



HAL
open science

Sortir un cinéma de l'oubli

Hugo Darroman, Mohanad Yaqubi

► **To cite this version:**

Hugo Darroman, Mohanad Yaqubi. Sortir un cinéma de l'oubli. Moyen-Orient, 2023, Les Palestiniens : un peuple déchiré en quête de paix, 60, pp.86-89. hal-04434529

HAL Id: hal-04434529

<https://amu.hal.science/hal-04434529v1>

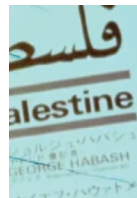
Submitted on 7 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Sortir un cinéma de l'oubli

Le septième art palestinien est associé à un cinéma d'auteur, majoritairement de fiction et souvent coproduit en Europe, où les problématiques sociales, politiques et quotidiennes des Territoires occupés et des Palestiniens citoyens d'Israël apparaissent comme la toile de fond d'œuvres de genres variés. Parmi ses représentants, on trouve par exemple Elia Suleiman (*Intervention divine*, 2002), Hany Abu-Assad (*Paradise Now*, 2005), Annemarie Jacir (*Le sel de la mer*, 2008) ou Mai Masri (*3000 nuits*, 2017). Un cinéma organisé selon un modèle différent a existé, mais il est resté longtemps dans l'oubli. Grâce aux travaux de chercheurs, de cinéastes et de programmeurs de festivals, sa mémoire, ses images et son histoire circulent de nouveau.

L'histoire de cet autre cinéma commence en 1968 : trois jeunes palestiniens, Mustafa Abu Ali (1940-2009), Sulafa Jadallah (1941-2002) et Hani Jawhariya (?-1978), fondent, sous l'égide du Fatah de Yasser Arafat (1929-2004), une « unité Cinéma » chargée de produire des images de propagande afin de soutenir la lutte politique et militaire de l'organisation. Travaillant depuis la Jordanie et le Liban, ce groupe se structure progressivement, au contact notamment d'autres représentants de cinémas et de réalisateurs militants, venus de tous les continents découvrir la « révolution palestinienne », dans le bouillonnement politique et culturel des années qui

ont suivi 1968. La plus notable de ces solidarités cinématographiques est sans doute celle de Jean-Luc Godard (1930-2022), qui se rend en Jordanie auprès des Palestiniens et en tire son film *Ici et ailleurs* (avec Anne-Marie Miéville, 1974). Cette unité Cinéma évolue au cours des années 1970 pour devenir l'Institut du cinéma palestinien (ICP). Il enregistre les événements sociaux, culturels ou militaires qui rythment la vie des militants et des réfugiés. Les bobines tournées sont triées et conservées à Beyrouth (Liban), avec d'autres images portant sur la question palestinienne glanées dans des documents issus des travaux de journalistes ou de cinéastes étrangers. Certaines circulent dans le monde entier.



Projection d'un film pour enfants dans le camp de réfugiés de Nuseirat, dans la bande de Gaza, lors d'une initiative pour redynamiser le cinéma, en janvier 2020.

© AFP/Mahmud Hams

Des films perdus, éparpillés, retrouvés au... Japon

L'histoire de l'ICP prend fin en 1982, lorsque l'armée israélienne assiège Beyrouth. L'Organisation de libération de la Palestine (OLP) est condamnée à un nouvel exil ; les cinéastes de l'institut sont contraints d'abandonner leurs archives, dont la trace est perdue au cours de la guerre malgré des mesures de protection. Cette période du cinéma palestinien plonge alors dans l'oubli, comme en témoigne *Kings and Extras* (2004), où la documentariste Azza el-Hassan tente de reconstituer l'histoire de ce cinéma perdu à travers les témoignages de ceux qui l'ont vécu.

La recherche et les cinéastes s'y intéressant s'appuient également sur la solidarité qui a accompagné la lutte palestinienne. Un grand nombre des films que l'on croyait perdus ont pu être sauvegardés, dispersés à travers le monde dans une myriade d'organisations. Des documents et des témoignages permettent, par ailleurs, de reconstruire le fonctionnement de l'ICP et de souligner l'étendue des réseaux internationaux avec lesquels il communiquait. Certains films, déjà, portent la marque des découvertes que cette méthode de recherche

permet. *Palestine, images volées* (2018), de Rodrigo Vazquez, retrace l'histoire d'un film tourné au début des années 1970 auprès de l'OLP par deux Argentins, perdu puis retrouvé à Cuba. *Off Frame AKA Revolution Until Victory* (2015), de Mohanad Yaqubi, retrace l'histoire de ce cinéma qui a épousé le destin de la révolution palestinienne, en s'appuyant presque exclusivement sur des images de films sauvegardés grâce à la solidarité internationale. Le dernier long métrage de ce même auteur, *R21 AKA Restoring Solidarity* (2022), explore avec plus de précision la relation de solidarité tissée par des militants japonais avec la lutte palestinienne. Mohanad Yaqubi avait été interpellé par une spectatrice japonaise qui voulait lui parler d'une collection de films qu'elle conservait depuis les années 1980. Ce sont les *Tokyo Reels*, 20 bobines sur la question palestinienne rassemblées entre la fin des années 1960 et le début de la décennie 1980. S'est alors engagé, pour Mohanad Yaqubi et son collectif Subversive Film, un travail de restauration et de numérisation de ces films, certains d'entre eux étant rares, afin de pouvoir les rendre accessibles au public. *R21*, pour « reel n° 21 », désigne une pellicule supplémentaire : le film qu'il a réalisé à partir de séquences tirées de ces archives, constituant à la fois un catalogue et une interprétation de cette collection.





~ Sauver les images du temps

R21 AKA Restoring Solidarity plonge le spectateur dans la dimension artisanale du travail de Mohanad Yaqubi. Le réalisateur se met en scène dans son laboratoire, devant une table de montage où défilent les bobines des films découverts, suivant le rythme de la machine dans une série de plans insistant sur la dimension mécanique de ce cinéma militant, tourné sur pellicule 16 millimètres. La matérialité de l'archive filmique provoque le sentiment d'une extrême fragilité marquée par l'apparition des ravages du temps sur l'image, parfois dégradée ou craquelée, et laissée dans cet état d'imperfection revendiqué par le réalisateur. Il considère que l'expérimentation, la construction politique d'un film et le rôle qu'il joue dans la lutte sont, pour juger de sa qualité, des critères supérieurs à la perfection technique. Le spectateur prend ainsi conscience de l'importance de ces images qui conservent et transmettent la mémoire d'une période éteinte et méconnue de la lutte palestinienne.

Les archives y sont employées comme un moyen de remonter le temps ; apparaissent principalement les traumatismes : le siège de Beyrouth en 1982 et les massacres de Sabra et Chatila, le siège du camp de Tel al-Zaatar en 1976, la destruction des villages de Kuneitra dans le Golan syrien en 1974 et de Kfarchouba à la frontière libanaise en 1975, l'exil qui fait suite à la guerre des Six Jours de juin 1967. Mais, en même temps, une série de séquences plus optimistes mettent en évidence l'espoir et la confiance que suscitait alors le mouvement de lutte porté par l'OLP, dont l'action et les récits formaient une conscience politique totalisante, unissant les Palestiniens de tous bords, malgré le morcellement géographique et statutaire, qu'ils soient réfugiés dans les pays du Levant, sous occupation en Israël, à Gaza et en Cisjordanie, ou appartenant à la diaspora en Europe, au Japon ou aux États-Unis. La variété de l'origine des bobines témoigne de cette vision globale, puisque ces 20 films trouvés au Japon ont été produits dans neuf pays différents et sur quatre continents.

La bande-son, ponctuée par le ronronnement du projecteur de film argentique, donne ainsi à entendre la révolution palestinienne à travers ses chants, ses discours, et une série de voix *off* qui se déploient dans plusieurs langues, en anglais, en arabe et en japonais. Le mixage du film navigue entre le premier plan et l'arrière-plan sonores, pour laisser apparaître dans leur diversité les discours et les langues gravés sur les pellicules de ces films, doublés à mesure de leur circulation dans le monde. Ainsi se dessine en filigrane l'objet central du film : la relation de solidarité palestino-japonaise, tissée d'un même rapport à la catastrophe, né des conséquences de la Seconde Guerre mondiale. D'une part, la *Nakba*, c'est-à-dire l'exil forcé des Palestiniens et l'occupation de leur terre ; d'autre part, la bombe atomique, et une dépendance militaire concédée au bourreau américain. Qu'est-ce qui motivait, donc, ces sympathisants japonais à porter le drapeau palestinien à Tokyo ? Le film touche ainsi le cœur de la

notion de solidarité, telle qu'elle se déploie au sein des mouvements anti-impérialistes des années 1970 : se voir en l'autre que l'on défend, lutter au nom d'un autre, c'est aussi lutter pour soi.

~ Mohanad Yaqubi : « R21 est une capsule temporelle » (1)



Le cinéaste
Mohanad
Yaqubi.

Lorsque vous avez récupéré et monté la collection Tokyo Reels, qu'avez-vous appris sur les réseaux de solidarité entre le Japon et la Palestine ?

■ ■ ■ Je suis allé au Japon en 2015 dans le cadre d'un projet intitulé *Past Disquiet*. À cette époque, je pensais que la solidarité avec la Palestine au Japon n'était portée que par l'Armée rouge japonaise, mais j'ai appris qu'elle était plus profonde. Les Japonais étaient fascinés par la question du lien avec la terre, et par la façon dont les Palestiniens imaginaient la

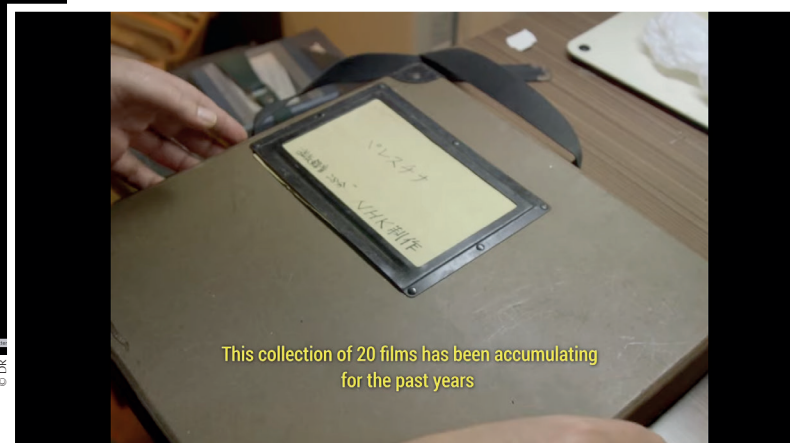
leur et désiraient y retourner. Au Japon, après le processus de gentrification des années 1960, les habitants ont connu une expérience comparable de déconnexion avec la terre : des familles ont été chassées de leur pays et poussées vers les villes, tout comme les Palestiniens ont été envoyés vers les camps de réfugiés. Dans les deux cas, la terre a été perdue. Pour les Japonais, la Palestine appartenait aux réseaux de la solidarité transnationale. Le local où étaient entreposés les films était rempli d'affiches d'autres luttes : le Chili, l'Espagne antifasciste, la lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud... De plus, le Japon a été occupé par les États-Unis entre 1945 et 1952, et il est encore en quelque sorte sous leur contrôle en raison des traités de défense. C'était une société conservatrice à bien des égards et, dans les années 1970 et 1980, il était plus facile de parler de la Palestine, en tant que métaphore, que de la situation locale. Cette relation comptait beaucoup pour les Japonais, plus que pour nous à cette époque-là.

Off Frame AKA Revolution Until Victory était également constitué d'archives audiovisuelles. Y a-t-il eu une évolution dans la manière dont vous traitez ce type de matériel ?

■ ■ ■ Le thème de la solidarité représentait 20 % du film, et il était davantage axé sur la production palestinienne. *R21 AKA Restoring Solidarity* est plus axé sur la solidarité internationale. Il s'agit de retracer les gestes des Japonais imprimés sur ces films (sous-titrage, voix *off*, ajout de cartons, etc.). Tous ces gestes, mis les uns à la suite des autres, montrent comment ils ont construit la solidarité. Ce film est plus raffiné qu'*Off Frame AKA Revolution Until Victory* en ce qui concerne son objectif d'archivage. Il s'agit d'exercer la possibilité de créer des archives. C'est un catalogue de 20 bobines, *Reel 21* est la clé.



Le film *R21 AKA Restoring Solidarity* réunit des archives audiovisuelles sur la cause palestinienne conservées au Japon.



C'est aussi un cadeau que je fais aux Japonais qui m'ont transmis ces archives. Nous n'avons pas l'intention de faire un film, mais un catalogue en images. Lorsque nous avons assemblé les voix *off*, j'ai réalisé qu'il y avait une logique entre ces films, une relation idéologique.

Le film fait partie d'une recherche globale menée par Subversive Film. Pourriez-vous nous en dire plus sur ce collectif ? Que vous apporte la pratique du cinéma en tant que chercheur ?

■ ■ ■ Subversive Film est basé sur la science lente. En une dizaine d'années, nous n'avons réalisé que trois projets, mais c'est le temps qu'il faut pour travailler sur des documents d'archives. Notre objectif principal est de soutenir la distribution de films des années 1960-1970 provenant de la région du Moyen-Orient et du cinéma militant d'autres collectifs, en apportant ce type de connaissances. Nous essayons également de formuler un avis sur les programmations cinématographiques, afin de concevoir le cinéma comme une archive, et les archives comme du cinéma. Je suis le seul cinéaste de ce groupe. La fonction originelle du film est la préservation : lorsque vous capturez une image, elle a une qualité d'archivage. La question est de savoir comment utiliser le matériel filmique comme support d'archives. Au lieu d'avoir des index et des inventaires, comment transformer le support filmique en un inventaire lui-même ? C'est ce que j'ai essayé de faire avec *R21 AKA Restoring Solidarity*. Ce travail élargit la vie de ces archives. Il en facilite l'accès et les rend plus actuelles. Dans vingt ans, quelqu'un pourra regarder cette bande et accéder aux autres documents. Le film a cette capacité d'altérer le temps ; c'est la partie qui m'intéresse, celle où la narration est basée sur la science. Je qualifie ce travail de science-fiction : *R21 AKA Restoring Solidarity* est une capsule temporelle qui vient d'une époque et d'un lieu et qui se dirige vers un autre endroit. Mon travail consiste à faire en sorte qu'elle circule dans le temps.

Vous réalisez des films, vous faites de la recherche, vous êtes producteur... Y a-t-il un lien entre vos investigations sur les réseaux de solidarité dans le passé et le fait que vous essayiez de construire des réseaux cinématographiques palestiniens ?

■ ■ ■ C'est une pratique marxiste : il s'agit de reprendre le contrôle des moyens de production. S'emparer des outils ne signifie pas seulement avoir une caméra, mais aussi avoir le réseau de distribution, s'appuyer sur ces réseaux déjà établis

et oubliés, et les faire fonctionner de nouveau. Lorsque je suis allé à Londres, je voulais étudier le cinéma. J'étais fasciné par le néoréalisme, la Nouvelle Vague, et plus généralement par l'histoire du cinéma occidental. C'est là que j'ai découvert le cinéma anti-impérialiste et celui des Palestiniens. Le fait que je me sois considéré comme un cinéaste sans connaître mon propre héritage était un problème. Comment construire un langage cinématographique à partir de zéro ? Le langage n'est pas une pure invention, il doit venir de quelque part. Dans le cinéma palestinien actuel, l'esthétique des films reflète l'origine des cinéastes : certains sont formés aux États-Unis, d'autres en Europe occidentale. C'est différent des cinéastes d'avant, qui étaient formés en Europe de l'Est, en Union soviétique ou à Cuba. Ils reflètent de chaque côté des langages différents. Trouver un langage entre ces deux pôles est devenu une obsession en tant que producteur. Je ne m'intéresse pas à l'esthétique elle-même, mais à l'héritage : d'où vient cette esthétique ?

Il existe également des recherches sur la manière dont les producteurs étrangers contraignent le discours des films palestiniens ; il y a eu des critiques à ce sujet.

■ ■ ■ Il est temps ! Mais dans notre situation, on ne peut pas refuser l'argent des Français ou des Allemands. Travailler en tant que producteur, cela consiste à trouver des marges. Il y a des espaces sûrs où certains développements peuvent avoir lieu. Nous ne nous adressons généralement à l'industrie commerciale que pour la postproduction. Nous essayons de maintenir la production dans les pays arabes ; ou nous la faisons nous-mêmes, et nous récupérons l'argent investi plus tard. Lorsque quelqu'un nous rejoint, il connaît nos idées et sait où il va. Cela nous assure de garder notre intégrité. Il n'y a pas de séparation entre mes activités : elles vont toutes ensemble. C'est une chose que j'ai apprise lors de mes recherches : la hiérarchie de l'industrie n'existe pas dans le cinéma militant. Le réalisateur peut être aussi caméraman ou preneur de son, et s'occuper de la distribution, etc. C'était une écologie plutôt qu'une économie. ■

HUGO DARROMAN

NOTE

(1) Entretien avec Mohanad Yaqubi réalisé par l'auteur en juin 2023. Né en 1981 au Koweït, il est diplômé de l'université de Birzeit (Cisjordanie) et du Goldsmiths College de Londres (Royaume-Uni). Il vit et enseigne le cinéma à Gand (Belgique)