

Podcast | Palestine : L'histoire n'est pas finie

Revisiter les réalités

dans le cinéma palestinien contemporain

Une conversation autour de 4 films :
3 Logical Exits de Mahdi Fleifel,
An Unusual Summer de Kamal Aljafari,
Of Land and Bread de Ehab Tarabieh,
 et **200 mètres** d'Ameen Nayfeh.

► : Extrait de film

Charlotte Schwarzinger [CS]
 Chercheuse sur le cinéma palestinien

[CS] La première chose qui m'est venue à l'esprit quand vous m'avez parlé de ces quatre films, c'est la question de la visibilité qui est présente dans le cinéma palestinien depuis ses débuts.

Par exemple, le film **Of Land and Bread**. Il s'agit d'une documentation vidéo pour montrer ce qui est en train de se passer actuellement en Palestine et ce sont des Palestiniens qui filment.

►

Ces personnes qui filment, car ce ne sont pas des réalisateurs au début, c'est grâce à l'ONG B'Tselem qui leur a fourni des caméras et des formations pour apprendre à filmer, cela va dans le sens d'une réappropriation de la représentation de la Palestine. Dans ce conflit israélo-palestinien, en se situant derrière la caméra, ils remettent en question la position physique et politique.

Pour moi, la présence de leurs corps dans cet espace, le fait de rester et de filmer, est une manière de crier leur existence et de résister à l'oppression.

►

Ce qui s'est passé en 1967, quand la révolution a eu lieu, particulièrement au Liban et en Jordanie, c'était aussi une révolution de l'image. Les Palestiniens faisaient leurs propres films avec leurs propres voix. Ils étaient responsables de leur représentation et non des étrangers. Cette question de visibilité a donc toujours été très importante dans le cinéma palestinien et continue à l'être. C'est le cas aussi pour ces quatre films.

Ameen Nayfeh [AN]
 Réalisateur de **200 mètres**

[AN] Je m'appelle Ameen Nayfeh. Je suis palestinien. J'ai réalisé mon premier long métrage, **200 mètres**. Tous mes films jusqu'à présent parlent, plus ou moins, de la situation que je vis en Palestine. Je traite les thèmes de la famille et de la séparation.

Ce que j'ai vraiment aimé lorsque le film a été projeté en Égypte, c'est que l'audience et les critiques m'ont dit que c'était le premier film palestinien qui parlait de la situation sans parler de la situation. On ne voit que des gens normaux qui vivent leur journée, mais tout est là, sans avoir à en parler. Ils sont là en train de faire des blagues, à parler de choses sans importance, mais nous sentons tout.

C'était justement mon objectif : faire un film qui montre la vue d'ensemble sans en parler directement. L'histoire est racontée du point de vue de Moustapha, l'homme qui doit parvenir à faire le voyage. Je voulais garder le spectateur dans sa peau la plupart du temps. Par exemple, s'il ne peut pas voir ses enfants, alors nous ne pouvons pas voir ses enfants.

►

Lorsque le mur a été construit, il y a 15 ans, je n'étais encore qu'un jeune adolescent. C'était une période très difficile, parce que, tout d'un coup, on ne pouvait plus aller chez mes grands-parents, chez la famille de ma mère. Je n'ai plus eu le droit d'être avec ma famille. Depuis si longtemps. Jusqu'à aujourd'hui.

Mon idée, quand j'ai commencé à travailler sur le film, c'était de faire un road movie. Je voulais voyager. Je voulais voir cet homme voyager et vivre ce que j'ai vécu, ce que vivent tellement d'autres personnes, lorsque nous nous déplaçons en Cisjordanie.

J'ai essayé autant que possible de maintenir les dialogues et les conversations aussi normales, aussi authentiques qu'elles pouvaient l'être.

►

Lorsque l'on rencontre un étranger dans ce genre de situation, la première idée, c'est qu'il ou elle est une espion.ne. Je voulais aussi jouer sur la manière dont son acceptation dans le groupe se modifie selon ce qu'ils apprennent sur son passé. Si tu es d'ici, alors on t'accepte, sinon, on ne t'accepte pas, qui que tu sois.

►

Je n'avais pas une idée spécifique sur la hiérarchie des langues dans le film.

Chaque personnage, selon les langues qu'il parle, représente plus ou moins une réflexion réelle sur la société palestinienne, sur la manière dont ces langues sont utilisées dans nos vies quotidiennes.

Le personnage de Rami, dans la voiture, le plus jeune, est le fils de substitution de Moustapha. Il représente son fils, d'une certaine manière. Le personnage de Kifah, le gauchiste palestinien sur lequel j'ai basé mon personnage, je le connais personnellement. Il voulait vraiment se rendre au mariage de son cousin. C'est aussi une réalité. Pas tout le monde traverse le mur pour aller travailler.

Certains le traversent pour aller à l'ambassade des États-Unis pour faire une demande de visa, pour aller à un mariage, pour aller à la mer.

►

Le tournage du film a été un autre film à lui tout seul. J'aurai adoré qu'il y ait eu le documentaire making-of du film. On a filmé en 22 jours avec des délais très serrés et nous avons 35 lieux de tournage. Par exemple, le checkpoint où Moustapha traverse pour aller travailler en Israël, à côté de Tulkarem. Nous avons filmé le vrai checkpoint et l'on voit de vrais ouvriers qui partent travailler à 3h du matin. C'était une scène particulièrement spéciale. Nous avons dû y aller très rapidement, en petit groupe, et filmer comme s'il s'agissait plus ou moins d'un documentaire.

►

L'intérieur du checkpoint était un studio de tournage.

J'ai été très sérieux avec mes producteurs sur le fait que je voulais construire ce plateau avec les vrais détails, avec les trois inspections, parce que vous savez, vous vous faites fouiller trois fois. Ensuite, ils prennent vos empreintes. Le niveau d'humiliation est vraiment indescriptible. J'essaie de le montrer dans mon film. Les ouvriers n'utilisent pas de gants quand ils travaillent, et à force leurs mains sont usées et la présence de corne rend impossible le prélèvement de leurs empreintes. Je l'ai vu plusieurs fois aux checkpoints. Ils ne cessent d'essayer de les prélever, sans succès. J'ai donc utilisé ce que j'ai observé, mais en même temps, je voulais aussi faire une métaphore sur le fait qu'il est en train de perdre son identité.

►

[CS] Tout est fragmenté en Palestine. L'espace, dans **200 mètres**, c'est exactement la même chose.

Le personnage est supposé ne faire que 200 mètres, mais il doit faire 200 kilomètres. Comment peut-on faire un road movie en Palestine ?

Il y a donc, d'un côté, la déconstruction de l'espace, mais aussi la construction de l'espace, comme dans le film **3 Logical Exits**.



C'est une fausse construction, en fait. Depuis 1948, il y a ce camp de réfugiés qui était censé être temporaire, mais maintenant l'espace lui-même est en train de changer au fil des ans et malheureusement, il devient pérenne.

L'effet du temps sur le personnage de Redah semble parfois être figé. Dans le camp de réfugiés d'Ain el-Helweh, par exemple. On dirait que le personnage est perdu dans le temps. C'est peut-être pour cela aussi que le réalisateur joue avec le noir et blanc.



Je ne sais pas, je sens que ce personnage dans ce camp de réfugiés n'est pas capable de se sortir de ce temps et de cet espace figé et suspendu.

Il y a aussi le thème de l'espace dans le film d'Aljafari. Il rend le point de vue subjectif à un point de vue objectif qui est celui d'une caméra de surveillance. Je pense aussi qu'il lutte contre ce temps perdu en donnant une deuxième vie à ces images. C'est comme un voyage dans le temps. On retourne à un temps qui n'existe plus.



Kamal Aljafari [KA]

Réalisateur de *An Unusual Summer*

[KA] Le film *An Unusual Summer* de 2020 a été réalisé avec une caméra de surveillance, avec du matériel appartenant à mon père. Le film narre la poésie de la vie quotidienne depuis un coin de la rue, dans ma ville natale, Ramleh. Mes films se situent à l'intersection entre l'art et le cinéma, et en quelque sorte, ils ne sont pas une question de choix. D'une certaine manière, je me retrouve à les faire, car ils viennent à moi. C'est ce qui m'est arrivé avec *An Unusual Summer*. J'ai juste trouvé les rushes.



Quand j'ai trouvé cette matière filmique, j'étais très enthousiaste, car j'aimais beaucoup cette esthétique, cette approche minimale des choses et du cinéma. Le fait que

la caméra ne bougeait pas a vraiment permis beaucoup de méditation et de réflexion sur la vie quotidienne dans ce quartier.



Cette limitation a en réalité été un enrichissement, afin de narrer l'histoire et le destin de cette communauté qui est devenue une minorité dans sa propre ville après la guerre de 1948, après l'occupation de la Palestine.



« La guerre est en train d'être livrée » ; je ne précise pas quelle guerre, mais c'était en juillet 2006. La guerre entre Israël et le Hezbollah libanais avait lieu. On ne voit pas cette guerre dans les images, on ne voit aucune trace de cela.

Cependant, pour moi, je dis « guerre », parce qu'il y a eu des guerres incessantes là-bas et quand tu regardes les choses depuis cette perspective de la caméra, beaucoup d'éléments sont hors-champ, alors c'était très important, je pense, pour le film, pour la narration du film, de savoir à quel moment on se trouve.



En face de la caméra, tout était, en fait, aussi mystérieux qu'on le voit. Tout est coïncidence et incidence en même temps. Cette unique caméra figée te fait réfléchir, te fait prendre part activement à la création d'un récit sur la vie de ces gens.

Peut-être que le but principal de ce film c'est d'attirer notre attention sur toutes les choses, sur les gens qui passent devant nous et que nous ne remarquons pas.



La réalisation du film a été comme rédiger un journal. Un des aspects était de travailler avec les images, avec ce qui était à portée de main. Essentiellement, faire le travail d'un détective.

Dans un sens, un vrai réalisateur est un détective. Un vrai écrivain est un détective. C'est donc un genre de film qui a représenté un certain défi en termes de création, de composition, et pour trouver le bon équilibre entre les images, le son et le texte.



Le matériel était sans son. C'était une caméra de surveillance, il n'y avait donc pas de son. Donc à travers les images, à travers ce que mon père avait capté, en avançant, en rembobinant, en mettant pause, j'ai cherché des traces. Et j'ai fait la même chose avec le son. J'ai placé un micro là où avait été située cette caméra et j'ai enregistré le quartier. Plus tard, j'ai fait des enregistrements en studio. Je voulais capter tous les sons, de la même manière que cette caméra avait capté toutes les images.



Enfin, contrairement à ce que l'on peut voir dans les films, les récits sont sans fin dans la vraie vie, et il n'y a rien de plus mystérieux et d'infini que le son.

Alors, par exemple, je me suis enregistré en train de tousser et je savais que cela sonnerait comme si c'était la toux de mon père. Quand je vois le film maintenant, je crois que c'est sa voix.

Travailler le son est toujours une partie très intéressante pour moi et qui me plaît beaucoup, parce que cela amène le film à un autre niveau. On peut faire tellement de choses. C'est infini ce que l'on peut faire avec le son. J'ai passé beaucoup de temps, trop de temps, à travailler le son. J'ai dû me forcer à m'arrêter à un moment, après des mois et des mois.

Les personnes avec qui je travaillais devenaient folles. Nous avons des milliers et des milliers d'enregistrements de bruits de pas !

C'est enrichissant, car soudain tu réalises que cette image est vivante. C'est comme peindre un tableau et réaliser que la peinture commence à bouger. Tu commences à voir que tes personnages commencent à marcher.

Quelques bruits ici et là, des bruits de pas.

Nous avons aussi utilisé beaucoup de respirations dans le film et des sons de personnes qui se parlent à elles-mêmes. J'ai d'ailleurs vraiment enregistré des personnes en train de se parler à elles-mêmes. Tu en arrives à faire ce genre de choses créatives.

Si j'avais des producteurs, car je produis moi-même mes films, du moins ce genre de film là, ils me tueraient, car j'ai la liberté totale de faire ce que je veux, sans restrictions.



En ce qui concerne la musique, pour une partie, j'ai utilisé un genre de musique que ma famille et que mon père, en particulier, écoutait.

Pour le générique de fin, j'ai utilisé une chanson que j'ai écoutée par hasard et que j'ai finalement utilisée pour le film. C'est exactement ce processus que j'essaie de vous expliquer. Lorsque tu es tellement investi émotionnellement dans un projet, les choses commencent à arriver en conséquence, c'est-à-dire, tu trouves la musique que tu cherches et tu trouves tous les éléments qui peuvent t'aider à réaliser le film.

Je pense qu'il est très important de comprendre et c'est ce qu'essaie de faire ce film, c'est-à-dire, donner de l'espace et une voix à des récits qui existent, mais que nous voyons rarement dans les films, car les films n'ont pas le temps pour cela, s'ils suivent une structure comme ils le font habituellement.



L'intervention que je fais dans le film d'introduire la voix de ma nièce, qui n'était même pas encore née lorsque ces images ont été enregistrées en 2006, car elle n'a que 9 ans, vient du fait qu'il était très important pour moi d'introduire une voix fraîche, une voix d'enfant qui n'a pas de vraie relation avec le temps. Quelle est la différence entre hier et demain pour un enfant ? Ils ont une perception du temps complètement différente. Donc tout ce qu'elle dit devient de la poésie et j'étais très intéressé par sa voix et

par ses observations qui n'étaient pas reliées au temps ni à l'espace.



L'homme qui a jeté la pierre a rendu possible l'existence de ce film, car sans lui, mon père n'aurait pas eu l'idée d'installer une caméra de surveillance. Donc symboliquement, je dis maintenant que pour faire un film, il faut d'abord que quelqu'un jette une pierre. Dans les années soixante, des personnes de la Nouvelle Vague disaient que pour faire un film, il te faut un pistolet et une femme. Et dans ce cas, il suffit de quelqu'un qui jette une pierre pour remettre en question la vie quotidienne et interrompre la réalité.



[CS] Tous ces films remettent en question des images et la relation envers ce pays de manière différente, mais ils deviennent tous par eux-mêmes des archives, car tous les quatre deviennent des documents. C'est comme si l'on archivait le temps présent, peut-être pour des enquêtes futures.

Il est donc important de montrer la Palestine, de la sortir de cette invisibilité qui fait partie de cette colonisation israélienne. Ces films laissent une trace qui est vraiment très importante, pour les générations futures également, pour qu'ils voient ce qu'était et ce qu'est la Palestine.

Vous avez écouté :

Kamal Aljafari, réalisateur de **An Unusual Summer**

Ameen Nayfeh, réalisateur de **200 mètres**
Charlotte Schwarzinger, chercheuse sur le cinéma palestinien et la réutilisation des archives dans le cinéma documentaire

Réalisé et monté par

Matti Sutcliffe et **Elina Chared**

Mixé par

Boris Gobin et **Anaïs Cabandé**

Une co-production

Aflam et **Copie Carbone**

Merci à

Rawan Odeh et **Irene Uboldi** de **CinéPalestine**