

UN ESPACE A SOI: *A WORLD NOT OUR* DE MAHDI FLEIFEL COMME LIEU DE RÉSURGENCE DE L'IDENTITÉ DES PALESTINIENS EN EXIL

KATIA OURIACHI
UNIVERSITÉ PARIS SORBONNE

Abstract – *A World not Our*, de Mahdi Fleifel, retrace les conditions de vie tragiques de ses amis et de sa famille dans un camp de réfugiés du sud du Liban, tandis que lui et ses parents ont pu s'exiler au Danemark. L'ensemble de son œuvre constitue une réflexion sensible sur cette géographie brisée qui caractérise autant l'espace de l'exil et l'expérience des réfugiés. Les réfugiés du camp de Hein-el-Hilwe vivent dans un espace entièrement clos, où le temps semble s'être arrêté en 1948. Cet article montre comment le regard du cinéaste travaille les tensions à l'œuvre dans le camp de réfugié, pour recréer à partir de lui un espace imaginaire auquel l'exilé peut se référer comme à une forme d'origine stable que la situation politique lui a pourtant refusée. L'œuvre cinématographique met en évidence le rapport dynamique à l'espace qui est celui des réfugiés et des exilés. Malgré l'enfermement, les lieux semblent s'agrandir, réenchantés par la vie qui y circule malgré tout, l'invention du quotidien hors des cadres imposés. L'habitat précaire, par sa fragilité même, devient un lieu de résurgence et de rayonnement pour la culture palestinienne, un foyer au sens le plus riche du terme. Ce documentaire, à l'image de l'ensemble de la filmographie du cinéaste, nous rappelle que l'art est une manière fertile d'inventer un lieu à soi, un espace de résurgence culturelle, dans un monde qui se refuse à accueillir les autochtones. En utilisant le cinéma comme lieu de mémoire, Fleifel se constitue en acteur d'une histoire qui dépasse les limites imposées par l'ordre politique, "cette mémoire impossible, qui parle plus haut et plus loin que les chroniques et les recensements", comme l'écrit Edouard Glissant.

Keywords: cinéma palestinien; exil; espace; mémoire.

Mehdi Fleifel, jeune réalisateur palestinien vivant au Danemark, a fait du camp de Hein-el-Hilwe, où il a passé une partie de son enfance, le point focal de son œuvre cinématographique. Le cinéma des Palestiniens en exil a un rapport crucial à la mémoire. Les artistes tentent de conserver les noms des lieux effacés après 1948, de créer des contre-récits pour redonner vie au point de vue des vaincus. Mais, pour Mahdi Fleifel, comme pour toute une jeune génération d'artistes Palestiniens, ce rapport au temps se double d'un rapport original à l'espace. Il s'agit non plus de retrouver par la mémoire mais de recréer ce lieu perdu, ce point d'origine impossible pour ceux dont le rapport à la géographie est empêché par les tragédies actuelles. Cette manière originale d'entrer en relation avec les lieux depuis l'exil peut être observée dans *A World not Ours*, le premier film de Mahdi Fleifel. Tout se passe comme si le cinéma lui permettait de ménager un espace pour se tenir entre les lieux, le pays qui accueille l'exilé et le lieu d'origine, auquel il est sans cesse nécessaire de faire retour car il est impossible de véritablement y revenir, au sens plein du terme.

1. Une géographie brisée

Pour comprendre ce rapport original à l'espace chez le cinéaste Mahdi Fleifel, il convient

tout d'abord de rappeler quelques éléments biographiques et historiques. Le réalisateur, né en 1979, a grandi dans le camp de Hein-el-Hilwe, avant que sa famille proche ne puisse déménager au Danemark, alors qu'il était âgé de 9 ans. Le camp de Hein-el-Hilwe, situé au sud du Liban, près de Sidon, accueille un grand nombre de Palestiniens à partir de la Nakba en 1948, d'abord sous l'égide de la Croix rouge. Un accord de 1979 fait du camp un lieu situé hors de l'autorité de l'état libanais. Celui-ci tente par la suite de revenir sur cet accord, sans toutefois pouvoir soustraire Hein-el-Hilwe aux factions palestiniennes qui se disputent encore aujourd'hui ce territoire.

Le camp est particulièrement marqué par l'intervention militaire israélienne au Liban en 1982, qui a pour objectif de lutter contre les mouvements insurrectionnels palestiniens présents dans la région, organisés à l'époque autour de l'OLP. Il est alors intégralement détruit par l'armée israélienne. Alors que la stratégie israélienne est, selon les reporters israéliens, de déchaîner la plus grande violence possible sur le Liban afin de forcer les Libanais à se désolidariser des opposants palestiniens de l'OLP, les nombreux drames humains et les importants dégâts matériels renforcent le sentiment panarabique et la légitimité de l'OLP dans la région. L'historien Rachid Khalidi note que Yasser Arafat devient alors le dirigeant d'un "para-état" ("para-state"), avec une administration et une bureaucratie qui transcendent les frontières officielles, et des ressources économiques qui dépassent celles de certains états reconnus (Khalidi 1987, p. 29). Bien que le camp perdure jusqu'à aujourd'hui, avec de plus en plus de constructions en dur, il ne s'agit pas d'une ville du Liban, mais bien d'une enclave qui échappe pour partie au contrôle des autorités du pays, et dont les habitants ne jouissent pas des droits des citoyens libanais (voyager dans le pays, aller et venir librement hors du camp, travailler, acheter des biens immobiliers). Plusieurs forces palestiniennes en présence se disputent l'autorité du camp, d'abord sous le contrôle du Fatah, affronté ensuite par le groupe islamiste Joud al-Cham.

Si l'approche de l'espace est originale chez les artistes palestiniens et chez Mahdi Fleifel en particulier, c'est donc d'abord parce que celui-ci n'existe pas tel que nous le connaissons en Europe, avec des frontières établies au point de paraître presque naturelles, avec le droit de circuler, de s'installer ailleurs, de revenir, de posséder une nationalité et la possibilité d'acheter des biens immobiliers, qui permettent de s'octroyer une petite parcelle de l'espace commun, pour y construire un foyer et un avenir.

Tout d'abord, à une échelle plus large que celle du camp, l'espace palestinien présente une géographie morcelée, à un niveau exceptionnel à l'échelle internationale. Pour rappel, les deux grands territoires principaux sont non contigus, et ne sont que partiellement sous autorité et contrôle palestinien. Ainsi, la bande de Gaza, sous contrôle intérieur du Hamas depuis 2007, voit depuis ses mers, ses côtes et son espace aérien sous contrôle israélien. Les poètes gazaouis relatent la manière dont le rapport au ciel se modifie pour les habitants, les drones, les avions étant devenus une présence continue et assourdissante. Dans son recueil de poèmes paru en 2022, *Things you May Find Hidden in my Ear*, Mosab Abu Toha exprime ce sentiment d'une omniprésence des drones dont le bruit se glisse dans tous les aspects du quotidien, amplifiant le sentiment de dépossession de l'espace (Abu Toha 2022). Dans son poème "Vers sans domicile", Marouane Makhoul écrit: "Pour écrire une poésie / qui ne soit pas politique / je dois écouter les oiseaux / Et pour écouter les oiseaux/ il faut que le bruit du bombardier cesse" (Laâbi 2022, p. 93). Ces vers très simples reprennent l'image d'une poésie désintéressée, liée à la nature, mais aussi à un schéma ascensionnel qui permettrait au poète de s'élever vers des sujets plus nobles, tandis que les écrivains palestiniens seraient constamment mis en présence de la violence latente qui caractérise leur quotidien et leur ferme le ciel.

La Cisjordanie, disjointe de Gaza, présente une organisation contrastée (Niksic, Eddin, Cali 2014), entre des zones sous contrôle civil et militaire entièrement palestinien (environ 18% du territoire), des zones sous contrôle civil palestinien mais contrôle militaire partagé avec Israël (environ 22%), et des zones entièrement sous contrôle israélien

(environ 60%). Ainsi, dans un espace coupé en deux, on observe un second niveau de morcellement, les zones A, B ou C étant elles-mêmes éparpillées et non contiguës. On peut alors parler d'une géographie empêchée, caractérisée par son morcellement à plusieurs niveaux et son absence totale de fluidité. Dans le cinéma palestinien, l'impossibilité de circuler librement, y compris à l'intérieur de la Cisjordanie, est constamment évoquée, matérialisée par les *checkpoints* mais aussi par le mur de séparation, édifié à partir de 2002 à la suite de la seconde Intifada, et qui empiète sur les frontières de 1969 de telle sorte qu'il isole certains villages et exploitations agricoles, annexés *de facto* par l'état hébreu. Qalandia a été analysé comme lieu emblématique de la confiscation et du morcellement de l'espace palestinien (Tawil Souris 2011). La topographie des lieux s'est considérablement modifiée à partir de 1948. Depuis la Nakba, Qalandia désigne un camp de réfugiés, abritant aujourd'hui environ 11000 personnes. Ce nom se réfère également à un immense *checkpoint*, unique point de passage entre la zone de Ramallah (Cisjordanie), et de Jérusalem Est, annexée par Israël au sein de la nouvelle frontière marquée par le mur de séparation, en dépit des accords internationaux. D'un point de vue concret, le *checkpoint* constitue un point de contrôle militaire israélien, bien qu'il coupe en deux un espace théoriquement supposé être sous autorité palestinienne. Construction monumentale, ce *checkpoint* matérialise la domination israélienne au sein même du territoire palestinien et renforce l'idée du bien fondé de frontières pourtant unilatéralement tracées. L'ampleur de l'édifice, les infrastructures qu'il contient (des parkings alors que les Palestiniens ne sont pas autorisés à y venir en voiture), les uniformes et les procédures officielles donnent au lieu toutes les apparences de la légitimité. Tawil Souris fait de ce type de *checkpoints* des "non-lieux" immobilisant la vie tout entière des Palestiniens qui les côtoient. Si elle emprunte ce concept à Marc Augé (Augé 1992), chez qui il désigne les espaces interstitiels, configurant la transition du flux de voyageurs, deux différences semblent ici capitales. Ces "non-lieux" ne visent pas à favoriser la fluidité du déplacement des Palestiniens sur leur territoire, mais à l'entraver, tout en permettant la négation de leur existence même aux yeux des Israéliens, auxquels d'autres routes et espaces de voyages sont réservés, rendant ces Palestiniens invisibles, comme si leur présence n'avait pas lieu d'être.

Le travail sur les espaces que sont les non-lieux du voyage sont l'un des traits stylistiques caractéristiques du cinéma des diasporas postcoloniales (Naficy 2001). Elia Suleiman porte un regard original sur l'omniprésence de ces *checkpoint* dans la vie des Palestiniens. Comme à son habitude, le réalisateur exilé ne choisit pas une approche réaliste, mais plutôt une critique emplie d'ironie sur la situation. *Divine Intervention* montre un couple amoureux mais situé chacun d'un côté du *checkpoint* de Qalandia, et donc du mur de séparation (Suleiman 2002). Dans ce film, c'est la circulation du désir et de l'amour qui est empêchée, et l'imposant édifice du *checkpoint* devient un "no man's land" entre deux mondes, mais aussi ce que le réalisateur lui-même désigne comme un "tableau", et que l'on peut considérer comme un espace scénique permettant d'extirper toute l'absurdité existentielle d'un quotidien devenu banal (Dabashi 2006, p. 146).

Les fictions des Palestiniens en exil mettent particulièrement en scène le contraste entre les possibilités de déplacement expérimentées par les citoyens étrangers descendant de Palestiniens et les expériences de l'espace très entravées vécues sur place. Dans le film *The Salt of the Sea* (Jacir 2008), de la cinéaste palestinienne Annemarie Jacir, une jeune femme née à Brooklyn se rend dans la région dans l'espoir de récupérer l'héritage de ses parents, perdu en 1948. Le film met sans cesse en tension les droits qui sont les siens en tant qu'étatsunienne et ceux des Palestiniens qui ne peuvent ni voyager ni circuler, tout espoir de fuir leurs conditions de vie leur étant refusé. L'héroïne rencontre ainsi un habitant de Cisjordanie occupée. Tandis que la jeune femme rêve de revoir la maison de ses parents, de se réenraciner dans l'héritage perdu, le jeune homme rêve de fuir ce territoire, ce pourquoi il demande un visa de travail qui lui est refusé par l'ambassade canadienne. Cette scène rappelle que l'impossibilité de circuler n'est pas que le fait des forces armées

israéliennes, mais aussi de la communauté internationale, qui contribue également à la situation. La tension entre ces deux volontés de trajectoires empêchées (le retour impossible, et l'impossible départ) participe du sentiment d'immobilisme qui domine le film.

Le rapport au temps est constraint par ce rapport à l'espace : aucun des personnages ne peut se projeter dans un futur qui lui convienne, et chacun est forcée à la stagnation. Le sentiment de paralysie, qui revêt une dimension existentielle pour les personnages à mesure qu'ils expérimentent leurs contraintes respectives, est matérialisé par les très fréquentes scènes d'arrêts aux *checkpoints*, qui rendent visible l'absence de fluidité de l'espace palestinien. Le film se présente comme un anti *road movie*, où le couple de personnages entame un voyage en voiture autour d'un projet fou, à la fois transgressif et hors norme, mais où la voiture est régulièrement forcée à l'immobilité, dans des scènes extrêmement tendues de confrontation aux forces de sécurité israéliennes.

Au morcellement à tous les niveaux de cette géographie répond cruellement la notation du morcellement des corps dans les œuvres de guerre. De nombreux poètes palestiniens font état de ces corps amputés sans accès aux soins, mutilés et éparpillés au point de ne pouvoir être enterrés. Les poètes palestiniens font depuis longtemps état de la peur lancinante de devenir l'un de ces corps éparpillés. Mahmoud Darwish écrit ainsi, dans le récit *Une mémoire pour l'oubli* (écrit durant le siège de Beyrouth, en 1982) :

Le missile pourrait bien ne pas me tuer sur le coup, voilà ce que je redoute. Un pan de mur basculera sur moi, lentement, lentement, torture interminable, appel au secours que personne n'entendra. Il m'écrasera une jambe, un bras, le crâne, me brisera la poitrine, et je resterai vivant, des jours durant, sans que personne puisse partir à la recherche des débris humains. Ma chair sera à ce point mêlée au béton, au fer et à la terre, qu'il ne restera plus aucune trace de moi. Le verre de mes lunettes sera fiché dans mes yeux devenus aveugles. Une tige de fer transpercera mes côtes. Je resterai, oublié, au milieu du tas de chair humaine enfermé dans les décombres... Mais pourquoi me préoccuper à ce point de mon cadavre et de sa destinée ? Je l'ignore. Je voudrais un enterrement comme il faut. On placerait mon corps, intact et entier, dans un cercueil de bois, recouvert d'un drapeau aux quatre couleurs bien tranchées – même si on les avait tirées de quelque poème au sens obscur – et porté sur les épaules des amis, et des amis-ennemis. (Darwish 1987, p. 23)

Dans cette chronique d'une mort fantasmée et redoutée, c'est bien le sort de nombreuses autres victimes de cette guerre que le poète évoque. Le corps lui-même, écroulé, morcelé, devient un amas de ruines, à l'image du bâtiment sous lequel il est enseveli sans espoir de secours. Dans cet anéantissement, le sujet semble se disloquer et se fondre avec la ville en cours de destruction. Dans ce récit, Darwish, confiné dans son appartement sous les bombardements, tente de sauver de l'oubli les lieux qui se réduisent peu à peu aux ruines d'un territoire émietté.

Cet aspect de la vie des civils bombardés est plus particulièrement abordé dans les œuvres autour des récents événements à Gaza. Mohammad Sabaaneh a publié en 2025 une série d'illustrations en noir et blanc, intitulées *30 Seconds from Gaza*, à partir de témoignages issus des formats courts des réseaux sociaux (Sabaaneh 2025). Le numérique a largement contribué à rendre visible les bombardements, alors que la présence des journalistes et des ONG est compromise. Le livre du dessinateur fait écho à la dimension fragmentaire et polyphonique de ce récit de guerre que composent indirectement les vidéos brèves des habitants de Gaza. Chaque page représente en un dessin en noir et blanc, dans un style cubiste, l'un de ces témoignages des victimes. L'inspiration cubiste, qui évoque immédiatement le tableau Guernica, permet de revendiquer une filiation de dénonciation des désastres de la guerre par l'œuvre picturale, mais surtout de représenter des corps distordus et fragmentés, de façon à rendre visible l'horreur du morcellement et de la mise

en ruine des corps des victimes.

C'est dans ce contexte de fragmentation fractale que s'inscrit l'œuvre cinématographique de Mahdi Fleifel. Cette fragmentation se reproduit à toutes les échelles, elle est celle de la région, de l'histoire individuelle et collective et s'inscrit jusque dans les corps. Cette succession de strates, qui renforce l'idée de claustrophobie au sein d'une géographie empêchée, se lit bien dans l'un des poèmes de Samih al Qasim, célèbre écrivain palestinien resté en Israël après 1948 et emprisonné à plusieurs reprises par les autorités israéliennes :

De l'étroite fenêtre de ma petite cellule,
je vois les arbres qui me sourient
et les toits où sont rassemblés les membres de ma famille. Et les fenêtres qui pleurent
et prient pour moi.
De l'étroite fenêtre de ma petite cellule,
je peux voir votre grande cellule¹! (Qasim 2015, p. 77)

2. Le cinéma de Mahdi Fleifel, une tragédie sans unité

Le premier long métrage de Mahdi Fleifel se présente comme un documentaire qui tire son caractère unique à la fois des lieux et de la temporalité dans lesquels il est ancré. En effet, il est constitué exclusivement d'images d'archives personnelles et familiales, toutes ou presque tournées dans le camp de Hein-el-Hilwe, pendant plusieurs dizaines d'années. Il est rare de voir un documentaire suivre une chronologie si longue, et de voir un cinéaste entrer dans l'intimité des habitants d'un lieu aussi fermé que ce camp, ce qui est signalé à l'image par le réalisateur qui met en scène sa propre difficulté à y entrer, lorsqu'il y revient chaque été pour voir ses proches. Dans ce cadre particulier, le film se caractérise par son morcellement, et une esthétique fragmentaire.

En plus des images d'archives personnelles (photo et surtout vidéos, visiblement prises avec différentes caméra familiales et téléphones au cours de ces vingt années), on trouve dans le film des images d'archives historiques, qui accentuent cet effet de collage. Les lieux mêmes dans lesquels les habitants du camp vivent en autarcie ne constituent pas l'unité du film, qui ajoute quelques scènes extérieures soulignant encore le sentiment de claustrophobie. Ainsi, quelques images sont issues de films d'enfance à l'arrivée de la famille de Mahdi Fleifel au Danemark, des images de nature à l'horizon très dégagé qui contrastent avec les ruelles étroites du camp aux habitations très denses. Non seulement les vingt ans d'images récoltées ou filmées par le réalisateur ne permettent pas de mettre en œuvre une unité de temps, mais celles-ci ne s'organisent pas selon un ordre chronologique. La narration se permet de nombreux allers et retours entre différentes strates du passé historique et personnel, créant une histoire labyrinthique.

Cette esthétique fragmentaire permet de faire sentir l'exil comme tragédie sans unité de temps et de lieu. Edward Said distinguait à ce titre l'exil comme déplacement en partie choisi de l'exil forcé (Said 2000, p. 175). Le critique, lui-même issu de la Nakba, évoquait déjà l'exil forcé sous l'angle du morcellement et de la tragédie : une vie mutilée, amputée de sa géographie, de ses traditions, qui est selon lui ce qui se rapprocherait le plus de la tragédie dans le monde contemporain. Chez Mahdi Fleifel, cette forme contemporaine de la tragédie se lit à plusieurs niveaux.

Dès le début du film, le réalisateur et narrateur du documentaire présente le statut d'exilés forcés comme une condition inéluctable, à laquelle il n'échappe pas malgré son installation dans le confort apparent de son refuge au Danemark. Avec la légèreté et l'humour qui caractérise les artistes palestiniens, il raconte revenir sans cesse vers le camp

¹ Je traduis.

comme dans un lieu de vacances, le lieu où toute la famille se réunit. Mais les images démentent cette légèreté et évoquent très vite la militarisation du camp, à l'extérieur comme à l'intérieur, et les bombardements qui le frappent régulièrement. Le réalisateur évoque également le lieu perdu qu'est le village palestinien d'où sa famille était originaire avant la Nakba, un lieu qui suscite chez lui de la nostalgie sans même qu'il en ait le souvenir. C'est cette impossibilité du retour, que les événements politiques ont rendu irrémédiable, qui constitue le cœur de la tragédie des exilés forcés. Le besoin de revenir aux racines se fait d'autant plus pressant que le retour est radicalement impossible, le lieu d'origine toujours déjà perdu.

Dans les premières scènes du film, Mahdi Fleifel commente le nom du camp, Hein-el-Hilwe, qui signifie "source d'eau douce" (du nom de l'émirat où fut établi le camp, et où se situait une source de ce nom). Ce nom évoque l'isotopie de la naissance, une forme de jaillissement fécond et de dynamisme qui pourrait aisément évoquer le lieu des origines. Le réalisateur explique cependant avoir toujours cru que ce toponyme renvoyait à un puits, qui rappelle un lieu plus statique, une structure verticale plutôt qu'horizontale. Cette substitution enfantine métaphorise ainsi, dès le début du film, cette tragédie des origines empêchées, ce que le poète Samih Qasim nomme "Les racines impossibles" (Qasim 2025, p. 85).

Cette forme contemporaine de fatalité, vécue comme un destin immuable, bien qu'elle ait été décidée par l'homme et fabriquée par les événements, comme le souligne Edward Said (Said 2000, p. 176) pèse plus encore sur les habitants du camp. Lorsque le père du réalisateur présente le camp, visible dans une vue panoramique, il précise immédiatement qu'un second cimetière y a déjà été construit, par manque de place dans le premier du fait du trop grand nombre de morts.

Si le documentaire semble raconter la vie du camp du point de vue de Fleifel, ses amis Abu Eyad et Réda deviennent peu à peu les véritables personnages principaux du film, ce qui se confirme dans les deux courts métrages qui poursuivront le récit de leur vie. A mesure que le film se déroule, le désespoir d'Abu Eyad se fait plus visible et plus aigu. Abu Eyad semble peu à peu apparaître comme le portrait en négatif de Mahdi. Alors que Mahdi n'apparaît jamais à la caméra, Abu Eyad est le personnage le plus présent. Il semble représenter son reflet inversé, ce que serait devenu le réalisateur si, comme lui, il avait été contraint à rester enfermé dans ce camp. Abu Eyad ne peut trouver de travail, n'a pas d'autorisation pour sortir du camp, il ne voit pas comment il pourrait se marier, sans espoir de s'établir. Plusieurs demandes de visa internationaux lui ont été refusées. La désillusion caractérise Abu Eyad, pourtant respecté dans le camp pour sa gloire militaire passée aux côtés du Fatah.

Abu Eyad est le héros d'une tragédie sans actes, dans laquelle le temps s'est arrêté. Dans la première scène où il apparaît, il confirme lui-même détester le temps, confondre les époques et refuser de porter une montre. Il lui est impossible de se projeter ailleurs que dans son adolescence guerrière, dans une guerre qu'il sait déjà perdue, malgré les factions armées présentes dans Hein-el-Hilwe.

Dans le camp tout entier, le temps semble bien s'être arrêté en 1948. On le voit par exemple lorsqu'un oncle de Fleifel, militaire à la retraite, évoque un plan de guerre fantaisiste aux yeux du spectateur, semblant presque croire que rien n'est encore joué, que les guerres successives n'ont pas été perdues. Les personnages les plus âgés sont manifestement anachroniques, dans leur attente impossible d'un retour dans des lieux qui n'existent plus, comme s'ils se situaient hors du temps qui passe. Le carnet de voyage de Stéphanie Dujols en Cisjordanie évoque ce type de figures de vieillards tragiques situés hors du temps commun (Dujols 2024, p. 19). Alors que l'écrivaine est informée par des colons que son véhicule de la Croix rouge est interdit de passage sous peine de mort, en rebroussant chemin, elle croise un vieil homme sur un âne, et l'avertit que la direction qu'il prend est dangereuse, tout en comprenant qu'il tente de rentrer chez lui. Le personnage

semble une apparition spectrale, extraite d'une époque révolue, avec sa longue robe, son âne très lent, qui remonte la route barrée comme pour inverser le cours du temps.

Le réalisateur répète souvent une phrase attribuée à Ben Gourion: "les vieux mourront et les jeunes oublieront". Le fait même qu'un jeune homme né après 1948 répète plusieurs fois cette phrase exemplifie la résurgence de l'histoire et l'impossibilité d'oublier, qui se transmet de génération en génération, et ce d'autant plus que la situation est tragique. Les jeunes comme Abu Eyad sont justement dans l'incapacité d'oublier, car, privés de toute perspective, ils ne peuvent pas devenir autre chose que des Palestiniens de 1948, enfermés dans le camp et dans le passé. Même les exilés installés en Occident ne peuvent oublier, parce qu'ils ignorent ce qu'il y a à oublier: leur lieu d'origine, le village de leurs parents auquel ils n'ont accès que par des récits, et un lieu d'enfance, le camp, qui n'est pas tout à fait un lieu à part entière. Tout le film travaille cette tension, entre l'impossible oubli et la mémoire empêchée.

On retrouve cette hantise de l'histoire (Didi-Huberman 2000) de la Nakba, et la nécessité de la travailler à partir d'archives personnelles, pour réinsérer les parcours individuels et les voies minorisées dans le flux de l'histoire collective, dans le documentaire de Lina Soualem, *Bye Bye Tibériade*. Celui-ci est construit tout entier comme une lutte contre l'oubli à partir d'archives familiales, photos et écrits personnels de trois générations de femmes, mettant en tension l'exil et l'impossibilité d'oublier le passé (Soualem 2023). Ces archives personnelles, sous le regard de la caméra, recouvrent enfin le statut de traces (Derrida 1993) de ce passé impossible à effacer ou à retrouver complètement. La réalisatrice fait état de cette même nostalgie pour des lieux qu'elle n'a pas connus, ou seulement visité pendant ses vacances d'été en famille. Les lieux perdus apparaissent à la fois étrangers et familiers, parce qu'ils relèvent de cette présence-absence qui est celle de l'histoire des vaincus, en particulier de ces trois générations de femmes presque effacées de l'histoire officielle.

Le documentaire de Fleifel, tragédie hors temps, se joue sur une scène éclatée, entre le Danemark comme refuge incomplet, la Palestine rêvée et impossible, et le camp qui se referme toujours plus sur lui-même. Le camp apparaît de plus en plus comme un espace de claustrophie, à mesure que le réalisateur en précise les conditions de vie, tout en multipliant les déambulations dans les rues étroites et denses. Réda, l'un des habitants du camp, de la génération du réalisateur, incarne de plus en plus précisément la tragédie de cet enfermement. Fleifel explique que la plupart des métiers sont interdits aux membres du camp au Liban, et Réda se présente de ce fait coincé dans une errance sans but à l'intérieur de ce huis clos oppressant: il explique que ses journées se résument à passer au marché, aller dans le local du Fatah qui lui prodigue un maigre subside, mais où il n'y a aucun travail à effectuer, repasser au marché, rentrer chez ses parents. Ce mouvement circulaire renforce l'idée que Réda est assigné à ces lieux restreints, sans espoir de jamais en sortir.

Réda tente au cours du film une traversée clandestine dans l'espoir d'échapper à cette vie, semblant opérer une percée hors de ce schéma circulaire, mais est renvoyé dans le camp par les autorités grecques. Deux courts métrages documentaires précisent le destin de Réda. Dans le premier *A Man Returned* (Fleifel 2016), il est de retour de ce son exil, durant lequel il a contracté une addiction à la drogue dont il ne s'est jamais remis. Le dernier court métrage le concernant précise encore le rapport tragique à l'espace qui surdétermine son destin (Fleifel 2020). Le film est nettement plus sombre que les précédents dans sa réalisation, avec une musique plus oppressante, des images entièrement en noir et blanc représentant des plans de Réda déambulant dans des ruelles obscures, tandis que la voix du réalisateur interroge hors champ une sociologue, Marie Kortam, spécialiste des migrations et de la radicalisation. Celle-ci apporte un regard critique extérieur, explicitant pourquoi Réda est "piégé" ("traped") dans le camp depuis son retour: celui-ci est victime de fausses accusations, dont les autorités palestiniennes se servent pour faire interdire par les autorités libanaises la sortie du camp, généralement pour innocenter

les vrais coupables d'un crime.

La chercheuse expose alors sa théorie, qui donne son titre au court métrage *Three Logical Exits*. Selon elle, pour cette jeune génération piégée à l'intérieur du camp, il n'y a que trois issues possibles: la drogue, l'exil clandestin, et la lutte armée. Le problème se pose bien en terme spatiaux. Les trois solutions sont les portes de sorties de cette situation de claustration extrême. Or, Réda en a déjà expérimenté deux. Dans *A World not Ours*, la clandestinité en Grèce, en apparence une ouverture hors du monde clos du camp, mais se révélant être une impasse, condamnant Réda à vivre dans la rue, en marge de l'espace collectif, caché puis arrêté et renvoyé. La seconde porte de sortie, offerte par la drogue, évoquée dans *A Man Returned*, apparaît cette fois comme une sortie imaginaire de l'espace clos où Réda est piégé: il rejoint un lieu hors de la réalité, un paradis artificiel, tout en étant conscient du caractère délétère et illusoire de cette fausse sortie, qui se révèle être une seconde impasse.

Cette tripartition des solutions de sortie semble répondre aux trois films documentant la vie de Réda, comme pour faire de ce court métrage le dernier acte de sa tragédie, celui qui scelle son destin. Là encore, la troisième porte de sortie est une impasse. Il s'agit de rejoindre la lutte armée. La chercheuse explique que, parfois, les accusations à l'encontre d'hommes comme Réda sont des rumeurs répandues par les factions armées pour manipuler ces jeunes en âge de les rejoindre, en leur retirant tout espoir de franchir le seuil du camp. Quelques images tirées des deux films précédents rappellent que Réda a déjà emprunté les deux autres voies, qui se sont révélées sans issues. Le camp apparaît alors tout entier comme un piège destiné à se refermer sur Réda.

La révolte armée de juillet 2019, à laquelle semble prendre part Réda, éclate à la suite de nouvelles lois restreignant encore les droits des Palestiniens dans le camp, vis-à-vis du reste du pays, notamment le droit d'y travailler. Ces lois déniennent aux Palestiniens le statut de réfugiés, et donc la possibilité de travailler sans permis dans certains domaines déjà peu nombreux. La chercheuse évoque en voix *off*, dans un rire nerveux, l'absurdité de cette situation, étant donné le peu de droits accordés aux Palestiniens au Liban: "When it comes to the Palestinians in Lebanon, there is no logic. If you try to make sense of it, you won't understand anything" ("Il n'y a aucune logique quant aux Palestiniens au Liban. Si tu essayes de trouver un sens, tu ne pourras rien comprendre"). Il faudrait alors sortir de toute perspective rationnelle pour comprendre les issues qui se présentent à Réda. Le destin tragique qui semble peser sur le camp échappe au sens que le réalisateur tente encore d'y trouver.

La dernière scène du film est un assemblage de vidéos tirées des réseaux sociaux, montrant Réda dansant avec ses jeunes camarades. La chercheuse explique à Mahdi que ce qu'il prend pour une fête est une commémoration donnée en l'honneur d'un jeune homme de vingt ans, tué lors d'un règlement de compte mais déclaré martyr de la dernière révolte. Cela confirme implicitement l'embigadement de Réda dans une faction armée, et l'absurdité d'une lutte si hors de proportion que la seule forme de victoire sera de considérer sa propre mort comme servant la cause de la libération des Palestiniens, quelle qu'en ait été la véritable cause. La mort apparaît ainsi comme la seule issue logique.

3. Inventer un lieu : la création d'un espace à soi par l'œuvre artistique

A World not Our évoque d'emblée le besoin d'enregistrer, presque compulsivement, tout ce qui concerne le camp. Ce besoin se transmet de père en fils, le père du réalisateur s'appliquant à tout lui montrer, tout filmer de son enfance dans le camp, ce qui conduit Mahdi Fleifel à collecter à son tour des images pendant plus de vingt ans: "For some reasons, everything had to be recorded" ("Pour diverses raisons, tout devait être filmé"), explique-t-il. Le verbe *to record* renvoie à la fois au processus consistant à capturer toutes ces images par la caméra, et à la volonté de sauvegarder et d'archiver tout ce qui concerne

cette vie dans un état d'exception. Le film constitue ainsi le camp en lieu de mémoire. Il ne s'agit pas seulement de se souvenir, à une échelle individuelle ou collective, mais aussi de résister à l'effacement de l'histoire des vaincus. Fleifel semble ici formuler une nécessité, presque un devoir à l'égard de la sauvegarde de l'histoire et des récits individuels des Palestiniens.

Ce rapport aux lieux et à leur histoire effacée rappelle la nécessité d'élargir la notion de lieux de mémoire, au-delà des lieux monumentaux emblématique d'une nation bien instituée (Nora 1984). Elisabeth Benjamin propose le concept de *nonuments* pour évoquer ces lieux représentatifs d'un passé effacé ou encore réécrit (Benjamin 2025). Ce concept est particulièrement opératoire pour penser la perception alternative des lieux et de leur mémoire chez les Palestiniens de la Nakba. Le court documentaire de Michel Khleifi, *Ma'loul Celebrates Its Destruction* (Khleifi 1984) met en scène le retour annuel des anciens habitants de Ma'loul sur les lieux de ce village en ruines, détruit et intégré à une zone de loisir boisée par l'état Israélien dès 1948. Le film montre une pratique alternative de la commémoration, qui prend la forme d'une célébration informelle tolérée par Israël, et montre la subsistance des ruines, la superposition des anciens et des nouveaux noms et usages des lieux. Cette superposition apparaît déterminante pour comprendre ces non-lieux de mémoire qui fonctionnent selon une logique de palimpseste, l'histoire effacée subsistant en filigrane, ce qui témoigne d'une complexité de la réalité et des pratiques alternatives de la mémoire, au-delà de la typologie établie par Elisabeth Benjamin.

C'est cette complexité des pratiques d'occupation de l'espace et d'investissement de la mémoire qui explique la centralité du camp dans toute l'œuvre du jeune cinéaste Mahdi Fleifel. Dans son premier long métrage de fiction, *To a Land Unknown* (Fleifel 2024), le camp de Hein-el-Hilwe est encore présent, dans une forme d'hors-champ obsédant et implicite à la fois. Les personnages sont deux réfugiés clandestins palestiniens, vivant dans les rues d'Athènes, ce qui fait écho à la tentative de migration ratée de Réda. Ils mentionnent une seule fois venir de ce même camp, sans que leur situation administrative désespérée ne soit exposée clairement par le film. Malgré cette absence de pédagogie de la part du réalisateur, c'est bien la situation dans le camp qui permet de comprendre les actions des deux personnages, et les extrémités auxquelles ils en viennent dans leur tentative de rejoindre l'Allemagne à tous prix: simuler le passage clandestin d'hommes qu'ils auront en réalité séquestrés.

On comprend donc que Hein-el-Hilwe n'est pas seulement un espace au sens géographique, avec toute la complexité évoquée plus haut. Il s'agit d'un lieu qui hante l'œuvre du réalisateur, forcé de se construire à partir de ce point d'origine complexe. La mémoire individuelle et collective n'est pas seulement d'ordre temporel mais spatiale: elle apparaît comme un lieu à arpenter pour l'artiste qui tente d'élucider l'énigme de ses racines impossibles. Le fait que le réalisateur n'apparaisse jamais adulte à l'image, dans toute cette collection de séquences intimes, suggère que son identité ne peut être fixée dans un personnage, tandis qu'il tente de l'élaborer et de lui donner un sens à travers le montage et le commentaire de son récit en voix *off*. La notion d'aller-retour est capitale à ce titre. L'identité du réalisateur palestinien en exil ne peut se figer dans un lieu unique, elle se construit par ce mouvement de bascule constant entre le camp et le monde extérieur.

Tandis que l'exil forcé, l'état d'exception du camp et les guerres successives mettent en crise la notion même d'environnement, l'espace et la relation au lieu se renouvellent profondément, par le biais du medium cinématographique. Pour Glissant, l'épaisseur du monde est aussi une force structurante. Le monde n'est pas un espace vide à habiter, il est dense, complexe, contraint, chargé d'histoires et de blessures. L'enracinement ne peut y être que précaire, le nomadisme ne peut être naïvement heureux. L'artiste est contraint de prendre en compte les mémoires enfouies pour assumer la précarité de sa propre identité comme de la culture commune (Glissant 1990).

La perspective artistique qui est celle de Fleifel conduit à un renouvellement

profond du rapport au lieu d'origine, qui, parce qu'il ne peut être figé dans un récit simplifié, devient dynamique, protéiforme. Le regard du réalisateur n'esthétise jamais la réalité, n'édulcore jamais les situations, ne fantasme pas le lieu. Mais il montre en quoi il y a de la beauté dans ce camp qui apparaît, malgré tout, comme le lieu de son enfance, de la survie de sa famille et de ses amis. Il s'agit ainsi pleinement de faire vivre la culture palestinienne telle qu'elle s'incarne dans le camp où elle était destinée à être oubliée.

A ce titre, la voix *off* de Fleifel joue un rôle essentiel, car elle met en évidence la dimension profondément subjective et émue de son regard, exprime une tendresse nostalgique envers les ruelles de son enfance. Il souligne lui-même la difficulté qu'aura un spectateur extérieur à percevoir cette beauté, qui n'est pas la beauté usuelle de la géographie, traditionnellement exprimée à travers des plans évoquant une nature pittoresque ou une architecture grandiose. Cette beauté qu'évoque le réalisateur me semble se situer principalement dans la capacité qu'ont les habitants, et avec eux Fleifel lui-même, à transformer un espace de claustration en un foyer au sens plein du terme, un lieu habité d'où une culture et une mémoire peuvent rayonner.

Cela est particulièrement visible dans les scènes de fête, où les habitants manifestent une joie résiliente, lors des mariages, mais aussi des coupes du monde de football qui rythment le film. Les habitants du camp se choisissent des équipes à supporter, l'équipe palestinienne n'ayant pas accès aux compétitions internationales en raison d'obstacles politiques et logistiques majeurs. Le temps du championnat, chacun endosse donc un maillot et une nationalité, comme pour oublier l'apatriodie. Les débats sur les équipes supportées rejouent sur un mode léger la question de l'identité. Ces scènes sont particulièrement emblématiques de la capacité des habitants du camp à réinventer les lieux, à recréer un quotidien plein de vie au-delà des schémas imposés par la réalité de ce camp. Dans le prolongement de cette "réinvention du quotidien" (De Certeau 1980), en dehors des cadres prévus par la société, la capacité des dépossédés à habiter pleinement au sein même d'un cadre oppressif a été bien étudiée (Scott 1985).

Le court métrage *A Man Returned* exemplifie cette transformation d'un lieu hostile en foyer, que travaille le regard du réalisateur. Le documentaire, cette fois construit sans aucune voix *off* ni commentaire, suit Réda, qui décide d'épouser son amour d'enfance malgré sa situation précaire et l'addiction contractée dans les rues d'Athènes. La cérémonie semble davantage encore hors des lieux qu'hors du temps, la joie et les danses contrastant avec l'emplacement du mariage, une salle à la décoration rudimentaire. Une partie du film est consacrée à l'emménagement de Réda, dans une pièce encore en construction, dont il recouvre les murs de béton brut de papiers froissés et de tentures. Nous le voyons s'appliquer à souder un miroir sur la partie endommagée d'une armoire, étendre des couvertures neuves sur le lit de noces. La transformation de l'habitation encore en construction en foyer semble opérer à la manière d'un jeu d'enfant, comme l'édification d'une cabane. Marielle Macé fait des cabanes un concept évoquant les habitats précaires, co-construits par la violence extérieure et la volonté d'y résister. Là où certains ne voient que boue et indignité, l'amour de la vie se tient et s'y maintient:

Ces cabanes si diverses, des ZAD jusqu'aux campements, devraient n'avoir rien à voir les unes avec les autres. Pourtant je les crois animées par une même lutte, celle d'un "vivre autrement" : se refaire un séjour quand on n'en a pas, ménager et réaménager des mondes. Ici s'énonce au plus fort le rêve d'une autre vie, d'une autre ville, déjà là par endroits, à portée de main. (Macé 2019, p. 61).

Il y a un esprit d'enfance dans cette manière de continuer à vivre et à voir la beauté de la vie. Le regard de Mahdi Fleifel sur le camp est empreint de cet esprit d'enfance, une capacité à voir la beauté dans les infimes détails du quotidien, dont la réalisation met la dignité en évidence. Il ne s'agit pas de la résilience naïve ordinairement associée à l'enfance, supposée incapable de saisir le tragique de la situation. Chez Fleifel, la beauté

des moments ordinaires, joyeux et gorgés de vie, cohabite en toute lucidité avec le tragique d'une situation politique inextricable, avec la violence et avec la mort.

En exprimant son besoin de raconter l'histoire de ce camp, Fleifel fait de cette série de films une forme de quête des origines, tout à la fois collective et personnelle. Tout se passe comme si se comprendre, mais aussi s'exprimer, créer une œuvre artistique, était impossible pour l'exilé, en l'absence de lieu à soi. Il ne s'agit pas seulement des conditions matérielles d'existence, mais de la nécessité de trouver sa place dans le monde, en tant qu'exilé originaire d'une culture menacée de disparition. Cela évoque ce que Jeff Malpas désigne par le concept de *homecoming*: une manière de "retourner chez soi", sur le plan psychique, de retrouver son centre, un lieu où l'on était déjà, mais dont on était constamment détourné (Malpas 1999). Cependant, la question ne s'impose pas ici sur un plan purement individuel et psychanalytique, mais bien au point de vue de l'histoire collective autant que personnelle. Mahmoud Darwish parlait déjà, dans son récit des bombardements de Liban en 1982, du besoin qu'avaient les exilés palestiniens de se regarder à travers le territoire libanais, afin "d'offrir à l'imaginaire un sol" (Darwish 1987, p. 35).

Par une forme de retournement, ce n'est pourtant pas le territoire d'accueil qui permet de créer, mais la création qui abrite, apporte un territoire à habiter. L'art est en mesure, non seulement de sauvegarder l'identité des artistes palestiniens en exil, mais de leur permettre d'être au monde. Pour les artistes des diasporas palestiniennes, c'est en effet l'œuvre qui tient lieu de pays. Mahdi Fleifel tire le titre de son dernier film, *To a Land Unknown*, d'une citation d'Edward Said: "Le destin des Palestiniens est de ne pas finir sur leurs terres d'origines mais plutôt en un endroit inattendu et lointain". Cette citation sonne comme un arrêt fatal annonçant à l'avance le sort des deux personnages exilés. Mais c'est bien la fiction, en racontant une histoire, qui transforme en destin le sort des protagonistes, comme pour lui donner un sens, tout en mettant en exergue sa part d'absurdité et d'horreur.

A travers ses artistes, à mesure que le territoire réel rétrécit, la Palestine devient manifestement une idée. Elle devient un lieu abstrait, hors d'un monde qui n'appartient plus à ce peuple, comme le suggère le titre du documentaire, *A World not Ours*, emprunté à un recueil de nouvelles de Kanafani. L'art constitue une forme de troisième lieu, entre les lieux de l'exil et le pays perdu ou en cours de destruction. "Je ne sors de nulle part, n'entre nulle part. Le fracas de mes pensées en vagues déferlantes couvre celui des avions auxquels je ne prête plus attention" écrit Darwish (ivi, p. 35). Le poète, dans une Beyrouth assiégée, fait de son propre esprit, de son écriture, un lieu capable de submerger la réalité, en plein cœur du danger.

Cette recréation du territoire par l'artiste prolonge l'analyse du troisième espace chez Bhabha. Celui-ci est essentiellement pensé en terme discursif, comme un lieu qui ne peut se réduire à la dualité soi/autre, premier/tiers-monde (Bhabha 1994). Cette articulation de la différence culturelle n'est pas pensée en termes géographiques. Mais cette forme d'hybridation, sapant l'autorité du discours des dominants, se pense bien en termes de lieux physiques chez les cinéastes et artistes visuels, qui montrent la voie d'une autre manière de regarder et d'habiter l'espace à travers l'art. Dans *The Salt of the Sea*, on retrouve cet espace tiers, hybride, fruit tout à la fois de la volonté d'effacer le passé palestinien et de la capacité des personnages à y inscrire malgré tout une part d'eux-mêmes. Le couple en fuite s'installe dans l'ancien village en ruine d'Al Dawayima, lieu d'un massacre en 1948, intégré à un parc naturel israélien. Les personnages y allument un feu et dorment sur place, imaginent y fonder une famille. Ils rejouent ainsi sur le mode ludique le refuge dans un abri précaire, la capacité à se ressaisir de ces lieux sur le mode imaginaire, malgré l'interdiction de s'y trouver. Ce réinvestissement des lieux de l'histoire palestinienne, sur le mode du jeu, est bien le propre du médium cinématographique, qui transforme ces espaces par le biais du regard artistique, les arrachant à la géographie réelle pour mieux la subvertir.

Le numérique a contribué à la création de ce troisième lieu, de cette Palestine rêvée par les artistes, et ce d'autant plus que celui-ci est à même de transcender les frontières établies et les contraintes de circulation. Fondé en 2021, le Sahab Imaginary Museum constitue un exemple frappant. Le terme *sahab* (“nuage”) en arabe, renvoie à la fois au *cloud* permettant d’abriter des données dématérialisées, et au ciel, puisque ce musée virtuel, dans lequel il est possible de déambuler en incarnant un avatar, est représenté comme un lieu onirique flottant au milieu des nuages, seul refuge possible de ces œuvres du collectif d’artistes gazaouis Hawaf, virtuellement exposées. L’initiative reste embryonnaire, et l’accès à internet extrêmement précaire sur place. Mais le lieu symbolise un refuge numérique autant qu’une opportunité de parler au monde, pour des artistes toujours plus isolés. Le musée est participatif et collectif : chaque visiteur peut “matérialiser” les œuvres de son choix, et les placer où il le désire. Le collectif déclare vouloir réaliser numériquement un lieu refuge pour l’art et l’imagination, mais aussi pour la mémoire et la culture palestinienne. Il s’agit de retisser une communauté et d’en développer les potentialités artistiques.

C’est sans doute parce que la Palestine est devenue ce troisième lieu, qui transcende les frontières et la réalité politique, qu’elle trouve des échos et des prolongements si loin de ses territoires d’origine. Chez de nombreux artistes, la Palestine est devenue le symbole de la capacité de l’art, charriant les mémoires et les cultures, à résister à toutes les épreuves, mais aussi à se construire et à grandir à travers celles-ci. David Groulx, poète amérindien originaire de l’Ontario, publie en 2019 un recueil intitulé *From Turtle Island to Gaza* (Groulx 2019). *Turtle Island* (l’île de la Tortue), nom donné par certains peuples amérindiens à l’Amérique du Nord, est utilisé par les activistes pour rappeler le processus de colonisation souvent oublié qui a donné lieu à l’effacement politique de leur mémoire. La préface raconte la rencontre du poète avec un exilé palestinien au Canada, et la proximité constatée alors de leur rapport aux lieux et à la mémoire, qu’ils font revivre par l’écriture malgré la géographie empêchée. Les poèmes sont adressés à différents auteurs et autrices originaires de Palestine, comme pour matérialiser cette communauté de destin qui semble fondre ensemble les lieux évoqués, en apparence sans lien, à deux extrémités du monde. La Palestine, en tant qu’idée abstraite, devient alors un lieu commun, un lieu à la fois familier, intimement vécu, et universellement partageable.

Nombreux seraient encore les exemples des artistes, palestiniens ou réceptifs à la beauté de la culture palestinienne, à avoir contribué à mettre en œuvre ce troisième lieu, non seulement pour en abriter l’essence, mais pour le faire prospérer. Comme le décrit Leanne Simpson pour les Nishnaabeg, la culture palestinienne poursuit sa résurgence: elle existe et agit en tant que lieu impalpable de création, floraison intérieure, enracinée dans la mémoire, non pas malgré l’effacement matériel mais du fait même de celui-ci. Pour Leanne Simpson, cette résurgence vaut comme forme de résistance bien qu’elle soit ignorée par les puissances politiques occidentales (Simpson 2011). L’extrême fécondité du terreau culturel palestinien, aujourd’hui disséminé à travers le monde, semble répondre aux considérations que développait déjà Edward Said dans son essai *On Lost Causes* (Said 2000): lorsqu’une cause est perdue sur le plan politique, elle continue à exister sur le plan intellectuel, parce que l’idée de justice qu’elles représentent reste pleinement légitime. La cause perdue semble d’autant plus universalisable qu’elle n’existe plus qu’en tant qu’ensemble de valeurs, dépassant le cadre spatiotemporel de ses circonstances de départ. A travers ses intellectuels et ses artistes, et du fait même de l’adversité rencontrée, la Palestine a cessé de n’être qu’un territoire pour devenir une métaphore.

Bionote: Ancienne élève de l’École normale supérieure de Lyon, agrégée de lettres modernes, docteure en littérature comparée de l’Université Paris Sorbonne. Thèmes de recherche: littérature contemporaine, biofictions, rapports entre littérature et philosophie.

Chargée de cours en littérature postcoloniale francophones et anglophones à l’Université Rennes II.

Author’s contact: ouriachi.katia@gmail.com

References

- Abu Toha M. 2022, *Things You May Find Hidden in my Ear*, City Lights, San Francisco.
- Augé M. 1992, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris.
- Benjamin E. 2025, “Monuments and ‘nonuments’: A typology of the forgotten memoryscape”, in *Memory Studies*, SAGE Publications, Londres.
- Bhabha H. K. 1994, *The Location of Culture*, Routledge, Londres.
- Certeau M. 1980, *L’invention du quotidien. I. Arts de faire*, Gallimard, Paris.
- Dabashi H. 2006, *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*, Verso, Londres.
- Darwish M. 1994, *Dhâkira li-l-nisyân*, traduit de l’arabe par Quijano G. et Mardam-Bey F., sous le titre *Une mémoire pour l’oubli*, Actes Sud, Arles.
- Derrida J. 1993, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris.
- Didi-Huberman G. 2000, *Devant le temps*, Minuit, Paris.
- Dujols S. 2024, *Les espaces sont fragiles*, Actes Sud, Arles.
- Fleifel M. 2012, *A World Not Ours*, Nakba FilmWorks, Liban/Palestine/Danemark.
- Fleifel M. 2016, *A Man Returned*, Nakba FilmWorks, Palestine/Danemark.
- Fleifel M. 2020, *Three Logical Exits*, Nakba FilmWorks, Palestine/Danemark.
- Fleifel M. 2024, *To a Land Unknown*, Nakba FilmWorks, Grèce/Danemark/Palestine/Pays-Bas.
- Glissant É. 1990, *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris.
- Gould D. 2019, *From Turtle Island to Gaza*, Arbeiter Ring Publishing, Winnipeg. Hawaf collective, Sahab Imaginary Museum.
<https://sahabmuseum.community/concept/> (11.11.2025)
- Jacir A. 2008, *The Salt of the Sea*, Philistine Films, Palestine/Belgique/France/USA/Suisse,
- Kanafani G. 1978, *A World Not Our Own*, Institute for Palestine Studies, Beyrouth.
- Khalidi R. 1987, *Under Siege, P.L.O Decision Making During the 82 War*, Columbia University Press, New York.
- Khleifi M. 1984, *Ma'loul Celebrates Its Destruction*, Marisa Film, Israël.
- Laâbi A. 2022, *Anthologie de la poésie palestinienne d’aujourd’hui*, Points, Paris.
- Macé M. 2019, *Nos Cabanes*, Verdier, Lagrasse, p. 61.
- Malpas J. 1999, *Place and Experience: A Philosophical Topography*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Naficy H. 2001, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton.
- Niksic O., Nasser Eddin N. and Cali M. 2014, *Area C and the Future of the Palestinian Economy*, International Bank for Reconstruction and Development, The World Bank, Washington.
- Nora P. 1984-1992, *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, Paris.
- Qasim S. 2015, *All Faces but Mine, The Poetry of Samih Al-Qasim*, anthologie traduite de l’arabe par Lu’lu’ a, A., Syracuse University Press, New York.
- Sabaaneh M. 2025, *30 Seconds from Gaza*, Mesogea, Rome.
- Said E. 2000, *Reflexion on exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge.
- Scott J. C. 1985, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, Yale

University Press, New Haven.

Simpson L. 2011, *Dancing On Our Turtle's Back*, Arbeiter Ring Publishing, Winnipeg.

Soualem L. 2023, *Bye Bye Tiberiade*, AGAT Films & Cie, France / Israël.

Suleiman E. 2002, *Divine Intervention*, , JBA Productions, Israël/Palestine.

Tawil-Souri H. 2011, “Qalandia Checkpoint: The Historical Geography of a Non-Place”,
in *Jerusalem Quarterly*, Institute for Palestine Studies, Jérusalem.