

DOSSIER THÉMATIQUE :

Carnets filmiques, carnets sonores : des essais intimes et collectifs

INTRODUCTION

CARNETS FILMIQUES, CARNETS SONORES : DES ESSAIS INTIMES ET COLLECTIFS

Robert Bonamy

Université de Poitiers

Aude Fourel

Université Grenoble Alpes

Eve Le Fessant Coussonneau

Université de Poitiers

Le sens à attribuer à la notion de carnet filmique ou de carnet sonore suscite quelque indécision, en raison du caractère composite et mouvant des cas envisagés. L'enjeu principal ne paraît ainsi pas ici celui d'une définition serrée d'un objet, mais plutôt une attention accordée à des tentatives de réalisation. De surcroît, si la forme-carnet permet à peu près tout, elle n'interdit donc véritablement rien : l'esquisse, le brouillon, l'approximation, voire l'échec et l'interruption.

Ce volume qui réunit des contributions aux approches et aux registres très différents s'avère à lire non comme le commentaire d'un genre tout à fait délimité ou la divulgation de seules notes d'artistes solitaires aux motivations autoportraitistes. Les recherches qui le constituent s'apparentent aux pages d'un carnet collectif qui ne se plie pas aux formatages, tout en préservant un souci de clarté dans la défense de démarches contemporaines et de précision dans les relations tant à l'histoire du cinéma qu'à l'Histoire (aux usages des archives, plus particulièrement).

Si le carnet papier en reste rarement au scripturaire, dès lors que des croquis y sont dessinés, des fragments photographiques collés ou encore des végétaux intercalés pour y sécher entre les pages, le carnet filmique s'accorde, selon ses possibles en matière d'images visuelles et de manifestations sonores, à une esthétique de l'impureté, tout en s'extrayant des dimensions imposées par les industries audiovisuelles.

À la faveur de cette introduction, quelques démarches filmiques sont évoquées. Ces tentatives paraissent afférentes aux cas analysés par la suite, ainsi qu'aux notes, propos et enregistrements sonores de terrain confiés par des cinéastes et un artiste sonore. Ces exemples préalables permettent de désigner quelques battements déterminants entre extériorité et intériorité, dehors et dedans (de l'enregistrement filmique ou sonore du terrain à l'enfermement) ; entre situations d'urgences omniprésentes et paradoxes temporels ; entre témoignages de solitudes radicales ou d'isolements forcés et engagements dans des modalités du partage, voire élans collectifs.

(*posthume*), daté de 2007 et réalisé à Beyrouth, au Liban, dans l'après-coup de la Guerre de juillet et les bombardements israéliens de l'été 2006, constitue un repère pour la pensée de l'essai filmique, en général, au-delà de la seule filmographie particulière de Ghassan Salhab. (*posthume*) consiste en un film-carnet d'une trentaine de minutes. Cette réalisation n'est pas le premier essai en vidéo de Ghassan Salhab ; le réalisateur caractérise la part essayiste de sa filmographie de « vidéos », en rappelant volontiers la signification latine du verbe *video*, à la première personne du singulier du présent de l'indicatif pour l'infinitif latin *videre* : « je vois ». D'autres traductions possibles, et il n'est guère anodin de les mentionner, seraient « j'aperçois », « je suis témoin de », voire « je suis contemporain de ». (*posthume*) a suscité différentes hypothèses théoriques, ce qui confirme le caractère non univoque ou totalisant de la forme essai. La curatrice et théoricienne Ghada Sayegh, dans sa thèse de doctorat consacrée aux *Images d'après*, y compris dans les pratiques artistiques, filmiques alors contemporaines, considère assidument les différentes opérations vidéographiques de l'essai de Ghassan Salhab – surimpressions, regards frontaux de présences humaines, dont celles aux yeux fermés – en l'articulant à la douleur de la conscience historique. À ces opérations, il faut ajouter la réitération des *phantom rides*, plans en travellings véhiculés. Les surimpressions, geste filmique particulièrement pratiqué par Salhab, la vidéo permettant un approfondissement des recherches du composite, ont pu être commentées de manières différentes, mais l'insistance des effets psychiques et figuratifs de l'invasion par Israël, de l'état de guerre, est une constante. Les ruines de Beyrouth – sans cesse détruite, reconstruite, sont ainsi assimilées par le critique Cyril Neyrat² aux images empilées, qui se confondent, au point que les images sont elles-mêmes pensées en tant que ruines. De manière particulièrement marquante, Ghassan Salhab semble revenir à ce questionnement, en proposant lui-même la notion d'« images-ruines » quelques

1- Sayegh Ghada. *Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban, du « nouveau cinéma libanais » (1975) aux pratiques artistiques contemporaines (de 1990 à nos jours)*. Thèse de doctorat en études cinématographiques, sous la direction de Laurence Schifano, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2013.

2- Neyrat Cyril. « Les fantômes de Vienne ». In : *Cahiers du cinéma* [en ligne]. 24 octobre 2007. Disponible sur : <http://www.ghassansalhab.com>

semaines avant le 17 octobre 2019, dans un texte, quasiment un manifeste de cinéaste, intitulé *Ces images* et paru le 11 septembre 2019 :

« Quelles que soit la qualité et la quantité d'images enregistrées, quel que soit leur support, quels que soient leur ambition, leur circulation, leur exposition, leur dispositif, les variantes, quelle que soit leur *exploitation* pour tout dire, inéluctablement ces images se font à leur tour ruines – elles (ces images) qui s'imaginent traces, vestiges. Le *réel* en est désormais à jamais altéré, pris dans un vertige de représentation permanente, de plus en plus mouvante, de moins en moins émouvante. Voir est ceci désormais, cette trame, cette altération, ces “ images-ruines ”. »³

Plus de quinze ans après (*posthume*), Ghassan Salhab réalise une vidéo - un essai documentaire vidéographique - d'une tout autre durée, à savoir cinq heures quarante-cinq minutes, intitulée *Contretemps*, entièrement tournée au téléphone portable. Ce long rouleau vidéographique, que l'on imagine composé de pages issues de carnets filmiques et accolées, montées entre elles pour un vaste déroulé heurté, fut projeté à partir de 2024. *Contretemps* correspond à une chronique de cinq années d'histoire politique du Liban, depuis le 17 octobre 2019 et le démarrage des soulèvements sous la forme de marches et manifestations urbaines populaires (en particulier à Beyrouth et à Tripoli), entrecouplements de luttes contre les pouvoirs financiers qui ont conduit le pays à sa ruine, les pouvoirs des représentants politiques élus et les pouvoirs patriarcaux. Le film se termine avec l'évocation d'un moment de novembre 2023, la retranscription d'un dernier échange téléphonique avec un ami en Palestine. Le téléphone, instrument de tournage vidéographique, revient de manière insistante en conclusion du film, au bout du rouleau, les yeux creusés, parmi une des séquences de roulement, de travellings véhiculés, qui se déroulent ailleurs qu'en ville, en montagne. *Contretemps*, en 2024, pour une éthique de la forme-carnet ou du rouleau réfractaire⁴ (le montage contrariant le déroulé) qui n'exclut guère sans pour autant la commenter outre mesure la présence sur place du cinéaste. La forme-essai correspond à une pratique tenace et fréquente, mais non journalistique, du filmage au téléphone portable. Le cinéaste regarde, ou plutôt essaie de poser un regard ici et là, depuis l'intérieur, notamment à Beyrouth et à Tripoli. Impliqué dans la clameur de premier moment à l'énergie utopique-contestataire-autogestionnaire, ou isolé dans un retrait permettant la vue autant que la perte de la conviction du regard depuis l'étage élevé de son appartement ou sur les routes urbaines ou ailleurs. Le terme de clameur produit en l'occurrence une possible association avec *La clameur, premier fragment*,

3-Salhab Ghassan. « *Ces images* ». Texte publié initialement sur le site Bidayyat, 11 septembre 2019.

4- Sur cet adjectif et des considérations très proches pour des tentatives filmiques contemporaines, dont celles de Ghassan Salhab, nous nous permettons de renvoyer à Robert Bonamy, *Cinéma réfractaire. Approches documentaires*, de l'incidence éditeur, Cherbourg-en-Cotentin, 2025.

ensemble de photographies et de vidéogrammes en noir et blanc réalisé par Tariq Tegua, pour le mouvement algérien à partir de février 2019⁵.

La « contretemporalité » et la « contretemporanéité » du film de Salhab passent par des instants quasiment arrêtés, s'attardant sur des graffitis (inscrits par exemple sur le mur de la honte). Différemment, il envisage aussi la durée de soulèvements dans leurs avancées – même si la marche semble se répéter inlassablement, revenir aux mêmes endroits ou passer par les mêmes tunnels. *Contretemps* se compose aussi de temps morts, confinés ou d'un détournement puis d'une disparition du regard au bout du film, du rouleau vidéo, lorsqu'une dernière conversation avec un ami vivant en Palestine est retranscrite. Avant qu'il ne confie au terme de l'échange relaté : « j'ai longuement fixé l'écran noir de mon appareil / une partie de mon visage s'y réfléchissait / mais mes yeux ne voyaient pas mes yeux. » Plus tôt dans le film et la vie, le cinéaste évoquait sa mère qui détournait son regard des vidéos de manifestation ; avant de mourir.

Quelle relation *Contretemps* entretient-il avec la chronologie des faits ? Celle-ci est respectée dans le montage avec des repères, les mois qui s'affichent, depuis octobre 2019 jusqu'à novembre 2023. Les plans vidéographiques de Salhab ne sont pas préservés, cachés pour un travail ultérieur, un montage dans un après-coup lointain. Pour autant, un travail de reprise, de montage a bel et bien été entrepris dans le temps de l'après, pour aboutir à une construction vidéographique projetée en juillet 2024 et dont les derniers moments évoqués datent de novembre 2023. Nombre de plans, de fragments filmiques ont pu être d'ailleurs découverts avant, parfois, pour certains d'entre eux, quasiment instantanément à leur tournage, en raison de leur publication sous la forme de *reels*, sur un réseau social de partage de photos et de vidéos. Quant à *Le jour est la nuit* (2020), initialement proposé en tant que « lettre filmique » parmi celles diffusées par la Cinémathèque française pendant la pandémie et *Maintenant* (2021), réalisé après le 4 août 2020 et l'explosion meurtrière sur le port de Beyrouth), les deux films vidéo se retrouvent parmi les six heures de *Contretemps* et redeviennent des fragments montés dans un ensemble irrégulier. Plusieurs temporalités ou moments donc, plusieurs modalités d'existence et de montage filmique, quand bien même la chronologie de *Contretemps* semble correspondre à celle du calendrier des enregistrements, des gestes du tournage.

5- Cet ensemble exposé en 2020, au Centre Pompidou, lors de la 15^e édition du festival *Hors Pistes*. Dans le texte de présentation de l'exposition, le cinéaste algérien indique que ce travail annonce un film : « [...] [C]es images arrêtées – chapelet ramassé de photographies et de vidéogrammes – sont la naissance d'un film. Déjà, fragmentairement, elles redoublent et anticipent en silence les durées et les rythmes cinématographiques d'une Algérie qui fait cortège solennel, en masse, cherchant dans la confusion à s'ordonner. Que disent les élans de ces jeunes hommes, l'attitude de cette jeune femme ? Je ? Nous ? Et puis, de quoi les habiterons-nous ? » Avant *Contretemps*, Ghassan Salhab a publié un ouvrage-carnet composé de photographies, de vidéogrammes – parfois, semble-t-il issues de mêmes bandes, mais passées en noir et blanc – et de textes. (Salhab Ghassan. *À contre-jour (depuis Beyrouth)*, de l'incidence éditeur, Cherbourg-en-Cotentin, 2021.)

Des ajouts sont d'ailleurs possibles dans le hors temps du film, après sa conclusion, car cette forme-essai, par définition, n'a pas de totalité, n'est pas totalitaire : elle s'avère pensée pour ne jamais vraiment en finir – ce qui est d'ailleurs une lutte contre la disparition, la destruction. Ghassan Salhab a confié que la fin du film consiste en un ajout, fin 2023 alors que le montage semblait terminé : d'abord l'écriture d'un texte, une lettre à l'ami vivant à Bethléem, puis son déploiement filmique⁶ jusqu'à la projection en 2024. Après *Contretemps*, le cinéaste, diariste en vidéo, poursuit les publications de fragments vidéographiques depuis Beyrouth, parfois depuis le cadre visible de la fenêtre de son logement. « Ces images », donc. Mais aussi « Ce son ». Le 5 décembre 2023, Ghassan Salhab a mis en écoute une bande sonore, sans image, d'une minute, accompagnée d'un texte. L'ensemble s'intitule « Ce son⁷ ». Enregistrement de terrain, le ciel étant un terrain de guerre, « ce son » de vrombissement est ponctué de quelques bruits sourds, des explosions plus ou moins lointaines. Le drone est un son envahissant, lancinant et littéralement monotone de bourdonnement. Cette petite bande nous semble ainsi, indirectement, poser la question des trop nombreux recours au bourdon fabriqué, au *drone ambient* notamment, pour le cinéma contemporain ou des pièces sonores, électroacoustiques ; en particulier si l'on garde à l'esprit et aux oreilles les terrains, territoires et populations surveillés, occupés, en guerre et détruits.

Ces enregistrements sonores reviennent au mitan de *No title* de Ghassan Salhab, projeté pour la première fois en 2025, dans un chapitre de ce film d'un peu plus de quarante minutes dont le « carton » désigne explicitement le drone « Heron MK II ». Ces sons interviennent sur un écran noir, puis une enseigne lumineuse filmée depuis une fenêtre nocturne embuée, marquée par plusieurs éclairs. Lors de ces moments depuis un intérieur, des informations, celles des actualités, sont diffusées au sujet de l'impossibilité pour les habitants de Gaza de se déplacer vers l'Ouest de la ville et du contrôle des drones rendant vaine toute tentative de sortie. Ce passage, temps d'arrêt d'un film tout en travellings véhiculés, depuis une voiture, d'abord parmi les ruines de la banlieue Sud de Beyrouth, détruite par les bombardements israéliens, avant de poursuivre vers le Sud du pays, aboutit à la reprise d'un travelling latéral qui s'arrête avec un plan sur le Mont Hermon. À la lisière du dedans et du dehors, à l'occasion de ce travelling véhiculé interrompu, la forme-carnet procède à l'inscription de l'écrit sur l'image, en langue arabe et, légèrement en dessous, en français : « Le Jourdain prend sa source là, du Mont Hermon ». Avant qu'un carton poursuive cette dimension scripturaire et bilingue, à l'instar d'une page d'un carnet s'engageant dans des annotations géographiques, entre récit et observations factuelles :

« On dit que par temps clair, le sommet du Mont Hermon offre une vue unique sur une grande partie de la Palestine. À l'Ouest se dessinent les montagnes du

6- Neyrat Cyril, Salhab Ghassan. « Je, nous, eux. Conversation avec Ghassan Salhab ». In : *fidback* – revue de cinéma. Marseille, 2025, p. 38.

7- La bande sonore et le texte sont accessibles sur : <https://lundi.am/Ce-son>

Liban, la plaine du Tyr et la mer Méditerranée ; au Sud-Ouest, le mont Carmel ; au Sud, la vallée du Jourdain avec le bassin de Houla et la mer de Galilée ; et à l'Est, la plaine de Damas (...) »

La fin, ou presque, de l'itinéraire de *No title* s'arrête sur un autre site, celui de l'ancien camp de détention Al-Khiam, lors de l'occupation israélienne du Sud-Liban de 1985 à 2000. Ce film prend ainsi la tournure d'un carnet « à bord », pour trouver une résonance possible avec le carnet de prison.

Ces derniers aspects permettent le renvoi à deux autres cas filmiques, pour deux autres « ici » et « maintenant » pourtant bel et bien proches. Avec *With Hasan in Gaza* (2025), Kamal Aljafari construit un film qui mobilise à plusieurs niveaux la notion de carnet. D'abord, en montant, pour un film achevé en 2025, des plans tournés au format MiniDV datant de novembre 2001. Les cassettes en question ont été filmées avec un compère et guide (parfois lui-aussi filmeur) nommé Hasan, en parcourant Gaza afin de retrouver un compagnon de cellule rencontré lors de l'emprisonnement de Kamal Aljafari en 1989. Lors de l'un des multiples travellings-voiture, en l'occurrence, pour celui-ci, avec quelques mouvements de recul quand il est question de la prison, un texte écrit sur l'image en arabe évoque un carnet, plus exactement un « carnet de vœux » rédigé en situation de détention : « [P]uis j'ai soudain perdu la capacité d'imaginer. Les images ont disparu. La vie est devenue la prison. ». Le film de 2025 s'avère celui d'images retrouvées, déjà tournées dans des ruines, des rues, la plage et des intérieurs touchés par les obus, à Gaza pendant la Seconde Intifada. Les multiples écrits et portraits dessinés apparaissant sur les murs de la ville sont une autre modalité de présence de l'écrit dans les trajectoires documentaires du film. À son terme, dans un pré-générique de fin dont le texte peine à s'effacer, selon une certaine persistance de son inscription, l'écrit redevient personnel, carnet de vie passée du réalisateur. Quant aux vivants d'alors, il est impossible de ne pas se demander s'ils le sont encore aujourd'hui. Les enfants ne cessent de solliciter Kamal Aljafari et son compère Hasan Elboubou pour qu'ils les filment ou plutôt les « photographient », tandis qu'un homme, ouvrier sortant des ruines de l'une des maisons entièrement détruites en zone de colonies israéliennes, refuse d'apparaître dans le cadre. En situation et sur ce terrain de destruction, Aljafari lui indique que personne ne verra le film, qu'il prépare un documentaire qui sera diffusé dans de nombreuses années ; qu'alors, « personne ne le reconnaîtra ». Sans insister sur un quelconque caractère piégeux, cette scène soulève précisément l'importance de l'ouverture de ce carnet de rushes filmiques, afin de, précisément, reconnaître les existences et les lieux annihilés et réduits à l'indistinct.

Pour un autre « ici » et selon d'autres échos avec la notion de carnet d'enfermement, *Je suis dehors* (2023), film grec réalisé par Nina Alexandraki et Eleftherios Panagiotou se concentre sur un protagoniste nommé Jamal (Jamal Sadouki), confiné dans les hauteurs d'un immeuble désaffecté à Athènes et restant en contact sonore avec les voix de ses amis détenus sur les collines

pas si lointaines. Le film nous permet entre autres d'observer sa relation à la poésie, au chant, à l'écriture : les murs de l'immeuble deviennent des pages supplémentaires à son petit carnet d'écriture et aux marges noircies des feuilles de journaux. Son geste n'est en outre pas strictement écrit, il passe par un microphone et la mise en place d'une sorte d'émetteur-récepteur sonore qui renforcent la dramaturgie du carnet documentaire, dès lors que se lient dedans et dehors, l'intime et le collectif.

Par-delà ces quelques premiers exemples qui permettent d'esquisser un panorama permettant de dégager une première dominante documentaire pour les carnets filmiques, les textes réunis dans ce volume convoquent des formes cinématographiques et sonores diverses, révélant ainsi une polysémie propre à la notion de carnet. Sous les modalités de l'essai, de l'autoportrait, du journal, de la correspondance, de la collecte et la collection d'images quotidiennes, de la réactivation d'archives, du vidéotract, de la chronique, le carnet au sens large s'est affirmé comme support dialectique entre le récit de soi et le témoignage politique, devenant un lieu propice pour repenser le lien de l'individu au groupe et à l'Histoire.

Le premier ensemble d'articles s'offre comme un panorama régional, proposant des études autant monographiques que de corpus plus divers, dont les enjeux se font écho. Dans un premier temps, le détour de l'intime semble être un moyen d'adresser des questions collectives. Ainsi, dans leur article « Voi(e)x de l'exil, formes de la pensée : le cinéma-essai de Borhane Alaouié », Farah Alhashim et Elie Yazbek se proposent d'étudier trois films du cinéaste libanais, *Lettre d'un temps d'exil* (1990), *À toi où que tu sois* (2001) et *Khallas* (2007). Cette trilogie constituée à l'aune de l'exil est la base d'une analyse fine des formes et motifs narratifs récurrents du cinéma d'Alaouié, traçant la spécificité de sa voix essayistique inquiète, épurée et sensible pour questionner l'histoire collective libanaise et arabe. Le texte de Eman Elharmeel, « The Personal is Collective: Egyptian First-Person Documentary Cinema as Post-Revolution Diary » propose également de faire dialoguer trois films, de cinéastes différents cette fois, dans le contexte post-révolution de 2011 en Égypte. *Happily Ever After* (2016) de Nada Riyadh et Ayman El Amir, *The Past Will Return* (2015) de Dina Hamza et *Little Eagles* (2015) de Mohammed Rashad sont trois carnets documentaires à la première personne, prenant la forme d'autoportraits. La lecture sociologique et cinématographique que propose Eman Elharmeel permet de problématiser l'affirmation de l'individu comme nouvelle figure centrale de l'agentivité révolutionnaire. En devenant le lieu d'une redéfinition des rapports à l'autorité, au genre, à la famille, au travail et à la création, cette nouvelle autonomie personnelle crée les conditions d'un engagement auprès du collectif.

Ce sont parfois des processus bien plus intimes qui mettent les cinéastes au travail. Le dernier film de Thanassis Vassiliou, *Lo* (2025) fait ainsi l'objet du texte génétique et analytique de Marie Martin, dans « Du journal de deuil à l'œuvre de sépulture *Lo* (Thanassis Vassiliou, 2021-2025) ». Suite à la mort de sa

mère, le cinéaste grec commence à composer un journal de deuil. Le cinéma documentaire est alors interrogé dans ses formes pour la mise en récit de la perte, comme événement et processus. Au fil des souvenirs, de l'autoportrait, des archives et de la voix, les enjeux de filiation familiale et nationale s'articulent. Le cheminement créatif et la perte de Thanassis Vassiliou se lient dans ce carnet filmique comme expérience partagée d'une énigme commune. C'est également un deuil qui est au cœur de *Lettre à ma sœur*, de Habiba Djahnine (2006), dont nous parle Bouealem Khelifati, dans « Triste souvenir et sombre avenir ». La réalisatrice consacre ce film à sa sœur Nabila Djahnine, militante démocratique et féministe, assassinée en 1995 pendant la décennie noire algérienne. Le processus du deuil semble alors profondément articulé à la poursuite d'un combat politique et la lettre filmique s'adresse autant à la sœur perdue qu'à l'Histoire. Le carnet prend de multiples dimensions, réunissant des matériaux féminins de l'intime (voix, récits, mais aussi archives) qui deviennent des objets politiques. Enfin, l'approche singulière d'Aude Fourel dans « Beyrouth 1978-1982 : le fonds photographique de Monica Maurer. Une collection contre l'oubli et la destruction » nous propose de découvrir un fonds d'archives, au croisement de cheminements créatifs et de recherche. La cinéaste Monica Maurer a constitué une collection personnelle de photographies et documents autour de la lutte palestinienne au Liban à la fin des années soixante-dix. Aude Fourel recompose le fil historique de ce travail, entre numérisation et entretien. Les images se transmettent d'une cinéaste à l'autre, et dans notre direction, nous donnant à sentir la formation toujours en cours d'une archive, essentielle pour l'écriture future de l'histoire de la Palestine et de son cinéma.

C'est autour de la Palestine que se compose l'ensemble des trois articles qui suivent. La production cinématographique palestinienne et au sujet de la lutte du peuple palestinien a pris ces deux dernières années, du fait du contexte dramatique de la guerre à Gaza, un nouveau tournant. Présente déjà dans les archives de Maurer et dans le cinéma de Borhane Alaouié (comme nous le rappelle justement la note de Farah Alhashim), la cause palestinienne est interrogée dans les articles suivants au creux même des problématiques de représentation. La piste de l'archive qu'ouvrirait la fin du premier ensemble de textes est empruntée par Judith Abensour, dans son article « Sonorisation de l'anarchive ou la Palestine comme projet politique » qui se concentre sur deux films contemporains, *A Fidai Film* de Kamal Aljafari (2024) et *Partition* de Diana Allan (2024). Ces deux documentaires viennent explorer des fonds d'archives particuliers, aux mains des occupants israéliens et anciens occupants britanniques. Le *foundfootage* devient un carnet de remontage permettant de chercher dans les archives et les représentations confisquées la possibilité même d'une résistance. L'approche originale de Judith Abensour explore le travail d'Aljafari et Allan au prisme de l'anarchive et du paysage sonore, pour permettre une nouvelle forme de mémoire et de résistance sensorielle. Ce sont deux autres films contemporains qui dialoguent dans le texte d'Eve Le Fessant Coussonneau, « *From Ground Zero* et *Letters* : carnets polyphoniques en quête d'intersubjectivité », comme des

tentatives de réponses, depuis Gaza et le Liban, face à la répression massive de l'armée israélienne au lendemain des attentats du 7 octobre 2023. *From Ground Zero*, produit par le cinéaste Rashid Masharawi (2025) et *Letters*, produit par le cinéaste libanais Josef Khallouf (2025), rassemblent de nombreux courts métrages singuliers, lettres ou chroniques, pour questionner la forme militante traditionnelle du film collectif. Davantage carnets polyphoniques, les deux films expriment la nécessité politique de chercher des singularités irréductibles et des mises en relation intersubjectives face à l'horreur, tout en révélant les limites de l'empathie. C'est une autre forme du cinéma militant et collectif qui se trouve renouvelée dans les vidéotracts qu'analyse Lola Maupas dans « Videotracts for Palestine : images et contre-images ». Le contexte médiatique inédit d'Internet et des réseaux sociaux y dialogue avec la tradition des images de luttes et la contre-visualité de résistance. Au cœur de l'efficacité des Videotracts for Palestine, le montage est ici étudié comme déclencheur d'affects et vecteur d'action. L'enjeu est alors de politiser la circulation des images.

En fin de numéro, aux approches théoriques sur les carnets filmiques répondent des carnets de création, sous forme de notes d'artistes. Des pistes sonores d'abord, telles des missives échangées dans une correspondance entre Mohammed Yaghi et Aude Fourrel. Comme les bribes de quotidiens que nous offre *From Ground Zero*, les sons qu'enregistre Yaghi avec abnégation depuis douze ans à Gaza constituent un journal sonore unique et précieux, dont la mémoire nous est partagée par l'écoute. Dans une discussion avec Tariq Teguia, Pascale Cassagnau nous propose d'aborder le travail du cinéaste par le biais des carnets de travail qui entourent et accompagnent ses films. Le carnet, sous toutes ses formes écrites, prend alors chez Teguia la dimension inédite d'une carte, d'une table d'orientation, d'un horizon. Le récit du processus créatif prend la forme d'une remémoration pour David Yon, qui pose les dates jalons du parcours qui lie ses deux films, *La nuit et l'enfant* (2015) et *Ne me guéris jamais* (2023). Plus qu'une genèse, la note prend la forme d'une constellation qui rassemble les inspirations poétiques et philosophiques du cinéaste. Ce numéro se conclut par la retranscription d'une conversation entre Pascale Cassagnau et Suhaib Gasmelbari, à l'occasion d'une journée d'étude sur la perte des images, organisée à l'Université Grenoble Alpes en septembre 2025. Le cinéaste soudanais y revient sur les sources de son film *Talking about Trees* (2019), et ses réflexions partagées sur la place du cinéma et des archives en temps de crise, tissent la métaphore de l'arbre comme entité mémorielle et de sédition. Cet échange passe par *L'Herbier de prison* de Rosa Luxemburg et déploie une réflexion portant sur l'Histoire pour le Soudan et son cinéma.

En somme, ce volume intitulé *Carnets filmiques, carnets sonores : des essais intimes et collectifs* tient ainsi tout entier contre les tentatives de disparition et d'effacement des images et des vivants.

Robert Bonamy est Professeur en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université de Poitiers et membre de l'UR FoReLLIS B, laboratoire pour lequel il codirige l'axe «Médiums, Images, Textes». Ses recherches et enseignements concernent plus particulièrement le cinéma documentaire et les études du sonore. Ses plus récents ouvrages personnels s'intitulent *Cinémas en communs* (2020, éditions de l'œil) et *Cinéma réfractaire. Approches documentaires* (2025, de l'incidence éditeur)

Aude Fourel, cinéaste et plasticienne, réalise des films à la frontière entre essai documentaire et film d'artiste. Son travail se compose d'installations, vidéos performatives, courts et longs métrages dont les thèmes principaux sont les traversées et les récits des luttes politiques anonymes dans les replis silencieux de l'Histoire de la Méditerranée. Aude Fourel a été pensionnaire de la Villa Médicis (promotion 2021-2022). Ses œuvres sont dans les collections du Centre National des Arts Plastiques et ont notamment été diffusées ou exposées dans de nombreux festivals et structures d'art contemporain en France et à l'international.

Eve Le Fessant Coussonneau est doctorante en études cinématographiques à l'Université de Poitiers, sous la direction de Robert Bonamy et Sonia Kerfa (Université Grenoble Alpes). Sa thèse en cours s'intitule «Collectifs et communautés audiovisuels alternatifs à Santiago du Chili (2007-actualité): une histoire politique et esthétique». Elle mène également des activités d'enseignement, de programmation (Les Écrans Documentaires d'Arcueil 2025) et une pratique de cinéaste. Son dernier court-métrage *Sunny 16 Helsinki* a été diffusé dans plusieurs festivals (Côté Court, Doclisboa, Curta Cinema Rio, Uppsala Short Film Festival...). Elle réalise actuellement son premier long-métrage documentaire, *Todo era gris*.