Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

15 | 2018

Trajectoires biographiques d'images

Syrie, 2011 : vidéos amateurs et politiques du remix

Syria, 2011 : Amateur Videos and Remix Policies

Chloé Galibert-Laîné

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/5029>

DOI : 10.4000/imagesrevues.5029

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Chloé Galibert-Laîné, « Syrie, 2011 : vidéos amateurs et politiques du remix », *Images Re-vues* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/5029> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.5029>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Syrie, 2011 : vidéos amateurs et politiques du remix

Syria, 2011 : Amateur Videos and Remix Policies

Chloé Galibert-Laîné

- ¹ Depuis l'insurrection verte en Iran en 2009, l'usage de la vidéo numérique s'est répandu comme outil de documentation des mouvements sociaux et des conflits armés¹. Avec la démocratisation des téléphones équipés de caméras et le développement des plates-formes Internet permettant la diffusion presque instantanée de ces images, les vidéos de manifestations, de répression et d'autres formes de témoignages se sont multipliées sur la toile : il n'en fallait pas davantage pour que se multiplient en même temps différentes formes de remixes² et de réemplois de ces images. Elles ont notamment été utilisées comme sources journalistiques, au prix d'un énorme travail de documentation pour identifier leurs contextes de captation³ ; et prises dans des stratégies de diffusion bien différentes, les mêmes vidéos ont pu servir la propagande du régime qu'elles s'efforçaient de combattre⁴. Il apparaît donc très vite que ces images, du fait du peu d'informations dont nous disposons quant au contexte dans lequel elles ont été filmées et quant à l'identité et aux intentions de leurs auteurs et autrices, constituent un matériau très malléable : l'heure étant à la circulation intensive des vidéos en ligne et à leur incessante dé- et re-contextualisation, les différents destins offerts à ces productions amateurs semblent aussi multiples que le nombre de sites Internet susceptibles de les diffuser est élevé.
- ² Or il est un pan entier de la production audiovisuelle contemporaine qui, sans poursuivre d'objectif proprement journalistique ni s'inscrire directement dans une démarche propagandiste, réutilise et re-sémantise ces images, les supposant libres de droits⁵. De la *tribute video* au montage musical, jusqu'au remix militant ou au long-

métrage documentaire, les formes artistiques⁶ réemployant des vidéos amateurs sont nées au cœur même des conflits dont elles utilisaient les images, et leur assurent, pendant les années suivantes, une forme de pérennité inattendue. Pour reprendre la belle formule de Chris Marker et Alain Resnais dans *Les Statues meurent aussi* (1953), c'est cette « entrée dans l'art » des images amateurs que cet article se propose d'explorer. Nous ne nous intéresserons donc ici qu'à un devenir possible de ces images amateurs parmi de nombreux autres : cette étude portera spécifiquement sur les mécanismes d'appropriation et d'incorporation de ces images souvent très intenses et parfois violentes, au sein de productions artistiques pensées et réalisées par des créateurs et créatrices généralement loin des zones de conflit, dont les objectifs diffèrent parfois grandement de ceux des preneurs et preneuses d'images originel·les. Si nous proposons ici une réflexion sur le « devenir art » des images amateurs, il ne s'agira donc pas d'étudier les « modalités de l'attribution du label 'art' », ainsi que le propose par exemple Gilles Tarabout dans son article « Passage à l'art »⁷, mais d'observer les enjeux politiques du geste consistant à offrir à ces images amateurs une nouvelle « vie » au sein d'un autre régime esthétique⁸. Comment ces images, avec leur basse qualité, leur texture numérique, leur durée souvent réduite, s'insèrent-elles dans des productions plus longues, destinées à d'autres types d'écrans et de publics ? Quels déplacements sémantiques, contextuels, culturels des images ces réappropriations artistiques opèrent-elles ? Que cherchent les artistes dans ces images impersonnelles, « sans signature »⁹ ? Quel nouveau sens leur donnent-il·elle·s en leur inventant un nouvel environnement, en les mettant en dialogue, en leur fabriquant des contrechamps rétrospectifs ? Et comment ces artistes négocient-il·elle·s leur position de créateur·rice, face à ces faiseurs et faiseuses d'images anonymes qui parfois risquent leur vie pour enregistrer ces bribes de leur réalité quotidienne ?

- 3 Pour explorer ces questions, nous proposons d'étudier quatre remixes en particulier. Les deux premiers sont des vidéos courtes, diffusées sur Internet. *Viva la revolutions* est une vidéo de trois minutes trente qui intercale, en montage alterné, des images de jeunes du monde entier interprétant la chanson *Viva la Vida* de Coldplay *a cappella*, et des images amateurs et journalistiques de ce que l'on a appelé le « Printemps arabe » (remix réalisé par l'universitaire Mark C. Marino, professeur associé à la University of Southern California, qui travaille sur la littérature numérique, le journalisme militant et les cultures vernaculaires – vidéo mise en ligne le 1^{er} mars 2011)¹⁰. La deuxième vidéo est intitulée *Women & Youth of the Arab Revolutions* (Suheir Hammad, Carlos Latu, DUBSTEP reMIX) ; elle dure six minutes et a été réalisée par l'artiste, activiste et universitaire états-unienne et égyptienne Laila Shereen Sakr (VJ Um Amel, de son pseudonyme de vidéaste). La vidéo, qui a été mixée en temps réel lors d'un événement public, se présente sous la forme d'un remix d'images amateurs mettant en valeur des figures féminines et enfantines des révolutions arabes, associées à une allocution donnée par la poétesse palestinienne Suheir Hammad lors d'une conférence Ted, le tout agrémenté d'effets graphiques en surimpression, et nimbé, comme le titre l'indique, d'un morceau de dubstep¹¹ (mise en ligne : 8 février 2011). Les troisième et quatrième remixes qui nous intéresseront ici sont beaucoup plus longs, et ont fait l'objet d'une diffusion en festivals de cinéma. Il s'agit d'abord d'*Eau argentée*, *Syrie autoportrait* d'Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan. Présenté dans une première version à Cannes en 2014 et diffusé en salles en France en décembre de la même année, le film est né du dialogue entre un cinéaste syrien exilé à Paris depuis 2011, et une jeune femme kurde restée dans sa Syrie natale, institutrice de métier, désireuse de documenter les

événements dramatiques dont elle était témoin. Adoptant la forme d'un essai épistolaire, le film met à contribution, surtout dans sa première partie qui documente le soulèvement de 2011, de nombreuses d'images amateurs trouvées sur YouTube. Enfin, le dernier film de notre corpus est *The Uprising*, du journaliste et chercheur britannique Peter Snowden (qui a réalisé ce film dans le cadre d'un doctorat de création mené à l'Université de Hasselt). Constitué exclusivement de vidéos amateurs présentées sans voix off ni légendes, le film se présente comme retraçant les débuts d'une révolution fictive dans un pays non-identifié (depuis 2013, le film a été projeté dans plusieurs festivals internationaux¹² – mais il n'en existe encore aucune édition DVD).

- 4 Si nous proposons de rapprocher ces quatre remixes *a priori* assez disparates, c'est parce qu'ils représentent différentes tendances bien identifiées dans la production audiovisuelle contemporaine ; mais aussi parce que plusieurs images amateurs circulent de l'un à l'autre. Une jeune femme véhémement de *Women & Youth...* adresse un sourire modeste à la caméra dans *Viva la revolutions*, tandis qu'un homme vociférant dans une rue la nuit dans *Eau argentée* trouve un contre-champ dans *The Uprising*, où l'on découvre un groupe de femmes qui l'écoutent en pleurant depuis leur fenêtre... Dès lors, qu'est-ce que l'étude conjointe de ces quatre remixes, qui approprient pour partie les mêmes extraits vidéos, nous apprend des différentes trajectoires de vie qui s'offrent à ces productions amateurs, une fois livrées en pâture sur Internet ?
- 5 Nous proposons de nous intéresser particulièrement à trois aspects de ces vidéos. Dans un premier temps, nous explorerons le lien entre pratique du remix et distance géographique. Il apparaît très vite, au regard des quatre œuvres de notre corpus, que le remix tend à être pratiqué comme une forme de participation virtuelle, à distance, aux soulèvements populaires dont il emprunte les images ; mais quelles sont les modalités de cette participation ? Comment chaque artiste négocie-t-il-elle, au sein de son remix, la distance qui le ou la sépare de l'action qu'il-elle documente ? Dans un deuxième temps, nous réfléchirons aux enjeux des choix que font les remixeurs et remixeuses en matière de montage sonore. Deux aspects seront en particulier examinés : l'intégration de musiques extra-diégétiques¹³ dans certains remixes ; et le choix de conserver ou non, dans le montage, la parole des personnes filmées. Ces décisions témoignent, en dernière instance, du degré de confiance qui est accordée au matériau originel pour produire du sens par lui-même. En perdant leur bande-son originelle, les vidéos amateurs tendent en effet à être dé-sémantisées, et en sont d'autant plus susceptibles d'être intégrées à des formes de discours allant à l'encontre de l'intention qui a présidé à leur production. Ceci nous amènera pour finir à interroger le geste consistant, pour l'artiste, à signer de son nom un assemblage de clips vidéos produits par d'autres que lui ou elle. C'est là, comme nous le savons, une pratique extrêmement commune à l'ère de la « culture du partage » sur Internet¹⁴ ; mais dans ce contexte extrême où certain·es filmeur·ses ont été blessé·es, voire tué·es alors qu'il-elles étaient en train de fabriquer ces images, en quoi précisément consiste le geste d'appropriation artistique ? Quelle place y a-t-il, dans ces remixes, pour la subjectivité revendiquée d'un·e artiste s'emparant rétrospectivement des images ? Le destin final de ces vidéos anonymes doit-il être de recevoir *in fine* la signature d'un individu singulier ? Est-ce là la condition pour que celles-ci soient vues, et par là même, que leur vie se poursuive au-delà de leur contexte de production originel ?

Appropriation d'images et négociations de la distance

- 6 Le premier point commun entre les quatre remixes de notre corpus est qu'ils ont été réalisés par des individus intimement liés à l'un des pays concernés par les soulèvements de 2011, mais physiquement éloignés des zones de conflits. Laila Shereen Sakr, la vidéaste de *Women & Youths...*, est d'origine égyptienne et vit aux États-Unis ; *Eau argentée* est co-réalisé par un exilé syrien à Paris, et Peter Snowdon a vécu trois années en Égypte avant de se rendre en Belgique et d'y réaliser son film. Seul Mark C. Marino semble ne pas, pour autant que nous puissions en juger d'après son site Internet, avoir de liens personnels avec le monde arabe ; mais nous avons en partie choisi sa vidéo en tant que représentante d'un type de productions extrêmement répandu, la *tribute video* musicale, qui est souvent le fait de créateurs ou créatrices originaires du monde arabe résidant en Europe ou aux États-Unis¹⁵. On observe donc sans surprise que la pratique du remix numérique est très liée à l'exil, ou du moins à l'éloignement géographique : s'approprier ces images lointaines, les retravailler et favoriser leur diffusion à l'échelle internationale, deviendrait une manière prendre part au mouvement de révolte. C'est du reste un mécanisme similaire qu'a mis au jour Livia Hinegardner dans son étude des pratiques documentaires au Mexique : produire des remixes peut constituer une « manière de transformer son rôle, de témoin passif, en celui de participant·e »¹⁶.
- 7 Mais si le constat d'un lien entre exil et pratique du remix n'a rien de surprenant, il est intéressant d'observer concrètement la manière dont les quatre artistes négocient la distance qui les sépare des filmeur·se·s dont ils·elles empruntent les images – distance que l'on aurait trop vite fait de déclarer abolie par la circulation apparemment illimitée des images sur Internet, et la co-existence des images originelles et des remixes sur les mêmes plateformes (en l'occurrence, YouTube). Nous allons voir que dans deux des œuvres étudiées, cette distance est thématifiée et rendue perceptible, soit dans les images elles-mêmes, soit par le montage ; dans les deux autres à l'inverse s'élabore la fiction d'une abolition de toute forme de distance, qui rendrait possible la participation effective des remixeurs, et en dernière instance des spectateurs et spectatrices de ces remixes, aux soulèvements filmés.

Fig. 1

Eau argentée, Syrie autoportrait d'Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan (2014).

Fig. 2

Eau argentée, Syrie autoportrait d'Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan (2014).

- 8 C'est sans doute dans *Eau argentée* que la question de la distance est la plus investie. Le cinéaste filme un Paris morne, pluvieux, souterrain, comme un cocon terne qui le protégerait des conflits du monde (Fig. 2), tandis que sa jeune collaboratrice affronte quotidiennement les rues de Homs (Fig. 1). Les deux images ci-dessus illustrent paradoxalement cette double modalité de distance à l'action représentée. A Paris, Ossama Mohammed peut filmer sans risque en très gros plan des gouttes de pluie sur sa fenêtre, mais cette proximité de la caméra à son objet n'est que le signifiant de la distance infranchissable qui le sépare de ce qu'il voudrait pouvoir filmer. A Homs, l'image est prise depuis une fenêtre en hauteur, à distance ; un groupe d'hommes est aperçu entre deux façades de bâtiments qui créent au sein de l'image un cadre vertical. C'est parce que l'action est très, voire trop proche qu'elle ne peut être filmée qu'en plan éloigné, et le surcadre de l'image inscrit cette distance nécessaire dans l'image elle-même – car le danger est réel pour la personne qui filme. Pendant le film, on assiste à une véritable délégation du regard entre Mohammed et Bedirxan. La transmission entre les deux cinéastes, qui est aussi une transmission intergénérationnelle, est explicitement investie comme une thématique centrale du film : aux images de l'un répondent les images de l'autre, et la distance de chaque cinéaste aux événements qu'il s'agit de documenter est inscrite à même l'écran. Ici il n'y a pas tant appropriation des images, que mise en dialogue ; de part et d'autre, de nouvelles images sont produites ; et si Bedirxan est présentée comme une cinéaste amateur, elle acquière rapidement au sein du montage une importance et une stature égale à celle d'Ossama Mohammed, le cinéaste « professionnel ».¹⁷
- 9 Mais cet échange entre Mohammed et Bedirxan ne se met en place que dans un second temps. Dans la première partie du film, avant l'irruption de Bedirxan dans le récit (c'est elle qui prend contact avec lui), Ossama Mohammed choisit en effet d'évoquer de manière chronologique les débuts de la révolte, en mobilisant des images amateurs trouvées sur YouTube, filmées par de nombreux manifestant·es anonymes. Dans ce segment du film, la seule voix identifiable est celle du cinéaste (en off, enregistrée rétrospectivement au moment du montage), les images montrant essentiellement un peuple anonymisé composé de victimes¹⁸, effectives (le jeune homme fait prisonnier par les soldats de Bachar el-Assad) ou en devenir (les manifestant·es, dont plusieurs meurent à l'écran). Un jeune homme est évoqué et nommé au début du film ; il avait contacté le cinéaste pour lui demander de l'aider à ouvrir un ciné-club. Mais ce jeune homme disparaît très rapidement, et cette première transmission esquissée ne peut avoir lieu. Faute d'être parvenu à mettre une voix unique (ce sera, ensuite, celle de Bedirxan) sur ce corps pluriel, Mohammed y appose la sienne, et ce collage ne cesse d'être dissonant. Les images sont filmées à même le corps des manifestant·es, tandis que la voix du monteur semble infiniment lointaine ; aussi calme que les images sont agitées, menant une rêverie d'ordre esthétique tandis que pour les filmeur·se·s, c'est de vie et de mort qu'il est question (Fig. 3). Dans cette partie du remix, la distance n'est donc pas rendue sensible par un rapport égalitaire d'images à images, mais par le dysfonctionnement d'un montage asymétrique entre l'image et le son. L'impression produite par le début du film est celle d'une relation mal négociée, ou dont les termes n'ont pas encore été établis, entre le remixeur et les images qu'il emprunte.

Fig. 3

Eau argentée, Syrie autoportrait d'Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan (2014).

- 10 Dans la vidéo *Women & Youth...*, la thématique de la distance géographique entre filmeur·se·s et remixeuse est moins explicitement évoquée ; mais c'est selon nous un second exemple de remix qui reconnaît l'existence de cette distance, et cherche à la rendre sensible par le montage. Comme nous l'avons évoqué en introduction, la vidéo rassemble des matériaux disparates (images de foule, interviews filmées, cartoons et dessins satiriques, captation d'une conférence...) ; le montage est rempli d'animations graphiques qui se superposent à toutes ces images empruntées, comme pour leur permettre de s'émanciper de leur seul statut d'archives documentaires, et de laisser s'exprimer librement l'énergie formelle qui en émane (Fig 4 et 5).

Fig. 4

Women & Youth of the Arab Revolutions (Suheir Hammad, Carlos Latu, DUBSTEP reMIX), Laila Shereen Sakr (VJ Um Amel), 2011.

Fig. 5

Women & Youth of the Arab Revolutions (Suheir Hammad, Carlos Latu, DUBSTEP reMIX), Laila Shereen Sakr (VJ Um Amel), 2011.

- 11 Ces deux images montrent combien les images amateurs empruntées sont ici mises à distance par le travail de post-production : aucune immersion n'est recherchée, ou du moins pas dans la réalité sensible qui a été filmée à l'origine. Au contraire, les images empruntées sont traitées comme des surfaces, comme un matériau pouvant être réinterprété par le remix, et le travail de réinterprétation est lui-même rendu très visible, exhibant ses rouages. Loin de cultiver l'illusion de la possibilité d'une participation effective aux manifestations pour celles et ceux qui en sont physiquement éloignées, le remix travaille à inventer un mode d'engagement différent, médiatisé, aux côtés des manifestant·es. Pour l'activiste Laila Shereen Sakr, le rôle du remixeur ou

de la remixeuse n'est pas de rendre possible une participation effective aux manifestations, mais d'inventer de nouvelles formes audiovisuelles permettant de mettre la distance au travail dans la lutte.

- 12 *Viva la revolutions* et *The Uprising*, en revanche, nous semblent témoigner d'une aspiration inverse : celle de l'abolition utopique, au sein du régime esthétique du remix, de la distance entre les personnes (celles qui filment, celles qui sont filmées, et celles qui réorganisent les images au montage).
- 13 Dans *Viva la revolutions*, le recours au montage musical suggère assez explicitement une volonté d'effacer les disparités entre les individus et de réunir par le montage une communauté virtuelle – en l'occurrence, toute une génération qui serait animée, aux quatre coins du globe, par une même énergie révolutionnaire. Les paroles de la chanson que toutes entonnent vont dans ce sens : elles évoquent le renversement d'un monarque fictif par un mouvement révolutionnaire. La volonté de réunir par le remix une communauté virtuelle internationale est manifestée par le choix d'une chanson populaire dans le monde entier ; l'anglais des paroles n'est pas ici spécifiquement britannique, il est comme « universalisé » par la diversité des chanteur·se·s amateurs qui les reprennent *a cappella* : une jeune femme blanche face à son ordinateur, un homme asiatique qui tourne sur lui-même en tenant son téléphone à bout de bras, une classe entière d'enfants métis, etc. (Fig. 6)

Fig. 6

Viva la revolutions, Mark C. Marino, 2011.

- 14 L'image ci-dessus est un collage de quatre images présentées, dans la vidéo de Mark C. Marino, en plein écran ; c'est une tentative d'illustrer par l'image fixe les rapprochements esthétiques et géographiques qu'opère le montage. Ce qui apparaît immédiatement, c'est l'hétérogénéité des images mobilisées qui diffèrent tant par leur cadrage que par leur résolution, et par le traitement dont elles ont fait l'objet en post-production (ainsi l'image des manifestants présentant des pancartes est marquée du logo de l'Associated Press : le remixeur a réuni des images d'origines très disparates).

Mais il apparaît aussi très vite que le dialogue entre ces images, et par conséquent la communauté qu'il fait exister, ne sont réellement créés que par le montage. Le remix met en relation des images qui n'étaient pas appelées à servir les unes aux autres de contre-champs. Pour autant que l'on puisse en juger, les chanteur·se·s ne chantent pas explicitement pour soutenir les soulèvements au Moyen Orient. La communauté célébrée par le montage relève par conséquent de la fiction ; et la participation des spectateurs et spectatrices du remix aux manifestations appartient au domaine de l'utopie. Le remix fait exister, le temps d'une chanson, une communauté imaginaire ; et le raccord d'un visage à l'autre permet temporairement l'oubli des frontières.

- 15 Dans *The Uprising* aussi s'observe une tentative de négation de la distance entre le remixeur et les images qu'il emprunte. Le film investit la thématique de la distance d'une manière plus paradoxale que les autres remixes considérés, en ce qu'à aucun moment il ne distingue un « eux » (ou un « vous ») qui serait physiquement impliqué dans le soulèvement, et un « nous » spectateurs derrière les écrans de nos ordinateurs. Ou plus précisément, si cette distance existe (Peter Snowdon explique volontiers en entretien qu'il aurait voulu, en janvier 2011, sauter dans un avion pour retourner en Égypte¹⁹), elle n'est pas l'objet du film : le cinéaste refuse de tourner vers lui-même son regard, comme le fait Ossama Mohammed dans *Eau argentée*, et de questionner les modalités de sa propre participation aux révoltes auxquelles il assiste à distance. Peter Snowdon s'efface du film pour n'exister que par ses choix de montage. En outre, la distance géographique est comme abolie, au sein du régime narratif établi dans le film, par les révolté·e·s eux·elles-mêmes. Dans une séquence au début du film, un filmeur interroge les occupant·e·s d'une place à Tripoli en leur demandant « D'où venez-vous ? », et exulte d'entendre la variété des réponses qui lui sont faites (d'Al-Dahira, d'Amani, de Souk el-Jomaa...). La vidéo en question est, comme tous les autres matériaux empruntés par Snowdon, un document d'archive, présentée ici dans sa durée originelle ; mais elle joue ici le rôle de portail vers un régime fictionnel. Car ce que dépeint Snowdon dans son film n'est pas un soulèvement national ; c'est une révolution mythologique qui dépasse les frontières, qu'il dénonce en entretien comme des fabrications coloniales maintenues par les mêmes chefs d'État que ces révoltes contestent²⁰. Le film, faisant lui aussi preuve d'un utopisme revendiqué, dépeint un mouvement d'émancipation explicitement présenté comme hors de l'histoire et de la géographie, où toutes et tous seraient physiquement et virtuellement bienvenue·s. Cette séquence au début du film nie explicitement l'idée de centre, donc de distance : cela rend par avance caduque tout regard réflexif du cinéaste sur les modalités de son propre engagement, et invite spectateurs et spectatrices à rejoindre la foule des manifestant·e·s, où qu'ils et elles se trouvent.
- 16 Ces quatre exemples esquissent donc un panorama complexe des différentes manières dont les remixeurs et remixeuses négocient, au sein de leurs créations, la distance qui les sépare de l'action qu'ils·elles documentent. Si l'on renverse maintenant notre perspective pour nous placer du côté des images d'origine, on commence donc à observer la diversité de destins que ces images amateurs des Printemps arabes peuvent connaître sur Internet et dans les salles de cinéma : le type de stratégie narrative qu'elles seront amenées à nourrir détermine largement la forme sous laquelle elles continueront à exister, non plus comme images d'actualités, mais comme archives.

Politiques du montage sonore

- 17 La deuxième problématique commune à ces quatre remixes, déjà rapidement évoquée ci-dessus mais qui mérite que l'on s'y arrête plus longuement, est celle de la composition de la bande-son. Deux aspects nous intéressent ici spécifiquement : l'ajout de musiques pour accompagner le remix ; et la décision de conserver ou non les bandes-son originelles (voix et ambiances sonores des rues) des vidéos empruntées. Ainsi que l'écrit Jacques Rancière au sujet des actualités télévisées :

Les médias dominants ne nous noient aucunement sous le torrent des images témoignant des massacres, déplacements massifs de populations et autres horreurs qui font le présent de notre planète. [...] Ce que nous voyons surtout sur les écrans de l'information télévisée, c'est la face des gouvernants, experts et journalistes qui commentent les images, qui disent ce qu'elles montrent et ce que nous devons en penser. Nous ne voyons pas trop de corps souffrants sur l'écran. Mais nous voyons trop de corps sans nom [...], de corps qui sont objet de parole sans avoir eux-mêmes la parole. Le système de l'Information ne fonctionne pas par l'excès des images, il fonctionne en sélectionnant les êtres parlants et raisonnants, capables de « décrypter » le flot de l'information qui concerne les multitudes anonymes. La politique propre à ces images consiste à nous enseigner que n'importe qui n'est pas capable de voir et de parler²¹.

- 18 Le choix de donner ou non la parole à des visages, à des corps, apparaît comme profondément politique ; or c'est un choix que chaque remixeur et remixeuse est amené à faire en permanence, lorsqu'il ou elle importe une nouvelle vidéo dans la *timeline* de son logiciel de montage, et choisit d'en conserver ou d'en supprimer sa bande-son, ou de la dissimuler sous des nappes musicales au moment du mixage.
- 19 *Women & Youth...* et *Viva la revolutions* font le choix de mobiliser des musiques extra-diégétiques : pour aussi différentes qu'elles soient, la chanson de Coldplay et le morceau de dubstep employés dans les deux vidéos nous semblent exercer un effet similaire d'exaltation du contenu sémantique et émotionnel des images. La musique se fait ici caisse de résonance de l'excitation des manifestant·e·s, de la même manière que Jean-Gabriel Périot accompagnait des images d'archives des débuts des Black Panthers d'une chanson de Boogers dans son court-métrage *The Devil*²². La musique sert de liant entre des images d'origine, gommant quelque peu leurs disparités formelles, et confère un arc narratif au montage. Si, comme nous l'indiquions plus haut, le choix de *Viva la Vida* se justifie par la célébrité de la chanson et le sens éminemment optimiste de son titre, le morceau de dubstep composé par Lucxke donne plutôt une forme musicale à l'énergie viscérale, organique des manifestantes, dont la rage contre le régime de Bachar el-Assad trouve un écho dans ces sons de basses qui font directement vibrer les corps des auditeurs et auditrices.
- 20 Mais malgré un usage sensiblement similaire de l'ajout d'une piste musicale, les deux vidéos se distinguent quant au traitement des voix et des bandes-son originelles. En effet, dans *Viva la revolutions*, seules se font entendre les voix des chanteur·se·s, tandis que sont passées sous silence celles des manifestant·e·s (y compris lorsque ce·ux·lles-ci s'adressent très directement à la caméra). Ce choix est d'autant plus remarquable que s'agissant de vidéos amateurs ayant beaucoup circulé sur Internet, les internautes informé·e·s ne peuvent manquer de savoir ce que disent les personnes représentées. Il apparaît donc que Mark C. Marino, le créateur de ce remix, utilise les vidéos amateurs exactement de la même façon qu'il emploie *Viva la Vida* de Coldplay : il compte sur un

effet de reconnaissance de la part des spectateurs et spectatrices, qui peuvent identifier les différents éléments du collage dès les premières secondes de la vidéo, et n'ont plus ainsi qu'à se laisser porter par l'émotion suscitée par ce patchwork de contenus d'ores et déjà « viraux ». Ce remix ne peut donc exister, ou du moins être reçu et compris, qu'au sein d'un système médiatique où les vidéos amateurs utilisées ont déjà dépassé leur cadre de diffusion originel : il se présente que comme l'un des maillons d'une chaîne, et suppose par définition que ces images poursuivent leur existence en-dehors de lui.

- 21 Laila Shereen Sakr fait, dans sa vidéo *Women & Youth...*, un choix différent : la musique extradiégétique, pourtant très audible, ne vient jamais recouvrir la voix des femmes qui se font entendre, que ce soient des manifestantes dans la rue, des citoyennes se filmant en intérieur, ou la poétesse sur la scène de la conférence Ted (Fig. 7). Les paroles, loin d'être tues, se multiplient : une allocution d'une résistante chez elle se voit par exemple doublée de l'enregistrement sonore de la parole d'une manifestante de la place Tahrir, les mots de la première étant figurés par écrit, en sous-titres, et offrant un contre-point à ceux de la seconde. Dans l'économie de la vidéo, ce sont même les mots qui semblent engendrer la musique : c'est l'injonction de la poétesse Suheir Hammad d'« enlacer une femme qui n'est pas là » qui semble provoquer l'apparition des premières surimpressions graphiques à l'image, et l'irruption de la dubstep.

Fig. 7

Women & Youth of the Arab Revolutions (Suheir Hammad, Carlos Latu, DUBSTEP reMIX), Laila Shereen Sakr (VJ Um Amel), 2011.

- 22 Ce choix de valoriser la parole des personnes filmées se justifie par l'objet même de la vidéo, qui est de rendre hommage aux femmes des révolutions arabes : ce sont par leurs discours, par leur force de conviction verbale, qu'elles ont joué un rôle dans ces soulèvements. Contrairement à *Viva la revolutions*, le remix ne présuppose donc pas que les vidéos empruntées soient connues de l'internaute ; au contraire, il s'agit précisément de rendre ces images visibles, de faire entendre ces discours trop souvent ignorés. Le geste est très différent : alors que *Viva la revolutions* suppose une vie des images en-dehors de son propre régime esthétique, *Women & Youth...* entreprend d'offrir aux vidéos choisies une vie nouvelle, c'est-à-dire de leur permettre d'atteindre une plus

grande audience. Là où *Viva la revolutions* se présente comme une étape (sans doute mineure) du destin de ces images amateurs, *Women & Youth...* veut en être un jalon essentiel, celui qui conditionne tous les autres.

- 23 Dans *The Uprising*, le dispositif sonore est plus simple : aucune musique ajoutée, ni pendant le film, ni même au générique. Peter Snowden adopte un modèle proche de celui développé par Harun Farocki et Andrej Ujica dans *Vidéogrammes d'une révolution* (1991) : le postulat est celui d'une autosuffisance des images, qui font sens et émeuvent d'elles-mêmes, pour peu qu'il leur soit laissé le temps de se déployer²³. Si quelques ambiances sonores sont retravaillées et mélangées pour rendre plus fluide le montage des images, la parole des manifestant·e·s, quand ils ou elles s'expriment à l'écran, est toujours donnée à entendre ; et effectivement leurs discours se multiplient, parfois véhéments comme en Fig. 8, parfois ironiques, émus...

Fig. 8

The Uprising, Peter Snowden, 2014.

- 24 Snowden a fait le choix de laisser chaque vidéo défiler aussi longtemps que nécessaire, sans céder à la tentation de la « destruction de la durée et de la perception temporelle »²⁴ que favorisent les pratiques de consommation des images diffusées sur les réseaux sociaux. Là aussi, comme dans *Women and Youth...*, s'exprime un souci très concret de donner à ces images et à ces discours une vie nouvelle, au sein d'un nouveau dispositif esthétique et grâce à un nouveau mode de diffusion : mais pour Peter Snowden, cela ne semble pouvoir se faire qu'au prix d'une limitation drastique des moyens du montage, et dans le plus grand respect possible des sources.
- 25 Les choix opérés dans *Eau argentée* en matière de montage sonore soulèvent des questions légèrement différentes. Sur le plan musical, qu'il s'agisse des musiques traditionnelles syriennes employées au début du film ou de la bande originale composée par Noma Omran - compositrice et chanteuse lyrique syrienne elle aussi vivant à Paris - le choix qui est effectué est celui d'une lamentation lancinante, sous forme de nappes sonores auxquelles s'ajoute ponctuellement une mélodie chantée en mode mineur. Ce lyrisme musical accompagne aussi bien les images de révoltes que celles de répression ou de torture, et semble baigner l'ensemble de ces images dans un climat homogène de désolation. Contrairement à ce que nous avons observé dans le cas de *Women & Youth...* et *Viva la revolutions* !, il y a donc ici dissociation entre le contenu émotionnel des images empruntées, et la musique ajoutée. Les vidéos amateurs des manifestations empruntées par Ossama Mohammed, qui sont en partie identiques à celles que mobilisent Mark C. Marino et Laila Shereen Sakr dans leurs remixes respectifs, témoignent d'une énergie et d'un optimisme que la chanson de Coldplay et le morceau de dubstep avaient pour fonction d'exalter ; ici, nous recevons à la fois par l'image l'espoir qui anime les manifestant·e·s, et par la bande sonore, la prémonition de

l'échec de leurs luttes (ce qui est permis par la temporalité propre du montage, qui instaure toujours une relation rétrospective au matériau filmé – mais prend ici un sens spécifique, puisque le film a été réalisé plusieurs années après les révoltes dont il évoque l'histoire, à un moment donc où il était difficile d'être encore optimiste quant aux conséquences politiques du soulèvement syrien). Et le dialogue qui s'instaure entre les sons diégétiques et la musique ajoutée fait lui-même l'objet de choix extrêmement signifiants : là où le « mix » de la dubstep et de la parole d'une jeune manifestante dans *Women & Youth...* illustre la qualité musicale et hypnotique du discours saccadé de la jeune femme, le dialogue qui s'instaure entre la mélodie d'*Eau argentée* et le bruit sourd des bombes, dans le troisième tiers du film, donne à chaque explosion un douloureux effet d'évidence, puisqu'elle arrive toujours, à point nommé, pour battre la mesure. La musique sait mieux que les personnes figurant à l'écran ce qui va advenir ; elle anticipe les morts et les bombardements avec une précision qui suggère presque une forme de causalité impossible.

- 26 Quant au choix de conserver ou non dans le montage les voix des personnes apparaissant à l'écran, il semble dans *Eau argentée* négocié au cas par cas ; la première partie du film tend à favoriser la parole rétrospective du cinéaste, en off ; ce n'est que dans un second temps, une fois que Wiam Simav Bedirxan est entrée dans la narration, que d'autres Syrien·ne·s acquièrent, avec elle, un droit de parole, par exemple dans cette scène particulièrement mémorable d'exode, où les femmes s'adressent directement à la caméra de Bedirxan (Fig. 9).

Fig. 9

Eau argentée, Syrie autoportrait d'Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan (2014).

- 27 Il est donc particulièrement important, pour notre analyse, de noter que les images trouvées sur YouTube et remixées n'ont pas le même statut au sein du film que les images originales filmées par Bedirxan. Couper le son d'une vidéo et recréer des

bruitages en postproduction, substituer aux voix originales une voix off écrite après-coup, c'est modifier son sens en profondeur ; et juxtaposer au sein d'un même film différents régimes d'images, certaines étant parvenues à conserver leur bande sonore originale tandis que d'autres se voient recouvertes d'une voix qui leur est étrangère, c'est inventer, très littéralement, deux modes de survie des images au sein du remix. Cette polarité devient encore plus sensible plus tard dans le film, quand émerge la figure d'un petit garçon (celui de l'affiche), qui devient un compagnon de route pour Bedirxan et se fait, pour une vingtaine de minutes, le personnage principal du film ; tandis que d'autres personnes apparaissant dans les vidéos trouvées n'existent vraiment que comme corps, comme chair et comme sang.

- 28 Il y a sans doute un danger à retirer aux manifestant·e·s leur droit d'expression et à désémantiser ainsi leurs images, en particulier quand elles ont à ce point valeur d'archives historiques. Mais cette démarche d'appropriation et de re-sémantisation n'est également pas sans rappeler la *Lettre de Sibérie* de Chris Marker (1957), où celui-ci produisait en voix off trois discours différents sur un même corpus d'images, afin d'en illustrer la fondamentale polysémie. Héritant du geste critique de Chris Marker, *Eau argentée* se présente comme une sorte de cas d'école, en ce qu'il présente de manière exemplaire, côte à côte, les deux destinées majeures qui s'offrent aux productions amateurs sur Internet²⁵ : transformées en icônes et encensées comme telles (c'est par exemple le cas de cet homme errant dans les rues, de nuit, en hurlant sa haine du régime de Bachar el-Assad, qui est vite devenu sur Internet un véritable héros de la révolte syrienne²⁶), ou alors désémantisées et transformées en purs éléments communicationnels, disponibles pour illustrer indifféremment tout discours porté sur elles (journalistique, propagandiste, esthétique...).

« Mille et un Syriens, et moi », ou la politique de l'Auteur

- 29 Enfin, la dernière question qui nous intéresse ici est celle du positionnement de l'artiste, identifié·e par son nom ou son pseudonyme, vis-à-vis de la masse des filmeur·se·s dont il ou elle emprunte les images. Ce qui nous intéresse particulièrement dans le remix *Viva la revolutions*, et la raison pour laquelle nous l'avons choisi parmi des centaines de clips musicaux remixant des images amateurs des soulèvements dans le monde arabe en 2011, c'est que la partie musicale est elle-même produite par des amateurs et amatrices. Cette reprise à plusieurs dizaines de voix de la chanson de Coldplay constitue en elle-même un remix musical, mais procède d'une inversion par rapport à ce qui se produit à l'image, puisque ce n'est pas l'artiste qui réemploie des contenus amateurs, mais des amateurs et amatrices qui réinterprètent une chanson professionnelle. La vidéo *Viva la revolutions* procède donc d'un mouvement spéculaire qui mêle intimement des productions de différentes origines, en promouvant en dernière instance la création amateur contre l'art commercial. Il est en ce sens particulièrement remarquable que le début de la vidéo procède d'une professionnalisation progressive de la bande-sonore, puisqu'au *selfie* de piètre qualité du premier chanteur succèdent progressivement des reprises de plus en plus soignées, jusqu'à montrer un jeune chanteur dans un studio d'enregistrement professionnel ; mais une fois que sont apparues à l'écran les images des révoltes, on en revient à des enregistrements audio beaucoup plus approximatifs, qui vont jusqu'à se

désynchroniser. Aussi ce remix procède-t-il véritablement à une célébration de l'action amateur, tant sur le plan de la création artistique que sur l'échiquier politique, tant sur Internet que dans la rue ; l'« auteur » de la vidéo s'efface presque entièrement au profit de toutes les personnes dont il emprunte les images et les sons.

- 30 La vidéo de Laila Shereen Sakr adopte une posture assez différente. Signée sous pseudonyme, elle n'en est pas moins présentée comme le produit de la subjectivité d'une artiste, dont l'action sur les images et les sons est extrêmement visible (distorsions, surimpressions, effet de cube en trois dimensions appliqué sur les images). Toutefois, la vidéo est co-signée ; les deux noms figurant dans son titre (Suheir Hammad, Carlos Latu) ne sont pas ceux de la remixeuse, mais celui de la poétesse qui apparaît à l'écran, et celui du créateur des images animées (des « cartoons »). Ces deux figures, et en particulier la poétesse dont on voit le visage et entend la voix, occupent au sein de la vidéo une posture autoriale au moins aussi prégnante que celle de la VJ. Si hiérarchie il y a entre les différents auteurs et autrices de ce remix, ce sont donc plutôt les créateurs et créatrices d'origine qui sont célébrés, sans pour autant que l'identité de la remixeuse ne soit dissimulée (elle assume, ici et ailleurs, une véritable *persona* d'activiste). Ainsi les travaux de Laila Shereen Sakr, qui s'est faite connaître en réunissant pendant son doctorat une base de données de tweets liés aux révolutions arabes, et en organisant et en participant à des hackathons²⁷ citoyens en liaison avec le mouvement Occupy, s'inscrivent véritablement dans une culture de l'appropriation contemporaine, où la traditionnelle opposition entre les faiseurs-ses d'images et les consommateur-rices est abandonnée au profit d'une production collaborative. C'est là sans doute la vie la plus « publique » que puissent connaître ces productions amateurs : anonymes dès l'origine, elles continuent à appartenir à toutes en faisant l'objet de réappropriations co-signées.
- 31 *The Uprising* procède, dans une certaine mesure, d'une démarche similaire à celle de *Viva la revolutions*. En effet, malgré l'insertion du remix dans un cadre beaucoup plus traditionnel (générique de début où figurent les noms des productions impliquées, le nom du réalisateur, etc.), le film lui-même impose aussi peu que possible la présence d'un « auteur » qui constituerait le point névralgique du récit. Le refus de la voix off participe bien sûr de cet effacement relatif du cinéaste dans son film. S'il y a bien un regard unique qui est porté sur les vidéos choisies, qui justifie leur assemblage et se porte garant de la trajectoire narrative du film, il ne prend pas la forme de l'imposition d'un « je » qui prendrait le pas sur le « nous » qu'il cherche à construire. Adoptant dans son film, ainsi qu'il le revendique par ailleurs, une définition butlerienne du peuple comme performance (le peuple n'existe pas comme essence, mais se constitue par l'action, physique, de se réunir et de lutter ensemble), l'artiste s'inclut dans la foule dont l'action collective consiste précisément à affirmer l'existence d'un « nous » pluriel²⁸.
- 32 Enfin, comme nous l'avons déjà suggéré, les cinéastes d'*Eau argentée* adoptent sur ce point une posture radicalement différente, puisque la forme adoptée (l'essai épistolaire) suppose la présence forte de deux personnages affirmant deux subjectivités distinctes, et posant leur regard d'auteur et d'autrice sur les images. La distance entre les filmeur-euses originel-le-s et les remixeur-euse-s se creuse : de la même manière, comme nous l'avons vu, que toutes les protagonistes présent-e-s à l'image n'ont pas également droit à la parole, leurs regards respectifs semblent également ne pas avoir la même valeur. L'identité des filmeur-ses anonymes est niée (pas de noms, pas de

mention au générique – contrairement au générique de *The Uprising* qui indique les sources des images empruntées). Sans pour autant nier la valeur documentaire et esthétique des images trouvées sur YouTube, le film établit une distinction de statut entre les différentes figures autoriales mises en dialogue, et les manifestant·es anonymes ne sont pas investies comme des individus portant eux·elles-aussi un regard subjectif sur le monde. À cet égard, il n'est pas anodin que le film soit présenté comme « Un film fait de mille et une images prises par mille et un Syriens / et moi » (Fig. 10) ; ni que les deux pôles géographiques autour duquel gravite le film soient, d'une part, Homs, présentée comme la ville de la déshumanisation et de la négation de l'humain, et d'autre part, Cannes, le lieu de la consécration de l'artiste individuel·le (ou en l'occurrence, du duo d'artistes), photographiable, interviewable, auquel ou à laquelle la parole est donnée – et au micro, de surcroît. À la dialectique évoquée ci-dessus du bourreau et de la victime semble donc se superposer une autre : celle des perdants et des vainqueurs dans la lutte pour le droit d'exercer un regard, et de choisir la façon dont on est soi-même regardé·e.

Fig. 10

Eau argentée, Syrie autoportrait d'Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan (2014).

- 33 Ainsi se dégagent plusieurs pistes pour penser la destinée des productions amateurs une fois rendues disponibles sur Internet – et précisément, pour interroger les différentes trajectoires offertes aux vidéos amateurs réalisées dans le contexte des révolutions arabes. En dernière instance, le problème n'est pas de savoir s'il faut ou non faire et regarder de telles images, mais au sein de quel dispositif celles-ci sont rendues visibles : or le remix procède précisément de l'invention de nouveaux dispositifs pour regarder ces images. À ce titre, il est essentiel d'observer la façon dont ces remixes sont présentés, montés, sous-titrés ou non, signés ou non, accompagnés ou non d'une bande-son extradiégétique : ce sont ces éléments de mise en scène qui déterminent l'intelligibilité des vidéos empruntées au sein de leur nouveau contexte de diffusion (qu'il s'agisse de YouTube ou des festivals de cinéma internationaux). Ce sont également des choix qui présideront à la manière dont de nouveaux·lles spectateurs et spectatrices pourront avoir accès à ces vidéos, dans une forme qui respecte plus ou moins leur format ou leur esprit d'origine.
- 34 Selon qu'il affiche son propre nom après ceux des filmeur·se·s d'origine (Mark C. Marino) ou qu'il s'affirme comme membre à part entière d'un même peuple en train de s'inventer (Peter Snowdon), qu'elle s'insère sous pseudonyme dans un collectif d'artistes (Laila Shereen Sakr) ou qu'il·elle·s affirment au contraire une posture de cinéastes singulier·es (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan), le ou la

remixeur·se annihile ou creuse la distance qui le ou la sépare du lieu des événements et la redouble, ou non, d'une dimension temporelle, culturelle, esthétique, idéologique. Deux stratégies semblent se dégager. Certaines remixent pour aider les vidéos amateurs à se raconter, c'est-à-dire pour prolonger leur vie au sein des systèmes médiatiques contemporains en multipliant les occasions où elles peuvent être vues, et en leur permettant, de bribes d'images enregistrées au présent et perdues dans une masse d'images similaires, de se faire archives ; tandis que d'autres remixeur·se·s se racontent eux·elles-mêmes à partir des vidéos amateurs, et semblent ainsi mettre ces images au service du récit de leur propre expérience intime (des médias, de la guerre, de l'exil). La première stratégie consiste, en un sens, à raconter une histoire possible de ces images trouvées ; la seconde, à raconter l'histoire d'un (ou plusieurs) regards portés sur elles.

- 35 Dans un cas comme dans l'autre, ces histoires singulières ne sont toujours que quelques-unes parmi des milliers d'histoires possibles dont ces images amateurs de révolte, profondément polysémiques, pourraient se faire le support. Or, ainsi que l'écrivait Georges Didi-Huberman dans le second volume de *L'œil de l'histoire*, les « remontages » des archives, notamment visuelles, ont pour fonction de « dé-saturer la mémoire par autre chose que l'oubli »²⁹, et de travailler à la « lisibilité » rétrospective des événements passés³⁰. Il est donc indispensable de se maintenir en état d'éveil critique face à ces remixes hybrides, ces remontages narratifs et visuels des mouvements de révoltes qui ont agité le monde arabe au début des années 2010, si anodines ou inoffensives que ces vidéos puissent parfois paraître : elles sont aussi les premières mises en formes, inévitablement à la fois esthétiques et politiques, d'une histoire au dénouement encore incertain.

NOTES

1. Voir à ce sujet les travaux de Cécile BOËX, notamment « Montrer, dire et lutter par l'image. Les usages de la vidéo dans la révolution en Syrie », *Vacarme*, n°31, 2012, p. 118-131 ; « La vidéo comme outil de publicisation et de coordination de l'action collective et de la lutte armée dans la révolte en Syrie », *Cahiers de l'IREMAM*, édition en ligne, 2013 [<https://iremam.hypotheses.org/3662>] ; et « La grammaire iconographique de la révolte en Syrie : Usages, techniques et supports », *Cultures et conflits* [en ligne], n°91-92, 2013 [<http://conflits.revues.org/18789>]. Ces textes ont directement informé la recherche présentée ici (tous les liens cités dans ce document ont été utilisés pour la dernière fois le 25 avril 2017).

2. Dans la lignée de l'ouvrage fondateur de Lawrence Lessig, *Remix*, le remix numérique est très souvent célébré comme témoignant d'une démocratisation de la création artistique, et favorisant l'essor d'un échange entre pairs (*peer-to-peer*) échappant au modèle de la communication *one-to-many* (Lawrence LESSIG, *Remix : Making art and commerce thrive in the hybrid economy*, Westminster, Penguin, 2008 ; voir aussi Henry JENKINS, *Convergence culture : Where old and new media collide*, New York, NYU Press, 2006). Nous considérerons ici une définition très large du terme, en appelant « remix » toute forme audiovisuelle réemployant des images filmées par d'autres et ayant au préalable été diffusées dans un contexte différent.

3. La série *Watching Syria's War*, proposée par le New York Times, a par exemple mené un travail considérable pour construire un contexte explicatif et documenté autour de vidéos amateurs trouvées sur le web : <https://www.nytimes.com/interactive/projects/watching-syrias-war> (consulté le 06/12/2018).
4. Ainsi la vidéo virale de la mort de Neda Agha Soltan a pu être détournée et re-montée pour mettre au jour une prétendue supercherie des manifestant.e.s pour faire croire à la brutalité de la répression gouvernementale (Sam GREGORY, Elizabeth LOSH, « Remixing Human Rights: Rethinking Civic Expression, Representation and Personal Security in Online Video », *First Monday*, vol. 17, n°8, 2012, édition en ligne non paginée : <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/4104> (consulté le 06/12/2018).
5. Le collectif de cinéastes syrien Abou Naddara s'est très tôt engagé en faveur d'un plus grand respect du droit à l'image des manifestant.e.s, notamment lorsque celles-cx-ci sont victimes de violence. Voir l'entretien mené par Dork Zabunyan dans « Jurisprudences de l'art. Auteur, œuvre et droit en question », *artpress2*, n°41, 2016, p. 84-87.
6. Ici encore, nous considérons le terme dans son acception la plus inclusive possible, sans établir de hiérarchie entre des objets d'art identifiés par une tradition culturelle solidement établie (ainsi les films de cinéma, dont la qualité est évaluée à l'aune de leur succès en festivals) et les créations aux formats moins institutionnalisés.
7. Gilles TARABOUT, « Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique », dans Yolaine ESCANDE et Jean-Marie SCHAEFFER (éd.), *L'esthétique. Europe, Chine et ailleurs*, Paris, Librairie You-Feng, 2003, p. 37-60.
8. Nous considérons ici, après Jacques Rancière, que les formes esthétiques, en ce qu'elles réalisent un partage du sensible, participent d'un découpage politique du réel (Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000).
9. Dork ZABUNYAN, « Mal de fiction et passages de l'histoire », *Trafic*, n°82, 2012, p. 10.
10. La vidéo *Viva la revolutions* est disponible au lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=IAHSb8vdiWk> (consulté le 06/12/2018).
11. Musique électronique syncopée, née à la fin des années 1990 en Grande-Bretagne. La vidéo *Women and Youths...* est disponible au lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=v1csCKARQXM> (consulté le 06/12/2018).
12. La liste complète des projections publiques du film est disponible ici : <http://theuprising.be/Screenings> (consulté le 06/12/2018).
13. Il s'agit d'une musique extérieure à la scène, ajoutée au moment du montage, que les personnes présentes à l'écran ne peuvent donc pas entendre.
14. André GUNTHERT, « La culture du partage ou la revanche des foules », dans Hervé LE CROSNIER (dir.) *Culturenum. Jeunesse, culture et éducation dans la vague numérique*, Caen, C & F Éditions, 2013, p. 163-175.
15. Ainsi la célèbre vidéo « Egyptian Revolution Jan 25th 2011 - Take what's Yours », aussi connue sous le nom de « The Most AMAZING video on the internet #Egypt #jan25 », a été réalisée par un jeune homme égyptien vivant à Atlanta.
16. Livia HINEGARDNER, « Action, Organization, and Documentary Film: Beyond a Communications Model of Human Rights Videos », *Visual Anthropology Review*, vol. 25, n°2, 2009, p. 176 (notre traduction).
17. Ossama Mohammed avait déjà deux long-métrages à son actif : *Étoiles de jour* (*Stars in Broad Daylight*, 1988) et *Coffre de la vie* (*Sunduq al-dunyâ*, 2002).
18. Voir à ce sujet Dork ZABUNYAN, « Les usages de l'horreur », *Les Cahiers du cinéma*, n°708, 2015, p. 60-63.
19. Catherine ERMAKOFF, Ulrike Lune RIBONI, « Filmer pour agir sur le présent, entretien avec Peter Snowdon. A propos de *The Uprising* », *Vertigo*, n°48, 2015, p. 17-30.

20. Extrait d'un entretien donné par Peter Snowdon au blog Belleville en vues, accessible au lien suivant : <https://blogs.mediapart.fr/belleville-en-vues/blog/181114/entretien-peter-snowdon-realisateur-du-film-uprising> (consulté le 06/12/2018).
21. Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 106.
22. Le court-métrage est disponible au lien suivant : <https://vimeo.com/44974361> (consulté le 06/12/2018).
23. Peter Snowdon fait lui-même allusion au film de Farocki et Ujica dans l'entretien pour *Vertigo* déjà cité.
24. Sylvie LINDEPERG, Jean-Louis COMOLLI (entretien), « Images d'archives : l'emboîtement des regards », *Images documentaires*, n°63, 2008, p. 32.
25. Le troisième destin possible, évidemment le plus fréquent, étant l'oubli immédiat.
26. Cette récurrence de certaines images amateurs, d'un remix à l'autre, nous invite à nous interroger sur ce qui caractérise « l'appropriabilité » relatives des contenus audiovisuels : voir en particulier à ce sujet André GUNTHER, « La culture du partage ou la revanche des foules », art. cit.
27. Événement où un groupe de développeur-se-s volontaires se réunissent pour faire de la programmation informatique collaborative pendant plusieurs jours – les hackatons du mouvement Occupy visaient en particulier à développer des outils d'organisation et de synchronisation d'actions militantes sur le terrain.
28. Peter SNOWDON, « The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and the Arab Spring », *Culture Unbound*, vol. 6, 2014, p. 404.
29. Cette idée d'une « saturation » de la mémoire, notamment visuelle, nous semble presque avoir gagné en pertinence depuis la rédaction de cet ouvrage par Didi-Huberman, puisque des événements qui nous intéressent ici, il a été produit infiniment plus d'images que des camps de concentration nazis.
30. Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire*, 2, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 12.

RÉSUMÉS

Cet article propose une réflexion sur les enjeux de l'intégration de vidéos amateurs filmées pendant le soulèvement syrien de 2011 au sein de productions artistiques. En analysant quatre œuvres (deux vidéos musicales diffusées sur Internet et deux long-métrages de cinéma) qui empruntent pour partie les mêmes extraits vidéo, nous discutons des différentes trajectoires de vie qui s'offrent à ces contenus amateurs, une fois rendus disponibles sur Internet.

This topic of this article is the incorporation of amateur videos shot in Syria in 2011 in artistic productions. Four works are specifically analyzed: two musical videos broadcasted on YouTube, and two feature films, that appropriate in part the same original clips but repurpose them very differently. With regard to these four examples, I discuss the different life paths that are offered to amateur contents once they are made available online.

INDEX

Mots-clés : vidéo amateur, appropriation, remix, vidéo YouTube, Printemps arabe, Syrie, culture numérique, montage son, clip musical

Keywords : amateur video, appropriation, remix, YouTube video, Arab Spring, Syria, digital culture, sound editing, music video

AUTEUR

CHLOÉ GALIBERT-LAÎNÉ

Chloé Galibert-Laîné prépare une thèse de recherche-crédation en cinéma au sein de la formation doctorale SACRe (École normale supérieure de Paris). Formée en études cinématographiques et en sociologie, elle est également vidéaste. Ses recherches portent sur l'esthétique de la réception et les théories du spectateur, la mémoire individuelle et collective, les formats vidéos, le réemploi d'images audiovisuelles et les outils numériques pour la recherche en arts visuels.