



La Revue du Ciné-club universitaire, 2015, hors-série

Construire la paix

Journées du film historique

ACTIVITÉS CULTURELLES
LES RENCONTRES DE GENÈVE HISTOIRE ET CITÉ

 HISTOIRE ET CITÉ
les rencontres
de Genève



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

Construire la paix

Journées du film historique

Les Rencontres de Genève Histoire et Cité

Sommaire

Abel Gance et la Grande Guerre.....	4
«On fait la paix!»	8
Un nouveau cinéma muet?.....	11
Note sur <i>Une voie reste ouverte!</i>	15
Un siècle d'action humanitaire en images	20
Drôle de paix, drôle de guerre.....	23
Le cinéma au pied du mur	27
Deux amis dans le jardin de la parole.....	31
Faire la route de part en part.....	39
Cinema and Palestinian History	44
Construire la paix avec Fatih Akin	50
La paix dans tous ses états.....	53
FILMS AU PROGRAMME.....	57

Éditorial

L'histoire format grand écran



The Great Dictator (Charlie Chaplin, 1938)

par **Ambroise Barras** et **Fanen Sisbane**

Par le regard singulier qu'il pose sur les événements du monde, par l'influence qu'il exerce sur leurs protagonistes, le cinéma fait histoire. La programmation des Journées du film historique consacrées à «Construire la paix» propose quelque quarante films qui, selon leur objet (résistance, après-guerre, pacifisme, négociation, rapports sociaux, intériorité), selon la variété du genre, la provenance ou le mode d'écriture (documentaires, fictions, animations, archives, reconstitutions), selon encore la mobilisation qu'ils provoquent auprès du public, dessinent un portrait contemporain du film historique sur la paix. Le choix repose ici sur six grands axes qui problématisent de manière originale le rapport que le cinéma peut entretenir avec la paix. Au final, une programmation éclectique, à apprécier pour la singularité des œuvres qui la composent certes, mais aussi pour la cohérence dont elle invite à tirer les fils. Cette revue, offerte à notre

lecture, contribue en outre à enrichir nos expériences de spectateurs et spectatrices.

Le cinéma déplace, transforme et reconfigure le discours historiographique. La programmation des Journées du film historique amène à ce qu'on y réfléchisse collectivement: suite aux projections, les débats, en présence de réalisateurs, critiques, historiens..., en examinent quelques enjeux. Et parce que la jeune génération ne manque pas de contribuer à cette vaste réflexion citoyenne en laquelle consiste l'histoire, les Journées du film historique projettent en avant-programme de leurs séances le palmarès de *Reflex*, premier festival romand du cinéma des écoles et de la jeunesse, pour lequel les Rencontres de Genève Histoire et Cité décernent le prix spécial «un certain regard sur l'histoire».

Matières à voir, à lire, à débattre: l'histoire format grand écran.

Abel Gance et la Grande Guerre:

à propos des deux versions de *J'accuse*



Abel Gance, cinéaste français de la première moitié du 20^e siècle, réalisa deux films consacrés à la Grande Guerre, qui portent le même titre: J'accuse. Toutefois, le discours qu'ils tiennent à propos de la guerre diffère singulièrement.

par **Emilien Gür** (Ciné-club universitaire, UNIGE)

La filmographie d'Abel Gance se signale par la double occurrence d'un même titre: *J'accuse*. Les deux films portant ce titre, réalisés en 1919 et en 1938, abordent tous deux la thématique de la guerre de 1914. Laurent Véray, dans deux articles, «*J'accuse*, un film conforme aux aspirations de Charles Pathé et à l'air du temps» (Véray 1995) ainsi que «Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle» (Véray 2000), revient sur ces deux œuvres réalisées dans des contextes très différents. Nous proposons ici une synthèse du discours qu'il tient sur ces deux films. Nous nous concentrons sur la perspective d'histoire des représentations sous-jacente à l'approche de l'auteur, qui s'intéresse aux discours tenus sur la guerre au moment de la réalisation des deux versions de *J'accuse*. Cette approche permet, à notre avis, une meilleure compréhension de ces deux films, qui, comme toute production culturelle, ne sauraient être détachés du contexte qui les a vus naître.

La première version de *J'accuse* sort en salle au printemps 1919. Abel Gance, qui se sent fortement concerné par la guerre dès son éclatement en août 1914, travaille au projet du film à partir de 1917. L'attitude engagée du cinéaste face au conflit est loin d'être une exception. Comme le fait remarquer Laurent Véray, la guerre de 1914 «donna lieu à un investissement intellectuel pour la cause nationale sans précédent» (1995:

102). Ainsi, le film d'Abel Gance consacré à la guerre de 1914 s'inscrit au sein d'un vaste réseau de discours, dont certains ont exercé une grande influence sur le projet du cinéaste. Laurent Véray insiste notamment sur deux textes littéraires. Il s'agit d'une part du *Feu*, journal d'une escouade d'Henri Barbusse, «récit de combattant saisissant par sa vérité sans concession sur la vie dans les tranchées» (1995: 110) qui obtint le prix Goncourt en 1916. Abel Gance, marqué par les descriptions très crues des combats, s'inspira directement de certains passages pour tourner des scènes de son film. Le lien entre le film et le livre va même plus loin, puisque «des phrases furent aussi prélevées et reproduites sur l'écran en guise d'épigraphe» (1995: 112). La figure de Romain Rolland, qui publia son texte contre la guerre *Au-dessus de la mêlée* en septembre 1914, fut également une référence pour Abel Gance. Si les écrits de Barbusse et de Rolland ont souvent été reçus comme des œuvres pacifistes, Laurent Véray signale



J'accuse (Abel Gance, 1919)

qu'ils ne sont toutefois pas dénués d'ambiguïtés. En effet, le texte de Romain Rolland, «tout en manifestant sa profonde hostilité à la guerre qu'il considère comme un terrible fléau, [...] n'incite [pas] véritablement à s'opposer à la défense nationale» (1995: 114). De même, le roman d'Henri Barbusse, «tout en dénonçant la guerre assimilée à une boucherie», est sous-tendu par l'idée «qu'on se bat pour que cette guerre mette fin à toutes les guerres» (1995: 114).

L'attitude d'Abel Gance face au conflit est également complexe: en même temps qu'il témoigne d'un

(1995: 121), dont la Grande Guerre allait toutefois amoindrir la portée. Il s'agit d'une survivance d'une représentation stéréotypée de la guerre, héritière des «récits imagés de bravoures individuelles, soi-disant accomplis au cours de l'histoire de France» (1995: 108sq), qui avait encore cours au moment du déclenchement du conflit. Ainsi, la première version de *J'accuse* ne doit pas être lue comme une œuvre pacifiste, mais plutôt comme une charge dirigée contre le «militarisme allemand» (Lourcelles 1992: 764).

Quelques années après la réalisation de *J'accuse*, Abel Gance «réinterprète [...] son film [...] en] lui donnant un sens pacifique qu'il n'avait pas à l'origine» (Véray 2000: 5sq). Le changement de position du cinéaste à l'égard de la guerre est représentatif du «renversement de situation» (2000: 5) qui s'est opéré peu après l'armistice: «on passe [...] d'une acceptation collective du sacrifice au nom de la victoire à tout prix [...] à une forme de condamnation de la guerre considérée comme un mal absolu dont il faut se préserver pour toujours» (2000: 5). La seconde version de *J'accuse*, tournée en 1938 dans un climat de menace guerrière, témoigne de la tournure pacifiste prise par l'œuvre d'Abel Gance. Celui-ci, animé par la croyance en un cinéma investi d'une mission civilisatrice, espère «rayer la guerre de l'avenir des hommes» (Gance cité par Véray 2000: 8) grâce à son film. Selon Laurent Véray, la version de *J'accuse* de 1938 véhicule plusieurs motifs qui figurent au cœur des discours pacifistes de l'époque. C'est le cas notamment de la figure du «fusillé pour l'exemple», que Gance veut faire apparaître dans son film avant d'y renoncer, sans doute par crainte de la censure. Ce motif est alors très présent «dans l'espace public

J'accuse (Abel Gance, 1938)



«pacifisme latent» (1995: 106) et attaque de manière virulente les écrivains nationalistes, Gance semble entretenir par certaines œuvres réalisées durant cette même période la mythologie du guerrier français héroïque. Celle-ci imprègne *J'accuse*, notamment dans la scène de «l'évocation de l'ancêtre gaulois par Jean Diaz à ses camarades sur le front» (1995: 109). Cette «allégorie du chef gaulois, symbole de la résistance à l'invasion étrangère, qui incarne l'indéfectible combativité des soldats français» atteste de la prégnance de certaines «représentations sociales d'avant 1914»

à travers les multiples campagnes de réhabilitation qui défrayent la chronique» (2000: 9) et dans la littérature de guerre. «Enjeu de mémoire et [...] image obsédante», la figure du fusillé est récupérée par les discours pacifistes, qui en font «une des plus éclatantes preuves de l'absurdité de la guerre» (2000: 9). Autre motif signalé par Laurent Véray: le réveil des morts, qui intervient dans une séquence au cours de laquelle «tous les morts de la Grande Guerre [...] sortent de leur nécropole à l'appel d'un ancien combattant» (2000: 11). Cette séquence, à l'image du film, qui fut conçu «comme un véritable monument, [...] érigé à la mémoire des disparus, une leçon d'histoire pour rappeler aux hommes le douloureux souvenir de la génération perdue» (2000: 11), serait emblématique de la culture du deuil qui marqua l'entre-deux-guerres. Dans cette même intention de remémorer les horreurs de la guerre de 1914, Gance fit défiler dans son film quarante gueules cassées, «victimes vivantes emblématiques des horreurs de la guerre» (2000: 12). La séquence terrifiante dans laquelle ils apparaissent témoigne d'une conviction fortement ancrée chez les anciens combattants, «persuadés que pour mobiliser l'opinion contre la guerre il fallait d'abord l'émouvoir et l'impressionner» (2000: 13).

Ainsi, Laurent Véray, à travers ces deux articles, montre qu'en dépit de l'identité de leur titre et la similitude de leur thématique, les deux versions de *J'accuse* diffèrent profondément dans le discours qu'elles tiennent à propos de la guerre. Si la première version porte un regard ambigu sur la guerre qui vient de s'achever, condamnant le militarisme allemand mais affirmant la nécessité pour la France de sortir victorieuse du conflit, la seconde est résolument pacifiste.



J'accuse (Abel Gance, 1938)

Ce changement de point de vue sur la guerre dont témoignent ces deux œuvres s'inscrit dans le cadre plus large d'une évolution des discours tenus sur la guerre dans l'espace public. En 1914, celle-ci fut souvent perçue comme nécessaire. Vingt-cinq ans plus tard, la rhétorique guerrière était loin d'avoir le vent en poupe en France.

LOURCELLES, Jaques (1992). «*J'accuse*», in *Dictionnaire du cinéma III. Les films*. Paris: Robert Laffont, 1992.

VÉRAY, Laurent (1995). «*J'accuse*, un film conforme aux aspirations de Charles Pathé et à l'air du temps», 1895, n° 21, 1995.

VÉRAY, Laurent (2000). «Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle», 1895, n° 31, 2000.

«On fait la paix!»

Entretien avec Lydia Chagoll

Réalisatrice du film Des enfants derrière les barbelés, documentaire d'archives sur le traitement réservé aux enfants aryens et non aryens sous le régime nazi, Lydia Chagoll développe une réflexion autour des conditions que les témoignages peuvent offrir en vue de construire la paix et sur les dangers qui la menacent.

par Jan Blanc, Ana Luisa Castillo, Morena Maria
La Barba, Sonia Vernhes Rappaz (UNIGE)

Pourquoi avez-vous réalisé *Des enfants derrière les barbelés* en 1977?

Lydia Chagoll – Occupée à écrire mon vécu de trois ans dans les camps japonais durant la guerre du Pacifique, le JE, ce MOI, me gênait. Si un grand nombre d'enfants sont morts de maladie, d'épuisement, de faim, durant le régime japonais, par contre les nazis et les Einsatzgruppen ont délibérément assassiné des centaines de milliers d'enfants. Il me semblait plus important et surtout plus pressant de m'intéresser au sort de millions d'enfants sous le régime de la croix gammée.

Quelle a été la réception de ce film en 1977?

LC – Le documentaire fut estimé parce que l'attention était concentrée sur le sort des enfants qui, en général, ne sont mentionnés que dans les statistiques. Il fut également estimé pour le montage qui, pareil au balancier d'une horloge, va d'enfants allemands choyés aux enfants prétendus «indignes de vivre».

Pourquoi avez-vous évité le commentaire personnel dans votre film?

LC – Je ne me voyais pas m'exprimer en paroles personnelles sur l'endoctrinement de gosses allemands dits de «pure souche» et sur le traitement atroce d'enfants parce que juifs, tziganes, métisses mais aussi parce que arriérés mentaux et handicapés physiques. Je n'ai donc employé, sur les images

tournées par les nazis, que les textes de leurs lois, leurs décrets, leurs ordres, leurs extraits de livres scolaires. D'autant plus que, sous le régime hitlérien, il existait en allemand un langage spécifique pour glorifier le nazisme et déshumaniser le soi-disant sous-homme.

Existe-t-il une «éducation» à la guerre?

LC – Au lieu de recevoir une éducation dans le sens noble du terme, l'enfance allemande sous le nazisme a dû se soumettre à une discipline comparable à celle de l'instruction militaire. Le seul but était d'en faire des enfants robots, obéissant aveuglement. Tous étaient obligés d'adhérer, pour les garçons, à la Hitlerjugend et, pour les filles, au Bund Deutscher Mädel. À l'âge de dix ans, durant une cérémonie festive, ces enfants juraient en chœur fidélité jusqu'à la mort au Führer! Le seul but de cette pédagogie nazie consistait, pour la gloire de ce Reich millénaire, à fabriquer de parfaits petits nazis manipulables pour en faire ensuite de futurs guerriers triomphants et à préparer les fillettes à être des femmes abondamment fécondes. Après la guerre, les Allemands n'ont pas demandé à adhérer à un régime démocratique; ils y ont été contraints! Est-ce à force d'obéir? Cela a donné après quelques années un résultat satisfaisant. Hélas, aujourd'hui, en pleine crise économique, la droitisation prend le dessus presque partout en Europe et l'Allemagne ne fait pas



De jeunes survivants d'Auschwitz libérés
par l'Armée rouge en janvier 1945.

exception. Si le «NOUS et les AUTRES» n'a jamais disparu de notre globe, la tendance aujourd'hui approche dangereusement du «NOUS contre les AUTRES».

Comment les blessures mémorielles de la guerre peuvent-elles contribuer à la paix?

LC — Je n'en ai aucune idée. Comment répondre à votre question? Je la trouve d'ailleurs un rien déplacée. Je ne pense pas que ce soit une question à poser à des survivants. Il faut plutôt demander cela à ceux qui, au moment même des événements, n'ont rien voulu savoir, qui n'ont rien voulu voir. Quant aux survivants: aucun individu ne ressemble à un autre. Les réactions du militaire ou du prisonnier d'un camp de concentration diffèrent tellement, en fonction de la durée des situations extrêmes subies. Et les réactions diffèrent aussi selon l'âge, le milieu social, le niveau d'études, les amis qui vous ont entouré ou la solitude ressentie durant une guerre si génératrice d'émotions fortes — et cela reste valable après la libération. Y aura-t-il un retour ou non au pays d'origine? Et comment sera l'accueil de la famille, si famille il y a encore? Ce que j'ai personnellement remarqué après quelques années, c'est qu'il y a eu quatre façons de réagir en

sortant des camps de concentration et probablement aussi valables pour les militaires:

1. *Le carpe diem. Devise: À moi la vie!
J'ai déjà donné. Merci. Maintenant j'ai le droit de profiter pleinement de mon existence.*
2. *La victime éternelle. Devise: Ayez pitié!
Je suis et demeure une pauvre victime à plaindre.
J'exige une continuelle compassion.*
3. *Le vengeur. Devise: Le châtiment!
L'être humain n'a aucune valeur. Ce vécu m'a
aujourd'hui conduit à faire payer uniquement par
la violence le mal fait par la société à l'homme.*
4. *Le battant. Devise: La droiture!
Soyons solidaires. Restons vigilants ! Sans relâche
combattons l'injustice avec dignité!*

Les enjeux de la mémoire aident-ils pour la construction de la paix?

LC — La Grande Guerre a été une catastrophe pour les militaires. Une boucherie immonde. Une génération perdue, pleurée principalement par ses proches. Le public était à peine informé de la réalité du front et les images filmées restaient enfermées dans leurs boîtes. De ce carnage seul le Grand Capital a tiré profit. Le grand public n'a pris connaissance de l'atrocité de cette guerre nommée la «Der des Ders» que peu à peu et seulement de manière plus approfondie trente ans plus tard grâce aux documentaires, aux films de fiction et aux multiples livres.

La Seconde Guerre mondiale a été une innommable barbarie principalement pour les civils. L'histoire de cette guerre et l'horreur de l'immense désastre ont été immédiatement connues mais aussi vite occultées. Nous étions tous trop occupés à nous donner à cent pour cent à la reprise de l'économie, à la reconstruction et à la restauration des villes et des industries. Bref, les pensées étaient fixées pleinement sur l'avenir durant les Trente Glorieuses qui ont suivi la guerre. Ce n'est principalement qu'à cause des négationnismes dès 1970 que l'on a pris la contrepartie. Depuis lors, il y a de multiples commémorations et ce avec une gradation d'images,

de multiplications d'émissions de télévision et de plus en plus d'interviews et de films. Donc l'ignorance de la période nazie est exclue.

Entre les deux guerres mondiales, il n'y a eu que deux décennies de paix! Aujourd'hui, en Europe de l'Ouest, nous connaissons déjà sept décennies de paix! Je pense donc que les multiples possibilités audiovisuelles, les informations journalières sur les guerres dans le monde particulièrement sur les deux guerres mondiales, et surtout les historiens de la deuxième génération, ont incontestablement aidé les citoyens des vingt-huit États d'Europe à être conscients de la monstruosité de toute belligérance.

Comment éviter une radicalisation de la pensée chez les jeunes?

LC – Quant à la jeunesse dite «à problèmes» habitant en Europe de l'Ouest dans des quartiers désignés de troisième classe, il faut en premier lieu, c'est notre devoir, éliminer les causes d'inégalité, de ségrégation sociale, d'insalubrité, éviter le manque de transport, le manque de lieux de loisirs, de verdure et le manque de contrôle continu sur la rapacité des propriétaires d'immeubles.

Pour ce qui concerne l'enseignement, je suis une fervente adepte de classes de maximum douze élèves jusqu'à l'âge de quatorze ans – adhérente à ne pas faire la morale, à ne pas instruire avec le doigt levé. Le devoir principal de l'école consiste à faire réfléchir. Veiller à ce que les élèves restent objectifs, se respectent, s'écoutent, et, cela va de soi, veiller à la réciprocité du respect de l'élève envers l'enseignant, sans oublier un maintien de la discipline convenue ensemble, et last but not least de l'humour (je parle d'expérience!). Le savoir, la connaissance aident à penser, aident les élèves à tirer eux-mêmes des conclusions. Probablement les seules garanties d'un «savoir vivre» une fois adulte. Mais donnant-donnant, il faut de la solidarité. Si la «Bourse» semble un acquis incontournable, que l'on prélève sur chaque transfert une taxe pour le bien-être de la société.

Dans le contexte des attentats récents commis à la rédaction de Charlie Hebdo, le vocabulaire utilisé marque-t-il des catégories opératoires?

LC – Décapiter l'ensemble d'une rédaction parce que sa prise de position déplaît, tuer des policiers parce qu'ils sont policiers et des juifs parce qu'ils sont juifs et désigner cela par de la «barbarie», par des actes «sauvages» effectués par des «fous», des «monstres», c'est faire preuve d'un vocabulaire banalisant. Ces actes sont commis au nom d'une idéologie théologique souvent mal interprétée, datant de mille ans, et basée en grande partie sur deux encore plus anciennes religions monothéistes. Tous les religieux ultra fanatiques de tous les cultes devraient comprendre que si l'on veut que leur religion soit loyalement vécue, l'adhésion à une croyance n'a de valeur que si elle est un choix libre, et non pas un diktat et encore moins un racolage ou lavage de cerveaux. De toute façon «tuer au nom de Dieu» et donc prétendre agir en son nom est prétentieux, aberrant, irrespectueux, abject, infâme, ignoble. C'est aussi dangereux que pratiquer l'amalgame. Et que chacun de nous sache que jusqu'à présent c'est seulement dans les démocraties laïques qu'existe la pleine liberté d'exercer tous les différents cultes admis. Résumons: que les êtres sur ce globe respectent la religion de l'autre et qu'elle se pratique chez soi en privé, c'est-à-dire là où est sa place et dans les lieux de culte réservés et absolument nulle part ailleurs. Voilà enfin un possible futur bénéfique pour tous les humains qui peuplent la planète!

Le film peut-il éduquer à la paix en 1977 et en 2015?

LC – Je ne me sens ni éducatrice ni gourou. Je suis cinéaste et écrivaine de métier. Je me considère comme un artisan, rien de plus. Mon seul but était et reste d'informer, faire connaître, faire savoir. Par mon travail, et comme beaucoup d'autres, j'essaie de combattre l'injustice, j'essaie de défendre les droits de l'enfant. D'ici quelques mois j'aurai quatre-vingt-quatre ans et j'ai l'intention de rester une battante.

Un nouveau cinéma muet?

Décrypter les non-dits d'*Inter arma caritas*

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, le Comité international de la Croix-Rouge (CICR) produit le film *Inter arma caritas*, destiné à servir de rapport d'activités sur le conflit. Même s'il se veut objectif, ce documentaire s'inscrit dans une stratégie de communication aux objectifs bien précis.

par **Irène Herrmann** et **Sandrine Maulini** (UNIGE)¹

Dès les années 1920, le CICR a recours au cinéma pour donner une visibilité accrue à son activité. Dans un contexte tendu, il s'agit alors non seulement de prouver l'utilité de l'institution, mais également de montrer sa modernité. Par l'emploi d'un nouveau medium, l'organisme entend damer le pion à la Ligue des sociétés de la Croix-Rouge nouvellement fondée, qui se présente comme une dangereuse rivale dans le champ humanitaire².

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la position de l'institution est une fois encore compromise. Tout d'abord, elle souffre d'une mauvaise réputation due à son manque d'action en faveur des prisonniers de guerre soviétiques, des civils et des victimes de la Shoah. Il est vrai que le Comité a peu fait pour ces déportés: il a envoyé des colis et n'est parvenu à entrer dans les camps de concentration qu'à l'extrême fin du conflit. Ce bilan insatisfaisant est certes dû à l'inexistence de conventions idoines. Mais il résulte aussi d'un certain attentisme du Comité, soucieux de ne pas importuner la Confédération par des actes jugés inopportuns. Surtout, il est dû à l'incapacité du Comité – et qui l'aurait pu? – à prendre la mesure de la Shoah.

Ces problèmes vont de pair avec de sérieux ennuis financiers. À l'issue des combats, le Comité ne reçoit plus de fonds des vaincus, ni même de la part des vainqueurs, qui préfèrent se concentrer sur la mise sur pied du nouvel ordre mondial³.

Ces difficultés sont telles qu'on redoute la disparition du CICR. Or, ce dernier semble toujours estimer que son salut viendra du cinéma, puisqu'il dépense près de 51'000.- pour la production d'un film: *Inter arma caritas* (1948). À l'instar d'autres œuvres réalisées à la même époque, l'objectif avoué de cette production est de présenter l'immensité des efforts humanitaires consentis pendant le conflit.

Néanmoins, son intérêt réside essentiellement dans ce qu'elle tait. Sans doute, tout film implique d'effectuer des choix quant à ce qui va être montré. Dans ce cas, le tri ne vise pas uniquement à résumer les tâches accomplies. Cette opération se mue aussi en stratégie de communication impliquant une évaluation des dangers encourus. À ces divers titres, les silences sont susceptibles de révéler l'état d'esprit du CICR face à un reproche potentiellement rédhibitoire: avoir failli à sa mission en abandonnant des victimes à cause de préjugés raciaux ou idéologiques.

Parler des non-dits

On distingue divers types de non-dits. Le plus évident est l'omission, où certains faits ne sont tout simplement pas mentionnés. On repère également l'ellipse, qui revient à signaler un élément, mais ne pas développer le thème et changer de sujet directement après. Le CICR emploie en outre l'allusion, procédant par sous-entendus, généralités ou formulations passives. Il privilégie couramment l'utilisation du pronom «on» et les tournures sans actants. Un dernier procédé consiste à montrer sans nommer, c'est-à-dire proposer des images sans les commenter, ce qui détruit leur valeur référentielle par un mécanisme de décontextualisation.

L'origine du non-dit varie également: il peut en effet découler de contraintes extérieures ou de décisions prises par l'institution. À l'externe, on peut évoquer les embarras liés à la production. Les problèmes peuvent être budgétaires, administratifs ou matériels. Pour ces raisons, le CICR doit souvent «bricoler» pour produire ses films, qui forment un patchwork composé d'extraits filmiques provenant de sources très diverses: délégués, Croix-Rouge nationales, agences d'actualités, services cinématographiques des belligérants... Il n'empêche, le CICR procède toujours à un tri au sein des images qu'il détient, quelle que soit leur provenance, et par conséquent la problématique du non-dit reste entière – si ce n'est que ce tri est régi par une seconde contrainte externe: la censure suisse ou étrangère.

Du 8 septembre 1939 au 18 juin 1945⁴, toute production filmique doit passer par la Section films de la Division presse et radio, l'organe de censure fédérale, avant sa projection publique sur le territoire

helvétique. Cette politique vise à assurer la sécurité du pays et préserver sa neutralité⁵. En outre, les autres États prennent des mesures analogues qui, elles aussi, limitent les images dont dispose le Comité international.

Mais la censure la plus significative est celle que l'institution s'impose à elle-même. Ces non-dits spécifiques sont les plus nombreux et poursuivent divers objectifs. Il peut parfois s'agir de mettre en avant l'action du CICR au détriment d'autres organisations, ou encore de maintenir la réputation d'impartialité de l'institution. Enfin, ces silences permettent de gommer les échecs et les attitudes les plus critiquées du Comité.

Faire parler *Inter arma caritas*

Le film *Inter arma caritas* ne fait pas exception à la règle. Réalisé en 1948 par Fernand Reymond, il vise officiellement «à faire connaître l'essentiel [de l'œuvre du CICR] à un public plus large»⁶. Officieusement, il est surtout censé attirer les donateurs. Vu le contexte, cet objectif implique une opération de «blanchiment». En filigrane, *Inter arma caritas* sert donc à légitimer les (in)actions du Comité durant le conflit mondial ainsi qu'à justifier son rôle dans l'après-guerre, par un procédé qui fait essentiellement recours à des non-dits.

L'essentiel du film – 18 minutes sur 37 – propose un retour sur les actions réussies de la Croix-Rouge en faveur des prisonniers de guerre, sans signaler l'impuissance du CICR dans ce domaine. Outre ce non-dit par omission, le documentaire ne désigne jamais les catégories de victimes – ni leurs bourreaux – auxquelles l'institution admet n'avoir pas pu apporter d'aide. Pas une fois, les termes de «nazis» ou de

«juifs» ne sont mentionnés. Il s'agit d'une stratégie de défense visant à dédouaner le CICR des reproches qui lui sont adressés et à évacuer la question si brûlante des responsabilités de l'institution. Ainsi, la superposition des éloges et du silence est censée entraîner la bienveillance des donateurs.

Une courte séquence à la fin du film⁷ illustre parfaitement cette option. Elle est elle-même divisée en deux sections bien distinctes: l'une où la question de l'entreprise génocidaire nazie est brièvement abordée et la seconde dans laquelle sont mises en avant les réussites du Comité. Ces deux parties contrastent fortement, que ce soit au niveau des images, du commentaire, ou de la musique. Le premier passage, dans lequel on devine qu'il est question des crimes nazis, ne dure que quarante secondes. Cet extrait est typique de l'attitude du Comité qui veut donner l'impression de traiter le problème, sans jamais entrer dans les détails.

Cette constatation repose tout d'abord sur la nature de la séquence, qui n'exploite pas d'images d'archives mais met en scène des acteurs archétypaux: le soldat, les victimes et le délégué du CICR. Elle est renforcée par le commentaire et son rapport à l'image. Le narrateur utilise des tournures passives, évitant de nommer les acteurs qui «[ont] barré la route à la Croix-Rouge». On observe en outre un décalage flagrant entre ce qui est donné à voir et ce qui est dit. Quand le narrateur déclare: «Il y a eu des échecs; ceux-ci, par exemple», il n'explique pas desquels il s'agit. Ce silence produit un effet délibéré de décontextualisation et d'absence de référentialité claire.

Le style allusif marque aussi la construction de l'image: les personnages se réduisent à des silhouettes, à l'exception des victimes, qui restent

anonymes. Même la figure du délégué, d'habitude si ostensiblement mise en avant, est ici filmée de dos. Ce renversement inhabituel renforce la condition d'impuissance du CICR.



Inter arma caritas (Fernand Reymond 1948)

À l'inverse, la seconde partie de cette séquence fait part des actions que le CICR a réalisées en dépit des difficultés en faveur des prisonniers de guerre, et contrebalance le discours précédent. Et si le reportage concède que malgré ses efforts, le Comité n'a pas pu mener sa mission à bien, jamais il ne pointe du doigt son éventuelle responsabilité: le CICR «s'est acharné malgré les obstacles».

Mieux encore, son inaction envers les civils est présentée comme le résultat de contraintes extérieures (absence de conventions ou opposition catégorique de certains belligérants). Là encore, l'inversion est caractéristique: l'institution devient à son tour une victime, au même titre que celles qu'elle n'a pas pu secourir. Ainsi, taire ne sert pas seulement à dissimuler, à (dé) nier ou à souligner des éléments, mais à induire des logiques accusatoires nouvelles.

Révéler l'indicible

Les dernières minutes d'*Inter arma caritas* sont parsemées de non-dits différents mais tout aussi intéressants. Ces instants évoquent la mission du CICR pour l'après-guerre, sans révéler que l'organisation se concentre désormais sur le sort des victimes allemandes. L'œuvre présente des habitants hagards et des villes en ruines sans jamais préciser leur localisation. Cette omission est évidemment volontaire. De fait, le CICR sort à peine d'un processus d'autocensure relatif au film *Helft helfen!* Paru quelques mois auparavant, ce dernier abordait de façon bien plus explicite la situation épouvantable dans laquelle se trouvaient les civils outre-Rhin. Mais la réception de cette œuvre a été si mauvaise, qu'elle a été abandonnée par le CICR au profit d'*Inter arma caritas*, chargé de laver l'institution de tout soupçon de germanophilie⁸.

Cet épisode est extrêmement parlant. Tout d'abord, il illustre un pan supplémentaire de la stratégie filmique de l'institution qui n'entend pas seulement blanchir sa réputation, mais aussi préparer le futur par une propagande efficace. Les réticences du Comité à évoquer la nationalité (allemande) des victimes qu'il veut désormais prendre en charge témoignent en outre d'une attention plus soutenue aux critères d'évaluation extérieurs. Bien entendu, ce souci se repèrerait déjà dans l'inversion victimaire puisque, en creux, elle accusait les nazis, voire les Soviétiques, soit des coupables susceptibles de convenir aux vainqueurs occidentaux. La discrétion du CICR sur l'origine des victimes qu'il se propose de secourir fait alors écho à un tabou plus général, soit l'impossibilité d'admettre les souffrances des Allemands. En fin de compte, les non-dits du CICR révèlent également ce que les sociétés d'après-guerre n'arrivaient pas à formuler.

- 1 Cet article est basé sur un travail de séminaire réalisé collectivement par Antoine Fuhrer, Marie-Laure Graf, Sandrine Maulini et Cendrine Schmitt sur *Les non-dits dans la production filmique du CICR (1940 – 1960)*, UNIGE, 2014.
- 2 À ce sujet, voir Natale (2004).
- 3 Au sujet de ces difficultés, voir Junod (1997) et Rey Schyrr (2007).
- 4 Haver (2001: 265).
- 5 Moeschler (2001: 281-283).
- 6 ACICR, B G 58.808, cité par Asfaha et alii (2014: 3).
- 7 Reymond, Fernand (1948). *Inter Arma Caritas*. Genève: CICR, 1948, 34'50 – 35'20.
- 8 Meier, Marina; Palmieri, Daniel (2010).

ASFHA, Paulos; CHECRI, Raphaël; SALIH, Hacène (2014). *Inter arma caritas: L'apport de l'image*, travail de séminaire. Genève: Unige, 2014.

DELPORTE, Christian (éd.) et al. (2010). *La Guerre après la guerre: images et construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du 20^e siècle*. Paris: Nouveau monde, 2010.

HAYER, Gianni (2001). «Eidgenössische Zensurpolitik 1913-1945», in HEDIGER et al. (2001).

HEDIGER, Vinzenz et al. (2001). *Home Stories: neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz. Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*. Marburg: Schüren Verlag, 2001.

JUNOD, Dominique (1997). *La Croix-Rouge en péril, 1945-1952. La stratégie du CICR de la Seconde Guerre mondiale au conflit de Palestine – Eretz-Israel*. Lausanne: Payot, 1997.

MEIER, Marina; PALMIERI, Daniel (2010). «Les équivoques du cinéma humanitaire: l'exemple de *Helft Helfen!* (1948)», in DELPORTE et al. (2010: 65-79).

MÖSCHLER, Olivier (2001). «La censure cinématographique fédérale en Suisse, 1939 à 1945: notes sur un objet censuré», in HEDIGER et al. (2001).

NATALE, Enrico (2004). «Quand l'humanitaire commençait à faire son cinéma: les films du CICR des années 20», *International Review of the Red Cross*, n° 854, 2004. Disponible en ligne: www.icrc.org/fre/assets/files/other/irrc_854_natale.pdf (dernière consultation: 03.03.2015)

REY SCHYRR, Catherine (2007). *De Yalta à Dien Bien Phu. Histoire du Comité International de la Croix Rouge, 1945-1955*. Genève: Georg, 2007.

Note sur *Une voie reste ouverte!*

Cette note¹ présente la synthèse des informations recueillies dans ses archives sur la production de l'un des quatre films produits par le CICR pendant la Seconde Guerre mondiale². Le dépouillement des dossiers d'archives, le visionnement de l'ensemble des films du fonds 35 mm relatifs à la période, mais surtout le découpage plan par plan d'Une voie reste ouverte! ont permis de la rédiger. Elle constitue un état des lieux des connaissances sur le sujet que des recherches futures pourraient certainement compléter, voire remettre en cause.

par **Marina Meier** (CICR, archiviste)

Les éléments présentés dans cette note proviennent du dépouillement de quelques dossiers d'archives³ et publications d'époque⁴. Les informations recueillies dans les sources consultées sont assez rares. Aucun dossier de production d'*Une voie reste ouverte!*⁵ (1944) n'existe et les renseignements trouvés dans la correspondance sont peu significatifs. Des recherches complémentaires permettraient peut-être de compléter cette synthèse. Avant de consulter les sources écrites, j'ai procédé à une analyse plan par plan du film et établi un plan de montage. À noter que seuls les aspects relevant de la cinématographie du CICR seront abordés ici et que ce qui a trait aux activités opérationnelles de l'institution en 1943 sera volontairement laissé de côté.

Production

Début 1943, le CICR met au concours la production d'un nouveau film présentant ses activités, en particulier celles de l'Agence centrale des prisonniers de guerre. Il sollicite par lettre plusieurs sociétés de

Une voie reste ouverte!
(Adolf Forter, Kurt Früh, 1944)



production suisses à qui il envoie un dossier regroupant quelques brochures informatives sur son mandat et son action⁶. La société zurichoise Central-Film AG, spécialisée dans le film publicitaire mais qui possède un service chargé des films documentaires, se voit confier la production du nouveau film du CICR⁷. Mi-mars 1943, elle propose au Ciné-journal suisse de tourner ce film. Le conseil de fondation du Ciné-journal suisse accepte⁸ et attend que lui soient soumis scénario et budget⁹. Central-Film AG en informe Robert Baer de la Division d'Information du CICR¹⁰. Le choix de Kurt Früh comme réalisateur de ce film n'a rien de surprenant. À la fois proche de Central-Film AG et du Ciné-journal suisse¹¹, il a déjà travaillé pour le CICR en 1942, lorsqu'il a repris le projet du *Drapeau de l'humanité*¹². Dans le courant

de l'été, Kurt Früh, Adolf Forter de Central-Film AG et Robert Baer du CICR travaillent sur le scénario¹³ d'*Une voie reste ouverte!* souvent mentionné sous le titre allemand de *Ein Weg bleibt offen!* dans leur correspondance. Fin septembre, le CICR verse cinq mille francs à Central-Film AG «comme avance pour frais de production du nouveau film»¹⁴. Le tournage, avec Hans Zickendraht¹⁵ comme cameraman, a vraisemblablement lieu dans le courant de l'automne 1943.

Contenu

Environ deux tiers des images d'*Une voie reste ouverte!* ont été tournés spécialement pour l'occasion¹⁶. Comme nous ne disposons ni du plan de montage d'origine ni d'une liste précise des sources utilisées, cette estimation se base d'une part sur l'analyse du plan de montage établi par

mes soins, et d'autre part sur ma connaissance du type d'images que le CICR de l'époque fait tourner¹⁷.

Comme ce film présente l'action du CICR en 1943, en particulier celle de l'Agence centrale des prisonniers de guerre, la plupart des images illustrent cette activité, fondamentale tout au long de la Seconde Guerre mondiale.

Déjà abordé dans *Le drapeau de l'humanité* tourné en 1941, ce thème est repris presque à l'identique dans *Une voie reste ouverte!*¹⁸ Très photogénique, l'immense fichier de l'Agence est filmé sous tous les angles. Tout comme le travail des collaborateurs du CICR et des bénévoles: ouverture du courrier en provenance du monde entier, établissement et classement de fiches, vérification de listes, réponse aux familles, etc.

En plus des images originales, *Une voie reste ouverte!* reprend des extraits d'autres films, en particulier *Vier Jahre Krieg* coproduit par British News et United News dont une copie se trouve chez Cinégram¹⁹. Après avoir obtenu l'accord de Fox-Film, société apparemment détentrice des droits²⁰, Central-Film AG envoie au CICR la liste des séquences disponibles pour autant que celles-ci n'excèdent pas les quatre mètres au total, soit huit secondes²¹.

En réalité, et sans qu'il soit possible de déterminer avec précision quelles sont dans le montage final les images issues de *Vier Jahre Krieg*, il semblerait que celles-ci dépassent largement les huit secondes²².

Les réalisateurs ont également puisé des images dans au moins un film présentant la vie des prisonniers de

guerre dont nous ne connaissons pas l'origine. Origine inconnue aussi pour les séquences extraites d'une bande d'actualités sur la guerre d'Espagne²³. En revanche, nous connaissons la source des images du bateau Caritas affrété par le CICR. Il s'agit du Ciné-journal suisse n° 159 diffusé en salle fin septembre 1943²⁴.

Pour évoquer l'action du CICR dans «un pays où sévit la famine»²⁵, en l'occurrence la Grèce, et parce qu'il était sans doute impossible d'aller tourner sur place, les réalisateurs insèrent dans le montage plusieurs photos montrant des corps d'enfants déformés par la malnutrition²⁶.

Par ailleurs, le montage est ponctué d'images montrant un train en marche, symbolisant la seule voie qui reste ouverte²⁷ et qui permet au CICR d'accomplir

son action. Il est impossible de savoir si ces plans ont été tournés spécialement pour le film, mais à en juger par l'importance qu'ils ont dans le processus narratif, il est vraisemblable que oui.

Une fois le montage achevé, le film doit encore passer l'épreuve de la censure avant d'être présenté au public. Une lettre de Robert Baer à Central-Film AG révèle qu'*Une voie reste ouverte!* «a dû subir quelques modifications avant d'être définitivement accepté par la censure»²⁸. Dans la même lettre, Baer réclame à la société productrice «les copies non corrigées [...] qui sont propriété du Comité international de la Croix-Rouge»²⁹. Nous n'avons retrouvé aucun document dans les archives nous permettant de savoir si les copies retrouvées dans les archives du CICR et déposées à la Cinémathèque suisse en 1963, avant d'être sauvegardées

en 2000, sont les versions d'avant la censure ou les versions corrigées.

Distribution

La censure semble avoir été satisfaite des coupes effectuées car, fin janvier 1944, la société RKO, «société anonyme d'exploitation de films sonores», informe le CICR qu'elle accepte de distribuer *Une voie reste ouverte!* en Suisse³⁰. Il est intéressant de noter qu'un documentaire du CICR bénéficie des réseaux de diffusion de la RKO, société d'origine américaine et d'envergure internationale, laquelle distribue à la même époque en Suisse les dessins animés de Walt Disney et certaines grosses productions hollywoodiennes³¹. On peut d'ailleurs imaginer que ce documentaire passait en première partie de programme, avant le film de fiction. Tout au long de l'année 1944, la RKO informe par courrier le CICR des salles suisses dans lesquelles le film est projeté.

Pour attirer le public dans les salles, la Section Film de la Division d'Information du CICR envoie fin janvier-début février 1944 des invitations aux avant-premières organisées dans plusieurs villes à de nombreux journalistes, les incitant, en les en remerciant par avance, à parler d'*Une voie reste ouverte!*³²

On peut ainsi lire dans les colonnes du *Journal de Genève* daté du 4 février 1944, au lendemain de l'avant-première genevoise, une critique qui se termine par ces mots: «Ce petit film, bref mais explicite, simple, dépourvu de pathos, est une belle chose. Il fut présenté jeudi matin au Cinébrief, devant un public

d'invités parmi lesquels se trouvaient plusieurs représentants du CICR, des autorités cantonales et municipales et du corps consulaire.»³³

En effet, outre les journalistes, le CICR, sous la plume de Martin Bodmer, a envoyé de très nombreuses invitations aux autorités politiques communales, cantonales et fédérales, aux autorités militaires, aux membres du corps diplomatique en poste à Genève et à Berne et aux représentants des milieux économiques et industriels, parmi lesquels de nombreux représentants de l'industrie chimique bâloise³⁴. Il est amusant de noter que même adressées à des personnes que l'on peut imaginer très occupées par leurs fonctions respectives, les invitations ne sont envoyées que deux jours avant la projection.

Assez largement distribué dans les villes suisses, *Une voie reste ouverte!* a vraisemblablement été vu à l'étranger par le biais des Sociétés nationales, vecteur traditionnel des films du CICR. Nous ne connaissons toutefois pas le détail de cette diffusion.

S'effectuant via le Mouvement, donc hors des circuits commerciaux, la diffusion de ce film n'a pas permis à son producteur, la société Central-Film AG, de rentabiliser son investissement. Il en ira de même avec *Prisonniers de guerre*, autre film du CICR produit par Central-Film AG en 1945. Rien de surprenant donc à ce que, lorsque quelques années plus tard le CICR lui demandera de pouvoir utiliser pour un prochain documentaire (sans doute *Inter arma caritas*) «quelques scènes du film *Une voie reste ouverte!*», Central-Film rappelle au CICR «les sacrifices très lourds faits par notre maison pour votre Institution» et propose de mettre à disposition les extraits demandés pour une somme forfaitaire de Fr. 500.-³⁵.

«Ce petit film, bref mais explicite, simple, dépourvu de pathos, est une belle chose.»
***Journal de Genève*, 4 février 1944**

- 1 *Une voie reste ouverte!* (V F CRH-00041) Scénario: Kurt Früh; réalisation: Adolf Forter; cameraman: Hans Zickendraht; expert CICR: Robert Baer; production: Central-Film AG, 1944.
- 2 En plus d'*Une voie reste ouverte!*, le CICR produit *Le drapeau de l'humanité* (V F CRH-00032) en 1942, *Un soldat a disparu* (V F CRH-00043) en 1944, *Prisonniers de guerre* (V F CRH-00042) en 1945.
- 3 Principalement B G 58, *Généralités: affaires opérationnelles 1939-1959. Information. Films-cinéma*, G 17, *Films. Film sonore sur l'activité du CICR, septembre 41-janvier 48* et B AG 062, *Film, 1943-1969*. Je citerai les références, tant des dossiers que des films, en omettant le ACICR.
- 4 *Revue internationale de la Croix-Rouge*, n° 253, janvier 1940 – n° 324, décembre 1945 et *Rapport du Comité international de la Croix-Rouge sur son activité pendant la Seconde Guerre mondiale (1^{er} septembre 1939-30 juin 1947): volume II: L'Agence centrale des prisonniers de guerre*, Genève, mai 1948.
- 5 Il existe également une version allemande: *Ein Weg bleibt offen!* et une version anglaise: *One Way Remains Open!*
- 6 Il est fait mention de ce concours dans plusieurs correspondances, mais aucune trace n'a été retrouvée dans les archives de la lettre et du dossier informatif envoyés aux sociétés de production.
- 7 Gloria-Film AG, une autre société de production zurichoise, ne semble pas satisfaite de la façon dont le concours a été organisé, celui-ci favorisant, d'après elle, Central-Film AG, ce que le CICR dément catégoriquement. Il semblerait qu'il s'agisse avant tout d'une polémique entre concurrents. B G 58, dossiers Central-Film AG et Gloria-Film AG.
- 8 «Le CJS se fera toujours un devoir, en même temps qu'un plaisir de collaborer avec le CICR» écrit alors Paul Ladame, rédacteur en chef du Ciné-journal suisse. B G 58, lettre du Ciné-journal suisse au CICR du 15 avril 1943.
- 9 B G 58, copie d'une lettre du Ciné-journal suisse à Central Film AG du 1^{er} avril 1943.
- 10 *Idem*, lettre de Central-Film AG au CICR du 2 avril 1943.
- 11 Depuis 1936, Kurt Früh (1915-1979) réalise des courts-métrages et des films pour la Central-Film AG à Zurich. En 1940, il devient monteur chef au Ciné-journal suisse. Il deviendra dès les années 1950 l'un des réalisateurs majeurs du cinéma suisse. *Dictionnaire historique de la Suisse*, version électronique, www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F11806.php.
- 12 V F CRH-00032, *Le drapeau de l'humanité*.
- 13 Aucune trace de celui-ci n'a été retrouvée dans les archives.
- 14 B G 58, note de la Division d'Information du CICR du 29 septembre 1943.
- 15 À l'époque, Hans Zickendraht travaille régulièrement pour Central-Film AG, comme cameraman ou comme réalisateur en tant que collaborateur d'Adolf Forter.
- 16 D'après mon estimation, sur les 13'08" que dure le film, 9'10" se composent d'images originales.
- 17 Si ce calcul est approximatif, il ne doit pas être très éloigné de la réalité.
- 18 «Il y a environ vingt mois qu'était projeté dans les salles cinématographiques *Le drapeau de l'humanité*, documentaire circonstancié sur les innombrables activités du Comité International de la Croix-Rouge et de l'Agence centrale des prisonniers de guerre. *Une voie reste ouverte!* [...] emprunte à peu près le même sujet mais le traite différemment, de façon plus concise et non moins éloquente.» *Le Journal de Genève*, n° 30, vendredi 4 février 1944, p. 4.
- 19 Fondé à Genève en 1928 par Alfred et Charles Masset, et Arthur Adrien Porchet, Cinégram est un laboratoire de développement, de tirage de films, de fabrication de titres, un studio industriel et possède même un département de dessins animés. L'introduction de la prise de vue sonore en 1931 et de la couleur en 1938 en fait le premier laboratoire de Suisse. De 1923 à 1936, il est le producteur du premier Ciné-journal suisse.
- 20 La correspondance entre Central-Film AG et le CICR ne permet pas de déterminer avec certitude qui de British News, United News et Fox-Film possède les droits de *Vier Jahre Krieg*. Elle ne permet pas non plus de savoir si et combien le CICR a dû payer pour l'acquisition de ces droits.
- 21 B G 58, lettre de Central-Film AG au CICR du 17 novembre 1943.
- 22 D'après mon estimation, et en me basant sur la liste transmise au CICR par Central-Film AG, environ 47" d'images semblent extraites de *Vier Jahre Krieg*.
- 23 *Idem*, plans n° 196-203.
- 24 V F CRH-000021-A, *Eine Rotkreuz-Delegation in den Gefangenenerlagern des Ostens [«Caritas» et la visite de Chapuisat en Roumanie]*
- 25 Ce genre d'ellipse est typique des films du CICR de l'époque. Les pays dans lesquels intervient l'institution ne sont jamais cités nommément.
- 26 Plan de montage d'*Une voie reste ouverte!*, plans n° 160-164. Ces photos se trouvent dans le fonds Photo des archives du CICR sous les références V P HIST-03302-07A, V P HIST-03116-05 et V P HIST-02517-01, pour celles que j'ai pu identifier.
- 27 Sur le plan 118 où l'on voit un train qui roule, le commentaire dit: «Sans interruption, la chaîne infinie des colis roule tous les jours dans les wagons de chemin de fer qui les conduisent [...] à travers le barrage et les blocs, *le long de la seule voie restée ouverte*, celle du Comité international de la Croix-Rouge.» Les mots en italique sont ceux prononcés sur le plan en question.
- 28 B G 58, lettre de Robert Baer à Central-Film AG du 7 mars 1944.
- 29 *Ibidem*.
- 30 *Idem*, lettre de RKO au CICR du 22 janvier 1944.
- 31 RKO Pictures, société de production américaine créée en 1923, est l'un des plus gros producteurs hollywoodiens des années 1940.
- 32 B G 58, lettres du CICR à la presse suisse.
- 33 *Le Journal de Genève*, n° 30, vendredi 4 février 1944, p. 4.
- 34 B G 58, invitations signées par Martin Bodmer et réponses de certains des invités.
- 35 *Idem*, lettre de Central-Film AG au CICR du 9 janvier 1948.

Un siècle d'action humanitaire

Six mille vidéos, plus de trois cent cinquante films et de trois mille heures de rushes: le CICR possède des archives filmées uniques. À cela s'ajoutent huit cent mille photos et vingt mille enregistrements sonores. Ce riche patrimoine retrace l'action humanitaire de la fin du 19^e siècle à nos jours. Marina Meier, archiviste responsable des archives filmées, nous explique l'intérêt de ce fonds exceptionnel.

par **Jean-Yves Clémento** (CICR, chargé de relations publiques) et **Marina Meier** (CICR, archiviste)

Peu d'organisations humanitaires peuvent se targuer de posséder des archives filmées aussi anciennes?

Marina Meier – *En effet, le CICR vient de fêter ses cent cinquante ans et nous avons près d'un siècle de films. Les premiers documentaires datent de 1921. Il y a peu d'institutions, dont la vocation première n'est pas de produire des images, qui possèdent autant de documents de ce type. À ma connaissance, la Croix-Rouge américaine possède aussi des films de ces années-là et l'organisation Save the Children a documenté la famine de Russie en 1921, une action emblématique de l'humanitaire dans un film considéré comme fondateur du cinéma humanitaire. Mais les exemples sont rares. Très tôt, le CICR a compris l'importance de filmer ses activités pour les promouvoir et d'utiliser le cinéma comme outil de propagande, terme qui n'était pas connoté à l'époque. Aujourd'hui, nous parlerions de communication publique.*

En quoi ces images sont-elles intéressantes?

MM – *À travers ces films, on retrace un siècle d'activités humanitaires et l'on peut mesurer leur évolution. Il est intéressant de constater par exemple comment l'institution veut se présenter. À travers l'image d'elle-même qu'elle projette, elle dévoile beaucoup de son identité et de son ancrage dans l'époque. Alors que le délégué fut le personnage central pendant longtemps, à partir des années 1980, on assiste à un renversement. Les victimes des conflits armés prennent la première place. On leur donne de plus en plus la parole. Une tendance qui se poursuit aujourd'hui où dans certaines productions, l'acteur humanitaire n'apparaît plus à l'écran.*

en images

Pouvez-vous nous donner quelques exemples de ce que contient ce fonds?

MM — Tout est exceptionnel pendant les années 1920 sachant que le cinéma n'est né qu'en 1895. Dans la période de l'après 1945, ce qui frappe, c'est le ton moralisateur des commentaires. En parallèle, pendant les années 1960, émerge une tendance au traitement quasi anthropologique, une approche « connaissance du monde » traverse les films. Autres points à relever, la présence dans le fonds de films réalisés par des cinéastes suisses connus pendant les années 1940 et 1950 comme Kurt Früh et Charles-Georges Duvanel et qui ont travaillé pour le CICR.

Comment peut-on accéder à ces archives?

MM — Jusqu'à présent il fallait soit se présenter en personne au siège du CICR à Genève, soit contacter les archives pour obtenir des copies. Prochainement, un portail sur Internet permettra d'accéder en ligne aux documents. Les documentaristes, réalisateurs, chercheurs ou autres personnes intéressées pourront consulter à la fois des films et des photos et écouter des enregistrements sonores. Pour nous, il est important de mettre ces fonds d'archives à disposition d'un public plus large et nous nous réjouissons de pouvoir ainsi les faire mieux connaître.



Drôle de paix, drôle de guerre

Après la conquête de tout le sud de l'Europe et du tour de la Méditerranée, l'envahisseur romain diffusa le concept de Pax Romana. Les peuples soumis étaient dans l'obligation d'apprécier le calme qui suivait l'arrivée des légions impériales mais aussi d'adopter les règles de l'administration romaine et une bonne partie de leur culture. S'agissait-il alors d'une drôle de guerre suivie d'une drôle de paix? L'arrêt de la violence signifiait-il l'arrivée de la paix? Et comment définir et représenter cette drôle de paix?

par **Jean-Pierre Gontard** (Filmar)

et **Marc Houvet** (Service Écoles-Médias, DIP)

La paix, le masque de la guerre?

En suivant le philosophe Alain Badiou et sa perception de la démocratie vue comme «le masque contemporain du réel capitaliste», l'on pourrait aujourd'hui définir la paix comme le semblant propre du réel de toutes guerres. Dans le film *También la lluvia / Même la pluie* (Iciar Bollain, 2010), la paix imposée par les colonisateurs européens depuis cinq cents ans aux peuples dits premiers d'Amérique du Sud serait ainsi un paravent pour la guerre économique et sociale que leur livrent encore et toujours les entreprises occidentales.

L'innocence des enfants dans *Los colores de la montaña / Les couleurs de la montagne* (Carlos César Arbelaez, 2011) dessine un portrait en creux, celui de la tragique guerre civile qui sévit en Colombie depuis des décennies. Tout comme les stratagèmes et le pouvoir des femmes d'un village au Moyen-Orient – dans *Et maintenant, on va où?* (Nadine Labaki, 2011) – révelent la folie destructrice qui saisit leurs hommes au nom de logiques communautaires.

Le film *1919-1939: la drôle de paix* (David Korn-Brzoza, 2009), coécrit par Jean-Noël Jeanneney, donne à voir en quoi la paix «coûte que coûte» clamée par

les démocraties de ces années-là, en quoi leur quête d'une «paix imaginaire» ne fut qu'un trompe-l'œil qui profita au redéploiement du capitalisme impérial mondialisé (qu'il soit de régime privé – aux USA – ou étatique – en URSS).

Masque, portrait en creux, paravent, illusion, autant de termes qui ramènent ces drôles de paix au monde du spectacle. Au-delà de ces semblants, ces quatre films mettent en lumière, chacun à sa manière, des germes de paix réelle susceptibles de fructifier.

En Bolivie: histoires d'eau et d'or

Le film *Même la pluie* démarre dans une ville bolivienne (Cochabamba) en pleine transformation économique, où une multinationale de l'eau profite de la relative amélioration du niveau de vie des familles indiennes ou métisses pour tenter d'instaurer un système obligatoire et payant d'adduction d'eau. Certains quartiers pauvres se sont pourtant déjà organisés de façon autonome pour accéder à de l'eau potable. Dans le même temps, une équipe de tournage occidentale vient réaliser une fiction historique à grand spectacle relatant les premiers contacts de Christophe Colomb avec des populations indigènes.





También la lluvia (Iciar Bollain, 2010)

Les Amérindiens engagés comme figurants dans ce film sont placés dans deux situations de domination et de révolte: l'une dans le cadre narratif du film (la diégèse), quand les conquistadors exigent des Indiens qu'ils leur livrent un impôt sous forme d'or pur; l'autre dans la réalité du moment, quand cette entreprise privatise l'eau en leur coupant l'accès à leurs propres canalisations. Sans oublier l'autre rapacité, celle des producteurs du film qui ne viennent en Bolivie que pour disposer d'une main d'œuvre indienne bon marché. Film dans le film, la *Pax hispanica* du 16^e siècle trouve un écho dans la double *Pax mundana* incarnée par cette coproduction cinématographique internationale et cette multinationale de l'eau. La drôle de paix «mondialisée» se transforme alors en tragique guerre sociale.

En Colombie: à hauteur de vue d'enfants

Dans un village de montagne colombien où sévissent plusieurs groupes armés antagonistes, forces régulières, paramilitaires ou rebelles, des enfants profitent d'une relative accalmie pour jouer au football sans vraiment tenir compte des risques. La nature verdoyante, les montagnes majestueuses, tout respire la liberté et l'innocence à hauteur de vue des enfants, héros du film *Les couleurs de la montagne*. Le jeu avec le ballon rond semble leur seul divertissement, leur seule passion. Le spectateur découvre et ressent avec eux les dangers de plus en plus prégnants de l'absurdité de cette guerre civile. Les enfants assistent avec un fatalisme goguenard à la valse des institutrices. La dernière arrivée tente de préserver l'espace de l'école du village en «territoire de paix» en demandant aux élèves de dessiner une fresque aux couleurs arc-en-ciel qui recouvriraient les slogans bellicistes des différents camps. Circonscrite en hors champ durant une bonne partie du film, la guerre s'invite dans le cadre par touches successives pour finalement annihiler peu à peu les réseaux affectifs et sociaux des enfants. À travers le ballon de foot égaré dans un champ de mines antipersonnel et donc hors d'atteinte des gamins, c'est l'enfance qui est prise en otage par les belligérants. Cette «drôle de paix» concédée du bout des canons à l'enfance ne durera que le temps d'une récréation ou d'une partie de foot dans cette logique de guerre des adultes qui exigeront tôt ou tard de leurs enfants qu'ils choisissent eux aussi leur camp.

Au Moyen-Orient: le pouvoir des femmes

La période qui précède une nouvelle explosion de violence est souvent perçue comme une parenthèse.

Consciemment ou pas, elle est mise à profit pour renforcer la probabilité d'une paix durable. Des éléments de la société, souvent des femmes, tentent de prévenir tout accès aux pulsions guerrières de leurs hommes. Dans ce village de montagne libanais mis en scène dans le film de Nadine Labaki (*Et maintenant, on va où?*), femmes musulmanes et femmes chrétiennes profitent d'un moment de paix précaire pour changer les règles de l'honneur communes chez les hommes et unir leurs forces pour calmer les ardeurs bellicistes de leurs époux, fils ou frères. Car la paix est une période précaire et fragile. Les déchirures sont toujours possibles et, souvent pour un rien, la moindre étincelle peut embraser les bons rapports de voisinage entre des communautés différentes. Comment faire comprendre aux hommes l'absurdité de la guerre? Comment éviter la guerre? Pour les femmes, le prêtre et l'imam de ce village, tous les coups sont permis: ruses ingénieuses, stratagèmes brillants et leurres des plus loufoques sont mis en œuvre pour détourner les hommes de l'envie d'en découdre par les armes. Le titre du film résume à lui seul le défi éternel de cette drôle de paix: on va où, maintenant que tout a été tenté?

La drôle de *Pax europeana*

La Grande Guerre de 1914 à 1918 devait être la «Der des Ders». Le Traité de paix signé à Versailles en 1919 devait entériner ce fol espoir de paix des peuples au sortir de cet immense carnage mondial. Le film *1919-1939: la drôle de paix* s'attache à éclairer par quels enchaînements d'événements ce «Plus jamais ça!» se brisa à l'épreuve du réel barbare et de la duplicité des grandes nations. Les germes d'espérance dans les années 1920 ont été très vite étouffés. Ainsi le Traité de



Et maintenant, on va où?
(Nadine Labaki, 2011)

Versailles fut, on le sait, un véritable diktat pour l'Allemagne, amputée de nombreux territoires et promise à une saignée financière qui aurait dû durer jusqu'en 1988... Les intérêts nationaux priment sur les discours et les accords de paix et de coopération internationale. Les USA rejettent ainsi la Société des Nations, coquille vide d'un essai de gouvernance planétaire. Le krach boursier de 1929 plonge l'économie mondiale dans la tourmente et les démocraties libérales voient dans les régimes fascistes un rempart contre la propagation des idées communistes. La paix recherchée à tout prix par ces mêmes démocraties les rend passives et attentistes face aux expansions territoriales de l'Italie, de l'Allemagne, du Japon et au coup d'État militaire de Franco contre la jeune république espagnole. Une paix réelle et mondiale fut sacrifiée au nom de cette paix imaginaire, paravent de la guerre que se livraient des empires et des nations pour contrôler les ressources mondiales.

BADIOU, Alain (2015). *À la recherche du réel perdu*. Paris: Fayard, 2015.



Collection Cinéma du Musée de la Ville de Montréal. Tous droits réservés.

Fix Me (Raed Andoni, 2010)

Le cinéma au pied du mur

Dans Fix Me, Raed Andoni entreprend une psychothérapie pour soigner ses migraines et ses pannes d'inspiration. Entre anamnèse, rencontres et road movie, le film nous conduit sur le chemin d'une vie confrontée aux rudes réalités d'un pays occupé.

par **Bertrand Bacqué** (HEAD – Genève)

«Fix me», autant dire «réparez-moi!», est une injonction lancée comme un appel à l'aide, une prière, une demande de soin urgent... De fait, c'est à son médecin de famille que s'adresse d'abord Raed Andoni, cinéaste palestinien qui souffre de migraines chroniques. Ce sont elles qui lui dictent désormais s'il peut travailler ou pas, le menant à une forme d'impuissance créatrice: la panne d'inspiration le guette! Elles seront donc le sujet, sinon le prétexte, de *Fix Me* (2010). «Tes migraines?» lui répond le médecin mi-placide, mi-goguenard: «Demande à notre président et à celui d'en face!»

Nous sommes en 2008 à Ramallah, siège de l'autorité palestinienne, et Raed Andoni, producteur et réalisateur indépendant, va faire de cette crise le moteur de son film. À la fois pour résoudre son problème personnel, mais aussi pour nous rappeler à quel point ce dernier est lié à une histoire donnée: la situation de la Palestine en ce début de 21^e siècle. Mêlant documentaire et fiction, il va filmer sa cure analytique avec un psychothérapeute, mais aussi les rencontres avec les siens, ses amis des années de lutte, ou des gens croisés au quotidien, comme son électricien. En alternance avec les scènes d'analyse chez le psychothérapeute, nous le verrons errer avec sa BMW rouge accompagné, parfois, de son jeune neveu, une sorte d'*alter ego*, sur des routes qui ne mènent nulle part, entre deux *check-points*, sévèrement verrouillés par l'armée

israélienne... sous le regard impavide d'un chameau! On pense volontiers au Suleiman d'*Intervention divine* ou du *Temps qu'il reste*, au Mograbi d'*Août* ou de *Pour un seul de mes deux yeux*, à un film d'Abbas Kiarostami mâtiné de Woody Allen. Le ton est à la fois grave et ironique, enjoué et mélancolique. Mais le sujet reste toujours sérieux, sans être jamais sentencieux.

Une chose parmi tant d'autres révolte Raed Andoni: qu'on le mette dans une case, celle du militant palestinien, ce qu'il a été puisqu'il a fait de la prison; celle du cinéaste engagé, ce que le film prouve en un sens... Pourtant cela reste pour lui trop limitatif. Cela ne prend ni en compte l'individu, ni la personne qu'il est, pas plus que ses aspirations, ses rêves, ses désirs... Et il lui est difficile d'exister, voire de trouver la paix, dans un contexte si pesant, si oppressant, où le collectif prend toujours le dessus sur l'individuel, le cliché sur la personne. Aussi la cure analytique, doublée d'un étrange *road movie* qui semble volontiers apprécier le surplace, va être l'occasion pour Raed Andoni de mettre à plat – et à distance – toutes ces questions (contexte politique, parcours personnel...), d'interroger son entourage, ses proches et ses amis, sur ces différents thèmes... et de trouver une sorte d'apaisement, sinon de paix intérieure! De questionné, il deviendra alors questionneur et la cure interagira avec l'entourage, donnant au film aussi bien sa structure que son sens et ses approfondissements successifs...

C'est ainsi à une odyssée à la fois intime et collective que le cinéaste nous invite.

Psychothérapie et montage

Mais revenons brièvement sur le dispositif. Pendant vingt semaines, son équipe de tournage a filmé ses séances de psychothérapie, sans être présente dans la pièce, mais en suivant les entretiens au travers d'un miroir sans tain, grâce à trois caméras (permettant d'alterner des plans d'ensemble, des plans moyens et des gros plans) dont Raed Andoni s'est engagé, thérapie oblige, à ne pas voir les rushes. Ainsi le tournage n'interférera pas avec la cure analytique. C'est au montage que le cinéaste a découvert les images et que la thérapie, selon lui, a véritablement commencé. Il s'est enfin observé comme un personnage étranger, mettant à distance ses obsessions, ses

névroses... Comme il le déclara à un journaliste de *Télérama*, «le montage de *Fix Me* s'est révélé ma meilleure séance de thérapie. En tant que réalisateur, je me suis retrouvé en face d'un personnage dont je devais comprendre les réactions, le langage corporel, les angoisses... Autrement dit, que

je devais analyser. Le montage m'a ainsi aidé à comprendre beaucoup de choses sur moi-même. C'est un privilège de pouvoir se regarder avec du recul... mais c'est aussi très perturbant». Une double cure s'est ainsi enclenchée, et le montage a permis d'organiser le va-et-vient entre séances de thérapie et rencontres *in situ*.

Il est assez savoureux de souligner – et le film en joue bien sûr – comment Raed Andoni, voulant échapper à tout cadre, se retrouve cadré non seulement le temps d'un film et d'une image, mais aussi recadré par le miroir sans tain qui nous sépare de lui et par le cadre même de l'écran. Comment ne pas y voir une vertigineuse mise en abyme digne d'un Velasquez contemporain? Mais c'est ici même que s'opère la possibilité d'une mise à distance, la possibilité de se voir comme un autre, de devenir le personnage d'une tragi-comédie à vertu thérapeutique. Et il est sûr que, dans cette tentative de thérapie, c'est aussi la psychanalyse du mal-être palestinien qui s'opère sous nos yeux. Comment poursuivre un rêve individuel quand le poids du collectif est si fort, comment trouver sa liberté alors que le pays entier est aliéné depuis des années. Et à ceux qui lui expliquent qu'il n'y aura pas de liberté individuelle tant qu'il n'y aura pas de liberté collective, il n'hésite pas à répondre de façon provocatrice: à quoi sert la liberté collective s'il n'y a pas de liberté individuelle?

La première personne que Raed Andoni affronte ainsi est sa mère, une accorte matrone, qui n'hésite pas à lui dire: «Ta migraine, la mienne... ce n'est pas un sujet intéressant.» Sous-entendu, il y a des sujets plus importants, comme la situation actuelle de la Palestine. Mais, justement, les deux choses sont inextricablement liées, et la thérapie de permettre à Raed Andoni de formuler ces entrelacs, de les mettre en parole, et d'accéder de nouveau à une autonomie, au-delà du poids collectif. Les séances vont permettre, grâce à l'échange verbal avec le thérapeute, de dire ce qu'il en est du «sujet Andoni»: les années de lutte, la prison, la distance prise vis-à-vis de la famille, voire

«Le montage de *Fix Me* s'est révélé ma meilleure séance de thérapie, m'a aidé à comprendre beaucoup de choses sur moi-même.»
Read Andoni

de la politique. C'est aussi l'occasion d'affirmer une conviction: s'il avait pu naître d'un côté ou de l'autre de la frontière, c'est en Palestine qu'il aurait choisi de naître. Voici au moins une chose clarifiée. Avec son neveu Ramez, Raed trouve son miroir, vingt ans plus jeune. Lui aussi pense s'engager politiquement. Mais Raed semble être revenu d'actions pas toujours très pensées ni efficaces: «Nous étions des sots» lâche-t-il, un brin amer. En route pour une manifestation le long du mur, la belle-sœur du cinéaste confirme à quel point tout est conditionné dans sa vie par le contexte sociopolitique, économique, et combien cela l'empêche de réfléchir à ce qu'elle est, à ce qu'elle désire, à ce qui pourrait vraiment la satisfaire... par peur aussi de tout remettre en question. Peu à peu l'on découvre que la prison est dans la tête de chacun, au-delà des murs dressés par les Israéliens.

Interrogé par une équipe de tournage anglaise, autre mise en abyme, il reconnaît que nous sommes tous malades, mais que par-dessus tout, il ne veut pas représenter le cinéaste palestinien idéal, apportant la paix, véritable pont entre les cultures... mais être quelqu'un qui s'interroge, pose des questions et surtout, comme son film, ne livre pas de réponse. Il est frappé par Omar, l'électricien, véritable force de la nature, emprisonné et torturé par les soldats israéliens, vivant avec deux cancers depuis plus de seize ans, un lymphome et une leucémie. Admiratif d'abord, mais un brin distant vis-à-vis du cliché du Palestinien qui se doit d'être fort, coûte que coûte, il revendique sa faiblesse comme une autre force... Plus tard, l'électricien reconnaîtra que c'est aux autres d'abord et à sa famille aimante en particulier qu'il doit sa force. Mais, sans aucun doute, c'est la rencontre avec un ancien

compagnon de captivité, Bassem, qui est la plus émouvante. De fait, elle suit la remémoration du parcours du cinéaste en prison, grâce aux photos que lui a demandé de présenter et de commenter son thérapeute. Où l'on voit comment la thérapie suscite les questions et les retrouvailles qui ponctuent *Fix Me*.

Raed Andoni s'est en effet souvenu d'un moment étonnant. Lorsqu'il sortait de prison, son codétenu a refusé de le saluer, alors que la mère de ce dernier l'a accueilli à la sortie et lui a offert un café. Si son interlocuteur a oublié cet épisode assez révélateur au demeurant, cet entretien donne sans doute l'une des clés du film, répondant en quelque sorte à l'échange avec la belle-sœur.

D'abord, Bassem a gardé en mémoire de nombreux détails de cette incarcération que Raed a peu à peu oubliés. Ensuite, au long de ces années de lutte, il n'a conservé qu'un seul grand rêve, celui d'une Palestine libre, ayant sacrifié tous ses rêves personnels au nom de cette juste cause. Et c'est ce qu'Andoni questionne d'une certaine façon. Il semble quant à lui avoir oublié beaucoup de cet épisode douloureux, comme s'il ne désirait pas se fixer là-dessus; par ailleurs, il sent combien ces luttes se sont faites au détriment d'aspirations plus personnelles. Mais, lui rappelle Bassem, impossible de réaliser des rêves personnels si la liberté manque à tous.

À hauteur de chameau

De façon très socratique, Raed Andoni interroge, s'interroge et nous interroge, s'intéressant aux conséquences humaines du conflit et non au conflit

La prison est dans la tête de chacun, au-delà des murs dressés par les Israéliens.

Séance de psychothérapie:
les cadres dans le cadre...
Fix Me (Raed Andoni, 2010)

Citation: L'œuvre d'art est un acte. Elle est un acte.



lui-même. Entre maïeutique individuelle et collective, il prend le pouls d'une société malade, partant de ses symptômes personnels pour questionner l'ensemble de la communauté palestinienne. Mais il n'impose pas de réponse, tout comme le philosophe Socrate. D'où cette figure récurrente du chameau, qui représente de façon métaphorique la bonne distance, en hauteur mais pas trop éloigné du sol, les pieds bien ancrés sur terre. L'œil du chameau, c'est l'œil du philosophe ou plutôt ici, l'œil du cinéaste qui tente de trouver la bonne distance, ni trop proche, ni trop éloigné du réel. Avec le cinéma (et la psychothérapie) comme instrument d'analyse, et le *road movie* comme symbole du voyage dans les méandres d'une âme et d'une terre blessées. À terme, il conduit à une meilleure connaissance de soi et des autres et à une possible réconciliation, via l'acceptation des problèmes, à défaut de leur résolution. Avec des brèches ouvertes au-delà de soi, comme lorsque ce pan du mur qui sépare Israël de la Palestine s'écroule de façon toute facétieuse... laissant place à un imaginaire enfin libérateur. Peut-être!

Deux amis dans le jardin de la parole

Avi Mograbi, cinéaste jadis belliqueux, a rangé ses armes pour réaliser le plus pacifique des films. Un film-jardin, où Avi l'Israélien invite Ali le Palestinien à tout partager: la nourriture et le gîte, les langues, la parole et l'image. Contre la réalité désespérante du Proche-Orient contemporain, leur parole ressuscite le temps perdu des voyages et des métissages. Pariant sur la faiblesse et l'amitié contre la force et le conflit, ce cinéma fait souffler le vent du possible et du devenir dans un monde pétrifié par les logiques identitaires.

par **Cyril Neyrat** (HEAD – Genève)

Le geste premier de *Dans un jardin je suis entré* (2013) est pacifique: Avi l'Israélien juif invite Ali le Palestinien arabe à partager le champ de l'image et la conduite du film. Paix et partage n'avaient jamais, jusqu'ici, caractérisé le cinéma de Mograbi. C'est seul qu'il se jetait à l'assaut du monstre Sharon dans son premier long-métrage documentaire, et seul qu'il y finissait dansant parmi les extrémistes de droite, faussement séduit par le charme du bourreau. Seul encore à jouer tous les rôles – le sien, celui de son producteur



Dans un jardin je suis entré
(Avi Mograbi, 2012)

et de sa femme – dans *Août avant l'explosion*, son enquête burlesque sur la tension et l'agressivité de la société israélienne. Seul toujours à se heurter aux murs qui séparent les peuples, qui l'empêchent de fréquenter son ami prisonnier des territoires occupés, qui interdisent aux enfants palestiniens d'aller à l'école et qui cloisonnent les esprits abrutis de propagande dans le grave et rageur *Pour un seul de mes deux yeux*. Seul enfin à tenter de percer l'énigme morale

Dans un jardin je suis entré
(Avi Mograbi, 2012)

d'un jeune Israélien en uniforme, coupable d'un massacre de civils palestiniens (Z 21).

Pourquoi, dans son dernier film à ce jour, Mograbi engage-t-il son cinéma sur la voie inédite du partage et de l'amitié? D'où vient ce ton nouveau, apaisé, tendre, désarmé? Du désespoir. Qu'est-ce qui poussait le cinéaste à engager son corps dans le corps social, à lancer ses dispositifs ironiques contre les images asservies, à déjouer la propagande du réel par les ruses de la fiction, à détourner et différer le direct et sa niaise prétention à saisir la vérité du monde? L'espoir. Seuls un reste d'espoir en un changement positif de la situation politique, une foi persistante en la possibilité de voir s'amorcer un acheminement vers la paix pouvaient conduire Mograbi à engager le cinéma dans la bataille, à charger son cinéma d'une volonté d'action, de participation à la lutte, à la contestation. L'espoir de paix générerait un cinéma solitaire et belliqueux, le désespoir et la certitude de ne jamais connaître autre chose que l'état de guerre produisent le plus pacifique et amical des films.

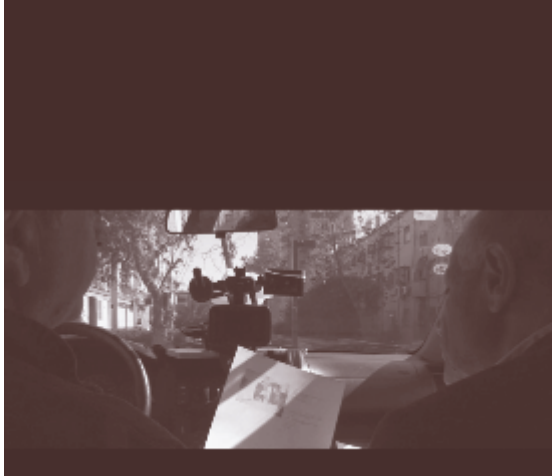
*

Au début, les deux amis se partagent équitablement le champ, ils contribuent à égalité à l'invention du sens, au dialogue. À un moment, commentant une photo du père de Mograbi un pistolet à la ceinture, dans une posture pouvant être interprétée comme humiliante pour le Palestinien assis près de lui, Ali dit simplement: «je préfère être fils de victime que de bourreau». Avi est visiblement troublé mais ne réagit pas. À plusieurs reprises, le film enregistre ce trouble, ce silence difficile à interpréter mais exprimant une gêne, un malaise, une souffrance de la part d'un homme, d'un cinéaste qui auparavant avait



réponse à tout, brillait par son sens de la répartie. Film de dialogue, oui, un dialogue vivant, aisé entre les amis, mais troué parfois par le silence d'Avi qui ne répond pas. Stratégie de cinéaste concentré sur le plan qui se constitue en direct, préférant rester silencieux et laisser résonner la parole de l'autre, ou véritable malaise d'un homme qui n'a plus la force de répondre, de relancer? Grand film qui s'autorise ces fêlures, qui porte le cinéma à ce degré d'incertitude.

Désespéré, fatigué, c'est un autre Mograbi. Où est passée l'énergie du trublion provocateur, de l'emmerdeur grande gueule, de l'activiste à grosse voix qui insultait le soldat invisible dans son mirador à la fin de *Pour un seul de mes deux yeux*? Elle est passée chez l'ami Ali, l'invité palestinien. C'est lui qui joue, qui court, se déguise, s'emporte, qui accomplit les performances qu'Avi ne veut ou ne peut plus faire. Et plus le film avance, plus Avi s'efface, laisse le premier plan à Ali, à sa douleur, à l'énergie qu'il déploie, dépense, pour la dire et la tromper. Jusqu'au magnifique plan après la séquence de Safuriyeh, lorsque Avi, assis à l'arrière-plan, laisse Ali «parler pour l'histoire», comme il le dit avec son autodérision coutumière. Un micro à la main, le cinéaste devient, pour ce plan, preneur de son. On comprend alors qu'Avi a invité son ami et professeur d'arabe afin qu'il assume dans le film une parole que



lui, le cinéaste, n'a plus la force ni le désir de porter. En tout cas pas seul.

*

Qu'est-ce qu'un jardin? Un enclos utopique à l'écart des violences du monde, des laideurs de la société. Le film consiste à inventer et cultiver un jardin de parole et de pensée contre la brutalité désespérante des faits, de la réalité. Comment cultive-t-on un film-jardin? Avec du temps, de la patience, de l'écoute, autant sinon plus de passivité que d'activité. Au-delà du contenu explicite du film, cette manière de faire du cinéma est pacifique parce qu'elle renonce au projet formel, à l'autorité du plan, aux prestiges d'une mise en scène du contrôle, de la maîtrise, et conçoit l'image comme une surface d'inscription ouverte à la venue d'un *sens en état d'émergence*: fragile, hésitant, d'où ces cadres branlants, ces recadrages acrobatiques parfois. Il y a une nécessité très contemporaine à ce cinéma désarmé, qui refuse le jeu viril de la grande forme et des figures imposantes pour prendre le parti d'une esthétique volontairement faible, sans prestige, sans autre ambition que de recueillir et partager la pudique circulation des affects, le mouvement fragile et invisible de la pensée entre les deux amis.

Loin de subir et de chercher à atténuer ce qu'une conception académique de la forme considérerait

comme des «faiblesses», des «défauts», Mograbi les assume et les retourne en qualités propres à ce parti pris, qu'il porte à son extrémité: en intégrant franchement le dispositif technique à l'image et à la narration. Il est certes d'usage, dans une certaine tradition du cinéma direct, de tolérer l'intrusion aléatoire d'un micro ou de la caméra dans le champ. Le geste de Mograbi est autre: c'est toute l'équipe technique qu'il fait passer dans l'image – c'est-à-dire le seul Philippe Bellaïche, cameraman et preneur de son, ce qui certes facilite l'inclusion. Ce qui ne

semble au départ qu'une nouvelle stratégie de distanciation – Mograbi a toujours construit ses films sur une critique de la naïveté de l'image, sur un détournement ironique du direct –, se dévoile progressivement comme procédé dramaturgique et enjeu du récit.

Plus le film avance, plus il est clair que «Philippe» est un personnage à part entière, participant aux discussions, à l'élaboration du sens, de la pensée. Étrange et délicat statut: en tant que technicien, son travail est difficile et sa responsabilité immense, puisqu'il doit capter le mieux possible la matière qui s'invente sur le vif. Loin de le ménager et de le cantonner à ce rôle, Avi et Ali ne cessent de l'interpeller, de l'attirer vers eux comme personnage. «Philippe» semble d'abord rechigner, résister à cette mutation, pour progressivement s'abandonner au jeu de l'amitié, accepter d'y jouer son rôle. La vivacité du film procède en partie de ce double statut de technicien-personnage, acteur-auteur d'un film ainsi doublé de son propre *making of*.

Le film consiste à inventer et cultiver un jardin de parole et de pensée contre la brutalité de la réalité. Comment cultive-t-on un film-jardin?

Une amitié est mise à l'épreuve d'un monde invivable où la paix semble impossible pour précisément y ressourcer la vie.

C'est en réalité plus complexe. Mograbi reprend et altère un procédé scénaristique dont il est coutumier, selon lequel le film réalisé l'est à défaut d'un autre auquel il a fallu renoncer. Au début de *Dans un jardin*, Avi et Ali évoquent un film qu'ils sont en train d'écrire ensemble, une fiction dans laquelle chacun jouerait un personnage inventé. Les premières scènes, dans la cuisine ou à la table du salon d'Ali, sont supposées documenter cette écriture: chacun raconte des anecdotes, les deux amis s'échangent et commentent ensemble divers documents relatifs à leur passé et à celui de leurs lignées respectives: photos de famille, bouts de calendrier, etc. Il n'y aura bien sûr pas de fiction, pas d'autre film que celui que l'on regarde. La variante tient à ce que le film réalisé à défaut de l'autre irréalizable ne vient pas après le constat d'impossibilité du projet initial, mais avant. Mograbi trouve une forme et

un récit là où personne n'avait eu l'idée d'en chercher: lorsque la pensée, sous forme de discussions, d'échanges, cherche et fait apparaître *la possibilité d'un film*. À la fiction s'est substitué un essai, c'est-à-dire un film qui s'écrit en se tournant,

au fil de l'inspiration. Ni une fiction, ni un documentaire: un essai de pensée à deux, un cheminement amical à la recherche d'un film possible, qui le réalise dans le même mouvement. La présence de Philippe Bellaïche, qui fixe la pensée comme elle vient en une matière filmique, images et sons, permet à Mograbi de réaliser cette quête de possibilité. La séduction du film, son charme discret et puissant tiennent à cette altération, par le cinéma, des rapports entre réel et possible,

qui cessent de s'opposer, de se succéder. Le territoire du film devient progressivement une zone de chevauchement, d'articulation, parfois d'indistinction entre le réel et le possible. Entre l'insupportable réalité du présent et tous les possibles générés par le film – passés, futurs, utopiques, nostalgiques, etc. La réalité de l'amitié d'Ali et Avi crée la possibilité d'amitiés passées et futures, entre les morts, entre les vivants et les morts, entre les peuples.

Il y aurait beaucoup à dire sur l'affinité essentielle, depuis Montaigne, entre l'essai comme forme narrative et l'amitié comme tonalité affective et mode d'existence. L'essai est une forme érotique de la pensée, qui procède par attraction, séduction. On se risque à l'essai, c'est-à-dire à l'engagement d'une pensée dans le monde – une pensée qui n'existe pas *a priori* mais pousse et prolifère au contact de la réalité. *Dans un jardin je suis entré* est en ce sens un essai exemplaire: une amitié est mise à l'essai, à l'épreuve d'un monde invivable où la paix semble impossible pour précisément y ressourcer la vie, la recharger en possible. Avi et Ali sont deux amis qui cultivent un jardin de parole dans le désert du réel.

*

Ce qui rend ce monde invivable et la paix impossible, c'est l'exacerbation d'un principe d'identité qui fige les frontières et définit les individus de manière univoque. À l'enfermement physique d'Ali, interdit de voyage dans le monde arabe, répond la claustrophobie identitaire de chacun, qui le prive de devenirs. Deleuze disait qu'un monde qui n'est pas traversé et emporté par des devenirs est un monde mort. Des décennies de guerre et de conflits ont pétrifié le Proche-Orient en une immense Vallée de la Mort. Plus de mouvement,

plus de devenir. À ce principe de mort, le film oppose la prolifération d'une multiplicité de mouvements, de relations, de devenir. Mouvements de pensée, d'abord: contre l'impossible circulation dans l'espace, le film déploie une libre circulation dans le temps, le montage de la parole et de l'image produisant une succession de courts-circuits entre les époques. Voyageant entre vestiges et souvenirs, la parole d'Ali et Avi ressuscite un Proche-Orient ouvert, où l'on pouvait aller librement de Beyrouth à Tel Aviv, être juif et arabe à la fois, sans que cela pose problème. Le dialogue des amis se joue des identités, refuse les assignations. Ce jeu non dénué d'humour culmine avec la blague récurrente d'Ali: «si je mets une casquette, je deviens un survivant de la Shoah.» Avi laisse ainsi Ali esquisser le parallèle, scandaleux pour ses compatriotes, entre le sort des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale et celui des Palestiniens après la *nakba*. Loin de le contester, il semble le confirmer dans la suite de son film en laissant Ali porter cette même casquette pendant la séquence du retour à Safuriyeh, à la recherche de la maison de son enfance, de la terre d'où lui et sa famille ont été chassés en 1948. Sans doute inconsciemment, cette séquence rejoue précisément le procédé cinématographique à l'œuvre dans *Shoah* de Claude Lanzmann: retourner sur les lieux avec la victime, arpenter les ruines jusqu'à pouvoir dire «Ja, das ist das Platz». À ceci près que le lieu de la «catastrophe» coïncide avec le lieu de l'enfance, «là où nous vivions heureux avant la catastrophe».

La longue et magnifique séquence à Safuriyeh fait basculer le film de l'intérieur vers l'extérieur, du voyage immobile par la parole dans le temps perdu au retour au présent sur le territoire spolié et occupé. Ali

ne cesse de blaguer sur un «droit au retour» devenu triste plaisanterie: Avi le lui accorde, *le temps d'une séquence*. Un peu plus tôt, un autre personnage était entré dans la voiture et dans le film, pour y devenir progressivement le principal protagoniste. C'est Yasmine, la fille d'Ali. Contre le traumatisme de l'exil et les violences de l'assignation identitaire, «la thérapie fut d'épouser une femme juive et d'avoir un enfant avec elle», dit le père dans le beau plan «pour l'histoire» évoqué plus haut. À la fatigue de Mograbi, à la dérision désabusée, tournée vers le passé des deux amis, Yasmine oppose d'emblée l'énergie et l'innocence de l'enfance, son existence immédiate, au présent. Poignante intuition de Mograbi, qui laisse le soin à l'enfant d'incarner, par son existence même, les tensions affectives et politiques de son film et les contradictions du présent. D'une part, Yasmine incarne la part utopique du «jardin»: elle est la preuve vivante que les frontières culturelles et religieuses peuvent être transgressées. D'autre part, Yasmine est la victime innocente de la violence identitaire, égarée dans le «désert». À peine montée dans la voiture, elle fait part à Philippe du racisme dont elle souffre à l'école depuis que ses camarades israéliens ont compris qu'elle était à moitié arabe. Plus tard, à Safuriyeh, elle offre au film son apex politique et affectif en réagissant au panneau que découvrent les voyageurs à l'entrée du terrain de jeux de la colonie juive installée sur les ruines du village de son père, qui y interdit l'accès aux «étrangers», c'est-à-dire aux Palestiniens. Premier affect, la

Yasmine incarne la part utopique du «jardin»: elle est la preuve vivante que les frontières culturelles et religieuses peuvent être transgressées.

**La parole et le langage sont
l'ultime et véritable patrie
des hommes de paix.**

honte: Yasmine fait demi-tour, crie aux adultes qu'ils n'ont pas le droit d'être là, qu'il faut obéir et partir. La honte, et la peur. Second affect, la colère: de retour dans l'aire de jeux, au pied du panneau qu'elle souhaite montrer à son oncle, elle creuse la terre du bout de sa chaussure, dans un effort désespéré pour arracher le panneau. Cette miraculeuse séquence, si belle

car si imprévisible, l'est d'abord pour les adultes qui assistent médusés à l'explosion de vérité sortie du corps et de l'âme de Yasmine. Juste récompense du risque pris par Mograbi

d'un cinéma désarmé, ouvert au devenir. Magnifique présence (d'esprit) de Philippe, dont les cadres et les points de vue restituent au mieux la circulation des corps et des émotions entre les adultes et l'enfant.

*

On ne peut ici que survoler, esquisser le dépli des enjeux et des beautés d'un tel film. Et terminer par quelques pistes pour une analyse à venir des motifs autour desquels se structure la méditation sur l'amitié perdue mais possible entre les êtres et les peuples. Le film tisse entre ses multiples registres une pensée qui décline les objets et les lieux du partage.

C'est d'abord la nourriture: Avi et Ali ne cessent de se faire à manger et d'en parler, de partager leurs repas et leurs goûts. «Avi, deux houmous!»

C'est ensuite la maison, motif et métaphore majeurs du film, qui décline ses variations entre les temps et les espaces: les maisons de Damas, Beyrouth, Tel Aviv, la maison de Safuriyeh d'où est chassée la famille d'Ali, celle de Beyrouth que la femme amoureuse, dans ses lettres, dit ne pouvoir se résoudre à



quitter, et les images d'autres maisons du temps perdu de Beyrouth, plus ou moins délabrées, désolées, présentes dans les films en Super-8 associés à la lecture des lettres. À partir des maisons réelles, passées et présentes, le mouvement du film élabore la notion abstraite, l'idée voyageuse, nostalgique d'une habitation perdue, d'une impossibilité à habiter ce territoire: par les Palestiniens déracinés, par les Juifs d'Israël. Dans la dernière lettre lue, la femme juive libanaise explique ainsi son refus de s'installer en Israël: «je ne veux pas habiter la maison de celui que j'ai chassé». La maison d'Ali, l'enfant chassé de Safuriyeh.

C'est enfin l'amour, le sentiment amoureux, la relation amoureuse, réalité et métaphore de l'amitié et de la paix au Moyen-Orient. Douleurs passées et présentes de l'amour brisé ou impossible dans un Proche-Orient aux frontières infranchissables et aux identités impartageables. La succession des lettres écrites par la femme de Beyrouth à son amant parti raconte en pointillés la dégradation politique de la région au fil des conflits, la pétrification croissante des frontières et des identités, des années 1960 aux années 1980. Mograbi prend le relais de cette femme pour dire le terme de cette évolution: magnifique scène où, alors que les deux amis partagent des pâtisseries face à la mer, Avi parle à Ali de son pétrin romantique, pudique euphémisme pour dire l'impossibilité de vivre son amour pour une Libanaise arabe. Il y a trente ans, une Juive libanaise a dû se résigner à perdre pour toujours son amant émigré en Israël. Il y a dix ans, un Arabe



palestinien a pu épouser une Juive israélienne et avoir un enfant avec elle. Aujourd'hui, un cinéaste juif israélien doit renoncer à aimer une Arabe de Beyrouth.

*

L'amour ne pousse plus dans le désert identitaire. L'amitié prolifère dans le jardin de la parole. La parole et le langage sont l'ultime et véritable patrie des hommes de paix. *Dans un jardin je suis entré* est, au plus serré du tissu filmique de Mograbi, un essai sur la puissance de la parole et la fragilité du langage. Il n'est au fond question que de cela. La langue est d'abord le lieu symptomatique de la haine et du conflit. Le tort fait aux Palestiniens se manifeste par la maltraitance de leur langue: c'est Yasmine racontant que les enfants juifs, à l'école, ne font aucun effort pour prononcer correctement l'arabe, c'est surtout le sinistre lapsus du pouvoir israélien, incapable d'orthographier correctement le mot «étrangers» dans la version arabe du message stipulant leur exclusion du terrain de jeux. Mais la langue est aussi le lieu de l'amitié, de l'échange. Ali n'est pas seulement l'ami d'Avi, c'est aussi son professeur d'arabe. L'amitié se manifeste de la plus belle des manières par le partage, auquel consentent les deux amis, de leurs langues respectives. Qu'Ali parle couramment l'hébreu, la langue de ses maîtres, rien de plus normal. Il est autrement plus difficile pour Avi de parler l'arabe, soit la langue du faible, du dominé, et cet effort est sa manière de mettre en œuvre son hospitalité, son désir d'amitié. Parler la langue de l'autre est un acte d'amitié. Dans

les maisons, dans la voiture, à deux, trois, quatre ou cinq, le film est animé par une même circulation joyeuse et joueuse entre les langues. Contre les frontières et les identités, contre leur fixation mortifère, Mograbi lance la *machine de paix* d'un film en mouvement perpétuel: mouvement de la pensée comme *traduction* continue, qui dissout les identités dans le flux multiple des devenirs et des métissages.

*

Colère de Tamin, le frère d'Ali, face au mouvement de panique de Yasmine fuyant le panneau raciste: «On n'a pas le droit d'être faible dans ce monde. On t'écrase.» Révolté par cette injustice, Mograbi a toujours dressé son cinéma de colère contre le non-droit des plus forts. Dans son dernier film, il prend le parti inverse. Il se veut faible pour partager le temps et l'espace avec les faibles – bégayant leur langue, cherchant la justesse de ses plans dans la faiblesse assumée de l'image. Délaissant la force du pamphlet pour l'incertitude de l'essai.

Un film-essai n'a pas de sujet. Ce film de parole ne parle de rien, ne fait qu'agir et penser. C'est un acte de paix et, simultanément, la pensée de cet acte.

Un cinéaste vieillit et fatigue. L'acceptant, il retrouve l'enfance de son art.

Dans un jardin je suis entré
(Avi Mograbi, 2012)



Route 181 (Eyal Sivan,
Michel Khleifi, 2003)

Faire la route de part en part

C'est bien sur la route que travaille ce film réalisé en commun par Eyal Sivan, israélien, et Michel Khleifi, palestinien. Ils cherchent cette frontière tracée en 1947 par les Nations Unies, qui sépare Israël et la Palestine, mais a-t-elle jamais existé? Les deux cinéastes font rendre à leurs cartes routières des fragments de vérités logées dans les paysages et sur les visages des gens rencontrés, dans les ruines et les mémoires, les vestiges et les utopies des Israéliens du sionisme et des Palestiniens de la nakba (le désastre).

par **Jean Perret** (HEAD – Genève)

La paix du spectateur

La paix est affaire de systèmes de tension et de détente telles qu'au travers de maturations dialectiques subtiles et complexes elles produisent des équilibres et des harmonies – des *états de paix*. Il en va du bien-être du citoyen et de l'existence même d'un monde commun.

Les récits cinématographiques, sur tous les modes de représentation, de l'expérimental à l'essai, du documentaire à la fiction, produisent trop rarement ce type d'états. C'est le mal-être du spectateur-citoyen qui est en jeu. Les rhétoriques narratives et les conduites esthétiques relèvent en général du flux audiovisuel mondialisé, qui n'a de cesse d'étourdir, d'éblouir, de fasciner et à terme d'aveugler. Pauvres guerres, fausses paix de fictions de pacotille, et tant de films d'évasion et de consolation mis sur le marché. Ce tout-venant produit des effets d'amnésie – alors que le cinéma a intimement maille à partir avec la mémoire.

Mémoire et histoire, comment se façonnent les représentations, les connaissances, les savoirs, distribués entre le collectif (la nation, le pays, la collectivité, la communauté – définis selon quels paramètres?) et

le particulier (l'individu, la famille, les connaissances et amis...)?

L'authentique paix, qui a trait aux droits de l'homme, est affaire d'esthétique, de façons de raconter des histoires et de les mettre en partage. Les dispositifs de représentation des films devraient dès lors ouvrir des espaces d'expériences, de réflexion et d'émotion, propres à fertiliser les visions du monde.

Route 181 (2003) est un film de paix au sens où il refuse de façon exemplaire les dramaturgies des news et autres reportages, qui rivent le spectateur à un récit univoque et le condamnent à des émotions stéréotypées. Il donne accès à la complexité de l'histoire dès 1914, au moment des premières implantations de Juifs en Palestine, jusqu'à 2015, en une période de conflit endémique. Certes, le film a été tourné au début des années 2000, mais sa paradoxale beauté, violente et entêtée, esthétique et politique, tient à l'aménagement d'un temps et d'un espace permettant au spectateur une pleine expérience d'intelligence et d'émotions. Qu'il puisse s'émouvoir sans s'illusionner, éprouver du plaisir sans perdre la raison, rêver sans s'assoupir...

Premiers kilomètres – Du Sud au Nord

D'emblée, tout au Sud, le choc est spectaculaire. Il en va de la prise en main, qui est autant la prise de possession par des entrepreneurs israéliens de terrains momentanément en friche après qu'y furent rasées des habitations palestiniennes. L'évidence coloniale faite du geste des corps et des paroles est posée sans ambages. La situation est patente et cette séquence inaugurale du film est évidente. Il fallait bien un vrai départ, pour que la route puisse être parcourue avec une détermination affirmée, nourrie d'un sentiment d'urgence. La route engagée à la façon d'une trajectoire propre, d'une quête. Aux questions posées, les réponses des entrepreneurs sont explicitement racistes à l'endroit des Arabes et légitiment violemment le bien-fondé idéologique de leurs activités.

On prend la route rythmées par des haltes, toutes décidées au hasard de possibles rencontres. Le protocole se met en place, le monde que va explorer le film est celui des cartes routières, toujours dépliées en partie sur le tableau de bord de la voiture, en grand sur le capot. À partir de cette figure récurrente d'un territoire mis à plat par les nomenclatures des cartes routières, Michel Khleifi et Eyal Sivan construisent le territoire de leur exploration, lui donnent épaisseur et densité. *Route 181* est la route que le film suit et invente tout à la fois; il s'agit bien d'une route cinématographique enracinée dans la confrontation avec le terrain. Elle conduit le désir d'y voir plus clair, elle est motivée par la nécessité de lui faire rendre des récits enfouis, des pans de mémoire qui composent progressivement le tableau des populations arabes et juives.

Chemin faisant – Lieux de célébration et moments exotiques

Point de voyage sans arrêts. Ceux qui rythment *Route 181* détaillent la profondeur des campagnes vallonnées, la luxuriance de la végétation, des villes d'histoire palestinienne et des lotissements d'histoire israélienne. Des maisons habitées et des maisons abandonnées, en ruine. Les plans du film consignent en une coprésence spectaculaire l'ancien et le nouveau, les villages du passé, parfois identifiables à quelques pierres éboulées, et les maisons préfabriquées de quartiers dont l'horizon est hérissé de murailles de béton. Paysages d'harmonie et de balafres, ouverts sur la mer et confinés par leurs frontières politiques.

On visite des musées, des lieux de mémoire et de culture, tous israéliens, des batailles reconstituées de la guerre israélo-égyptienne de 1948; un centre d'accueil pour migrants juifs venus d'Éthiopie, une mairie en effusion, un restaurant, des échoppes, un ghetto palestinien, un coiffeur, lieu particulièrement propice à la conversation, une galerie d'art. Lieux de célébration de l'histoire du sionisme et d'édification d'une histoire officielle qui ne supporte pas de contradiction. Et Eyal Sivan de se faire proprement rudoyer au Musée de l'eau du désert du Néguev par son représentant très en verve patriotique. Moment de comédie dramatique.

Le récit a besoin de détentes et de moments de liaisons entre des rencontres de pleine densité. Point d'anecdotes ou plans de coupe sur paysage pittoresque pour autant, que l'on pense à ces Américains de Kansas City venus planter des arbres en pleine émotion et solidarité avec l'État d'Israël. C'est drôle et



grave, sincère et inquiétant et l'art des cinéastes tient à leur doigté mâtiné d'intelligence et d'insistance toujours, ou presque, amène: ils savent être présents de plain-pied parmi les gens filmés. Ainsi, ils captent dans sa complexité psychologique et idéologique des situations d'un genre qu'ils inventent devant nous, la comédie politique. Ils sont toujours courtois, mais sans complaisance, jusqu'à devoir hausser le ton face à de jeunes soldats en faction à un *check-point*. Ainsi, ce lieu, et les autres dans le film, sont symptomatiques de leur propre mise scène des stratégies d'humiliation des populations palestiniennes et des journalistes et autres personnes équipés de caméras et de micros.

Haltes essentielles – Visages et paysages, le temps des rencontres

Route 181 est construit en séquences principales du récit qui assurent les fondements de l'architecture du film. Celles-ci mettent en abîme – de réflexion, d'émotion, de découverte – le film dans son entier. Il en va des entretiens menés par Eyla Sivan et Michel Khleifi. Les cinéastes ne sont jamais dans le champ de la caméra, ou à peine en apparitions furtives et involontaires. Néanmoins, ils y sont de toutes leurs voix. Ils parlent dans l'image. Salutations d'usage

aux personnes interpellées et surtout questions; ces dernières sont posées de telle sorte qu'elles appellent des réponses et invitent à des développements parfois renversants. Sans précipitation, avec insistance, les voix de Michel Khleifi et Eyal Sivan, et leurs silences, travaillent au cœur ces rencontres. On pense aussi à Marcel Ophuls, bien entendu, à Volker Koepp et Heddy Honigmann (sur des modes certes différents), pour qualifier cette méthode qui relève d'une maïeutique. Certains échanges sont passionnants par la richesse des évocations et l'émergence de fragments insoupçonnés de mémoire rappelés à la vie de la parole; ils sont stupéfiants pour les dévoilements des systèmes de valeurs qui explicitent les violences exercées par la politique coloniale; ils sont horribles pour l'évidence des mots employés, qui donnent par exemple crédit à la stratégie du balai, consistant simplement à expulser les Palestiniens comme condition de l'établissement de l'État d'Israël, avec force mises à mort de milliers de personnes de tous âges et conditions.

Exemplaires sont dans ce film ces récits tels qu'ils sont enregistrés et montés. Il s'en dégage une archéologie du savoir, composée de fragments de mémoire, de connaissances, de valeurs, de visions du monde tendues entre temps passés, contemporains et utopiques. La remarquable réussite du film tient en ce que c'est dans la durée des entretiens, dans le temps réel de leur parole, que des protagonistes font état de révélations essentielles. On voit comment se fissurent des affirmations premières pour mettre à nu des sentiments enfouis et des vérités refoulées; on assiste parfois médusé à la mise en place de mécanismes de défense face à une dynamique de questions

susceptibles de mettre à mal des constructions idéologiques par trop simplistes.

La rencontre avec le joggeur israélien dure jusqu'à la nuit. Le film sait prendre son temps. Dans ce cas, les voix sont régulièrement balayées par les assourdissants passages d'avions de l'armée. Grand film, grands cinéastes, qui continuent de tourner et de réunir dans le même plan l'homme sur le chemin et les avions dans le ciel! Le réel se distribue en couches denses de réalités, quitte à ne plus y voir ni à y entendre clairement.

La rencontre avec le coiffeur palestinien, «bien sûr qu'il y eut des viols», est émouvante, avec l'Israélienne du Maroc, «ici tu ne jouis pas de la vie, ce n'est pas une vie», et «bien sûr que l'on peut vivre ensemble», et avec cet homme de septante-trois ans qui mania le balai, «tu as l'autorisation de filmer?»; et ces autres mots, parmi tant d'autres, de la conscience collective, dont le «un miracle serait que Gaza soit englouti par la mer», serait le paradigme de cette spirale sémantique que dessine *Route 181*.

Mouvements des corps et des mots

– Dramaturgie en crescendo

Les travellings frontaux et latéraux filmés de la voiture acquièrent étape par étape, du Sud au Nord, une densité dramatique insoupçonnée. Apprenant à scruter avec les cinéastes les lieux parcourus, le spectateur est témoin et acteur d'une expérience de crainte, puis certainement de peur, en découvrant des actes de considérables violences à travers les vestiges, les traces, les récits et les silences enfouis. La création de l'État d'Israël en mai 1948, amorcé dès 1917 avec la Déclaration Balfour, et la *nakba*, soit la catastrophe

du démembrement de la société palestinienne qui en fut la conséquence, *Route 181* en aborde la complexité dans l'évidence confuse des phénomènes politiques, sociaux, humains.

Le film emporte son spectateur dans cette épopée coloniale qui n'a de cesse d'étendre plus avant ses réseaux d'influence face à des populations colonisées, en résistance populaire, l'Intifada de 1987, et dont les dirigeants agissent sur des fronts et selon des stratégies souvent divergentes.

La maîtrise dramaturgique du film fait que sa durée amplifie ce sentiment d'attente inquiète: le récit n'en finit pas de dire ces visages et paysages meurtriers et meurtris.

Voir, écouter pour croire – Plan et montage

Le film procède par séquences, qui abritent les principales rencontres des protagonistes le long de la route, et par scènes plus brèves qui créent du lien, des respirations chevillées dans la structure narrative globale du film. Le montage en est régi par effets de tuilage et de ruptures. Le principe est simple et complexe dans sa réalisation. Il s'agit d'assurer une sorte de fluidité propre à ce voyage de 470 kilomètres et de marquer des articulations contrapunctiques. Confirmer, prolonger, affiner, complexifier un propos, une expérience de vie, et simultanément garder le souci de problématiser les récits, soit de les confronter à d'autres: telles sont les ambitions tenues par les auteurs. Le montage articule ainsi au principe de fluidité celui qui consiste à superposer, opposer, contredire, relativiser, questionner. La marque particulièrement aboutie de ce film est que la construction de son récit ne se réduit jamais à un jugement de valeur ni à une

lecture univoque des faits relatés. Plus le film déroule sa route au travers de sa carte forcément subjective et résolument documentée, plus il trace de nouvelles voies de connaissance, traçant maints chemins non balisés.

Enfin – Construire la paix

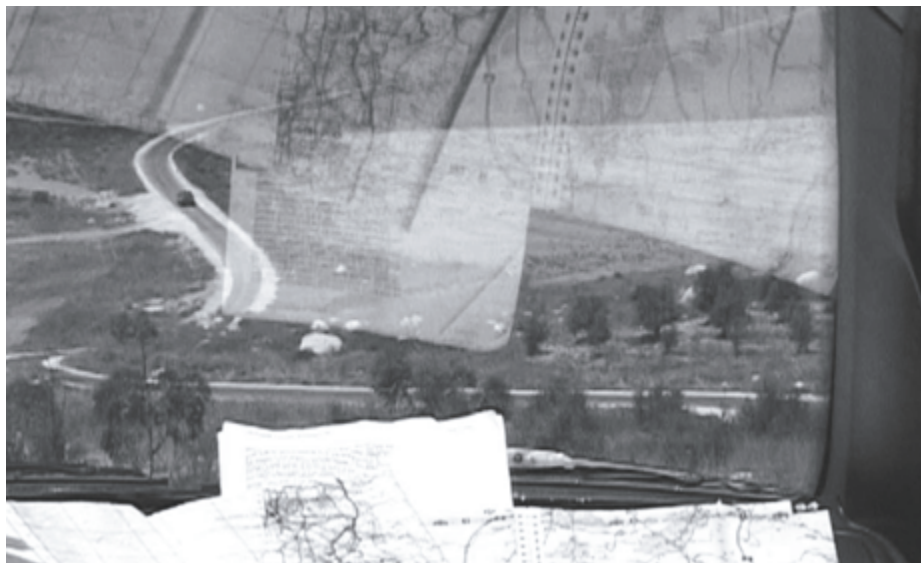
Route 181 procède au présent de sa réalisation en 2002 et jusqu'à aujourd'hui d'un dévoilement, forcément partiel, engagé, militant au cœur d'un scandale colonial dont il conviendra enfin de résilier le projet mortifère par des assauts de volontés populaires. Ce film d'une actualité passionnante tant au plan de sa conception narrative et esthétique que de celui de son ancrage dans le Proche-Orient invente son cheminement, cherche, hésite parfois, quitte à se perdre, pour d'autant mieux faire acte d'une mémoire contemporaine, douloureuse et combative. Celle-ci a les vertus de nouvelles archives qui accueillent plutôt qu'elles n'excluent, qui enrichissent les connaissances plutôt qu'elles ne les simplifient, qui font œuvre de pourvoyeuse de paix. Que le spectateur soit en paix, c'est-à-dire en liberté d'action et de réflexion, émancipé en quelque sorte, afin d'être disponible et mobilisé pour prendre fait et cause pour la paix. *Route 181* est de ces films essentiels à la compréhension du monde et à l'urgente élaboration d'utopies réelles. Le dialogue qu'il instaure avec son spectateur est à l'aune de cette exigence éthique à l'endroit d'un avenir pacifié pour les peuples palestinien et israéliens.

Bibliographie

Afin de prolonger la réflexion et de poursuivre la rencontre de femmes et d'hommes de Palestine et

d'Israël, un essai d'une soixantaine de pages rédigé par Eyal Sivan et Éric Hazan est vivement recommandé: *Un État commun* (Paris: La fabrique, 2012). La thèse développée est que seul un État commun palestinien-israélien a quelque chance de répondre en profondeur aux défis de la situation actuelle. Un film accompagne sous forme d'un DVD le livre, *État commun, conversation potentielle*. Il s'agit de vingt-quatre entretiens présentés en diptyques. Deux images sur l'écran: quand un Palestinien parle, il est écouté par un Israélien juif, et réciproquement. Ce simple dispositif mis en place par Eyal Sivan fait déborder de façon invisible et néanmoins sensible les paroles d'une fenêtre à l'autre. Séparées, les deux images se contaminent, produisent un possible avec, un commun.

Route 181 (Eyal Sivan, Michel Khleifi, 2003)



Cinema and Palestinian History

Interview with Annemarie Jacir¹

When I Saw You
(Annemarie Jacir, 2012)



Annemarie Jacir est l'auteure de nombreux courts-métrages et de deux longs-métrages primés dans plusieurs festivals internationaux. Née à Bethléem en 1977, elle a grandi en Arabie saoudite, puis étudié le cinéma aux États-Unis tout en se rendant régulièrement à Bethléem. Mais elle est depuis 2007 interdite de séjour en territoires palestiniens. Sa dernière fiction, When I Saw You (2012), a pour cadre l'histoire des camps de réfugiés palestiniens en Jordanie à la fin de la guerre de 1967. Nous l'avons interrogée sur l'exil, le travail de mémoire et la place des archives visuelles dans son œuvre, mais aussi dans l'histoire palestinienne.

par **Estelle Sohier** et **Clémence Lehec** (UNIGE)

Your last film, *When I Saw You*, takes place in 1967' Jordan, when tens of thousands of refugees poured across the border from Palestine. The main characters are two refugees, the eleven years old Tarek and his mother, who flee the "Harir" camp to join a group of *fedayeen*, whose life in the forest the spectator discovers through the child's eyes. You made this film while you were in exile, as you have been banned from Palestine since 2007. How does this fiction relate to your own life?

Annemarie Jacir – *From the earliest days of my life I crossed the border into Palestine, visiting family and friends, working, making a home for myself. These crossings of the bridge between Jordan and Palestine with my family year after year remain my most humiliating and painful childhood memories. Those experiences shaped forever the person I am today and definitely shape my work as an artist. All that came to an end when I was refused entry in 2007 and no longer allowed to return. I moved to Amman and from then on, I could only see Palestine from across the Jordan valley. I lost my apartment, my life, my world. I was cut off from my loved ones, and I understood something, or rather felt something, I had never experienced before: looking into the distance and seeing a place you recognize as your own and know intimately, but which has become a forbidden one. For many people who have been displaced, the hardest experience is to see the place one has been banned from.*

*I was from then on an exile, Jordan became my new home. I was deeply depressed but I wanted to do something positive with the feelings which consumed me. So I began working on *When I Saw You* (Lamma Shoftak). The film is about moments in a person's life when things change, when you have the impression of seeing something or someone for the first time – whether you have never seen it before, or seen it a million times already – when you are seeing a person, a place, your homeland across the border, a loved one, your own life for what they are, or what they could be. It is the moment you understand something new, that is the film's emotional back-story.*

Why did you place your film back in 1967?

AJ – *I set the story at a time I wasn't born yet, but 1967 had a deep impact on my life. That year, what was left of Palestine was lost and everything changed for my parents and their families. Just as in 1948, some of our people turned refugees, some were stuck outside, some were stuck inside, some began living under military occupation, some fled to other places for a better life... 1967 divided them, it became a point of absolute reference: whenever they speak about their life, they start their talk with the expression "Before 1967," or "After 1967".*

Is your film meant to call into question the previous generation's heritage of war and exile, and engage several generations in a work of memory?

AJ – *Absolutely. The film is a clear criticism of the precedent generation, most specifically of the present Palestinian leadership. The film asks them why things went so wrong. By the end of the film, we all know that the refugees are still waiting to go home and that our leadership failed us. That is the point of the film. Unlike today, the late 60s were a time of great hope for Palestinians, like anywhere in the world. In the midst of a great tragedy, there was rebirth, an infectious sense of hope and a feeling that ordinary people could change their own lives. Students' movements, anti-colonial and civil rights activities... I did not want to go back out of sheer nostalgia or to pay tribute to those before us, but rather because that past is so relevant to understand our lives today, there is much we can learn from it. In many ways I tried to regain that generation's feeling of hope and change, which had somehow been lost.*

What is the use of that romantic view of history?

AJ – *Despite its criticism of the Palestinian leadership, the film celebrates men and women who were heroes. They were young and ordinary people who decided to take their lives into their hands. They decided there was no saviour to wait for. They believed in justice and equality and dedicated their lives to this conviction.*



Does your idealizing of the past aim at rehabilitating the Palestinian resistance fighters' role in the 60s and to suggest another reading of this episode to the audience?

AJ – *The idea of the film is not at all to be nostalgic about the 60s but to explore what we can make out of that period and use today. The struggle is still very much alive today but it is grossly manipulated. Many people have lost hope. I wanted to rediscover that hope which burns in people's hearts no matter what.*

In the last scene of the movie, Tarek and his mother run up to the military fence that stands between Jordan and Palestine. How did you think of this scene?

AJ – *That was the very first image that came to me – before there was a screenplay, even before there was a story. I always knew the end. It came to me a few years ago – this moment of truth between two people, mother and son, looking into each other's eyes and knowing that it is now or never.*

Was that the only way to end your movie or did you think of alternative endings?

AJ – *It was the only way, to freeze it exactly there, to leave it open for the audience. To finish it at a moment of hope, full of life, a moment that we know now never happened for the refugees. A bittersweet moment.*

Did this scene provoke reactions among the public, particularly among refugees?

AJ – *Yes, really beautiful reactions that mean more than anything to me. The strongest responses to this scene are from Palestinian refugees. Several years ago, I was showing my first feature film, Salt of this Sea, at a film festival. Towards the end of the screening, I left the cinema and stepped outside where I met a Palestinian man in his mid-50s, hunched in a corner. He looked up and I saw his face was covered in tears. He told me: "In your film I saw what I have been trying to see all my life, I saw Palestine. You managed to do what we never could." We spoke for some time and I understood he was in Jordan in the late 60s and 70s, a fighter with the Palestinian resistance, a fedayee.*

He said: "A few times I made it to the Jordan River, but we never managed to cross. It was night, and I saw the lights of our homeland! Shining like stars. That was the closest I ever got."

So you targeted specifically a Palestinian audience with *When I Saw You*?

AJ – *I believe an audience chooses its films, and not the other way around. My main audience is mostly Palestinian, but in no way limited to that circle, as it spreads over borders, as always, and more than one might think. That's the beauty of filmmaking. Anyone who has been separated from a loved one or lived in exile can relate to When I Saw You.*

Can you tell us more about your Palestinian cinema curator's projects?

AJ – *Yes, the 1960s are also at the centre of much of my archival research, documentation and preservation projects for the Palestinian cinema since 2001. I searched for the lost Palestinian Film Archives² and was simultaneously involved in finding ways to preserve the Palestinian cinema and images which had been lost or made invisible. This meant creating the Palestinian cinema new archives, but also setting up a database, finding new films and filmmakers as well as ways to make them and their work available. Part of this work led to the Dreams of a Nation Project³, in which we organized among other things international film festivals and screenings of Palestinian cinema all over the world, including films from the lost archives in Palestine, some for the first time ever.*

You organized an ambulant festival of Palestinian archive movies in 2003. What is the role of those images in the construction of the region's history and the Palestinian memory?

AJ – *As Palestinians, our entire existence, history and current reality is constantly being denied on all levels by people and governments with a strong political*



Collection: Cinéma du Refuge, Musée de la Résistance

agenda designed to erase us. These images are crucial.

How did you use these archives in *When I Saw You*?

AJ – My research was very important a decade later in Jordan in the development

of *When I Saw You*. Research is always an ongoing process and always essential for cinema, even if ideas change and if one departs entirely from reality or historical “truths”. The research results were of course important in the script writing phase but also to document pre-production for the different departments. And as I didn’t live at that time, research was all the more important. I collected hundreds of images and footage from people, organizations, several film archives, newspapers, reports, and literature. Documentaries, archival photos and films were critical to recreate the refugee camp’s appearance, the look of the people and of the fedayeen.

My collaboration with Helene Louvart, director of photography, couldn’t have been better. Helene had a deep understanding of the script and the story. We had a real meeting of minds. I showed her images, colours, photographs and films that I liked, which inspired me artistically, as well as the archival images. We watched a lot of footage together relating to that period of time, images of the Palestinian refugee camps as well as training camps. I wanted to create a fresh and fantastical vision at times, but with hints of the harsh reality which fantasy escapes from.

I also had several interviews, mostly in Jordan, with people who were involved in the resistance. There were of course broad questions, but also superficial ones like, “What brand of cigarettes did you smoke?”, “What was your favourite song?”...

Did you also make researches to create a 1967 sound ambiance?

AJ – Music plays a large role in the film’s narrative and story development, as indicated by two fairly

long sequences in the film in which the Fedayeen are playing music. In the late 1960’s Palestinians were very much connected to what was happening all over the world – they were listening to Arabic classics and also creating a new kind of music, influenced from both the east and the west, and pushing boundaries, as in their own lives. I worked with long-time collaborator Kamran Rastegar on the original track and also researched and discovered a lot of obscure musicians and bands of the time; Lebanese rock, Armenian fusion, Egyptian jazz, Moroccan avant-garde Gnawa, some really fun stuff, and that is what we hear on the radio most of the time in the film, other than the constant news broadcasts. And just as today we look back to this period of resistance, at that time they looked back to another period of resistance – the resistance against the British colonization of Palestine. In one scene, we hear one of the most famous Palestinian resistance songs, Sijin Akka (Akka’s Prison), written in 1930 against British rule, as a commemoration to three men who were hung, a call to continue the struggle for freedom. 1930, 1948, 1967, 1982... Everything is tied together. Sound, like image, picks up and leaves off poetry and history in a million places. It’s important not to look for symbolism in the image or the story but rather see and feel the poetry of image and sound.

The precursors of Palestinian cinema in the 60’s and 70’s were politically committed and paid special attention to the situation of the Palestinian resistance. Have you also been inspired by their work, such as the work of Mustafa Abu Ali, who used to work with Jean-Luc Godard?

AJ – Of course, I also returned to the films of the Palestinian revolutionary cinema, as well as to works of other international filmmakers at the time, from obvious ones like Godard to other less known image-makers. Aside from the films of the political parties, they were also making experimental works, or simply filming to document their daily lives.

During my research for the Palestinian film archives, I developed wonderful friendships with those pioneer

filmmakers, many of them who were part of the various film units of the Palestinian resistance movement of the 60s and 70s in Jordan, such as Mustafa Abu Ali, Kais Al Zobaidi, Khadija Habashneh, and many others. The film is wrought with references to their works. In fact, it is a homage to them. Again and again in the film, I tried to make a direct nod to those filmmakers and the way they filmed themselves and saw themselves, full of light and life. It's also one of the reasons for the freeze frame at the end, among other shots.

Did you use archival material also for the geographical setting of the film?

AJ – The film is entirely set, and filmed, in Jordan and we had two main locations for the film. The first was the fictional “Harir Refugee camp”, which is entirely constructed. Between 1967 and 1968, “emergency camps” as they were called, were set up all over Jordan and Syria in order to house the influx of refugees from Palestine. Of course they were meant to be temporary and as we know the refugees were never allowed to return. These camps today still exist but look nothing like they did then. So we built the whole camp set from scratch. We found an empty plot of land and built a camp based on photographs and films. The second major location is Dibeen forest, where the fighters live. This is the actual location of where the Fedayeen hid and trained for years. Scouting there was an incredible experience. We found remnants of the time period everywhere; bullets, shell casings, and canned food. The tunnels you see in the film, where they hide and where they store supplies, are the actual tunnels the fighters made. We discovered the most intricate tunnels, connecting to each other, a whole underground world. We even found the tunnel where they built a hospital. Deep in the mountains, you enter a small hole to discover seven or eight large rooms, and inside all the remnants of the former hospital, including medicine, bottles, IV bags, and other supplies. Even the writing is still on them

which include where they came from. For example “A donation from East Germany”, or from Kuwait, Russia, and many other countries.

So you also made a kind of archaeological research?!

AJ – Discovering all these remnants of that period, this lost world, was incredible for our team. The period came to life again for us. As we were working, the local villagers around Dibeen discovered us too. They were both nervous and intrigued by what we were doing. And they shared with us their own personal stories about their involvement with and helping of the Fedayeen. Many of them were hired and worked on the film with us. We reconstructed an entire training camp in Dibeen, with all kinds of training facilities, in the exact locations the real fighters trained in. I remember one day we were filming, and for the particular shot we were doing, we had every actor out in the field, dressed in military uniforms with keffiyas wrapped around them and Kalashnikovs in their hands, doing a full scale training circuit. Suddenly we heard helicopters overhead and within moments I think half the Jordanian army was above us wondering what in the world was going on. It must have looked like some 1970 flashback to them from up there.

In geography, we use the term “sense of place”. So this kind of field training was a way to create a special “sense of place” to the actors

AJ – I asked the cast to sleep in Dibeen forest, to listen to the sounds of the night, to develop relationships with each other and with nature, to become part of the landscape. I never showed them the script but rather worked on who they were and how they got there rather than the story itself. For me, I was most interested in the emotional story and background. The feeling rather than the narrative. The film has a romantic vision of the fighters, but it was also important that the cast knew what they were doing. So I had them go through military training before we began production. Imagine how stupid they'd look if

they couldn't shoot a Kalashnikov or climb the ropes? They went through weeks of intense training. At the same time I was easy on them because to be true, these men and women were not in an organized army and didn't have real training. They were simply young people from the refugee camps, volunteers... They were people looking for a life of dignity and peace. Like the fedayee I met at the screening of my film, who told me he had finally been able to see through my film what he wanted to see all his life: home.

Did you face any problem by working on such a sensitive topic?

AJ – We did. Although the film is not meant to be realistic and is told from a child's point of view, I was surprised to discover that it's still a very sensitive topic in Jordan, even after so many years. This "political" tension was felt by our crew and also our cast, who are made up of a lot of young people, some of them the children of Fedayeen, and who often experienced this tension when growing up in Jordan as well as in their daily lives. Most often when people heard the film was set in the 1960s and had something to do with the Palestinian fighters in Jordan, they grew nervous. We felt it when looking for financing and for local sponsorship to make the film. We also faced occasional obstacles with the authorities during the production that caused setbacks, but we also found a lot of support. Thanks to this support we were able to make the film.

Did you recruit actors who had lived in a camp during this period?

AJ – One day while we were in the "Harir Refugee camp", a scene called for a food line where a charity worker serves food to the refugees who wait in the heat and in humiliation. It happened that one of the extras working on the film was an elderly woman. As we worked through the scene, I noticed her, because she was an excellent actress, and absolutely believable. She was wonderful because she was paying no attention to the camera, the main actor, or any of the crew or equipment around her. Instead for every single take she was wholeheartedly acting out the



© Lamma Shoftak / Annemarie Jacir

scene as if it were totally real. Afterwards I approached her, and before I had a chance to say anything she apologized to me and said she had been brought to a refugee camp in Jordan in 1967 and that as we were filming, she had completely forgotten we were making a film and thought it was a real UNRWA line for food. She stood there in the heat, totally oblivious to us, and returned to another time and place.

In *When I Saw You*, like in *Salt of this Sea*, the main characters are women. Does the mother of Tarek reflect the ambiguity of the role played by Palestinian women, between a patriarchal society that limited their role in the public sphere and the role they played in Palestinian history?

AJ – Ghaydaa is not limited by her role as a Palestinian woman but rather limited by her role as a single woman, raising a boy on her own, in the 1960s. She is fighting to keep the only thing she has left, Tarek, protected. It would have been the same for her if she had come from any other country in the world at that time. And even today – in America, in Europe, in Africa, in the Arab world – we are still dealing with a grossly patriarchal society where, arguably, things might even be worse now than they were then for women.

When I Saw You
(Annemarie Jacir, 2012)

1 Cette contribution est un montage de fragments extraits de l'article «(Re) searching *When I Saw You* (Lamma Shoftak)» d'Annemarie Jacir, complété d'un entretien inédit entre Annemarie Jacir, Estelle Sohier et Clémence Lehec. Avec l'autorisation de l'auteure.

2 The Palestinian Film Archives went missing in Beirut in 1982 after the Israeli invasion.

3 <http://electronicintifada.net/content/coming-home-palestinian-cinema/6780>

Construire la paix avec

par **Alexis Krikorian** (Amesty International)

Autant le dire tout de suite. J'attendais avec grande impatience la projection de *The Cut* lors des Rencontres de Genève Histoire et Cité de Genève, cependant les droits de visionnement en Suisse n'ont pas pu être négociés avec le distributeur qui en a finalement interdit la programmation dans les *Journées du film historique*. Je l'attendais, et cela pour plusieurs raisons.

Tout d'abord parce que ce film est l'œuvre de Fatih Akin qui est, sans aucun doute, l'un des réalisateurs allemands les plus doués de sa génération, de notre génération née au début des années 1970. Souvenons-nous de *Head On* (*Gegen die Wand*, 2004), lauréat de l'Ours d'or au festival de Berlin: deux êtres à la dérive, contraints par le poids des règles et de la religion, peuvent trouver le salut dans un amour réciproque

et rédempteur. *De l'autre côté* (*Auf der anderen Seite*, 2007) nous mène de l'Allemagne à Istanbul à la suite de son protagoniste, Nejat Aksu. Fatih Akin y dévoile son attachement indéfectible aux valeurs démocratiques dans une Turquie en plein bouleversement. *Soul Kitchen* (2009) est, pour sa part, une comédie débridée qui se passe dans un Hambourg en plein changement. Dans ce film en apparence plus léger, nous suivons les aventures d'une bande de trentenaires à la dérive. Le réalisateur porte un regard bienveillant sur ses personnages dont certains, parmi les principaux, se trouvent être d'origine grecque. Pour Fatih Akin, d'origine turque, le «Grec» n'est pas nécessairement cet autre distant, mais bien plutôt ce prochain sur lequel porter une attention chaleureuse, presque affectueuse.

Je me réjouissais également de cette projection pour la personnalité même de Fatih Akin, dont on pressent combien les thèmes qui fondent son œuvre lui ressemblent: personnage attachant, misant sur les valeurs foncières de la bonté et de la tolérance, doué d'une force exceptionnelle d'abnégation. Comment

Fatih Akin

pourrait-il en être autrement? Lui qui déclarait dans une récente recension avoir travaillé près de sept années pour accoucher d'un projet aussi monumental que *The Cut*. Il ajoutait avoir «mangé» et «dormi» génocide pendant toutes ces années: pour apprendre, lire encore et encore, s'éduquer. Et résister, suite à la parution d'un entretien dans le journal *Agos*, aux menaces de mort émanant de groupes nationalistes voulant empêcher la diffusion de *The Cut* en Turquie.

Enfin, il y a l'ambition de Fatih Akin qui, avec *The Cut*, aura tenté d'établir un pont pour étendre la paix

entre la Turquie et l'Arménie: faut-il le rappeler, entre ces deux pays la frontière encore fermée constitue peut-être le dernier pan, à la périphérie de l'Europe, du rideau de fer. Les critiques occidentaux n'ont pas été tendres avec ce film. Majeur, *The Cut* l'est néanmoins pour ce dialogue que son réalisateur tente de renouer entre ces deux pays suite au contentieux du génocide de 1915-1917. Il l'est peut-être davantage encore pour les conditions d'un dialogue entre Turcs eux-mêmes, entre les deux Turquie, celle conservatrice, repliée sur elle-même et ses croyances et celle ouverte au monde, aux droits humains, la Turquie du parc Gezi. Issu d'un milieu conservateur, Fatih Akin dit l'avoir éprouvé avec sa propre famille, qui rejetait *a priori* l'idée même du thème abordé dans *The Cut*, mais qui, après l'avoir visionné, n'a rien trouvé à y redire. Bien sûr les Arméniens ont dans leur ensemble très bien accueilli le film.

Fatih Akin aura-t-il trouvé le juste ton pour concilier les points de vue et ménager le dialogue? Le jour où la frontière turco-arménienne ouvrira, certains – et j'en serai – considéreront le réalisateur de *The Cut* comme un acteur important du rétablissement de cette relation enfin pacifiée. Et qui sait, le public suisse aura alors peut-être acquis les droits d'assister à sa projection en salle!





Broken Arrow (Delmer Daves, 1950)

La paix dans tous ses états

«*La Paix! Foutez-moi la paix! Laissez-moi tranquille!*» *La paix, synonyme de tranquillité, de béatitude, de bien-être? La paix a mille visages, la paix est un caméléon qui, dans le meilleur des cas, une fois trouvée, gagnée, se fait oublier, disparaît dans le paysage, s'évapore dans l'atmosphère.*

par **Alfio Di Guardo** (Les Cinémas du Grütli)

La paix est un art, elle est souvent la réponse, l'intangible promesse d'un retour à l'ordre des choses, dans l'absolu, à la sérénité, mais le plus souvent, le retour à une certaine normalité. Encore faut-il convenir d'une norme! La paix est une subtilité, un moment d'équilibre, instable, prêt à s'écrouler ou à s'envoler. Elle s'assimile à cet insaisissable instant où l'eau, à l'approche des cent degrés centigrades fatidiques, commence à frémir, à bourgeonner... Un battement d'aile plus tard, il est trop tard. Les perles émergentes d'une surface en ébullition deviennent grosses bulles avant de s'épanouir dans la brume.

Les quelques œuvres dont nous proposons la lecture sous l'emblème de «La paix dans tous ses états», bien que différentes dans leur nature et esthétique (un western, une comédie de remariage, un film d'animation, un biopic emphatique et un drame délicat), se rejoignent dans leur essence, leur matériau: le tortueux cheminement, jalonné de mille et une embûches, qui mène à une situation d'équilibre, où chacun trouve son compte, qui ronge son frein parfois, mais où l'atmosphère est à la sérénité, à la coexistence pacifique. Nous avons donc choisi d'illustrer la paix des ménages, la paix des peuples, la paix sociale...

Dans *Adam's Rib* (1949 – le titre français, *Madame porte la culotte*, laisse pantois et témoigne de la considération que le monde de l'industrie du cinéma en

France avait à l'égard du thème de l'égalité des sexes), George Cukor entraîne le spectateur au cœur d'une guerre des sexes à triple niveau: les héros, mari et femme, respectivement procureur et avocate, sont mêlés à une affaire dans laquelle l'épouse défend une femme blessée dans son honneur qui a tiré sur son mari. L'avocate la défend avec véhémence, tandis que le procureur l'accable du mieux qu'il peut. Évidemment, le couple qui se déchire au travail peine à se rabibocher à la maison. Le conflit déborde et, de chamailleries nocturnes en joutes verbales diurnes, Cukor, en *deus ex commedia*, orchestre une succession de scènes savoureuses, voire délirantes, formidablement emmenées par le couple de comédiens... Spencer Tracy et Katharine Hepburn, concubins au civil. Ce film, très en avance sur son temps, est un véritable bijou.

Broken Arrow, de Delmer Daves (*La flèche brisée*) marque en 1950 un changement idéologique dans le genre du western en inaugurant un nouveau mode humaniste et empathique de représentation de l'Indien et de sa civilisation. Sorti quelques mois avant l'inoubliable *Devil's Doorway*, d'Anthony Mann (*La porte du diable*), qui lui aussi aborde la question des droits des populations autochtones, *Broken Arrow* est une œuvre d'une profonde honnêteté et le fruit d'un vrai travail. Avant ce film, le western fait peu cas de l'Indien, il le montre en «sauvage», en adversaire à vaincre. À tout prix. Ce n'est pas le cas de Delmer

Une vie difficile est le film des espoirs déçus, de la générosité bafouée, une première étape dans le processus de désillusion de la société italienne par l'histoire.

Daves qui a longuement voyagé parmi les Indiens, et qui connaît parfaitement leurs coutumes, leurs rites, leur religion. Dans *Broken Arrow*, les points de vue des Apaches et des blancs sont ainsi donnés en partage et mis en balance dans le conflit qui les oppose. La

typologie de l'Indien sanguinaire se voit supplantée par celle d'un Indien guidé par un sens moral, dont les dilemmes intérieurs et les sentiments sont exprimés. Cette œuvre majeure, qui se voulait représenter au plus juste le mode de vie des Indiens et leur si-

tuation, consacre James Stewart, qui venait de tourner *Winchester 73* d'Anthony Mann, comme héros de western sérieux. En dépit de ces chefs-d'œuvre que sont *La flèche brisée* et *La porte du diable*, la noblesse du message qu'ils portent, le désir de rapprochement entre les peuples, ce rêve est resté lettre morte.

Dans *Una vita difficile* (1961), les quinze ans de vie italienne observés à travers les mésaventures, plus tragiques que comiques, d'un journaliste engagé, joué par Dino Risi, présentent une Italie qui s'avance certes sur la voie d'une démocratie, tournant le dos à la monarchie et au fascisme, mais qui ouvre surtout une voie royale aux prédateurs de toute sorte: l'Italie de Berlusconi est née le 13 juin 1946. Dino Risi le démontre dans un de ses plus beaux films, sans doute aussi l'une des plus belles interprétations d'Alberto Sordi. Il illustre la reconstruction de l'Italie après la fin de la guerre 1939-45, avec l'esprit constructif et tourné vers l'avenir du néoréalisme et le cynisme, la dérision de la «comédie italienne» des années 1960. *Une vie difficile*

est le film des espoirs déçus, de la générosité bafouée, une première étape, apparemment irréversible, dans le processus de désillusion de la société italienne par l'histoire. Une société qui avait choisi la République plutôt que la Monarchie et qui s'y est noyée.

Dans *Invictus* (2009), Clint Eastwood revient sur le formidable coup de poker tenté – et réussi – par Nelson Mandela. En 1994, l'élection de Nelson Mandela consacre la fin de l'apartheid, mais l'Afrique du Sud reste une nation profondément divisée sur le plan racial et économique. Pour unifier le pays et donner à chaque citoyen un motif de fierté, Mandela mise sur le sport et propose que l'Afrique du Sud organise la Coupe du Monde de rugby, de 1995. Il s'agit de la première participation de ce pays à la grande messe du ballon ovale. Mandela propose également de changer la physionomie de l'équipe des «Springboks», symbole de l'apartheid car jusque-là formée uniquement de joueurs blancs. Il convoque le capitaine de l'équipe, François Pienaar, et lui présente son plan: intégrer des joueurs de couleurs, faire des «Springboks» le reflet de la nouvelle Afrique du Sud, et surtout remporter la Coupe du Monde. Et le miracle s'est réalisé. L'Afrique du Sud est devenue championne du monde de rugby le 25 juin 1995. Cette victoire marque la véritable naissance de la «nation arc-en-ciel». L'image de Nelson Mandela, revêtu du maillot des Springboks et soulevant la coupe au côté du capitaine de l'équipe, est devenue emblématique. C'est cette magnifique histoire qu'empoigne Clint Eastwood. Certes, l'aventure est magnifiée par le Cinémascope et un romantisme hollywoodien de circonstance. Il n'empêche qu'il s'agit d'une œuvre majeure de ce réalisateur, l'un des derniers seigneurs du classicisme sur grand écran. Le cinéma devrait être

synonyme de plaisir, autant que de nourriture pour l'esprit. Et lorsqu'un auteur puise une si belle histoire dans le creuset de la réalité, tant pis s'il la transforme en épopée édulcorée. Au cinéma, on préfère toujours la légende à la réalité. Ici, elles se confondent dans une entreprise humaine qui aborde frontalement la thématique de la paix sociale. Une paix sociale basée sur le pardon, une réunification fondée sur le nationalisme. Et même si cet état de grâce n'a tenu que le temps d'un battement d'aile, l'image est immortelle.

Alors qu'il s'apprête à intégrer l'armée israélienne pour effectuer son service militaire, Joseph, fils d'un officier de Tsahal, découvre qu'il n'est pas le fils biologique de ses parents et qu'il a été échangé à la naissance avec Yacine, l'enfant d'une famille palestinienne de Cisjordanie... À partir d'un postulat qui avait donné une comédie grinçante chez Étienne Chatilliez (*La vie est un long fleuve tranquille*), Lorraine Lévy, dans *Le fils de l'autre* (2012), construit une œuvre intelligente et sensible, qui aurait pu – mais elle ne le fait jamais – verser dans la mièvrerie et la guimauve autour du questionnement de deux familles qui se rendent compte qu'elles ont élevé chacune un étranger, qui plus est ennemi. La narration se développe autour de ces deux adolescents et de leur entourage, forcés d'exécuter des prouesses, aussi intellectuelles, pour surmonter le mur de haine qui sépare la Palestine. Le film, et c'est l'une de ses forces, est porté par des interprètes exceptionnels de nuances. Des nuances qui permettent à l'auteur d'ouvrir de nouvelles perspectives, de susciter de nouveaux espoirs.

À travers cinq histoires courtes, cinq «contes cruels», Eric Khoo, réalisateur singapourien, signe une biographie chromatique d'un célèbre illustrateur



Collection Cinéma/Quintessence - Tous droits réservés.

japonais, Yoshihiro Tatsumi (10 juin 1935 - 7 mars 2015). Le film d'animation à sketches *Tatsumi* (2012) est basé sur des éléments du vécu de l'auteur de mangas : à Hiroshima après le bombardement atomique, un photographe prend un cliché qui deviendra plus tard un symbole poignant; un ouvrier solitaire, qui vit avec un singe, tombe amoureux d'une jeune femme rencontrée par hasard; un cadre sur le point de partir à la retraite, ignoré de tous dans son entreprise et méprisé par sa femme, décide de la tromper pour se venger; une prostituée japonaise se voit demander par son client, un soldat américain, de l'épouser et de venir avec lui aux États-Unis... La singularité de ces récits agit comme une contre-histoire du Japon de l'après-guerre, où la renaissance que le pays veut glorieuse laisse la place à des destins et des psychés heurtés.

Comme on peut le voir, ces six films de long-métrage illustrent tour à tour une figure spécifique de la paix, de façon à former une sorte de typologie : la paix des nations, la paix dans le couple, la paix sociale, la paix historique, la paix des religions. Gageons qu'ils participent – même modestement – à l'élaboration d'une réflexion sur le principe du «vivre ensemble», vivre en harmonie, sur le fil, en équilibre. C'est peu, certes, mais déjà beaucoup.

Invictus (Clint Eastwood, 2009)

Adam's Rib, de George Cukor
(*Madame porte la culotte*, 1949, 101')

Broken Arrow, de Delmer Daves (*La flèche brisée*, USA, 1950, 92')

Una vita difficile, de Dino Risi (*Une vie difficile*, Italie, 1961, 118')

Invictus, de Clint Eastwood (USA, 2009, 134')

Le fils de l'autre, de Lorraine Lévy
(France, 2012, 105')

Tatsumi, de Eric Khoo (Singapour, 2012, 96')

Journées du film historique

Les films au programme



Construire la paix

Six axes thématiques

Cinéma, histoire, paix: quels rapports la paix entretient-elle avec l'histoire au cinéma? Les Journées du film historique en feuillettent quelques aspects, selon six axes thématiques qui ont guidé le choix de l'essentiel de la programmation.

1. Drôles de paix

La guerre serait-elle plus photogénique que la paix? Certes les films qui magnifient les conflits et les héros guerriers sont nettement plus nombreux que ceux traitant de la paix. Si la guerre poursuit un objectif clair et simple avec des moyens technologiques sophistiqués et donc spectaculaires, à première vue c'est tout le contraire avec la paix.

2. La paix dans tous ses états

La paix, comme la guerre, est un caméléon, elle a mille couleurs. Qu'elle décline à la faveur des situations, des contextes, des conflits... Elle peut être un état, une intention, une attitude, une promesse, un possible, une inflexion de l'ordre des choses. Différents dans leur nature ou leur esthétique, les films ici retenus illustrent la variété des genres comme l'originalité des motifs de la paix au cinéma.

3. Le cinéma, agent de l'histoire et vecteur de paix?

Évoquer l'engagement de réalisateurs qui ont donné une dimension antimilitariste ou pacifiste à leurs œuvres, c'est poser la question du pouvoir de l'image sur la société et sur l'opinion publique. C'est aussi vouloir caractériser la façon dont leurs chefs-d'œuvre ont été reçus, visionnés, interprétés et censurés. Quel impact ont-ils pu avoir sur la mémoire des guerres évoquées, sur l'imaginaire du «vivre ensemble»?

4. Routes et détours de paix

Refusant les dramaturgies dominantes basées sur le conflit, qui rivent le spectateur à un récit univoque et le condamnent à des émotions stéréotypées, les films qui caractérisent cet axe de programmation se déploient comme autant d'arpentages du monde, de relevés de sa beauté ou de sa cruauté, et abandonnent au spectateur l'espace-temps d'une libre méditation, d'une pleine expérience sensible.

5. Genève, ville de paix?

Un cliché fort répandu veut que Genève soit, par excellence, un lieu de construction de la paix. Comment le cinéma s'est-il emparé de cette image, a-t-il contribué à la façonner, l'a-t-il contestée, l'a-t-il instrumentalisée? Un choix de films du CICR, à caractère largement publicitaire, montre l'utilité institutionnelle d'un tel poncif. Les documentaires, au-delà de leur tonalité touristique, prouvent la popularité du stéréotype, reconnu jusqu'en Union soviétique. Avec *Trois couleurs: rouge* enfin, Krzysztof Kieslowski en dévoile l'envers pour explorer le coût d'une réputation aussi enviable.

6. On fait la paix!

Représenter un événement, dans sa forme filmique et dans son actualité historique, confronter la lecture proposée par un scénariste à celle d'un historien, comparer les formes documentaire et fictionnelle d'un même récit. Les trois chefs-d'œuvre qui constituent cet axe de programmation offrent des témoignages sur les conditions requises à la construction de la paix ainsi que sur les dangers qui la menacent.



1919-1939: la drôle de paix

David Kom-Brzoza, Jean-Noël Jeanneney

 **FR, 2009, 90', Coul/NB, vo fr, 10/10 ans**

Ce film tente d'expliquer les enchaînements sinistres des événements qui ont balayé en moins de vingt ans le vœu des Poilus, selon lequel la Première Guerre mondiale aurait dû être la «Der des Ders».

Cette «drôle de paix», transition de vingt ans entre deux guerres mondiales apocalyptiques, combine des images d'archives inédites avec un commentaire fluide et précis à propos des arrogances, des renoncements, des faiblesses, des divisions et des obsessions anti-communistes des régimes démocratiques face aux régimes et partis totalitaires et populistes d'extrême droite.

Cette projection est suivie d'un débat (30') modéré par Jean-Pierre Gontard (festival Filmar, médiateur suisse en Colombie), avec Jean-Noël Jeanneney (co-auteur du film).

 **Salle Simon, Grütli**  **Vendredi 15 mai 20:30**

Autres films sur le thème «Drôles de paix»:

- *Los colores de la montaña* (Arbelaez, 2011)
- *Et maintenant, on va où?* (Labaki, 2011)
- *Iranien* (Tamadon, 2014)
- *Selma* (DuVernay, 2014)
- *También la lluvia* (Bollain, 2010)



Adam's Rib

Madame porte la culotte

George Cukor

 **USA, 1949, 101', NB, vo angl st fr/all, 7/10 ans**

Une femme blesse son mari infidèle. Lors du procès qui s'ensuit, l'homme est défendu par Adam Bonner, tandis que l'épouse a pour avocate Amanda, qui n'est autre que la femme d'Adam. Les Bonner ont beau former en privé un couple parfaitement uni, ils ne tardent pas s'entredéchirer au tribunal.

Avec *Adam's Rib*, George Cukor signe un des sommets de la «comédie du remariage», un genre caractéristique des comédies hollywoodiennes des années 1930 et 1940, pour reprendre la terminologie employée par le philosophe américain Stanley Cavell. Dans ce film, qui réunit Katharine Hepburn et Spencer Tracy en pleine guerre des sexes, le ressort comique devient le terreau d'une passionnante réflexion sur la société, sur les injustices dont étaient victimes les femmes dans les années 1950 et sur la question du bonheur dans le couple; en somme sur la paix des ménages.

 **Salle Simon, Grütli**  **Jeudi 14 mai 15:30**

Autres films sur le thème «La paix dans tous ses états»:

- *Broken Arrow* (Daves, 1950)
- *Le fils de l'autre* (Lévy, 2012)
- *Invictus* (Eastwood, 2009)
- *Tatsumi* (Khoo, 2011)



Ana Arabia

Amos Gitai

 **FR/IL, 2013, 85', Coul, vo hébreu st fr/all, 16/16 ans**

Une journaliste découvre dans un quartier palestinien de la banlieue de Tel-Aviv une communauté de juifs et d'arabes qui cohabitent paisiblement, des personnages très éloignés des clichés habituels sur la région.

Comment le cinéma peut-il influencer l'imaginaire du «vivre ensemble» de différentes communautés? Cette question est au cœur de l'œuvre engagée d'Amos Gitai depuis ses débuts au sortir de la guerre du Kippour, en 1973. Son dernier long-métrage, *Ana Arabia* est sorti en Israël en octobre 2013, avant que la situation ne s'embrace de nouveau au Moyen-Orient. Tourné en une seule prise, un seul plan-séquence, *Ana Arabia* est d'abord une prouesse technique. Le spectateur suit Yaël, une journaliste israélienne qui interroge pas à pas les membres d'une petite communauté de juifs et d'arabes qui cohabitent dans des conditions précaires mais en bonnes relations, dans la banlieue de Jaffa. À distance de la guerre médiatique et réelle actuelle.

 **Salle Simon, Grütli**  **Jeudi 14 mai 13:15**

Autres films sur le thème «Le cinéma, agent de l'histoire et vecteur de paix?»:

- *La grande illusion* (Renoir, 1937)
- *The Great Dictator* (Chaplin, 1938)
- *J'accuse* (Gance, 1919)
- *When I Saw You* (Jacir, 2012)



Au nom du Temple

Charles Enderlin



FR, 2013, 65', Coul, vo fr, 14/16 ans

Analyse de l'élan messianique du sionisme religieux depuis la guerre de juin 1967 et l'occupation par des soldats juifs du Mont où se dressait le Temple, lieu saint du judaïsme détruit par les Romains deux mille ans plus tôt. À l'aide de témoignages exclusifs de rabbins, de colons, de militants nationalistes et d'images d'archives rares, *Au nom du Temple* décrit le développement du sionisme religieux, sa conquête de la Cisjordanie et son combat contre toutes les initiatives de paix. Ce sionisme qui aujourd'hui promeut la reconstruction à Jérusalem du Temple juif, là où il se dressait il y a deux mille ans, sur le lieu même de la mosquée Al Aqsa, troisième lieu saint de l'Islam. Ce film documente le décalage entre les initiatives diplomatiques et la détermination des colons et des forces nationalistes. Un nouveau conflit que la gauche israélienne n'a pas réussi à empêcher. Désormais le conflit ne semble plus politique ou territorial, mais religieux.

Ce film est projeté en présence de Charles Enderlin (réalisateur).



Salle Simon, Grütli Vendredi 15 mai 15:30



Collection Cinéma Musée suisse. Tous droits réservés.

Broken Arrow

La flèche brisée

Delmer Daves



USA, 1950, 93', Coul, vo angl st fr, 10/12 ans

Arizona, 1870, le chercheur d'or Tom Jeffords décide de se rapprocher des Indiens en s'intéressant à leur culture. Son but: jouer le médiateur en vue d'un traité de paix entre les pionniers et les Apaches qui se livrent une guerre impitoyable.

Broken Arrow marque un profond changement idéologique du genre western en inaugurant un nouveau mode humaniste et empathique de représentation de l'Indien et de sa civilisation. Les points de vue des Apaches et des blancs sont ici mis en balance dans le conflit qui les oppose. La typologie de l'Indien sanguinaire est ici supplantée par celle d'un Indien au sens moral développé, dont les dilemmes intérieurs et les sentiments sont exprimés. Cette œuvre majeure, qui voulait décrire au plus juste le mode de vie des Indiens et leur situation, représente aussi la volonté d'un homme d'instaurer une paix sociale entre deux clans: les blancs et les Apaches.



Salle Langlois, Grütli Vendredi 15 mai 16:00

Autres films sur le thème «La paix dans tous ses états»:

- *Adam's Rib* (Cukor, 1949)
- *Le fils de l'autre* (Lévy, 2012)
- *Invictus* (Eastwood, 2009)
- *Tatsumi* (Khoo, 2011)



© Photothèque CCR (CC) / Fredy Perrenoud

Car le sang coule encore

Charles-Georges Duvanel



CH, 1959, 15', NB, vo fr, 10/10 ans

Ce film documente l'activité du CICR de 1952 à 1958 et met notamment en évidence la première application des nouvelles Conventions de Genève de 1949.

S'ouvrant sur l'affirmation et la valorisation de la neutralité et de l'indépendance du CICR, *Car le sang coule encore* rappelle les principes fondamentaux du droit humanitaire. Cette séance est constituée de la projection de trois autres films (*Inter arma caritas*, *Tous frères*, *Une voie reste ouverte!*), à travers lesquels est mis en question le lien entre paix et action humanitaire: le CICR n'intervient-il pas essentiellement en temps de guerre?

Cette projection est suivie d'un débat (60') avec Jean-Luc Blondel (CICR), Irène Hermann (UNIGE), Lia Léveillé (CICR), Sandrine Maulini (UNIGE) et Enrico Natale (infoclio).



Salle Simon, Grütli Samedi 16 mai 13:30

Autres films sur le thème «Genève, ville de paix?»:

- *Destin d'une cité* (Duvanel, 1953)
- *Genève: début du dialogue* (Uralov, 1985)
- *Inter arma caritas* (Reymond, 1948)
- *Une journée à Genève* (Kolochine, 1955)
- *Tous frères* (Duvanel, 1952)
- *Trois couleurs: rouge* (Kieslowski, 1993)
- *Une voie reste ouverte!* (Fortier et Früh, 1944)



Los colores de la montaña

Les couleurs de la montagne

Carlos César Arbelaez

 **CO/PM, 2011, 88', Coul, vo esp st fr/all, 10/12 ans**

Manuel, neuf ans, veut retrouver son ballon perdu dans un champ miné. Mille ruses sont déployées par ses copains pour le récupérer alors que, pendant ce temps, leur village colombien devient le champ clos de la guérilla et des paramilitaires.

À travers ces «jeux interdits» version colombienne, Carlos César Arbelaez montre combien la paix est fragile, à l'image du ballon de foot dégagé dans un champ miné. En lice, deux camps qui s'affrontent dans un conflit larvé, vu à hauteur de gosses. Constamment sur le qui-vive, les adultes choisissent la fuite, entre autres, pour détourner le regard des enfants de la violence. L'institutrice, elle, revendique le droit à la paix civile.

Cette projection est suivie d'un débat (30') avec Jean-Pierre Gontard (festival Filmar, médiateur suisse en Colombie).

 **Salle Langlois, Grütli**  **Jeudi 14 mai 16:00**

Autres films sur le thème «Drôles de paix»:

- *1919-1939: la drôle de paix* (Kom-Brzoza, 2009)
- *Et maintenant, on va où?* (Labaki, 2011)
- *Iranien* (Tamadon, 2014)
- *Selma* (DuVernay, 2014)
- *También la lluvia* (Bollain, 2010)



Dans un jardin je suis entré

Avi Mograbi

 **CH/FR/IL, 2012, 97', Coul, vo hébreu/arabe st fr, 16/16 ans**

Le cinéaste israélien écrit un documentaire avec son ami palestinien Ali sur le passé commun et pacifique des communautés du Proche-Orient. Un voyage fantasmagorique au travers de leur histoire.

Avi Mograbi raconte l'histoire d'une longue conversation avec son professeur d'arabe, le Palestinien Ali Al-Azhari. *Dans un jardin je suis entré* est le lieu privilégié de la circulation de leurs pensées. Ils mettent à la question, du passé et des racines de leurs identités enfouies aux projets de réconciliations utopiques, nombre de convictions, de vérités, d'espairs et de désillusions.

Ce film est projeté avec *Petit traité de la marche en plaine* (Creton et Barré, 2014).

 **Salle Langlois, Grütli**  **Jeudi 14 mai 09:30**

Autres films et débat sur le thème «Routes et détours de paix»:

- Débat: «Au détour des visages et des paysages. Promenades en Palestine et Israël», avec Eyal Sivan
- *Fix Me* (Andoni, 2010)
- *Petit traité de la marche en plaine* (Creton et Barré, 2014)
- *Route 181* (Sivan et Khleifi, 2003)



Débat

Au détour des visages et des paysages.

Promenades en Palestine et Israël

Comment le geste cinématographique peut-il prendre la mesure de ces territoires meurtris? Débat à partir d'un film en cours de réalisation qu'Eyal Sivan et Marcel Ophuls ont initié suite à l'attaque d'Israël dans la bande de Gaza en juillet et août 2014.

Ce débat public est animé par Cyril Neyrat et Jean Perret (HEAD – Genève) avec Eyal Sivan (réalisateur) autour du film *Des vérités désagréables*, dont quelques extraits sont projetés et commentés.

 **Salle Langlois, Grütli**  **Vendredi 15 mai 09:15**

Autres films sur le thème «Routes et détours de paix»:

- *Dans un jardin je suis entré* (Mograbi, 2012)
- *Fix Me* (Andoni, 2010)
- *Petit traité de la marche en plaine* (Creton et Barré, 2014)
- *Route 181* (Sivan et Khleifi, 2003)



Destin d'une cité

Charles-Georges Duvanel

 CH, 1953, 21', NB, vo fr, 10/12 ans

Réalisé sur commande par un Genevois en 1953, ce documentaire propose un regard indigène sur Genève, dont il dresse un portrait idyllique.

La cité y est dépeinte comme le lieu d'accueil idéal pour les institutions internationales œuvrant pour la paix. Après un retour sur l'histoire de la ville, le discours se concentre sur l'époque contemporaine au réalisateur pour servir de support à la construction d'une image glorifiée de Genève.

Cette séance est constituée de la projection de trois films (*Destin d'une cité*, *Une journée à Genève* et *Genève: début du dialogue*) qui portent chacun un regard différent sur Genève.

 Salle Langlois, Grütli  Jeudi 14 mai 21:15

Autres films sur le thème «Genève, ville de paix?»:

- *Car le sang coule encore* (Duvanel, 1959)
- *Genève: début du dialogue* (Uralov, 1985)
- *Inter arma caritas* (Reymond, 1948)
- *Une journée à Genève* (Kolochine, 1955)
- *Tous frères* (Duvanel, 1952)
- *Trois couleurs: rouge* (Kieslowski, 1993)
- *Une voie reste ouverte!* (Fortier et Früh, 1944)



Douleur et révolte

Lucienne Lanaz, Laurence Deonna

 CH, 2003, 42', Coul, vo hébreu/arabe st fr, 14/16 ans

Trois femmes juives et trois femmes arabes témoignent de leur vie, de leurs morts, de leurs bien-aimés qui ne cessent de revivre dans leurs rêves. Quels que soient l'origine, le milieu social ou la religion, dans les deux camps de la guerre la douleur des femmes est la même.

Vingt ans après la publication de son livre *La guerre à deux voix*, sorti en 1986 et réédité en 2015 (Prix UNESCO de l'éducation à la paix), la reporter genevoise Laurence Deonna est retournée au Moyen-Orient, afin d'adapter certains de ces témoignages. Ces six voix féminines reflètent l'absurdité de la guerre et le désir de paix de femmes «ennemies» mais solidaires.

Ce film est projeté en présence de Laurence Deonna (auteure et réalisatrice).

 Salle Langlois, Grütli  Vendredi 15 mai 14:00



Des enfants derrière des barbelés

Lydia Chagoll

 BE, 1977, 52', NB, vo fr, 16/16 ans

Un montage de documents d'archives jusqu'alors inexplorées et d'images tournées par les nazis à des fins pédagogiques et de propagande. Ce film dévoile un chapitre de la construction d'une idéologie raciale, de sa technique et de sa propagande.

Les images animées de la jeunesse allemande se juxtaposent à des photos d'enfants enfermés dans les camps. En voix-off, une lecture de documents bruts de l'époque. Tourné trente-sept ans après la libération des camps d'extermination, ce film se fait le témoignage d'une démarche historique et mémorielle sur la Shoah, sans cesse renouvelée.

Cette projection est suivie d'un débat (75') avec Lydia Chagoll (réalisatrice), Jan Blanc (UNIGE), Johann Chapoutot (Université Paris III), Nadine Fink (HEP Vaud) et deux collégiens, autour de la question de l'éducation et de l'endoctrinement exercés auprès de la jeunesse sous le régime nazi.

Attention ce film peut heurter les sensibilités.

 Salle Langlois, Grütli  Jeudi 14 mai 18:30

Autres films sur le thème «On fait la paix!»:

- *Im Toten Winkel* (Heller et Schniederer, 2002)
- *Der Untergang* (Hirschbiegel, 2004)



Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.

Et maintenant, on va où?

Nadine Labaki

 **FR/LB/IT, 2011, 102', Coul, vo arabe st fr, 12/14 ans**

Dans un village isolé du Liban, la paix entre chrétiens et musulmans est mise à mal après la découverte d'une croix brisée. Les femmes trouvent des stratagèmes pour détourner les mâles de leurs pulsions guerrières.

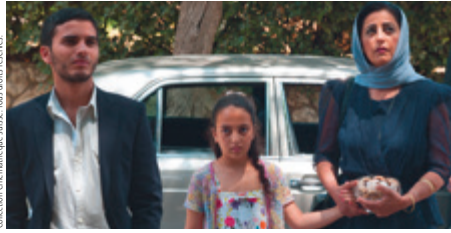
Digne héritière d'Aristophane imaginant la grève du sexe (*Lysistrata*), Nadine Labaki invente le système D du pacifisme. Comment maintenir la paix? Comment un havre de paix, un village isolé et relié au reste de la civilisation par un petit pont, peut-il résister à l'appel de la violence qui règne dans le reste du pays? Comment cacher aux regards des hommes la guerre qui sépare les chrétiens et les musulmans en dehors du village?

Cette projection est suivie d'un débat (30') avec Nadine Labaki (réalisatrice, sous réserve), Gloria Gaggioli Gasteyger (UNIGE), Marc Houvet (SEM, DIP) et Silvia Naef (UNIGE, sous réserve).

 **Auditorium Arditi**  **Jeudi 14 mai 18:30**

Autres films sur le thème «Drôles de paix»:

- *1919-1939: la drôle de paix* (Kom-Brzoza, 2009)
- *Los colores de la montaña* (Arbelaez, 2011)
- *Iranien* (Tamadon, 2014)
- *Selma* (DuVernay, 2014)
- *También la lluvia* (Bollain, 2010)



Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.

Le fils de l'autre

Lorraine Lévy

 **FR, 2012, 105', Coul, vo fr, 10/12 ans**

Alors qu'il s'apprête à intégrer l'armée israélienne pour effectuer son service militaire, Joseph découvre qu'il n'est pas le fils biologique de ses parents et qu'il a été échangé à la naissance avec Yacine, l'enfant d'une famille palestinienne de Cisjordanie.

À partir d'un postulat qui, chez Étienne Chatiliez, avait donné une comédie grinçante sur les déterminismes sociaux et génétiques qui conditionnent l'individu (*La vie est un long fleuve tranquille*), Lorraine Lévy construit une œuvre intelligente et sensible, transposée dans le contexte du conflit israélo-palestinien. Non seulement les deux familles découvrent qu'elles ont élevé chacune un étranger, mais elles réalisent que celui-ci est un ennemi. Alors que la religion, le conflit des nations opposent ces deux familles, le film ouvre de nouvelles perspectives et de nouveaux espoirs.

 **Salle Simon, Grütli**  **Jeudi 14 mai 10:30**

Autres films sur le thème «La paix dans tous ses états»:

- *Adam's Rib* (Cukor, 1949)
- *Broken Arrow* (Daves, 1950)
- *Invictus* (Eastwood, 2009)
- *Tatsumi* (Khoo, 2011)



Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.

Fix Me

Raed Andoni

 **PA/CH/FR, 2010, 91', Coul, vo arabe st fr, 16/16 ans**

Le cinéaste palestinien circule aussi vite dans sa tête qu'au volant de sa voiture. Il suit les méandres de sa psychothérapie le long des hauts murs de démarcation, sur des routes que barrent des *check-points* en armes. Échapper à ses maux de tête, au-delà des territoires occupés, gestes de cinéma et de survie.

Entre documentaire et fiction, Raed Andoni entreprend avec *Fix Me* une odyssée à la fois individuelle et collective, dans laquelle il essaie de comprendre l'origine de ses migraines et de son mal-être existentiel dans la Palestine occupée de ce début de 21^e siècle. Alternant séances de psychothérapie, rencontres avec des proches ou des amis, et *road movie* philosophique, ce film confronte les opinions, interroge les protagonistes et le spectateur, tout en offrant au cinéaste une sorte de réconciliation avec lui-même et avec les autres. Un chemin vers la paix? Une forme de résilience en tout cas...

Cette projection est suivie d'un débat (30') avec Raed Andoni (réalisateur, sous réserve).

 **Salle Langlois, Grütli**  **Jeudi 14 mai 13:00**

Autres films sur le thème «Routes et détours de paix»:

- *Dans un jardin je suis entré* (Moghrabi, 2012)
- Débat: «Au détour des visages et des paysages. Promenades en Palestine et Israël», avec Eyal Sivan
- *Petit traité de la marche en plaine* (Creton et Barré, 2014)
- *Route 181* (Sivan et Khleifi, 2003)



Genève: début du dialogue

Oleg Uralov

 RU, 1985, 25', Coul, vf, 10/12 ans

Le film relate la rencontre diplomatique entre Reagan et Gorbatchev à Genève en 1985 alors que les rapports entre les deux puissances apparaissent particulièrement tendus.

Cette production teinte d'une note d'espoir la représentation de cette tentative de construire la paix dans une guerre dite «froide», tout en reconnaissant les limites de la portée immédiate du Sommet, qui n'aboutit à aucune décision concrète.

Cette séance est constituée de la projection de trois films (*Destin d'une cité*, *Une journée à Genève* et *Genève: début du dialogue*) qui portent chacun un regard différent sur Genève.

 Salle Langlois, Grütli  Jeudi 14 mai 21:15

Autres films sur le thème «Genève, ville de paix?»:

- *Car le sang coule encore* (Duvanel, 1959)
- *Destin d'une cité* (Duvanel, 1953)
- *Inter arma caritas* (Reymond, 1948)
- *Une journée à Genève* (Kolochine, 1955)
- *Tous frères* (Duvanel, 1952)
- *Trois couleurs: rouge* (Kieslowski, 1993)
- *Une voie reste ouverte!* (Fortier et Früh, 1944)



La grande illusion

Jean Renoir

 FR, 1937, 113', NB, vo fr, 7/10 ans

Au cours de la Première Guerre mondiale, deux officiers français sont capturés par les Allemands. Les deux hommes sont incarcérés avec d'autres prisonniers français, parmi lesquels le fils d'un riche banquier juif. Ces hommes vont s'associer pour préparer leur évasion d'une prison de haute sécurité.

Classique du cinéma humaniste, *La grande illusion* porte un regard subtil sur la Première Guerre mondiale, loin de la violence des champs de bataille. Jean Renoir développe l'idéologie du Front Populaire qui perçoit les divisions entre les hommes selon les classes sociales plutôt que selon les nationalités. Le film est entré dans l'histoire grâce à son succès, mais aussi par les controverses qu'il a suscitées: censuré par les fascistes en 1940, il fut accusé d'antisémitisme ou encore de faire l'apologie de la collaboration au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. C'est surtout l'un des chefs-d'œuvre de celui que les réalisateurs de la Nouvelle vague appelleront le «patron».

 Auditorium Ardti  Vendredi 15 mai 18:00

Autres films sur le thème «Le cinéma, agent de l'histoire et vecteur de paix?»:

- *Ana Arabia* (Gitaï, 2013)
- *The Great Dictator* (Chaplin, 1938)
- *J'accuse* (Gance, 1919)
- *When I Saw You* (Jacir, 2012)



The Great Dictator

Le dictateur

Charlie Chaplin

 USA, 1938, 124', NB, vo angl st fr, 7/7 ans

Durant la Première Guerre mondiale, un soldat devient amnésique. À sa sortie de l'hôpital, après plusieurs années, il retourne dans son ghetto juif en ignorant tout du régime dictatorial et fasciste instauré, et donc de sa ressemblance flagrante avec le dictateur.

Nul mieux sans doute que Chaplin, avec ce chef-d'œuvre, ne représente, dans l'imaginaire collectif du 20^e siècle, la figure du cinéaste engagé pour la paix. Dans ce film, l'acteur burlesque et réalisateur s'en prend au régime ainsi qu'à la figure d'Adolf Hitler, qu'il ridiculise avec audace et brio. Il témoigne de l'intelligence d'un homme visionnaire convaincu que le cinéma, art de masse, peut être vecteur de messages universels et pacifistes.

 Salle Langlois, Grütli  Samedi 16 mai 10:00

Autres films sur le thème «Le cinéma, agent de l'histoire et vecteur de paix?»:

- *Ana Arabia* (Gitaï, 2013)
- *La grande illusion* (Renoir, 1937)
- *J'accuse* (Gance, 1919)
- *When I Saw You* (Jacir, 2012)



Im Toten Winkel

Dans l'angle mort

André Heller, Othmar Schniederer

 **AT, 2002, 90', Coul, vo all st fr, 10/15 ans**

Après cinquante-six ans de silence, Traudl Junge, secrétaire privée d'Hitler, raconte son expérience au moment de l'effondrement du Troisième Reich et de la mort d'Hitler. La sobriété du discours révèle la profonde dimension humaine de ce récit, au cours duquel Traudl Junge remet en question à plusieurs reprises son attitude et son aveuglement face à la réalité. Outre le portrait d'Hitler et de son entourage proche, elle décrit le confinement physique et psychologique des derniers jours du Reich. Au-delà de l'effondrement du régime nazi se profilent une histoire individuelle et le récit d'une quête personnelle. En effet, après la guerre, Traudl Junge continuera à s'interroger et à tenter de faire la paix avec elle-même. Finalement, en 2002, à la veille de son décès, alors que le documentaire est diffusé au festival de Berlin, elle confie au réalisateur qu'elle commence enfin à se pardonner.

 **Salle Langlois, Grütli**  **Samedi 16 mai 18:00**

Autres films sur le thème «On fait la paix!»:

- *Des enfants derrière des barbelés* (Chagoll, 1977)
- *Der Untergang* (Hirschbiegel, 2004)



Inter arma caritas

Fernand Reymond

 **CH, 1948, 37', NB, vo fr, 10/10 ans**

Ce film reflète des problématiques que doit affronter le CICR au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, alors même qu'il œuvre à l'élaboration des nouvelles Conventions de Genève.

Inter arma caritas fait partie des films commandités par le CICR en réponse aux critiques qui lui sont adressées après la Seconde Guerre mondiale. Il fait office de premier rapport sur les activités de l'institution pendant le conflit. Cette séance est constituée de la projection de trois autres films (*Car le sang coule encore*, *Tous frères*, *Une voie reste ouverte!*), à travers lesquels est mis en question le lien entre paix et action humanitaire: le CICR n'intervient-il pas essentiellement en temps de guerre?

Cette projection est suivie d'un débat (60') avec Jean-Luc Blondel (CICR), Irène Hermann (UNICEF), Lia Léveillé (CICR), Sandrine Maulini (UNICEF) et Enrico Natale (infodio).

 **Salle Simon, Grütli**  **Samedi 16 mai 13:30**

Autres films sur le thème «Genève, ville de paix?»:

- *Car le sang coule encore* (Duvanel, 1959)
- *Destin d'une cité* (Duvanel, 1953)
- *Genève: début du dialogue* (Uralov, 1985)
- *Une journée à Genève* (Kolochine, 1955)
- *Tous frères* (Duvanel, 1952)
- *Trois couleurs: rouge* (Kieslowski, 1993)
- *Une voie reste ouverte!* (Fortier et Früh, 1944)



Invictus

Clint Eastwood

 **USA, 2009, 134', Coul, vo angl st fr, 7/12 ans**

En 1994, l'Afrique du Sud reste une nation divisée même après l'abolition de l'apartheid. Pour unifier le pays et pousser les deux peuples à dépasser leur conflit, Mandela, récemment élu, va miser sur la Coupe du monde de rugby.

Même si la réconciliation sud-africaine vue à travers le prisme grandiloquent d'Hollywood édulcore quelque peu la réalité historique, le film constitue une bonne base de discussion sur la thématique de la paix sociale et du sport comme ferment d'une symbolique pacificatrice et comme instrument politique de premier plan. La paix sociale est ici pensée en termes de chemin vers le pardon et la réunification vue à travers la glorification nationaliste de la compétition sportive.

 **Maison de la Paix**  **Samedi 16 mai 11:00**

Autres films sur le thème de «La paix dans tous ses états»:

- *Adam's Rib* (Cukor, 1949)
- *Broken Arrow* (Daves, 1950)
- *Le fils de l'autre* (Lévy, 2012)
- *Tatsumi* (Khoo, 2011)



Iranien

Mehran Tamadon

 CH/FR, 2014, 105', Coul, vo perse st fr, 16/16 ans

Un cinéaste iranien, athée et laïc, invite quatre mollahs ultra conservateurs à cohabiter durant deux jours avec lui dans une demeure de Téhéran. Comment vivre ensemble et dialoguer autour de valeurs si contraires? Non sans humour, ce film nous donne une belle leçon de paix.

Comment filmer ses ennemis, pourfendeurs acharnés de la laïcité et de la liberté des femmes? En les amenant sur son terrain – le champ de la caméra – de manière candide et parfois ludique, le réalisateur a permis à ces opposants de se dévoiler et de rendre plus tangibles leurs schémas de pensée et leurs contradictions. Et réciproquement! À travers cet espace commun, le film introduit du réel là où il n'y a bien souvent que fictions fantasmées dans la représentation de «l'autre». Rendre l'existence de l'autre la plus réelle possible dans un espace de tolérance mutuelle, c'est un premier pas vers la paix.

Cette projection est suivie d'un débat (60') avec Mohammad-Reza Djalili (Professeur émérite IHEID).

 CinéVersoix  Vendredi 15 mai 20:30

Autres films sur le thème «Drôles de paix»:

- 1919-1939: *la drôle de paix* (Kom-Brzoza, 2009)
- *Los colores de la montaña* (Arbelaez, 2011)
- *Et maintenant, on va où?* (Labaki, 2011)
- *Selma* (DuVernay, 2014)
- *También la lluvia* (Bollain, 2010)



J'accuse

Abel Gance

 FR, 1919, 165', NB, vo fr, 12/12 ans

Réquisitoire contre la guerre, *J'accuse* décrit l'horreur de la guerre à travers des histoires de vies et d'amour.

Chef-d'œuvre de l'histoire du cinéma, ce film a été écrit en 1917, tourné durant les derniers mois de la Grande Guerre, à même les champs de bataille, puis projeté en 1919 devant une société française traumatisée par le conflit. À travers l'histoire de Jean et François, deux rivaux en amour que la guerre rapproche avant de les faire basculer dans la folie et la mort, Abel Gance dénonce de façon réaliste et fantastique l'horreur et l'absurdité de la guerre. Certain que le cinéma pouvait rendre le monde meilleur, le réalisateur devint militant pacifiste en travaillant notamment pour la Société des Nations qui envisageait le cinéma comme un outil de rapprochement entre les peuples.

Cette projection prend la forme d'un ciné-concert: le film muet est accompagné d'une performance au piano par Jean-Yves Poupin assisté de Thierry Grossenbacher. Elle est suivie d'un débat (30') avec Antoine de Baecque (ENS).

 Salle Simon, Grütli  Samedi 16 mai 09:00

Autres films sur le thème «Le cinéma, agent de l'histoire et vecteur de paix?»:

- *Ana Arabia* (Gitai, 2013)
- *La grande illusion* (Renoir, 1937)
- *The Great Dictator* (Chaplin, 1938)
- *When I Saw You* (Jacir, 2012)



Une journée à Genève

Anatoly Kolochine

 RU, 1955, 10', Coul, vo fr, 10/12 ans

Produit par les Studios de films documentaires de Moscou, ce bref documentaire propose une vision extérieure et parfois surprenante de Genève.

Une journée à Genève commence par des prises de vues idylliques de la ville et de ses habitants puis décrit le rôle que Genève a joué pour les réfugiés révolutionnaires russes. Le commentaire du film est en français, ce qui pose la question du public ciblé: s'agit-il d'un film de commande suisse visant à promouvoir Genève comme destination idéale pour les Soviétiques? Ou s'agit-il d'un film éducatif à destination de jeunes soviétiques? Quoi qu'il en soit, les liens amicaux qui peuvent exister entre la Suisse, plus particulièrement la ville de Genève, et l'URSS sont affirmés.

Cette séance est constituée de la projection de trois films (*Destin d'une cité*, *Une journée à Genève* et *Genève: début du dialogue*) qui portent chacun un regard différent sur Genève.

 Salle Langlois, Grütli  Jeudi 14 mai 21:15

Autres films sur le thème «Genève, ville de paix?»:

- *Car le sang coule encore* (Duvanel, 1959)
- *Destin d'une cité* (Duvanel, 1953)
- *Genève: début du dialogue* (Uralov, 1985)
- *Inter arma caritas* (Reymond, 1948)
- *Tous frères* (Duvanel, 1952)
- *Trois couleurs: rouge* (Kieslowski, 1993)
- *Une voie reste ouverte!* (Fortier et Früh, 1944)



El juez y el general

Le juge et le général

Elizabeth Farnsworth, Patricio Lanfranco

 CI/USA, 2008, 85', Coul, vo esp/angl st fr, 12/14 ans

Au cours d'une enquête de six ans sur l'ancien dictateur Augusto Pinochet, le juge chilien Juan Guzmán dévoile des secrets longtemps enfouis et se confronte à son propre rôle dans ces temps obscurs.

Lorsqu'en 1998, Juan Guzmán est désigné pour instruire les premières plaintes pénales contre Augusto Pinochet, personne n'attendait de résultats. Guzmán avait soutenu le coup d'État – mené comme une croisade anti-communiste – qui a conduit le président de gauche élu démocratiquement, Salvador Allende, ainsi que des milliers d'autres personnes à la mort ou à la disparition. Les réalisateurs du film suivent le juge dans ce qu'il appelle «sa descente aux abîmes». *Le juge et le général*, une histoire de transformation et de rédemption, un récit prenant sur la violation des droits humains au nom de la guerre contre le terrorisme.

Ce film est présenté en écho à la conférence d'ouverture du juge Juan Guzmán Tapia, en présence de Patricio Lanfranco (réalisateur).

 Auditorium Arditi  Mercredi 13 mai 21:00



Des médias pour s'entendre

Olivier Kohler

CH, 2015, 52', Coul, vo fr, 12/12 ans

Ce film, avant-première en Suisse, est programmé lors de la clôture du festival, en collaboration avec la Fondation Hironde. Il est présenté par le réalisateur.

 Salle U300, Uni Dufour  Samedi 16 mai 17:45

Carte blanche à la Fondation Hironde.



Nice Time(s) – Histoires de ciné-club

Vania Jaikin Miyazaki

 CH, 2015, 38', Coul, vo fr, 7/10 ans

Le cinéma en Suisse et l'histoire du Ciné-club universitaire de Genève. Une histoire faite de surprenants ingrédients: des rebellions, des petits délits, des coups de gueule, des idéologues... et aussi des cinéastes et des cinéphiles.

Le cinéma en 1951? Qui plus est à l'Université? Peu de chose encore. *Nice Time(s)* retrace, par les témoignages des cinéphiles qui l'ont façonnée jusqu'à aujourd'hui, l'histoire des rapports que l'Université et, plus généralement, la société civile en Suisse romande ont entretenus avec le cinéma. À travers leurs souvenirs marquants et leurs drôles d'anecdotes, on est replongé dans une société rétrograde et traditionaliste que secouaient ces courageux pionniers du nouvel art.

 Salle Langlois, Grütli  Samedi 16 mai 12:30

Carte blanche au Ciné-club universitaire de Genève.



Petit traité de la marche en plaine

Pierre Creton, Vincent Barré

 FR, 2014, 25', Coul, vo fr, 7/12 ans

Librement adapté du livre de Gustave Roud, ce film chemine de la Normandie du réalisateur au Pays de Vaud du poète. Un homme traverse des paysages, le temps se suspend, les morts saluent les vivants, la paix règne.

Ce cinéma d'amitié et de poésie n'a d'autre objet que la beauté du monde et son habitation poétique. Et, avec le *Petit traité de marche en plaine*, Pierre Creton et Vincent Barré sont en quête d'une respiration profonde, qui brasse le cœur quand il sait être à l'unisson de la plaine du monde.

Ce film est projeté avec *Dans un jardin je suis entré* (Avi Mograbi, 2012).

 Salle Langlois, Grütli  Jeudi 14 mai 09:30

Autres films sur le thème «Routes et détours de paix»:

- *Dans un jardin je suis entré* (Mograbi, 2012)
- Débat: «Au détour des visages et des paysages. Promenades en Palestine et Israël», avec Eyal Sivan
- *Fix Me* (Andoni, 2010)
- *Route 181* (Sivan et Khleifi, 2003)



Retour sur une illusion. Comment ils ont cru aux Khmers rouges

Elena Hazanov, Claudio Recupero

 CH, 2015, 73', Coul, vo fr, 12/12 ans

Rencontrer un couple ayant survécu au terrible régime des Khmers rouges et filmer leur témoignage. Telle est l'expérience incroyable qu'ont vécue six lycéens suisses, sous l'impulsion des réalisateurs Hazanov et Recupero. Conduisant le spectateur de Bruxelles à Paris puis à Phnom Penh, ce documentaire est autant le témoignage poignant de Ong Thong Hoeung et de son épouse Bounnie sur leur descente aux enfers dans les camps de rééducation khmers rouges, que le reflet de la relation singulière qui se crée peu à peu entre ces témoins aujourd'hui âgés et six jeunes suisses qui recueillent leur histoire.

Ce film, avant-première en Suisse, est projeté en présence des réalisateurs et de jeunes étudiants.

 Salle Simon, Grütli  Vendredi 15 mai 11:45

Carte blanche aux Façonneurs de mémoire.



Route 181

Eyal Sivan, Michel Khleifi

 FR/BE/DE, 2003, 270', Coul, vo hébreu/arabe st fr, 7/14 ans

Deux réalisateurs voyagent dans leur terre natale et réalisent un «road-movie» documentaire, en suivant la ligne virtuelle de la résolution 181, adoptée par les Nations Unies en 1947. Celle-ci prévoyait la partition de la Palestine en deux États.

Avec Michel Khleifi, le Palestinien, et Eyal Sivan, l'Israélien, le long de la *Route 181*, c'est par une authentique approche de terrain de nature anthropologique que nous prenons la mesure de la complexité des convictions et des souffrances, des idéologies et des dénégations mises en jeu sur ce territoire.

Cette projection est suivie d'un débat (30') avec Eyal Sivan (réalisateur), Michel Khleifi (réalisateur), et Jean Perret (HEAD – Genève).

 Salle Langlois, Grütli  Vendredi 15 mai 19:00

Autres films sur le thème «Routes et détours de paix»:

- *Dans un jardin je suis entré* (Mograbi, 2012)
- Débat: «Au détour des visages et des paysages. Promenades en Palestine et Israël», avec Eyal Sivan
- *Fix Me* (Andoni, 2010)
- *Petit traité de la marche en plaine* (Creton et Barré, 2014)



Selma

Ava DuVernay

 **USA/UK, 2014, 128', Coul, vo angl st fr, 12/14 ans**

Face aux violences subies par les citoyens afro-américains, Martin Luther King lance en 1965 une marche de Selma à Montgomery en Alabama pour obtenir l'égalité des droits civiques pour tous aux USA. Un modèle de persévérance pacifiste.

Le film relate avec fluidité et intelligence la détermination de Martin Luther King face aux partisans haineux de la ségrégation mais aussi lors de ses rencontres avec le président des USA de l'époque, Lyndon Johnson, hésitant à signer la loi sur le droit de vote pour tous les citoyens. Les doutes du Prix Nobel de la paix (Martin Luther King en avait été récompensé en octobre 1964, soit à peine six mois avant cette marche) sont également mis en lumière et nourrissent la réflexion quant aux conditions d'une paix sociale durable entre les citoyens d'un même pays.

Cette projection est suivie d'un débat (60') avec Chinedu Chukwudinma (UNIGE).

 **CinéVersoix**  **Vendredi 8 mai 20:30**

Autres films sur le thème «Drôles de paix»:

- *1919-1939: la drôle de paix* (Kom-Brzoza, 2009)
- *Los colores de la montaña* (Arbelaez, 2011)
- *Et maintenant, on va où?* (Labaki, 2011)
- *Iranien* (Tamadon, 2014)
- *También la lluvia* (Bollain, 2010)



Collection Cinéma suisse. Tous droits réservés.

También la lluvia

Même la pluie

Iciar Bollain

 **ES/FR/MX, 2010, 103', Coul, vo esp st fr/all, 12/12 ans**

Une équipe de tournage en Bolivie engage des figurants amérindiens pour tourner un film sur l'arrivée de Colomb en Amérique. Quand l'un des acteurs devient le représentant d'une révolte populaire contre la privatisation de l'eau, les rapports entre l'équipe et les Amérindiens se dégradent.

L'asservissement des Indiens par les conquistadors, une histoire ancienne? Iciar Bollain illustre à merveille les hoquets de l'histoire et souligne combien la paix des peuples est illusoire. Par la mise en abîme efficace d'un épisode sanglant de l'histoire, le réalisateur réactualise magistralement la fameuse controverse qui opposa Las Casas aux autres conquistadors.

Cette projection est suivie d'un débat (30') avec Jean-Pierre Gontard (festival Filmar, médiateur suisse en Colombie).

 **Salle Simon, Grütli**  **Vendredi 15 mai 17:30**

Autres films sur le thème «Drôles de paix»:

- *1919-1939: la drôle de paix* (Kom-Brzoza, 2009)
- *Iranien* (Tamadon, 2014)
- *Los colores de la montaña* (Arbelaez, 2011)
- *Et maintenant, on va où?* (Labaki, 2011)
- *Selma* (DuVernay, 2014)



Tatsumi

Eric Khoo

 **SG, 2011, 96', Coul, vo japonais st fr, 14/16 ans**

Une biographie du dessinateur japonais Yoshihiro Tatsumi à travers cinq histoires courtes. Ce film d'animation s'appuie sur des éléments inspirés de la vie du célèbre auteur de mangas.

Ces récits singuliers forment une contre-histoire du Japon d'après-guerre, où la renaissance que le pays envisage sous des auspices glorieux laisse place à des destins heurtés et des psychés bouleversées.

 **Salle Langlois, Grütli**  **Vendredi 15 mai 11:30**

Autres films sur le thème «La paix dans tous ses états»:

- *Adam's Rib* (Cukor, 1949)
- *Broken Arrow* (Daves, 1950)
- *Le fils de l'autre* (Lévy, 2012)
- *Invictus* (Eastwood, 2009)



Le temps des aveux

Régis Wagnier

 FR/BE, 2014, 95', Coul, vo khmer st fr, 16/16 ans

Cambodge, 1971, un ethnologue français est capturé par les Khmers rouges. Le prisonnier découvre alors la réalité de l'embrigadement des Khmers, tandis que se construit avec son geôlier un lien indéfinissable.

Régis Wagnier filme la relation complexe qui lie un bourreau et son prisonnier et met en évidence la tension de cet affrontement. Entre François Bizot, le colon français présumé espion, et Duch, un chef idéaliste qui le maintient enfermé tout en le défendant devant ses supérieurs, se tissent des liens invisibles et inexplicables. Après la chute des Khmers rouges, Duch appelle son ancien captif à témoigner pour lui, mais celui-ci refuse. Ils se rencontrent tout de même une dernière fois mais le conflit semble impossible à résoudre, le pardon impossible à accorder.

 Salle Simon, Grütli  Jeudi 14 mai 21:00



Tous frères

Charles-Georges Duvanel

 CH, 1952, 12', NB, vo fr, 10/10 ans

Après le retour sur l'histoire du CICR depuis sa fondation et sur la signature des Conventions de 1949, c'est ici un bref aperçu de l'intervention de l'organisation dans les conflits qui suivent la Deuxième Guerre mondiale.

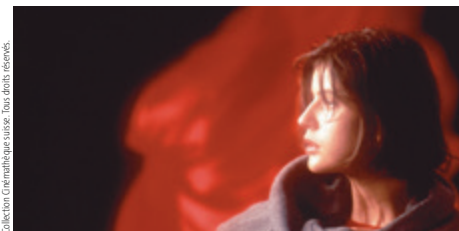
Cette présentation de l'activité de l'institution dans ces années réaffirme sans cesse le lien de l'institution avec la ville de Genève, territoire neutre et paisible d'où rayonne l'action humanitaire. Cette séance est constituée de la projection de trois autres films (*Inter arma caritas*, *Car le sang coule encore*, *Une voie reste ouverte!*), à travers lesquels est mis en question le lien entre paix et action humanitaire: le CICR n'intervient-il pas essentiellement en temps de guerre?

Cette projection est suivie d'un débat (60') avec Jean-Luc Blondel (CICR), Irène Hermann (UNIGE), Lia Léveillé (CICR), Sandrine Maulini (UNIGE) et Enrico Natale (infodio).

 Salle Simon, Grütli  Samedi 16 mai 13:30

Autres films sur le thème «Genève, ville de paix?»:

- *Car le sang coule encore* (Duvanel, 1959)
- *Destin d'une cité* (Duvanel, 1953)
- *Genève: début du dialogue* (Uralov, 1985)
- *Inter arma caritas* (Reymond, 1948)
- *Une journée à Genève* (Kolochine, 1955)
- *Trois couleurs: rouge* (Kieslowski, 1993)
- *Une voie reste ouverte!* (Fortier et Früh, 1944)



Trois couleurs: rouge

Krzysztof Kieslowski

 FR/CH/PL, 1993, 99', Coul, vo fr, 12/12 ans

Troisième volet de la trilogie *Trois couleurs*, ce film se déroule à Genève. Des personnages dont les vies se croisent, à la fois géographiquement et dans le temps, sont à la recherche de la paix de l'esprit.

Cette recherche porte sur les notions de justice, de bonne conscience et de coexistence sociale, ainsi que sur les liens entre les individus. C'est autour de la valeur de la fraternité que le réalisateur polonais a construit le scénario. Faisant suite à *Bleu* et *Blanc*, qui sont bâtis sur les notions de la liberté et de l'égalité, ce troisième volet de la trilogie de Kieslowski tend à insuffler un espoir sur les relations paisibles entre les personnes. Le personnage principal, Valentine, bien que traversant de nombreuses difficultés, apporte un calme altruiste face aux malheurs de ceux qu'elle rencontre.

 Salle Langlois, Grütli  Samedi 16 mai 14:00

Autres films sur le thème «Genève, ville de paix?»:

- *Car le sang coule encore* (Duvanel, 1959)
- *Destin d'une cité* (Duvanel, 1953)
- *Genève: début du dialogue* (Uralov, 1985)
- *Inter arma caritas* (Reymond, 1948)
- *Une journée à Genève* (Kolochine, 1955)
- *Tous frères* (Duvanel, 1952)
- *Une voie reste ouverte!* (Fortier et Früh, 1944)



Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.

Der Untergang

La chute

Olivier Hirschbiegel

 **DE, 2004, 91', Coul, vo all st fr, 14/16 ans**

Construite à partir du témoignage de la secrétaire privée d'Hitler, cette fiction historique met en scène les derniers jours du dictateur, la vie des habitants au sein du bunker et celle des proches du Führer.

Ruines matérielles et effondrement psychologique nous renvoient au questionnement des protagonistes qui, au-delà d'une quête pour survivre, ne peuvent que s'interroger sur l'«après». Ce film ne décrit pas la construction de la paix mais un état de ruines à partir duquel devra se reconstruire la paix.

Animés par une exigence d'objectivité, les réalisateurs ont tourné un film d'un grand réalisme: mais est-ce synonyme d'objectivité? Cette réflexion nous oblige à mettre en parallèle la grille de lecture que propose le scénariste – avec une fiction historique – et l'interprétation des faits historiques qu'offre l'historien – à partir des documents sources.

 **Salle Langlois, Grütli**  **Samedi 16 mai 16:00**

Autres films sur le thème «On fait la paix!»:

- *Des enfants derrière des barbelés* (Chagoll, 1977)
- *Im Toten Winkel* (Heller et Schniederer, 2002)



© CICR

Une voie reste ouverte!

Adolf Forter, Kurt Früh

 **CH, 1944, 13', NB, vo fr, 10/10 ans**

En 1944, le CICR produit un documentaire illustrant ses activités dans le cadre du conflit de la Seconde Guerre Mondiale.

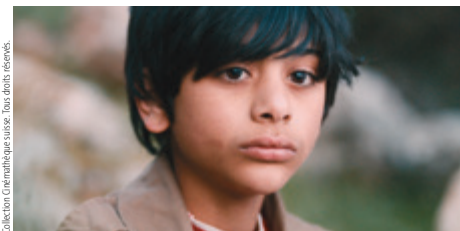
Face à la fermeture hermétique des frontières entre les pays belligérants, cette production présente le CICR comme la «seule voie restée ouverte» entre les nations pour acheminer aide et nouvelles, et ce grâce à la neutralité de l'institution genevoise, comme à la confiance que les États lui accordent. Cette séance est constituée de la projection de trois autres films (*Inter arma caritas*, *Tous frères* et *Car le sang coule encore*) qui mettent en question le lien entre paix et action humanitaire: le CICR n'intervient-il pas essentiellement en temps de guerre?

Cette projection est suivie d'un débat (60') avec Jean-Luc Blondel (CICR), Irène Hermann (UNIGE), Lia Léveillé (CICR), Sandrine Maulini (UNIGE) et Enrico Natale (infodio).

 **Salle Simon, Grütli**  **Samedi 16 mai 13:30**

Autres films sur le thème «Genève, ville de paix?»:

- *Car le sang coule encore* (Duvanel, 1959)
- *Destin d'une cité* (Duvanel, 1953)
- *Genève: début du dialogue* (Uralov, 1985)
- *Inter arma caritas* (Reymond, 1948)
- *Une journée à Genève* (Kolochine, 1955)
- *Tous frères* (Duvanel, 1952)
- *Trois couleurs: rouge* (Kieslowski, 1993)



Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.

When I Saw You

Annemarie Jacir

 **JO, 2012, 97', Coul, vo arabe/angl st fr/all, 16/16 ans**

En Jordanie en 1967, juste après la guerre des Six jours, Tarrek, onze ans, vit dans un camp de réfugiés avec sa mère. Las d'attendre son père, qui ne les rejoint pas, il décide de s'échapper du camp pour retourner en Palestine. Perdu dans la forêt, il est recueilli par un groupe de résistants. *When I Saw You* est le dernier long-métrage d'Annemarie Jacir, une réalisatrice engagée pour la reconnaissance de l'histoire palestinienne et de sa mémoire cinématographique. Inspiré d'images d'archives, le film rend hommage aux cinéastes palestiniens des années 1970. Il développe la question du sort des réfugiés ainsi que celle de la faillite des politiques, ces dernières décennies, à assurer la paix et une vie normale à chacun.

Cette projection est suivie d'un débat animé par Estelle Sohler (UNIGE).

 **Salle Simon, Grütli**  **Jeudi 14 mai 18:00**

Autres films sur le thème «Le cinéma, agent de l'histoire et vecteur de paix?»:

- *Ana Arabia* (Gitai, 2013)
- *La grande illusion* (Renoir, 1937)
- *The Great Dictator* (Chaplin, 1938)
- *J'accuse* (Gance, 1919)

VENDREDI 8 MAI 2015				
20:30	Selma	Ava DuVernay	CinéVersoix	p.68
MERCREDI 13 MAI 2015				
21:00	El juez y el general	Elizabeth Farnsworth, Patricio Lanfranco	Auditorium Arditi	p.66
JEUDI 14 MAI 2015				
09:30	Petit traité de la marche en plaine	Pierre Creton, Vincent Barré	Salle Langlois, Grütli	p.67
	Dans un jardin je suis entré	Avi Mograbi		p.60
10:30	Le fils de l'autre	Lorraine Lévy	Salle Simon, Grütli	p.62
13:00	Fix Me	Raed Andoni	Salle Langlois, Grütli	p.62
13:15	Ana Arabia	Amos Gitai	Salle Simon, Grütli	p.58
15:30	Adam's Rib	George Cukor	Salle Simon, Grütli	p.58
16:00	Los colores de la montaña	Carlos César Arbelaez	Salle Langlois, Grütli	p.58
18:00	When I Saw You	Annamarie Jacir	Salle Simon, Grütli	p.70
18:30	Des enfants derrière des barbelés	Lydia Chagoll	Salle Langlois, Grütli	p.61
18:30	Et maintenant, on va où?	Nadine Labaki	Auditorium Arditi	p.62
21:00	Le temps des aveux	Régis Wargnier	Salle Simon, Grütli	p.69
21:15	Destin d'une cité	Charles-Georges Duvanel	Salle Langlois, Grütli	p.61
	Genève: début du dialogue	Oleg Uralov		p.63
	Une journée à Genève	Anatoly Kolochine		p.65
VENDREDI 15 MAI 2015				
09:15	Débat autour d'un film à venir d'E. Sivan et de M. Ophuls		Salle Langlois, Grütli	p.60
11:30	Tatsumi	Eric Khoo	Salle Langlois, Grütli	p.68
11:45	Retour sur une illusion. Comment ...	Elena Hazanov, Claudio Recupero	Salle Simon, Grütli	p.67
14:00	Douleur et révolte	Laurence Deonna, Lucienne Lanaz	Salle Langlois, Grütli	p.61
15:30	Au nom du Temple	Charles Enderlin	Salle Simon, Grütli	p.59
16:00	Broken Arrow	Delmer Daves	Salle Langlois, Grütli	p.59
17:30	También la lluvia	Iciar Bollain	Salle Simon, Grütli	p.68
18:00	La grande illusion	Jean Renoir	Auditorium Arditi	p.63
19:00	Route 181	Eyal Sivan, Michel Khleifi	Salle Langlois, Grütli	p.67
20:30	1919-1939: la drôle de paix	David Kom-Brzoza, Jean-Noël Jeanneney	Salle Simon, Grütli	p.58
20:30	Iranien	Mehran Tamadon	CinéVersoix	p.65
SAMEDI 16 MAI 2015				
09:00	J'accuse	Abel Gance	Salle Simon, Grütli	p.65
10:00	The Great Dictator	Charlie Chaplin	Salle Langlois, Grütli	p.63
11:00	Invictus	Clint Eastwood	Maison de la Paix	p.64
12:30	Nice Time(s) – Histoires de ciné-club	Vania Jaikin Miyazaki	Salle Langlois, Grütli	p.66
13:30	Car le sang coule encore	Charles-Georges Duvanel	Salle Simon, Grütli	p.59
	Inter arma caritas	Fernand Reymond		p.64
	Tous frères	Charles-Georges Duvanel		p.69
	Une voie reste ouverte!	Adolf Forster, Kurt Früh		p.70
14:00	Trois couleurs: rouge	Krzysztof Kieslowski	Salle Langlois, Grütli	p.69
16:00	Der Untergang	Olivier Hirschbiegel	Salle Langlois, Grütli	p.70
18:00	Im Toten Winkel	André Heller, Othmar Schniederer	Salle Langlois, Grütli	p.64
19:30	Des médias pour s'entendre	Olivier Kohler	Salle U300, Uni Dufour	p.66



CinéVersoix

Aula des Colombières
route de Saint-Loup, Versoix

V "Versoix, gare"
RE "Versoix"

Maison de la Paix

Auditoire 2
chemin Eugène-Rigot 2, Genève

15 "France"
RE "Sécheron"

Auditorium Arditi

place du Cirque, Genève

15, 1 "Cirque"
3, 5, 12, 18 "De Neuve"

Cinémas du Grütli

Salle Langlois | Salle Simon
rue du Général-Dufour 16, Genève

15, 1 "Cirque"
3, 5, 12, 18 "De Neuve"

Uni Dufour

Salle U300
rue du Général-Dufour 24, Genève

15, 1 "Cirque"
3, 5, 12, 18 "De Neuve"

Tarifs

CHF 5.-/séance, prix unique.

Les séances à CinéVersoix sont aux tarifs usuels (CHF 6.-, 10.- et 12.-) de ce partenaire. Les débats, la projection à la Maison de la Paix et la séance de clôture (Uni Dufour) sont gratuits.

Billetterie

Tous les billets sont en vente avant les séances à l'entrée des lieux de projection. Achat en ligne pour les séances aux Cinémas du Grütli: cinemas-du-grutli.ch

Informations

histoire-cite.ch/programme
cinema@histoire-cite.ch
022 379 77 05

Illustration

1^{ère} de couverture: *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbelaez, 2011)

Direction de projet

Ambroise Barras, Fanen Sisbane pour les Rencontres de Genève Histoire et Cité

Partenariat

Les Cinémas du Grütli

Programmation

Bertrand Bacqué, Jasmine Basic, Jan Blanc, Céline Carroidroit, Ana Luisa Castillo, Alfio Di Guardo, Amale Dupont, Jean-Pierre Gontard, Émilien Gür, Irène Hermann, Marc Houvet, Morena Maria La Barba, Sarah Maes, Sandrine Maulini, Astrid Maury, Cyril Neyrat, Megan Orsi, Damien Pattaroni, Jean Perret, Estelle Sohier, Sonia Vernhes Rappaz, Édouard Waintrop

Remerciements

Antoine de Baecque, Abderrahmane Bekiekh, Jean-Luc Blondel, Françoise Briegel, Valentina Calzolari, Irène Challand, Johann Chapoutot, Floriane Chassaigne, Chinedu Chukwudinma, Jean-Yves Clémento, Mohammad-Reza Djalili, Sébastien Farré, Nadine Fink, Gloria Gaggioli, Mauricio Gajardo, Sophie Hulo Vesely, Romaine Jean, Alexis Krikorian, Clémence Lehec, Lia Léveillé, Micheline Louis-Courvoisier, Marina Meier, Silvia Naef, Enrico Natale, Martine Ordan, Pascal Praplan, Estelle Sohier, Pierre-François Souyri, Melina Tipticoglou, Nicholas Weeks, Claire Widmer
CICR, Ciné-club universitaire, Cinémathèque suisse, CinéVersoix, FIFDH, FIFOG, The Graduate Institute (IHEID), HEAD – Genève, Fondation Hironnelle, Reflex Festival, RTS, Fondation Topalian, Vision du réel

La revue «Construire la paix» des Journées du film historique (2015) est une publication hors-série de la Revue du Ciné-club universitaire, Activités culturelles de l'UNIGE
responsable: **Ambroise Barras**
édition: **Véronique Wild, Marie Zesiger**
graphisme: **Julien Jespersen**

