

Liat BERDUGO, *The Weaponized Camera in the Middle East. Videography, Aesthetics, and Politics in Israel and Palestine*

Londres, I.B. Tauris/Bloomsbury, 2021, 272 pages

Thomas Richard



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/27833>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.27833](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.27833)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2021

Pagination : 579-581

ISBN : 978-2-38451-005-4

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Thomas Richard, « Liat BERDUGO, *The Weaponized Camera in the Middle East. Videography, Aesthetics, and Politics in Israel and Palestine* », *Questions de communication* [En ligne], 40 | 2021, mis en ligne le 01 juin 2022, consulté le 12 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/27833> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.27833>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

l'ordinateur ou du téléphone est devenu le nouveau décor de cinéma en vogue, en étant autant un lieu de rencontre et de lien que peut l'être le cinéma (p. 95).

Le roman aussi interroge notre identité humaine et posthumaine. Il nous fait nous pencher sur cette question clé : notre histoire se réduit-elle au numérique ? Cette nouvelle forme de subjectivité est-elle un enfermement dans un présent sans passé ni futur ? C'est une relation à trois, entre l'homme, la machine et la nature qui se noue, avec des presqu'humains, des monstres, des fantômes, des cyborgs : la littérature n'est pas avare de dénominations pour qualifier les différentes variétés de statuts posthumains. La posthumanité est aussi une question de degré de technologie. Où se situe le curseur entre l'intelligence de la machine et la conscience humaine de soi ? Et quand bien même : la primauté de la machine est-elle toujours une aliénation, jusque dans cette forme d'autonomie acquise *via* la machine ? La question se pose. Il reste que, « déprothésé », voilà l'homme vulnérable (p. 202). Et qu'en est-il de « l'immortalisme » ? Ce n'est pas que la mort n'existe plus, elle cesse simplement d'être la source du sens de l'être humain. C'est un ajournement de la mort indéfinie (sans finitude déterminée) qui se produit (p. 220), ou plutôt la promesse d'une sauvegarde sans fin. Les technologies d'endiguement de la mort et la perspective de télécharger nos consciences dans de nouveaux supports sont passées par là, pour permettre ce dépassement de la matière (p. 222).

Les auteurs explorent aussi les apports de la philosophie à la réflexion sur le posthumain. La problématique est envisagée comme une fable post-moderne : un « sauve qui peut » de l'espèce humaine dont elle n'est même pas le sujet, c'est simplement la vie qui cherche à perdurer. L'homme n'est là que pour le décor, il n'est pas nécessaire dans l'absolu. Dans cette conception philosophique, ne sommes-nous pas alors des morts-vivants agonisant indéfiniment ? En tant que cyborg posthumain, peut-on toutefois réellement échapper à la mort ? Non, sauf à s'installer dans l'insensé.

L'hybridation de l'humain est une transformation de l'essence humaine (p. 245), ce qui est déjà assez révolutionnaire. Oui, du numérique réparateur de l'humain (la prothèse), nous sommes passés à la transformation-transmutation. Mais là encore, est-ce forcément un mal ? On peut aussi bien voir l'articulation homme/machine comme un moyen de sauver l'humain de l'inhumanité. Et cela resterait vrai même dans les évolutions numériques et

posthumaines les plus actuelles et extrêmes : la disparition progressive d'une nécessité d'interface-écran et l'autonomisation ultime de la machine par l'intelligence artificielle.

En somme, cet ouvrage est une exploration du sujet humain numérique invitant à pousser la réflexion plus loin : n'attendons pas de sortir de sa lecture avec des certitudes. L'analyse abondante d'œuvres de fiction permet d'engendrer des « antenarratives » au sens de David Boje (*Narrative Methods for Organization and Communication Research*, Londres, Sage Publishing, 2001). Des paris sur des possibles émergent : des possibilités d'histoires de subjectivités numériques et de posthumanité que nous pourrions vivre. Ou pas. Aucune promesse d'un futur dont la certitude nous échappe n'est faite. Nous avons encore la possibilité de décider, inventer ou réinventer.

Stéphane Dangel

Université de Strasbourg, EM Strasbourg Business
School, F-67000 Strasbourg, France
sdangel@unistra.fr

Liat BERDUGO, *The Weaponized Camera in the Middle East. Videography, Aesthetics, and Politics in Israel and Palestine*
Londres, I.B. Tauris/Bloomsbury, 2021, 272 pages

Le conflit israélo-palestinien, surtout depuis les années 1980, a sans doute été un des conflits les plus filmés au monde, si ce n'est le plus filmé, à la fois par la presse, par les chercheurs, par les activistes des deux camps, et par l'armée et les organisations combattantes, ceci sans compter la multitude de films et de documentaires qui ont été produits sur ce terrain. Partant de là, c'est à partir de ce conflit qu'à la fois un certain nombre de tropes et de thèmes de la couverture visuelle des conflits ont été développés et étudiés, si l'on pense aux travaux, parmi bien d'autres, de Jérôme Bourdon (*Le récit impossible, le conflit israélo-palestinien et les médias*, Bruxelles, INA Éd./De Boeck, 2009), Dina Matar (*Narrating conflict in the Middle East, discourse, image and communications practices in Lebanon and Palestine*, Londres, I. B. Tauris, 2013), Zahera Harb (*Reporting the Middle East, the practice of news in the twenty-first century*, Londres, I. B. Tauris, 2017), ou Gil Hochberg (*Visual occupation : violence and visibility in a conflict zone*, Durham, Duke University Press, 2015).

Le travail de Liat Berdugo, s'il prend appui et cite largement ceux qui l'ont précédé, en discutant leurs apports et leurs conclusions à l'aune de ses propres recherches, est à la fois modeste et très ambitieux. Le

titre du livre lui-même est à la fois trompeur et justifié : plutôt que d'un panorama, nécessairement immense du travail des caméras au Moyen-Orient, il s'agit d'une étude en profondeur d'un corpus bien déterminé, celui des vidéos prises par les *cameramen* volontaires de l'organisation B'Tselem, surtout palestiniens, qui documentent la violence quotidienne de l'occupation, l'organisation ayant depuis les années 2000 fourni de petites caméras aux Palestiniens dans le but de lever le voile sur les réalités de l'occupation des Territoires. En regard, l'auteur étudie les réactions, et en particulier le contre-usage des caméras par les colons et par l'armée israélienne, qui tentent par ce biais de limiter l'impact des vidéos prises par les Palestiniens.

Travail modeste, donc, et clairement délimité dans son objet de recherche et dans sa problématique. Cependant, et ici le titre trouve sa pleine justification, il s'agit d'une recherche qui dépasse de loin le seul cadre, déjà très riche, du conflit israélo-palestinien. Plutôt court (180 pages de texte), l'ouvrage est organisé en six chapitres envisageant l'usage de la caméra sous différents angles thématiques : la caméra comme outil d'exposition, comme producteur de honte, comme miroir, comme bouclier, comme preuve, et comme arme, l'ensemble de ces questionnements ayant irrigué la réflexion de B'Tselem en tant qu'organisation, de ses vidéastes à titre individuel, et de l'armée ou des colons qui ont développé diverses stratégies pour contrer, bloquer, transformer ou nier l'usage de la vidéo par les militants palestiniens et par l'ONG.

C'est dans ce travail thématique que l'ambition du propos se révèle. La situation en Israël et en Palestine est étudiée comme un cas d'école particulièrement riche, sinon paradigmatique, au sein de laquelle les questions qui irriguent l'usage de la vidéo, aussi bien au Moyen-Orient au sens large que dans d'autres régions du monde où cet usage a pris une importance notable au cours de mouvements de contestation, ont pu être posées, explorées en profondeur, et bien souvent réévaluées. En sus de l'analyse fine des vidéos elles-mêmes, le livre est nourri des entretiens que L. Berdugo a conduits avec les responsables et les militants de B'Tselem, et surtout avec les vidéastes volontaires, qui ont pu modaliser le discours des responsables, et permettre de considérablement approfondir la recherche, en introduisant des aspects contre-intuitifs, des modalisations, et une dimension autoréflexive sur leur engagement.

En prenant appui sur leur expérience, et sur la densité du corpus étudié, l'auteur est ainsi en mesure de revenir sur certaines idées reçues vis-à-vis de l'usage

des caméras en zone de conflit, d'interroger le statut de l'image, ou d'explorer en profondeur les enjeux de la prise de vue citoyenne en zone de conflit. De son analyse, il ressort que la caméra, si elle peut protéger son porteur, peut tout aussi bien attirer la violence, et une violence spécifiquement dirigée sur la caméra. De la même façon, l'idée que l'image permettrait d'éveiller les consciences, à l'aune de l'expérience des vidéastes, et de celle de B'Tselem en tant qu'organisation, apparaît bien naïve. Si le miroir tendu à l'occupation peut sembler potentiellement efficace, en particulier utilisé par ailleurs par des artistes comme Avi Mograbi, les dispositifs de contre-miroirs et d'invisibilisation amènent cependant à relativiser cette efficacité. L'analyse des rapports à la caméra est fine, ainsi que la réflexion menée autour de l'objet comme producteur de honte, qui montre que l'image en elle-même ne suffit pas, et que la honte est un processus complexe, intimement lié à la fierté bien sûr, et qui peut aussi amener à devoir répondre à des images de cette dernière, quand bien même elle semble incompréhensible vue d'ailleurs. S'y ajoutent, surtout, les cheminements d'une honte contre-productive du point de vue de la dénonciation, où la honte d'un acte répréhensible est remplacée par celle d'avoir été vu en train de le commettre.

Les spécialistes du conflit israélo-palestinien retrouveront dans ce livre des personnages déjà familiers (comme les activistes de la famille al-Tamimi), des événements qui ont marqué en profondeur les vingt dernières années (les agressions de colons contre des maisons ou villages palestiniens à Hébron ou Douma, le meurtre d'un Palestinien à terre par le soldat Elor Azaria), et des images qui ont contribué à façonner le regard porté sur le conflit (le développement de la communication vidéo de Tshal autour des frappes aériennes). Ce qui est novateur ici est la mise en réseau de ces éléments, et le sens qu'ils prennent autour de la thématique de la caméra, témoignage, objet, et enjeu du conflit, dispositif technique de documentation devenu peu à peu une arme. Mais, encore une fois, à partir de cette thèse assez intuitive, le livre procède sans naïveté, loin de tomber dans une idéalisation de la caméra comme outil de libération, et cherche à explorer les différentes dimensions de cette militarisation de l'objet, avec des résultats qui permettent à la fois à l'auteur de souligner le rôle positif que les caméras ont pu jouer pour faire front à la violence, et d'exprimer un certain pessimisme quant aux attentes qui ont pu être nourries à leur égard.

Cependant, ce travail est loin de ne s'adresser qu'aux spécialistes de la région : par son approfondissement des

notions fréquemment évoquées autour de la vidéo, par sa remise en perspective des discours qui accompagnent son usage, cet ouvrage représente un pas important dans l'analyse d'un phénomène en pleine expansion, et trop souvent présenté en termes simplistes. Les travaux en cours sur la vidéo en Syrie pourront en bénéficier; mais la remarque vaut tout autant pour les réflexions qui ont été et sont encore menées aussi bien pour les révolutions en Europe de l'Est et au Proche-Orient que pour la documentation des crimes de masse, ou pour son usage désormais massif lors des épisodes de manifestations et d'émeutes en Europe et aux États-Unis. Surtout, en prenant en compte à la fois la vidéo et les réactions qu'elle génère, cette recherche ouvre des perspectives très riches permettant à terme d'affiner la compréhension du rapport à l'image.

Dans une certaine mesure, on peut regretter que l'auteure n'ait pas approfondi les pistes qu'elle ouvre pour la comparaison avec d'autres formes d'image, en particulier avec le documentaire et la fiction qui, dans leur pratique, entretiennent un rapport très étroit aux événements et aux prises de vues qu'elle étudie. Cependant, si ces dimensions pourront être explorées davantage en profondeur à l'avenir, cet ouvrage reste un remarquable exemple d'exploitation fine d'un corpus, nourri d'un appareil critique densément approprié, et qui permet de donner à sa recherche des conclusions larges et propices à la réflexion.

Thomas Richard

*Université Clermont Auvergne, Centre Michel de
L'Hospital, F-63000 Clermont-Ferrand, France
thomrhou@aol.com*

Cécile Boëx et Agnès Devictor (dirs), Syrie, une nouvelle ère des images. De la révolte au conflit transnational
Paris, CNRS Éd., coll. CNRS Alpha, 2021, 300 pages

Avec ce travail consacré aux différentes images tournées en Syrie, les deux directrices cherchent à dresser un panorama des transformations que celles-ci ont connu au long des années de la guerre civile. À côté d'un conflit israélo-palestinien désormais saturé par la production fictionnelle, documentaire, de presse et militante, après les transformations du regard porté sur les images de combat induites par les premières années de la guerre d'Irak, leur fuite par WikiLeaks, et leur interprétation filmique, la guerre civile syrienne s'est imposée comme un des espaces où l'image de la contestation, d'abord, puis l'image de guerre, ont subi des transformations majeures. Ceci s'est notamment fait avec la généralisation des images tournées par des reporters citoyens liés aux

contestataires du régime, puis par le développement d'un renouveau de la production djihadiste, ceci alors que se généralisent la conservation et l'envoi d'images par les acteurs de terrain, dans un souci militant, de souvenir, de trophée ou de lien familial.

La phrase précédente peut sembler être une liste décousue, et pourtant chacune des dimensions évoquées est importante. Visuellement, la guerre de Syrie, ce sont à la fois les images tremblées puis professionnelles des manifestations de 2011, et celles des manifestations à domicile des femmes en lutte. Ce sont aussi les images tournées par les rebelles témoignant des bombardements, de courtes vidéos YouTube qui voisinent avec celles de leurs opérations et des ralliements des soldats et officiers syriens venant témoigner de leur engagement. Il s'agit également des vidéos de propagande tournées par les factions djihadistes, en lutte avec le régime, les autres groupes rebelles et entre elles, et qui cherchent à capter l'attention alors que la communication visuelle la plus terrifiante de la plus puissante d'entre toutes, celle de l'État islamique, crée un sentiment d'horreur aussi bien sur place qu'en Occident, et révolutionne l'Internet djihadiste. C'est aussi la communication soigneusement contrôlée du Hezbollah qui engage ses troupes auprès de celles d'un régime qui tente d'utiliser son appareil audiovisuel pour justifier son combat. Ou les vidéos partagées avec la famille et les amis des volontaires envoyés depuis l'Iran et l'Afghanistan, qui, à la fois, reprennent des codes chiites déjà bien établis et les transforment sur ce terrain, sous l'œil vigilant des autorités d'une république islamique qui produit un blockbuster à la gloire de son engagement sur le terrain. Ce sont encore des images de torture dans les prisons du régime, fuitées, ou retrouvées dans les téléphones des bourreaux, et qui permettent de documenter une horreur presque invisible autrement. Tout cela, et plus encore, ce sont les images de Syrie, celle d'une guerre filmée le plus souvent à hauteur d'homme, à titre privé, ou pour une diffusion la plus large possible, sur un terrain où les combattants ordinaires et les *cameramen* formés sur le tas interrogent les logiques de diffusion et d'aide à la production d'images patronnées par les institutions et les médias étrangers, aussi bien arabes qu'occidentaux. Une guerre qui est un kaléidoscope au sein duquel la lutte pour tenter d'imposer un récit est particulièrement âpre, et dont émergent, par endroits, des visages, comme celui de Abdel Basset al-Sarout, footballeur devenu chanteur révolutionnaire puis chef de milice penchant vers une lecture de plus en plus religieuse et rigoriste de l'insurrection, ou des images chocs, telles les moniales