



HAL
open science

Peuples de l'image

Julie Savelli

► **To cite this version:**

| Julie Savelli. Peuples de l'image. Entrelacs, 2016, 12, s.p. hal-01878271v2

HAL Id: hal-01878271

<https://hal.science/hal-01878271v2>

Submitted on 12 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Peuples de l'image

Julie Savelli



Publisher
Éditions Téraèdre

Electronic version

URL: <http://entrelacs.revues.org/1942>

DOI: 10.4000/entrelacs.1942

ISSN: 2261-5482

Electronic reference

Julie Savelli, « Peuples de l'image », *Entrelacs* [Online], 12 | 2016, Online since 19 April 2016, connection on 31 May 2017. URL : <http://entrelacs.revues.org/1942> ; DOI : 10.4000/entrelacs.1942

This text was automatically generated on 31 May 2017.

Tous droits réservés

Peuples de l'image

Julie Savelli

- 1 Penser le cinéma, c'est peut-être essayer de comprendre d'où viennent les films et comment ils se font, c'est chercher à ressentir la nécessité ou « l'exigence de l'œuvre », telle que décrite par Maurice Blanchot¹. Qu'il s'agisse d'un récit de fiction ou d'une écriture documentaire, cette démarche génétique nous apparaît vitale aujourd'hui pour aborder avec une conscience critique la représentation des révolutions arabes et son régime d'image dite « amateur ». Les acteurs de ces conflits participent en effet de leur propre représentation en même temps que de leur exposition témoignant ainsi d'une nouvelle pratique populaire de l'image qui remet en cause les modes traditionnels de production et de diffusion. Ces « images à conviction » postées sur la Toile quasiment au moment de leur réalisation, sont de fait très accessibles de par une circulation sans freins sur les réseaux sociaux ou sur les plate-formes de type YouTube. Or face à ces *rushes* filmés par des milliers de personnes, il semble nécessaire de se demander qui filme et avec quelles motivations. En effet comment ignorer que ces images n'ont pas les mêmes ambitions selon qu'elles sont fabriquées par les régimes en place, par les rebelles ou par les citoyens. Il va sans dire que le spectre de l'image amateur est large. Cette banque collective oscille de la prise testimoniale des uns à la mise en scène macabre des autres, de sorte que nous assistons à des scènes de foule en liesse mais aussi, souvent malgré nous, à des exécutions sommaires ou à des scènes de torture « en direct ».
- 2 Nous savons bien que toutes ces vidéos postées sur le Net ont joué un rôle crucial dans la propagation de la contestation au sein des peuples et qu'elles continuent d'agir aujourd'hui comme des signaux de l'avant et de l'après-révolution. Ces images prises pour la plupart au péril des vies sont en quelque sorte opérantes : c'est à dire qu'elles ne représentent pas seulement une réalité, elles y prennent part très concrètement. Ces vidéos résultant d'un capital technologique et social - la démocratisation des caméras-téléphones et du numérique - participent bien d'une opération et adoptent de ce fait un mode performatif. L'image est toujours réflexive et donne à ressentir les conditions dans lesquelles elle a été prise, comme en témoigne la déictique activiste inhérente à ces vidéos généralement filmées en caméra subjective. Et ce sont précisément les conditions

d'immédiateté dans lesquelles elles ont été prises qui rendent ces images si « vraies » et si chères à nos yeux, apportant par ces marqueurs de documentarité, la preuve de la véracité des faits représentés. Mais l'ambition d'efficacité de ces images demeure toutefois trouble. Non seulement nous ignorons bien souvent la vocation première de ces *post* publiés sur le réseau *opensource* du web, mais d'autres s'en saisissent et les détournent selon un principe collaboratif qui sédimente et complexifie encore leur réception.

- 3 La question que nous voulons soulever dans cet essai concerne notre place de spectateurs face à un régime d'images de guerre amateurs que nous ne sommes pas toujours en mesure de décrypter par manque d'informations sur l'histoire originelle des prises de vue et par manque de recul sur les conflits en cours. Comment recevoir et lire ces images qui nous parviennent sous différentes formes depuis 2010 ? Doit-on les considérer comme des archives auto-proclamées du présent ? Et que penser alors de leur reprise incontrôlable (réemploi, citation, détournement...) sur le web, à la télévision et au cinéma² ?

Des images qui nous viennent du monde... Vrai ou faux ?



Figure 1 : Call of Duty / Figure 2 : Flames of War, Daech

- 4 Ce nouveau régime d'images se caractérise par un mode de vie précaire : une durée de vie éphémère dans un contexte de clandestinité et d'anonymat. Ce qui explique sans doute le fait que ces séquences - volées, cachées, interdites - connaissent de multiples trajectoires dans le temps de leur exposition. La représentation amateur des conflits arabes participe en quelque sorte d'une écriture *in process* laquelle évolue au gré des migrations de l'image d'un médium à l'autre.
- 5 Le réemploi de ces images « sans noms » est en premier lieu journalistique. Elles sont recyclées par nos supports occidentaux dans les journaux télévisés ou sur les sites d'information. Ce réemploi de type informatif cherche généralement, sans aucune modestie, à faire coïncider la réalité avec sa représentation en images sur le principe miraculeux de la ressemblance, de sorte que le récepteur reçoit le plus souvent sa violence de plein fouet, sans distance critique. De l'intérieur, les médias sous la coupe des régimes ou des organisations en place, déploient aussi tout une stratégie d'instrumentalisation des images contestataires mais pour servir quant à eux un parti pris répressif. Ce geste devient « réellement » dangereux lorsque l'émetteur verse dans un discours de type propagandiste. Ainsi le groupe dit « État islamique », Daech en arabe, détient-il un centre de réalisation audiovisuelle, le Al-Hayat Media Center, qui est à l'origine de films tel *Flames of War*, un montage d'images de différentes sources disponible en ligne depuis septembre 2014. Il s'agit d'une arme de guerre redoutable dont la force de

persuasion repose sur une stylistique du regard stéréotypée, nourrie à la fois par le film militant, par Hollywood (slow-motion, musique de fosse, etc.) et par le jeu vidéo de guerre en FPS (first-person shooter) du type *Call of Duty*³. Les marqueurs fictionnels participent ici d'une fonction opératoire. En usant de rhétoriques fictionnelles et de technologies numériques pour vanter le folklore révolutionnaire, ce film de propagande a pour seul but de créditer les actions du groupe et de susciter de nouvelles vocations.



Figure 3 et 4 : *Redacted*, Brian de Palma

- 6 Le « faux » peut aussi servir le « vrai », notamment dans un cinéma de fiction dont la remise en scène vise la restitution documentaire⁴. En 2007, réagissant aux premières images non médiatiques de la guerre en Irak qui envahissent le web, Brian De Palma réalise *Redacted*, un film précurseur quant à l'utilisation de ce matériau amateur. Le cinéaste reconstitue une réalité dont l'archive filmée n'est pas libre de droit⁵ en retournant avec des acteurs peu connus des séquences postées par les soldats américains (que le Pentagone supprime de la Toile au fur et à mesure). Quinze ans après son film *Outrages* (1990) dans lequel il dénonçait la guerre du Vietnam, Brian De Palma milite contre cette nouvelle guerre sous la forme d'un faux documentaire inspiré par les images mêmes de ceux qui la font. En attestant avec autant de détermination de son processus de création, de son « amateurisme » pourrait-on dire, ce cinéma de fiction travaille à déconstruire la représentation et témoigne de sa porosité au monde, non sans une ambition narrative manifeste. Brian De Palma s'attache ainsi à traduire la matérialité de ces nouvelles formes audiovisuelles connectées en même temps qu'une politique de l'image précaire nourrissant un discours personnel et un engagement anti-militariste.



Figure 5 et 6 : *Place Tahrir*, Stefano Savona

- 7 D'autres écritures s'attachent à mettre en perspective ce régime d'image amateur en faisant à l'inverse l'expérience propre de la réalité⁶ dans la tradition du cinéma d'observation et du film engagé. Ainsi en janvier 2011, le cinéaste italien Stefano Savona réagit aux images de la révolution égyptienne en se rendant au Caire sur la place Tahrir pour filmer les peuples dans une chronique quotidienne qui aboutira à la chute de

Moubarak. Il s'agit de saisir la révolution depuis l'intérieur, sans intervenir au tournage (pas de voix off ni d'interventions bord cadre) et sans spectacularisation, avec la volonté de ne pas verser dans le macabre, dans le respect de l'incertitude liée à l'histoire en cours du conflit. La violence est contenue en creux et déborde à quelques endroits rares et brefs dans le film. Savona donne à entendre la parole et filme le corps des anonymes dans l'organisation pratique de la révolution (manger, dormir, s'occuper), témoignant ainsi concrètement de la puissante conviction qui anime les peuples. En prenant le parti de réaliser ses propres images en direct avec une technologie non professionnelle, légère et immersive (un appareil photo Canon 5D), le cinéaste propose donc une alternative anti-spectaculaire à la représentation médiatique du conflit qui est généralisée. Cette contre-représentation de la révolution égyptienne n'en est pas moins opératoire et animée par un sentiment d'urgence qui repose sur le besoin fort de témoigner. Ainsi *Tahrir, place de la libération* est projeté dès août 2011 aux États généraux du film documentaire à Lussas dans une version non mixée, soit à peine six mois après le tournage.

- 8 Il faut certes agir et ré-agir vite, à la fois à l'image et par l'image, mais sans pour autant baisser la garde de l'éthique du regard. Chez Savona, et d'autres, le passage par la mise en scène documentaire permet bien de re-tourner le régime de l'image amateur pour fabriquer d'autres images que l'on puisse regarder autrement. Et pour, selon le vœu de Georges Didi-Huberman, nous « rendre sensible à quelque chose de la vie des peuples – à quelque chose de l'histoire – qui nous échappait jusque-là mais qui nous "regarde" directement⁷ ».

Dispositifs de connexion et miroir documentaire



Figure 7 et 8 : *The Uprising*, Peter Snowdon

- 9 Certains dispositifs d'appropriation posent question lorsque les images amateurs de première main ne sont pas mises au travail par un cinéaste qui re-présente le réel sans le « réaliser », aux deux sens du terme. Par « dispositif⁸ », nous entendons un appareillage spécifique qui détermine des modalités de faire et de voir, soit un protocole de visibilité, d'énonciation et de réception propre à chaque film. Ainsi certains essais récents de type documentaire vont-ils déployer un dispositif qui repose, selon nous, sur un assujettissement du réel. Ces films qui ne sont ni délinéarisés ni interactifs comme c'est le cas dans le webdocumentaire⁹ par exemple, cherchent à « connecter », au sens de relier, le monde à sa visibilité, laquelle est réduite au *found footage* anonyme à partir duquel ils s'auto-génèrent.

- 10 Cette pratique de « connexion documentaire » est à l'œuvre chez le cinéaste anglais Peter Snowdon dans son film *The Uprising* (2014), pour lequel il a remonté de nombreuses vidéos téléchargées sur YouTube. Les fragments ont été sélectionnés sur la Toile dans une approche anthologique puis combinés entre eux dans une continuité irréelle sans que le cinéaste n'ait jamais cherché à préciser l'origine des séquences remontées ni à les interroger par les moyens du cinéma. Les images des un-e-s accueillent donc l'univers sonore des autres tandis que les territoires (Tunisie, Égypte, Yémen, Lybie ou Syrie) et les temporalités se mêlent pour incarner une révolution imaginaire vouée à l'inachèvement et au recommencement. Cette réécriture du présent est intéressante en ce qu'elle tend à mythifier le réel par la mise en jeu d'archétypes fondamentaux (la colère, la répression, le soulèvement des peuples) mais le caractère minimaliste du récit ne crée pas suffisamment de distance avec les images car le canevas de la fabulation est très lâche. Dès l'incipit le cinéaste mentionne en effet qu'il s'agit d'un projet de fiction inspiré de la réalité par un carton laconique : « The revolution that the film imagines is based on several real revolutions¹⁰ ». Si le prologue et le dénouement s'inscrivent bien dans un registre métaphorique - des images amateurs d'une tornade sont montées avec des commentaires empruntés à l'épique révolutionnaire — le film se découpe ensuite en sept chapitres qui rapportent selon un principe rétroactif une insurrection idéale du monde. Cette narration peu interventionniste (sept intertitres) a pour seule fonction de mettre l'archive « en forme » sur le principe littéraire du mythe occidental. De sorte que la nécessaire conscience critique disparaît, plongeant au contraire les spectateurs dans un face à face médusé avec ce réel dé-contextualisé qui ne participe d'aucun récit véritable alors même que le film revendique un parti pris fictionnel en ouverture. Peter Snowdon choisit plutôt de cultiver une approche d'ordre philosophique laquelle dérange, selon nous, en ce que ces soulèvements populaires ont bien eu lieu : les images testamentaires convoquées par le long-métrage de montage ont pour certaines été prises au seuil de la mort. Or le geste de conservation inhérent à la prise amateur convoque aussi à l'écran le geste de destruction originel de sorte que la terreur résonne à jamais dans un écho la plupart du temps brut et sinistre¹¹.



Figure 9 et 10 : *Eau argentée, Syrie autoportrait*, Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan

- 11 C'est à l'inverse un recul radical que met en œuvre le cinéaste syrien Ossama Mohammed dans son dernier film *Eau argentée, Syrie autoportrait* co-réalisé avec Wiam Simav Bedirxan (2014). Ossama Mohammed suit le conflit qui fait trembler son pays par procuration — il vit en France où il s'est exilé depuis le début de la répression en Syrie en 2011. Mais à la différence de Peter Snowdon, le cinéaste s'attache ici à entrer physiquement (voix off, auto-représentation) dans un récit de ce fait autobiographique. La première partie du film est constituée de vidéos postées sur le Net par des Syriens anonymes (bourreaux et victimes). Ces images fantômes alternent avec d'autres filmées depuis Paris qui servent la voix très personnelle du cinéaste-narrateur sur le mode d'un journal intime ouvert sur le

monde. Certaines de ces vidéos, particulièrement macabres, reviendront habiter le film de manière récurrente comme un rappel traumatique que le cinéaste ressasse. Puis dans une seconde partie, le récit prend une nouvelle direction grâce à la rencontre via skype avec Wiam Simav Bedirxan, jeune poétesse qui vit à Homs et dont le prénom kurde signifie « Eau argentée ». Simav devient rapidement à la fois l'initiatrice et la pierre angulaire du film, à la fois muse et alter ego du cinéaste retenu hors de la Syrie. Ossama lui demande de filmer Homs tandis que la pluie tombe à Paris. Il en résulte des images incarnées qui produisent un contraste radical avec les vidéos anonymes. La séquence consacrée aux animaux errants dans les décombres fumants de Homs de même que la gaîté épargnée du jeune Omar (à qui le film est dédié), participent d'un nouveau point de vue pris en charge cette fois par des images vivantes et non plus survivantes. Cette incarnation rend sans doute l'irreprésentable plus supportable mais là encore, la proposition de cinéma n'est pas sans poser question sur le plan éthique. L'horreur absolue (certaines séquences, anonymes ou non, sont insoutenables) peut-elle se conjuguer au lyrisme convoqué ici par la musique et les chants¹² ou à la poésie des commentaires pris en charge par les voix off et les intertitres ? Comment par ailleurs interpréter le contrechamp de la sélection cannoise mis en scène dans l'épilogue ? En effet, pour la sortie en salles du film, le cinéaste a dû, sur la demande d'Arte, allonger la durée de la première version télévisée. Ossama Mohammed filme Simav qui le rejoint pour la présentation du film à Cannes ; ils entrent tous les deux physiquement dans le film avec une émotion certaine et s'adressent aux publics dans la salle de projection. On ne peut s'empêcher de voir une forme d'indécence dans cette ambition artistique face à ce qui demeure en Syrie. La violente mise en abîme du projet déstabilise et l'on s'interroge sur la nécessité qu'il y avait ici de faire entrer dans le film le spectacle du cinéma international.

- 12 Reprises bout à bout, mises au service d'un discours, les images de guerre amateurs s'inscrivent dans un dispositif de coïncidence entre le visible et le sensible, reproduisant la croyance dans la vérité de la représentation. En ne mobilisant pas la valeur réflexive des pratiques convoquées, ces dispositifs de « connexion documentaire » occultent l'enchâssement des regards mis en jeu ainsi que les relations de voir, de savoir et de pouvoir qui en résultent, alors même que c'est bien là toute « l'arabesque intime¹³ » de l'œuvre, selon l'expression d'Étienne Souriau.

Re-voir l'image ; mettre le monde au travail

- 13 Force est de constater que la représentation amateur pose bien la question de la genèse des images au même titre que toutes les pièces d'archives, peu importe leur support. Ce que rappelle l'historienne Sylvie Lindeperg dans un entretien réalisé par Jean-Louis Comolli lorsqu'elle pointe cette inconscience de la valeur de l'image à laquelle s'expose tout travail de l'archive¹⁴, engageant alors les spectateurs à développer une « vision rapprochée » afin de penser les conditions de réception mises en œuvre.
- 14 Il semble en effet nécessaire de se questionner sur le devenir « archive » de ces images amateurs bien souvent orphelines qui n'ont pas été réalisées dans cette perspective, tandis que les utilisateurs s'en emparent et les instaurent comme telles¹⁵. Comment s'opère le choix entre des milliers d'images promises à l'oubli ? Pourquoi un mort plutôt qu'un autre alors que le cinéaste ignore bien souvent la réalité de fabrication des images (qui, quand, où, pourquoi) qu'il réemploie en les manipulant (coupe ou recadrage,

sonorisation, etc.) au profit d'un récit décomplexé de toute paternité¹⁶... S'il faut bien informer et s'informer, doit-on tout voir, y compris le pire ? Le matériau d'origine ne doit-il pas nécessairement faire l'objet d'un travail de recherche ou d'écriture mais aussi d'une pédagogie de la vision ? Et qu'en est-il du respect et du droit des personnes filmées souvent malgré elles et qui, pour la plupart, ont disparu ? À moins qu'il ne s'agisse d'images fantômes faites par et pour tout le monde, lesquelles auraient une fonction purement référentielle qui renverrait à la catégorie de « document », garantissant ainsi un accès privilégié au réel ?

- 15 Il semble bien que certains cinéastes cherchent à nous faire éprouver les soulèvements arabes à travers leur seule image en ayant une conscience trouble de la distance qui les sépare pourtant indéniablement. Il y a, dans ce « cinéma connecté », la volonté de produire la preuve de l'existence par le visible selon un processus de surexposition. Le cinéaste, quelque peu démiurge, sur-expose des individus s'exposant par eux-mêmes à l'image tandis qu'il est lui-même exposé de manière tangible dans le « partage du sensible » tel que pensé par Jacques Rancière. Un cinéaste exposé et exposant, dont on ne saurait ignorer qu'il cherche, non sans un certain risque d'ordre éthique, à trouver une place entre l'art et le document, entre le formalisme et le réalisme. L'écueil est alors que la représentation ne soit plus connectée aux peuples mais à leur visible, célébrant ainsi une épique révolutionnaire où l'histoire disparaît et se confond dans un plaisir esthétique qui mêle fascination et terreur. La vie devient alors prisonnière, prise à jamais dans le formol de sa représentation.
- 16 Il nous semble donc nécessaire de rappeler la nécessité de creuser ces images préexistantes en nous appuyant sur les travaux de cinéastes historiens qui se sont attelés à d'autres périodes répressives, révolutionnaires ou génocidaires. Les moyens mis en œuvre pour cela sont divers mais tous cherchent à mettre l'archive en dialogue avec le cinéma afin de penser le monde et sa visibilité au travers de la distance qui doit nécessairement les séparer. Certains, tels Alain Resnais, Chris Marker ou Jean-Luc Godard, se situent du côté de la disjonction deleuzienne entre le voir et le parler¹⁷ ou bien du côté de l'intervalle vertovienne à l'image d'Artavazd Péléchian. D'autres, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi ou Rithy Panh par exemple, explorent la matérialité de l'archive détériorée pour faire surgir des mondes enfouis. D'autres encore, comme Harun Farocki¹⁸ ou Hartmut Bitomsky, élargissent leur stock premier d'images en mobilisant des cinématographies disparates et cherchent ainsi à reconnaître par le montage les signes inconscients de l'histoire en train de se faire. Les manières de mettre l'image du monde au travail sont incontestablement nombreuses.
- 17 Si nous manquons encore de recul par rapport à l'image amateur, elle représente pourtant une archive en devenir et constitue indéniablement un lieu de passage de l'histoire¹⁹ en tant que « mémoire visuelle des masses²⁰ ». Aussi, il nous semble que les cinéastes qui s'en emparent aujourd'hui ne peuvent réfléchir cette image sans mettre en œuvre un travail d'écriture critique. Sans doute est-il déjà important de donner à voir ces images miraculées mais il faut aussi, surtout, les faire parler et produire ainsi un autre visible, pour tenter de savoir de quelle histoire nous sommes les héritiers, ou les acteurs, en même temps que les passeurs.

NOTES

1. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, coll. « Livre de Poche », 1988.
2. D'autres champs disciplinaires tels les arts plastiques, l'historiographie ou la muséographie ont des usages de l'image amateur distincts et complémentaires.
3. Je renvoie à l'article de Dork Zabunyan, « L'usage de l'horreur », dans lequel l'auteur s'interroge sur la stylistique de l'image de guerre amateur et sur l'effet « boomerang » qu'elle pourrait avoir sur son modèle américain : « Nous pourrions formuler le problème suivant en nous situant sur le terrain stylistique : les films de Daech comme *Flames of War* contraindraient-ils en retour Hollywood à revoir ses manières de mettre en scène la guerre, de montrer la torture ou de représenter la mort ? » (*Cahiers du cinéma*, n° 708, fév. 2015, p.60-63).
4. Je renvoie à l'entretien avec Brian de Palma réalisé par Emmanuel Burdeau et au dossier consacré au film au moment de sa sortie dans *Les Cahiers du cinéma*. « Si De Palma s'est inspiré d'images glanées sur Internet, son film n'est pas composé de leur recueil. Pour d'opportunes raisons juridiques, chacune a dû être refaite, donc fictionnalisée. Ce détour enfonce le clou : le cinéma change de code, il passe de la comédie du faux au drame du vrai. Son pacte, désormais, est celui d'une restitution documentaire ; fiction sans doute, mais non mensonge : il faut au contraire y saluer l'acte positif de l'art. » (Emmanuel Burdeau, « Là », *Cahiers du cinéma*, n° 631, p. 10).
5. Un an plus tard, en 2008, le cinéaste argentin Mauro Andrizzi réalise le projet initial de Brian De Palma, à savoir utiliser exclusivement des vidéos originales. Dans son film *Iraqi Short Films*, il collecte et met en dialogue d'un côté les images amateurs des troupes américaines et de l'autre celles de bandes armées irakiennes qui résistent à l'occupant. Pourtant le film n'échappe pas à une esthétisation de la guerre avec des procédés stylistiques empruntés à la fiction mainstream et au jeu vidéo, comme le super-ralenti ou le flash back par exemple.
6. C'est précisément le travail entrepris par le collectif syrien Abou Naddara dont Dork Zabunyan a analysé le travail à plusieurs reprises dans ses écrits. « Les vidéos anonymes d'Abou Naddara, écrit-il, oscillent en un sens entre un parti pris fictionnel, en rupture avec les images parfois très dures que l'on trouve sur Internet (ou sur les chaînes de TV inféodées à la dictature) et une manière autre de témoigner qui révèle de nouveaux modes de voir et de parler, de penser et d'agir. Dans tous les cas apparaît caduc le couple du héros et de la victime si prégnant dans la représentation traditionnelle des révolutions, et s'esquissent simultanément des manières inédites d'envisager la révolte en images et en mots, loin de l'imagerie consacrée de l'être souffrant ou indigné. Notons que cette double exigence n'est le privilège d'aucun genre en particulier ; elle concerne aussi bien le documentaire que la fiction, et constitue sans doute la pierre de touche des films sur les révoltes arabes. (Dork Zabunyan, « Mal de fiction et passages de l'histoire », dans *Passages de l'histoire*, Le Gac Press, 2011, p. 69).

7. George Didi-Huberman, « Rendre sensible », dans *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, La Fabrique éditions, 2013, p. 109.
8. Cette notion de dispositif a été largement utilisée en cinéma et en arts visuels depuis les années soixante-dix. Voir à ce sujet les ouvrages de Jacques Aumont, de Jean-Louis Baudry, de Raymond Bellour, d'Aline Caillet ou encore d'Anne-Marie Duguet. Cette notion est plus largement pensée dans le cadre des sciences humaines. Voir notamment Michel Foucault sur le plan de la philosophie.
9. Depuis 2012, Arte a mis en ligne un webdocumentaire évolutif intitulé *Les journaux intimes de la révolution en Syrie* avec de nouvelles vidéos réalisées chaque semaine par les protagonistes syriens qui sont aussi les filmeurs et les narrateurs : <http://syria.arte.tv/accueil/fra> (consulté le 2 juin 2015).
10. « La révolution racontée dans ce film a été imaginée à partir de révolutions réelles. » Transcription de l'auteur.
11. Après la projection du film aux États généraux du film de Lussas en 2014, une spectatrice, très réservée quant au dispositif d'appropriation mis en œuvre par Peter Snowdon, soulignait le fait que ce montage décontextualisé de l'image consistait en quelque sorte à faire mourir les personnes filmées une seconde fois.
12. Musique originale et interprétation : Noma Omran.
13. Étienne Souriau, *L'instauration philosophique*, Paris, Alcan, 1939.
14. Pour analyser l'archive dit-elle, « (...) il convient de mener conjointement l'histoire des pratiques documentaires et celle du savoir iconographique et du commerce des images qui ont évolué considérablement dans les dernières décennies (...) » (« Images d'archives : l'emboîtement des regards », entretien avec Sylvie Lindeperg mené par Jean-Louis Comolli, dans *Images documentaires*, n°63, 2008, p. 21).
15. L'artiste libanais Walid Raad interroge dans son *Atlas Group Archive* la production et l'instrumentalisation de l'archive en fondant un matériau documentaire totalement imaginaire ayant trait à la guerre civile au Liban. Ces archives virtuelles, parfois exposées, sont disponibles sur Internet : <http://www.theatlasgroup.org/> (consulté le 4 juin 2015).
16. Dans *Eau argentée, Syrie autoportrait*, la paternité des images est énoncée au générique de début sous une forme littéraire renvoyant au conte: « C'est un film de mille et une images prises par mille et un Syriens et Syriennes. Et moi. »
17. La disjonction voir/parler est notamment évoquée par Gilles Deleuze à propos des cinémas de Syberberg, Straub et Duras dans sa fameuse conférence intitulée « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (éd. Montparnasse, DVD, 1987, 49') : « On nous parle de quelque chose ; on nous fait voir autre chose ; ce dont on nous parle est sous ce qu'on nous montre ».
18. Je renvoie aux écrits d'Harun Farocki, *Reconnaître et poursuivre, Théâtre Typographique*, 2002 et à l'article de Florent Le Demazel consacré au travail du cinéaste, « Les ouvriers quittent l'usine », Harun Farocki, 2013, www.debordements.fr (consulté le 22/05/2015).
19. « Faire de l'histoire, dit Michel Foucault, c'est une activité savante, nécessairement plus ou moins académique ou universitaire. En revanche, faire passer de l'histoire, ou avoir un rapport à l'histoire, ou intensifier des régions de notre mémoire ou de notre oubli, [...] c'est ce que peut faire le cinéma. » (Michel Foucault, « Le Retour de Pierre Rivière », entretien avec Guy Gauthier, *Revue du cinéma*, n° 312, déc. 1976).

20. C'est l'hypothèse de Siegfried Kracauer concernant le cinéma en tant qu'art des masses dans *De Caligari à Hitler, une histoire psychologique du cinéma allemand 1919-1933*, 1947, Flammarion, 1973 ; et aussi celle du critique américain Jim Hoberman dans son recueil d'essais *The Magic Hour, Une fin de siècle au cinéma*, 2002, Capricci, 2009 pour la traduction française.

ABSTRACTS

Since 2010, the Arab revolutions have witnessed the emergence of a self-representation phenomenon, also called 'amateur' on the Net. The people involved in these conflicts are actors of their own representation as well as of their own exposition, thus displaying a new popular practical experience of producing images that questions the traditional modes of production and distribution. However, confronted with these conviction-filled images made by thousands of "camera-telephones" and posted on the Web practically there and then, it seems necessary to wonder who does the filming and for what motives, in order to examine the phenomenon critically. Thus in the following essay we shall question ourselves as spectators of this new flow of amateur war images, which is part of a new tangible system of writing history on the Web, on Television and in movies.

Depuis 2010, les révolutions arabes ont vu naître un phénomène d'auto-représentation dit amateur sur le Net. Les acteurs des conflits participent de leur propre représentation en même temps que de leur exposition témoignant ainsi d'une nouvelle pratique populaire de l'image qui remet en cause les modes traditionnels de production et de diffusion. Or face à ces « images à conviction » filmées par des milliers de caméras-téléphones et postées sur la Toile quasiment au moment de leur réalisation, il nous semble nécessaire de se demander qui filme et selon quelles motivations afin d'aborder ce phénomène avec une conscience critique. Dans cet essai, nous interrogerons donc notre place de spectateurs face à ce nouveau régime d'images de guerre amateurs qui élabore une écriture tangible de l'histoire sur le web, à la télévision et au cinéma.

AUTHOR

JULIE SAVELLI

Maître de conférences en études cinématographiques à l'université Paul Valéry Montpellier 3. Membre du laboratoire Rirra21, ses recherches en esthétique portent sur la conscience créatrice des cinéastes et sur les théories de la création et de la réception qui en résultent. Sa spécialité concerne les pratiques documentaires dont elle étudie la genèse dans l'histoire du cinéma et de l'audiovisuel, s'intéressant à la représentation des peuples à l'écran, au film ethnographique et à l'autobiographie filmée. Julie Savelli collabore régulièrement au magazine *Bref* et avec *CICLIC* ; elle a récemment publié un coffret livre et DVD intitulé *Fictions matérielles. Films et vidéos de Gunvor Nelson (Re:Voir, 2015)* et a participé à l'ouvrage collectif *Wang Bing, Un cinéaste en Chine aujourd'hui* (PUP, 2014).