



HAL
open science

Regards, visibilité historique et politique des images sur les réfugiés palestiniens depuis 1948

Stephanie Latte Abdallah

► **To cite this version:**

Stephanie Latte Abdallah. Regards, visibilité historique et politique des images sur les réfugiés palestiniens depuis 1948. *Le Mouvement social*, 2007, Culture et politique. Hommage à Madeleine Rebérioux, 2-3 (219-220), pp.65-91. 10.3917/lms.219.0065 . hal-02320129

HAL Id: hal-02320129

<https://sciencespo.hal.science/hal-02320129>

Submitted on 27 Jul 2021

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 - NoDerivatives 4.0 International License

Regards, visibilité historique et politique des images sur les réfugiés palestiniens depuis 1948

par Stéphanie LATTE ABDALLAH*

L'histoire des réfugiés, tout comme celle des Palestiniens, est celle de la conquête de la visibilité politique et historique, à partir du vide créé par l'exode de la Palestine mandataire, lors de la guerre de 1948 et de la création d'un seul des deux États prévus par le plan de partage de l'ONU en 1947.

De l'absence construite des Palestiniens, écrasante jusqu'aux années 1970, et avant tout de ceux qui sont partis, les réfugiés, à la visibilité ; du déni d'appartenance à la terre de la Palestine des premiers temps tel que le disaient le slogan sioniste « un peuple sans terre pour une terre sans peuple », ou la fameuse phrase de Golda Meir dans les années 1960 « Les Palestiniens, qui sont-ils ? Ils n'existent pas » à la lente et inachevée présence à l'histoire. L'histoire des images autorisées sur les réfugiés est une part de leur histoire et sa métaphore : elle reflète le déroulement historique et l'a même pour une part construit. Terre trois fois sainte, terre d'un conflit symbolique et surtout d'un conflit territorial et politique, la Palestine historique a été un enjeu qui dépasse ses frontières. Depuis longtemps, l'histoire s'est faite selon l'image que les uns et les autres ont été à même de produire et de faire partager au plus grand nombre pour s'assurer des appuis internationaux.

Si ce déni fut, comme l'analyse Elias Sanbar, annoncé par les photographies prises en Palestine dès le XIX^e siècle par des voyageurs ou des missionnaires (1), ce sont les enjeux, les formes et la généalogie de cette entrée des Palestiniens dans le champ photographique et historique qui nous intéressent ici.

Et ce en partant tout d'abord des images humanitaires qui sont les seules à retracer plus d'un demi-siècle d'exil et témoignent de la spécificité de l'histoire des réfugiés palestiniens car elles sont le lieu et d'une certaine façon déjà le résultat d'une confrontation politique, historique et culturelle. Ainsi figurent-elles le consensus international sur la question des réfugiés à différentes périodes. Elles ont également acquis un statut unique d'« extériorité intérieure » : conçues par des institutions au départ étrangères (suisse, américaine, onusienne), elles sont aujourd'hui une part de la mémoire historique du peuple palestinien.

* Historienne, chargée de recherche au CNRS. IREMAM.

(1) E. SANBAR, « Introduction », in *Les Palestiniens. La photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours*, Paris, Hazan, 2004.

Entre 1948 et 1950, ce sont en effet la Croix-Rouge et les Quakers qui interviennent sur un mandat des Nations unies en Palestine et dans les pays alentour où se trouvent les exilés. Depuis lors et jusqu'à présent, l'UNRWA (2) (*United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East*) fournit de l'assistance humanitaire et des services. Il emploie aujourd'hui de l'ordre de 25 000 personnes, à plus de 99 %, hormis les dirigeants « internationaux », des Palestiniens exilés. Ses structures sont celles d'une véritable administration des réfugiés autour de trois « ministères » : Éducation, Santé et Services Sociaux.

Les images de l'UNRWA ont d'abord comme publics les bailleurs de fonds, puis également les Nations unies, la presse locale et internationale, les gouvernements des pays d'accueil des réfugiés, les ONG qui les diffusent en Europe ou aux États-Unis, les réfugiés et le personnel de l'Office. La réception est essentielle pour comprendre la production audiovisuelle de l'UNRWA quand il n'a pas de budget propre et est dépendant de donations renouvelées périodiquement. Cela revient le plus souvent à s'adresser aux principaux contributeurs : les États-Unis, qui donnent plus de la moitié de son budget depuis sa création, suivis par la Grande-Bretagne et, à présent, par la Communauté européenne, devenue le second donateur.

Jusqu'en 1967, ces photos et ces films qui participent de l'invisibilité des Palestiniens ont servi des visions pourtant contrastées de l'histoire en accord avec leurs projets politiques (partie 1) tout en ayant contribué à leur manière à une résistance à l'effacement (partie 2). A partir de 1967, les Palestiniens deviennent visibles comme peuple et groupe national : au sein de l'humanitaire, réalisateurs et photographes subvertissent en effet peu à peu, dans un contexte international renouvelé, le caractère universel et dépolitisant de la représentation des réfugiés pour incarner leur histoire à l'écran. C'est aussi le moment où, de l'intérieur de l'OLP, naît une première génération de cinéastes palestiniens (partie 3) (3).

1. Des images de l'Histoire pour servir des politiques : les Quakers, la Croix-Rouge et l'UNRWA 1948-1967

Isoler le secours du politique. L'autre regard des Quakers

Dès les premiers moments de l'assistance aux réfugiés, deux visions opposées se font jour au sein du dispositif d'assistance mis en place par les Nations unies en novembre 1948, l'Action de secours des Nations unies pour les réfugiés de Palestine (UNRPR (4)), qui coordonne l'action des Quakers (5) dans la bande de Gaza, et de la Croix-Rouge (6). L'origine de l'implication des différents organismes en Palestine et le rôle qu'ils souhaitent remplir par la suite montrent en effet de grandes différences.

Les Quakers étaient opposés à une dissociation entre une activité de secours et une activité de médiation et de conciliation, telle qu'elle est résolument instituée par les Nations unies, avec

(2) Que nous nommerons aussi l'Office.

(3) Le sujet de cet article a donné lieu à l'écriture d'un film documentaire en cours de réalisation.

(4) *United Nations Relief for Palestine Refugees*.

(5) *American Friends Service Committee*.

(6) Du Comité International de la Croix-Rouge – CICR – en Cisjordanie et de la Ligue des Sociétés Nationales de la Croix-Rouge au Liban, en Jordanie et en Syrie.

les créations conjointes du dispositif de secours et de la Commission de Conciliation pour la Palestine en décembre 1948. Leur rôle est dès le départ défini en termes politiques, et continuera à l'être après la fin de leur opération de secours dans la bande de Gaza en 1950, selon leur mission principale : établir la paix. Entre 1948 et 1950, ils s'assignent deux objectifs principaux. Le premier consiste à réinstaller les réfugiés qui rentrent en Israël par la mise en place de projets économiques, surtout agricoles, et à contribuer à leur maintien en Palestine. Dès le début de leur action, des projets de développement et de modernisation de l'agriculture sont initiés dans le village de Turan et à Acre, en Galilée, une région qui devait faire partie du futur État arabe selon le plan de partage de l'ONU en 1947. Le second est de travailler à la réconciliation des deux peuples par une activité de médiation politique entre les gouvernements et représentants politiques, et sur le terrain, par le développement de lieux de sociabilité, d'échange ou la mise en place d'activités professionnelles communes à la population juive et arabe.

Sur le plan audiovisuel et photographique, il est alors difficile d'aborder la question des réfugiés. Et la dissociation établie entre secours et politique par les Nations unies sera appuyée par une série de pratiques et de représentations véhiculées par la Croix-Rouge jusqu'en 1950, puis par l'UNRWA, visant à strictement séparer l'action humanitaire de l'enjeu politique posé par ceux qui sont alors nommés les « réfugiés arabes ». Mais le politique se voit entendu ici dans un sens très large en raison de la politisation immédiate de la question de l'appartenance territoriale des Palestiniens réfugiés : il concerne tout autant leur identité sociale, l'explication historique d'un conflit territorial et les modalités de la guerre... Les images produites par les différents organismes au cours de cette période 1948-1967 montrent une remarquable cohérence entre le regard photographique ou filmique et les conceptions politiques et opérationnelles des Quakers, de la Croix-Rouge et de l'UNRWA.

Dans l'ensemble, les documents visuels des Quakers (7) (leur unique film (8) et leurs photographies) établissent en effet une continuité entre la période pré et post-exode, et, ce faisant, inscrivent l'appartenance territoriale d'un peuple à la Palestine d'avant 1948. Ils revêtent ainsi une dimension historique, sociologique et anthropologique. Ils rendent compte de certains aspects de la vie urbaine et villageoise dans la bande de Gaza : on y voit ainsi le cinéma Assamir de la ville de Gaza, la rue principale de la ville, une photographie de la mosquée, la ligne de chemin de fer (**photo 1**). Ils montrent des scènes de la vie villageoise et les différentes activités économiques qui étaient celles des réfugiés : la pêche, le travail agricole dans la bande de Gaza et en Galilée où ils ont des projets de maintien et de modernisation de l'agriculture (**photo 2**). Les photos des Quakers décrivent une société déracinée dans sa diversité et les différents statuts ou fonctions sociales qui la composent : sur l'une d'entre elles figure un mukhtar, sur une autre trois générations de réfugiés, sur une troisième un homme religieux (**photo 3**). Elles représentent des personnes singulières dotées d'une identité collective et individuelle. Le regard photographique instaure l'idée d'une communauté d'intérêt, d'une proximité entre les réfugiés qui sont ici également acteurs de l'assistance humanitaire et ceux qui la dispensent, de même qu'un lien entre la terre et ses habitants. Contrairement aux images du film du CICR de 1950, *Les errants de Palestine* (9), le spectateur n'est pas confronté à des groupes d'hommes et de femmes formant une masse indistincte et passive qui reçoit les secours. Les conditions singulières de la situation de réfugié et

(7) Cf. Fonds photographique de l'*American Friends Service Committee (Quakers)* Palestine 1948-1950.

(8) Il s'agit d'un film muet d'une dizaine de minutes sans titre tourné par un réalisateur des Nations unies dans la bande de Gaza en 1949.

(9) Fonds photographique et audiovisuel du Comité international de la Croix-rouge Palestine 1948-1950.

Photo 1 – Rue principale, ville de Gaza, mars 1949. © *American Friends Service Committee*

Photo 2 – Travaux agricoles, village de Turan, Galilée, 1949-1950.

© *American Friends Service Committee*

les multiples contingences, stratagèmes, ainsi que le travail quotidien que demande l'accès à l'assistance, sont visibles. Sont aussi représentées les émeutes répétées, générées par les modalités d'une assistance qui ne peut satisfaire les attentes de réfugiés qui souhaitent retrouver leur terre, refusent les contrôles de leur droit à l'assistance, ou demandent des secours de meilleure qualité et en plus grand nombre. Elles témoignent également de la présence d'un conflit armé dont les protagonistes sont identifiés, dont les pratiques et les conséquences violentes sont illustrées, comme le montrent de nombreuses photographies du village entièrement détruit de Beit Hanoun, celle d'une vieille femme sortant de la cave où elle a trouvé refuge (**photos 4 et 5**), ou l'image de l'alignement des tombes dans le cimetière de la bande de Gaza, dont le commentaire nous dit qu'elles sont nombreuses suite à la guerre et aux conditions de dénuement créées par les départs hâtifs.

En revanche, *Les errants de Palestine*, *Sands of Sorrow* (10) ou, par la suite, les films produits par l'UNRWA dans les années 1960 participent de ce que l'on pourrait nommer – en reprenant le terme de Roland Barthes – une naturalisation de l'histoire (11) des réfugiés. Ils instaurent tout d'abord une rupture totale entre la situation actuelle de réfugiés et la période antérieure. Les organismes humanitaires interviennent ici à partir de l'exode figuré comme un moment zéro de l'histoire politique et même sociale des personnes, une *tabula rasa*. Les réfugiés sont des errants, sans racines, des inutiles au monde. Une identité de réfugié est créée et devient la seule qualité des personnes vues sur l'écran. Elle isole, sépare en se substituant à toute autre forme d'appartenance sociale car celle-ci à travers le lien à la terre (travail agricole, habitations, etc.) serait immédiatement politique. Ces films masquent les données historiques du conflit qui est brièvement mentionné sans qu'aucun élément ne permette de le comprendre, ni même de connaître les belligérants. Les Palestiniens réfugiés semblent victimes d'une catastrophe a-politique et a-temporelle. La création d'un effet d'a-temporalité est due à cette image de réfugiés coupés de leur identité sociale, présentés de manière répétitive comme une masse passive de misérables éternels, par des photographies et des plans récurrents de femmes chargées d'enfants, de longues files d'hommes et de femmes que l'on recense, que l'on déplace d'un endroit à un autre, qui attendent la distribution de nourriture ou de couvertures. Cet effacement du contexte historique et social tient aussi au montage et au commentaire qui lissent les événements, dans une histoire dont le scénario est sans voix, sans personnages hormis les institutions qui, elles, secourent activement les « réfugiés arabes ». Ceux-ci sont toujours évoqués dans des phrases à la forme passive ou impersonnelle.

L'espace géographique, la Palestine, dont « les lieux parlent à l'âme et à l'imagination de milliers d'êtres humains » (12), se prête à l'inscription de la question des réfugiés dans un temps immémorial : un temps mythique d'éternel présent qui efface le déroulement historique. La représentation de la Palestine contemporaine comme terre biblique et comme lieu archéologique à travers l'intérêt pour l'histoire ancienne est un topos récurrent dans la littérature scientifique comme dans les récits de voyages depuis le début du XIX^e siècle. Aussi l'image de la fixité de la vie sociale et de traditions figées dans un temps mythique en Palestine, dans la région, et au-delà dans les descriptions de lieux lointains et « primitifs » a-t-elle été soulignée par de nombreux travaux (13). Dans *Beneath the Bells of Bethlehem* (14), les coiffes des

(10) Fonds photographique et audiovisuel de l'UNRWA 1950 –, Nations unies, 1950.

(11) R. BARTHES, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.

(12) CICR, *Les errants de Palestine*, op. cit.

(13) J. FABIAN, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Objects*, New York, Columbia University Press, 1983.

(14) Fonds photographique et audiovisuel de l'UNRWA 1950 –, Film de l'UNRWA des années 1960 (pré-1967) non daté précisément.

Photo 3 – *Mukhtar*, bande de Gaza. © *American Friends Service Committee*
Photo 4 – Colonel égyptien Barini, Major juif Cohen, Lieutenant égyptien Hassan,
Palestine 1950. © *American Friends Service Committee*.

femmes chrétiennes sont décrites comme n'ayant pas changé depuis les Croisades. A propos de la mise en place d'une coopérative de femmes, le commentaire souligne, en montrant les robes palestiniennes, qu'il s'agit là de « la broderie traditionnelle de la terre sainte ».

On retrouve dans ces films, qui s'adressent d'abord à un public américain et chrétien, certains thèmes qu'Annelies Moors analyse dans son étude des articles du *National Geographic Magazine* entre 1948 et 1967 (15) : la Palestine comme terre sainte et comme espace aux conflits récurrents, Jérusalem la ville divisée. La guerre de 1948 est ainsi présentée comme un des multiples avatars de cette conflictualité, qui devient la qualité naturelle d'un espace géographique. Un passage de *Tomorrow Begins Today* évoque conjointement ces trois motifs :

A nouveau en 1948, le conflit armé ravagea la terre. La paix de Jérusalem est rompue. La ville est divisée. Une partie tombe aux mains des Arabes, et l'autre dans celles de l'État d'Israël. Le destin de Jérusalem fut partagé par toute la Palestine. Et advinrent toute la perte et la souffrance créées par l'exode de la terre sainte (16).

La présentation historique du sujet par le commentaire de la plupart de ces productions est similaire. Elle évoque le temps biblique, les civilisations anciennes et l'archéologie, ou parfois les Croisades. Les films montrent certains monuments, puis immédiatement la conséquence du dernier conflit, les « réfugiés arabes ». Ils effectuent des sauts temporels vertigineux, font de constants allers-retours entre un temps mythique et les conditions de vie des réfugiés. Ces productions représentent la terre de Palestine et de la région comme un lieu aux multiples civilisations, saturé de vestiges, de traces et de symboles. Si les références à la chrétienté sont largement dominantes, les films élaborent souvent une image syncrétique de la terre sainte et rappellent pour la plupart qu'elle est « terre sacrée pour les fidèles de trois religions » (17). Ces représentations, centrées sur une terre rejetée dans un temps mythique, gommant l'enjeu politique des réfugiés palestiniens, et ont deux intentions. D'une part, l'insistance sur la culture chrétienne est une manière de favoriser l'identification du public aux réfugiés, et de le sensibiliser à la nécessité de ramener la paix en terre sainte en insistant sur le paradoxe entre conflit et spiritualité chrétienne. *Beneath the Bells of Bethlehem* (18), entrecoupé de passages de la Bible, dont le fond sonore est fait de tintements de cloches et de musique liturgique, est un exemple particulièrement éloquent de cette volonté : l'image de la nativité est construite par des plans répétés où une famille réfugiée, puis une mère, un nourrisson et un âne sont filmés dans une grotte. Le commentaire construit un parallèle entre la situation des réfugiés et celle de Marie, Joseph et de Jésus, né dans une étable « car il n'y avait pas de place pour eux. Aujourd'hui, il semble qu'il n'y ait pas de place pour ces gens sans toit » (19). D'autre part, la présentation de la multiplicité des civilisations et des vestiges anciens et religieux, des monuments, tend à créer en partie le même effet que la représentation de la terre vide produite par les premiers Israéliens : elle légitime toute intervention extérieure par l'effacement de la vie sociale et la dématérialisation du territoire,

(15) A. MOORS, "Framing the 'Refugee Question' : the *National Geographic Magazine* 1948-1967", in S. LATTE ABDALLAH (dir.), *Images aux frontières. Représentations et constructions sociales et politiques. Palestine, Jordanie 1948-2000*, Beyrouth, IFPO, 2005, p. 43-59.

(16) Fonds photographique et audiovisuel de l'UNRWA 1950 -, UNRWA, *Tomorrow begins today*, années 1960 (pré-1967).

(17) CICR, *Les errants de Palestine*.

(18) *Op. cit.*

(19) Fonds photographique et audiovisuel de l'UNRWA 1950 -, UNRWA, *Beneath the Bells of Bethlehem*, *op. cit.*

Photo 5 – Bande de Gaza, 1948-1950. © *American Friends Service Committee.*

Photo 6 – Distribution de lait aux enfants, Cisjordanie 1948.

© Comité international de la Croix-Rouge.

qui n'est pas perçu par le spectateur comme un lieu de vie et d'activité économique. Aussi cette image d'une terre aux civilisations et religions multiples établit-elle une représentation géographique et temporelle aux contours flous qui construit un consensus politique en accord avec les contraintes de neutralité des Nations unies, et le développement d'un discours strictement humanitaire sur la question des réfugiés.

Investir dans un dispositif humanitaire innovant : le camp

Les réfugiés sont d'abord figurés comme une masse indifférenciée de gens passifs, qui attendent l'assistance ou sont transportés dans les camps (**photo 6**). Ils sont caractérisés dans le film du CICR comme dans ses archives écrites comme des indigents, et sont d'abord traités en tant que pauvres et en tant que malades potentiels. Ils sont des « errants », des « malheureux », ayant trouvé refuge dans de « pauvres huttes », ayant emmené avec eux quelque « pauvres objets », et de « maigres bagages » (20). La crainte des épidémies est à ce moment là un souci majeur, symbolique de la crainte sociale et politique inspirée par ces masses mouvantes, perçues comme indigentes et ignorantes, et donc dangereuses. La peur de la contagion donnera ainsi lieu à des campagnes autoritaires de grande ampleur, « une campagne anti-malaria », « une campagne anti-mouches », et ce jusqu'à la désinfection répétée des effets et des personnes au DDT (**photo 7**) (21) :

Le camp est monté, une nouvelle vie communautaire a commencé, un peu d'ordre se substitue au chaos des premières semaines de l'exode. Le premier souci des délégués du CICR est d'écartier les épidémies, on désinfecte tentes et grabats sans oublier les réfugiés eux-mêmes qui se prêtent de bonne grâce à cette toilette pour eux nouvelle (22).

La représentation de l'oisiveté des réfugiés se construit surtout à partir de la mission que s'assignent ces institutions humanitaires : une mission civilisatrice qui prend corps autour de la valeur clef du progrès moral et matériel, autour de l'organisation cartésienne de la vie quotidienne dans les camps, de l'ordre, de la propreté et de l'hygiène, et du rôle salutaire du travail ; et à partir de représentations élaborées au mépris de la réalité quotidienne de l'exil et de l'histoire sociale et culturelle des personnes, qui opposent les valeurs véhiculées par ceux qui donnent et par ceux qui reçoivent : activité/oisiveté, planification/désordre, hygiène/saleté.

Cette mission s'ancre à partir de l'été 1949 dans un investissement dans le système humanitaire, dans ses structures, et notamment dans la création d'espaces séparés, de lieux de l'exception : les camps. La Croix-Rouge crée en effet la plupart des camps qui seront par la suite administrés par l'UNRWA, et fait du dispositif circonscrit du camp un lieu essentiel d'application de mesures réformatrices des réfugiés. Le rôle dévolu au camp, comme outil de modernisation et d'action sur la société dans l'économie des secours, rappelle celui donné à la planification spatiale et urbaine, alliée à l'hygiène et au contrôle sanitaire dans l'Europe de

(20) *Les errants de Palestine*, op. cit.

(21) Photographie conservée par le Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge. Référence : Palestine refugees. File under : Relief-Palestine refugees. Medical care DDT 21-6 April 1950. Titre « An old methodology for preventing lice that is no longer used ».

(22) *Les errants de Palestine*, op. cit.

la fin du XVIII^e et du XIX^e siècle, tel qu'il a été montré par Michel Foucault (23). La négation de l'identité sociale des réfugiés ouvre la voie à des techniques humanitaires de formation des réfugiés à la nouvelle vie qui est créée pour eux dans les camps, censés remplacer le village ou la ville, et peu à peu devenir « leurs nouvelles "patries" » (24). Les camps constituent, particulièrement pour le CICR, une grande réalisation sociale, un lieu expérimental où un mode considéré comme innovant d'organisation matérielle, structurelle de la vie quotidienne doit produire des effets sur la vie sociale et sur les mentalités des réfugiés. Emblématique de cette vision, le camp expérimental de Jalazone est filmé dans *Les errants de Palestine*, dans un passage où une musique et un commentaire à l'enthousiasme naïf reflètent l'engouement du CICR pour la mise en place de camps aux vertus curatives, parfois envisagés comme des villages-modèles ou de futures cités-jardins. Il fait l'objet d'une kyrielle de photographies qui rendent compte de l'alignement parfait des tentes, de son organisation impeccable, et d'une vie quotidienne réglée et recréée en accord avec ce projet modèle (photo 8).

Contrairement à la Croix-Rouge, les Quakers sont, eux, réticents à s'investir dans le dispositif humanitaire dont ils craignent l'effet isolant. Ils ne sont pas favorables à la création des lieux de l'exception que sont les camps, car ils craignent de stigmatiser les réfugiés. Ceux dont ils s'occupent dans la bande de Gaza sont pour la plupart des lieux existants où la population s'est elle-même momentanément installée. Le camp de Nuseirat était en effet une ancienne prison militaire britannique ; celui de Maghazi était constitué d'un mélange de tentes bédouines, de tentes militaires égyptiennes, d'habitations en terre et en pierres, de quelques tentes militaires turques et de bâtiments militaires de l'armée britannique, dans lesquels furent logés par l'IRO (25) des réfugiés grecs et polonais. Les « villages-modèles » ou les « centres communautaires » qu'ils envisagent dans un premier temps sont à développer en Israël dans le cadre de réinstallations. Avec l'échec du maintien des habitants de la poche de Faluja et à Iraq al-Manshiyya dans le Néguev en mars 1949 suite aux actions répressives des militaires israéliens, leur travail de médiation et de réinstallation apparaît compromis et ils souhaitent se désengager d'une assistance menée pour elle-même, sans lien immédiat avec la question du retour. Ils considèrent en effet la seule activité de secours comme contribuant à la démoralisation des réfugiés. Cette perception est alors celle de la plupart des réfugiés : « L'affaire palestinienne n'est plus une question de libération d'un pays, elle a dégénéré en un problème humiliant : nourrir et abriter les réfugiés » explique ainsi l'un d'entre eux, interrogé par un journaliste en 1949 au Liban (26).

Mettre au travail des réfugiés « pauvres » et « oisifs » : une ambition morale et politique

Pour le CICR, la participation des réfugiés à l'établissement des camps sous les directives des délégués et leur appropriation du projet humanitaire doivent en revanche amorcer leur relèvement moral par leur mise au travail. L'activité de réfugiés, représentés comme peu enclins au travail, dans le cadre de l'organisation des camps, est ainsi montrée comme le

(23) On peut voir notamment sur cette question « L'œil du pouvoir » (entretien avec J.-P. Barou et M. Perrot), in *Dits et Écrits*, t. III : 1976-1979, Paris, Gallimard, 1994, p. 190-207.

(24) Archives du Comité International de la Croix-Rouge, CICR, *Rapport relatif à la création de camp de réfugiés*, Ramallah, 17 décembre 1949.

(25) *International Refugee Organisation*.

(26) Archives de la Ligue des Sociétés Nationales de la Croix-Rouge, « Visite aux camps du Liban Sud », 1949.

Photo 7 – Pulvérisation de DDT, avril 1950. © Fédération internationale des sociétés de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge.

Photo 8 – Camp de réfugiés de Jalazone, près de Ramallah, Cisjordanie, 1950.

résultat de la capacité du CICR à réformer la population. Discipline, travail et propreté sont ainsi les mots récurrents du rapport relatif à la création des camps de réfugiés du délégué du Commissariat de la Croix-Rouge, Jean Courvoisier. La distribution de nourriture se fait en échange d'un travail, et l'accès à ce travail n'est permis qu'à des conditions d'organisation, d'ordre et de propreté des tentes et des tenues (27). Dans un premier temps, le travail a une fonction de relèvement moral, ancrée sur l'image dominante de réfugiés oisifs, et son corollaire attendu : les effets néfastes sur les individus d'une inactivité prolongée qui peut entraîner la paresse, voire le mécontentement et la perméabilité à des idées ou à des manifestations de révolte, de subversion, ou de violence. Les Palestiniens déracinés par la guerre ne sont pas considérés comme les agents d'une économie et d'une société vivantes, mais comme des marginaux, sans liens, inactifs et pauvres, qu'il s'agit de redresser par le travail, ce dernier revêtant essentiellement ici une fonction symbolique, ce que Michel Foucault a nommé une « fonction disciplinaire » (28).

Une fois établie au niveau des représentations une séparation stricte entre le domaine du secours et celui du politique, la question de l'inactivité et de la mise au travail est le lieu où s'opère paradoxalement dans un second temps le glissement entre aide humanitaire et action politique. Avec le rapport de la Mission Économique d'Étude à la fin de l'année 1949, il s'agit ainsi de passer progressivement des secours (*Relief*) aux travaux de secours (*Works Relief Projects*), puis à un programme régional de travaux (*Works Projects*) de moyenne ampleur (reboisement, exploitations agricoles, travaux de construction de routes, amélioration des voies ferroviaires...) et de grande ampleur (le vaste projet de mise en valeur agricole de la vallée du Jourdain en Jordanie ou celui du Sinaï en Égypte) permettant d'employer et de fixer, contre leurs aspirations, les réfugiés dans les pays d'accueil. Ils est attendu qu'ils s'intègrent en participant au développement économique de ces pays. A partir de là, la question des réfugiés est envisagée sous un jour économique, qui complète la préoccupation humanitaire afin de pallier le *statu quo* des négociations politiques. Les réfugiés deviennent alors une masse de chômeurs qui doit trouver une place dans l'économie régionale, et sont la « manifestation la plus sérieuse des troubles économiques créés par les hostilités entre Arabes et Israéliens » (29). Aussi est-il espéré que les pays d'accueil se chargent directement de la question des réfugiés dans ce cadre. Ils refusent. L'UNRWA commence ses activités en mai 1950. Il est créé pour coordonner ces travaux en accord avec les pays d'accueil, et permettre la transition entre secours, travail et réinstallation. La politique de réinstallation par les grands travaux cristallise les oppositions des réfugiés, de la plupart des pays d'accueil et des pays arabes voisins, et elle est enterrée en 1955.

Transformer l'individu : éducation, intégration et mobilité sociale

Dès le début des années 1960, l'UNRWA est ainsi conduit à changer d'orientation pour développer son système éducatif. La crainte politique inspirée par la jeunesse de la deuxième génération participe largement de cette nouvelle orientation. Si la volonté internationale est toujours au désengagement de l'humanitaire, la situation politique régionale avive les craintes américaines de diffusion du communisme auprès de la population réfugiée : l'hostilité régionale

(27) Archives du Comité International de la Croix-Rouge, CICR, *Rapport relatif à la création de camp de réfugiés*, Ramallah, 17 décembre 1949.

(28) « L'œil du pouvoir », *art. cit.*, p. 204.

(29) Nations unies, Assemblée générale, *Palestine. Premier rapport provisoire de la Mission Économique d'Étude pour le Moyen-Orient*, 17 novembre 1949.

au Pacte de Bagdad (30) au milieu des années 1950 et l'accord d'armement entre l'Égypte de Nasser et la Tchécoslovaquie en septembre 1955 apparaissent en effet comme des signes inquiétants de renversement idéologique. En outre, les opérations des premiers fedayin à partir de la bande de Gaza au même moment, puis la progressive reconstruction du mouvement national et le lancement des actions militaires du Fatah de Yasser Arafat en 1965 depuis la Syrie et la Jordanie, avivent considérablement ces perceptions. L'UNRWA constitue, particulièrement pour les États-Unis, un vecteur possible de stabilisation et d'endiguement du communisme dans le contexte de la guerre froide qui motive la pérennisation de son mandat et l'investissement dans de nouveaux programmes. L'éducation, au cœur de la nouvelle politique de l'UNRWA dans les années 1960 (31), incite au lancement du Département audiovisuel qui multiplie alors les films sur un thème permettant de diffuser une image politiquement consensuelle. L'éducation a fait l'objet d'une demande très forte de la part des Palestiniens et des réfugiés quand, outre sa portée en termes de formation d'un peuple, elle ne s'opposait pas à leur volonté de retour.

Aussi, pendant ces années 1955-1967, les représentations des réfugiés s'infléchissent-elles. Elles se veulent résolument positives. Leur inactivité n'est plus essentialisée mais liée à une situation, même si celle-ci n'est pas explicitée : celle de la vie dans les camps, qu'il s'agit de changer en offrant aux personnes les possibilités de transformer leurs existences. Dans le film *A Journey to Understanding* (32), le commentaire dépeint une génération de jeunes hommes talentueux et par nature désireux de travailler mais à qui font défaut la formation et les qualifications techniques recherchées au Moyen-Orient. Ils sont représentés comme doués des qualités et de la volonté nécessaires à cette transformation, et comme étant par nature travailleurs : « Les Arabes palestiniens sont connus dans la région pour leur application au travail, leur ordre, et leur ingéniosité » (33). La seconde génération, pour laquelle la pérennisation des secours fut un problème majeur pour l'UNRWA qui s'installait ainsi dans un mandat à plus long terme, est opposée à la première, victime de sa situation et trop âgée pour qu'une action réellement formatrice ait pu être appliquée.

Si le lien historique à la terre est parfois évoqué, il l'est avant tout par la nécessité de s'en défaire dans un contexte de développement économique régional où l'agriculture ne peut fournir du travail à toute la population. La deuxième génération n'ayant pas, en outre, dans les camps, bénéficié du savoir-faire des paysans. Ceci est illustré par un plan de *Tomorrow Begins today* (34) où de jeunes hommes posent sur le sable un problème de géométrie :

Même s'il n'y avait pas de réfugiés, dit le commentateur sur ces images, il y a trop de bras pour travailler trop peu de terre cultivable. Pour avoir un bon métier, un garçon doit avoir une bonne formation. Dans un Moyen-Orient qui se développe rapidement, s'il peut devenir un artisan qualifié, il ne sera plus indésirable partout où il se trouve.

Ici, le commentaire souligne le déplacement de la question politique des réfugiés sur le plan strictement économique. Le travail agricole, qui était au cœur des projets de réinstallation collective, est brusquement marginalisé par des représentations centrées sur les trajectoires personnelles

(30) Accord de sécurité régional sous l'égide de la Grande-Bretagne et des États-Unis, dont le but était d'endiguer l'influence du bloc de l'est et auquel s'opposaient l'Égypte et la Syrie.

(31) Le commissaire général John Davis met ainsi en place un plan triennal (1960-1963) centré sur l'acquisition de qualifications professionnelles. A partir de 1970, l'éducation devient le premier poste de dépenses de l'UNRWA.

(32) Fonds photographique et audiovisuel de l'UNRWA 1950 -, UNRWA, 1961.

(33) *Ibid.*

(34) UNRWA, *op. cit.*

des jeunes, impliquant une mobilité géographique et sociale en rupture avec les activités économiques de leurs parents et avec la question d'une implantation territoriale politiquement contestée.

La situation politique régionale ayant profondément changé, cette génération nombreuse est, plus que la précédente, représentée comme potentiellement dangereuse. Le commentateur Hugh Downs, qui présente *A Journey to Understanding* comme un voyage familial entrepris à la découverte de la situation des réfugiés arabes, et surtout de l'action de l'UNRWA, fait ainsi du « demi-million d'enfants des réfugiés arabes » les protagonistes du film. Il répète ce chiffre comme une mise en garde, à la fin de son intervention, afin d'encourager le financement de bourses d'études individuelles par le public. De même, *Tomorrow Begins Today* (35) s'achève par un long plan qui évoque à demi-mots l'éventualité d'un changement d'attitude inquiétant de la jeunesse, qui peut être évité par l'action éducative.

La représentation strictement économique de la question des réfugiés n'est pas nouvelle. En revanche, elle s'ancre ici sur l'idée d'une transformation à l'échelle individuelle. Aussi les commentaires des films utilisent-ils de façon récurrente le masculin singulier, la caméra s'arrête sur des visages, sur quelques personnages. L'un d'entre eux reconstruit une parole individuelle fictive, par un procédé factice selon lequel une jeune fille raconte à la première personne son expérience dans le premier centre de formation pour filles de Ramallah (36). Pourtant ce regard individualisé est plus lié à un mode de gouvernement de la population qu'à une prise en compte d'individualités ayant une identité, des choix, une histoire et une voix singulières ou sociales. La caméra approche les personnes par des artifices, des détours au sein desquels la seule voix entendue est toujours celle d'une voix off, celle de l'Office qui parle pour ceux qu'elle représente vis-à-vis du public auquel elle s'adresse. La construction du film *A Journey to Understanding* est emblématique de cette approche filmique. Le présentateur Hugh Downs, au lieu d'interviewer les jeunes hommes filmés dans un des *Vocational Training Centres*, donne ainsi son appréciation personnelle des effets de cet apprentissage : « Si vous pouviez leur parler comme je l'ai fait, vous comprendriez en quoi apprendre et étudier ici dans le centre renforce chaque garçon, lui donne confiance... » (37). L'approche individuelle de l'UNRWA est à cette période également un moyen d'éviter la question politique posée collectivement par un peuple en exil, tout en favorisant son relèvement économique et son intégration dans la région, particulièrement par des migrations de travail dans les pays du Golfe et au-delà. Les documents écrits montrent en effet qu'elle représente une alternative aux projets contestés de réinstallation collective, et une possibilité pour l'UNRWA de se désengager de l'assistance.

2. Des photographies et des films humanitaires : outils et pratiques contrastés

La photographie comme un acte de réalité : construire le Département audiovisuel de l'UNRWA

Jusqu'en 1967, les photos et surtout les films de l'UNRWA sont fortement marqués par la dissociation voulue par les instances internationales entre la question politique et celle du

(35) UNRWA, *op. cit.*

(36) Fonds photographique et audiovisuel de l'UNRWA 1950 -, UNRWA, *Flowers of Ramallah*, 1963.

(37) *A Journey to Understanding*, *op. cit.*

secours aux réfugiés. Malgré les représentations qu'ils véhiculent qui participent de l'invisibilité historique des réfugiés, ils sont pourtant, à leur manière, des actes de résistance à l'effacement.

Peu après le premier exode, en 1949 et 1950, il est en effet presque impossible de filmer ou de photographier la situation en Palestine et celle des « réfugiés arabes », ce que montre la correspondance des Quakers à propos du réalisateur des Nations unies, M. Wagg, venu dans la bande de Gaza à leur initiative pour documenter leur action :

Il [M. Wagg] relate qu'il rencontre une résistance considérable à ce projet au sein de la division cinématographique des Nations unies car ils sont alliés de près à des groupes particulièrement empathiques vis-à-vis d'Israël, qui ne sont pas très pressés que les besoins des réfugiés arabes soient présentés (38).

Ces difficultés expliquent la forte injonction à la dépolitisation et l'absence des événements historiques des documents visuels de cette période. Écrivant à Stanton Griffis, le directeur de l'UNRPR, M. Evans, responsable de la mission des Quakers, tient à l'assurer du respect de cette ligne rouge à propos d'un projet de documentation iconographique de la question des réfugiés dans la bande de Gaza, destiné à rendre visible l'action de secours et pérenniser les fonds. A ce moment là, les combats font encore rage et le responsable de la mission évoque ainsi le travail du photographe :

Il a aussi photographié les dégâts occasionnés par les bombardements dans la ville. J'ai tenu à éviter toute photographie et toute activité qui montrerait un intérêt pour les aspects militaires de cette affaire, car j'ai obtenu une permission uniquement sur la base d'un reportage sur la question des réfugiés (39).

C'est-à-dire, comme il l'explique, des photographies montrant uniquement le « besoin » et « les opérations de secours ». Il décrit par ailleurs la mise en scène du geste humanitaire, le don, par une distribution de lait, recrée dans le camp de Bureij pour les photographes, arrivés trop tard.

Ces contraintes continuèrent à s'exercer dans les années 1950 et 1960 : « Dans les années 1960, explique Matar Z., chargé du bureau de l'information et des relations publiques de l'UNRWA à Amman, l'environnement politique ne permettait pas d'appeler les choses par leur nom » (40).

On ne pouvait pas dire, raconte Munir N., un ancien photographe de l'Office, par exemple « le pont Allenby ou le camp de Karameh a été bombardé par les Israéliens », il fallait dire « il a été bombardé ». Parce que nous étions les Nations unies et une agence humanitaire, nous étions supposés aider les réfugiés et non pas dire qui a fait cela (41).

Les films qui se démarquaient de cette ligne, s'ils parvenaient à être acceptés par les différents responsables de l'UNRWA, étaient violemment attaqués par les représentants de l'État d'Israël à l'ONU comme ce fut le cas pour celui tourné sur l'exode de 1967, *Aftermath*, qui fut qualifié de pure propagande pro-palestinienne.

(38) Archives de l'*American Friends Service Committee*, Lettre de Charles R. Read, Field Director, à Bronson Clark, Palestine Desk, 4 novembre 1949.

(39) *Ibid.*, Lettre de Mr. Evans à Mr. Stanton Griffis, 26 décembre 1948.

(40) Amman, entretien du 15 février 2004.

(41) Beyrouth, entretien du 1^{er} mars 2004.

Aux limitations politiques auxquelles faisait face le Département audiovisuel s'ajoutaient les contraintes matérielles, et ce en dépit des changements qui apparaissent peu à peu à partir de 1967 et ont amorcé une lente réhistoricisation des images humanitaires. Des contraintes, liées au système onusien, qui ont empêché l'élaboration d'une véritable réflexion sur les productions ou d'une politique concertée de communication, comme le décrit Ron W., directeur adjoint du Département de l'information et des relations publiques entre 1979 et 1998 :

J'ai surtout essayé de maintenir le Département Audiovisuel en vie, ce qui n'était déjà pas facile. Nous avions peu de moyens. Personne n'aime l'UNRWA. Il a existé pour que les Palestiniens se tiennent tranquilles, alors il y a une vraie bataille autour de l'Office et de ses films. Et puis comment jugent-ils la communication ou les films ? Une fois, un administrateur des Nations unies est venu. Il voulait savoir si l'Office avait bonne presse. Il a demandé à ce qu'on lui sorte tous les articles récents qui parlaient de l'UNRWA. Il a pris un mètre et il les a mesurés. C'est pareil avec beaucoup de responsables ou de Commissaires généraux. Beaucoup sont des diplomates sans imagination et préoccupés par leur carrière et leur ego. Tout ce qu'ils veulent, c'est se faire valoir en étant cités souvent par la presse. Les pays donateurs, c'est la même chose, ils veulent d'abord être publiquement remerciés pour l'aide qu'ils apportent aux pauvres Palestiniens, que cela se voit pour qu'ils en retirent un bénéfice politique (42).

Dans ce contexte, créer dès 1950 une section photographique puis la transformer en un véritable Département audiovisuel fut une entreprise difficile, novatrice qui a témoigné d'une certaine vision politique, quand ce Département subvertira par la suite une part de ses limites initiales pour participer de l'élaboration de documents historiques sur les réfugiés palestiniens. Cette réalisation doit beaucoup à Myrtle W., une journaliste et photographe britannique qui, à partir de 1954, a dirigé la petite section photo de l'Office mise en place en 1950 par Alexander S., de l'UNESCO, au siège de Beyrouth. Dès le départ, il avait choisi un groupe de jeunes réfugiés palestiniens talentueux qui partirent se former au Caire comme scénaristes et réalisateurs. En sus des photographies, la section photo produit déjà au cours des années 1950 quelques documentaires et des films à vocation éducative. A partir de 1954, le personnel de la section photo s'agrandit pour compter une vingtaine de personnes en 1978, au moment où l'Office se replie à Vienne en raison de la guerre libanaise et où Myrtle W. prend sa retraite :

Elle [Myrtle W.] avait du pouvoir à l'UNRWA, elle était très forte, *se souvient Samir H., scénariste*, elle savait comment faire aboutir les projets. C'est grâce à elle qu'il y a eu de l'argent pour faire du cinéma et développer l'audiovisuel à l'UNRWA. C'est elle qui a tout commencé (43).

Avec l'essor de la production cinématographique dans les années 1960, cette section qui comprenait trois branches dans les années 1950 (photographie, film et graphisme) devint dans les années 1960 un véritable Département audiovisuel (44).

(42) Amman, entretien du 18 février 2004.

(43) Beyrouth, entretien du 3 mars 2004.

(44) Qui forme une des trois branches du bureau de l'information et des relations publiques avec le Département des publications et celui de la traduction.

Dans le contexte d'invisibilité historique des réfugiés et de mythification de l'histoire de la guerre de 1948 par l'historiographie israélienne de cette même période (45), les nombreuses photographies prises dès les premiers moments, au cours des années 1950, ont été, en dépit de leurs limites, des « certificat[s] de présence » (46) : l'essence de la photographie étant, si l'on suit Roland Barthes, de « ratifier ce qu'elle représente » (47). Elle n'est pas en effet de remémorer le passé mais d'être « une émanation du *réel* passé » (48). Et elle pose donc, plus qu'un autre art, une « présence immédiate au monde – une co-présence », une présence qui « n'est pas seulement d'ordre politique ("participer par l'image aux événements contemporains") » mais « est aussi d'ordre métaphysique » (49).

Les points de vue photographique et cinématographique de l'humanitaire

Les contraintes matérielles et politiques ayant déterminé ces documents visuels semblent pourtant avoir eu moins d'effets sur les photos que sur les films. Outre les images des Quakers qui offrent toutes un autre regard, les photos de l'UNRWA et surtout celles du CICR se distinguent du film *Les errants de Palestine* en documentant l'exode de manière historique. Elles montrent les départs massifs des Palestiniens en 1948 à pied et en bus, mentionnent précisément les lieux quittés, rendent compte des transferts de population entre les zones juives et arabes, les bombardements, et les échanges de prisonniers de guerre, en accord avec le rôle d'intermédiaire neutre du CICR et sa mission de protection des civils et des prisonniers pendant la guerre de 1948. Elles identifient clairement les belligérants et l'évolution du conflit. De même, quelques photos enfouies dans les archives écrites rendent compte du massacre de civils palestiniens à Deir Yassin les 9-10 avril 1948, et le rapport de Jacques de Reynier, responsable du CICR, sur cet événement constitue un témoignage historique ancien sur certaines pratiques guerrières.

Une des raisons de ce contraste tient à ce que le film, comme outil de communication, est plus contraignant puisqu'il est construit pour une diffusion publique destinée à récolter des fonds. Une intention que n'avaient pas toutes les photographies. Les productions audiovisuelles de l'UNRWA ont été élaborées et diffusées avec une attention accrue et selon un protocole strict, dans lequel les opérateurs d'image et le réalisateur interviennent peu dans la conception, même si cela a changé au fil du temps : en général, un spécialiste du sujet à traiter écrit un scénario, qui doit être approuvé par le directeur de la branche audiovisuelle, et par différents responsables dont le Commissaire général, puis il est tourné, et passe alors par un visionnage attentif afin de s'accorder sur la version finale à diffuser. Ce processus et cette dissociation entre écriture et réalisation ont abouti à des documentaires complètement fermés qui manquent d'originalité et d'une écriture cinématographique créative. Ceci caractérise la plupart des films institutionnels, où, comme l'analyse Jean-Paul Colleyn, l'attention est portée plus sur le contenu que sur la forme :

(45) Jusqu'aux brèches introduites dans l'histoire officielle par le courant dit des « nouveaux historiens israéliens » (tels que Benny Morris, Ilan Pappé ou Tom Ségev) dans les années 1980.

(46) R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile-Gallimard-Seuil, 1980, p. 135.

(47) *Ibid.*, p. 133.

(48) *Ibid.*, 138.

(49) *Ibid.*, p. 131.

Le caméraman semble avoir pour mission de prendre des images destinées à accueillir un texte de commentaire : il filme le plus souvent en plan large et les gros plans sont soit anecdotiques, soit « sentimentaux », comme par exemple les portraits fixes d'enfants ou de vieillards. Dans ce mode de production documentaire, [...] l'opérateur ignore à quoi et dans quel montage ses images vont servir. Il est chargé de « couvrir », sans chercher à capter les interactions, ni à tourner des séquences (50).

C'est particulièrement le cas dans les films de l'Office quand de nombreux plans ont été utilisés dans des documentaires différents, et pour illustrer des commentaires distincts. A *contrario* de ce que Roland Barthes écrit sur le cinéma, les productions de l'Office sont dans les premières décennies si fermées qu'aucun hors champ, ou « champ aveugle » (51), n'existe. Ce sont plutôt dans ses photographies que les significations sont moins assénées, que le regard est moins guidé et peut parfois s'extraire du cadre par une manière artistique créée par ce qu'il nomme le *punctum* de la photographie : un détail, un hasard qui vient zébrer, contredire, déranger le sens général de la photo. Un *punctum* qui peut aussi être lié à une vue du temps offerte par certaines photographies, surtout historiques et que l'on retrouve quelques fois dans celles de l'UNRWA : elles donnent en effet à voir une « pure représentation du temps » qui est un « autre *punctum* (un autre « stigmaté ») que le « détail ». Ce nouveau *punctum* qui n'est plus de forme, mais d'intensité » (52).

Ce regard artistique autorise, pour quelques photos seulement, à aller au-delà de la récurrence des sujets photographiés réunis dans trois grands thèmes : les infrastructures des camps et les tentes ; les réfugiés qui sont essentiellement des femmes et des enfants ou des personnes âgées, hommes et femmes ; les écoles et les consultations médicales. Il permet encore de subvertir un peu l'effacement de l'histoire, du politique et des identités sociales des réfugiés des clichés antérieurs à 1967, moment où les événements historiques (l'exode de 1967 puis la guerre libanaise à partir de 1975) font peu à peu irruption dans le champ photographique. Les photos de l'UNRWA se caractérisent en effet jusque-là par cette « tendance à universaliser » (53) les réfugiés qui marque l'iconographie humanitaire, telle que l'a décrit Lisa Malkki. Une tendance qui s'élabore pour une part sur l'idée commune qui fait du réfugié une personne ayant été arrachée à la « spécificité de sa culture, de son espace et de son histoire », et qui serait donc « humain dans le sens le plus basique, le plus élémentaire ». En témoignent la multitude de photos archétypales de femmes à l'enfant ou d'enfants. Des images qui sont très prégnantes dans la représentation du déplacement, et de l'humanité pure que se doivent d'incarner les réfugiés (54). Auxquelles s'ajoutent celles qui figurent des vieillards, et en retour la quasi-absence dans l'iconographie d'hommes dans la force de l'âge. Toutes images qui illustrent la construction universelle d'un « homme-victime » (55) dépourvu d'identité particulière. Une construction contemporaine qui a été relevée par de nombreux auteurs comme les philosophes Alain Badiou ou Giorgio Agamben. Ce dernier oppose ainsi ce qu'il nomme « la vie nue (zôé, le simple fait de vivre) » réduite au silence des réfugiés à la

(50) J.-P. COLLEYN, « L'analyse des images d'archives : point de vue théorique et étude d'un cas », in S. LATTE ABDALLAH (dir.), *Images aux frontières...*, op. cit., Beyrouth, IFPO, 2005, p. 31.

(51) R. BARTHES, *La chambre claire*, op. cit., p. 90.

(52) *Ibid.*, p. 148-150.

(53) L. MALKKI, *Purity and Exile : Violence, Memory and National Cosmology among Hutu Refugees in Tanzania*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 9.

(54) *Ibid.*, p. 11-12.

(55) A. BADIOU, *L'éthique. Essai sur la conscience du mal*, Paris, Hatier, 1993.

« vie qualifiée (*bios*, la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou à un groupe) » (56) du citoyen. Cette altération de l'image des réfugiés au cours du xx^e siècle (57) est liée au changement qui s'est fait jour dans leur mode de prise en charge : ce siècle a vu le passage de réfugiés européens des premières décennies puis de ceux issus de la guerre froide qui étaient considérés comme « politiques » à une perception essentiellement humanitaire et universelle des réfugiés à partir de la constitution du Haut Commissariat des Nations unies pour les Réfugiés (HCR) en 1950. Ceci a eu pour effet pour ceux qui ont suivi, pour la plupart issus des pays du Sud, l'insistance sur leur dénuement. L'émergence des réfugiés palestiniens survient à ce moment historique charnière, où se constituait le HCR, dont il a pourtant été décidé qu'ils ne dépendent pas. Et ce pour une part en raison de la spécificité des attributions de l'UNRWA dans les premiers temps au regard de la réinstallation dans les pays d'accueil par les grands travaux.

L'absence de l'histoire personnelle et collective est en outre accrue par certaines images dont la facture évoque celle de gravures, qui semblent de la sorte inscrites dans un passé éternel, et par l'effacement du contexte : la plupart des photos antérieures à 1967 ne sont en effet tout d'abord pas datées et leurs légendes ou titres sont généraux et approximatifs. On ne peut pas toujours connaître le lieu où elles ont été prises, tel que le montre le catalogue photographique de l'UNRWA réalisé au début des années 1980 (58). Cet ouvrage dépeint de surcroît le mode d'archivage des photographies jusqu'à cette période : un classement qui tendait là encore à empêcher une lecture historique ou même thématique ou géographique des images quand il s'inspirait surtout des divisions organisationnelles de l'Office (entre les Départements du Secours et des Services Sociaux, de l'Éducation et de la Santé) autour de quatre thèmes : les « conditions de vie des réfugiés », « l'éducation pour les enfants réfugiés », les « soins de santé » et une petite section « Arts et artisanat ».

Visibilité : faire son histoire en images (1967-2003)

Politiser, incarner l'image humanitaire

Avec le second exode de 1967, les images humanitaires s'infléchissent, de même que le mandat de l'UNRWA. L'Office élargit ses services à la communauté palestinienne dans son ensemble. Au cours des années 1970, il est progressivement investi de la mission de protéger les civils palestiniens dans le cadre du droit international lors des conflits, avec la guerre libanaise qui débute en 1975 puis la première Intifada en 1987. Ce processus sera accru par la reconnaissance de l'OLP à l'ONU en 1974 comme représentant légitime du peuple palestinien, au titre duquel il devient un interlocuteur officiel de l'UNRWA tout comme les pays d'accueil des réfugiés et influe plus visiblement sur ses orientations et sa communication. Les

(56) G. AGAMBEN, *Homo Sacer, le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Le Seuil, 1997.

(57) Notamment relevée par B. HARELL-BOND, « The Experience of Refugees as Recipients of Aid », in A. AGER (ed.), *Refugees. Perspectives on the Experience of Forced Migration*, New York, The Tower Building, 1999, p. 136-168.

(58) UNRWA, 1983-1984 (non daté précisément), *UNRWA Photo Catalogue*, UNRWA Public Information Division, Vienne.

représentations des réfugiés sont alors fortement influencées par les conceptions de l'identité, de l'appartenance et de la culture palestiniennes véhiculées par le mouvement national ; par l'évolution du débat sur la question à l'ONU ; et par les périodes où se font jour des perspectives de règlement du conflit, celles ouvertes par les accords de Camp David en 1978 et par la Conférence de Madrid en 1991 qui annonce les accords d'Oslo de 1993 (Oslo I) et 1995 (Oslo II). A partir de 1967, et particulièrement dans les films post-1974, l'historicité du problème des réfugiés et les conflits affectant les Palestiniens deviennent plus visibles. Le rôle de documentation et de témoignage pris par l'UNRWA s'accroît avec le durcissement du conflit libanais et les effets sur la population des camps de l'invasion de Beyrouth par les Israéliens en 1982 puis la première Intifada fin 1987. Par ailleurs, les droits des réfugiés et du peuple palestinien sont pris en compte, de même que l'identité palestinienne, à travers des films centrés sur des personnages ou des portraits de figures palestiniennes (59), et la documentation exhaustive des traditions culturelles et artisanales et du patrimoine palestinien. Une mémoire culturelle qui symbolise aussi le lien au passé et à la terre de Palestine en accord avec les images de la culture conjointement véhiculées par le mouvement national (60).

Certains films tissent en filigrane ce lent changement du regard humanitaire. Dans *The Silver Lining* (UNRWA, 1964) (61) en effet, les images de la première compétition sportive entre les jeunes des camps des différents pays d'accueil en 1962 sont dites « palestiniennes » pour la première fois. Le drapeau palestinien est porté par les participants, ce qui préfigure le rôle joué par l'humanitaire dans l'affirmation d'une identité nationale. De même, les résolutions de l'ONU (62) et la légalité internationale sont pour la première fois mentionnées suite à l'exode de 1967 et à l'occupation de la Cisjordanie et de la bande de Gaza (UNRWA, *Aftermath*, 1967) (63). En outre, l'éducation est présentée comme un moyen de mobilité sociale et géographique individuelle, mais aussi comme un outil collectif utile à la reconquête de la terre (UNRWA, *Peace is more than a Dream*, 1973) (64).

Ces changements sont tout autant dus à l'évolution de la question palestinienne au niveau international, à des événements historiques tragiques et aux effets de la renaissance du mouvement national palestinien au cours des années 1960, puis de son influence auprès de la population palestinienne et particulièrement des réfugiés à partir de la fin de cette décennie. Ils sont aussi liés au rôle et à la place grandissants pris par les réfugiés au sein du dispositif humanitaire quand ils accèdent peu à peu à des postes à responsabilités et s'emploient à faire valoir leurs vues de l'intérieur. A partir des années 1970, les réalisateurs, techniciens et responsables du Département audiovisuel sont presque tous des Palestiniens ou parfois des Libanais. Plus largement, cette période est marquée par une re-politisation du système humanitaire par les réfugiés : par l'appropriation individuelle et collective de ses symboles, de ses structures et de ses outils. Les camps, de dispositifs humanitaires, deviennent, dès la fin des années

(59) Il s'agit de films intitulés *The Palestinians*, 1973-1974, qui évoquent les conditions de vie et la place du mouvement national dans les camps du Liban, *The Palestinian do have rights. The question of the inalienable rights of the Palestinian people*, 1979, *Refugee visiting abandoned home in 1948*, 1987 ; ou d'autres comme *Palestine refugees, interviews*, 1983-1984 ou *Palestinian Portraits*, 1987. Cf. Fonds photographique et audiovisuel de l'UNRWA 1950 -.

(60) On peut citer *Culture/heritage*, 1990 ou *Palestinian embroidery*, 1990, *eod. loc.*. Sur la question de la construction de symboles culturels nationaux palestiniens, voir I. MAFFI, « Collecting Palestine », in S. LATTE ABDALLAH (dir.), *Images aux frontières*, *op. cit.*, p. 275-295.

(61) Fonds photographique et audiovisuel de l'UNRWA 1950 -.

(62) La résolution 237 du Conseil de sécurité de l'ONU demandant le retour des habitants des zones occupées depuis le déclenchement des hostilités le 5 juin 1967.

(63) Fonds photographique et audiovisuel de l'UNRWA 1950 -.

(64) *Ibid.*

1960 et jusqu'aux Accords d'Oslo de 1994 et 1995, les figures emblématiques de la nation palestinienne. Les cartes de rations sont, en l'absence de la terre, appropriées jusqu'à ce que la modification de la définition des réfugiés de l'UNRWA en 1993 fasse qu'elles témoignent non plus seulement de l'aide humanitaire attribuée, mais également du statut de réfugié de Palestine (65).

Les images changent peu à peu à partir de 1967 mais ce sont les années 1980 qui marquent clairement la rupture, après l'occupation de Beyrouth en 1982 et les souffrances des civils palestiniens portées aux yeux du monde à travers les massacres de Sabra et Chatila de septembre 1982. Ce renversement est appuyé par la politique du Commissaire général Giorgio Giacomelli qui dirige l'UNRWA de 1985 à 1991. Il entretient un dialogue plus fréquent avec l'OLP et donne à la fin de son mandat, contrairement aux précédents, plus de moyens et de marge d'innovation au Département audiovisuel :

Dans les années 1980, raconte Ron W. directeur adjoint entre 1979 et 1998 du Département de l'information et des relations publiques, c'était une période faste. On ne peut pas dire qu'il y avait une vraie politique ou ligne de communication mais le Commissaire général Giorgio Giacomelli soutenait la production de films et voulait que les choses soient appelées par leur nom. Il était plus engagé. Il faut dire que c'était la violente période de l'invasion du Liban par les Israéliens. C'est un tournant dans les films de l'UNRWA (66).

L'irruption progressive de l'histoire individuelle et collective des Palestiniens réfugiés dans les images de l'UNRWA s'est faite de plusieurs manières : en premier lieu dans les sujets abordés par les films et la place peu à peu donnée aux événements historiques majeurs. Le film *Prelude to Peace* tourné par trois réalisateurs de l'Office en 1986 (67), un Palestinien, un Libanais et un Américain, est emblématique de cette nouvelle visibilité quand il retrace pour la première fois, sous la forme classique de la narration par un commentateur, l'histoire du conflit israélo-palestinien et des réfugiés du début du siècle à la guerre libanaise. En second lieu, on observe des ruptures formelles avec l'apparition dans les films des témoignages des protagonistes de l'histoire, les Palestiniens réfugiés. Dans *Aftermath*, tourné en 1967, pour la première fois un Palestinien, ici un employé de l'UNRWA, parle directement de la situation créée par l'arrivée de milliers de déplacés dans la capitale jordanienne. Par ailleurs, entre 1989 et 1997, l'Office produit des clips de quelques minutes diffusés sur CNN tous les quinze jours. Ils dépeignent la vie quotidienne des réfugiés ou racontent un cas illustrant leur situation économique, sociale ou politique. L'injonction de neutralité politique qui caractérise toute la communication et les pratiques de l'UNRWA, liée à son statut d'agence de l'ONU et à son mandat humanitaire, a imposé sur ses images des limites nombreuses, et la question apparemment formelle de l'utilisation de témoignages a des implications politiques bien au-delà du style des productions.

Parce que l'UNRWA est une agence des Nations unies, il y a la contrainte de la neutralité, raconte un des réalisateurs clefs de l'UNRWA, aujourd'hui retraité. Mais comment peut-on être neutre ? Finalement, cela a été plutôt réussi dans les films mais au prix de l'objectivité : on ne peut dénier le fait par exemple que depuis 1967, il y a

(65) Sur ces points, cf. S. LATTE ABDALLAH, « La part des absents. Les images en creux des réfugiés palestiniens », in S. LATTE ABDALLAH (dir.), *Images aux frontières*, op. cit., p. 67-102.

(66) Ron W., entretien du 18 février 2004.

(67) Fonds photographique et audiovisuel de l'UNRWA 1950 –.

des occupants et des occupés. Dès que j'intervuais un Palestinien qui parlait de ses problèmes quotidiens et que je voulais garder ses mots, j'étais accusé de trop donner de place à la position palestinienne. Il fallait avoir le contrepoint, une interview avec un Israélien. C'était une bataille continue. Il était très ennuyeux et très difficile de satisfaire les responsables de l'UNRWA, même en essayant de détourner cela par des métaphores ou du symbolisme. Et puis, avec un point de vue artistique, les choses pouvaient être interprétées différemment, être ambiguës. Nos intentions étaient toujours suspectées. [...] En même temps, il n'est pas simple d'être à la place d'un responsable de l'UNRWA. Les États-Unis, qui étaient et sont les plus difficiles, et qui par exemple ont refusé beaucoup de nos clips, sont les principaux donateurs. Nous savions aussi qu'en tant que réalisateurs de l'UNRWA, nous ne pourrions montrer nos films qu'aux pays donateurs ou à des réseaux de diffusion locaux, que nous n'aurions jamais accès aux grandes chaînes de télévision car nous étions perçus comme étant du côté palestinien. Même dans des pays arabes comme le Liban ou les pays du Golfe, ils ne voulaient pas nos films (68).

L'attention aiguë de l'État israélien aux termes de la communication de l'Office relatée par un conseiller du Département des affaires politiques du ministère des Affaires étrangères israélien auprès des Nations unies, Menahem K., montre cette extrême sensibilité politique :

Ce que nous demandons, ce n'est pas la neutralité qui serait de ne prendre aucun parti, mais l'impartialité, c'est-à-dire de critiquer chaque côté de façon égale. Nous nous opposons à toute position politique de l'UNRWA et de ses dirigeants et à toute reprise par l'UNRWA de la terminologie employée par les Palestiniens, par exemple sur la qualification de massacre en parlant des événements de Jénine [en avril 2002] ou sur l'emploi du mot « mur » pour désigner la barrière de sécurité que nous édifions entre Israël et la Cisjordanie (69).

Si cette vigilance concerne à présent surtout les paroles des représentants et employés de l'Office, les témoignages ne purent être régulièrement employés dans les productions qu'à partir de la première Intifada en 1987 :

[Avec l'Intifada], les choses ont changé, un certain degré de critique pouvait être accepté. J'ai pu mettre dans les films des interviews très critiques, qui parlaient des pratiques israéliennes, et même des exodes de 1948 et de 1967. C'est particulier à cette période. Il faut dire que les donateurs commençaient à se lasser du problème des réfugiés palestiniens, certains voulaient montrer davantage les conditions de vie matérielles désastreuses des gens. Moi, je pensais qu'il ne fallait pas exagérer ce *poverty business*. Et quand j'ai proposé d'avoir le point de vue personnel des réfugiés, cela a été accepté par les responsables. Les gens ont pu parler de leurs expériences. On a pu voir les choses à travers leurs propres yeux, et plus seulement à travers cette voix du commentateur qui parlait à la place des gens à travers un texte que nous écrivions. Ce qui montrait du doigt ceux qui en étaient la cause. Cela a été un soulagement pour moi de pouvoir dire ce qui devait être dit d'une façon artistique. J'ai toujours préféré garder les interviews de personnes, dans leur langue, avec des sous-titres. Giacomelli nous a même poussés à aller plus loin. Le premier film que je lui ai montré, il m'a dit :

(68) George N., réalisateur, Vienne, entretien du 28 avril 2004.

(69) Jérusalem, entretien du 15 février 2004.

« il est trop timide, si les gens souffrent alors il faut que cela se voie sur l'écran ». Et enfin, nous avons eu du bon matériel vidéo (Bétacam) (70).

Ce tournant mesuré dans les images de l'UNRWA a contribué à l'opposition des représentants de l'État israélien à sa production audiovisuelle et à leur remise en cause de son utilité en termes d'accroissement des donations. Une remise en cause non fondée si l'on en juge par les retombées financières de certaines de ces campagnes :

Pour obtenir plus d'argent, ils vont montrer à quel point les gens vivent des situations misérables et la question qui est posée est « qui sont les responsables? » et nous sommes alors visés. Ils sont trop intelligents pour nous accuser directement mais implicitement nous sommes désignés comme la cause. Il y a une ligne très ténue entre faire un *fundraising* efficace et nous décrire comme des monstres. En général, ils y réussissent ; quand ce n'est pas le cas, nous réagissons. Et je ne suis pas sûr que cela soit si efficace, ils feraient mieux d'utiliser l'argent qu'ils dépensent à faire des films pour leurs programmes (71).

Enfin, ce changement s'est traduit par de nouvelles lectures d'images existantes auxquelles est insufflée une dimension historique par leur contextualisation a posteriori. Si, à partir du second exode de 1967, les événements historiques entrent dans le champ photographique ou filmique, et si la plupart des photos sont datées et accompagnées d'une légende, ce n'est qu'au cours des années 1980 et 1990 qu'une recontextualisation historique systématique du fonds photographique plus ancien est faite. Aussi des plans et des rushs tournés auparavant seront-ils habilement montés pour être employés dans de nouveaux films et servir cette fois-ci une narration historique, comme ce fut le cas par exemple dans *Prelude to Peace* (1987). Dans les années 1990, une complète réorganisation des archives audiovisuelles, particulièrement des photos, a, en quelque sorte, créé des archives historiques. L'organisation actuelle du site Internet de l'Office illustre cette nouvelle conception des archives et du rôle donné aux photos et à l'image. Les deux vastes expositions photographiques organisées pour le 45^e et le 50^e anniversaire de l'UNRWA témoignent de cette volonté. La première, intitulée « Le grand voyage », retrace en images fixes les événements centraux de l'histoire des réfugiés et de la question palestinienne depuis 1922, moment de l'établissement du mandat britannique en Palestine, en utilisant, depuis 1950, des photos de l'UNRWA minutieusement datées, titrées et situées. Cette reclassification est aussi liée à l'intérêt accru porté aux archives audiovisuelles et à la reconnaissance de leur fonction dans la mémoire et l'histoire nationale palestiniennes qui se sont traduits par la numérisation en cours de l'ensemble du fonds afin de garantir sa préservation.

Le souci de l'humanitaire de participer, par ses documents, de l'élaboration de l'histoire palestinienne depuis l'exode s'est fait jour à une période où, dans le sillage du processus de Madrid (72), une solution impliquant le démantèlement de l'Office et le transfert de ses archives et de ses infrastructures à l'Autorité palestinienne semblait proche. C'est aussi le moment où le siège de l'UNRWA installé depuis 1978 à Vienne en raison de l'instabilité de la situation à Beyrouth est réimplanté à Gaza (1996). Les années 1990 sont donc avant tout celles d'un projet de désengagement qui voit se réduire considérablement le personnel de la branche audiovisuelle. La plupart des réalisateurs et photographes partent à la retraite ou sont invités à quitter l'UNRWA après avoir sommairement formé un personnel gaziote plus restreint. Cette

(70) George N., réalisateur, Vienne, entretien du 28 avril 2004.

(71) Menahem K., Jérusalem, entretien du 15 février 2004.

(72) Lancé dès 1991, il préfigure les accords de paix d'Oslo.

implantation dans la bande de Gaza ayant eu l'effet – contraire à celui escompté – d'isoler l'Office au lieu de renforcer l'Autorité palestinienne, de le couper de ses liens directs avec les pays donateurs, de contraindre fortement les déplacements de son personnel entre les différentes zones d'opération en raison de la politique de bouclage israélienne et d'augmenter le coût de tournage des films. Avec la paix en devenir, le problème des réfugiés est censé ne plus exister. Hormis quelques clips sur CNN et de très courtes productions au moment du 45^e puis du 50^e anniversaire de l'Office, entre 1994 et 2004, l'UNRWA ne produit plus aucun film quand il en faisait un tous les trois ou quatre mois auparavant.

Militer, faire un cinéma palestinien

Malgré ce changement dans les images humanitaires, certains, tel Fayez O., photographe et caméraman qui a fait toute sa carrière à l'Office, critiquent leur répétitivité, et leur effet principal : produire un sentiment de compassion perçu comme à la fois insuffisant et humiliant.

Pendant l'Intifada, *dit-il*, beaucoup d'images qui montraient la vie quotidienne ont été tournées et ont été refusées. Le motif était que l'UNRWA est une organisation de charité et n'est pas supposé faire de la propagande, ou avoir un rôle public d'observateur ou de témoin. Selon eux, ceci devait être montré par l'OLP. Nous avions une ligne rouge que nous ne pouvions pas dépasser. C'est pour cela que nos films ne disent pas la vérité sur les Palestiniens. La plupart de ces films parlent toujours de la même chose : on y voit l'exode de 1967, le pont Allenby détruit, les gens qui vont ou quittent les camps de tentes, ou plus tard les camps détruits, les avions israéliens frappant les camps, les tirs ici ou là. Ils prennent les prises de vue modérées et des plans qui disent : « Oh, pauvres Palestiniens, nous sommes désolés pour les Palestiniens, et c'est tout ». Où est notre image ? Ils abîment notre image. L'image des Palestiniens n'est pas celle d'une femme palestinienne mal habillée, devant une tente, portant un enfant ou allant chercher ses rations, elle est celle du combattant qui essaie de recouvrer les droits des Palestiniens (73).

Certains parmi ces photographes ou cinéastes palestiniens décident de rester au sein de l'humanitaire. Ils veulent changer ses images et ses pratiques de l'intérieur. D'autres le quittent ou s'engagent quand se reconstruit le mouvement national à partir du milieu des années 1960. Il s'agit pour des scénaristes, photographes ou réalisateurs de contribuer au sein de l'OLP à la nouvelle visibilité nationale d'un peuple en exil, de promouvoir un cinéma militant et de créer un cinéma palestinien. L'un d'entre eux, Samir H., scénariste et réalisateur formé par l'UNRWA à Beyrouth et au Caire au début des années 1950, raconte :

Quand l'OLP est née, j'étais encore à l'UNRWA et nous avons essayé de montrer que nous étions Palestiniens à l'intérieur de l'UNRWA et que nous faisons notre devoir vis-à-vis de notre pays. Je me souviens d'une fois où nous avons réuni tout le personnel dehors après le travail, dans l'enceinte de l'UNESCO à Beyrouth où étaient les bâtiments de l'Office. Je leur ai dit : « Maintenant, en tant que Palestiniens, nous commençons à avoir une adresse. Notre adresse est celle de l'OLP et nous devons nous demander ce que nous pouvons faire, avec notre savoir, pour notre pays. Pendant des

(73) Amman, entretien du 10 janvier 2001.

années, nous avons aidé les réfugiés pour qu'ils s'en sortent mais maintenant nous devons faire quelque chose de plus ». [...] J'ai quitté l'UNRWA en 1965 ou 1967. Je suis parti car c'était trop confiné pour moi, j'étais reconnaissant d'avoir appris un métier mais j'étais jeune, je voulais voir autre chose, travailler de manière indépendante. [...] J'avais aussi pris des contacts avec l'OLP. J'ai écrit pour eux un rapport sur la façon dont le cinéma pourrait être utilisé pour la cause palestinienne mais c'était un peu trop tôt, l'OLP venait juste d'être créée. Puis j'ai fait quelques films avec Ismaïl S., qui avait des responsabilités à l'OLP (74).

Ismaïl S. fut directeur du département culturel et artistique de l'OLP jusqu'en 1982. Il fut l'un des initiateurs du cinéma au sein de la centrale palestinienne. Réfugié après 1948 avec sa famille dans le camp de Khan Younis dans la bande de Gaza, il est peintre et fut formé aux Beaux-Arts au Caire puis à Rome. Il a travaillé deux ans à l'UNRWA entre 1956 et 1958 avant de s'engager à l'OLP dans les années 1960. Son frère, Jamil S., déjà employé dans la branche audiovisuelle de l'UNRWA depuis 1953, deviendra responsable du Département de l'information et des relations publiques en 1981 et restera à l'Office jusqu'à sa retraite en 1994. Dès la fin des années 1960, il croit que la photographie et le cinéma sont essentiels pour atteindre les gens et témoigner de l'existence d'un peuple sur la scène internationale. Il décide de tourner en 8 mm ou en 16 mm de petits films sans moyens, tel un sur la bataille de Karameh en 1968, puis sur les bases de fedayin à Amman et dans les collines entre Jérash et Ajloun en Jordanie entre 1968 et 1971.

À la fin des années 1960, *se remémore-t-il*, je me suis dit que le cinéma pouvait jouer un rôle dans la cause palestinienne. Les films de l'UNRWA sont faits pour obtenir des donations, ils montrent que les gens sont pauvres et ont besoin d'assistance humanitaire. Nos films ont été réalisés pour montrer que les Palestiniens existent, pour qu'ils retrouvent leurs droits de vivre comme un peuple en Palestine. J'ai aussi fait des films qui montraient autre chose sur les Palestiniens. J'en ai fait un à partir d'un de mes tableaux par exemple, je voulais que les gens sachent que nous n'étions pas que des combattants, des fedayin, des « terroristes » comme on nous appelait à ce moment-là (75).

C'est aussi pendant cette première période de la résistance palestinienne qu'un autre pionnier, Mustapha A. A., militant au Fatah, forme à Amman en 1969 avec Hani J. et Sulafah J. le premier groupe cinéma au sein de l'OLP. Originaire de Jérusalem, il grandit exilé en Jordanie et, après des études de santé publique, vient à la réalisation quand le ministère de l'Information jordanien, auprès duquel il travaille un temps, l'envoie se former à la technique de la caméra à Londres. Comme nombre de Jordaniens d'origine palestinienne, il est congédié du service de l'État en 1971 après le conflit entre l'armée royale et le mouvement national palestinien, resté dans la mémoire collective à travers l'épisode de Septembre Noir. Il suit alors les institutions palestiniennes au Liban, crée une section photographique et élargit les rangs de l'unité cinéma. Il cherche des appuis pour soutenir une création cinématographique qui alimente des polémiques sur son utilité et ses activités au sein du Département de l'information de l'OLP. Il réunit à Beyrouth au début des années 1970 un groupe de trente-cinq personnes, des cinéastes, des poètes, des écrivains, des peintres qui défendent cette vision à l'OLP. Cette unité devient en 1976 l'Institut palestinien du

(74) Beyrouth, entretien du 25 février 2004.

(75) Amman, entretien du 9 février 2004.

cinéma. Les films de l'OLP étaient destinés à des festivals en URSS et en Europe de l'Est ou dans le monde arabe et à ses bureaux de représentation dans le monde qui organisaient des projections pour faire connaître la cause palestinienne.

Si le cinéma de ces années est avant tout posé comme un enjeu frontalement politique, il l'est de diverses manières : certains parmi les réalisateurs, tels Mustapha A.A., Ismail S. ou Adnan M., avaient une démarche véritablement artistique et étaient préoccupés, comme beaucoup d'artistes de cette période historique, par la manière dont « un cinéma militant pouvait développer son propre langage » (76). Au regard de la difficile articulation entre art et politique, Mustapha A. A., assistant de Jean-Luc Godard lors du tournage de son film sur la résistance palestinienne *Ici et là-bas. Jusqu'à la victoire* (réalisé avec Anne-Marie Miéville en 1974), partage le point de vue qu'il défend dans ce film. Ce souci n'est pas celui de tous au sein de la centrale palestinienne, le cinéma étant dans l'ensemble peu considéré ou envisagé seulement comme un outil de propagande politique. A ce moment-là chaque faction d'envergure continue à revendiquer sa propre branche cinéma. Mustapha A. A. représente le Fatah ; Qassem M., qui est Irakien, le Front Populaire de Libération de la Palestine ; Adnan M., un Jordanien, et Rafiq H., un Libanais, le Front Démocratique de Libération de la Palestine. Tous ces réalisateurs sont alors réunis dans la capitale libanaise, un pôle culturel et politique propice à cette production cinématographique, et plusieurs forment le projet d'unifier réellement ces différents groupes dans une institution commune. Adnan M. a étudié le cinéma à Moscou, il est réalisateur et critique. Il était responsable de l'information au sein de l'Institut palestinien du cinéma. Pour lui à cette période, il s'agissait de fonder un cinéma palestinien, par des œuvres et une institution pérenne à même de le développer. Ce projet échoue.

Un bref regard sur ces films montre tout d'abord le souci central de rendre présent, par l'image, le peuple palestinien : ainsi en est-il de façon exemplaire du film de Mustapha A. A. *They do not exist* (années 1970) (77) qui fait référence aux célèbres phrases de Golda Meir et de Moshé Dayan sur l'inexistence des Palestiniens comme peuple et comme groupe national. Cette préoccupation s'allie à celle exprimée par Ismail S. de faire valoir d'autres images des Palestiniens, avec des films sur la peinture ou d'autres accordant une grande place à la musique ou à la poésie, qui sont le plus souvent une plongée dans la mémoire palestinienne des lieux quittés. Pourtant ce souci de se distinguer à la fois de l'image du réfugié ou de celle contraire du combattant ne marque pas l'ensemble des films. Beaucoup prennent pour sujets la lutte armée ou politique et, avec la guerre civile libanaise, les effets de l'offensive et de l'occupation israéliennes, les souffrances de la population palestinienne, qui sont accompagnées d'un discours de dénonciation des pratiques militaires israéliennes. Se construit dans ces productions l'image des civils palestiniens comme des victimes qui, contrairement à l'image universalisée du réfugié, sont des victimes historiques, politiques, parfois inscrites dans une généalogie victimaire où figurent celles du Vietnam, d'Hiroshima et de Nagasaki, de la conquête de l'Ouest, les Indiens d'Amérique, ou même parfois celles, juives, des nazis. Les images sont crues et veulent provoquer l'émotion ou parfois même l'effroi du spectateur. Le film réalisé par Adnan M. sur le siège du camp de Tal al-Zaatar par la milice chrétienne libanaise des Kataeb et l'armée syrienne, qui coûta la vie à de nombreux civils, *Des nouvelles de Tel al-Zaatar* (1976) (78) est à cet égard une exception. Il aborde ce sujet sans se centrer sur les faits mais à travers le dialogue d'une mère et de sa fille de trois ans qui narrent l'événement en riant pour dire, selon lui, la possibilité de renouveau même après un traumatisme. Ce film fut particulièrement mal reçu.

(76) Mustapha A. A., Ramallah, entretien du 13 février 2004.

(77) Fonds audiovisuel de l'OLP 1969-1982.

(78) *Ibid.*

Après 1982 et l'expulsion des structures du mouvement national palestinien du Liban, c'est la fin du cinéma au sein de l'OLP. En grande difficulté, l'Organisation de libération de la Palestine s'installe à Tunis où ce qui reste de l'Institution du cinéma périclite quand plus personne ne lui accorde d'importance dans le nouveau contexte politique. La plupart des réalisateurs ne rejoignent pas les structures du mouvement national à Tunis : Mustapha A. A. revient à Amman où il tente sans succès de relancer le cinéma palestinien ; Qassem M. s'installe en Europe ; Rafiq H. reste dans son pays, le Liban, et Adnan M. retourne chez lui en Jordanie :

Nous avons échoué, *confie-t-il*. Avant 1982, les dirigeants de l'OLP finançaient un peu le cinéma, même s'ils n'ont jamais vraiment compris l'importance du cinéma et s'ils ne lui ont jamais donné de réels moyens. Nous travaillions en tant que bénévoles, nous n'avions jamais les budgets nécessaires pour employer des techniciens professionnels. Mais après 1982, à l'OLP, plus personne ne croyait au cinéma. L'Autorité palestinienne non plus n'a jamais été intéressée (79).

En quittant Beyrouth assiégée par l'armée israélienne, l'OLP perd également l'ensemble de ses archives audiovisuelles, qui devaient être transférées ailleurs mais dont la trace disparaît : elles furent probablement soit détruites soit confisquées par les occupants. Ses films et des archives de l'UNRWA, surtout des rushes, qui leur avaient été confiés, disparaissent à cette période. Seul le fonds photographique de l'OLP put être conservé. Plus tard, les copies de certains films purent être réunies, reconstituant une partie seulement de ces archives.

1982 marque une rupture brutale et la fin de cette conception politique et nationale du cinéma. Par la suite, une nouvelle génération de cinéastes palestiniens, comme Michel Khleifi, Rachid Masharawi ou Elia Suleiman, pour la plupart vivant en Israël ou dans les territoires occupés, commencent à faire des films. Si la première génération de réalisateurs œuvrant pour le cinéma palestinien sont souvent des Arabes non-palestiniens ou presque toujours des Palestiniens réfugiés, de la Diaspora, qui inscrivent leur travail dans une perspective collective et institutionnelle, celle des structures du militantisme politique, la suivante naît sur le territoire de la Palestine et voit émerger des figures indépendantes qui font des fictions, et non plus quasi-exclusivement des documentaires. Elle préfigure puis accompagne la nouvelle centralité politique du mouvement national et de la résistance qui renaît avec la première Intifada en 1987 à partir de l'intérieur, des Territoires occupés, la Cisjordanie et la bande de Gaza. Si la lutte pour la terre et celle pour l'image et la visibilité suivent des chemins parallèles et si histoire et images sont étroitement liées, comment comprendre ce passage récent à la fiction et surtout l'émergence d'individualités cinématographiques fortes qui se sont éloignées des institutions et des lignes politiques majeures de l'OLP ou de l'Autorité ? Si, pour certains cinéastes de la première génération, on ne peut plus parler là de cinéma militant, il faudrait décrypter ces œuvres et se demander si elles ne participent pas d'autres manières de faire de la politique, de changements de pratiques ou de formulations politiques qui auraient un écho à d'autres niveaux de la société et dans de nouvelles formes de mobilisation palestinienne.

(79) Amman, entretien du 3 février 2004.