

Un cinéma palestinien « en mal d'archive »

The "Archive Fever" of Palestinian Cinema

Laure Fourest



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ateliers/9053>

DOI : 10.4000/ateliers.9053

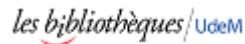
ISBN : 978-2-8218-1322-9

ISSN : 2117-3869

Éditeur

Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC)

Ce document vous est offert par Bibliothèques de l'Université de Montréal



Référence électronique

Laure Fourest, « Un cinéma palestinien « en mal d'archive » », *Ateliers d'anthropologie* [En ligne], 36 | 2012, mis en ligne le 14 mai 2012, consulté le 30 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ateliers/9053> ; DOI : 10.4000/ateliers.9053

Ce document a été généré automatiquement le 30 octobre 2019.



Ateliers d'anthropologie – Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Un cinéma palestinien « en mal d'archive »

The "Archive Fever" of Palestinian Cinema

Laure Fourest

- 1 Les images sont en noir et blanc. Un tank passe, puis un avion. Des maisons en cours de destruction. On est sans doute à Jaffa, en 1948. Des gens fuient la ville, des familles entières embarquent sur des bateaux de pêcheurs. La mer fait son entrée dans le cadre et occupe rapidement toute une partie de l'écran. Jaffa au loin, dont on s'éloigne. Le plan est toujours en noir et blanc, mais les crépitements de la pellicule ont fait place au polissage de l'image numérique. Soudain, le bleu profond et étincelant de la mer éclate à l'écran. Le plan rapproché sur les vagues laisse comprendre qu'on avance à bord d'un bateau (et non plus qu'on s'éloigne, à reculons, de la ville aimée : on y retourne, peut-être ?).

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/ateliers/9053>

La partition musicale qui accompagne cette entrée en matière suit le même mouvement : sur les premières images, on reconnaît l'introduction de la version originale d'une célèbre chanson de Marcel Khalifé¹, *Bahriya* « Les marins », en notes lentes et lointaines, jusqu'à ce que les échos d'une version récente s'immiscent alors que Jaffa s'éloigne, l'orchestration contemporaine éclatant en même temps que le bleu de la mer. Cet enchaînement, effectué par un montage *cut* très sobre, dure à peine plus d'une minute, et se fait d'autant plus subtilement que le spectateur n'a aucun moyen d'identifier les images qu'il voit. Il les oublie d'ailleurs, effacées par l'histoire qui va se dérouler.

- 2 *Le sel de la mer*, d'Annemarie Jacir, raconte l'histoire d'une jeune femme, Soraya, petite-fille de réfugiés palestiniens, née et élevée à New York, qui décide de revenir s'installer en Palestine. En compagnie d'Emad, un jeune réfugié de Ramallah, elle part sur les traces de ses grands-parents, chassés de Jaffa en 1948. De Brooklyn au camp de réfugiés en Cisjordanie, Soraya et Emad ont peu en commun mise à part leur identité de Palestiniens et de réfugiés qui les unit dans la quête commune de leur histoire. Au centre de ce film

donc, unanimement présenté par la presse comme un *road movie*, se trouvent la question du droit au retour des réfugiés palestiniens et, en demi-teinte, celle de la pluralité des Palestine-s imaginées par ces nationaux dispersés.

- 3 Que nous montre Annemarie Jacir ? Nulle légende, crédits minimalistes au générique, très peu d'indices permettent de déterminer l'origine et le statut des images qui constituent la première séquence du film. Les premiers plans proviennent de la cinémathèque de Jérusalem et n'ont, selon Jacir, jamais été montrés auparavant². Ils furent tournés par les milices sionistes qui documentaient ainsi leurs propres opérations de destruction. Les images de Palestiniens se pressant pour embarquer sur des bateaux de pêcheurs sont en revanche tirées d'un film de fiction, *Retour à Haïfa* de Kassem Hawal, réalisé en 1982 et inspiré du roman du même titre de Ghassan Kanafani. Ce sont ici des réfugiés palestiniens du Liban qui, pour les besoins du film, ont rejoué leur départ de Jaffa dans le port de Tyr. Les dernières images, quand la caméra s'éloigne de Jaffa, ont été filmées par Jacir elle-même, qui utilise un filtre noir et blanc pour indiquer qu'elle situe le spectateur dans la mémoire des réfugiés se rappelant ce moment symbolique de la ville natale qui disparaît au loin. Le plan dynamique et coloré qui clôt cette introduction est celui qui consomme le passage à la fiction, il appartient au registre visuel du reste du film. Le spectateur ne s'aperçoit pas de ce glissement qui se fait très rapidement, tout se passe au niveau du ressenti, et le sentiment de réel, d'authenticité, qui se dégage des premières images, déteint sur les suivantes et donc sur le film de fiction en lui-même.
- 4 Quel besoin y avait-il à ce préambule, qui précède dans le film l'arrivée de Soraya à l'aéroport Ben Gourion ? Pour Jacir, il s'agissait d'« utiliser ces images d'archives mais d'une manière qui ne soit pas documentaire, même s'il s'agit de vraies séquences documentaires. C'est leur réalité qui m'importait³. » Ce n'est en effet pas tant l'authenticité historiquement établie d'une image d'archives qui importe ici que l'impression d'authenticité qu'elle va pouvoir générer quand elle est mise en dialogue avec des images qui relèvent d'une autre temporalité, celle du film. Le contraste entre temporalités distinctes, entre une image présente et une autre venue du passé, renforce cet effet de réel, qui est ressenti intuitivement voire inconsciemment par le spectateur. Cette différence de temporalité est marquée très clairement par les caractéristiques physiques, matérielles, des images d'archives : le grésillement de la pellicule endommagée par le temps, le noir et blanc des images, le jaunissement des photographies. Du fait d'un glissement qui tient de la synecdoque, le document d'archives lui-même a fini par revêtir ce caractère d'authenticité indépendamment du corpus d'où il provient et qui pourrait en certifier la validité historique. Il suffit qu'il ait les caractéristiques physiques que le sens commun attribue au document d'archives pour qu'il soit immédiatement investi de cette force de réel.
- 5 Voilà donc un grand classique : des images d'archives utilisées dans un film de cinéma parce qu'elles « font authentique », parce que, d'une manière ou d'une autre, elles attestent l'état d'une réalité passée, parce qu'elles permettent de prouver quelque chose. Toutefois, l'assimilation de l'image d'archives à la preuve historique reste problématique, comme l'ont montré les nombreux débats, de Nuremberg au procès Eichman, sur le statut probatoire de l'image⁴. Insérer des images d'archives dans des films n'est nullement une nouveauté : cette pratique est quasiment aussi ancienne que le cinéma lui-même. Laurent Véray note : « L'idée de mettre des images d'archives dans une fiction apparaît très tôt [dès les années 1900], et n'a jamais été abandonnée. Le procédé s'est même considérablement développé durant les décennies suivantes, et ce, dans quasiment toutes

les cinématographies, quelles que soient les périodes du XX^e siècle concernées »⁵ (2011 : 134). Questionnant notamment le statut qu'il convient de donner à ces images lorsqu'elles sont insérées dans des films, qu'ils soient documentaires ou de fiction, il met en lumière l'un des paradoxes les plus saillants de cette utilisation qui tend à donner aux images d'archives une valeur probatoire là où rien ne permet de la leur assigner : « Même s'il est vrai que, avec une infinie richesse, elles restituent ce que les appareils ont enregistré et qu'elles constituent, pour la plupart d'entre elles, de formidables témoignages du passé, il est inutile d'insister sur l'évident écart qui existe entre l'idée que l'on peut s'en faire en les regardant et la réalité de ce passé » (*ibid.* : 295). Plutôt que d'entrer de plain-pied dans ce débat, cet article porte ici sur les *manières* dont les cinéastes gèrent le paradoxe qui préside à la volonté de faire preuve en utilisant un médium dont le propre consiste en un travail de manipulation des images.

- 6 Que s'agit-il de prouver ? La présence historique du peuple palestinien sur le territoire appelé Palestine, face à la *doxa* sioniste qui tente de prouver la présence historique du peuple juif sur le territoire appelé Israël. La grande majorité des films palestiniens traitent de la Palestine et, directement ou non, du conflit et de ses effets, à l'instar de celui d'Annemarie Jacir. Celle-ci fait partie de la génération de cinéastes palestiniens qui a émergé au cours des années 2000. En effet, la seconde Intifada⁶ a vu naître une effervescence créatrice sans précédent parmi les artistes palestiniens. Dans le domaine du cinéma, ce nouvel élan s'est manifesté par les débuts d'un grand nombre de jeunes cinéastes derrière la caméra, et la multiplication de tournages de films dans les Territoires palestiniens et en Israël. Bien des cinéastes que j'ai interrogés motivent leur engagement cinématographique par le désir de changer l'image de la Palestine et des Palestiniens telle qu'elle est véhiculée par les médias internationaux⁷. Certains précisent leur désir, ressenti comme une nécessité, de produire une image propre en l'inscrivant dans le débat historiographique qui oppose Palestiniens et Israéliens dans leur effort pour asseoir la légitimité historique de leur présence sur ce territoire, débat qui se cristallise autour de la création de l'État d'Israël en 1948, guerre d'indépendance pour les uns, *Nakba* « Catastrophe » pour les autres⁸.
- 7 L'historiographie palestinienne s'est constituée dans un rapport particulier au document, comme le souligne Nadine Picaudou : « L'histoire orale, qui fait de la mémoire vive une "mémoire-source" pour l'historien, s'est imposée dans le cas des Palestiniens dès lors que la documentation écrite avait été largement détruite ou confisquée par l'armée israélienne en 1948 mais aussi en 1982 à Beyrouth et que les archives des États arabes voisins restaient difficiles d'accès » (2006 : 9). La pénurie de sources écrites palestiniennes disponibles implique ainsi de recourir à d'autres types de sources, mobilisant des traces de nature très diverse⁹ : témoignages, mais aussi images d'archives, mémoires personnels, objets divers, etc. Ce régime documentaire inscrit le récit palestinien dans le registre de l'émotion. On pourrait même parler à ce propos d'une véritable « performance émotionnelle » qui fonde, en dernier recours, ce récit¹⁰. C'est précisément cette performance qui est à l'œuvre dans certaines utilisations cinématographiques des images d'archives que je propose d'étudier ici.
- 8 Le dispositif cinématographique que Jacir met en place au début de son film révèle cet espace équivoque, ce virage délicat que tout artiste engagé doit aborder à un moment donné : comment intégrer les traces d'un fait historique passé dans une œuvre pour soutenir son contenu politique ? Qu'est-ce qui garantit l'authenticité de ces traces ? Sont-elles plus « vraies » que les fictions dans lesquelles elles sont incluses ? Dans quelle

mesure l'effet et l'émotion produits par l'insertion de ces traces participent-ils d'un registre de preuve? Je propose d'explorer ces questions à partir de trois films palestiniens de genres très distincts, qui présentent trois stratégies de traitement du document d'archives différentes. *Le sel de la mer* (105 min, 2008) est le premier long métrage de fiction d'Annemarie Jacir, coproduit par dix-sept partenaires financiers de huit pays différents. *Five Minutes from Home* (52 min, 2008), réalisé par Nahed Awwad, est un documentaire sur l'aéroport de Jérusalem, produit par la réalisatrice et Al Jazeera Documentary Channel. Enfin *Chic Point, Fashion for Israeli Checkpoints* (7 min 15 s, 2003) est une vidéo d'art contemporain qui présente un défilé de mode d'un nouveau genre dont le point d'orgue est une succession de photographies d'archives.

« These images, you can't deny them »...

- 9 En matière de représentation visuelle, la *Nakba* entraîne la disparition médiatique des Palestiniens pour au moins une vingtaine d'années, jusqu'à l'émergence de l'Organisation de libération de la Palestine (créée en 1964). Ce sont à cette époque les réalisations impressionnantes de l'État hébreu tout juste né qui retiennent l'attention du monde. Seuls les réfugiés palestiniens sont filmés et photographiés en masse sous les traits de « cas humanitaires » dont toute dimension politique est absente. « Les rares images du départ, celles, plus nombreuses, de l'arrivée en exil puis des premiers temps de la vie des camps de réfugiés, disent toutes l'expulsion de la visibilité, pour intégrer le territoire de la négation d'existence, de l'invisibilité. [...] Cet enjeu vital [de la visibilité] marquera l'image palestinienne » (Sanbar, 2004 : 26). Jusqu'au milieu des années 1960, les images des Palestiniens qui étaient le plus largement véhiculées étaient produites par le Comité international de la Croix Rouge (CICR). Ce dernier s'était investi d'une « mission civilisatrice » auprès des réfugiés palestiniens dont il répercutait une image de pauvreté, de saleté, d'ignorance et de passivité, d'êtres sans passé, condamnés à l'errance avant d'être sauvés par les camps¹¹ (Latte Abdallah, 2007).
- 10 C'est cette image misérabiliste que s'attache à contrer Nahed Awwad dans le documentaire *Five Minutes from Home*. Elle construit son propos autour de l'agencement de photographies d'archives qui sont autant de traces d'un passé presque oublié, celui de l'aéroport de Jérusalem. Cet aéroport fut construit dans les années 1920, quand la Palestine était sous mandat britannique. C'était alors une petite base militaire du nom de « Kolundia Airfield », jusqu'à ce qu'elle soit placée sous la supervision de la Jordanie en 1948. Quelques années plus tard, les Jordaniens la transformèrent en aéroport civil qu'ils baptisèrent « aéroport de Jérusalem ». L'armée israélienne s'en empara lors de la guerre des Six jours en 1967 et l'utilisa pour les vols domestiques jusqu'aux accords d'Oslo en 1993 (Awwad, 2008 : 55). Il n'en reste plus aujourd'hui que la silhouette de la tour de contrôle abandonnée et la piste envahie d'herbes folles (ill. 1). Situés sur la route menant de Jérusalem à Ramallah, ces vestiges sont aujourd'hui cachés à la vue par le Mur de séparation et surtout par l'imposant *checkpoint* de Qalandia. Le film se construit sur l'agencement d'entretiens avec des riverains et diverses personnes ayant travaillé à l'aéroport à l'époque, d'interviews aux *checkpoints* pour recueillir les souvenirs ou constater l'absence de souvenirs des passants, et de nombreuses photographies datant de l'âge d'or de l'aéroport (années 1950-1960) accompagnées d'un montage sonore visant à restituer l'atmosphère de joyeuse fébrilité qui y régnait (ill. 2).



ILL. 1 – Capture d'écran de *Five Minutes from Home*, N. Awwad. L'aéroport de Jérusalem aujourd'hui



ILL. 2 – Groupe de passagers arrivant à l'aéroport de Jérusalem, collection du Dr. Mohammed al-Qutub, 1963 (tiré de Awwad, 2008 : 52)

- 11 Le recours à l'image d'archives sert à attester une présence (celle du peuple palestinien) à un certain moment (celui des lendemains d'une destruction fondatrice, la *Nakba*). Les photographies sont mobilisées pour opérer comme des « certificats de présence », du fait de leur « force constatative » telle que la définit Barthes (1980 : 135 et 138) :

La photographie peut mentir sur le sens de la chose, étant par nature tendancieuse, jamais sur son existence [...]. L'important c'est que la photo possède une force constatative, et que le constatatif de la photographie porte, non sur l'objet, mais sur

le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime sur le pouvoir de représentation.

Photographie et film disent l'instant de la présence de l'objet ou du sujet en face de l'appareil de prise de vue, la concomitance du regard du photographe et de la présence du sujet/objet photographié ou filmé.

- 12 À partir de ces traces que sont les photographies d'une part, et les témoignages d'autre part, Nahed Awwad reconstitue le paysage humain d'une époque donnée et à un endroit donné. Cette démarche rappelle celle adoptée par Carlos Ginzburg quand il défend la notion de paradigme indiciare pour définir la démarche de l'historien. Selon lui, le travail du connaisseur d'art, du médecin, du détective et de l'historien fonctionne à partir du même paradigme fondé sur « des signes picturaux » pour le premier, « des symptômes » pour le deuxième, « des indices » pour le troisième et « des traces » pour le dernier. Dans tous ces cas, « des traces même infinitésimales permettent de saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement » (Ginzburg, 2010 : 232). Si Nahed Awwad ne prétend nullement développer une démarche d'historienne, il n'en reste pas moins qu'il s'agit pour elle de « mettre en lumière une partie de cette période. Je ne suis peut-être pas allée aussi loin que j'aurais pu dans la recherche, je ne suis pas sûre d'avoir l'image globale de cette période et de cet endroit, mais j'espère en avoir restitué au moins une partie¹². » Les photos récoltées auprès des différentes personnes qu'elle interroge au cours de sa recherche sont donc autant de traces sorties des tiroirs du passé et montrées au grand jour, à partir desquelles Awwad propose non seulement de reconstruire la mémoire d'une période oubliée mais aussi de prouver l'existence de la société palestinienne sur un territoire et à une époque où elle fut « invisibilisée » : « Pour moi, ces photos sont très importantes car elles montrent une civilisation. Il y avait une civilisation avant l'occupation et la fragmentation. [...] Cette civilisation était en fait progressiste, et elle a été détruite ou du moins interrompue¹³ » (ill. 3).



ILL. 3 – La famille Hawitt accueillant l'un de ses fils, étudiant à l'université américaine de Beyrouth, collection Norma Hawitt (tiré de Awwad, 2008 : 56)

- 13 Et c'est encore cette volonté de faire preuve qui anime Annemarie Jacir quand, parlant de la séquence introductive de son film, elle précise que ce que les photos d'archives montrent,

ce n'est pas inventé, c'est de là que Soraya vient, c'est de là que nous venons. Ça s'est effectivement passé et c'est notre réalité, vous savez. Il s'agit de montrer ce qui s'est passé en 1948 sans être pour autant dans de l'explicatif. En même temps, ces images, on ne peut pas les nier, voilà les images, elles sont là, les Israéliens se sont même filmés en train de détruire Jaffa. On ne peut pas le nier¹⁴.

Au delà du témoignage ?

- 14 Dans *Five Minutes from Home*, les témoignages prennent plusieurs formes : entretiens dirigés ou non, mais aussi parole inspirée par la consultation de photographies d'époque¹⁵ (ill. 4). Ce dernier dispositif est particulièrement intéressant dans la mesure où il montre comment témoignage et images d'archives s'agencent et se complètent l'un l'autre : d'un côté, l'image sert de support déclencheur pour le souvenir, elle ravive dans la mémoire du témoin des détails ou des épisodes oubliés que la personne va pouvoir mettre en récit. Et inversement, en parlant de l'image, le témoin va donner ce que Laurent Véray appelle « le hors-champ » de l'image, c'est-à-dire tout ce que l'image ne dit pas (2011 : 230). D'une certaine manière, il va en faire revivre les lieux et les personnages, leur donner une dimension à la fois spatiale et temporelle. En un sens, la parole du témoin sur les images va les rendre cinématographiques au sein du dispositif filmique.



ILL. 4 – Capture d'écran de *Five Minutes from Home*, N. Awwad. Le récit des témoins s'appuie sur les photographies d'époque qu'ils montrent à la caméra

- 15 Le témoignage face à la caméra fait partie des ingrédients de base de la réalisation de documentaires, et les documentaristes palestiniens en usent très largement. La plupart du temps, le témoin est ou a été victime et adresse à la caméra son désespoir devant la perte, sa colère contre l'inertie de la communauté internationale, ou encore, se faisant

porte-parole des victimes, il décrit leur situation. En revanche, les images d'archives sont utilisées avec plus de parcimonie¹⁶ et introduisent un rapport différent à l'événement rapporté. Jacques Rancière avance pourtant l'idée que « la parole [...] est au même régime que [les images], elle fait image »¹⁷. À quoi tient alors la différence de statut qui distingue le témoignage oral de l'image d'archives dans un dispositif filmique ? Nahed Awwad relève deux raisons majeures qui rendent l'image d'archives irréductible au témoignage oral : le caractère « fascinant » de ces images d'une part, et le fait qu'elles apportent au témoignage oral comme une dimension supplémentaire : « d'abord ces photos sont vraiment fascinantes, et puis c'est comme un objet à deux dimensions, cela vous donne deux dimensions : vous avez des gens qui vous parlent de cette époque, et ensuite vous voyez comment c'était effectivement¹⁸. » L'image ne fonctionnant pas sur un pouvoir d'évocation comme le mot, elle porte en elle la possibilité d'imposer la version formelle, supposée réelle, du récit proposé par le témoin. Là où le témoin parle à partir du présent avec tous les filtres que le temps et la mémoire introduisent par rapport à l'événement reconvoqué, la photographie d'archives apparaît comme directement venue du passé, et sa dégradation matérielle ne change rien à l'agencement des éléments visuels qui la composent. En ce sens, la photographie d'archives semble être indifférente au passage du temps et garantir un accès plus direct à l'événement passé, contrairement au témoin.

- 16 Ricoeur¹⁹ note sur le passage du témoignage oral au document d'archives que ce dernier gagne en anonymat dans la mesure où il n'a plus de destinataire spécifique et où il perd le caractère personnel de son énonciation. Cette double perte lui donne « autorité sur qui le consulte »²⁰ (Müller, 2011). Le caractère officiel que revêt l'image d'actualité est accentué et gagne en « autorité » quand, le temps passant, elle devient image d'archives. Ainsi, si l'image d'archives a, selon Rancière, le même statut que le témoignage oral filmé dans son rapport à une réalité passée, elle jouit toutefois de ce qu'on pourrait appeler un reclassement perceptif, le « moment de l'archive » arrivant souvent comme un point d'orgue, une touche d'irréfutabilité, qui appuie le témoignage oral et confirme sa véracité.

Régime documentaire et performance émotionnelle

- 17 Plus encore que le témoignage, l'image d'archives est douée de la capacité de provoquer une adhésion émotionnelle forte, sans doute du fait de l'anonymat dont elle relève, qui permet justement à une subjectivité de l'investir. Le rapport à une image d'archives est d'abord sensoriel et peut provoquer de ce fait des émotions parfois puissantes. L'émotion ainsi créée chez le spectateur lui permet de s'identifier à ce qui lui est montré, ou du moins de se sentir concerné à titre individuel. Quand Jacir ancre sa fiction dans des images d'archives, il s'agit d'abord de créer une émotion. Celle-ci opère comme un canal de transmission de connaissance, c'est elle qui donne un accès humanisé, investi, personnalisé, à l'événement passé. Jacir précise : « Ce n'est pas un documentaire, je ne voulais pas passer trop de temps à *expliquer* les choses, il y a tant de choses dans le film qui ne sont pas expliquées. Il s'agissait plus d'exprimer le sentiment et le thème [portés par ces images], de garder les choses ouvertes, d'en faire plutôt une image²¹. »
- 18 Certaines stratégies de montage contribuent à accentuer la portée émotionnelle des images d'archives afin de remporter l'adhésion du spectateur, qu'il soit étranger ou palestinien comme nous allons le voir. Les photographies d'archives mobilisées par Nahed Awwad sont montées en miroir avec des plans montrant l'actuel abandon de l'aéroport.

Se succèdent ainsi des photographies d'archives qui montrent un passé présenté comme heureux et une Palestine intégrée au concert des nations, et des plans de l'aéroport dont le caractère désertique est très travaillé (ill. 5 et 6). Le passé ici convoqué, somme toute récent, apparaît sous tous les traits de la modernité et de l'intégration dans les activités et les réseaux mondiaux. Le choix de l'aéroport n'est pas anodin : symbole de souveraineté nationale s'il en est, sa seule évocation amène joie et fierté sur le visage des personnes interrogées dans le film. On y voit d'importants personnages politiques ou religieux descendant des avions, et des foules souriantes, affairées dans le hall ou sur le tarmac de l'aéroport, élégamment habillées, en robes légères et en costumes de villes. Pilotes, hôtesses et personnels au sol posent pour des photos de groupe. *A contrario*, les images du présent montrent la piste de l'aéroport abandonnée, fissurée, envahie d'herbes folles ; des chiens errants la traversent ou y dorment, seulement dérangés par le passage de Jeeps militaires israéliennes ; des corbeaux la survolent, et la bande-son (quelques notes de fond lancinantes) appuie ce paysage de fin du monde. Cette mise en miroir permet à la fois de dénoncer le quotidien sous occupation dans les Territoires palestiniens comme une situation régressive par rapport à ce qu'elle fut avant l'occupation israélienne, mais aussi de suggérer ce à quoi la société palestinienne pourrait ressembler aujourd'hui si elle avait pu évoluer normalement.



ILL. 5 – Capture d'écran de *Five Minutes from Home*, N. Awwad. Pilotes et hôtesses de l'air d'Air Jordan devant l'aéroport



ILL. 6 – Capture d'écran de *Five Minutes from Home*, N. Awwad. Le bâtiment de l'aéroport en ruine au moment du tournage (il a été rasé depuis)

- 19 Au cours de ses nombreux voyages, Nahed Awwad se trouve toujours confrontée à l'incompréhension des Occidentaux quand elle essaie de leur faire comprendre que les Palestiniens de Cisjordanie n'ont pas d'aéroport, qu'ils sont obligés de passer par celui d'Amman et qu'il ne s'agit pas d'un transit classique. C'est ainsi qu'elle m'a expliqué la genèse de *Five Minutes from Home* qu'elle adresse donc d'abord à un public non palestinien. Ces photographies donnent à voir « une image atypique de la Palestine, et il est important de la faire voir à d'autres gens. Car je pense que, en tant que public étranger, il est très facile de s'identifier à ces photos, en un sens ce pourrait être celles de leurs propres grands parents ! »²².
- 20 Néanmoins, Awwad donne également à réfléchir aux Palestiniens eux-mêmes sur ce que leur société est devenue : « Cela m'amène également à questionner les raisons pour lesquelles nous nous sommes, en un sens, éloignés de cela »²³, à savoir de cet état de « civilisation progressiste » dont elle faisait état plus haut. L'un des dispositifs, classiques, utilisés par Nahed Awwad consiste, nous l'avons vu, à montrer aux personnes interviewées des photographies du passé et à les faire parler sur ce qu'elles leur évoquent. L'effort de la reconnaissance de l'image de soi ou du collectif auquel on appartient crée alors un continuum temporel qui produit ou du moins assoit l'identité (ill. 7). Reconnaître, c'est en effet instaurer un lien de continuité et d'identité entre un passé plus ou moins éloigné et le présent de la reconnaissance. Or, dans le cas palestinien, c'est précisément ce lien de continuité qui est sans cesse mis à mal par la politique de fragmentation mise en œuvre par les autorités israéliennes dans tous les domaines de la vie palestinienne.



ILL. 7 – Capture d'écran de *Five Minutes from Home*, N. Awwad. Les clichés d'autrefois sont encadrés sur la table de chevet

- 21 Cette dynamique de reconnaissance fonctionne au sein même du film, mais s'effectue également quand ce dernier est projeté devant un public palestinien. J'ai assisté à la projection du film à Naplouse, dans une annexe de l'université al-Najah. Cette projection faisait partie du festival de films palestiniens organisé par la coopération française dans les Territoires palestiniens occupés en 2009. Le public était composé de fidèles du Centre culturel français de Naplouse ainsi que d'étudiants d'al-Najah, très demandeurs de ce genre de manifestation dans une ville dont la vie culturelle a été réduite à néant par les sièges répétés qui ont rythmé la seconde Intifada. Un public majoritairement jeune, donc, et éduqué. L'organisateur m'ayant proposé d'animer le débat qui a suivi la projection, j'ai pu constater que les jeunes présents dans la salle n'avaient nulle idée que cet aéroport avait un jour existé et je les ai vus sortir de la salle surpris et revigorés par cette découverte. Tous disaient avoir été particulièrement touchés par le dialogue établi entre des images d'archives qu'ils n'ont jamais eu l'occasion de voir et le témoignage contemporain des gens qui ont vécu cette époque et dont on découvre la vie aujourd'hui. Le document d'archives a ainsi fait office de vecteur de transmission d'une mémoire collective parcellaire, l'effet de réalité qu'il induit permettant aux jeunes générations de s'identifier à cette histoire comme étant la leur. Ils se sont sentis reliés à une histoire, à une époque où une vie normale et heureuse pouvait encore, semble-t-il, exister. Et c'est ce sentiment de cohérence temporelle, individuelle et collective qui permet d'asseoir une historicité propre.
- 22 Ce film a également été projeté à Ramallah où l'aéroport, situé à moins de dix kilomètres de la ville, fait partie de la mémoire locale. L'émotion dans la salle était palpable, tant les commentaires et exclamations fusaient, tant le public se reconnaissait individuellement et collectivement dans ce qui était projeté. Les photographies et souvenirs qui sont le

matériau premier de ce film sont très personnels, il s'agit de souvenirs individuels, de récits intimes, mais cette mémoire individuelle portée à l'écran ranime la mémoire collective palestinienne par l'émotion qu'elle suscite chez le spectateur, et recrée une sorte de communauté de mémoire partagée, très vivante et investie par chacun. Le cinéma, expérience à la fois profondément personnelle et fondamentalement collective, permet d'effectuer cette translation de l'un à l'autre. Archives individuelles, familiales, éparses voire oubliées, cette « part du grenier » dont parle Hamit Bozarslan (2010) est ce qui constitue la majeure partie du matériau dont dispose quiconque ambitionne de faire revivre l'histoire palestinienne. Comme le rappelle Edward Said : « *Things like keys, title deeds (useless now), family photographs, newspaper clippings, school certificates, marriage licences — these are the bedrock of Palestinian memory*²⁴ » (2006 : 3). La charge émotionnelle dont sont dotées les images d'archives participe certainement de cette interpénétration des mémoires personnelles, de ce métissage collectif de l'intime. On retrouve ici la distinction qu'opère Derrida, à la suite de Freud, entre « vérité historique » et « vérité matérielle » (1995 : 95) : si cette recomposition mémorielle peut aboutir à une erreur du point de vue de la « vérité matérielle », factuelle, elle n'en reste pas moins juste du point de vue de la « vérité historique », c'est-à-dire dans ce qu'elle dit de la manière dont un collectif se construit, se représente, se pense et se projette dans le temps.

- 23 L'« aura » qui émane des photographies d'archives et qui produit l'émotion ne serait peut-être au fond rien d'autre que l'aura du temps lui-même, ainsi que l'exprime le réalisateur libanais Mohammed Soueid : « Le temps possède une aura en lui-même, et l'archive y est connectée. Le temps est une évidence émotionnelle et un document d'archives provoque toutes sortes d'émotions, ne serait-ce que par ses caractéristiques physiques²⁵. » Le contact avec une image d'archives suscite dans bien des cas une émotion avant de susciter une réflexion, cette émotion étant créée par la rencontre de temporalités hétérogènes dont nous avons parlé précédemment. Cette expérience du temps, des temps, qui est une expérience d'abord intime, individuelle, le cinéma va s'en saisir pour en faire une aventure collective.
- 24 Il peut sembler paradoxal d'appliquer la notion benjaminienne d'aura à la photographie et à l'image de cinéma. Pour Benjamin en effet, l'aura d'une œuvre d'art est intimement liée à son unicité et à l'unicité de l'expérience temporelle et spatiale qu'en a le spectateur. Cette aura sera donc considérablement affaiblie voire détruite à partir du moment où l'œuvre est reproductible en masse (Benjamin, [1955] 2000 : 74-78). Or l'image d'archives, photographique ou animée, possède cette « aura », précisément du fait de son support, la pellicule, qui a survécu au temps et est devenu rare, voire unique. Elle retrouve par là son « caractère sacré » (*ibid.* : 77). De même, le spectateur se retrouve en présence de cet objet rare, unique, et ce sentiment de privilège est consubstantiel à la puissance émotionnelle de l'image. En ce sens, c'est la matérialité de l'image d'archives (la pellicule), soumise au passage du temps, qui lui confère son « aura ».

L'« effet d'archive »

- 25 En raison de la richesse propre à l'utilisation d'images d'archives au cinéma, certains réalisateurs ont cherché à faire usage des effets qu'elles produisent sans pour autant avoir concrètement recours à ce type d'images. Ils travaillent ainsi les images qu'ils ont eux-mêmes tournées, pour qu'elles revêtent les caractéristiques physiques de l'archive.

- 26 Annemarie Jacir a recours à cet « effet d'archive » de deux manières dans les images qui ouvrent son film. Seules les premières images qu'elle utilise sont des documents d'archives au sens strict puisqu'il s'agit de séquences d'actualités tournées à l'époque et conservées dans un lieu d'archives institutionnel, la cinémathèque de Jérusalem. La deuxième séquence, nous l'avons vu, est un extrait du film de Kassem Hawal tourné en 1982. L'« effet d'archive » est déjà à l'œuvre ici, quoique discrètement, dans la mesure où la manière dont elles sont montées laisse à penser que ces images ont le même statut d'archives d'actualité que les premières, alors qu'il s'agit d'images de fiction. Cette astuce est servie par le fait que l'image est déjà en noir et blanc et que la copie, abîmée par le temps, recouvre les caractéristiques physiques classiques d'une image d'archives (aspect un peu jauni et abîmé des photogrammes, sauts de la pellicule noir et blanc, grésillements de la bande son, etc.). C'est le montage qui opère ensuite le glissement de perception et donc de sens. La troisième séquence illustre parfaitement la mise en œuvre de l'« effet d'archive » puisque les images sont contemporaines du tournage de la fiction mais ont été modifiées par un filtre noir et blanc afin d'établir une continuité temporelle entre le temps de l'archive et le temps du tournage. Le recours à l'« effet d'archive » assure donc l'habile glissement que Jacir opère de la réalité passée à la fiction présente.
- 27 L'« effet d'archive » n'est cependant pas uniquement mobilisé pour introduire un rapport de continuité au passé. Dans certains films, comme *Chic Point* de Sharif Waked, il est utilisé pour la force de réalité qu'il suggère, afin de créer une dynamique, une tension forte, avec le cadre fictionnel qui l'entoure. *Chic Point* est un film de vidéo art qui met en scène un défilé de mode dans toutes les règles de l'art : d'un fond noir sortent, les uns après les autres, de beaux jeunes hommes qui viennent poser quelques secondes devant la caméra avant de repartir dans l'obscurité (ill. 8 à 10), le tout sur une musique électro, typique de ce genre d'événement. L'atmosphère est glamour et feutrée, mais aussi pleine d'humour, dans la mesure où les modèles proposés ont pour point commun de révéler l'abdomen des mannequins.



ILL. 8 – Capture d'écran de *Chic Point*, de Sharif Waked. Le défilé



ILL. 9 – Capture d'écran de *Chic Point*, de Sharif Waked. Le défilé



ILL. 10 – Capture d'écran de *Chic Point*, de Sharif Waked. Le défilé

Au bout de cinq minutes, un défilé d'un autre type interrompt soudainement la séquence : des photographies de presse en noir et blanc se succèdent très lentement, montrant des Palestiniens que des soldats contrôlent en les humiliant aux *checkpoints* installés par l'armée israélienne dans les Territoires occupés (ill. 11 et 12). Pour être certains qu'aucun Palestinien ne cache de bombe sous sa chemise, les soldats leur intiment l'ordre de

soulever leurs vêtements, voire de se déshabiller. Ces photographies ont été prises entre 2001 et 2003, mais rien n'indique leur provenance, quoi qu'il s'agisse visiblement de clichés de presse.



ILL. 11 – Capture d'écran de *Chic Point*, de Sharif Waked. Photographie d'archives, auteur et provenance inconnue, prise au *checkpoint* de Beit-Sahour en 2002



ILL. 12 – Capture d'écran de *Chic Point*, de Sharif Waked. Photographie d'archives, auteur et provenance inconnue, prise au *checkpoint* de Bethléem en 2002

Ce qui compte ici, c'est l'effet utilisé : ces photographies sont en noir et blanc, souvent floues, mises en série cohérente, et créent un contraste violent avec l'atmosphère du défilé. C'est moins la qualité intrinsèque du document, en tant que trace du passé, qui est mobilisée, que les caractéristiques formelles qu'on attribue aux archives (le noir et blanc, les légendes, l'impression de « cliché volé », pris sur le vif, etc.), et cet « effet d'archive » qui rend les images du réel incontestables. Ces photographies, loin d'être illustratives, amènent au contraire le spectateur à reconsidérer toutes les images qu'il vient de voir sous un nouveau jour par le choc qu'elles produisent. Elles établissent non pas un lien temporel mais un rapport qu'on pourrait dire spatial entre fiction et réalité qui s'entrechoquent, et, par là même, s'interpénètrent.

- 28 Ces deux types d'images interagissent autour de la dichotomie visible/invisible : un défilé de mode consiste à mettre en scène des apparences de manière purement visuelle, alors que les images d'archives mobilisées par Waked représentent la part d'ombre de la réalité qu'il s'agit de mettre en lumière aux yeux du monde pour la dénoncer. Grâce au dispositif mis en place, ces images « réelles », mais jugées insuffisamment visibles par les Palestiniens, émergent aux yeux du monde, dans les plus grandes galeries d'art internationales, grâce aux images fictives et presque trop visibles du défilé de haute couture. Le monde des apparences permet ainsi de hisser la souffrance archivée au grand jour. Mais on peut également formuler l'analyse en sens inverse : les images d'humiliation aux *checkpoints* appartiennent à l'habituelle boîte à outils militante des Palestiniens et font le tour des réseaux de solidarité internationaux. Ce type d'images, sans cesse répétées, renforce l'image du Palestinien-victime, stéréotype qui cache la diversité et la complexité de la société palestinienne. Le défilé de mode mis en scène par Waked représenterait ainsi le type d'image qui précisément n'est jamais associée à la Palestine, celle que le discours militant rend invisible. Elle surprend par son côté décalé, son humour, elle crée la surprise, elle bouscule le stéréotype. Au final, le défilé de mode permet d'interroger, voire de déconstruire, l'image militante et homogène de la victime palestinienne. Jouant ainsi sur l'idée qu'une image en cache toujours une autre, Waked entreprend de mobiliser deux types d'images qui relèvent de genres puissamment connotés (socialement pour l'une, politiquement pour l'autre) qui, mises côte à côte, se déconstruisent mutuellement et révèlent leur profondeur de champ. L'artiste ne chercherait ainsi plus à créer une image alternative contre l'image militante, mais il intègre cette dernière pour en renouveler la lecture.
- 29 Le recours à l'image d'archives engage ici une dynamique non pas confrontationnelle mais dialectique : il s'agit moins de juger au premier degré de la manipulation exercée par un réalisateur, que de ce qu'un dispositif fictionnel dit d'une réalité, parfois mieux, d'ailleurs, qu'un dispositif documentaire. Isabelle Veyrat-Masson relève ainsi, dans son étude des docufictions, que les « pactes de croyance » sur lesquels reposent le documentaire et le film de fiction ont largement évolué depuis les années 1970 : « Tandis que s'imposait l'idée que le document triche avec la vérité qu'il est censé servir, qu'il permet la manipulation, qu'il favorise l'illusion de la transparence [...], la fiction s'est imposée dans un débat sur la fidélité de l'image au réel et surtout au vrai »²⁶ (Veyrat-Masson, 2010 : 23). Les cas que je viens d'évoquer suggèrent que, tout comme le document d'archives vient pallier les faiblesses de la fiction (en ancrant cette dernière dans le réel), le film vient combler les insuffisances des documents d'archives par le travail de réanimation d'une mémoire vivante que poursuivent certains cinéastes palestiniens. En effet, le document d'archives est utilisé comme squelette, qui ancre dans le réel mais qui

va ensuite être complété, mis en chair, par le discours filmique. Le document d'archives sert donc de stimulus pour activer une autre mémoire, une mémoire qui ne se réduit pas à la version portée par le document, le film venant en compléter la lecture, l'étoffer et la complexifier. Le film viendrait alors combler une insuffisance du document d'archives qui est nécessairement fragmenté, parcellaire et étranger au présent. C'est le film qui va le faire parler au présent et créer ce lien entre des temporalités plus ou moins éloignées. Le document d'archives arrive pour pallier un manque de la mémoire : « L'archive ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure. Bien au contraire, l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire » (Derrida, 1995 : 26). Et la fiction s'empare à son tour de l'image d'archives pour développer ce que celle-ci révèle.

Un cinéma « en mal d'archive » ?

- 30 L'utilisation d'images d'archives ne saurait ainsi être réduite à « la recherche du temps perdu » (*ibid.* : 2). Le jeu de temporalités qu'elle permet donne un caractère performatif à la réflexion historique, politique, sociétale et esthétique que les cinéastes palestiniens tentent de développer. Il faut noter que ces derniers ne sont pas les seuls à réinvestir la notion d'archive. En l'absence d'archives nationales instituées, des projets de collecte d'histoires orales et d'archives personnelles ont vu le jour dès les années 1980 dans les Territoires palestiniens, devant l'imminence de la disparition de la génération des témoins directs de la *Nakba*²⁷.
- 31 S'il est un peuple « en mal d'archive » ainsi que le définit Derrida, c'est peut-être donc bien le peuple palestinien. « Être en mal d'archive [...] c'est brûler d'une passion, c'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. [...] C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrésistible de retour à l'origine, un mal du pays » (*ibid.* : 142). L'aspect compulsif de ce désir d'archive est palpable dans la société palestinienne, et on peut considérer les nombreux documentaires palestiniens comme un symptôme émergent de cette vague mémorielle. Dans l'optique de la réalisatrice Enas Muthaffar, l'enjeu de la prise d'images contemporaine comporte une dimension politique et judiciaire centrale dans la mesure où constituer des archives de l'occupation israélienne et des crimes qui l'accompagnent revient à compiler un fonds de preuves qui pourra être mobilisé pour demander reconnaissance et réparation devant un tribunal quand l'heure de la justice sera venue pour les deux peuples en conflit. Muthaffar parle ainsi des films palestiniens comme d'un « trésor d'archives » : « Nous documentons notre propre histoire. Nos films sont nos trésors²⁸. » Chaque film, donc, se donne à voir comme témoin particulier de son présent, comme document situé historiquement et spatialement et appartenant à un corpus formé de tous les films palestiniens.
- 32 On voit ici comment s'opère le glissement de la notion d'archive dans les usages cinématographiques qui en sont faits dans le contexte palestinien : les cinéastes utilisent certes des images d'archives, mais, plus significatif peut-être, les images qu'ils tournent peuvent être considérées comme déjà-archive, en raison de leur inscription même dans le film. Selon Derrida, « l'interprétation de l'archive ne peut éclairer, lire, interpréter, établir son objet, à savoir un héritage donné, qu'en s'y inscrivant, c'est-à-dire en l'ouvrant et en l'enrichissant assez pour y prendre place de plein droit. [...] En s'incorporant le savoir qu'on déploie à son sujet, l'archive s'augmente, elle s'engrosse, elle gagne en

'auctoritas' » (*ibid.* : 108). L'interprétation (les images filmées) que fait l'archiviste (le réalisateur) des documents d'archives finit par faire partie intégrante de ce corpus d'archives qui, par définition, demeure toujours ouvert à de nouvelles interprétations (celles des spectateurs). C'est à la lumière de ces remarques que l'on peut aussi lire l'utilisation que fait Annemarie Jacir des images de Kassem Hawal : elle s'inscrit par là, en tant que cinéaste, dans l'histoire du cinéma palestinien en établissant un pont avec les œuvres de ses prédécesseurs.

- 33 Si les Palestiniens ne disposent pas d'archives nationales et encore moins d'archives cinématographiques, ce n'est cependant pas faute d'en avoir jamais eu. Dans les années 1970, les cinéastes qui filmèrent la « révolution palestinienne » en Jordanie puis au Liban constituèrent à Beyrouth des archives de leurs productions, auxquels ils intégrèrent également une centaine de films produits par les autres révolutions du monde, ainsi que par leurs sympathisants européens. Lors de l'invasion de Beyrouth par l'armée israélienne en 1982, ces archives furent déplacées plusieurs fois, puis définitivement perdues après le départ forcé de l'Organisation de libération de la Palestine pour la Tunisie. Toutefois, depuis quelques années, des boîtes de pellicules sont exhumées par des individus, Palestiniens « en quête d'archives », et retrouvées un peu partout, dans les sous-sols des délégations et ambassades palestiniennes de par le monde, mais aussi en Israël et chez des particuliers. Une telle quête a d'ailleurs fait l'objet d'un film réalisé par Azza al Hassan (*Kings and Extras*, 2004) dont le sujet principal est plus le trajet et les enjeux de cette quête que le souci de retrouver l'archive à proprement parler. La reconstitution des archives cinématographiques palestiniennes fait aujourd'hui l'objet d'une compétition acerbe entre plusieurs membres de la société civile palestinienne, mais aucun projet n'a encore abouti.
- 34 En l'absence d'archives nationales ou même cinématographiques, la grande majorité des images d'archives mobilisées par les cinéastes palestiniens proviennent de fonds non palestiniens. Ainsi, le générique du *Sel de la mer* indique que la séquence d'ouverture provient des fonds de la cinémathèque de Jérusalem, une institution israélienne²⁹. D'autres réalisateurs, tels Mohamad Alatar ou Mohanad Yaqubi, se procurent à grands frais des images auprès de l'Institut national de l'audiovisuel et de la BBC. Très rares sont ceux qui en trouvent auprès des télévisions palestiniennes locales³⁰. Ces images, produites par d'autres, ne cessent donc de se dérober, il y a comme un décalage indépassable, une inadéquation sous-jacente, une incomplétude essentielle liés au fait que ces images censées les représenter ne soient jamais le produit que d'un autre regard, celui de l'Autre « absolu », à savoir les Israéliens, ou de l'Autre étranger, européen ou américain la plupart du temps. En les incluant dans un montage cinématographique, ils se les approprient et en renouvellent la lecture radicalement du fait des images contemporaines, personnelles, qui les enserrent.
- 35 Au delà de la question des archives cinématographiques, le rapport au passé des Palestiniens, fondé principalement sur la transmission de la mémoire, se conjugue avec le document, l'objet ou encore l'image d'archives avec toujours plus d'insistance à mesure que le temps passe et que les témoins directs, notamment ceux de la *Nakba*, disparaissent. Certaines images ne cessent de revenir, similaires voire identiques, comme si, inlassablement, il fallait rejouer (*re-enact*) le(s) traumatisme(s) originel(s) pour l'(les)exorciser, ou simplement refonder un présent qui ne cesse de s'écrouler. Cette notion de répétition est centrale dans la réflexion que développe Derrida, à la suite de Freud, sur l'archive : « Point d'archive sans une technique de répétition » (1995 : 26). Et

d'expliquer que, du fait des résistances qui s'opposent à la remémoration, le patient est « obligé [...] de revivre dans le présent les événements refoulés, et non de s'en souvenir, ainsi que le veut le médecin, comme faisant partie du passé » (Freud, [1920] 1968 : 18). Dans le cas palestinien, cette remise « en jeu » du passé dans le présent par l'image d'archives est d'autant plus compulsive qu'elle se fait dans un contexte où le quotidien est toujours affecté par le traumatisme. Il y aurait un double *re-enactment*, celui de l'événement passé ramenant invariablement à celui de l'injustice encore en cours. En ce sens, la forme filmique peut apparaître comme le médium idéal à cette remise « en jeu », à cette répétition, puisque l'image mobile fait effectivement revivre sur l'écran, le temps de la projection, les fantômes d'hier, et les fait parler au présent.

- 36 « Les différents récits historiques [...] sont [...] partie intégrante des discours palestiniens dont la mémoire se présente comme une réponse, implicite ou explicite, à ce débat historico-idéologique », affirme Christine Pirinoli (2009 : 42). Si le récit mémoriel joue un rôle à ce point crucial pour les Palestiniens, on comprend qu'il ne cesse d'être retravaillé et réinventé par les artistes. Les cinéastes occupent en cela une position privilégiée du fait des caractéristiques propres à leur médium, tant ce dernier leur permet des agencements innombrables d'images de toutes natures qui, mises bout à bout, acquièrent une cohérence formelle unique pour former un nouveau récit. Du certificat de présence à l'effet fictionnel, de l'usage de l'image d'archives à sa fabrication, ces pratiques cinématographiques dénotent, sous un objectif commun — dire la Palestine et son histoire —, différentes constructions du rapport à l'archive. Les stratégies de montage sont ainsi inépuisables pour faire dialoguer ces images, de la simple juxtaposition jusqu'à l'utilisation de trucages qui ont pour but non pas de leurrer le spectateur mais de proposer une vision, une interprétation d'un passé et d'une réalité présente. Ce « mal d'archive » fait ainsi naître une multiplicité de stratégies visant à travailler cette zone d'inconfort, cet espace équivoque, où le maniement d'effets aussi bien sensibles que sensoriels tend à faire preuve.

BIBLIOGRAPHIE

AWWAD, Nahed

2008 In search of Jerusalem airport, *Jerusalem Quarterly*, 35 : 51-63.

BARTHES, Roland

1980 *La chambre claire : note sur la photographie* (Paris, Gallimard).

BENJAMIN, Walter

[1955] 2000 L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, in *Œuvres III*, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch (Paris, Gallimard) : 427-444.

BOZARSLAN, Hamit

2010 La part du grenier, atelier jeunes chercheurs « Les archives : matières et matérialités », Le Caire, IFAO, 6 janvier 2010, communication non publiée.

DELAGE, Christian

2006 *La vérité par l'image* (Paris, Denoël).

DERRIDA, Jacques

1995 *Mal d'archive* (Paris, Galilée).

FINKELSTEIN, Norman G.

[1995] 2003 *Image and reality of the Israel-Palestine conflict* (UK, Verso).

FREUD, Sigmund

[1920] 1968 Au-delà du principe de plaisir, in *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch (Paris, Payot) : 7-82.

GINZBURG, Carlo

[1986] 2010 *Mythes, emblèmes, traces*, traduit de l'italien par M. Aymard, C. Paolini, E. Bonan, M. Sancini-Vignet (Paris, Verdier/Poche).

LATTE ABDALLAH, Stéphanie

2007 Regards, visibilité historique et politique des images sur les réfugiés palestiniens depuis 1948, *Le Mouvement social*, 219-220 (2-3) : 65-91.

MÜLLER, Bertrand

2011 Archives des SHS, mémoire et science, carnet de recherche *ArchiSHS*, en ligne : <http://archishs.hypotheses.org/410>, consulté le 15/10/2011.

PAPPE, Ilan

1999 *The Israel/Palestine question* (Londres et New York, Routledge)

1997 Post-Zionist critique on Israel and the Palestinians. The academic debate, *Journal of Palestine Studies*, 26 (102) : 29-43.

PICAUDOU, Nadine (éd.)

2006 *Territoires palestiniens de mémoire* (Paris, Karthala).

PIRINOLI, Christine

2009 *Jeux et enjeux de mémoire à Gaza* (Lausanne, Antipodes).

SAID, Edward

[1981] 1997 *Covering Islam : How the media and the experts determine how we see the rest of the world* (New York, Vintage).

2006 Préface, in H. Dabashi (éd.), *Dreams of a nation, on Palestinian cinema* (New York et Londres, Verso) : 1-5.

SANBAR, Elias

2004 *Les Palestiniens* (Paris, Hazan).

SAYIGH, Rosemary

[1979] 2008 *The Palestinians, from peasants to revolutionaries* (Londres, Zed Books).

SHLAIM, Avi

[2001] 2008 *Le mur de fer. Israël et le monde arabe*, traduit de l'anglais par O. Demange (Paris, Buchet Chastel).

VÉRAY, Laurent

2011 *Les images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création* (Paris, SCEREN-CNDP).

VEYRAT-MASSON Isabelle

2010 L'historien face au docufiction, *Témoigner entre histoire et mémoire*, 108 : 13-25 [n° thématique : S. Combe (éd.), *Le traitement de l'histoire dans les documentaires filmiques*].

Filmographie

1958, Ghassan Salhab, 2009 (66 min).

Chic point, Sharif Waked, 2003, (7 min).

Five minutes from home, Nahed Awwad, 2008 (52 min).

Le sel de la mer, Annemarie Jacir, 2008 (105 min).

Peace, propaganda and the Promised Land : U.S. media and the Israeli-Palestinian conflict, Sut Jhally et Bathsheba Ratzkoff, 2003 (79 min), en ligne : <http://www.pppl.org/>, consulté le 16/03/2012.

Retour à Haïfa, Kassem Hawal, 1982 (82 min).

Sous les bombes, Philippe Aractingi, 2008 (98 min).

NOTES

1. Compositeur-interprète libanais, Marcel Khalifé est connu dans le monde arabe pour ses chansons engagées en faveur de la cause palestinienne, et notamment pour sa mise en musique de poèmes de Mahmoud Darwish.
2. Ces informations proviennent de l'entretien mené par l'auteure avec Annemarie Jacir le 6 novembre 2011.
3. « *I wanted to use these archival images not in a documentary way eventhough these are real documentary footages. I wanted the reality of it.* » Toutes les traductions dans le texte sont de l'auteure.
4. Cf. notamment l'un des ouvrages de références à ce sujet, *La vérité par l'image*, de Christian DELAGE (2006).
5. Le travail des cinéastes libanais contemporains figure à ce titre comme un autre cas de cinématographie particulièrement friande en images d'archives. Cf. par exemple *1958* de Ghassan Salhab (2009) et *Sous les bombes* de Philippe Aractingi (2007).
6. La seconde Intifada démarre le 21 septembre 2000, à la suite de la visite d'Ariel Sharon sur l'esplanade des Mosquées à Jérusalem. Il n'y a pas consensus quant à sa date de fin, qui varie selon la région considérée et les critères de définition retenus.
7. Sur les représentations de la Palestine dans les médias, cf. notamment SAID ([1981] 1997) et FINKELSTEIN ([1995] 2003), ainsi que le documentaire de Sut Jhally et Bathsheba Ratzkoff, *Peace, Propaganda and the Promised Land : US Media & the Israel-Palestine Conflict*, 2003, produit par la Media Education Foundation.
8. Christine PIRINOLI souligne à ce sujet combien « l'histoire est sans conteste le domaine le plus étudié et le plus contesté dans la région, puisqu'elle est toujours l'objet d'un débat assidu qui est à la fois la conséquence et la source de positions politiques par rapport au conflit » (2009 : 35). Précisons que l'existence de deux grands récits nationalistes antagonistes n'exclut pas pour autant celle de récits alternatifs voire concurrents, d'un côté comme de l'autre. Les « nouveaux historiens » israéliens, comme Ilan PAPPE (1997, 1999) ou encore Avi SHLAIM (2001), ont par exemple exercé un rôle majeur dans la réfutation du récit historique sioniste officiel et réécrit cette histoire à la lumière des archives de 1948 ouvertes dans les années 1980.
9. À ce titre, Israéliens et Palestiniens ne mobilisent pas et n'ont pas accès aux mêmes traces : les Israéliens investissent principalement l'archéologie afin d'ancrer la légitimité de leur présence sur ce territoire dans une histoire bimillénaire (cf. notamment le travail de Norman FINKELSTEIN,

[1995] 2003 ou encore les très nombreuses analyses produites dans la presse et par des associations locales), là où les Palestiniens mobilisent davantage témoignages et images d'archives (l'ouvrage de Rosemary SAYIGH, [1979] 2008, reste une référence incontestée sur ce sujet).

10. Cette performance émotionnelle me semble tout aussi présente aux fondements du récit sioniste adverse, mais son effectivité est puissamment garantie par la position hégémonique des institutions israéliennes qui le produisent et l'utilisent, là où elle agit seule du côté palestinien. Reprenons PIRINOLI : « Le rapport de domination sur le plan politique s'étend inévitablement à d'autres domaines, notamment aux champs symboliques que constituent différents types de savoir. [...] Le récit israélien se pose comme hégémonique et exclusif, que ce soit sur le plan académique ou médiatique, réussissant parfaitement à disqualifier bon nombre de versions qui contestent sa représentation du conflit et des Palestiniens » (2009 : 44).

11. Stéphanie Latte Abdallah démonte ainsi le mécanisme par lequel les organisations humanitaires qui ont pris en charge les réfugiés palestiniens après 1948 ont contribué à leur invisibilité politique, en raison de la neutralité qu'elles revendiquaient. Exception notable, les Quakers qui, jusqu'en 1950, portent secours aux réfugiés dans la bande de Gaza en refusant de dissocier humanitaire et politique. En 1950, l'UNRWA (United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East) prend en main le devenir des réfugiés palestiniens en Cisjordanie et dans la bande de Gaza, adoptant les codes de représentation du CICR. Ce n'est qu'au début des années 1960 que ces codes évoluent, avec notamment la création du département audiovisuel qui emploie de nombreux photographes et cinéastes palestiniens.

12. « *I'm hoping that I really highlighted a bit of that period of time. I'm not sure how deep I went into that and if I have the whole picture of that period and place, but I'm hoping at least I gave some of the picture about it* » (entretien mené par l'auteure avec Nahed Awwad le 21 novembre 2011).

13. « *For me the pictures were also very important because it shows a civilisation, there was a civilisation and it was there before the occupation and the WB [...] there was civilisation, and it was actually a progressive one, and it was destroyed, or stopped, or interrupted* » (ibid.).

14. « *It's not invented, it is where Soraya comes from, this is where we come from, and it did happen and it is our reality, you know. This is what happened in 1948, I don't mean to be explanatory, but at the same time, these images you can't deny them, those are the images, there they are, the Israelis even filmed themselves tearing Yafa apart. There is no denying it* » (entretien avec Annemarie Jacir déjà cité).

15. Ces photographies appartiennent pour la plupart à la personne qui parle et qui les a exhumées de vieux albums oubliés.

16. Pour des raisons qui peuvent être liées aux besoins structurels du film, mais aussi, et c'est souvent le cas, à la difficulté d'accès aux images et surtout à leur coût devenu prohibitif ces dernières années.

17. Cité par Laurent VERAY (2011 : 233).

18. « *First of all these photos are really fascinating photos. Then, it is like a two-dimension thing, it gives you two dimensions : you have people talking about that time, and then you see how it really was.* »

19. Cité par Bernard MÜLLER (2011 : 3).

20. À ce titre, je suggère ici que le témoignage filmé conserve en partie la qualité personnelle de l'interaction entre témoin et destinataire : le dispositif cinématographique place le spectateur dans un rapport d'exclusivité à l'image de cinéma, qui fait qu'il devient à son tour le destinataire spécifique du témoignage filmé. Témoigner à la caméra, c'est témoigner devant un public qui recevra ce témoignage d'individu à individu.

21. « *It's not a documentary, I didn't want to spend time explaining. There is so many things in the film that are not explained. It was more about the feeling and the theme of it and to keep it somewhat open and more like an image.* »

22. « *This image is untypical about Palestine, and it is important to show it to other people. Because I think as an international audience, it is very easy to connect to these photos, it could be their grandparents' photos in a way!* »

23. « *It also makes me question why we, in a way, went away from that.* »

24. « Les objets, tels que clés, titres de propriété (aujourd'hui inutiles), photographies de famille, coupures de journaux, diplômes scolaires, contrats de mariage — ce sont les fondations de la mémoire palestinienne ».

25. « *Time has an aura in itself, and the archive is connected to it. Time is an emotional evidence and an archive document triggers all sorts of emotions, be it only through its physical characteristics.* » Séminaire donné par Mohamad Soueid dans le cadre du cours de Ghada Sayegh, IESAV, Université Saint-Joseph, Beyrouth, le 27 novembre 2010. Mohamed Soueid est l'auteur d'un grand nombre de documentaires dits « de création », pour la réalisation desquels il a souvent eu à utiliser des images d'archives.

26. Elle renvoie notamment à l'analyse d'Edgar Morin dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956).

27. Cf. notamment les projets mis en œuvre par le Oral History Center à l'université de Bir Zeit, le centre Khalil Sakakini ou encore des centres culturels tels que Al Rowwad dans le camp d'Aida, parmi bien d'autres. 2008, année de commémoration des soixante ans de la *Nakba*, a été particulièrement fertile en projets de ce type, partout dans les Territoires occupés comme dans la diaspora.

28. « *We document our own history. Our films are our treasures.* » Entretien avec Enas Muthaffar mené à Ramallah, le 16 juin 2008.

29. « *The footages come from the Cinematheque in Jerusalem. It was very hard to get them, so actually an Israeli Jewish friend of mine got them for me.* » Entretien déjà cité.

30. Nahed AWWAD explique par exemple : « *In my search for film footage, I went to the Jordan TV archives. I was able to view the edited footage from the times showing King Hussein in the West Bank but not the Airport. I have been told that the original negatives were burned due to storage problems!* [En cherchant des extraits de film, je suis allée voir dans les archives de la télévision jordanienne. J'ai pu visionner des extraits d'époque montés où l'on voyait le roi Hussein en Cisjordanie, mais pas l'aéroport. On m'a dit que les négatifs originaux avaient été brûlés parce qu'ils avaient des problèmes de stockage] » (2008 : 63).

RÉSUMÉS

À partir de l'analyse de trois films palestiniens réalisés dans les années 2000, cet article propose d'interroger l'insertion d'images d'archives par les cinéastes dans leur montage : quelles stratégies mettent-ils en œuvre et à quelles fins ? Qu'apportent des images d'archives en plus des témoignages filmés ? Comment le recours à ces images permet-il de participer au débat historiographique qui sous-tend et détermine en partie le conflit israélo-palestinien ? Dans le contexte palestinien où il n'existe pas d'institution archivistique officielle, les archives sont porteuses d'enjeux particulièrement saillants, donnant lieu à un véritable « mal d'archive ». Celui-ci fait naître une multiplicité de stratégies cinématographiques visant à questionner cette zone d'inconfort, où le maniement des qualités émotionnelles et sensorielles de l'archive peut être un moyen de faire preuve.

Through the analysis of three Palestinian films created in the 2000-2010 period, this article considers filmmakers' insertion of archival images in their montages: what strategies do they employ and for what purpose? What do archival images add to filmed testimony? How does the use of these images enable participation in the historiographical debate underlying and partly determining the Israel-Palestine conflict? In the Palestinian context, where no official archive institution exists, archives entail particularly salient issues, making their lack truly sore. This generates a multiplicity of cinematographic strategies aiming to challenge this discomfort zone, where the manipulation of the emotional and sensorial qualities of archives can be a means of proving something.

INDEX

Index géographique : Israël, Palestine

Mots-clés : cinéma, documentaire, effet de réel, historiographie, images d'archives, récit, témoignage filmé

Keywords : archival images, cinema, documentary, filmed testimony, historiography, realism, story

AUTEUR

LAURE FOUREST

Doctorante, IIAC-LAHIC, EHESS/CNRS/ministère de la Culture et de la Communication

laurefourrest[at]yahoo[point]fr