

DES ARBRES COMME DES LIGNES DE VIE

Pascale Cassagnau et Suhaib Gasmelbari
en conversation.

Pascale Cassagnau — chercheuse et critique d'art

Suhaib Gasmelbari — artiste plasticien et cinéaste

Abstract | Dans le cadre d'une journée d'études organisée en septembre 2025 à l'Université Grenoble Alpes en partenariat avec le Centre National des Arts Plastiques et intitulée « La perte des images : récits de recherches et créations », Pascale Cassagnau et Suhaib Gasmelbari se sont entretenus autour de son film *Talking about Trees* (2019), à propos des sources du film et de sa construction, de l'histoire du cinéma soudanais qu'il expose à l'intérieur même de l'espace filmique, des métaphores de l'arbre et du végétal comme lignes de vie et comme archive vivante, au moment où les images ont disparu.

Mots-clés | Cinéma, Soudan, Archives, Suhaib Gasmelbari, Arbres

Abstract | As part of a study day organized in September 2025 at the University of Grenoble Alpes in partnership with the Centre National des Arts Plastiques entitled "The Loss of Images: Research and Creative Narratives" Pascale Cassagnau and Suhaib Gasmelbari discussed his film *Talking about Trees* (2019), focusing on the film's sources and structure, the history of Sudanese cinema that it reveals within the film itself, and the metaphors of trees and plants as lifelines and living archives at a time when images have disappeared.

Keywords | Cinema, Sudan, Archives, Suhaib Gasmelbari, Trees

« Entre le magasin général et les cuisines, une petite esplanade où les nazis avaient tenu à préserver le chêne de Goethe. Aujourd'hui n'en subsiste que la souche ; une bombe américaine au phosphore l'a ruiné en août 1944... En juin 1945, le camp se vidait de ses derniers déportés. Deux mois plus tard, et jusqu'en 1950, la police politique soviétique le remplissait à nouveau : d'autres fosses communes, dix mille morts ».¹

« J'ai perçu le film comme un arbre qui se mettait à pousser chez moi, un organisme vivant qui réussissait à se développer ».²

Pascale Cassagnau

En préambule, souvenons-nous, hier soir nous avons vu le long métrage de Suhaib Gasmelbari *Talking About Trees*³. Je voulais rappeler que Suhaib est né en 1979 au Soudan. Il a étudié le cinéma en France à l'Université Paris 8 notamment, et a écrit et réalisé plusieurs courts métrages, fictions et documentaires. Il est également chercheur et s'intéresse particulièrement aux archives audiovisuelles. Grâce à ses recherches, il a pu retrouver des films soudanais perdus de longue date et participer activement à des projets internationaux ou plus locaux de sauvegarde et de numérisation de films soudanais et notamment, comme cela a été évoqué hier, et il pourra peut-être y revenir, ceux de Ibrahim Shaddad, de Suleiman Ibrahim, d'Eltayeb Mahdi et de Manar Al-Hilo. *Talking About Trees* est son premier long métrage.

Nous avons conçu tous les deux cette rencontre comme un dialogue, une conversation.

C'est la raison pour laquelle je suis repartie du film comme point de départ de cet entretien. En outre il semble que ce film catalyse énormément de problématiques diverses qui vont bien au-delà de la stricte question du cinéma. Nous avons déjà « déplié » le film hier soir à l'issue de la projection, mais il me semblait qu'il y avait d'autres questions aussi très importantes qui étaient portées par le film.

Peut-être pourrions-nous commencer par le titre, sa signification profonde. Ce titre, comme tout titre est important : la question des arbres me semble faire écho tout simplement au chêne de Goethe et à l'herbier de Rosa Luxemburg.

Goethe, dans la région de Weimar dit la légende, mais aussi des textes et témoignages, avait l'habitude et cette pratique très quotidienne d'aller s'asseoir auprès d'un arbre, un chêne, et même de recevoir des amis, de mener des conversations philosophiques, toute sa vie durant. Il se trouve que cet arbre se situe dans la région de Weimar, où le camp de Buchenwald a été construit, et l'arbre s'est trouvé de fait implanté à l'intérieur du camp. On imagine aisément qu'il a été malmené, abîmé, pendant plus d'un siècle, mais il est demeuré là. De

1- Semprun Jorge. *L'Écriture ou la vie*. Paris : Gallimard, 1994.

2- Zhangke Jia. *Les feux sauvages* [DVD]. Paris : Xstream Pictures, 2024, 111 min.

3- Gasmelbari Suhaib. *Talking About Trees* [DVD]. Paris : GoGoGo Films, Agat Films & Cie, Made in Germany Filmproduktion, 2019, 93 min.

nombreux témoignages évoquent l'arbre de Goethe, dont Jorge Semprun dans un de ses textes sur sa captivité dans ce camp. Et malheureusement pour l'arbre, mais heureusement pour les prisonniers, le camp a été démantelé et bombardé. Lors de l'assaut des Alliés, l'arbre a été brûlé ; des détenus qui étaient encore vivants et très attachés à cet arbre, sont repartis avec des bribes de cendres, des bouts de l'arbre brûlé. Chacun a voulu ainsi repartir avec un fragment de cette archive, de ce qu'il avait vécu dans le camp. C'est une histoire incroyable ! La question des arbres renvoie ici à un moment tragique de l'histoire, comme le fait ton film d'une certaine manière.

J'ai aussi songé à un autre souvenir littéraire qui porte sur un herbier, celui de Rosa Luxemburg. Lorsqu'elle était incarcérée, la révolutionnaire allemande a constitué un herbier qui était pour elle une manière de résister, d'exister dans la prison. Rosa Luxemburg s'est mise à collecter les mauvaises herbes, les herbes folles, les herbes libres et des fleurs sous la forme d'un herbier en un nombre de cahiers. Elle a répertorié à peu près 133 herbes ou plantes ou fleurs, importantes ou pas, légitimes ou pas, et elle en a fait un véritable travail d'écriture envisageant de tout rassembler en un livre.

Et ce livre a été reconstitué en 2023 comme une archive en quelque sorte, par plusieurs auteurs dont l'écrivaine et essayiste Muriel Pic. Le livre publié aux Editions *Héros-Limite* s'intitule tout simplement *L'Herbier de prison*.⁴ Cette relation au non-humain, au végétal, entretenue dans des moments absolument extrêmes de survie, de lutte, de guerre, de violence, de destruction, est fondamentale.

Et puis il y a également la référence aux arbres dans les récits d'exil ou de massacres des Tutsis de Gaël Faye, dont son dernier texte *Jacaranda*⁵, dans lesquels les arbres sont comme des lignes de vie. Il y a également beaucoup de descriptions d'arbres dans les récits de Beata Umubyeyi Mairesse, écrivaine rescapée et exilée enfant des massacres Tutsis : dans ses livres *Tous les enfants dispersés*⁶ et *Le Convoi*⁷ qui porte justement sur les arbres et le départ des enfants. Et cela nous ramène aussi au destin des enfants palestiniens.

Suhaib Gasmelbari

J'ai trouvé, les parallèles que tu as dessinés vraiment intéressants. Merci d'ailleurs de m'avoir fait découvrir l'herbier de Rosa Luxemburg. Cela m'a révélé une facette que je ne connaissais pas de cette révolutionnaire que j'admire, et j'ai été frappé par cette force de la fragilité. Je crois que mon approche au cinéma, et celle des quatre aussi, c'est d'essayer de refléter comment la fragilité peut devenir une force et inquiéter les plus puissants.

4- Luxemburg Rosa. *Herbier de prison* (1915–1918). Genève : Éditions Héros-Limite, 2023.

5- Faye Gaël. *Jacaranda*. Paris : Éditions Grasset, 2024.

6- Umubyeyi Mairesse Beata. *Tous les enfants dispersés*. Paris : Éditions Autrement, 2019.

7- Umubyeyi Mairesse Beata. *Le Convoi*. Paris : Éditions Flammarion, 2024.

Le titre de mon film est inspiré par le poème de Brecht, *À Ceux qui viendront après nous*⁸, qui dénonce le nazisme.

Le choix de ce titre s'est fait en deux temps : d'abord, bien avant le film ; dans mon enfance mon père répétait souvent ce passage du poème :

« Que sont donc ces temps, où parler des arbres est presque un crime puisque c'est faire silence sur tant de forfaits ! »

Mon père, dans les années 90, au moment du coup d'État d'El-Bechir, a perdu un ami médecin, engagé dans la première grève générale contre la dictature. Il s'appelait Ali Fadoul, il a été torturé à mort par les services de sécurité. Cela a marqué un tournant dans notre histoire familiale : c'est là que l'exil a commencé. Et mon père répétait ce passage de Brecht chaque soir, comme une musique de sa tristesse.

Pourquoi ce titre dans ce film ? Parce que, avec Manar, on partage cette manière de vivre dans les citations, qu'elles viennent du cinéma, de la poésie ou de la littérature. Même pour décrire des situations quotidiennes. Il nous a dit cette phrase une fois sur le toit du Cinéma. Le mot « presque » dans ce passage illustre le trouble intérieur ressenti par de nombreux artistes confrontés à la guerre et à l'injustice, qui s'interrogent sur leur légitimité à parler d'art en temps de crise. Cette contradiction peut conduire au silence, mais il est nécessaire de continuer à créer espoir et envie malgré tout, tout en luttant contre la pulsion de tout abandonner et prendre les armes face aux atrocités.

Malgré le titre du film, il n'y a presque pas d'arbres à l'écran, sauf celui que Suliman a planté devant le local du Sudanese Film Group.

Khartoum, où se déroule une grande partie du film, est une ville divisée en trois parties : Khartoum, Bahri et Omdurma. C'est là que le Nil se compose, et la terre est incroyablement fertile. Dans mon enfance, la ville était naturellement verte. Je croyais avoir la main verte : je jetais des graines de pastèque et elles poussaient aussitôt. Je pensais que c'était mon don divin, mais en réalité, la terre était si fertile que tout le monde pouvait faire pousser n'importe quoi. Khartoum ressemblait à une ville-village, avec des forêts et pâturages jusque sous les ponts. Je suis nostalgique de cela.

Quand je suis retourné vivre au Soudan en 2015, j'ai été frappé par la transformation.

Le pouvoir, porté par un capitalisme parasitaire, avait imposé une urbanisation inspirée de Dubaï. Avec l'arrivée du pétrole, tout ce qui était lié à la terre et à la nature devait disparaître. Les rues en terre, les arbres... Tout avait été rasé, comme si ces lieux menaçaient le pouvoir, comme si la verdure était trop primitive et qu'il fallait afficher une nouvelle ère économique : vitrée, cimentée, artificielle.

8- Brecht Bertolt. Poèmes, t. 4. Paris : L'Arche Éditeur, 1966.

P.C.

Oui, parce que finalement, comme dans le cas de l'herbier de Rosa Luxemburg, la question du végétal sous-entend plusieurs choses. Il est important de sauver des arbres, tout d'abord, mais les arbres sont des entités mémorielles : dans le cas de l'arbre de Goethe, il s'inscrit dans l'Histoire, en ayant porté toute une histoire intellectuelle, humaine, résistant à son éradication et même à sa négation absolue par les nazis. Cet arbre de Weimar, ce n'était pas qu'un arbre, c'était toute une culture, qui a été évidemment détruite, du fait même de l'implantation de l'arbre dans le camp de concentration de Buchenwald et après les bombardements. Dans le film, on a un peu l'impression que cet arbre, c'est un arbre de la sédition. Et chez Rosa Luxemburg aussi les herbes sont des herbes de sédition. Pour elle, ce qui incarne la liberté, c'est le végétal, précisément ce qui échappe à tout et qui peut constituer une mémoire même après sa propre disparition. Parce qu'elle l'a anticipée, évidemment, elle savait qu'elle était menacée et que son herbier pourrait lui survivre. Il me semble que dans ton film, cet arbre-là, il incarne la sédition, la révolte. Et puis, l'arbre incarne une sorte de force, évidemment, puisque l'arbre ce sont les racines. Face à la fois au pouvoir, à ce que tu dis de la question de l'immobilier. Voilà donc la mauvaise herbe, encore une fois, qui effectivement doit être enlevée. Mais comme tu le dis, il reste encore aujourd'hui.

S.G.

Absolument. Cet arbre, qui est un arbre de jasmin indien, est devenu la seule trace de notre passage, puisque nous avons tous fui Khartoum en 2023 et que nos souvenirs, comme nos archives, ont été détruits par les milices des « Forces de Soutien Rapide ». Mais même avant la guerre, la spéculation immobilière nous avait déjà obligés à quitter le local du Sudanese Film Group, en laissant derrière nous cet arbre.

J'ai cru qu'il ne survivrait pas, mais comme les graines de pastèque de mon enfance, il a grandi et fleuri encore mieux sans nous. Et finalement, nous avons compris qu'il n'avait pas besoin de nous pour vivre. Arroser cet arbre, c'était un geste que nous faisons surtout pour nous-mêmes. Sans nous, il a continué à pousser, naturellement, comme si de rien n'était.

P.C.

Et du coup dans le réel, aujourd'hui, sur place, l'arbre est un témoin. Alors qu'il n'y a plus de témoins. C'est le principal témoin. Il est encore là.

S.G.

Oui, il ne reste que cet arbre de jasmin indien, comme témoin. Les quatre protagonistes que vous voyez dans le film, l'équipe avec laquelle j'ai travaillé ont tous quitté le Soudan depuis la guerre de 2023. Les lieux, les espaces, les vivants,

même ces oiseaux et chiens errants qu'on entendait dans la bande son, ont disparu ou ne sont plus les mêmes.

Le film est donc devenu une archive. On parlera plus tard de l'archive comme espace de réflexion, mais déjà aujourd'hui, il est la mémoire de ce qui n'existe plus.



© Suhaib Gasmelbari, *Talking about trees*, photogramme, 2019

P.C.

Et justement, face à ce témoin qui est encore là, vivant et qui résiste en quelque sorte, dans le film, tu évoques souvent la figure de ce héros mort qu'est le cinéma soudanais. Est-ce que tu peux revenir sur cette expression du *héros mort* ?

S.G.

Souvent, je vois des journalistes présenter *Talking About Trees* comme « l'histoire du cinéma soudanais ». Mais en réalité, il n'y a pas vraiment d'histoire du cinéma soudanais.

Le film parle seulement de cette bande d'amis et de leur utopie : ils ont réussi à produire quelques images, mais beaucoup sont restées à l'état de désir, empêchées, parfois même détruites.

Ce que j'essaie d'explorer, c'est comment rendre visible ce qui a été empêché, ce qui portait pourtant un espoir de continuer. Le *héros mort*, c'est celui de cette utopie qui s'effondre dès le premier acte de trahison, mais il n'est pas totalement mort.

Dans la séquence de la radio, je voulais montrer le décalage énorme entre les présentateurs — que je remercie d'avoir accepté la caméra avec tout le risque

que cela représentait pour eux — et les quatre. Les présentateurs faisaient des éloges, présentant Ibrahim et Altayeb comme des stars du cinéma, mais ils lisaient simplement une page Wikipédia pleine de fautes, écrite par on ne sait qui. En réalité, personne n'avait vu leurs films, parce qu'ils avaient été empêchés, effacés, détruits. Ce sont eux les héros trahis, mais pas morts.

Ils ont été marginalisés dès le début, pas seulement sous la dernière dictature. Dès leurs premiers pas, ils portaient quelque chose de troublant pour l'État soudanais, héritier de la colonisation anglaise, qui avait fait du cinéma un outil de contrôle et de propagande.

C'est bien plus ancien que la dictature de 1989.

L'invasion britannique du Soudan en 1898, est le point de départ, elle est sans doute l'épisode le plus documenté. D'ailleurs, c'était la première guerre de Winston Churchill, à 18 ans, sa première campagne coloniale, et la première fois qu'on utilisait la mitrailleuse automatique Maxim. Churchill en a tiré un livre, *La guerre du fleuve*⁹, où il décrit, avec cynisme, le paradoxe entre le courage des résistants soudanais et leur ignorance face à ces nouvelles armes. Le premier jour de l'invasion a fait 30 000 morts. Cette campagne était animée par un désir de revanche, après l'assassinat du maréchal Gordon, figure de l'Empire britannique, qui avait commis des massacres en Chine. Son assassinat était salué par les combattants chinois et les Irlandais. Les Anglais ont voulu documenter cette revanche : très tôt, les caméras photographiques puis cinématographiques ont accompagné la propagande coloniale. La production fut massive.

Vers 1948, ils ont créé le *Sudan Film Unit*. Mais à cette époque, l'Angleterre commençait à se désintéresser du pays : trop vaste, trop difficile à gérer, trop chaud, ravagé par le paludisme. Ils avaient écrasé la dernière révolte dix ans plus tôt, et il restait très peu d'officiers et de fonctionnaires. C'est dans ce contexte que le *Sudan Film Unit* est né, formant les premiers Soudanais à produire des images, mais toujours dans le cadre imposé par l'État.

Les quatre, eux, sont arrivés plus tard. Ibrahim a commencé à tourner à la fin des années 1950, début des années 1960. Et dès le départ, ils n'ont jamais été les bienvenus.

Ni hier, ni aujourd'hui.

9- Churchill Winston. *La guerre du fleuve. Un récit de la reconquête du Soudan*. Paris : Éditions Les Belles Lettres, 2015.



© Suhaib Gasmelbari, *Talking about trees*, photogramme, 2019 - Suleiman Ibrahim, Eltayeb Mahdi et Manar Al-Hilo (de gauche à droite)

P.C.

C'est important parce que ton film nous permet aussi de prendre connaissance, en tout cas de revisiter l'histoire du Soudan. C'était une question que je voulais te demander de développer : redessiner le contexte de l'histoire, non seulement du cinéma, mais de l'histoire du Soudan, de la colonisation. Dans le livre de Daniel Foliard, *Combattre, punir, photographeur*¹⁰ celui-ci étudie le rôle de la photographie qui archive, exhume et recouvre des formes de violence. Et il y a d'ailleurs dans le livre un chapitre sur le Soudan et la question de la colonisation.

S.G.

Mon intérêt pour les archives audiovisuelles et la mémoire visuelle a commencé avec la photographie, bien avant que je ne découvre les Archives Nationales du Cinéma. Si j'ai ce lien avec la photographie, c'est aussi parce que le Soudan est immense et que les Britanniques voulaient tout documenter ; ils ont donc formé très tôt des photographes locaux.

Les photographes anglais avaient du mal à rester sur place à cause de la taille du pays, alors les photographes soudanais étaient valorisés, considérés comme fonctionnaires, et pouvaient partir plusieurs semaines pour parcourir ces grandes étendues.

10- Foliard Daniel. *Combattre, punir, photographeur*. Empires coloniaux 1890-1914. Paris : Éditions La Découverte, 2020.

Pour donner une idée, à l'époque, le Soudan était le plus grand pays d'Afrique.

D'ailleurs, je participe aujourd'hui à une campagne de l'Union Africaine pour corriger les cartes du monde, « Correct the map », parce qu'on voit souvent l'Afrique presque aussi petite que le Groenland, alors qu'elle est en réalité quinze fois plus grande ! Ça me surprend toujours.

Quand il y a eu la guerre au Darfour, certains pensaient même que c'était la capitale du Soudan, alors que le Darfour est aussi grand que la France. Pour les photographes, voyager là-bas n'était pas simple, c'est pourquoi ils avaient un vrai statut de fonctionnaire.

Les archives photos du Soudan contiennent des millions de négatifs. Elles ont été longtemps négligées ou triées par les différents régimes. L'archive et la mémoire visuelle sont un vrai terrain de lutte sociale et politique.

Aujourd'hui, une partie de ces archives est encore au Soudan, mais elles risquent d'être détruites ou volées. Une autre partie est en cours de restauration et de numérisation, mais elle est contrôlée par une personne très influente, le « Bill Gates soudanais ».

Cette privatisation pose un problème et manque de transparence... Cela soulève une question : qui décide de ce qu'on garde en mémoire ? Est-ce qu'on partage ce souvenir ou est-ce qu'on le garde fermé ? C'est vraiment lié à la politique.

P.C.

L'autre chose aussi qui est très frappante dans ton film, c'est la discontinuité. C'est-à-dire que le film se constitue comme une série de tiroirs que l'on ouvre, que l'on referme, mais qui, à l'intérieur de son espace narratif, de façon discontinue, accueille d'autres histoires, notamment l'histoire du cinéma mondial : Charlie Chaplin apparaît ! Au fur et à mesure que le récit principal se déroule, ton film se construit sur ton histoire du cinéma et l'histoire du cinéma des quatre cinéastes soudanais.

Il y a notamment, dès la première scène, ce *remake* de *Boulevard du crépuscule*¹¹ de Billy Wilder qui est la reprise de la scène extraordinaire dans laquelle apparaît Gloria Swanson. La scène *remake* interprétée par l'un d'eux qui se déguise avec un foulard, en un immense hommage au cinéma, est formidable. C'est pour moi une scène absolument inouïe de ton film.

Est-ce que tu pourrais parler de ce parti pris formel, de cette succession de digressions en quelque sorte.

11- Wilder Billy. *Boulevard du crépuscule* [DVD]. Hollywood: Charles Brackett Productions, 1950, 110 min.

S.G.

Ce parti pris formel découle vraiment d'un travail de recherche et d'observation, et dès le début, j'ai compris que le défi principal était de montrer ce qui reste caché ou inachevé.

Faire un documentaire, c'est toujours chercher comment raconter les choses et s'adapter, surtout quand les conditions ne sont pas simples. On devait se réinventer à chaque tournage, car il arrivait qu'on soit interrompus ou arrêtés.

Au fond, il fallait accepter de ne pas avoir toutes les réponses ou un plan précis.

C'est même dans cette fragilité que le film a trouvé sa force. Ce que j'ai appris, c'est qu'il faut savoir changer ses méthodes et garder l'esprit ouvert.

Par exemple, le film d'Ibrahim Shaddad change en cours de route, il montre sa vulnérabilité, et chaque séquence est vécue comme une première fois. Malgré toutes les difficultés, ils ont gardé l'envie de partager et d'avancer, et ça m'a beaucoup inspiré.

Finalement, ce projet m'a aussi permis de prendre du recul sur mes idées, notamment sur le rôle de l'auteur. Ma rencontre avec les quatre après des expériences difficiles et un échec de tournage d'un film de fiction, m'a fait beaucoup de bien.

P.C.

C'est sûr que cela évoque les textes de Rosa Luxemburg emprisonnée. Se dégage malgré tout aussi un sentiment de joie, de force et de jeu. Rosa Luxemburg pratique le jeu à travers l'herbier, la collection des mauvaises herbes. Dans ton film, on a l'impression perpétuellement qu'il y a un jeu de marelle : les quatre cinéastes eux-mêmes relancent chaque fois les cailloux pour avancer.



© Suhaib Gasmelbari, *Talking about trees*, photogramme, 2019 - Ibrahim Shaddad et de Manar Al-Hilo (de gauche à droite)

S.G.

C'est aussi leur dynamique de groupe. En fait, je pense que c'est comme ça qu'ils font leur thérapie de groupe depuis 50 ans. C'est de se renvoyer...

P.C.

Il s'agit là de challenges, ils se renvoient la balle chaque fois.

S.G.

Pour eux, c'est une manière de combattre l'immobilisme qu'on essaie de leur imposer.

Tout est fait pour rester en perpétuel mouvement, là, ou dans le corps.

P.C.

Cette logique d'un jeu comme la marelle est aussi une logique d'un jeu qui est proposé au spectateur, parce que cela demande au spectateur d'être lui-même agile, et de rentrer dans la partie en quelque sorte. Et c'est cela qui donne un aspect émancipateur, qui construit une issue future ou un espoir quelconque à la situation, à la fois à leur propre situation, à la tienne, à celle du cinéma, du Soudan. Parce qu'il faut se propulser vers l'avant, même si l'avant, on ne le voit pas très bien. Il y a là comme une partie d'un jeu qui se renouvèlerait en permanence. Nous pouvons noter que les quatre compères rient tout le temps, en se faisant perpétuellement des blagues. Cela pousse le récit au-delà de la formule, cela ouvre l'espace filmique, cela ne le ferme pas.

S.G.

Tout à fait. Pour moi, ils réinventent beaucoup de choses, surtout à travers ce talent incroyable de rire et de faire rire. Les quatre auraient pu faire des films s'ils avaient accepté certains compromis, comme d'autres au Soudan qui tournent avec la protection de la police et de la sécurité et qui, ensuite, se présentent dans les festivals internationaux comme victimes de censure pour promouvoir leurs films. Eux (les quatre), dès le départ, ont choisi de ne pas céder. Pour moi, ce sont des philosophes de l'espoir. Leur humour, forgé par le désespoir, leur façon de marcher ensemble depuis plus de quarante ans, tout cela m'a guidé pour les filmer.

Au montage, j'avais tenté de montrer la difficulté concrète de tourner au Soudan sans autorisation, avec la surveillance permanente et l'hostilité du pouvoir envers la caméra. Mais ces scènes donnaient trop de poids au régime. Eux savent déjouer le pouvoir autrement, par l'expérience, par le jeu. Ibrahim, par exemple, peut se transformer en imam quand on se fait interpellé par des policiers, il peut changer sa voix, sa posture. Le jeu fait partie de leur art de résistance et de solidarité. Ils ont traversé des choses terribles, mais toujours ensemble. Comme dit Suleiman : « vivre ensemble, mourir ensemble ». Et ça inspire. Quand on a

projeté le film au Soudan, c'était en plein moment d'effervescence politique, avec les comités de résistance qui inventaient une nouvelle pratique sociale de l'autogestion. Pendant quatre ans, nos films ont circulé et inspiré. Les jeunes venaient aux projections, ils reconnaissaient dans cette amitié quelque chose de politique. À ce moment-là, les quatre sont devenus de véritables stars.

P.C.

En tout cas, ce qui est très drôle, c'est que le film s'ouvre sur *Boulevard du crépuscule*. C'est une scène presque *queer* avec ce personnage travesti qui incarne la star déchue, qui a perdu la raison. Tu parlais de ta volonté de ne pas inscrire le pouvoir dans l'espace du film. Et là, métaphoriquement, tu abordes cette question avec cette scène qui expose littéralement les rapports de pouvoir énormes existant entre le producteur et sa star – sujet du film de Billy Wilder. Je trouve cela très fort d'ouvrir le film ainsi, par cette contre-évoque du pouvoir sur un mode parodique. Cela construit ce cadre et ce que tu disais du jeu aussi, de la transformation. Et comment cette star a elle-même perdu la raison, et redit le tout pouvoir du producteur, comme un miroir. Dans ton film le producteur peut aussi être l'armée ou en tout cas le pouvoir politique. Cette scène, pour moi, est vraiment d'anthologie, elle est extraordinaire. La scène *remake* se joue aussi en l'absence de caméra, d'électricité, il y a juste un foulard et on y est. Cette reprise du début de *Boulevard du Crépuscule* est absolument géniale puisqu'on est quand même un peu dans le crépuscule dès le début du film, dans l'après, même si jusqu'à la fin il y a beaucoup de lumière et de soleil, et encore une fois peut-être d'espoir.

Peux-tu parler maintenant de la place des archives, qui est un autre grand chapitre de ton film, de ton œuvre ?

S.G.

J'ai une longue expérience avec différentes archives, chacune ayant sa propre valeur économique et politique. À mon retour au Soudan, j'ai exploré divers types d'archives, dont des films personnels, souvent difficiles à conserver. Restaurer et diffuser ces films avec l'Arsenal a été un défi important mais une véritable réussite pour la préservation de la mémoire cinématographique. Parler de reprise, comme dans la scène du chameau évoquée hier, c'est aussi rendre justice, même symboliquement, à ces œuvres. Et notamment au film *Chameau*¹² d'Ibrahim Shaddad.

P.C.

Ce film m'a tout de suite fait repenser à ce que Godard dit dans *Adieu au langage*¹³ : « L'animal, c'est le tiers état », c'est à dire le prolétaire extrême.

12- Shaddad Ibrahim. *Jamal* [DVD]. Khartoum : Département de la Culture (Soudan), 1981, 14 min.

13- Godard Jean-Luc. *Adieu au langage* [DVD]. Paris: Wild Bunch, Canal+, 2014, 70 min.



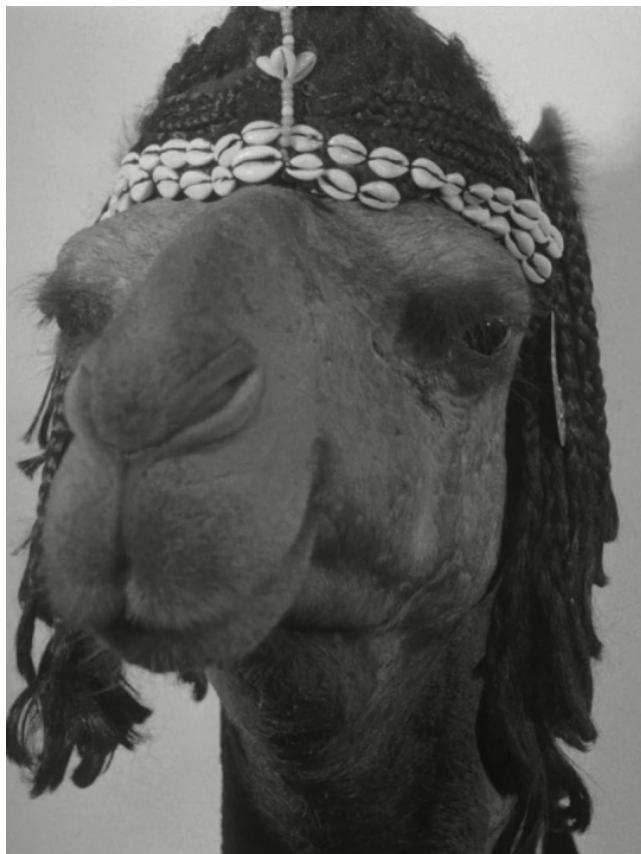
© Ibrahim Shaddad, *Jamal*, photogramme, 1981

S.G.

Cela me rappelle une anecdote : un jour, j'ai dit à Ibrahim qu'à mes yeux il était encore meilleur que Godard, il a sursauté et m'a dit : « c'est une hérésie , Godard est parmi nos dieux quand même ». Le film *Jamal*, produit par Manar, s'est tourné pendant un hiver vraiment sec et glacial, au point que Manar se réchauffait contre le chameau ! En tout cas, ta citation de Godard me fait penser à la passion d'Ibrahim pour les titres animaliers et sa recherche sans fin de cette frontière floue entre l'humain et l'animal.

Le film a été tourné non loin de chez moi. C'était pendant les années de plomb de la deuxième dictature et Ibrahim a vendu l'idée du film à la censure comme un film folklorique sur les savoir-faire des métiers en voie de disparition.

Je ne sais même pas comment ils ont acheté ce film, parce que c'était en 1980 et ce savoir-faire et ce métier existent encore aujourd'hui ! Donc il n'y avait pas de risque de disparition des moulins à huile de sésame. Mais il a vendu ça comme ça. Après, bien sûr, ils étaient fâchés quand ils ont compris que le film racontait toute chose.



© Ibrahim Shaddad, *Jamal*,
photogramme, 1981

P.C.

Peut-on finir cette rencontre consacrée à la question des images invisibles ou disparues par l'évocation de la perte de vos propres archives et œuvres en cours ?

S.G.

La guerre qui a éclaté le 15 avril 2023 a déclenché une véritable machine d'effacement, d'une ampleur jamais vue dans l'histoire moderne du Soudan. Ce conflit va au-delà d'une guerre civile entre deux anciens alliés ; c'est une guerre d'intérêts et impérialiste, avec l'ambition claire de chasser le peuple pour transformer la terre en territoire vide, livré aux réseaux du capitalisme extractif mondial.

À Khartoum, comme des millions d'autres, fuir était le seul espoir de survie. Nous étions 23 personnes et une chienne à fuir ensemble. Les milices des Forces de Soutien Rapide ont envahi les quartiers, commis les pires violations comme elles en ont l'habitude depuis des décennies, et tout pillé. Mais ce qui frappe encore davantage, c'est cette volonté délibérée et systématique d'effacer : brûler les

photos, détruire les souvenirs, réduire en cendres les livres et les lettres, souiller et uriner sur tout ce qui relevait de l'intime — vêtements, matelas, tout ce qui portait la trace de la vie.

Il y a là une ironie cruelle. Depuis 2010, mon travail a toujours consisté à retrouver des traces, à sauver des archives marginalisées. Et me voilà privé de mes propres archives, de celles de ma famille, de celles de ma mère passionnée de photos. C'est une sensation étrange, comme un vide extrême, une légèreté douloureuse et humiliante qui rend la reconstruction intérieure difficile.

Ce n'était pas la première fois, mais cette fois, l'effacement était total. Et paradoxalement depuis ce sont ces images perdues qui me reviennent avec le plus de force, plus vives encore que celles qui nous entourent. Une partie de mes archives existe toujours chez le producteur français de mon film, malgré une relation tendue qui s'est encore aggravée dans les premières semaines de la guerre, j'essaierai de les récupérer, c'est le seul fil d'espoir.

Et pour finir, revenons aux arbres. Avant de quitter Khartoum, chaque jour nous observions tristement ceux qui poussaient dans les pots et les jardinières, en sachant qu'ils étaient condamnés dès notre départ. Ma belle-mère, qui a vraiment la main verte, qui vit et respire avec les arbres, priait pour un miracle, pour que la saison des pluies arrive plus tôt. Et je crois qu'il a plu quelques jours après notre fuite, mais une seule fois... comme une dernière chance de survie pour eux.

Ce sont des souvenirs qui semblent secondaires au milieu de la grande tragédie de la guerre, mais ce sont ces images qui, un soir, surgissent soudainement dans la mémoire du survivant et continuent de serrer son cœur à jamais.

BIBLIOGRAPHIE

- Brecht Bertolt. *Poèmes*, t. 4. Paris : L'Arche Éditeur, 1966.
- Churchill Winston. *La guerre du fleuve. Un récit de la reconquête du Soudan*. Paris : Éditions Les Belles Lettres, 2015.
- Faye Gaël. *Jacaranda*. Paris : Éditions Grasset, 2024.
- Foliard Daniel. *Combattre, punir, photographier. Empires coloniaux 1890–1914*. Paris : Éditions La Découverte, 2020.
- Luxemburg Rosa. *Herbier de prison (1915–1918)*. Genève : Éditions Héros-Limite, 2023.
- Semprun Jorge. *L'Écriture ou la vie*. Paris : Éditions Gallimard, 1994.
- Umubyeyi Mairesse Beata. *Tous les enfants dispersés*. Paris : Éditions Autrement, 2019.
- Umubyeyi Mairesse Beata. *Le Convoi*. Paris : Éditions Flammarion, 2024.

FILMOGRAPHIE

- Gasmelbari Suhaib. *Talking About Trees* [DVD]. Paris : GoGoGo Films, Agat Films & Cie, Made in Germany Filmproduktion, 2019, 93 min.
- Godard Jean-Luc. *Adieu au langage* [DVD]. Paris : Wild Bunch, Canal+, 2014, 70 min.
- Shaddad Ibrahim. *Jamal* [DVD]. Khartoum : Département de la Culture (Soudan), 1981, 14 min.
- Wilder Billy. *Boulevard du crépuscule* [DVD]. Hollywood : Charles Brackett Productions, 1950, 110 min.
- Zhangke Jia. *Les feux sauvages* [DVD]. Paris : Xstream Pictures, 2024, 111 min.

ملخص | في حلقة بحث نظمت في سبتمبر ٢٠٢٥ في جامعة غرونوبل ألب بالشراكة مع المركز الوطني للفنون التشكيلية تحت عنوان "فقدان الصور: روايات عن الأبحاث والإبداعات"، تحدثت باسكال كاسانيو وصهيب قسم الباري عن فيلمه الحديث عن الأشجار ٢٠١٩. تناول النقاش مرجعيات الفيلم وبنيته، وتاريخ السينما في السودان، ومجازات الشجرة والنبات كخطوط حياة وأرشيف حي مستمر في الوقت الذي تختفي فيه الصور

كلمات مفتاحية | سينما، السودان، أرشيفات، صهيب قسم الباري، أشجار

Pascale Cassagnau est Docteur en histoire de l'art et critique d'art, Inspectrice générale de la création et des enseignements artistiques, responsable des collections audiovisuelles et nouveaux médias au Centre national des arts plastiques. Ses recherches portent sur les nouvelles pratiques cinématographiques, dans leur dialogue croisé avec la création contemporaine.

Suhaib Gasmelbari est né au Soudan. Réalisateur, monteur et directeur de la photographie, il est connu pour son film *Talking About Trees* (2019), qui explore, à travers l'aventure cinématographique, les fractures et les secousses imposées au peuple soudanais, tout en mettant en lumière ce qu'il reste des espoirs du passé. Suhaib Gasmelbari est également chercheur spécialisé dans la mémoire visuelle et sonore du Soudan. Il a contribué à plusieurs projets de conservation, permettant de retrouver et de restaurer des films perdus.