

DOSSIER THÉMATIQUE :

Carnets filmiques, carnets sonores : des essais intimes et collectifs

SONORISATION DE L'ANARCHIVE OU LA PALESTINE COMME PROJET POLITIQUE

*A l'écoute de A Fidai Film de Kamal Aljafari
et de Partition de Diana Allan*

Judith Abensour

École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs

Abstract | *A Fidai Film* de Kamal Aljafari travaille à partir des archives Palestiniennes confisquées par Israël en 1982 à Beyrouth. Diana Allan élabore *Partition* avec des archives de la Palestine mandataire conservées au Musée Impérial de la Guerre à Londres. Le carnet filmique désigne non seulement un type de montage fragmentaire, mais il permet aussi de revenir sur les rapports entre son et image, proposant ainsi un exercice de remémoration au présent. En sonorisant les images, les deux cinéastes, mettent en œuvre un questionnement sur les contradictions inhérentes à l'archive, leur effacement ou leur résistance aux discours d'autorité ou de propagande. Ainsi, sous couvert d'une anthropologie sensorielle et sonore pour Diana Allan ou d'une écologie acoustique pour Kamal Aljafari, ces deux films nous permettent de projeter des paysages sonores d'une Palestine en devenir, comme une promesse en mesure de déjouer la logique génocidaire qui meurtrit ce territoire depuis 75 ans.

Mots-clés | Found footage film, Archives, Son, Palestine, Paysage sonore, field recording, Anthropologie sensorielle

Abstract | Kamal Aljafari's *Fidai Film* draws on Palestinian archives confiscated by Israel in Beirut in 1982. Diana Allan created *Partition* using archives from Mandatory Palestine held at the Imperial War Museum in London. The film notebook not only refers to a type of fragmentary editing, but also allows us to revisit the relationship between sound and image, thus offering an exercise in remembrance in the present. By adding sound to images, the two filmmakers question the contradictions inherent in archives, their erasure or their resistance to authoritative or propagandistic discourse. Thus, under the guise of sensory and sound anthropology for Diana Allan or acoustic ecology for Kamal Aljafari,

these two films allow us to project soundscapes of a becoming Palestine, like a promise capable of thwarting the genocidal logic that has been ravaging this territory for 75 years.

Keywords | Found footage, Archives, Sound, Palestine, Soundscape, Field recording.

Depuis plus de deux ans maintenant, des images nous parviennent quotidiennement de la bande de Gaza. Malgré l'interdiction des journalistes étrangers de se rendre sur place, on assiste à un génocide filmé en direct par les gazaouis eux-mêmes. Pendant de long mois, le refus de voir a perduré avant de céder la place à l'inaction des instances internationales et diplomatiques. C'est dans ce contexte que *A Fidai Film* de Kamal Aljafari et *Partition* de Diana Allan ont été diffusés en festivals¹, deux films de *found footage* retraçant l'histoire de la Palestine à partir de corpus d'archives historiques. Il est frappant de constater que chacun de ces films éclaire, à sa manière, les causes de notre consentement présent à la destruction de Gaza en le resituant dans une longue histoire de l'effacement des Palestiniens. Alors que Diana Allan élabore son film à partir d'un fonds d'archives datant de la Palestine mandataire (de 1917 à 1948) conservé au Musée Impérial de la Guerre à Londres, Kamal Aljafari travaille, lui, à partir du fonds du Centre de recherches Palestinien, confisqué par l'armée israélienne, lors de l'intervention militaire à Beyrouth en 1982. Plutôt que de cantonner la Nakba² à la guerre de 1948, le travail sur les archives tend à faire comprendre comment la colonisation britannique, puis le sionisme, sont des idéologies qui se fondent sur la disparition et la dispersion des Palestiniens. Mais les deux films ne font pas que constater cet état de fait et restituer une vision du passé, ils nous parlent de notre présent et développent ainsi, par le cinéma, des stratégies de résistance remettant en jeu non seulement les images, mais aussi les dispositifs sonores qui les donnent à voir et à interpréter.

Le carnet filmique renvoie à une temporalité du présent, à la chronique et il peut sembler étonnant que l'on recoure à ce terme pour parler de films composés d'images d'archives. Mais, comme le montre Christa Blümlinger, en se référant à la philosophie de Walter Benjamin, dans *Cinéma de seconde main*, « l'attention accrue portée aux images changeantes peut, dans un film qui « pense » historiquement, s'associer d'une manière productive à une sensibilité pour le fragmentaire et l'hétérogénéité temporelle, qui rend les images « passées » lisibles dans le présent de la connaissance³ ». Ainsi, ces deux films de *found footage* conçoivent leur rapport au passé depuis le présent, remettant ainsi en cause toute forme de reconstitution historique, ou tout récit linéaire régi par un principe de causalité. Le carnet filmique privilégie une esthétique fragmentaire qui met en avant un rapport à la quotidienneté et au présent tout en envisageant un enchevêtrement de temporalités de manière à se préserver

1- *Partition* a été montré en 2025 dans les festivals suivants : Cinéma du Réel-Paris, IFFR – Rotterdam, Open City Documentary festival – London, KVIFF – Karlovy Vary. *A Fidai Film* a été montré en 2024 dans les festivals suivants : Visions du réel – Nyon, Encounters – Cape Town, IndieLisboa – Lisbonne, FidMarseille – Marseille, Etats généraux du film documentaire – Lussas, Jihlava International Documentary Film Festival – Jihlava.

2- La Nakba - « catastrophe » en arabe - désigne l'expulsion et l'exode forcé de 700.000 palestiniens en 1948, au moment de la création de l'État d'Israël.

3- Blümlinger Christa. *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris : Klincksieck, 2013, p.28.

de la reconduction des systèmes de domination, des simplifications idéologiques ou des visions nationalistes.

CARNET FILMIQUE : REGARDER LE PASSE DEPUIS LE DANGER DU PRESENT

Dans *Partition*, Diana Allan adopte, le point de vue d'une anthropologue visuelle, jouant avec des motifs culturels qu'elle va isoler par le montage et émanciper de toute relation à la narration chronologique. Une première partie du film consiste à retracer la visibilité⁴ coloniale qui sous-tend l'état de « partition » que subit la Palestine.

Une image circulaire, monoculaire définit deux zones de gris plus ou moins foncées. Au milieu, une ligne d'horizon, une frontière qui, dans le territoire de Gaza en 1917 offre une délimitation entre la mer et le sable. Plus tard, cette image monoculaire revient, associée à l'outil qui a permis sa fabrication : un héliographe⁵, instrument optique qui a contribué à la conquête coloniale en permettant la mesure du territoire et la transmission d'informations. Nous sommes en pleine 1^{ère} Guerre mondiale, l'arme et l'œil se confondent dans la visée, les caméras harnachées aux engins volants produisent des vues aériennes qui permettent l'établissement d'une cartographie militaire. Les villages observés en surplomb ont déjà l'air de ruines⁶. Les militaires issus de toutes les origines du Commonwealth arpentent et quadrillent le terrain, évoluent en ligne, et défilent dans les villes. Ils contribuent à mettre en place la domination coloniale britannique en Palestine.

Diana Allan souhaite précisément se démarquer d'un cinéma qui serait l'héritier de cette visibilité conquérante pour lui préférer un cinéma de la présence et de l'expérience sensible. Même s'il diffère du colonialisme britannique, le narratif nationaliste sioniste qui envisage la Palestine comme une « terre sans peuple » s'inscrit dans sa continuité. Comme l'écrit Enzo Traverso dans *La fin de la modernité juive*, « le sionisme ne voulait pas à la différence du colonialisme classique, s'emparer d'un territoire pour piller ses ressources et dominer sa population (...) il voulait plutôt créer une société nouvelle à la place de la société autochtone⁷ ». Ainsi le sionisme crée une histoire linéaire et univoque du peuple juif dont l'aboutissement est Israël, comme retour à l'origine et dans la négation complète des vies, des peuples et des cultures déjà présentes en Palestine. C'est

4- La visibilité est à entendre au sens de Nicholas Mirzoeff dans *The right to look : a Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, 2011. Elle désigne une technique propre de la colonisation qui opère par nomination, classification et selon un ordre esthétique qui constitue « une image cohérente et intelligible de la modernité autour d'un pouvoir centralisé et/ou autocratique ».

5- C'est un dispositif de communication (en langage morse) dont le signal est constitué de flashes de lumière solaire produits par un miroir pivotant et un obturateur. Cet outil a été particulièrement utilisé par les armées britanniques tant pour communiquer que pour les travaux d'arpentage.

6- Virilio Paul. *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*. Paris : Éditions des Cahiers du cinéma, 1991.

7- Traverso Enzo. *La fin de la modernité juive*. Paris : La Découverte, 2013, p.130.

donc en opposition à cette conception que Diana Allan choisit la forme du carnet filmique qui propose un traitement fragmentaire des archives donnant ainsi à voir et à ressentir le foisonnement et l'intensité au présent de la vie en Palestine : des scènes de marché, un aéroport, des théâtres, des foules dynamiques, la cueillette des olives, des enfants sur le chemin de l'école, une noce de mariage, autant de moments juxtaposés, dotés d'une extrême vitalité. Des temporalités éclatées, livrées au présent, vivantes qui s'opposent à la visualité morbide d'un ordonnancement dont la chronologie est motivée par une idéologie qui pense apporter la modernité et la civilisation à une terre dépeuplée et ancestrale.

A *Fidai Film* procède également par notes et fragments, mais aussi par motifs récurrents qui, une fois identifiés, se répètent. Kamal Aljafari travaille à partir de l'archive audiovisuelle du Centre de Recherches Palestinien, un corpus éparpillé, fragmenté et aujourd'hui conservé par les services de l'armée israélienne. Le référencement des archives est apparent sur les images : on y distingue les traces de l'indexation et de l'interprétation israéliennes auxquelles ces images ont été soumises. A la différence de *Partition*, la visualité n'est pas ancrée dans le point de vue de l'opérateur de prise de vues, mais elle découle de l'archivage et du classement des images concernées. Elles sont envisagées comme un butin de guerre, supports d'un point de vue qui distribue les rôles à partir de représentations idéologiques figées. La bobine B75-92 donne à voir des hommes assis en train de récolter des oranges à Qalandia en 1957, l'archivage en hébreu les désigne comme des « terroristes ».

Kamal Aljafari va donc procéder, dans le temps présent de la réalisation du film, à un geste de sabotage d'où il tire le titre du film : *A Fidai Film*, les fedayin désignant les combattants Palestiniens qui sabotent et utilisent les outils de l'ennemi pour les retourner en moyens de résistance. Ainsi, le réalisateur décide de raturer en rouge les notices de référencement inscrites en hébreu sur les images, puis ces ratures vont se transformer en tâches de couleur contaminant plusieurs plans, et ravivant dans les images ce qui a été effacé. Les signes qui visent à consigner les images, finissent par prendre leur autonomie, et par acquérir la faculté de redonner à voir. Kamal Aljafari procède à une réappropriation de ces archives en les libérant du récit dans lequel elles sont inscrites. Dans le générique, à l'endroit où devrait figurer les sources et descriptions des images, il n'y a qu'une longue liste de ratures rouges. Le cinéaste vient ainsi achever l'opération de soustraction des archives à toute forme de contexte, mettant à mal la méthodologie historique classique.

Si *A Fidai Film* enchaîne des moments forts de l'histoire palestinienne comme la Nakba, la guerre des six jours, le mandat britannique, la première intifada, la guerre du Liban, etc., le film procède par bonds, par ruptures chronologiques. La forme du carnet filmique devient un instrument de déconstruction du récit sioniste et propose en contrepoint, un travail de montage par motifs, jouant de répétitions et de variations. De la période du mandat britannique jusqu'à

aujourd'hui, d'un occupant à l'autre, ce sont les mêmes gestes d'oppression, les mêmes techniques qui se transmettent, les mêmes marquages du territoire qui se reproduisent : les barbelés, les séparations, les destructions des maisons, les tas de gravats, les hommes en ligne, debout ou allongés au sol, les mains sur la tête, les recensements, les fouilles, etc... L'histoire palestinienne semble condamnée à ne pouvoir s'écrire qu'au présent. Dans *A Fidai Film*, c'est « le musée des jours »⁸, comme évoqué dans le refrain de la chanson, en ouverture et en clôture du film, qui fait ressentir ce rythme processuel du quotidien alternant entre intensité de la vie et destructions. Des hommes en déplacement font régulièrement écho à la « marche des malheurs », à la Nakba, et le film devient le musée incarné et vivant de ce déplacement continu. Comme on peut le faire dans un carnet écrit au jour le jour ou dans une chronique, le film propose de prendre la mesure de chaque expulsion, transfert, destruction, humiliation, ou répression. La chronique ne hiérarchise pas les événements, qu'ils soient majeurs ou mineurs, ils sont tous racontés avec la même précision sans tenir compte de l'importance des individus concernés. L'histoire ne progresse pas nécessairement vers une fin et la chronique des jours propose des variations qui contiennent toujours un espoir de nouveauté.

Dans les deux films, c'est ainsi le concept de « Nakba continue » tel qu'il a été développé par Elias Khoury⁹ qui nous est donné à éprouver. Mais c'est aussi une pensée de l'histoire benjaminienne : « Exprimer le passé en termes historiques ne signifie pas le reconnaître « tel qu'il a réellement été ». Cela revient à s'emparer d'un souvenir tel qu'il apparaît en un éclair à l'instant d'un danger¹⁰ ». Contrairement à ce que peut laisser imaginer la dernière séquence incendiaire d'*A Fidai Film*, Kamal Aljafari avait fini le montage du film avant le 7 octobre 2023, ce qui n'est pas le cas de Diana Allan. Néanmoins, les deux films, font écho aux images du génocide qui se déroule aujourd'hui à Gaza, dans la mesure où ils en révèlent la très longue dynamique, éclairant ce qui le rend possible, ou disons actuel.

CARNETS FILMIQUES, CARNETS SONORES ET REMEMORATION

Cependant, il est à noter que l'enjeu du carnet filmique n'est pas de narrer la version palestinienne de l'histoire à l'encontre de la version sioniste, mais bien plutôt de déplacer la manière de faire de l'histoire. Il s'agit avant tout de proposer un récit fondé sur un processus de remémoration. Comme l'explique Michael Lowy dans *Une lecture des thèses sur le concept d'histoire*, Walter

8- Les paroles de la chanson sont les suivantes : « La nuit déploie ses ailes au loin / Des poèmes résonnent dans son silence / Je marche, et je marche quand ils parlent de malheurs / dans le musée des jours, tel est ce voyage. »

9- Dans un article de 2011, intitulé « La Nakba continuelle », l'écrivain libanais Elias Khoury propose une relecture critique de l'ouvrage fondateur de Constantin Zureiq : « Ce qu'il n'avait pas compris à l'époque, c'est que la Nakba n'est pas un événement mais un processus » in *Le Monde*, Benjamin Barthe, « La Nakba, un concept forgé il y a 70 ans » 15 mai 2018.

10- Benjamin Walter. *Sur le concept d'histoire*. Paris : Payot & Rivages, 2013 [éd. orig. 1940], p.60.

Benjamin, oppose le temps du progrès de l'histoire à celui de la remémoration : « Contre ce temps de progrès réduit à une ligne « absolue, infinie », il oppose le temps de la mémoire, le temps de la « remémoration organique », qui n'est pas homogène mais qui a « des pleins et des vides ». La remémoration a pour tâche, chez Benjamin, la construction de constellations reliant le présent et le passé. ¹¹ ». Ainsi le carnet filmique, tel qu'il est conçu dans *Partition* et *A Fiday Film*, est une entreprise de remémoration qui propose une relation phénoménologique et affective aux images, fondée avant tout sur des procédés sonores.

Avec Mahmoud Zeydan, un cinéaste palestinien né dans le camp de Ayn el-Hilweh au Liban, Diana Allan est co-directrice de la *Nakba Archive*¹². Cette archive orale est décrite par Jihane Sfeir comme un des projets les plus aboutis et les plus ambitieux.¹³ Il répertorie des récits de réfugiés de 1948 de la première génération : « les histoires vécues, enregistrées sous forme de récits et de témoignages rendent compte d'une histoire non formulée, souvent écrasée par un récit historiographique palestinien nationaliste dominant, et totalement niée par le récit sioniste¹⁴ ». Dans *Partition*, elle va soumettre l'archive visuelle du Musée Impérial de la Guerre au regard des réfugiés Palestiniens qu'elle a rencontrés pour ses recherches au Liban. Elle crée une forme de tension émotionnelle entre l'image et le son, entre l'archive froide silencieuse et l'émotion sonore de ceux qui la commentent, entre le passé et le présent, entre l'observé et l'observateur ; le dispositif choisi offrant la possibilité d'une réappropriation de l'histoire par l'affect.

Les voix, avec la singularité de leur grain et de leur rythme, sont les vibrations, les flux, les ponts entre les époques, entre les sujets muets de l'archive et les témoins d'aujourd'hui. Des témoins peuvent commenter en direct les archives et se saisir d'un détail de l'image pour convoquer un souvenir : le visage d'un homme en arrière-plan ou trop vite balayé par un mouvement de caméra. Arrêt sur image : « cet homme est heureux, il est timide ». On lui attribue des sentiments, une personnalité et l'identification se poursuit quand la voix évoque le souvenir de son propre père. Ce visage attire l'attention et il acquiert une présence, devenant le fragment d'une recomposition ou d'une reconstitution de la vie palestinienne. On est donc à l'opposé du regard ethnographique de l'opérateur qui a filmé ce visage pour le reléguer au rang des nombreux figurants

11- Löwy Michael. *Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « sur le concept d'histoire »*. Paris : L'éclat, 2014, p.12.

12- *Le projet répertorie 650 récits de Palestiniens de la première génération de réfugiés vivant dans les camps du Liban et originaires de 150 villes et villages de la Palestine de l'époque du Mandat britannique, disponible sur : www.nakba-archive.org*

13- Sfeir Jihane. « Mémoires vives palestiniennes. L'apport des archives orales dans la construction d'un patrimoine de la Nakba ». In : Jungen Christine, Sfeir Jihane (dirc.). *Archiver au Moyen-Orient. Fabriques documentaires contemporaines*. Paris : Karthala, 2019, p.136.

14- Allan Diana K. « The Role of Oral History in Archiving the Nakba ». In : *Al-Majdal Magazine* [en ligne]. Numéro spécial « A Role for Oral History. Uncovering Palestinian Memory », n° 32, hiver 2007. Disponible sur : <https://www.badil.org/en/publication/periodicals/al-majdal/item/973-the-role-of-oral-history-in-archiving-the-nakba.html>

anonymes d'une histoire en marche. Entre la personne qui parle au présent et l'image du passé, un rapport d'identification s'établit que l'on sait être fictif mais dont on mesure la capacité réelle à restituer une humanité aux sujets de l'archive silencieuse. Le film rassemble ainsi, nombre de souvenirs individuels qui participent à un travail de rédemption collective, engageant tant celui qui commente l'image que le spectateur qui se figure intérieurement la nature de cette relation dans le présent de l'acte de voir.

Kamal Aljafari procède aussi à un travail sonore sur les archives qui relève de la remémoration. La séquence qui montre l'attentat pendant lequel l'archive du Centre de Recherches Palestinien a été volée par l'armée israélienne apparaît à plusieurs reprises. La première fois, les ondes sonores sont déformées, donnant l'impression d'être ralenties pour ne laisser affleurer que quelques cris, sirènes, vrombissements de voitures, bruits d'incendie. Le son rendu inintelligible nous place immédiatement dans une relation plus ouverte et intuitive à l'image. L'événement fondateur qui déclenche le film est traité de manière sensorielle et ce ne sera que plus tard que l'on comprendra le sens et la nature de ces images. A la suite de cette séquence, une voix masculine résonne sur un long travelling filmé depuis une voiture qui traverse les rues vides de Beyrouth. C'est la voix d'Anis Sayegh¹⁵, le directeur du Centre de Recherches Palestinien qui témoigne de l'attentat par colis piégé, qu'il a subi en 1972, dix ans avant l'attaque du centre de recherches. Il raconte son état de demi-conscience, sa perception sensible et subjective de l'événement. Le traitement sonore de son témoignage transforme le travelling filmé en une visualisation subjective de son attention flottante alors qu'il est sur le seuil entre la vie et la mort. Quand le film montrera une seconde fois les images de l'attaque du Centre de Recherches Palestinien, c'est chargé de cet affect sonore que nous retrouverons ces images, le cinéaste suscitant, chez le spectateur, des effets de remémorations à l'intérieur même du film.

D'autres séquences créent les conditions pour que le spectateur, en situation de lire des textes, verbalise mentalement les voix de personnages qui s'expriment à la première personne. Ces passages reprennent le principe d'un témoignage personnel diffusé sur les images d'un paysage en mouvement. Les textes sont des extraits de nouvelles de l'écrivain palestinien Ghassan Kanafani ; ils ont pour fonction de chapitrer le film : « A page from Ramle » (1956), « Letter from Gaza » (1956), « Returning to Haifa » (1969). Un enfant raconte une humiliation subie par les soldats israéliens, un père ayant fui vers Gaza lors de la Nakba parle de sa fille amputée de la jambe, ou un Palestinien évoque son retour à Haifa après 67. Tous ces récits, malgré des situations historiques différentes, se répondent. Ils sont autant de témoignages singuliers et intimes qui rendent compte d'une condition existentielle palestinienne collective, à savoir une présence-absence à laquelle Kamal Aljafari, en tant que « Palestinien de 48¹⁶ » s'identifie personnellement,

15- Le texte d'Anis Sayegh est lu par un comédien pour le film.

16- « Les Palestiniens de 48 » désignent les Palestiniens qui vivent aujourd'hui à l'intérieur des frontières d'Israël.

même si le film ne comporte pas de dimension autobiographique déclarée. Dans un entretien mené lors de la sortie de *Recollection*, le réalisateur décrit ainsi la condition des « Palestiniens de l'intérieur » : « Ils sont d'ici mais pas ici, présents mais absents. Ils sont originaires du lieu, mais tout dans la société israélienne les destitue d'une existence ou d'une présence légitime¹⁷ ». C'est précisément ce sentiment d'exil intérieur que *A Fidai Film* veut faire partager au spectateur, toutes ces bribes d'histoires finissant par dessiner une cartographie sonore et affective, à l'image de la géographie éclatée et des vécus dispersés que le film rassemble sans en annuler la dimension fantomatique.

Dans ces deux films, il ne faut pas considérer le son comme la dimension vivante d'une image qui, elle, serait la trace de la destruction ou de l'effacement. La relation entre l'image et le son est beaucoup plus complexe, elle est plutôt de l'ordre d'une tension qui révèle un processus d'anarchie où le son ne viendrait pas seulement compenser, mais aussi creuser à même l'image la destruction en cours et le processus de l'impossible archivage de l'histoire palestinienne. Jacques Derrida, dans *Mal d'archive*¹⁸, explique comment la psychanalyse modifie le concept d'archive, tant dans son rapport au commencement que dans son principe même de consignation et de conservation en lien avec la loi ou l'autorité. Le philosophe resitue l'archive dans une dynamique freudienne de la mémoire et de l'oubli. Archiver, ce ne serait pas enfermer et conserver les faits passés, mais bien plutôt, se confronter à la pulsion de mort et à la logique de l'oubli inhérente à l'archive même, ou à toute volonté de consignation matérielle et technique de la mémoire. L'archive est toujours menacée de destruction, et ce sont précisément les absences et les refoulés de ce processus qui sont archivés. Dans *Partition* et dans *A Fidai Film*, le son accompagne les défauts de l'image, ses loupés, ses impossibilités, les effacements et révèle la force de destruction inhérente à l'archive, rendant manifeste les refoulés de l'histoire.

Diana Allan n'a pas été en mesure de payer le prix très élevé, demandé par le Musée Impérial de la Guerre, pour l'usage et l'acquisition des droits des images d'archives. Le musée correspond à une forme d'autorité qui contribue à rendre impossible la circulation des images. La réalisatrice choisit donc de refilmer en

17- Propos recueillis par Marianne Poche, *Journal du cinéma du réel*, pour la première du film *Port of Memory* de Kamal Aljafari, mars 2010. La citation intégrale est la suivante : « Theodor Adorno disait : « pour un homme qui n'a plus de patrie, écrire devient un endroit où vivre... » Pour un palestinien le cinéma est une patrie. Je suis parti d'une réalité que vivaient des gens de ma famille. Ils venaient d'être expulsés de leur maison dans laquelle ils vivaient depuis des années et cela m'a ôté le sommeil. Jaffa, ou du moins ce qu'il reste de Jaffa, n'est pas seulement une ville qui subit l'embourgeoisement, c'est un lieu qui a été occupé puis vidé de ses habitants il y a soixante-cinq ans. Le peu de gens qui y sont restés ont tout laissé derrière eux et sont devenus indésirables, des immigrants dans leur propre pays. Ils sont d'ici mais pas ici, présents mais absents. En arabe, nous sommes désignés comme « ceux de l'intérieur », ce qui a une résonance particulière pour une oreille palestinienne. Cette expression désigne les Palestiniens qui vivent à l'intérieur d'Israël. Pourtant, être « de l'intérieur » signifie être indésirable, ne pas exister sur de nombreux plans, politiquement, juridiquement, socialement et pour finir, cinématographiquement. C'est une expérience de déplacement intérieur, de désorientation et finalement de doute sur la légitimité et la finalité de sa propre existence, un exil en soi-même. »

18- Derrida Jacques. *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris : Galilée, 1995.

16 mm les fichiers proposés en streaming. Les défauts techniques deviennent une esthétique dédiée du film, à commencer par la variation de la vitesse de défilement des images. Plusieurs films sont initialement tournés à 23 images par seconde et refilmés à 24 images, ce qui crée un effet de saccades. Diana Allan joue de ces défauts à force de ralentis, clignotements, lumières variables, accentuation du grain ou du flou et le son vient leur redonner une dynamique. On pense à l'image dialectique benjaminienne dont Christa Blümlinger salue « la fonction salvatrice » qui « s'appuie sur la perception de ce qui se perd sans sauvetage possible¹⁹ ».

L'image monoculaire présente au début de *Partition* revient comme un leitmotiv : dans sa partie haute, la silhouette conquérante d'un soldat à cheval. Une voix en arabe décrit ce qu'elle voit : « Il y a un soldat sur un cheval. Il semble attendre ses soldats. Peut-être pour diviser le terrain. » Quelques minutes plus tard, la même image évolue et passe de la figure de la cible à un éclat poétique : plus abstraite et évanescence, elle est habitée par des apparitions fantomatiques de chevaux circulant dans la partie basse du cercle. On entend le souffle d'un enfant, le sifflement fragile et tendre d'une voix qui esquisse sa présence au monde en apprenant à lire : « Adeeb montait un beau cheval ». La fragile vibration sonore qui rompt le silence s'associe à la fugacité de l'apparition du cheval pour désigner une autre habitation du monde. C'est comme si ces présences étaient des vibrations arrachées au flux des images, éprouvées à la limite de la visibilité, souvent accentuées par les zooms et les recadrages. Les sujets apparaissent et disparaissent au gré des défauts de l'image, surgissant du blanc ou retournant au noir, se manifestant comme autant de modulations réagissant aux différents timbres de voix. C'est comme si la qualité vibratoire du son contaminait l'image pour qu'elle révèle l'impossible accès aux archives, mais aussi la capacité de réinvention du rapport à l'histoire à partir du moment où cette anarchie défie les lois imposées.

De la même manière, Kamal Aljafari va créer une forme de tension synesthésique entre le son et le rouge qui affecte l'image. Au moment de la préparation d'*A Fidai Film*, alors que le réalisateur était à la recherche des archives du Centre de recherches palestinien, il fait la rencontre de Rona Sela, une chercheuse israélienne en possession du fonds. Malgré la position engagée de cette universitaire dans une lutte décoloniale, elle ne va mettre à sa disposition qu'une petite partie des dossiers d'images en très basse définition²⁰. Kamal Aljafari va

19- Blümlinger Christa. Op. cit., p. 27; Benjamin Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot, 1979, p. 241.

20- Discussion avec Adam Shatz, *Columbia Institute for Ideas and Imagination*, 15 avril 2025. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ylc8x3YrwvE> Lors de cette discussion, Kamal Aljafari raconte les différentes stratégies de Rona Sela pour ne pas lui communiquer l'archive et poursuivre, en un sens, le processus de pillage des palestiniens. L'article de Ayham al Sahli aborde aussi cette question de l'accès aux archives : « Kamal Al-Jafari : la caméra des dépossédés dans son nouveau film *A Fidai Film* ». In : *Revue d'Études Palestiniennes* [en ligne, en arabe]. 29 août 2022. Disponible sur : <https://www.palestine-studies.org/en/node/1653042>

alors utiliser les conditions dégradées des archives pour raconter la dépossession toujours actuelle et recommencée des Palestiniens. Il conserve, dans son film, les traces de la dégradation du signal, comme il exhibe aussi les stigmates de la détention des archives, autant de traces des gestes de domination exercés par les Israéliens sur ces archives et inscrites dans leur matérialité. Les time code sont apparents, les débuts et fin de bobine dévoilent les indications techniques, les rayures sont assumées, les images sous-exposées ou surexposées sont montées, elles sont parfois saccadées comme s'il s'agissait de bobines trop courtes, le signal vidéo peut être déformé au point de produire une image abstraite où des formes méconnaissables ondulent sur l'écran. Les archives acquièrent une qualité plastique vibratoire, une pulsation qui donne le pouls de la « caméra des dépossédés ». Elle est guidée par une énergie sonore et rythmique qui fait se succéder et se mêler parfois, en une discrète symphonie, battement mécanique, tintement du glas, éboulements, feux et bruits parasites. Si les dépossédés finissent par apparaître, c'est depuis les failles, les brèches, les acouphènes s'arrachant à une présence fantomatique et mélancolique.

Le film commence sous l'égide d'un soleil « rouge », à la clarté blafarde, une étrange éclipse à la lumière de sang et de guerre, annonçant l'apparition en silhouette d'une femme et de deux enfants au bord d'un rivage. Ces présences semblent condamnées à hanter les lieux, à errer et à garder inscrites en elles les traces de la destruction. Le rouge des écritures censurant l'image a muté pour devenir la couleur des fantômes qui parcourent les ruines des maisons détruites. Plus loin, les rayures de la pellicule deviennent des larmes de sang. Synesthésie entre la couleur et le son, le rouge vient parasiter l'image et perturber le spectre sonore, nouvelle partition des refoulés. Il est le feu qui détruit, mais il se fait aussi magma, où les explosions impulsent la vie. Énergie qui peut amener la mort, la couleur rouge est aussi toujours à même de se transformer en puissance vitale, en force organique vers la régénération.

SONORISATION DES ARCHIVES ET PAYSAGE SONORE

Selon Jacques Derrida envisager l'archive là où elle se dérobe ne mène pas forcément à une dimension négative. L'anarchie est une aporie qui s'exprime parfois sous la figure du refoulé et qui tente d'infléchir tout processus de reconduction du même ou de retour vers un principe d'origine. Considérant l'impensé de l'archive, le philosophe écrit : « Il engage l'histoire du concept, il infléchit le désir ou le mal d'archive, leur ouverture à l'avenir, leur dépendance au regard de ce qui vient, bref tout ce qui lie le savoir et la mémoire à la promesse. ²¹ » *Partition* et *A Fidai Film* proposent une sonorisation des archives qui invite à penser ces deux films comme des reconstitutions de paysages sonores. Ainsi, la logique des carnets filmiques ne pose plus seulement la question de la remémoration, mais aussi celle de la projection d'un paysage sonore palestinien, envisagé comme promesse ou comme projet politique.

21- Derrida Jacques. *Op. cit.*, p. 52.

La notion de paysage sonore est inventée par R. Murray Schafer en 1969²² dans *The new Soundscape*, elle sera reprise dans le livre *Le paysage sonore : le monde comme musique* paru en 1977. Par ce terme, Schafer désigne la relation entre l'homme et les sons de son environnement. Considérant la modification que la société industrielle opère sur la nature des sons, il propose de les prendre comme objet d'étude. Le paysage sonore est donc pensé comme une collection de sons enchevêtrés qui mettent en relation la vie et la société et cela mène à l'écologie acoustique qui essaye de penser la manière dont les hommes transforment leurs milieux sonores et dont ils sont aussi transformés par eux. *A Fidai film* et *Partition* peuvent être envisagés comme des films-paysages, croquis d'une politique de l'écoute ou d'une attention en capacité d'ouvrir la Palestine à d'autres possibles que ceux de la guerre, des frontières et des destructions. L'écoute de ces films oriente vers un devenir du paysage et non vers la reconstitution d'un fantasme figé ou originaire du territoire.

Même si l'anthropologie contemporaine a critiqué Schafer pour son idéalisation du concept de nature, elle a été profondément marquée par sa pensée qui lui a permis d'intégrer le champ sonore dans ses recherches. C'est notamment le cas du laboratoire d'anthropologie sensorielle auquel participe Diana Allan. Quand elle enregistre les réfugiés palestiniens pour la *Nakba Archive*, elle est sensible à l'atmosphère sonore et à l'acoustique d'où émergent les voix. Dans *Partition*, elle donne souvent à entendre le processus et les coulisses de l'enregistrement des témoignages. Des oiseaux habitent le fond sonore d'un camp de réfugiés au Liban ou en Syrie, on les retrouve alors associés à la Palestine mandataire.

Au début de *Partition*, une image noire, on entend le silence d'un lieu, un souffle, les mouvements d'un corps qui nous font éprouver l'espace avant d'entendre la voix en émerger. L'ambiance est aussi importante que le contenu de ce qui est dit : « J'avais oublié, mais maintenant à cet instant précis, je me souviens de tout²³ ». L'archive est avant tout le fruit d'un réseau d'interprétations : elle est produite par la relation que les réfugiés palestiniens tissent avec elle, à même l'oubli où l'image cantonne les « sujets » de la Palestine mandataire. Et nous-mêmes, en tant que spectateurs, sommes également impliqués dans cette interprétation de l'archive. Nous ne voyons jamais les visages de ceux qui parlent et nous sommes ainsi amenés à développer une concentration d'écoute pour reconstituer mentalement la géographie du film. L'expérience acousmatique proposé par *Partition*, contribue à rendre l'archive vivante et à la réinscrire dans une dynamique en constant devenir, et ouverte à la mémoire des autres.

22- R. Murray Schafer, *The New soundscape, A handbook of modern music teaching*, Toronto, Berandol Music, 1969. Schafer R. Murray. *Le paysage sonore. Le monde comme musique*. Marseille : Wildproject, 2010 [éd. orig. 1977]. En 1977, la notion de paysage sonore est reprise dans *The Soundscape, our sonic environment and the tuning of the world*, ed. Knopf. Ce texte est traduit aux éditions Lattès en 1979 sous le titre *Le paysage sonore : le monde comme musique*.

23- Voici les paroles de la chanson qui précède cette phrase : « Je suis allée à la mer / pour jeter mes filets / J'ai rencontré les vagues / Certains riaient, certains pleuraient / L'onde m'a demandé / « Que se passe-t-il ? » / J'ai répondu : « J'ai perdu ma bien aimée » /

L'anarchie est aussi le fruit de la relation que Diana Allan²⁴ a réussi à créer avec les différentes personnes enregistrées. Elle assume sa présence dans plusieurs enregistrements, les participants s'adressant clairement à elle. « Diana » fait partie de l'entrelacement des voix qui mettent en mouvement l'écriture de l'histoire.

Alors que le paysage visuel exige de se mettre à distance pour le percevoir, le paysage sonore est immersif. Pour la dernière séquence l'enregistrement de cinq appels à la prière sont diffusés simultanément dans un camp de réfugiés ; le léger décalage entre chacun de ces appels crée une résonance qui va guider le montage image fondé sur la reprise de plusieurs motifs marquants vus précédemment dans le film. Certains sont solarisés, d'autres sont utilisés en surimpression : en fusionnant la figure et le fond, les visages deviennent des paysages abstraits. Les résonances de la bande son semblent induire les liens qui se tissent à l'image. Le paysage sonore de la Palestine devient une forme d'écologie acoustique faite de résonances, en capacité de nous faire envisager ce territoire selon un régime de liens et d'interactions, en constante évolution, loin de la visualité coloniale et séparatrice décrite dans la première partie et toujours en vigueur aujourd'hui.

La notion de « paysage sonore » va avoir une influence dans plusieurs domaines. Si *Partition* est le fruit d'un tournant sonore de l'anthropologie, *A Fidai Film* est plutôt marqué par l'utilisation du *Field recording*²⁵ comme pratique sonore et musicale. Attila Faravelli, le monteur son peut déformer le son existant des archives quand elles ne sont pas muettes, mais aussi concevoir des ambiances en allant puiser dans sa banque sonore ou en faisant des enregistrements spécifiques pour le film. La plupart du temps, il se saisit d'un élément présent à l'image pour proposer une recomposition atmosphérique : l'eau, le vent, des explosions, des éboulis, un sifflement, des voix au loin, le grincement d'un train, le vrombissement d'une voiture, le grésillement d'une bobine. Le son n'est pas composé par la superposition des bruits contenus dans l'image, mais c'est plutôt le choix d'un élément qui va définir une plage sonore et qui donne la tonalité de la séquence. C'est une conception atmosphérique du son qui prédomine. Simon Fisher Turner est l'auteur d'une musique électro-acoustique composée à partir de « field recording » et qui procède de l'indistinction entre musique et sons enregistrés. L'*ambient music* vient précisément de l'héritage de l'écologie sonore et encourage une attention aux sons et à leurs interrelations, quelle que soit l'origine des sons, naturelle ou artificielle. Le film propose un paysage phénoménologique qu'il faut savoir écouter pour en saisir les ressources. Les

24- Diana Allan rappelle, dans les entretiens sur le film, qu'elle est de nationalité britannique et que c'est aussi à ce titre qu'elle fait ce travail. Mais dans l'article « Not the Songs but the Singing : Sounding Sense in Colonial Films from British Mandate Palestine », elle n'évade pas la question de sa légitimité en tant que non-palestinienne à produire une « contre-histoire » de la Palestine. (Allan Diana. « Not the Songs but the Singing: Sounding Sense in Colonial Films from British Mandate Palestine ». In : *Social Research: An International Quarterly*. Hiver 2022, vol. 89, n° 4.)

25- Le « field recording » est né à la fin du 19^{ème} siècle avec l'invention de divers systèmes d'enregistrements ; « Enregistrement de terrain », il consiste à capter la vie sonore de notre monde.

images d'un kibboutz sont traitées selon un principe de schizophonie²⁶ et sont associées à des images de désert jusqu'à ce qu'une mélodie jouée à la flûte fasse résonner la voix d'un enfant. L'air qui vibre dans l'instrument donne à entendre le vent et nous mène aux plans d'une agriculture respectueuse de son environnement : des champs de blé fertiles, de vertes terrasses étagées. Et la bande son de s'enrichir de chants d'oiseaux, de bruits d'écoulement d'une eau abondante avant d'être brutalement interrompue par le retour aux images de chantiers et de la modernité telle qu'elle a été envisagée par les heures glorieuses du sionisme.

A Fidai Film est un écosystème sonore particulièrement riche entre musique, son, bruit et voix, un modèle d'écologie sonore. De la même manière, les chansons dans le film sont pensées comme des boucles musicales évolutives qui sous-tendent un montage organique. Les ritournelles et comptines font de l'enfant une figure centrale du film : confronté à la répression et à l'annihilation, l'enfant invente, malgré lui, des stratégies de résistance ingénieuses : face à la confiscation de la terre et depuis l'épreuve d'un sentiment d'inexistence, la ritournelle fait advenir, par le retour du rythme et de la rime, des signes repères auxquels se rattacher, induisant un nouveau rapport au territoire, un nouveau rapport au territoire, fruit d'un arpentage et d'une attention.

Il est aussi à noter que *A Fidai Film* n'exclut pas la question de l'altérité. On pense au montage parallèle qu'il propose entre une fiction en couleurs israélienne des années 1960 et une archive palestinienne en noir et blanc où l'on voit la veuve du cinéaste Hani Jawaria, étouffée par les larmes, alors que son mari vient d'être assassiné. Le cinéaste met en regard ces deux films en reliant le dialogue bavard d'un couple à la plage et le silence de cette femme. Comme dans *Recollection*²⁷, où Kamal Aljafari cherche à faire exister les fantômes palestiniens dans des plans de films de fiction israéliens, *A Fidai film* invente un dispositif sonore en mesure de déconstruire la fiction israélienne pour rendre la parole à la femme de Hani Jawari : elle raconte la mort de son mari et elle rend hommage au combat qu'il a mené.

Si Kamal Aljafari dans cette séquence montre comment le son des uns entre en correspondance avec le silence des autres. Il va aussi, proposer un paysage sonore de la résistance palestinienne ouvert à l'altérité et à tous les vaincus de l'histoire quelle que soit leur nationalité, ou leur origine. Pour la partie du film, plus particulièrement dédiée aux images de lutte des palestiniens, il est frappant de voir comment le traitement de l'ambiance sonore permet au film de

26- La « schizophonie » est un terme utilisé par R. Murray Schafer pour désigner le décalage entre un son et sa source.

27- *Recollection* de Kamal Aljafari, 2015, synopsis du film sur Tènk : « Dans les films israéliens et américains des années 60 à 90 tournés à Jaffa, tous les protagonistes sont effacés des images originales, ne laissant derrière eux que le décor vide de la ville. Quelqu'un revient à Jaffa, comme il pourrait revenir dans tout autre endroit après une catastrophe. Ce quelqu'un, c'est moi, ce sont mes grands-parents, c'est un photographe, c'est un composé de toutes les figures marginales. C'est la mémoire elle-même qui filme. La mémoire de tout l'arrière-plan sauvé de l'écran. »

se détacher de l'imagerie prédéterminée du nationalisme palestinien. Le travail de collaboration avec Jochen Jezussek, le mixeur, donne lieu à des gros plans sonores comme dans cette séquence filmée dans un camp palestinien, où l'on voit un jeune adolescent marchant dans la boue. Le son insiste sur les bruits de ses pas, ses sensations corporelles, son inscription dans la terre, excluant toutes autres ambiances du plan. Ainsi se crée un effet de présence, en décalage avec toute reconstitution réaliste. Le sujet filmé se retrouve détaché de son contexte et le spectateur partage avec lui une perception de l'ici et du maintenant, pleinement contingente. Ce jeune homme n'est plus l'image type du réfugié palestinien, il devient un être singulier échappant à sa condition, à sa nationalité et se prête à une forme d'universalité.

Les gros plans sonores sont aussi utilisés sur des images de destruction de maisons rendant la qualité du bruit d'éboulis presque irréaliste. Le mixeur, comme souvent dans le film, choisit de régler très bas le volume général, comme si les destructions et l'appropriation des maisons palestiniennes pouvaient se faire dans le plus grand calme et l'indifférence générale. Les Palestiniens, tels des ombres, se retrouvent au milieu de gravats ou enfermés derrières des barbelés, comme isolés de leur contexte sonore. Je n'ai alors pas pu empêcher que se réveille en moi le souvenir des archives de la Seconde Guerre mondiale et les images des ghettos en Europe. Il ne me semble pas que le film travaille à construire un parallèle à gros traits entre le sort des Palestiniens et la persécution des juifs, mais la désidentification que propose le son offre au film la possibilité d'être un hommage à tous les vaincus de l'histoire, y compris les juifs d'Europe, dépossédés de leur propre histoire quand le sionisme institutionnalise la mémoire de la Shoah au profit de son propre projet.

A Fidai Film et *Partition* dessinent, chacun à leur manière, des paysages sonores qui maintiennent, en ces temps terribles de génocide, l'exigence d'une Palestine en devenir et d'un mouvement de libération qui concerne au premier chef, les palestiniens, mais aussi d'autres populations. Des nombreuses sensations et perceptions transmises dans ces carnets filmiques, l'une reste plus que les autres ancrée dans notre mémoire de spectateur : c'est la sensation du vent, qui, dans le paysage, transmet et diffuse les ondes sonores, celle de l'air qui donne vie aux chants et aux paroles. Il en va ainsi du souffle de Mahmoud Darwich évoquant un paysage sonore qui nous projette vers l'avenir :

« Et ici je suis
La voix de mon père résonne
Je suis d'ici et ici je suis
Et je suis moi et ici est ici et je suis moi
L'écho se rapproche,
Brise l'étendue
Tempête, trouve l'écho

Résonne l'écho
A jamais ici, ici à jamais
Et le temps est parti
L'écho est devenu pays, ici
Brise les murs de l'univers, ô mon père
Echo autour de l'écho
Et que cela explose !²⁸ »

BIBLIOGRAPHIE

- Allan Diana K. « The Role of Oral History in Archiving the Nakba ». In : *Al-Majdal Magazine* [en ligne]. Numéro spécial « A Role for Oral History. Uncovering Palestinian Memory », n° 32, hiver 2007. Disponible sur : <https://www.badil.org/en/publication/periodicals/al-majdal/item/973-the-role-of-oral-history-in-archiving-the-nakba.html>
- Allan Diana. « Not the Songs but the Singing: Sounding Sense in Colonial Films from British Mandate Palestine ». In : *Social Research: An International Quarterly*. Hiver 2022, vol. 89, n° 4.
- Allan Diana. *Voices of the Nakba: A Living History of Palestine*. Londres : Pluto Press, 2021.
- Allan Diana. *Refugees of the Revolution: Experiences of Palestinian Exile*. Stanford (CA) : Stanford University Press, 2014.
- Attali Jacques. *Bruits*. Paris : Le Livre de poche, 1986.
- Barbanti Roberto. *Les sonorités du monde: de l'écologie sonore à l'écophilosophie sonore*. Dijon : Les Presses du réel, 2023.
- Baumann Stéphanie. *Voir la Palestine: contre-champs artistiques*. Toulouse : Éditions Lorelei, 2025.
- Benjamin Walter. *Sur le concept d'histoire*. Paris : Payot & Rivages, 2013 [éd. orig. 1940].
- Blümlinger Christa. *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris : Klincksieck, 2013.
- Boidy Maxime (dir.). *Politiques sonores*. *Revue Politique de l'image*, n° 11. Paris: Poli, 2015.
- Boudreault-Fournier Alexandrine. « Ce que nous apporte le son: réflexions sur un champ en vibrations ». In : *Anthropologie et Sociétés*. 2019, vol. 43, n° 1. DOI : <https://doi.org/10.7202/1060868ar>
- Certeau Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 2002. (Folio Histoire).
- Christoffel David, Tiger Guillaume. « Field recording, hypothèses critiques ». In : *Multitudes*. 2015, n° 60.
- Dabashi Hamid. *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*. Londres–New York : Verso, 2006.
- Darwich Mahmoud. *Anthologie (1992–2005)*. Édition bilingue. Arles : Actes Sud, 2009.
- Derrida Jacques. *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris : Galilée, 1995.
- During Élie (dir.). *Critique*, n° 927–928, « De la musique aux arts sonores ». Paris : Éditions de Minuit, 2024.
- Feld Steven. *La recherche comme composition*. Dijon : Les Presses du réel, 2023.

28- Darwich Mahmoud. *Anthologie (1992–2005)*. Édition bilingue. Arles : Actes Sud, 2009. Ce poème lu par Mahmoud Darwich clôt le film de Simone Bitton *Et la terre comme la langue*, 1997.

- Fourest Laure. « La Palestine comme écran ou comment passer de l'autre côté du miroir ». In : *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*. 2013, n° 134.
- Gertz Nurith, Khleifi George. *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2008.
- Heacock Roger, Mall-Dibiasi Caroline. *Liberating the Phantom Elephant: The Digitization of Oral Archives*. Ramallah : Ibrahim Abu-Lughod Institute of International Studies, Forced Migration Unit, 2011.
- Löwy Michael. *Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « sur le concept d'histoire »*. Paris : L'éclat, 2014.
- Mirzoeff Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham–Londres : Duke University Press, 2011.
- Nadrigny Pauline. « Paysage sonore et pratiques de field recording: le rapport de la création électroacoustique à l'environnement naturel ». Journées d'études « There Is No Such Thing as Nature! », 2010. Disponible sur : <http://culturevisuelle.org/icones/712>
- Pic Muriel (dir.). *Critique*, n° 879–880, « Faire collecte. Archives et création ». Paris : Éditions de Minuit, 2020.
- Picaudou Nadine (dir.). *Territoires palestiniens de mémoire*. Paris : Karthala, 2006.
- Poche Marianne. *Propos recueillis*. In : *Journal du cinéma du réel*. Mars 2010.
- Russell Catherine. *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham–Londres : Duke University Press, 2018.
- Sanbar Elias. *Figures du Palestinien. Identité des origines, identités de devenir*. Paris : Gallimard, 2004.
- Schafer R. Murray. *Le paysage sonore. Le monde comme musique*. Marseille : Wildproject, 2010 [éd. orig. 1977].
- Schwarzingher Charlotte. « En quête d'image(s). L'emploi des archives pour la construction d'une mémoire (visuelle) palestinienne ». In : *Regards. Revue des arts du spectacle*, n° 21. Beyrouth : IESAV, Université Saint-Joseph de Beyrouth.
- Sfeir Jihane. « Mémoires vives palestiniennes. L'apport des archives orales dans la construction d'un patrimoine de la Nakba ». In : Jungen Christine, Sfeir Jihane (dirs.). *Archiver au Moyen-Orient. Fabriques documentaires contemporaines*. Paris : Karthala, 2019.
- Sterne Jonathan. *Une histoire de la modernité sonore*. Paris : La Découverte, 2015.
- Traverso Enzo. *La fin de la modernité juive*. Paris : La Découverte, 2013.
- Virilio Paul. *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*. Paris : Éditions des Cahiers du cinéma, 1991.
- Weizman Eyal, Segal Rafi (dirs.). *Une occupation civile. La politique de l'architecture israélienne*. Paris : L'Imprimeur, 2004.
- Yaqub Nadia. *Palestinian Cinema in the Days of Revolution*. Austin : University of Texas Press, 2018.

ملخص | يعتمد "فيلم فدائي" للمخرج كمال الجعفري على الأرشيفات الفلسطينية التي صادرتها إسرائيل في بيروت عام ١٩٨٢. وقد أنتجت ديانا آلان فيلم "التقسيم" باستخدام أرشيفات من أرشيف فلسطين الانتدابية المحفوظة في متحف الحرب الإمبراطوري في لندن. لا يشير دفتر ملاحظات الفيلم إلى نوع من التحرير المجزأ فحسب، بل يسمح لنا أيضًا بإعادة النظر في العلاقة بين الصوت والصورة، وبالتالي فهو يقدم تجربة في إحياء الذاكرة في الحاضر. من خلال إضافة الصوت إلى الصور، يطرح المخرجان تساؤلات حول التناقضات الكامنة في الأرشيفات ومحوها أو مقاومتها للخطاب السلطوي أو الدعائي. وهكذا، وتحت ستار الأنثروبولوجيا الحسية والصوتية عند ديانا آلان أو الإيكولوجيا الصوتية عند كمال الجعفري، يتيح لنا هذان الفيلمان تخيل مشاهد صوتية لفلسطين الصائرة، وكأنها وعد قادر على إحباط منطق الإبادة الجماعية الذي يعصف بهذه الأرض منذ ٧٥ عامًا

كلمات مفتاحية | أرشيف، صوت، فلسطين، مشهد صوتي، تسجيل ميداني، أنثروبولوجيا حسية

Judith Abensour est docteure en littérature française. Elle enseigne la théorie des arts et du cinéma à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris. Elle écrit sur l'art, le cinéma et la littérature. Elle a réalisé plusieurs films en Israël et en Palestine dont *Parades* (co-réalisé avec Thomas Bauer en 2013) et *Foedora* (2021) qui revient sur l'histoire du Musée Palestinien de Birzeit.