HAL
open science

Des lieux d'images. Regards sur les territoires des réfugiés palestiniens

Stephanie Latte Abdallah

To cite this version:

Stephanie Latte Abdallah. Des lieux d'images. Regards sur les territoires des réfugiés palestiniens. Maryline Crivello; Karima Dirèche. Traversées des mémoires en Méditerranée. La réinvention du "lien" XIXe-XXe siècle, Presses universitaires de Provence, pp.163 - 190, 2017, 9791032001264. hal-03394126

HAL Id: hal-03394126

https://sciencespo.hal.science/hal-03394126v1

Submitted on 22 Oct 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.

Stéphanie Latte Abdallah, « Des lieux d'images. Regards sur les territoires des réfugiés palestiniens », dans Maryline Crivello, Karima Dirèche (dir.), *Traversées des mémoires en Méditerranée. La réinvention du « lien »,* Aix-en-Provence, PUP, 2017, p. 163-190.

Des lieux d'images
Regards sur les territoires des réfugiés palestiniens

L'histoire des réfugiés palestiniens, et au-delà des Palestiniens, a, d'une certaine manière, été celle de l'accès à des formes de visibilité historique à partir du vide créé par l'exode de 1948 (la *nakba*, la catastrophe), et la création d'un seul des deux Etats prévus par le Plan de partage de l'ONU de 1947. En 1948, cette disparition, cette sortie hors du champ de l'histoire, cette absence se sont aussi construites sur une série d'images. Elles ont été appuyées par le déni d'appartenance des Palestiniens à la terre de la Palestine tels que le disaient alors le slogan sioniste « un peuple sans terre pour une terre sans peuple », ou, dans les années 1960, la fameuse phrase de Golda Meir « les Palestiniens, qui sont-ils ? Ils n'existent pas ».

Cet article interroge ce lien entre regards, images, mémoire et histoire. Reprenant l'idée développée par Michel Foucault autour des régimes de véridicité (comment un discours peut fonctionner, être tenu pour vrai), il s'agira ici de s'attacher à des régimes de visibilité qui sont fortement liés à ce qui fait mémoire, et surtout à ce qui fait histoire. Le rôle des images, prépondérant dans tout conflit, a été accru dans ce contexte. Terre trois fois sainte, terre d'un conflit symbolique et surtout d'un conflit territorial et politique, la Palestine historique a de longue date été un enjeu qui a dépassé 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, des relais internationaux. En un sens, 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 façonné.

Je centrerai mon propos sur les représentations de la terre, du territoire de la Palestine historique et des espaces dans lesquels les exilés palestiniens se sont installés après l'exode. J'analyserai donc surtout les images des premières décennies (entre 1948 et 1967), les moments pendant lesquels cette invisibilité a été construite autour, d'une part, de la représentation d'un territoire de tout temps mythifié, la terre sainte de la Bible, et, d'autre part, d'images humanitaires, celles de la Croix-Rouge puis de l'UNRWA, qui ont inscrit les « réfugiés arabes » puis les « réfugiés de Palestine » dans un nouvel espace, celui du camp. Dans les camps, puis au-delà, l'accès au travail a d'abord été conçu comme un moyen de réimplanter les réfugiés dans leurs principaux pays d'accueil (Liban, Syrie, Jordanie). Puis, l'image de l'éducation a lancé l'humanitaire dans le cinéma. Elle s'est élaborée sur l'idée de se défaire du lien à la terre.

Mais, au cours des premières années, une autre image de l'humanitaire, celle des Quakers a aussi témoigné d'une autre politique. Aux mêmes moments, l'iconographie et la cinématographie sionistes, puis israéliennes, mettaient en scène le rêve et l'aventure sioniste à partir de représentations clivées du territoire investi par les nouveaux arrivants. Par la suite, j'étudierai la manière dont les Palestiniens ont investi les images avec l'émergence du cinéma révolutionnaire palestinien (dans le sillage de la renaissance du mouvement national palestinien dans les années 1960). On verra enfin comment, en Israël, les traces de l'exode sont à présent regardées et filmées : comment le passé est entré dans le champ, les décors de la fiction des pionniers sont devenus des traces, des marques de l'histoire dans le paysage.

Je m'appuierai sur une série de corpus d'archives visuelles : des films et photos de l'humanitaire (de la Croix-Rouge, des Quakers et de l'UNRWA) qui étaient adressés surtout à un public européen et américain ; des archives israéliennes (les *newsreels* de différents studios privés, les films de fiction sionistes pré-48, des films institutionnels israéliens, ceux de réalisateurs indépendants) ; les films du cinéma révolutionnaire, les photographies, créations vidéos, documentaires et fictions de réalisateurs et d'artistes palestiniens.

Un territoire mythifié : la terre sainte de la Bible

Avec l'exode, la première image qui a émergé de la catastrophe fut celle d'une terre de tout temps mythifiée, la terre sainte de la Bible. C'est à partir de ces images bibliques anciennes et clichées sur la Palestine que se sont formées les seules images de l'Arabe de Palestine ayant survécu à l'exode : celle du berger immuable, ou parfois du fier bédouin.

Ces images sont ancrées sur des personnages archétypaux, ancestraux, de longue date présentés comme caractéristiques de la Palestine. Elles évoquent celles que véhiculaient déjà les différents studios européens qui travaillaient en Palestine avant 1948 et les photographies prises dès le XIXe siècle par des voyageurs ou des missionnaires autour de l'iconographie intitulée « scènes et types » de la vie en Palestine, telle que l'a montré Elias Sanbar. Des représentations stéréotypées, temporellement figées, statiques, et surtout non situables qui ont, à leur manière, annoncé la disparition de tout un peuple après la guerre de 1948 et l'exil de près de 900 000 Palestiniens qui deviennent des « réfugiés arabes », tels qu'ils sont nommés par les instances internationales et l'humanitaire jusqu'en 1950.

L'espace géographique, la Palestine, se prêtait à l'inscription de la question des réfugiés dans un temps immémorial : un temps mythique d'éternel présent qui effaçait le déroulement historique. La représentation de la Palestine contemporaine comme terre biblique et comme lieu archéologique à travers l'intérêt pour l'histoire ancienne, était un *topos* récurrent dans la littérature scientifique comme dans les récits de voyages depuis le début du XIXe siècle. Dans les récits et les brochures adressées aux pèlerins et aux touristes, les habitants de la Palestine étaient même parfois considérés eux-mêmes comme des vestiges de l'époque biblique et nommés des « pierres vivantes ».

Carte postale, pré-1948

À la même période, la cinématographie sioniste pré-1948 et les informations diffusées au cinéma (*newsreels*) et produites par différents studios privés montraient les images de l'enracinement des nouveaux migrants et des réfugiés juifs d'Europe dans le territoire de la Palestine. Elles retracent le rêve et l'aventure sionistes, la création de villes nouvelles, de kibboutz, le travail de la terre et la plantation d'arbres par les nouveaux migrants. Dans ce contexte, les Palestiniens, habitants du pays, sont présentés comme des bergers bibliques ancestraux et d'exotiques bédouins, à dos de dromadaires, ou bien comme des Arabes conciliants qui s'associaient au projet sioniste, vendaient des terres ou travaillaient avec les nouveaux arrivants qui leur apprenaient les méthodes modernes de l'agriculture :

> « Dans les films faits dans les années 1930, 1940 et 1950 par l'Agence juive et même jusqu'en 1967, on montrait une image positive destinée à la diaspora juive, aux États-Unis ou en Europe, pour inciter des gens à venir s'installer. On montrait peu les Arabes mais quand ils étaient à l'écran, on les présentait comme de bons Arabes, on faisait comme s'ils étaient coopératifs avec les sionistes jusqu'à ce que les gens viennent et découvrent autre chose... Et ces bons Arabes, c'étaient ceux qui collaboraient, vendaient des terres. On les filmait en train de faire ces transactions, on filmait des Arabes amis avec les sionistes, qui travaillaient avec eux, et des Arabes exotiques, des Arabes hollywoodiens avec leurs dromadaires, de très jolis dromadaires…entre 1948 et 1950 on ne voit quasiment que des Bédouins car c'étaient surtout eux qui collaboraient. Mon père [Nathan Gross] a fait dans les 150 documentaires et a produit des actualités dans les années 1950 et 1960. Il admettait qu'il avait fabriqué des images qui étaient fausses pour convaincre les gens ».

Village de Jaljulya, des employés du ministère de l'agriculture israélien montrés en train de former les paysans palestiniens, Bureau de presse du gouvernement, août 1949 © Israel State Archive

Capture d'écran du documentaire-fiction, *My father's House*, film d'Herbert Kline et Meyer Levine, 1946[1]

Les films humanitaires des premières décennies de l'exil (années 1950-1960) ont également participé de ce que l'on pourrait nommer, en reprenant le terme de Roland Barthes, une naturalisation de l'histoire des réfugiés, qu'il s'agisse de celui du Comité International de la Croix-Rouge (CICR) *Les errants de Palestine (1950)*, de *Sands of Sorrow* réalisé par les Nations Unies (1950) ou, par la suite, des films produits par l'UNRWA dans les années 1960.

Dans *Beneath the Bells of Bethléhem*, les coiffes des femmes chrétiennes sont décrites comme n'ayant pas changé depuis les Croisades. À 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 ». La présentation historique du sujet

[1] Ici le personnage du Bédouin est joué par un acteur qui n'est pas Arabe et qui est déguisé en Bédouin avec une fausse moustache.

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, ces films montrent souvent une image syncrétique de la terre sainte et rappellent pour la plupart qu'elle est « terre sacrée pour les fidèles de trois religions ». On retrouve dans ces films qui s'adressaient 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 : la Palestine comme terre sainte mais aussi comme un espace aux conflits récurrents, Jérusalem la ville divisée. La guerre de 1948 est ainsi présentée comme un des multiples avatars de cette conflictualité, qui semble être la qualité naturelle d'un espace géographique.

Ces représentations centrées sur une terre rejetée dans un temps mythique, gomment l'enjeu politique des réfugiés palestiniens, et participent de deux intentions. D'une part, l'insistance sur la culture chrétienne était 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*, 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 du Christ, 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 ». 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 légitimait toute intervention extérieure par l'effacement de la vie sociale et la dématérialisation du territoire, qui n'était pas perçu par le spectateur comme un lieu de vie et d'activité économique.

Captures d'écran, film *Beneath the Bells of Bethlehem*, UNRWA, années 1960 (pré-1967) © UNRWA

L'image humanitaire : les réfugiés de Palestine inscrits dans un nouvel espace, celui du camp

Filmer des réfugiés, des errants, des pauvres

Les « réfugiés arabes » puis à partir des années 1950 « les réfugiés de Palestine » ont remplacé les Palestiniens disparus avec l'exode. L'humanitaire a envahi le regard. Les Palestiniens réfugiés ne devaient tout d'abord pas être vus, puis ils n'ont pu être filmés qu'en tant que « réfugiés », c'est-à-dire, recevant de l'aide, de la nourriture. Sur le plan audiovisuel et photographique, peu après le premier exode, en 1949 et 1950, il était en effet presque impossible de filmer ou de photographier la situation en Palestine et celle des « réfugiés arabes », tel que le décrit 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 ».

Ces difficultés expliquent la forte injonction à la dépolitisation et l'absence des événements historiques des documents visuels de cette période. Il fallait occulter le conflit politique pour ne raconter que l'indigence, le besoin, les opérations de secours et la geste humanitaire : le don. En décembre 1948, les Nations Unies ont établi une dissociation entre le secours et le politique lorsque, d'un côté, ils ont créé la commission de conciliation pour la Palestine et, de l'autre, un dispositif de secours. Cette dissociation a été appuyée par une série de pratiques et d'images 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 les « réfugiés arabes ». Le politique était entendu dans un sens très large en raison de la politisation immédiate de la question de l'appartenance territoriale des Palestiniens réfugiés : il concernait tout autant l'identité sociale des réfugiés, l'explication historique d'un conflit territorial ou les modalités de la guerre. Victimes atemporelles, anhistoriques, les réfugiés étaient montrés comme une masse de gens passifs, qui attendaient l'assistance ou étaient transportés dans les camps, comme des pauvres éternels dont la raison du déracinement ne semblait pas connue.

Les productions de la Croix-Rouge et de l'UNRWA instaurent en effet une rupture totale entre la situation de réfugiés et la période antérieure. 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 apolitique et atemporelle qui pourrait même être naturelle**.** La création d'un effet d'atemporalité 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, 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 ». Ces derniers sont toujours évoqués dans des phrases à la forme passive ou impersonnelle.

Les organismes humanitaires interviennent ainsi à partir de l'exode figuré comme un moment zéro de l'histoire politique et même sociale des personnes, une *tabula rasa* **:** les Palestiniens déracinés par la guerre ne sont pas considérés comme les agents d'une économie

et d'une société vivante, mais comme des marginaux, sans racines, des inactifs, des inutiles au monde et surtout comme des pauvres. 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. Cette négation de l'identité sociale des personnes est, pour une part, la conséquence de l'idéologie humanitaire qui se structure à cette même période et de la construction de ce qu'Alain Badiou a nommé un « homme-victime » dépourvu d'identité particulière aux prises avec sa seule survie biologique. Les films et photos de la Croix-Rouge et de l'UNRWA se caractérisaient jusque-là par cette « tendance à universaliser » les réfugiés, qui marque l'iconographie humanitaire, telle que l'a décrite Liisa Malkki. Une tendance qui s'élabore sur l'idée commune faisant 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 ».

Les réfugiés étaient d'abord figurés comme une masse indifférenciée de gens passifs, qui attendaient l'assistance ou étaient transportés dans les camps. 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 ». La crainte des épidémies était à ce moment-là un souci majeur, qui est aussi 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 donna 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.

Distribution de lait aux enfants, Cisjordanie, 1948 © CICR

Film *Les errants de Palestine*, CICR, 1950 © CICR

Les camps sont conçus comme des dispositifs innovants, de nouvelles patries : réformer, réinstaller, mettre au travail

À partir de l'été 1949, la mission humanitaire, et particulièrement celle de la Croix-Rouge, prégnante à ce moment-là, s'est ancrée sur un investissement dans les dispositifs spatiaux de l'humanitaire, et particulièrement dans la création de lieux de l'exception, d'espaces voulus comme réformateurs : les camps. Sans passé, les réfugiés devaient être réinstallés dans les camps. Après l'échec de la Conférence de Lausanne fin septembre 1949, les autorités des pays d'accueil acceptèrent de mettre à disposition des organismes suffisamment de terres, gouvernementales ou privées, et les exilés commencèrent à envisager la possibilité de réinstallations provisoires.

Au niveau iconographique, les images des camps, omniprésentes, ont consacré l'image humanitaire. Le camp expérimental de Jalazone a 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. Ces images ont appuyé le rôle innovant dévolu au camp par l'humanitaire : une mission réformatrice, civilisatrice et d'intégration dans les pays d'accueil des réfugiés.

Pour le CICR, le dispositif des camps a d'abord permis de rendre la distribution des secours plus efficiente, de fixer la population et d'initier une politique de relèvement physique et moral des réfugiés centrée sur la réorganisation de la vie quotidienne, l'hygiène et le travail. Elle a créé la plupart des camps qui ont par la suite été administrés par l'UNRWA. Les camps étaient alors pour la Croix-Rouge des espaces expérimentaux où un mode considéré comme innovant d'organisation matérielle, structurelle de la vie quotidienne, devait produire des effets réformateurs sur la vie sociale et sur les mentalités des réfugiés. La participation des réfugiés à l'établissement des camps sous les directives des délégués et leur appropriation du projet humanitaire devaient amorcer leur relèvement moral par leur mise au travail. L'activité de réfugiés, représentés comme peu enclins au travail, comme des « oisifs », dans le cadre de l'organisation des camps, était ainsi montrée comme le résultat de la capacité du CICR à transformer la population.

Camp de réfugiés de Jalazone, 1948-1950 © CICR

Dans un premier temps, le travail a en effet revêtu 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 pouvait entraîner la paresse, voire même le mécontentement et la perméabilité à des idées ou à des manifestations de révolte, de subversion, ou de violence. Le travail avait ainsi essentiellement à cette période une fonction symbolique, ce que Michel Foucault a nommé une « fonction disciplinaire ». La Croix-Rouge s'était en effet assignée en Palestine une mission civilisatrice et réformatrice qui prit corps autour de la valeur clef du progrès moral et matériel. Elle se déclinait 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 et disciplinaire du travail à partir de représentations qui opposaient les valeurs véhiculées par ceux qui donnaient et ceux qui recevaient : l'activité des délégués du CICR versus l'oisiveté supposée des réfugiés, la planification opposée au désordre, l'hygiène à la saleté. Discipline, travail et propreté étaient 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 faisait en échange d'un travail, et l'accès à ce travail n'était permis qu'à des conditions d'organisation, d'ordre et de propreté des tentes et des tenues. Dix jours plus tard, le délégué Courvoisier constatait ainsi avec satisfaction le succès de son entreprise réformatrice des mœurs des 500 habitants de l'époque du camp de Jalazone, près de Ramallah, qu'il venait d'installer :

> « La propreté régnait partout, écrit-il, une propreté que l'on n'aurait pu trouver nulle part dans aucun village arabe. À côté du magnifique encouragement que nous apportait un résultat aussi brillant, la preuve venait d'être faite que, contrairement à l'opinion courante de l'Occidental, le peuple arabe était capable de comprendre et de s'astreindre à une discipline à la fois personnelle et collective, dans l'intérêt de la communauté tout entière. Cela, pour autant bien sûr qu'il soit conseillé et dirigé dans un esprit de bienveillance et d'altruisme véritable ».

Les camps qui se multipliaient à partir de l'été 49 n'étaient pas pour la Croix-Rouge des non-lieux, ou des lieux de passage, du temporaire, mais devaient également devenir leurs « nouvelles patries ». Emblématique, 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. La vie quotidienne devait être transformée et réglée en accord avec ces projets modèles, les réfugiés adaptés à la nouvelle vie qui était créée pour eux dans les camps, qui étaient censés remplacer le village ou la ville, et peu à peu devenir ces « nouvelles "patries" ».

Si la Croix-Rouge se préoccupait par ses techniques humanitaires de réformation de la population, surtout de ce que Giorgio Agamben a nommé « la vie nue (*zoé*, le simple fait de vivre) », elle entendait aussi recréer une organisation sociale et politique' dans ces lieux de l'exception qu'étaient les camps, comme le montrent les institutions mises en place par le délégué Courvoisier à Jalazone et ailleurs, celle de comités formés des « chefs de famille » et des représentants des villages -les *mukhtar*-s, ou encore l'installation d'habitat moins provisoire, de structures éducatives et de projets à même de fournir du travail. Dans le camp modèle de Jalazone, le délégué Courvoisier se félicitait ainsi de la mise en place de représentations innovantes des réfugiés, telle l'institution de ministères (Ministères de l'Intérieur et du ravitaillement, de la Justice, des Finances, des cultes et de l'Instruction publique, de l'Industrie et de l'Agriculture) et celle de députés pour chaque village -qui élisaient un conseil de 12 membres présidé par Courvoisier. L'idée principale, dans la perspective de la fin des secours, était en effet l'appropriation du dispositif humanitaire par les réfugiés dans le but de les réinstaller en dehors de leurs terres et de régler ainsi le problème politique posé par leur déracinement.

Travail et nouvelle implantation territoriale

La mise au travail fut dans un second temps le moyen de passer de l'aide humanitaire à l'action politique, par l'intermédiaire du programme de grands travaux conçu pour réintégrer les exilés à l'extérieur de la Palestine.

En septembre 1949, à la conférence de Lausanne, les Palestiniens ne furent même pas représentés : politiquement, ils n'existaient pas. À l'initiative des États-Unis, la mise au travail, d'abord disciplinaire, prit une autre dimension. Le rapport de la Mission Economique d'Etude fin 1949 préconisait la réintégration des réfugiés à l'extérieur de la Palestine par le développement économique. On a dessiné un programme de grands travaux : tout d'abord le vaste projet de mise en valeur de la vallée du Jourdain par l'irrigation et l'agriculture en Jordanie, puis d'autres perspectives de développement agricole dans le Sinaï égyptien et même en Irak pour fixer les exilés, contre leurs aspirations, dans les pays d'accueil. Les réfugiés sont alors devenus une masse dangereuse de chômeurs qu'il fallait employer. Ils devaient s'installer là où leur était fourni du travail. La question des réfugiés a été envisagée sous un jour économique qui a complété la préoccupation humanitaire afin de pallier le *statu quo* des négociations politiques. Il s'agissait de trouver une place dans l'économie régionale à ces déplacés qui étaient la « manifestation la plus sérieuse des troubles économiques créés par les hostilités entre Arabes et Israéliens ». Ils devaient aussi reboiser, améliorer les voies ferroviaires, construire des routes, des barrages, des infrastructures, en Jordanie, au Liban, en Syrie, en Égypte et s'intégrer en participant au développement économique de ces pays.

Les Quakers furent les premiers à avoir mis en place des projets agricoles en Israël dans le but d'aider les Palestiniens à rester sur leurs terres. Dès le début de leur action, ils initièrent des projets de développement et de modernisation de l'agriculture dans le village de Turan et dans la plaine d'Acre, en Galilée, une région qui devait faire partie du futur État arabe selon le plan de partage de l'ONU en 1947.

Travaux agricoles, village de Turan, Galilée, 1949/1950 © AFSC (Quakers)

Le département d'État américain, très impliqué, les experts américains de la Mission Économique d'Étude et des grandes firmes pétrolières ont tout d'abord tenté de faire appel à eux. Si un des responsables de la mission de Gaza fut coopératif et proposa d'être discret sur le but de réinstallation poursuivi, la plupart des Quakers étaient contre ce programme de grands travaux et mirent un terme à leur opération de secours dans la bande de Gaza en avril 1950.

L'Office de secours et de travaux pour les réfugiés de Palestine *(l'UNRWA)* fut créé en avril 1950 pour coordonner ce programme avec les pays d'accueil et permettre la transition entre secours, travail et réinstallation. Mais la politique de réinstallation par les grands travaux a cristallisé les oppositions des réfugiés, de la plupart des pays d'accueil et des pays arabes voisins, et elle fut enterrée en 1955.

L'autre regard de l'humanitaire sur le territoire et les camps : les Quakers

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 (leur unique film et leurs photographies) établissent 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. 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 avaient des projets de maintien et de modernisation de l'agriculture. Les

photos des Quakers montrent une société déracinée dans sa diversité et les différents statuts ou fonctions sociales qui la composaient : sur l'une d'entre elles figure un *mukhtar*, sur une autre trois générations de réfugiés, sur une troisième un homme religieux. 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 étaient également acteurs de l'assistance humanitaire et ceux qui la dispensaient, de même qu'un lien entre la terre et ses habitants. Contrairement aux images du film du CICR de 1950, *Les errants de Palestine*, 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 les multiples contingences, stratagèmes, ainsi que le travail quotidien que demandait l'accès à l'assistance sont visibles. Sont aussi représentées les émeutes répétées, générées par les modalités d'une assistance qui ne pouvait satisfaire les attentes de réfugiés qui souhaitaient retrouver leur terre, refusaient les contrôles de leur droit à l'assistance, ou demandaient des secours de meilleure qualité et en plus grand nombre.

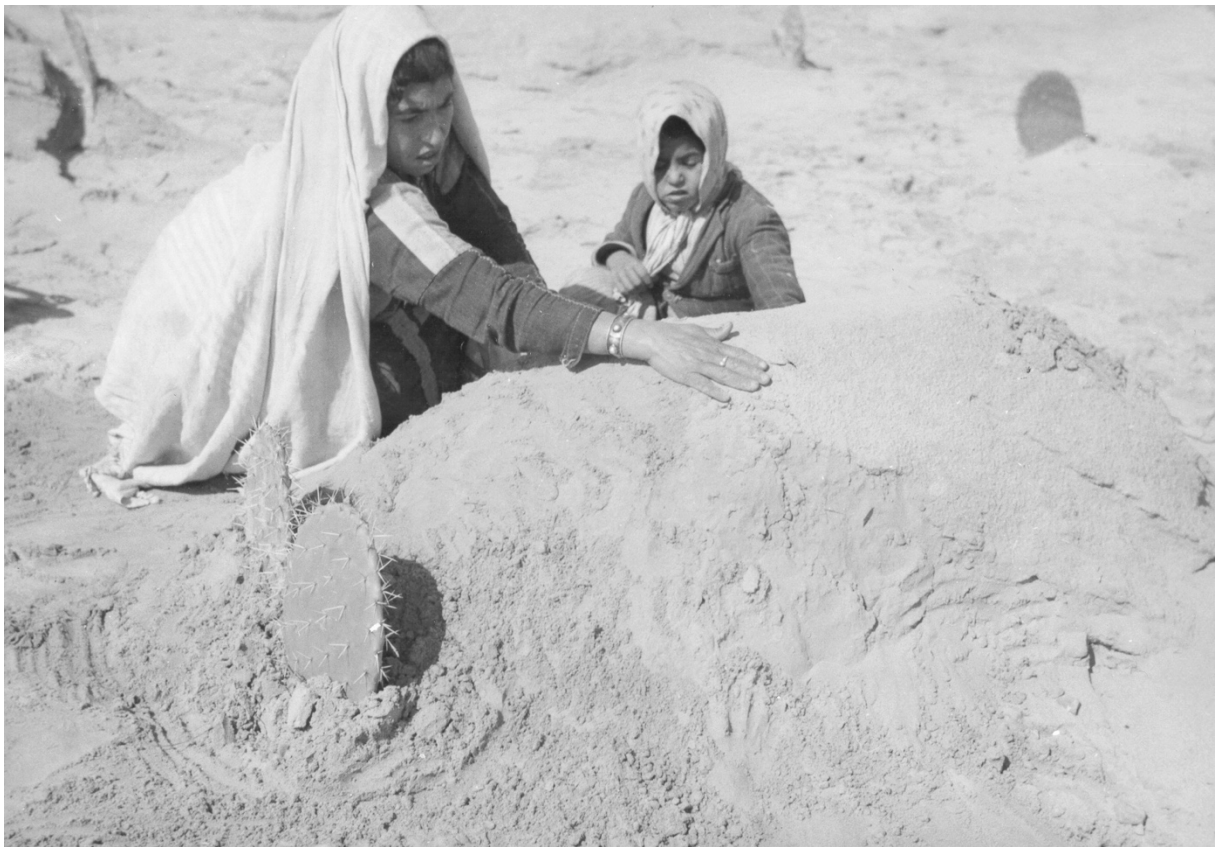
Ces images témoignent également de la présence d'un conflit armé dont les protagonistes sont identifiés, dont les pratiques et les conséquences violentes sont illustrées, comme le montrent de nombreuses photographies du village entièrement détruit de Beit Hanoun, celle d'une vieille femme sortant de la cave où elle a trouvé refuge, ou l'image de l'alignement des tombes dans le cimetière de la bande de Gaza, dont le commentaire nous dit qu'elles étaient nombreuses, à cause de la guerre et des conditions de dénuement créées par les départs hâtifs.

Le cinéma Assamir à Gaza, 1949/1950 © AFSC

La ligne de chemin de fer, sud de Gaza, 1949/1950 © AFSC

Mustapha et Ibrahim, Gaza, 1949/1950 © AFSC

Militaires israélien et égyptiens, Gaza, 1949/1950 © AFSC



Gaza, 1949/1950 © AFSC

Cet autre regard était aussi une autre politique. Contrairement à la Croix-Rouge, les Quakers étaient réticents à créer une condition durable de réfugiés et à s'investir dans le dispositif humanitaire dont ils craignaient l'effet isolant : ils ne souhaitaient pas créer des camps ni dissocier les secours de la résolution du conflit parce qu'ils avaient définis leur rôle en termes

politiques selon leur mission principale : établir la paix. Entre 1948 et 1950, ils s'assignaient deux objectifs principaux. Le premier consistait à réinstaller les réfugiés qui rentraient en Israël par la mise en place de projets économiques, surtout agricoles, et contribuer à leur maintien en Palestine. Le second était 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. Quand le projet de faire de Jérusalem une ville internationale fut conçu, un Quaker fut nommé maire de la ville.

Les Quakers n'étaient pas favorables à la création des lieux de l'exception que sont les camps, car ils craignaient de stigmatiser les réfugiés. Les camps dont ils s'occupaient dans la bande de Gaza étaient pour la plupart des lieux déjà existants où la population s'était 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 des réfugiés grecs et polonais. Les « villages-modèles » ou les « centres communautaires » qu'ils envisageaient étaient à développer en Israël dans le cadre de la réinstallation dans leur village d'origine des Palestiniens déracinés par la guerre. Après l'échec du maintien chez eux des habitants de la poche de Faluja et de ceux d'Iraq al-Manshiyya dans le Néguev en mars 1949 suite aux exactions des miliciens israéliens, leur travail de médiation et de réinstallation leur apparut compromis et ils se désengagèrent d'une assistance menée pour elle-même, sans lien immédiat avec la question du retour. Ils considéraient en effet la seule activité de secours comme contribuant à la démoralisation des réfugiés.

Camp de Jabalya, Gaza, 1949/1950 © AFSC

Les images de l'enracinement des nouveaux arrivants

Aux mêmes périodes, des images sionistes puis israéliennes montraient l'enracinement des nouveaux arrivants juifs dans cette terre de Palestine. Ces images étaient surtout destinées à la diaspora pour encourager les migrations vers Israël. Avant 1948, il s'agissait surtout de fictions, souvent construites comme de faux documentaires comme *My Father's House* de Meir Levin (1946). Dans les années 1950, les films et les informations cinématographiques israéliennes (les *newsreels* produites par différents studios privés) diffusaient les images de l'implantation juive.

Des institutions audiovisuelles israéliennes publiques ont ensuite monopolisé une production documentaire au service du projet sioniste : l'*Israeli Film Service* de 1956 à 1968, puis la première chaîne de télévision de 1968 à 1994. La plupart des réalisateurs travaillaient alors avec ces deux institutions qui étaient les instances majeures de production. Ben Gourion avait d'abord craint de mettre en péril l'unité de l'image nationale en établissant une télévision. Enfin créée en 1968, elle a monopolisé le regard sur le pays pendant 25 ans jusqu'à l'ouverture d'autres chaînes à partir de 1995, au moment des Accords d'Oslo. Micha Shagrir a été un des réalisateurs clefs de l'*Israeli Film Service* et de la première chaîne de télévision israélienne. Journaliste puis porte-parole de l'Armée, il a été à l'origine de sa création : « Pendant toute une période, *me disait-il*, il fallait faire des documentaires de propagande pour pouvoir faire du cinéma ».

Le décor tranquille de la fiction des pionniers

Les images sionistes puis israéliennes des premières décennies ont représenté une terre de Palestine dissociée, coupée des traces de la vie humaine (habitations, terres cultivées…etc.) existantes et de ses anciens habitants juste exilés. Le cinéma a tout d'abord incarné le rêve et l'aventure sionistes par des fictions construites comme de faux documentaires ou des docu-fictions. Les traces de la vie et des activités des Palestiniens étaient mises à distance, et rendues exotiques. À l'écran, les lieux quittés par les Palestiniens sont alors devenus des vestiges immémoriaux, des décors, ceux tranquilles de la mise en image du récit de l'implantation des nouveaux arrivants.

On peut voir les effets de ces images et, plus largement de la propagande et de la diffusion de l'idée sioniste sur les personnes, dans le film réalisé en 1998 par Ilan Yagoda, *Rain 1949*. Il décrit la fondation du kibbutz de Meggido à l'emplacement du village palestinien de Lajun par les témoignages croisés des fondateurs et d'anciens habitants du village déplacés plus loin. L'un des anciens du kibbutz raconte comment en dépit du rôle central de l'ancienne maison du *mukhtar,* la « grande maison arabe », qui était devenue un atelier et un lieu de réunion où ils chantaient le soir, l'histoire des habitants du village ou la perception de leur présence récente dans les lieux étaient absentes :

> « On savait bien quand on mangeait les fruits qu'ils ne poussaient pas naturellement, que quelqu'un les avait plantés…d'un certain côté, c'était clair qu'ils avaient été plantés par les gens du village de Lajun. On savait que la grande maison arabe était celle du *mukhtar*…on savait que ce que l'on utilisait comme menuiserie était une mosquée mais on a jamais relié cela à des gens vivants ».

Village de Salama, photo de Beno Rothenberg, 1948 © Israel State Archive

Devenir Palestiniens sans conflit

Les images de cet enracinement ont, à ce moment-là, complètement occulté le déracinement de près de 900 000 Palestiniens et la destruction de plus de 400 villages lors de la guerre de fondation de l'Etat d'Israël entre 1947 et 1949. Cet enracinement est montré comme s'il se faisait sans conflit. Comme dans la plupart des images humanitaires, la guerre est invisible dans ces films de la fin des années 1940 ou des années 1950. Les nouveaux arrivants semblent s'intégrer de façon naturelle dans la terre. Dans ces productions, les nouveaux arrivants se saisissent des lieux sans heurts, ils se glissent dans le décor pour devenir Palestiniens.

Dans *My father's House*, il est d'ailleurs tout autant fait référence à « notre petit pays la Palestine » qu'au nom d'Israël : l'idée étant de se changer en Palestinien en habitant et en travaillant cette terre de Palestine. Au début de ce faux documentaire de l'épopée des migrants juifs, un petit texte rappelle qu'il s'agit d'« une fiction basée sur des faits et la volonté de raconter la vie des gens juifs et arabes, de tous les Palestiniens. Ce film parle des gens et non de la politique… ». On montrait un pays sans habitants qui semblait accueillir sans accrocs des migrants juifs désireux de le construire : « David, si tu as un plan pour [le développement de] la mer morte, tu es déjà un Palestinien ».

Captures d'écran, *My father's House*, film d'Herbert Kline et Meyer Levine, 1946

Planter, s'enraciner par le travail de la terre, changer le paysage

Dans ces films ou informations cinématographiques (*newsreels*), l'implantation se faisait par l'agriculture, par le travail d'une terre présentée comme n'ayant pas été cultivée ou dont personne ne s'était occupée depuis 2000 ans. L'image du travailleur de la terre hébreu, pendant du jeune homme entraîné au service militaire dans la Haganah, est au cœur de l'iconographie. Le travail de la terre permettait de créer une appartenance : « ...un être humain n'est que le produit du paysage de sa naissance… ». Cet enracinement entendait réparer, pallier l'exil des juifs et les départs d'Europe mis en scène comme étant essentiellement celui des survivants de l'Holocauste. Cette célébration de la terre, et du fait de la cultiver, était mise en parallèle avec les anciens métiers de commerçants occupés par les Juifs privés de terres en diaspora.

Sont ensuite montrées l'installation des villages agricoles typiques de la génération des pionniers, des *kibbutz* puis les fondations de villes nouvelles. En ce sens, l'idée de faire des camps les « nouvelles patries » des réfugiés palestiniens est aussi à comprendre au prisme de l'installation parallèle des réfugiés juifs (les seuls réfugiés qui étaient envisagés par les images sionistes ou israéliennes) dans des camps de tentes ou villages de toile, puis des préfabriqués….etc.

Les images de la plantation rituelle d'arbres, instituée en rite de construction nationale d'Israël, étaient récurrentes dans les films et les *newsreels*. On y voit la plupart du temps la plantation de conifères par des enfants et des écoliers qui enracinent de jeunes arbustes pour célébrer la fête de *Tu Bishvat* (la fête des arbres), une fête religieuse devenue nationale après 1948. Outre la destruction ou le repeuplement des villages, cet enracinement a en outre transformé, modifié le paysage quand les conifères ont remplacé autour des villages détruits ou réoccupés, sur les collines, les anciens oliviers caractéristiques du paysage palestinien d'avant 1948.

Captures d'écran, *My father's House*, film d'Herbert Kline et Meyer Levine, 1946

Transformer l'individu : se défaire du lien à la terre

Dès le début des années 1960, l'UNRWA est conduit à changer d'orientation pour développer son système éducatif. La situation politique régionale ayant profondément changé, la seconde génération de réfugiés, est, plus que la précédente, représentée comme potentiellement dangereuse. Le gouvernement américain craignait en effet la diffusion du communisme auprès de la population réfugiée, particulièrement dans les camps : l'hostilité régionale au Pacte de Bagdad au milieu des années 1950, et l'accord d'armement entre l'Egypte de Nasser et la Tchécoslovaquie en septembre 1955, sont apparus comme des signes inquiétants de renversement idéologique. S'y sont ajoutés les opérations des premiers feddayin 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. L'UNRWA a constitué, particulièrement pour les États-Unis, un vecteur possible de stabilisation et d'endiguement du communisme dans le contexte de la guerre froide qui a motivé la pérennisation de son mandat et l'investissement dans de nouveaux programmes.

L'accès à l'éducation ne supposait pas pour les exilés de se réinstaller ailleurs, dans un lieu choisi par d'autres, mais constituait au contraire une ressource transférable qui bénéficiait aux personnes individuellement. 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 en Palestine. Au cours de cette décennie 1960, l'image de l'éducation a ainsi lancé l'humanitaire dans le cinéma. Le Département audiovisuel de l'UNRWA a alors multiplié les films sur un thème permettant de diffuser une image politiquement consensuelle. C'était la période des films éducatifs, des images répétées d'enfants dans les écoles, de l'apprentissage du sport, selon une culture cinématographique que l'on retrouve dans les films coloniaux de la même période. Mais les images des réfugiés se voulaient dorénavant positives : s'ils étaient inactifs, ce n'était plus par nature mais parce qu'ils vivaient dans les camps. Il fallait leur offrir la possibilité de transformer individuellement leur existence. (annexe numérique 9).

Dans le film *A Journey to Understanding*, le commentaire dépeint une génération de jeunes hommes talentueux et par nature désireux de travailler mais à qui faisaient 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. 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.

Jour du sport, école dans le camp de Nahr el-Bared, près de Tripoli au Liban (non datée) © UNRWA

Centre de formation professionnel de Kalandia, Cisjordanie, années 1960 (pré-1967) © UNRWA

Centre de formation professionnel pour filles de Ramallah
Captures d'écran, film *Flowers of Ramallah*, UNRWA, 1963 © UNRWA

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 pouvait fournir du travail à toute la population. La deuxième génération n'ayant pas, en outre, dans les camps, bénéficié du savoir-faire des paysans. La question politique des réfugiés est déplacée sur un 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, individuelles 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. L'approche individuelle de l'UNRWA était 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.

L'humanitaire commençait à servir les exilés. Après une période de tensions entre les volontés de l'humanitaire et celles des Palestiniens, ces derniers se sont appropriés le lien humanitaire. Ils ont peu à peu politisé ses symboles et son image. À partir de la guerre de 1967 et de l'occupation de la Cisjordanie et de la bande de Gaza par Israël, l'histoire a fait irruption dans les films humanitaires. Le rôle de documentation et de témoin pris par l'UNRWA s'est accentué avec l'occupation de Beyrouth par les Israéliens en 1982 et les souffrances des civils palestiniens, puis la première Intifada fin 1987. De l'intérieur, les Palestiniens exilés qui sont peu à peu devenus les photographes, les cameramen puis les réalisateurs de l'UNRWA ont changé l'image humanitaire.

Traversée du Pont Allenby entre la Cisjordanie et la Jordanie, juin 1967 © UNRWA

Camp palestinien de Dikwaneh détruit pendant la guerre civile libanaise, Beyrouth, 1977 © UNRWA

La lutte comme avenir de la terre

Avec la création de l'OLP, la renaissance de la mobilisation politique et le lancement des opérations militaires du Fatah, puis l'occupation de 1967, les Palestiniens sont à nouveau entrés dans le champ de l'histoire. Les réalisateurs du cinéma révolutionnaire palestinien, tels Mustapha Abu Ali, Hani Jawarieh, Qassem Hawal, Kais al-Zubeidi, Adnan Madanat, Ismaïl Shammout et d'autres, ont réinvesti l'image des camps de réfugiés : ils ont été filmés comme les bases arrière de la lutte armée et les symboles du droit au retour. Dans les décennies 1960-1980, ces cinéastes-militants de l'OLP ont réinscrit le politique dans l'exil. Ils ont montré les combattants d'une cause politique. La lutte et les opérations militaires étaient la visibilité d'un peuple.

Captures d'écran, film *They do not exist* de Mustapha Abu Ali, 1974

La concurrence des mémoires s'est transformée en une concurrence des victimes de l'histoire. Le cinéma révolutionnaire a mis en scène l'image de réfugiés et de Palestiniens devenus des victimes historiques, politiques inscrites dans une filiation avec les luttes révolutionnaires ou de libération en divers lieux du monde. Ce furent les images de la terrible épreuve de la guerre libanaise, l'expulsion de l'OLP de Beyrouth en 1982 et les massacres de Sabra et Chatila. Au sein de l'OLP, le cinéma ne suscitait pas beaucoup d'intérêt ou bien seulement comme outil de propagande politique. La plupart des cinéastes étaient affiliés aux différentes factions politiques et se sont retrouvés dans l'Institut Palestinien du cinéma qu'ils ont fondé à Beyrouth en 1976. Mais pour certains d'entre eux, qui pour la plupart réalisaient des documentaires, de faux documentaires, des docu-fictions, ou bien des essais cinématographiques (petits films expérimentaux), il s'agissait déjà d'inventer un langage visuel, de montrer d'autres images du peuple palestinien, de sa culture, de revenir sur les lieux quittés, de raconter la mémoire de la terre.

Le premier film de fiction « palestinien », *Retour à Haïfa*, réalisé en 1978 par un cinéaste irakien engagé au Front Populaire de Libération de la Palestine, Qassem Hawal, a mis en images la nouvelle éponyme de Ghassan Kanafani. Il raconte l'histoire d'un couple ayant été contraint à abandonner leur bébé, Khaldoun, au moment de l'exode de 1948. On retrouve dans cette œuvre les thèmes centraux de cette période : la lutte y est présentée comme l'avenir de la terre perdue, l'avenir du déracinement, la nécessaire rupture de la nouvelle génération, celle des *fedayin*, avec le passé et avec le sentiment d'honneur perdu des pères. Vingt ans plus tard, le couple revient chercher ce fils. Elle trouve Dov, un jeune homme en tenue militaire, qui

a été élevé par une famille juive, qui ne les reconnait pas comme ses parents. Leur autre fils, Khaled, est devenu *fedaï,* combattant de la liberté :

> « - Dov : Une personne est une cause…vous n'auriez pas dû quitter Haïfa, rien ne serait arrivé, à votre place j'aurais pris les armes…les larmes ne ramènent pas ce qui est mort ou perdu… [*Plus loin*]
> - Le père : Dov est notre déshonneur, Khaled est notre honneur, les *fedayin* regardent le futur, ils corrigeront nos erreurs…une nation n'est pas un passé, mais un futur ».

Captures d'écran, film *Retour à Haïfa* de Qassem Hawal, 1978

À la fin de la période libanaise, après le départ des institutions de l'OLP du Liban en 1982, l'image politique de l'OLP a éclaté. Les images sont devenues plus personnelles. Des cinéastes indépendants de l'intérieur de la Palestine ont commencé à les réaliser, et non plus des exilés palestiniens ou des Arabes engagés dans la cause nationale palestinienne. Comme l'Intifada qui a surgi en 1987 des Territoires occupés, la bataille pour la visibilité renaissait depuis la Palestine, la Cisjordanie et la bande de Gaza.

Le passé entre dans le champ. Des décors aux traces, aux marques de l'histoire dans le paysage

En Israël, c'est également dans les années 1980 que le regard institutionnel s'est peu à peu fissuré pour donner le jour à une plus grande pluralité de représentations de l'histoire. Après la guerre de 1967, la première chaîne a été créée pour diffuser au quotidien des images israéliennes dans l'intimité des maisons. Les informations au cinéma ne suffisaient plus et les gens commençaient à regarder les chaînes arabes, égyptiennes ou libanaises. En Israël, avec l'Intifada en 1987 puis les accords d'Oslo en 1994, le conflit est entré dans les images : des visions concurrentes sont apparues, l'image nationaliste unique s'est brisée. Le consensus nationaliste qui masquait au grand public la présence palestinienne, le départ massif des réfugiés, et la violence de l'occupation des Territoires s'est lézardé avec le choc de la première Intifada : des photographes ont documenté l'occupation, l'image des Arabes a changé. En dehors du film pionnier de Ram Loevy, *Ana Ahmad* (Je m'appelle Ahmad) en 1966, il fallut attendre les années 1980 pour que les Arabes d'Israël, puis les Palestiniens des territoires entrent progressivement dans le champ cinématographique.

À la fin des années 1970, deux œuvres pionnières ont commencé à crever l'écran noir de l'absence des exilés, sont revenues sur la guerre de 1948 et ont montré les pratiques d'expulsion de la population palestinienne. Tout d'abord, la fiction de Ram Loevy *Hirbet Hise*

achevée en 1977 mais aussi, de manière moins centrale, le premier film de la série documentaire *House* d'Amos Gitaï, en 1979, qui évoquait les anciens habitants d'une maison de Jérusalem.

Hirbet Hise raconte la manière dont le territoire a été vidé en 1948 à partir de l'histoire d'un groupe de très jeunes soldats qui, livrés à eux-mêmes avec la mission de prendre possession et d'évacuer un village, mettent les villageois dans des camions et les envoient de l'autre côté de la frontière.

> « Micha : Doit-on vraiment les faire partir ? Pourquoi faut-il les transférer de l'autre côté de la frontière, ils ne font rien.
> Un autre jeune soldat : Ce sont les ordres.
> [Plus loin] Micha est assis sous un arbre avec ce même soldat, il demande à nouveau pourquoi il faut les envoyer en exil, son compagnon lui répond en trouant d'un couteau la feuille d'un figuier de barbarie : Ce sont des animaux ».

Captures d'écran, film *Hirbet Hise* de Ram Loevy, 1977

À une période où la question de l'exode forcé des Palestiniens en 1948 était niée, il fut paradoxalement financé par la télévision nationale, qui, ensuite, refusa de le diffuser. Une véritable bataille fut menée par le réalisateur qui aboutit lors du changement de majorité politique de 1977 (du Parti travailliste au Likoud) qui permit sa programmation une fois en 1978 avant qu'il ne soit enterré pendant 14 ans.

Hormis ce film, ce n'est qu'à la fin des années 1990, et surtout depuis le milieu de la première décennie 2000, que ce passé de la guerre de 1948 et l'histoire des réfugiés palestiniens sont entrés dans le champ photographique et cinématographique en Israël.

Un certain nombre de films ont été réalisés sur le sujet tels *Rain*, *1949* d'Ilan Yagoda, en 1998, ou bien *The Inner Tour* de Ranaan Alexandrovitch, en 2001 qui raconte le voyage en bus d'un groupe de Palestiniens exilés dans les territoires occupés et déplacés internes sur les terres de la Palestine historique (en Israël dans ses frontières de 1948). Des voyages touristiques qui ont été organisés dans les années post-Oslo. La trame du film d'Ilan Yagoda, *Rain 1949,* met en parallèle deux expériences de réfugiés : les réfugiés de l'holocauste qui ont fondé le kibbutz de Meggido, dont sa mère, et les réfugiés-déplacés du village de Lajun, qui, pour la plupart, se sont réinstallés non loin de l'ancien village. Prenant appui sur ce qu'il perçoit comme une base pour se comprendre, ce vécu commun de réfugiés, il montre l'attachement à la terre et au paysage des fondateurs du *kibbutz* et des anciens habitants du village.

Les rares photos qui avaient été prises au moment de l'exode, celles de l'Armée et celles d'un très jeune photographe qui couvrait l'avancée des forces militaires, Beno Rothenberg, ont refait surface. À ce moment-là, il fut le seul photographe israélien à témoigner visuellement des pratiques d'expulsion. Ces documents rendent visibles les arrestations, les pratiques d'expulsion manu militari, le chargement des villageois et de leurs effets, de leurs bêtes dans

des camions, la prise de possession des villages vidés, du territoire ; certains usages, dont celui des barbelés pour parquer les Palestiniens expulsés, barrer le retour, fermer les maisons ou délimiter les espaces acquis, les espaces agricoles…etc.

Al-Ramle, les hommes palestiniens sont arrêtés photo de Beno Rothenberg, 1948 © Israel State Archive

Iraq al-Manshiyya, les habitants sont expulsés, photo de Beno Rothenberg, non datée © Israel State Archive

Wadi Ara, photo de Beno Rothenberg, mai 1949 © Israel State Archive

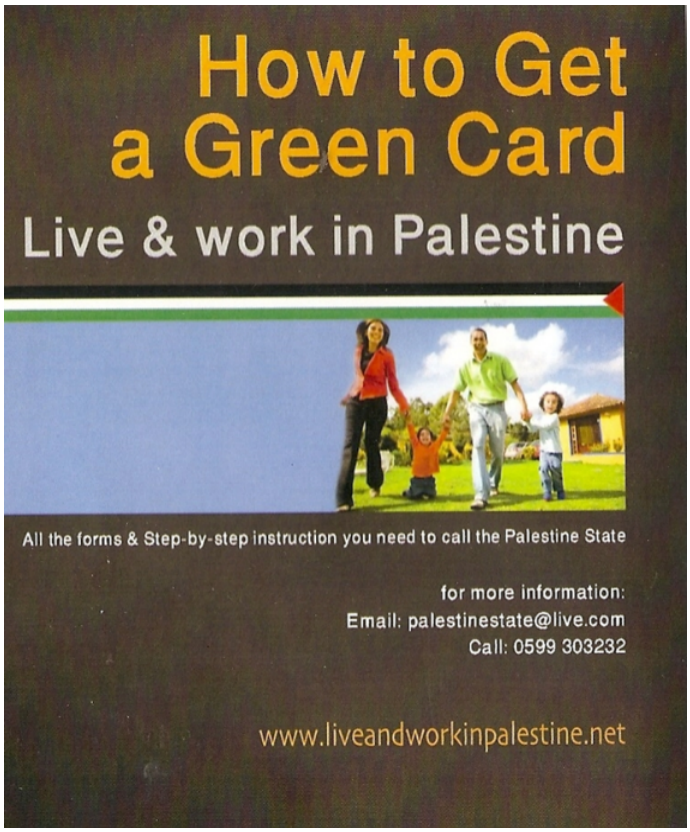
Wadi Ara, photo de Beno Rothenberg, mai 1949 © Israel State Archive

Ces images ont été prises pour documenter la prise de contrôle du territoire par les forces armées et l'aventure sioniste mais elles sont à présent utilisées par certains comme témoignages de l'exode des réfugiés. Elles sont regardées autrement, et ce, quand bien même leurs auteurs ne sont pas nécessairement d'accord avec ceux qui s'en saisissent. Une grande rétrospective du travail de Beno Rothenberg a été exposée au musée Eretz Israël de Tel Aviv en 2007. La philosophe israélienne spécialiste de l'analyse iconographique Ariella Azoulay a publié en 2009 un ouvrage sur les photos de cette période, *Constituent Violence 1947-1950. A Genealogy of a Regime and « a Catastrophy from their point of view"*.

Les photographies de la ville d'El Led (actuelle Lod) de Dor Guez ont été exposées dans un des plus grands musées d'art contemporain d'Israël, celui de Petach Tikva en 2009-2010. Sa mère, palestinienne chrétienne, est originaire de cette ville alors que son père est un Juif tunisien

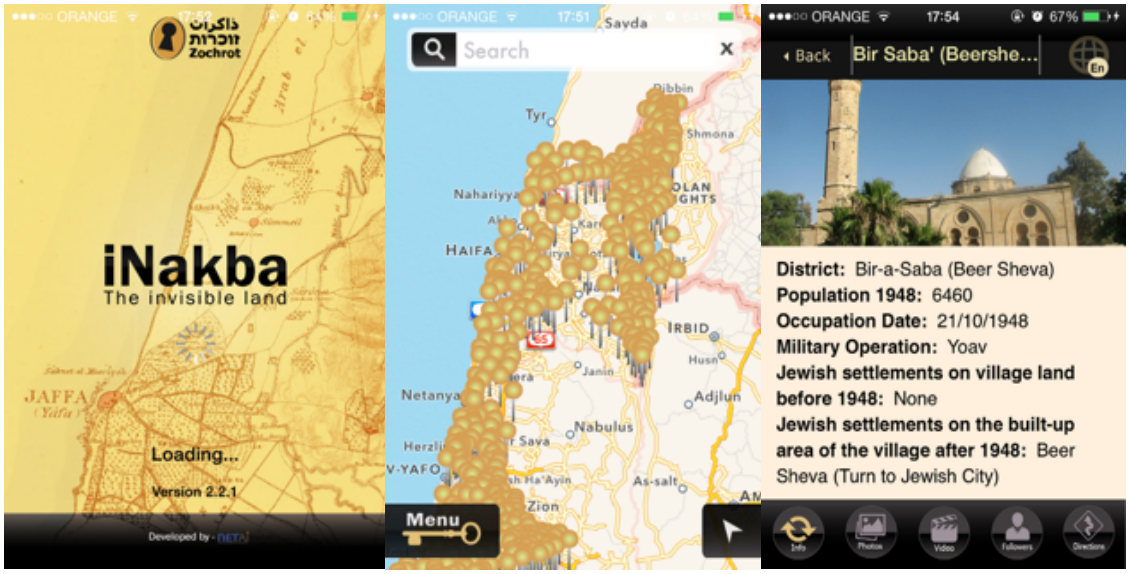
émigré en Israël. Les clichés de l'exposition *Georgiopolis* figurent en clair-obscur les traces de l'église, des maisons détruites en 1948, noyées dans le paysage : du vert, du gris, des ombres. Ces présences un peu inquiétantes semblent remonter de la terre, les décors exotiques des images des premiers arrivants sont devenus des traces du passé. Sous les villes, sous les kibboutz, point à présent la mémoire visuelle des villages détruits ou vidés de leur population.

Des militants, artistes ou universitaires palestiniens mais aussi israéliens font maintenant de la question des réfugiés palestiniens et de la *Nakba* un enjeu central, et ce, non seulement dans la perspective d'une paix négociée mais surtout car la *Nakba* est perçue comme ne s'étant pas arrêtée en 1948 (« la Nakba continue », *al-nakba al mustamera*) mais comme étant toujours à l'œuvre avec les politiques d'expulsion des villages bédouins ou la prédation territoriale liée à l'expansion continuelle des colonies dans les territoires occupés. Depuis quelques années, de jeunes Palestiniens de 48 ont réinvesti les anciens villages de leur famille en Galilée (à Iqrit et Bi'rim notamment) en y organisant des activités sociales et culturelles. En novembre 2013, deux journées d'étude intitulées *Gestures of Return* ont été orchestrées par une artiste palestinienne, Shuruk Harb, le collectif Campus in Camps, qui replace l'expérience des réfugiés et les lieux camps au centre des vécus palestiniens, et le Musée de Bir Zeit. Elles ont réuni des universitaires, des militants et des artistes autour du sujet de la perpétuation des pratiques d'expulsion et des multiples initiatives visant à les empêcher. Des cinéastes, des photographes, des artistes et vidéastes palestiniens qui habitent les territoires occupés subvertissent la terre fragmentée en s'inventant des passages, des retours, en créant un pays virtuel, imaginé, celui qui s'écrit en images par le cinéma, la photo, l'art vidéo ou les performances. C'est par exemple le sens de l'œuvre de l'artiste plasticien Khaled Jarrar qui a créé un timbre de l'Etat de Palestine qu'il a fait imprimer par des postes européennes et avec lequel ont été envoyées des cartes postales depuis l'Europe. Il a aussi conçu un visa palestinien qu'il a apposé sur les passeports de visiteurs de passage et a imaginé dans *How to Get a Green Card ?* Un pays contrôlant ses frontières et offrant des possibilités de migration à d'autres.



© Khaled Jarrar / Galerie Polaris

En Israël, un regard, certes très minoritaire, militant et d'extrême gauche, a peu à peu changé sur ces mêmes espaces. En 2001, l'association *Zochrot* a été créée pour mener des actions contre l'oubli de la disparition des villages et des Palestiniens en 1948, dont des marches de commémoration sur les sites des anciens villages. Elle s'est associée à la Marche du retour des déplacés de l'intérieur organisée depuis une dizaine d'années le jour de l'indépendance de l'Etat d'Israël par une association de Palestiniens de 1948 et à laquelle se sont joint des groupes militants israéliens. Zochrot expose des artistes ou des architectes palestiniens qui travaillent ce sujet et tissent des retours poétiques, tel Hanna Farah qui réhabilite et réinvestit d'anciennes maisons de son village de Bi'rim par des installations : des parterres de fleurs habitent ici un décor devenu trace. Depuis 2013, Zochrot a lancé un festival international annuel de cinéma sur la *Nakba* et le retour. En 2014, avec un groupe de jeunes militants palestiniens du village d'Iqrit, elle a créé l'application pour Smartphone *iNakba* qui localise et documente visuellement les villages détruits. Zochrot fait l'objet de violentes critiques de la part de la droite israélienne pour ces actions. Elle a néanmoins mis en place en octobre 2014 la première Commission de vérité publique sur les événements survenus entre 1948 et 1960 dans le Néguev qui a tenu une audience publique le 10 décembre 2014 à Beersheva où ont notamment été entendus d'anciens combattants israéliens et des Bédouins expulsés.



Application iNakba pour iphone © Zochrot

Cette remontée de la mémoire des réfugiés à l'intérieur même d'Israël et des images des exilés transforme le sens des lieux, réinvestit le territoire israélien, celui de la Palestine historique, de traces. Non sans conflit, elle entreprend la lente réconciliation de la mémoire d'une terre jusque-là scindée, coupée, découplée par des représentations antagonistes. Les vestiges se transforment en traces. Les marques de l'histoire deviennent visibles dans le paysage. Pourtant, cette percée de la mémoire peut sembler paradoxale alors que politiquement la société israélienne n'a cessé de se droitiser depuis la seconde Intifada (2000) et que le camp de la paix a quasiment volé en éclats. Les recompositions des modalités de l'occupation ont accru la présence des colons israéliens en Cisjordanie et à Jérusalem-Est tout en dissociant les trajectoires des Palestiniens et des Israéliens, et en rendant moins visible aux yeux de l'opinion publique israélienne la reconduction de l'occupation et ce qu'elle suppose au quotidien pour les Palestiniens. Les gouvernements successifs sont l'écho de ce durcissement politique et depuis 2009 le premier ministre de droite Benyamin Netanyahu et ses gouvernements bloquent toute

résolution du conflit en représentant notamment les intérêts des colons. Depuis lors, plusieurs projets de lois visant à empêcher toute commémoration de la *Nakba* en Israël (le 15 mai) ont ainsi été rédigés. Ils ont jusqu'à présent abouti au vote d'une loi qui a retiré l'étude de la *Nakba* des manuels scolaires des écoles arabes (2009) et à une seconde loi interdisant l'accès à tout fond public pour les associations ou les institutions commémorant cet événement historique (2011).

Bibliographie

Agamben Giorgio, *Homo Sacer, le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1997.

Azoulay Ariella, *Constituent Violence 1947-1950. A Genealogy of a Regime and « a Catastrophy from their point of view",* Resling, Tel Aviv, 2009, en hébreu (*From Palestine to Israël. A Photographic Record of Destruction and State Formation 1947-1950*, Pluto Press, 2011).

Badiou Alain, *L'éthique. Essai sur la conscience du mal*, Paris, Hatier, 1993.

Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Gallimard, 1957.

Feldman Jackie, « Passer à Bethléem : sur les traces de Jésus, Palestinien et Israélien », dans Stéphanie Latte Abdallah, Cédric Parizot (dir.), *À l'ombre du Mur. Israéliens et Palestiniens entre séparation et occupation*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 255-279.

Foucault Michel, « L'œil du pouvoir » (entretien avec J-P Barou et M.Perrot), in *Dits et Ecrits,* Tome 3 1976-1979, Paris, Gallimard, 1994.

Latte Abdallah Stéphanie, *Destins de femmes et liens familiaux dans les camps de réfugiés palestiniens en Jordanie 1948-2001*, thèse de doctorat, histoire contemporaine, Paris, EHESS, 2004.

Latte Abdallah Stéphanie, « La part des absents. Les images en creux des réfugiés palestiniens », in *Images aux frontières. Représentations et constructions sociales et politiques. Palestine, Jordanie 1948-2000*, IFPO, Beyrouth, 2005, p. 63-104.

Latte Abdallah Stéphanie, « Regards, visibilité historique et politique des images des réfugiés palestiniens depuis 1948 », in *Le Mouvement social*, n°219-220, printemps-été 2007, p. 65-91.

Latte Abdallah Stéphanie, « UNRWA Photographs 1950-1978: A View on History or Shaped by History? », in Issam Nassar, Rasha Salti (eds.), *I would have Smiled. Photographing the Palestinian Refugee Experience (A Tribute to Myrtle Winter-Chaumeny)*, Institute For Palestine Studies, 2009, p. 43-65.

Latte Abdallah Stéphanie, « L'exil palestinien : une histoire visuelle », site de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA-MEDMEM) en français/anglais et arabe, 2013, http://www.medmem.eu/

Malkki Liisa, *Purity and Exile: Violence, Memory and National Cosmology among Hutu Refugees in Tanzania*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1995.
Moors Annelies, « 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, p. 43-59.

Nassar Issam, Salti Rasha (eds.), *I would have Smiled. Photographing the Palestinian Refugee Experience (A Tribute to Myrtle Winter* (Chaumeny), Institute for Palestine Studies, 2009.

Sanbar Elias, *Les Palestiniens. La photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours*, Paris, Hazan, 2004.