabtaï et *Dvarim*, le premier film d'Amos Gitai après son retour en Israël : deux créations que près de vingt ans séparent. Il s'agit, d'une part, d'une œuvre littéraire originale, d'abord refusée par toutes les grandes maisons d'édition israéliennes, puis gratifiée à sa parution de tous les superlatifs possibles et, de l'autre, la transposition à l'écran de cet ouvrage. Le film passa presque inaperçu en Israël¹, si ce n'est pour la réprobation envers Gitai pour avoir osé toucher à cette œuvre majeure. Cette réalisation cinématographique allait pourtant devenir une œuvre clé pour comprendre les grands thèmes du cinéma israélien des années 1990.
- ² Le présent article a pour dessein d'aborder l'adaptation de Gitai du point de vue théorique de la transtextualité, un angle qui a permis au réalisateur de se détacher du roman pour le modeler à sa forme, en harmonie avec sa propre voix. Il propose de considérer l'usage que Gitai a fait de sa propre biographie pour établir les ressemblances nécessaires entre Shabtaï et lui-même. Et enfin il démontre comment différents usages transtextuels permettent au cinéma de raconter une œuvre d'une manière autre, au-delà des interprétations généralement attribuées à son origine littéraire.
- ³ Mais avant toute chose, il convient de décrire le roman et la place qu'il occupe dans la littérature israélienne. Le roman de Yaakov Shabtaï *Pour Inventaire* est (זכרון דברים) paru aux éditions « Siman Kria » (סימן קריאה) à Tel-Aviv 1977. Il décrit neuf mois dans le parcours désœuvré de trois Israéliens plus très jeunes, dans leur ville natale Tel-Aviv, au milieu des années 1970. Ces hommes cherchaient en vain à combler le vide qu'ils avaient découvert dans leur existence, existence qu'on leur avait prédite comme

prometteuse puisqu'ils incarnaient le nouveau juif, le *sabra*, porteur d'une promesse d'avenir.

- 4 La description minutieuse de leur va-et-vient perpétuel entre les maisons, les parents, les amis et les femmes a engendré une œuvre sans précédent sur le malaise qui a envahi la société israélienne après la guerre de Kippour en 1973. L'usage particulier que fait Shabtaï de la langue hébraïque, ses longs paragraphes sans points ni virgules, reflète l'essoufflement propre à cette génération qui n'a pas su réaliser le rêve des pères fondateurs de l'État et par conséquent est confrontée à l'effondrement de ce rêve dans la ville décadente de Tel-Aviv. Cette ville blanche que l'on aimait décrire comme la première ville hébraïque est maintenant envahie par la maladie et la mort. Les neuf mois, qui dans un autre contexte auraient probablement été symbole de la création d'une nouvelle vie, s'ouvrent avec la mort du père de l'un des trois héros, Goldman, et s'achèvent avec le suicide de ce dernier, marquant l'extinction du rêve. Mais *Pour Inventaire* se projette au-delà des personnages, créant un symbolisme qui fait de ses héros les monuments vivants du rêve impossible que fut le sionisme, rêve dont il ne restait plus que des grands enfants au regard hagard, avec un passé dont ils n'assumaient pas l'héritage et, par conséquent, un avenir incertain.

Transtextualité

- 5 Dès sa parution *Pour Inventaire* fut considéré comme un événement majeur dans la littérature israélienne², et suscita un débat quant aux intentions de son auteur. Cette polémique prit très vite deux directions opposées : alors que certains voyaient en *Pour Inventaire* une œuvre politique, idéologique, d'autres préféraient lui attribuer une signification métaphysique (Soker-Schwager, 1997). Cette confusion entre les intentions conscientes et inconscientes de l'œuvre refit surface en 1981, lorsque le mouvement d'extrême droite *Thiyah* choisit la photo du jeune Shabtaï pour (תחיה) servir d'icône du *sabra* triomphant de leur campagne électorale. Malgré la furieuse réaction de l'écrivain à l'époque, le déplacement de ce fils du mouvement travailliste et des organisations ouvrières demeure toutefois explicable : si, dans un premier temps, les pères fondateurs du sionisme pouvaient reconnaître dans l'image de Shabtaï l'incarnation de l'esprit *sabra*, la seconde génération ne pouvait identifier dans ce personnage que le représentant des mouvements de droite et du « Grand Israël », ceux qui désiraient continuer le rêve des premiers sionistes dans les territoires de Cisjordanie. Selon cette nouvelle lecture du mythe du *sabra*, le nouveau Juif continuait à se servir des mêmes stratégies pour conquérir sa terre,³ or maintenant cette terre était devenue un lieu de discorde.
- 6 Cet incident à première vue d'importance mineure, en dit long sur le caractère changeant de l'image du *sabra* – ici le portrait de Yaacov Shabtaï – et la nouvelle signification qui peut lui être attribuée à la suite de sa transposition dans un autre contexte politique. Une lecture approfondie des deux textes – la photo de l'auteur et sa relocation dans l'affiche du mouvement de droite – permet de déchiffrer un sous-texte indiquant un déplacement idéologique de l'image du *Sabra* mythologique, avec toutes les valeurs qu'il incarnait, d'une extrémité à l'autre, de la gauche israélienne à la droite. Alors que la gauche israélienne cherchait désormais à se débarrasser de ses valeurs mythiques, pour pouvoir enfin réaliser son rêve d'être un peuple comme les autres, la droite israélienne cherchait à se les approprier. Bien que le *sabra* soit resté ce même

jeune homme courageux prêt à sacrifier sa vie pour sa patrie comme il se devait dans les premières années de l'État d'Israël, l'idéologie gravée dans le corps de sa jeunesse, caractérisait maintenant un parti de droite avec lequel Shabtaï ne s'identifiait certes pas.

- 7 Ce glissement de signification, cette substitution de l'ancien par le nouveau dans l'affiche du mouvement *Thiya*, est caractéristique de la transtextualité, qui selon Gérard Genette (1982 : 7), représente la dimension par laquelle un texte entretient une « relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte », pas nécessairement littéraire. Selon Genette, l'identification de ces textes cachés forme un élément décisif pour la compréhension du texte analysé. C'est par le truchement de ce concept que nous nous proposons d'aborder l'adaptation cinématographique de l'ouvrage de Shabtaï, *Dvarim* (1994), par Amos Gitai.
- 8 Amos Gitai s'est consacré à l'adaptation de *Pour Inventaire* dès son retour en Israël, après un séjour de dix ans en France. Bravant les mises en garde quant à l'impossibilité de filmer le roman de Shabtaï⁴, Gitai prit la remarquable décision de souligner les ressemblances entre l'écrivain et lui-même, ce qui lui permit de donner au texte de nouveaux éclairages, par-delà ceux que l'on trouve généralement dans le cas d'un passage de la littérature au cinéma.
- 9 Comme Shabtaï, Gitai jouit d'un parcours qui tout à la fois le lie à la fondation de l'État d'Israël et l'en éloigne, puisqu'il représente aux yeux de certains les tendances postzionistes des années 1980 qui remettaient en question les fondations du sionisme⁵, voire la question de la terre et celle de l'identité locale. Cette ressemblance entre l'écrivain et le réalisateur dépasse les normes et conventions de l'adaptation cinématographique : elle permet à Gitai de se servir du roman de Shabtaï comme source de transtextualité à ses propres fins, voire pour marquer son retour dans le monde du cinéma israélien. En 1994, beaucoup plus résolu à vivre en Israël et conscient de la place privilégiée de l'œuvre de Shabtaï dans le canon littéraire israélien, Gitai s'attaqua donc à ce que personne n'osa faire avant lui : l'adaptation cinématographique de *Pour inventaire*.
- 10 Aux yeux du réalisateur, l'adaptation de Shabtaï représentait un double défi : d'une part, il s'agissait de trouver la formule cinématographique qui permettrait la traduction du langage shabtéen à l'écran; de l'autre, il fallait établir une analogie non seulement entre deux époques de l'histoire d'Israël, mais aussi entre lui-même et le personnage de l'écrivain. Shabtaï évoque en toile de fond les années qui suivirent la guerre de Kippour et la crise d'identité qui en est issue, un désarroi qui conduisit aux élections législatives de 1977 et à l'accession au pouvoir du bloc de droite (Likoud), après 30 ans de prééminence travailliste. Gitai, quant à lui, décrit une autre période de crise, celle du début des années 1990 marquée par la fin de la première Intifada ainsi que par l'aboutissement d'un processus qui commença en 1977, la désagrégation des élites ashkénazes d'Israël. Le lien historicoïdéologique qui rattache ces deux périodes de l'histoire d'Israël reflète les différences d'âge entre les deux créateurs : Shabtaï est né en 1934 à Tel-Aviv (Palestine) et Gitai en 1950 à Haïfa (Israël). Mais ce déplacement historique, avec les choix transtextuels qu'il impliqua, ne fait que renforcer l'identification de Gitai à Shabtaï.

La déconstruction de l'espace comme résistance à l'histoire

- 11 Le premier choix que fit Gitai est la déconstruction de l'espace de la première ville hébraïque, Tel-Aviv, un thème commun à plusieurs films israéliens des années 1990⁶. À cette option est lié un autre thème qui en découle : l'esprit de décadence de cette ville ayant perdu sa grandeur, cette ville où des jeunes gens cherchent à vivre cachés dans une nuit sans fin (*Bar 51* [Amos Gutman, 1986] ou encore *La vie selon Agfa* [Assi Dayan, 1992]). Dans cette optique, la nouveauté apportée par Gitai dans *Dvarim* touche aux rapports entre les espaces de cette ville, chargés de signification utopique selon la vision des pères fondateurs, et la détérioration du corps physique de *sabra* où se situent maintenant désœuvrement, dégénérescence et mort. Dans *Dvarim*, Gitai a créé un lien symbolique entre la chute physique et morale de ses héros et le destin d'un des plus ambitieux projets architecturaux de Tel-Aviv, les *Meonot Haovdim*, formant ainsi une strate d'interprétation transtextuelle.
- 12 Dans son adaptation, Gitai choisit de conserver les lieux où le récit de Shabtaï se déroule. Ce choix fondé en premier lieu sur la biographie de Shabtaï est particulièrement pertinent pour toute discussion sur l'espace sioniste, compte tenu de l'importance essentielle de l'espace dans le récit sioniste. Les *Me'onot Ha'ovdim*, où se déroule la majeure partie du film, représentent avant tout un choix documentaire. Ces bâtiments symbolisant un des grands rêves du sionisme socialiste qui voulut créer des habitations relativement spacieuses et de même taille, dont la marque était une population homogène, composée de familles des dirigeants du parti travailliste Mapai et d'autres personnages de premier plan, dont le rôle était, entre autres, de refléter l'esprit hégémonique de l'État durant ces années-là. Cette homogénéité donna naissance à une vie culturelle et sociale considérable qui différenciait les résidents de ces bâtiments des autres habitants de Tel-Aviv (Rabinovitz, 2000 : 119).
- 13 Fils d'architecte, Gitai lui-même étudia ce métier avant de devenir réalisateur. Il se laissa donc guider par ce choix des lieux, conscient du fait que ce même site lui permettrait de créer une association avec plusieurs autres textes, dont certains non cinématographiques, comme la vision des architectes et des autres ingénieurs du sionisme. Selon Kaloush et Levi-Yon (Kaloush & Levi-Yon, 2000), « La configuration de l'espace dans l'État d'Israël se fait toujours sous une double intention. Extérieurement, il exprime la souveraineté de l'État sur le territoire national. Intérieurement il symbolise des lieux de vie, permettant l'identification des citoyens avec leur entourage, et donne ainsi une signification aux actes quotidiens qu'ils accomplissent dans cet espace. » *Dvarim* traduit fort bien cette double signification : tandis que l'architecture extérieure de ces appartements continue à rappeler la mémoire des pères fondateurs, leur désir de créer un espace socialement homogène, l'intérieur, représente l'invasion de ces mêmes lieux par de nouvelles normes, notamment la décadence et la corruption des mœurs israéliennes dans les années 1990. Comme l'affirme Gitai : « Le film tend à garder une certaine réalité documentaire de Tel-Aviv des années 1990 et se sert du récit de Shabtaï comme toile de fond pour cette réalité... Quand les personnages passent le seuil de leur maison, ils se retrouvent dans les années 1990. »
- 14 Vidant ces lieux de la présence des Autres (Palestiniens, femmes et juifs orientaux), la représentation cinématographique des *Me'onot Ovdim* chez Gitai transforme le rêve des architectes sionistes en un piège sans issue d'où résulte le malaise existentiel de ses

héros. Comme dans *Grâce Divine* (Amos Gutman, 1991) ou *La Vie selon Agfa, Dvarim* exprime le sentiment d'une menace trop proche, alors que le domicile, ce lieu familier qui était censé protéger, est désormais pénétré par des maladies incurables et une génétique déficiente qui sont en opposition avec le corps sain du *sabra* dont rêvaient les pères fondateurs. L'annonce, au début du film, de la mort du père – celui de Goldman – un thème récurrent dans les films israéliens des années 90, n'est évoquée qu'au niveau iconographique, mais cela suffit pour servir de métonymie concrète de la rupture fatale qui menace la dynastie idéologique.

- 15 C'est ainsi que le film *Dvarim* transforme la manière de vivre l'espace en une forme de résistance à l'histoire triomphante du Sionisme. Alors que la narration de l'histoire nationale contribue à la formation d'un narratif téléologique dont le but serait d'expliquer le présent, Gitai retourne sur ces lieux chargés de signification symbolique afin de leur rendre leur dimension humaine. Cette démarche cache la conviction profonde que l'homme n'existe pas pour servir l'espace, mais qu'au contraire, dans notre ère postidéologique, les espaces appartiennent à ceux qui s'en servent, et les traces des significations passées ne peuvent être interprétées que par les yeux de ceux qui les regardent⁷.

L'interprétation comme transtextualité

- 16 Une autre strate de transtextualité dans l'adaptation cinématographique de *Pour Inventaire* se trouve dans l'interprétation. Plus que dans tous ses autres films, Gitai a choisi les acteurs avec méticulosité, ouvrant la voie à la création d'un intertexte riche de signification. Comme il en témoigne : « Tout au long du film, un dialogue est entretenu entre l'acteur et le héros qu'il interprète, et le résultat en est que le personnage cinématographique est tout autant décomposé que recomposé. »
- 17 Le premier héros, Césaire, est interprété par Assi Dayan, l'acteur qui trente ans auparavant, dans le film de Yosef Miloh « Il allait dans les champs » (1967), avait incarné par son corps et ses actes le *sabra* mythologique. La complexité du personnage de Dayan représentant le fils de l'un des plus célèbres généraux de l'État d'Israël, cette filiation qui lui permet d'interpréter des rôles héroïques dans des films israéliens et étrangers – appréhendée par un réalisateur à qui l'on doit plusieurs œuvres clés du cinéma israélien (dont le film canonique *La vie selon Agfa* mentionné ci-dessus) – s'exprime dès la première image du film de Gitai. Alors que la caméra se promène sur une série de photos qui s'avèrent être celles des personnages du film, elle s'arrête sur le portrait d'Assi Dayan qui tient le rôle de Césaire. Contrairement aux autres, le cliché est orné d'un fil de couleur auquel est attachée une clé. Ce travelling s'arrête brusquement avec l'entrée du personnage fatigué de Césaire (Assi Dayan) portant une caméra. Il se met face à la fenêtre ouverte sur la cour intérieure des fameux *Meonot Odvim* et annonce à son ami Israël, la mort du père de Goldman. Le choix d'Assi Dayan n'est pas dû au hasard. Ce que souligne Gitai : « Shabtaï a été de bon conseil, bien qu'il n'ait pas été présent, parce que je savais que ce film devait présenter un certain genre de personnages des années 1990, comme il l'avait fait pour des personnages des années 1970... Israël est un pays à la mémoire très courte... Moshe Dayan, qui aux yeux d'une partie des Israéliens est une sorte de Napoléon, est devenu le nom d'une rue, comme l'indique Assi Dayan. Et même Assi Dayan, dont la biographie fait partie de notre

existence culturelle et mythologique, lui aussi, commence à disparaître de la scène publique. Je voulais inscrire cet oubli rapide sur la pellicule de *Dvarim*. » (Hefetz, 1996)

- 18 C'est peut-être cette courte mémoire nationale qui explique un autre choix surprenant d'interprétation : Amos Gitai dans le rôle de Goldman. Le réalisateur, qui n'a jamais tenu aucun rôle au cinéma, l'explique ainsi : « J'ai essayé toutes sortes d'acteurs, mais finalement je me suis rendu compte que le rôle de Goldman ne doit pas être joué [...]. C'est pourquoi j'ai décidé que moi qui ne suis pas un acteur et qui n'ai jamais tenu aucun rôle, j'incarnerai le personnage. Ainsi j'ai ajouté une autre dimension d'interprétation entre deux acteurs, Assi Dayan et moi-même, qui sommes aussi des réalisateurs. » (Klein, 1996)
- 19 La dernière interprétation créatrice de transtextualité est le choix de Menahem Golan qui tient le tout petit rôle du boucher découpant un steak pour les trois amis au petit matin. Le producteur et réalisateur Golan tient, à ce titre une place presque mythique dans le cinéma israélien : il commença sa carrière dans le cinéma héroïque des années 60, fonda la tradition des films *bureqas*⁸ jusqu'au jour où il décida d'émigrer aux États-Unis pour développer une carrière différente de celle que lui proposait Israël. Au-delà du personnage qu'il incarne, Golan représente un ancêtre contesté, une mythologie cinématographique locale, et son apparition surprenante dans ce film peut être comparée à celle du réalisateur américain Sam Fuller dans les films européens de Gitai.
- 20 En choisissant trois réalisateurs israéliens pour interpréter différents rôles, Gitai ajoute une autre strate de transtextualité à sa lecture du roman : *Dvarim* de Gitai n'est pas seulement une révision critique du mythe du *sabra*, mais aussi une représentation lucide de ses différentes traductions à l'écran, depuis les grands jours de l'idéologie sioniste jusqu'à la fin du mythe.

Une lecture herméneutique de *Dvarim*

- 21 La dernière couche de transtextualité nous est livrée par le choix du titre du film : Gitai choisit d'attribuer à son adaptation cinématographique du roman de Shabtaï, *Pour inventaire (Zikhron Dvarim)*, le titre de *Dvarim*. La problématique de l'intitulé du roman a déjà été soulevée par Hana Soker-Schwager (1997 : 1986) qui proposa deux interprétations. D'une part, c'est *Zikhron Dvarim* dans le sens juridique de « mémorandum », engageant un certain ordre social. D'autre part, il s'agirait d'une interprétation littéraire touchant à une structure narrative comportant des éléments contradictoires – aussi bien une mémoire objective qui étaye, qu'une souvenance associative et manipulatrice des objets de la mémoire. D'après Soker-Schwager, c'est précisément ce dernier sens du terme hébraïque qui a servi Shabtaï dans son désir d'imposer un ordre symbolique à l'espace chaotique de l'imaginaire.
- 22 Ce double sens semble avoir été pris en considération par Gitai dans son choix du titre du film. *Dvarim*⁹ est le nom hébraïque du cinquième livre de la Bible – le Deutéronome – qui fait le récit liminal de la traversée du désert, alors que le peuple d'Israël qui commençait à s'assimiler en terre d'Égypte devait se séparer de certaines pratiques et normes avant d'arriver en terre promise. C'est dans ce livre que le peuple d'Israël acquiert ses lois, avant de pénétrer en terre promise. Mais l'analogie avec le film de Gitai n'est pas intégrale : ses héros déambulent dans les espaces liminaux de Tel-Aviv comme s'ils espéraient arriver en terre promise, mais celle-ci se trouve déjà à leurs

pieds, inapte à les assister dans leur recherche, puisque la promesse a déjà été réalisée par les pères fondateurs.

- 23 La référence intertextuelle à la Bible transforme le roman de Shabtaï en un film postmoderne dont la signification principale se situe en dehors de l'œuvre qui lui a servi de base. Elle se place dans le dialogue qu'entretient Gitai avec sa propre biographie et des textes culturels, - en premier lieu la culture juive - comme c'est le cas pour le choix du titre, *Dvarim*. Mais contrairement au récit biblique, aucun Moïse ne se présente dans le désert urbain de Tel-Aviv et ses héros sont condamnés à disparaître, autant par leur mort physique à l'image du suicide de Goldman, que par les maladies qui les attaquent.
- 24 C'est ainsi que les différents usages de transtextualité qu'offre Gitai dans son adaptation cinématographique transforme le célèbre roman de Shabtaï en une œuvre atemporelle dans laquelle Gitai correspond avec d'autres œuvres cinématographiques et artistiques en général traitant de l'image du *sabra* mythologique. Ces textes-là lui permettent de déconstruire le passé à travers le prisme du présent. L'échec final du héros qui décide de se donner la mort à la fin du roman est aussi l'incapacité du temps et de l'espace à ressusciter le mythe. Paul Willemen avait dit, avant même la réalisation de *Dvarim* : « En s'efforçant de réaliser leurs rêves, chaque personnage [de Gitai] détruit non seulement le rêve des autres, mais aussi le sien. Le cinéma de Gitai représente une recherche continue du chemin de fuite à la recherche d'une issue à ce tragique cercle vicieux, non pas en affirmant la fuite face à l'histoire, mais au contraire, en affirmant la conscience critique des contradictions sociale qui sont à sa base. » La place canonique dont jouit *Pour inventaire* a permis à Gitai de se servir de cette conscience critique pour réviser le mythe de *sabra*.

BIBLIOGRAPHIE

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes - La littérature au second degré*. Seuil, Paris.

HEFETZ, Fabiana (1996), עמוס גיתאי העז לגעת ב'זיכרון דברים' המהולל והכמו מקודש של יעקב, « Amos Gitai a osé toucher au roman glorieux et comme sacré Pour Inventaire de Yaakov Shabtai » (Tel-Aviv, 29.11.96).

KALUSH, Rahel & LU-YON, Yubert (2000) הבית הלאומי והבית האישי : תפקיד השיכון הציבורי Le foyer national et le foyer privé : le rôle des habitations publiques dans la formation de l'espace » *Teoria u-Bikoret*, n°. 16, pp. 153-180.

KLEIN, Uri (1996), עמוס גיתאי ראיון עם « Interview avec Amos Gitai » *HaAretz*, 28.11/96.

MUNK, Yael (2005), "Major Trends in Contemporary Israeli Cinema" - *The Routledge Encyclopedia of Modern Jewish Culture*; Edited by Glenda Abramson, Routledge, UK.

RABINOVITZ, Dani (2000), האופציה שנשכחה : השיכון העירוני השיתופי [L'Option oubliée: l'habitation urbaine communautaire] *Teoria Ve-BiKoret*, n°. 16, pp. 101-127.

SHABTAÏ, Yaakov (2007 [1977]), *Pour Inventaire*, traduit de l'hébreu par Rose Pinhas-Delpuech, Actes Sud, Paris.

SOKER-SCHWAGER, Hana (1996), התנ"ך הוא לא תוכנית פרסלציה (« La Bible n'est pas un plan parcellaire ») *Theoria u-Biqoret*, n° 8, pp. 181-201.

SOKER-SCHWAGER, Hana (2007), מכשף השבט משיכון העובדים : יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, (*Le sorcier de la tribu dans les habitations communautaires : Yaakov Shabtai dans la culture israélienne*), Porter Institute/ HaKibbutz HaMehukhad, Tel-Aviv.

WILLEMEN, Paul (1993), *The Films of Amos Gitai – A Montage*, London: BFI Publishing, London.

NOTES

1. Bien qu'à l'étranger, *Dvarim* fut tout de suite acclamé aux festivals de Venise, Londres et autres.
2. Le célèbre chercheur littéraire Dan Miron qualifia Shabtaï du titre « le plus grand romancier de sa génération ». (Soker-Schweger, 2007 : 12).
3. Cette stratégie fut nommée avant l'indépendance de l'État d'Israël, « muraille et tour » (חומה ומגדל) et consistait à l'établissement de collectifs fortifiés pour résister aux attaques arabes pendant la période du Mandat Britannique.
4. Shabtaï n'a écrit qu'un seul scénario : *Les grands yeux* (Uri Zohar, 1974) [עיניים גדולות]
5. Le postsionisme est un mouvement critique et philosophique né au milieu des années 80. D'une certaine perspective, il reflète la « Nouvelle histoire" israélienne, histoire qui est directement liée à l'ouverture des archives jusque-là inaccessibles (militaires, gouvernementaux, et archives privées). Cette nouvelle démarche remet en question le « narratif national » ainsi que les mythes fondateurs de l'État et se manifeste non seulement dans la recherche historique, mais dans plusieurs autres disciplines – la sociologie, les sciences politiques, l'archéologie et les arts. Le postsionisme désire mettre à jour le sionisme en désignant l'histoire des Autres de l'État – plus particulièrement des Arabes, des rescapés de la Shoah, des Juifs orientaux et des femmes.
6. Comme « Le chameau volant » (הגמל המעופף) (Ram Na'aman, 1993) ou « Aux yeux de l'Occident. (Joseph Fidzhadzeh, 1995) (לנגד עיניים מערביות) »
7. Cette extrême subjectivité quant à l'appropriation de l'espace, atteindra son comble dans un autre film de Gitai, *Kippour* (2000). Dans ce film, le champ de bataille se transformera en un espace fantôme sans ennemis ni combat. Gitai réussira là à recréer l'espace de la guerre rien qu'au moyen de la bande sonore (son d'hélicoptères et tirs).
8. Nom d'une forme de cinéma populaire.
9. Gitai continuera à se servir de l'hébreu pour les titres internationaux de ses films suivants : « Yom Yom » (1998), « Kadosh » (1999), « Kippur » (2000), « Éden » (2001), « Kedma » (2002), « Alila » (2003).

RÉSUMÉS

Le déplacement du mythe du Sabra par Amos Gitai et Yaacov Shabtai. Cet article livre l'interprétation personnelle d'Amos Gitai du roman de Yaakov Shabtai, *Pour inventaire* (*Zikhron Dvarim*). Pendant de nombreuses années, personne n'avait osé adapter ce roman des plus

modernistes à l'écran, jusqu'à ce que le cinéaste Gitai ait décidé que son retour en Israël après presque dix ans en France devrait être annoncé par le biais de ce projet ambitieux. Un certain nombre de décisions artistiques ont fait de *Dvarim* un film remarquable, dans lequel le cinéaste entretient un dialogue avec l'image du Sabra, avec laquelle Shabtai a été associé, et avec sa propre biographie. Bien que la différence d'âge entre Shabtai et Gitai ait dicté un changement majeur dans l'arrière-plan narratif, il a également contribué à l'établissement d'un parallélisme entre deux crises identitaires de l'histoire d'Israël: le lendemain de la guerre du Kippour et le lendemain de la première Intifada.

This article engages with Amos Gitai's personal interpretation of Ya'akov Shabtai's novel, *Past Continuous (Zikhron Dvarim)*. For many years no one had dared to adapt this most modernistic novel to the screen, until filmmaker Gitai decided that his return to Israel after almost ten years in France should be announced by means of this ambitious project. A number of artistic decisions made *Dvarim* a remarkable film, in which the filmmaker entertains a dialogue with the image of the Sabra, with whom Shabtai was associated, and with his own biography. Although the age difference between Shabtai and Gitai dictated a major change in the narrative background, it also contributed to the establishment of a parallelism between two identity crises in Israeli history: the aftermath of the Yom Kippur war and the aftermath of the first *Intifadah*.

מאמר זה מטפל בעיבודו הקולנועי של עמוס גיתאי לרומן "זכרון דברים" מאת יעקב שבתאי. שנים ארוכות איש לא העז לעב

הישראלית: זה שלאחר מלחמת 1973 וזה שלאחר האינתיפאדה הראשונה.

INDEX

מילות מפתח

מיתוס הצבר, החיפוש אחר הזהות, הסרט עיבודים, יעקב שבתאי, עמוס גיתאי;

החברה הישראלית, ספרות, ישראל, המאה העשרים

Keywords : Shabtaï Yaacov (1934-1981), Gitaï Amos, Israeli society, myth of the Sabra, search for identity, literature, Israel, twentieth century, movie

Index géographique : Israël

Index chronologique : vingtième siècle

Mots-clés : Shabtaï Yaacov (1934-1981), Gitaï Amos, société israélienne, quête identitaire, cinéma—adaptation

Thèmes : littérature