

Eau argentée, Syrie autoportrait

D'une toile à une autre, ou quand la vidéo amateur redéfinit le cinéma

Ariane PAPILLON

Résumé

Eau argentée nous permet de penser un passage à l'amateur à plusieurs niveaux. D'abord, en considérant comme nécessaire que le cinéma professionnel et institutionnel s'empare des images amateurs, afin de dégager tout leur pouvoir de signification. Il s'agira, d'autre part, de comprendre comment ces images permettent d'interroger la définition du cinéma et de requalifier les pratiques amateurs de la vidéo, à partir d'une réflexion sur le rôle nécessaire de l'art et de l'image dans l'appréhension du réel. Critiquable et dérangeant à bien des égards, le film sera, dans ce texte, traité avant tout comme un bouleversement fécond de l'histoire du cinéma.

Mots-clefs : vidéo amateur, Syrie, filmeurs anonymes, filmer la mort, irréprésentable.

Abstract

Eau argentée allows us to consider the choice of amateur cinema on several levels. First, by considering it necessary for professional and institutional cinema to seize amateur images to capture all their power of meaning. Another question raised is how these images call the definition of cinema into question and lead to the reexamination of amateur video based on the study of the necessary part of art and images in the understanding of reality. Open to criticism and disturbing in many respects, the movie will be mainly treated in this contribution as a productive disruption in the history of cinema.

Keywords: amateur video, Syria, anonymous film-makers, filming death, unrepresentable.

La généralisation de l'intégration des caméras dans les téléphones portables, l'extension de l'usage domestique, personnel, de la vidéo, nous offrent de nouvelles pistes de réflexion sur le geste amateur contemporain. Néanmoins, il devient difficile de déterminer la limite sémantique entre vidéo et cinéma. Le format très court et le mode de diffusion des vidéos amateurs questionnent les acquis définitionnels du médium cinématographique, nous invitent à repenser son ontologie même, ses conditions de possibilité, ses modes de réception. En effet, les études cinématographiques sont face à un défi : adapter leurs méthodes d'analyse et leurs grilles de lectures à ces nouvelles formes de l'image animée, à la croisée des catégories utilisées jusqu'alors, pour distinguer films amateurs, cinéma du grand écran, journalisme télévisuel, publicités.

L'exemple des plans réalisés au téléphone portable par des milliers de personnes lors des révolutions arabes permet de cristalliser de nombreuses

réflexions actuelles, qu'elles concernent les médias de masse, les formes contemporaines du document historique, le militantisme, ou encore les usages d'internet. La diversité des questions que ces pratiques amateurs soulèvent nécessite que soient conduites des analyses provenant de différents champs des sciences humaines. Cet article sera l'occasion de réfléchir au rôle tenu par les études cinématographiques dans ce travail transdisciplinaire. Inévitablement, se pose la question de savoir dans quelle mesure ces images peuvent relever du champ cinématographique, et quelles frontières sont alors bousculées. La recherche est traversée de ce doute : peut-on encore parler de cinéma lorsqu'il n'y a plus ni projection ni expérience collective ? Selon Raymond Bellour,

La projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé « cinéma »¹.

Aussi, il s'agira ici d'analyser ce qui se passe lorsque le cinéma s'empare de ces images et les intègre aux modes d'écriture, de production et de diffusion qui sont ceux du cinéma entendu selon la définition proposée par Raymond Bellour.

Nous partirons de l'exemple du film *Eau argentée, Syrie autoportrait*², qui utilise la technique du *found footage*³ avec un montage de centaines de vidéos amateurs. Quel nouveau statut peuvent acquérir ces images dans la mesure où elles sont détournées de leur premier support de diffusion, à savoir Internet, et projetées sur grand écran ? Qu'implique le fait de les regarder agencées en un montage et non pas une par une ? Quelles différences y a-t-il entre le temps fractionné, discontinu du visionnement sur Youtube et la continuité de celui du long métrage ? L'enjeu sera de proposer un début de réflexion sur ce que *peut* le cinéma face à cette déferlante de vidéos amateurs. Ce questionnement est d'ordre esthétique (ces images ont-elles leur place dans une recherche formelle ?), politique (quel discours peuvent-elles tenir et quel(s) engagement(s) traduisent-elles ?), et moral (quel regard peut-on porter sur des images de violences, de morts anonymes ? Peut-on faire œuvre avec de telles images ?). Le film nous invitera également à repenser la définition bellourienne du cinéma,

1. BELLOUR Raymond, *La Querelle des dispositifs : cinéma – installations, expositions*, Paris, POL 2012, p. 14.

2. MOHAMMED Ossama, SIMAV BEDIRXAN Wiam, *Eau argentée, Syrie autoportrait (Ma'a Al-Fidda)*, Les films d'ici, Proaction film, 2014, 110 min. (sorti en France le 17 décembre 2014).

3. Le *found footage*, littéralement « métrage trouvé », désigne une pratique consistant à réutiliser des matériaux filmiques ou sonores préexistants.

et à considérer ces formes comme la nouvelle promesse du cinéma, en quittant peut-être le renvoi systématique au terme d'amateur.

De multiples regards anonymes

L'idée d'un film collectif qui, en multipliant les points de vue, complexifierait le discours et le rendrait plurivoque, a traversé l'histoire du cinéma militant. Des tentatives comme *Loin du Vietnam*⁴ ont pu mettre en question les capacités du cinéma à dire la guerre, qui plus est à distance. Cette situation de distance est celle du réalisateur Ossama Mohammed, qui, exilé en France, se pose les mêmes questions que Godard dans le segment « *Camera-eye* », qui utilisait lui aussi des images d'autrui comme prisme de son rapport aux événements : « Comment décrire ? Comment parler de ce qui est loin ? ». Au problème posé par Godard en voix *off* de trouver une « forme qui soit à l'intérieur du contenu », O. Mohammed semble chercher une solution auprès des Syriens qui ont filmé à sa place, au cœur des événements. En effet, leurs plans tirent directement leur forme de la situation vécue, une situation d'urgence, comme le rappellent Cécile Boëx⁵ et Dork Zabunyan⁶.

Ce sont leurs images qu'O. Mohammed utilise dans les deux premières parties de son film, pour pallier son incapacité à filmer autre chose que son absence aux événements⁷, une absence rendue sensible par des plans comme ceux de la fenêtre de son appartement, le ciel, les escalators d'un magasin parisien. Ces anonymes deviennent les yeux qui manquent au réalisateur, et proposent leurs multiples regards sur des événements qui lui échappent. O. Mohammed insiste au générique sur la tripartition de son film, dont il attribue la parenté à « Mille et un Syriens, Wiam Simav Bedirxan, et moi ». Tout à coup, le film devient celui d'une masse anonyme

4. IVENS Joris, KLEIN William, LELOUCH Claude, VARDA Agnès, GODARD Jean-Luc, MARKER Chris, RESNAIS Alain, *Loin du Vietnam*, Société franco-africaine de cinéma (SOFRACIMA), Société pour le lancement des œuvres nouvelles (SLON), 1967, 116 min.

5. « Les images de la révolution relèvent d'un acte quasi spontané, pulsionnel. [...] Il y a une simultanéité entre l'acte de manifester et celui de filmer [...]. Les mouvements erratiques de l'image retranscrivent l'état émotionnel de celui qui filme. » (BOËX Cécile, « *Montrer, dire et lutter par l'image : les usages de la vidéo dans la révolution en Syrie* », *Vacarme*, n° 61, 22 octobre 2012, <<http://www.vacarme.org/article2198.html>>.)

6. « Les images [...] nous informent corrélativement sur la façon dont elles sont vécues [...] : cadrages incertains pris dans un mouvement de fuite ; plans tronqués par un mur en raison de la position cachée d'un manifestant [...]. » (ZABUNYAN Dork, *Passages de l'histoire*, Angers, Éd. Le Gac Press, coll. « écrits/faux raccord », 2013, p. 53.)

7. « Je me sentais en état de siège sur le plan personnel. Il m'était difficile d'admettre que je puisse être à Paris, loin de la Syrie, et que, là-bas, la population soit massacrée. » (« Entretien avec Emmanuel Burdeau », dossier de presse du film, <http://www.amnesty.fr/sites/default/files/_eau_argent_e_dossier_de_presse_69916.pdf>.)

aux yeux en forme d'objectifs, réunie par ce point commun entre chaque individu qui la compose, la nationalité. Aussi, O. Mohammed présente-t-il son film comme un « autoportrait », celui d'une nation qui se chargerait elle-même de sa représentation. L'anonymat des filmeurs, leur importance numérique (renforcée ici par l'expression « mille et un » qui renvoie à l'idée d'un indénombrable), permet-elle une démultiplication des regards, voire des *points de vue* ? Les plans amateurs, dans ces contextes, rendent très forte la présence de celui qui filme, dans la mesure où ils répondent aux caractéristiques d'un plan subjectif, introduisant la fiction et ses détours. Nombre d'entre eux sont des travellings avant qui correspondent à la marche du filmeur et qui, par conséquent, rendent sensible le mouvement saccadé et organique du corps filmant⁸ (photogramme 1, *infra* p. 221). Nombre d'entre eux laissent entendre un souffle, une voix, appartenant au détenteur de la caméra. Nombre d'entre eux suivent le mouvement oculaire (souvent rapide) du filmeur qui court en regardant fréquemment derrière lui, ou qui déplace son regard en fonction de ce qui brusquement attire son attention (quelqu'un est touché à côté de lui, quelque chose tombe...). Ces plans témoignent de l'engagement d'un sujet dans le réel qu'il tente de saisir et, souvent, empêchent une prise de distance avec ce qui apparaît à l'image. Ils donnent le sentiment d'avoir accès à un rapport *singulier* aux événements.

Paradoxalement, ces singularités sont mises à mal par l'anonymat dont elles sont recouvertes, et par l'absence de contextualisation des images les unes par rapport aux autres. Ainsi, ces « mille et un Syriens » n'apparaissent pas tellement comme des individualités (incarnées par des regards) placées côte à côte de façon horizontale, mais plutôt comme leur somme, un *tout* qui finalement ne proposerait qu'un seul prisme à travers lequel le réalisateur, et le spectateur après lui, regardent les événements. La succession de plans subjectifs aurait pour conséquence paradoxale une relégation de la subjectivité. Celle-ci est-elle synonyme de dépossession ? Dans quelle mesure une image appartient-elle à celui qui l'a fabriquée ou à ceux qui y figurent ? Gabriel Bortzmeyer parle d'une « gigantesque opération de confiscation du témoignage⁹ ». Si récupération il y a bien, le terme de confiscation renvoie à l'idée de privation, comme si quelque chose avait été volé, arraché à son propriétaire. Si le témoignage est réservé aux témoins directs, est-ce à dire que l'Histoire ne pourrait alors être écrite par ceux qui ne font que remanier les sources premières ?

Il est effectivement périlleux d'être celui qui met en forme. En un sens, O. Mohammed prend le risque de se faire conteur d'un morceau d'Histoire,

8. Par exemple, la séquence de 17'20 à 20'55.

9. Critique d'*Eau argente* à l'adresse <<http://www.debordements.fr/spip.php?rubrique1>>.

ce qui n'implique pas nécessairement une intention d'être le porte-parole d'un peuple. Sa démarche néanmoins n'est pas scientifique. Elle est artistique. Comment alors utiliser avec respect et conscience des images conçues d'abord pour témoigner, prouver, appeler à l'aide, et qui donnent souvent à voir les corps meurtris et mutilés d'hommes et de femmes qui n'ont aucun contrôle sur la représentation qui en est faite ? C'est sur un plan éthique bien plus que juridique que s'engage une réflexion problématique sur le droit à l'image que seraient en mesure de revendiquer les anonymes filmeurs ou filmés. Cependant, nous verrons quel traitement spécial le cinéma d'*Eau argentée* réserve à ces images, traitement particulier, qui ne saurait être considéré au même titre que celui des médias, dénoncé par ceux qui déplorent une spectacularisation du conflit syrien et un détournement voyeuriste des images de victimes¹⁰. La démarche d'O. Mohammed n'est pas une distribution gratuite d'images mais l'affirmation d'un regard réfléchi, construit, autour de plans existants qu'il appréhende en tant que spectateur d'abord, Syrien ensuite, cinéaste enfin. En effet, ces images sont là : elles sont tournées, et diffusées, et il les a vues. Voir ne sert à rien, semble-t-il nous dire, il faut savoir regarder. C'est à travers cette adresse au spectateur, cette violente invitation à *regarder*, que travaille en substance ce que *donner à voir* veut dire.

Des images symboles

S'il semble impossible de dévoiler toutes les couches de sens qu'une image peut contenir, certains procédés employés par O. Mohammed déploient les images, comme pour les extraire d'une masse qui pourrait finir par les noyer. Ainsi en est-il de la répétition de certains plans qui propose un retour réflexif sur une image déjà vue qui, en réapparaissant, acquiert une place nouvelle et une importance soulignée. Ces images répétées viennent frapper l'esprit et le marquer plus définitivement. Placées ainsi au-dessus des autres, on devine qu'elles cristallisent des idées fortes, que le réalisateur leur attribue une puissance d'évocation. Aussi certaines agissent-elles comme des symboles, symboles de ses intentions avec ce film, symboles du discours qui le sous-tend, symboles,

10. C'est un droit à la dignité que revendiquent les cinéastes d'Abounaddara, par exemple dans leur tribune publiée dans *Libération* «Syrie, la guerre au temps du télévampirisme», le 14 décembre 2014. «Que faire donc face à cette "guerre vue de l'intérieur" qui bafoue la dignité des Syriens autant que celle des téléspectateurs, réduisant les premiers à des corps violés ou violeurs, et les seconds à des voyeurs obscènes ?» écrivent-ils, demandant l'arrêt de la diffusion de ces images à la télévision, et prônant un cinéma «à la Samuel Fuller» qui s'abstient de montrer les corps des victimes. C'est ce cinéma des vivants qu'ils construisent au fil des vidéos qu'ils postent chaque vendredi depuis 2011 sur leur chaîne Vimeo.

peut-être, d'une page de l'Histoire. Ce processus de symbolisation élève ces images brutes et brutales en leur donnant une portée qui dépasse ce qu'elles donnent à voir dans un premier niveau de lecture. D'« images nues » elles deviennent « images métaphoriques », sollicitant deux types de regards. Le premier, tout entier tourné vers l'appréhension brutale d'une violence extrême, suspend toute appréciation esthétique. Le second, qui advient plus spécifiquement lors de la reprise de l'image, voit en elle une *idée*, en vertu d'une « éducation esthétique¹¹ ».

J'ai choisi de me concentrer¹² sur les plans du jeune adolescent, dénudé, prostré, frappé (photogrammes 2 et 3). Ceux-ci reviennent quatre fois au cours du film¹³. La première occurrence est le troisième plan du film, après ceux du robinet et du nouveau-né. Le montage nous appelle à lire cette image en fonction de celles qui l'entourent. Ainsi, le plan du bébé qui la précède inviterait à voir en cet adolescent torturé un emblème de l'enfance sacrifiée, une incarnation matérialisée de ces « enfants » dont les parents réclament la libération dans les plans qui suivent. Le grain de l'image, les pixels qui s'interfèrent entre le filmé et le spectateur, instaurent une distance qui réduit ce garçon à l'état de silhouette. Son corps, privé de tout ce qui permettrait de l'identifier à un individu singulier, incarne alors tous les corps qui ont connu ou connaissent le même sort¹⁴. Les cartons qui suivent ces images proposent néanmoins de ré-inscrire ce corps-martyr, ce corps-symbole, dans une histoire personnelle : on apprend que ce jeune homme vient de Deraa, qu'il a été arrêté pour avoir écrit « le peuple veut la chute du régime » sur un mur. Cette précision fictionnalise le plan, l'inscrit comme personnage dans la narration révolutionnaire.

Ces plans sont ceux qu'O. Mohammed appelle sa « scène primitive », un « archétype de la violence et de la diffusion de cette violence¹⁵ ». Largement diffusés sur Internet avant leur reprise dans son film, ils ont déclenché ce qui devint pour le réalisateur une pensée symbolique ou, pour reprendre ses termes, *archétypale*, des images.

La seconde occurrence de ce plan intervient après le discours d'un militaire qui annonce à la caméra qu'il refusera de tirer sur les manifestants et

11. Je reprends ici l'analyse des trois types d'imagéité de RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 31-39.

12. D'autres plans fonctionnent de cette façon, comme celui du nouveau-né du début du film, celui du petit garçon qui pleure son père dans une camionnette (13:41), celui du corps suspendu à une porte (29:06), ou celui des deux femmes emmenées par des soldats (40:57).

13. Time-codes : 0'37, 15'41, 24'14, 41'20.

14. Il ne s'agit pas ici de déplorer ou non un processus de désindividuation des anonymes présents à l'écran, mais de proposer des significations portées formellement par le film.

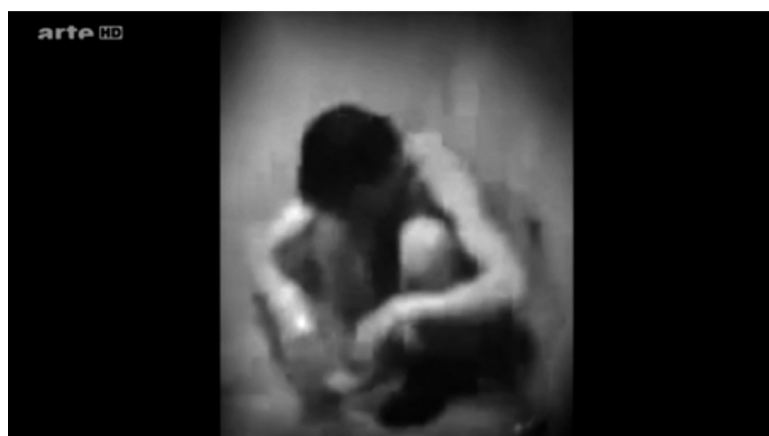
15. « Entretien avec Emmanuel Burdeau », art. cité.



Photogramme 1



Photogramme 2



Photogramme 3

appelle ses collègues à l'imiter. Même si le plan sur le garçon ne dure que quatre secondes, cette séquence du soldat déserteur associée à la connaissance que nous avons de la suite du plan (les violences infligées) permet de diriger nos pensées non plus vers le jeune homme torturé mais vers le policier-bourreau (métonymisé par un bras et une chaussure) : il lui était possible de dire non.

Plus loin, c'est la voix d'O. Mohammed et le dispositif de mise en abyme qui apportent un éclairage nouveau à ces images. Le plan du garçon est filmé alors qu'il est projeté dans la cabine d'un métro ou d'un train en marche, ce qui donne une double matérialité à l'image : elle est transportable, le réalisateur l'emmène avec lui à Paris. Ceci exemplifie le rapport personnel à cette image qu'O. Mohammed revendique¹⁶ (le même dispositif introduit les séquences intitulées au travers de cartons « Cannes 2011 talk-show » et « image contre image »). Dans cette troisième occurrence, l'image figée du garçon embrassant la botte est d'abord commentée ainsi : « le garçon a embrassé la botte du policier ». Puis, la voix présente son analyse : « Dans la scène, deux personnages. Le garçon et la botte. »

Les figures floues à l'écran sont devenues des personnages, leur mise-en-film et leur écranisation doublent leur réalité d'êtres-ayant-été d'une existence presque fictionnelle. La voix d'O. Mohammed invite à voir plus loin que le sens « littéral » de l'image : « une botte : c'est ainsi qu'il a voulu apparaître dans son film ». Il s'agit de rappeler que quelqu'un est derrière la caméra, que les bourreaux ont décidé de filmer ces moments, et ont, par conséquent, choisi un cadre, donc une mise en scène. Ambiguïté du travail de l'image, qui peut servir une pulsion macabre, un fantasme de pouvoir accompli dans la représentation. Ce « cinéma des tueurs » se servant des artifices de l'image pour orchestrer l'autoreprésentation d'une puissance fantasmée et mortifère contribue aussi bien que les coups à la réification de ses victimes, en les réduisant à l'état de silhouettes chétives et sans défense. La voix d'O. Mohammed tente, en s'interrogeant sur ce que pouvait penser ce garçon à ce moment-là, de dégager l'être humain de sa prison de pixels, en faisant sourdre ce qui n'est pas visible, les manques de l'image, ce qu'elle est par essence toujours impuissante à présenter.

La quatrième occurrence est un plan furtif, qui agit comme le revers des plans qui précèdent montrant des soldats dansant dans leurs uniformes. Le son de la danse se prolonge jusqu'au plan du garçon, ce qui donne l'effet d'un hors-champ monstrueux, comme si ses bourreaux s'étaient mis à danser gaiement dans la pièce voisine.

16. *Ibid.*

La récurrence de ce plan le sort du flux d'images au milieu duquel le spectateur pourrait se sentir perdu. La répétition a pour effet de marquer l'esprit du spectateur et de mettre ainsi en valeur les différentes couches de sens souvent masquées par le choc né de l'effet de réalité propre à ce type d'images.

Esthétique amateur : esthétique de l'authenticité ?

Le choix des vidéos amateurs implique une attente particulière et empêche, d'une certaine manière, une lecture du film qui prendrait d'abord en compte ses motivations narratives et esthétiques. En effet, les plans amateurs possèdent leurs propres codes, reconnaissables de tous, qui rendent leur réception radicalement différente de celle des plans professionnels. Ces codes forment une « esthétique » particulière qui pourra même être reprise, voire singée par des professionnels¹⁷. Cette esthétique est associée à un gage d'authenticité, qui sera convoquée lorsque l'on désire « faire plus vrai », puisque faisant appel aux degrés supérieurs de la valeur indicielle de l'image de cinéma : « ceci a été, indubitablement ». La vidéo amateur serait en fait le point d'orgue du réalisme ontologique bazinien¹⁸, et permettrait à l'image de cinéma d'être déchargée du regard suspicieux qu'on porte sur elle. Débarrassée de tout artifice de mise en scène, de toute recherche formaliste, de tout regard esthétisant, de toute tentative de trucage, l'image amateur nous donnerait à voir une réalité brute, saisissante de vérité. L'usage du conditionnel montre bien ici ma réticence à valider ce qui n'est en fait qu'un rapport intuitif et immédiat à ces images, conditionné par des habitudes spectatoriennes, et que l'on pourrait nommer avec Roger Odin une « lecture documentaristante¹⁹ », c'est-à-dire activée par un certain régime de croyance. Ceci n'est pas ignoré par les auteurs des vidéos eux-mêmes, qui, comme le rappelle Cécile Boëx, cherchent à produire des témoignages et à fournir des preuves de ce qu'ils vivent : « Montrer un corps meurtri, c'est rendre publique la barbarie dans l'espoir d'une réparation²⁰. »

Or, les blessures diverses qui nous sont données à voir sont d'emblée posées comme irréparables, et c'est sur le mode de la survie que les deux personnages du film tentent de faire subsister un reste de ce qu'ils ont connu jadis et qu'ils enterrent malgré eux. C'est alors dans la salle de cinéma que le réalisateur semble espérer qu'advienne une certaine réparation,

17. L'exemple le plus emblématique étant celui du film de MYRICK Daniel, SANCHEZ Eduardo, *Le Projet Blair Witch*, Haxan Films, 1999, 81 min.

18. BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1985.

19. ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000, chap. 12.

20. BOËX Cécile, art. cité, p. 4.

la résurgence d'une existence qu'auraient définitivement perdue les êtres filmés, d'abord par leur mort physique, puis par celle de leur image, noyée dans le flux d'Internet ou broyée par les médias de masse. En un sens, O. Mohammed utilise comme arme documentaire cette capacité qu'ont les images amateurs de susciter chez le spectateur le sentiment d'avoir été mis face au réel, en reprenant l'intention des filmeurs de jeter à la face du monde les preuves du drame que vivent les Syriens et duquel les Occidentaux ne peuvent dès lors plus détourner le regard. Et ce serait avec l'ambition de participer à la constitution d'un cinéma salubre qu'il espère prolonger et donner sens à ce geste.

Trop réel pour être de l'art ?

Si O. Mohammed ne semble pas dénoncer ou renverser l'intuitive croyance du spectateur en une intrinsèque authenticité de ces images, il ne la laisse pas seule diriger la lecture du film. Aussi propose-t-il une alternative cinématographique au traitement médiatique de celles-ci, qui, à la télévision, sont présentées au spectateur comme un document qui satisferait les ambitions d'objectivité du journalisme des médias de masse, une objectivité dont la définition mériterait d'être discutée. Bien qu'utilisant le même matériau ici, le journalisme télévisuel et le cinéma n'ont ni les mêmes objectifs, ni les mêmes enjeux, ni les mêmes implications.

Je prendrai le parti de penser qu'il y a à ce titre une *nécessité* de l'utilisation de ces plans amateurs dans le cinéma, en ce qu'ainsi ils ne sont pas livrés au spectateur tels quels, sans la mise en forme nécessaire à un retour critique. *Eau argentée* est un film nécessaire, dans la mesure où il endosse la responsabilité de proposer une autre manière de présenter, diffuser, regarder ces images. En comptant sur la spécificité des conditions de réception au cinéma²¹, O. Mohammed aspire à donner aux images la possibilité d'être vues de manière plus sensible. Si toutefois le spectateur de cinéma n'échappe pas à la conviction intuitive d'être face à des images authentiques, comme nous l'écrivions ci-dessus, l'expérience particulière qui lui est offerte (toujours dans l'acception proposée en introduction) rend possible une lecture également esthétique et politique. Ceci n'est possible que par une distance établie avec cet ultra-réalisme, distance qui n'implique ni désintérêt, ni complaisance, ni absence d'émotion.

21. « Art du temps, le cinéma nous invite à entrer dans des formes et des durées qui ne sont pas celles de l'expérience courante. Dans un monde saturé d'images, le hors-champ qui s'ouvre dans les salles de cinéma est l'aventure d'une liberté de nos imaginaires. » (extrait du résumé de COMOLLI Jean-Louis, SORREL Vincent, *Cinéma, mode d'emploi : de l'argentique au numérique*, Paris, Éditions Verdier, 2015.)

Plusieurs textes sur ce film condamnent un « discours esthétisant²² », une « esthétisation de l'horreur », un « discours édifiant qui plonge les images enregistrées par les manifestants dans les rets d'une légitimation artistique que les protagonistes de ces luttes n'ont jamais demandée²³ ». Les images, difficilement soutenables, de corps mutilés ou morts, utilisées dans *Eau argentée*, ne semblent pas les bienvenues au cinéma, dans l'idée qu'art et réalisme de l'horreur ne feraient pas bon ménage. Ces accusations s'inscrivent dans une tradition de la critique qui, depuis Rivette et son indignation face au film *Kapo* de Pontecorvo²⁴, tente de fixer les limites de ce qui est *moral* ou non au cinéma.

À première vue, ce que ces auteurs semblent refuser, c'est l'idée de récupérer artistiquement un matériau qui n'a pas été produit dans un but esthétique. C'est pourtant le principe même de la technique du *found footage* qui relève de l'appropriation artistique et non de l'esthétisation forcée²⁵. Ce qu'ils condamnent n'est en fait pas la technique en elle-même mais plutôt le contenu des images, dont la réalité tragique serait trop douloureuse pour être montrée ainsi. Cela revient en fait à considérer que l'image de cinéma est trop lisse, trop superficielle, trop esthétique, trop fragile pour supporter un tel poids de réalité. Selon Jacques Rancière,

l'image est déclarée inapte à critiquer la réalité parce qu'elle relève du même régime de visibilité que cette réalité, laquelle exhibe tour à tour sa face d'apparence brillante et son revers de vérité sordide qui composent un seul et même spectacle²⁶.

D'abord, l'image obscène est accusée d'attirer une pulsion scopique malsaine qui empêcherait toute distance critique. Le choc provoqué par de telles images, selon G. Bortzmeyer, « prive le public de ses affects [...] anesthésie²⁷ ». Il semble considérer un spectateur passif, noyé par le flot d'images, ce qui le conduit à déclarer qu'« aucun des affects qu'[O. Mohammed] appelle ne risque de se transformer en engagement, en combat²⁸ ». Ainsi, il présuppose une « ligne droite entre perception, affection, compréhension et action²⁹ », qu'avec Rancière, nous proposerons de mettre en question.

22. BOËX Cécile, « La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte : nouvelles pratiques, nouveaux récits », « Cinémas arabes du XXI^e siècle. Nouveaux territoires, nouveaux enjeux », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 134, décembre 2013, mis en ligne le 1^{er} août 2014, <<http://remmm.revues.org/8309>> (consulté le 18 octobre 2016).

23. ZABUNYAN Dork, *Les Cahiers du cinéma*, n° 708, février 2015, p. 60.

24. RIVETTE Jacques, « De l'abjection », *Les Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961, p. 54-55.

25. BEAUVAIS Yann, « Films d'archives », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 41, 2003, p. 57-70.

26. RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 93.

27. Critique d'*Eau argentée* disponible à l'adresse <<http://www.debordements.fr/spip.php?rubrique1>>.

28. *Ibid.*

29. RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé...*, op. cit., p. 113.

En effet, *Eau argentée* n'est pas un film qui a pour vocation d'appeler à l'action. Si les sentiments qu'il déclenche chez son spectateur ne sont pas ceux d'une conviction d'avoir à agir, cela ne présume pas pour autant de son échec.

L'autre reproche adressé à ce type d'images est de ne pas savoir *dire* l'atrocité qu'elles présentent, car le réel n'est jamais entièrement soluble dans le visible. Mais, de fait, le film d'O. Mohammed ne prétend pas *dire* le conflit syrien, il se présente comme un regard, avec tout le hors-champ que ce cadrage implique, tous les manques que ses choix creusent. Il n'est qu'un prisme par lequel appréhender cette situation. Si « le traitement de l'intolérable est une affaire de dispositif de visibilité³⁰ », que l'on juge les choix d'O. Mohammed bons ou mauvais, ce sont eux qui permettent de regarder ces images avec le détour nécessaire à leur intellection, dans la mesure où ils les rendent visibles par un dispositif. C'est par un montage pensé effectivement avec les formes et non seulement avec le fond, qu'O. Mohammed propose une esthétisation de son matériau, laquelle ne conduit pas à la perte du caractère intolérable, révoltant de ce dernier. Un regard d'esthète sur le réel, ne serait-ce pas la définition du documentaire ?

Le lyrisme comme écart avec le réel pour mieux l'appréhender

C'est par une écriture poétique proprement cinématographique qu'O. Mohammed fait de ces images amateurs des *formes* proprement signifiantes. Cette écriture, que certains qualifient péjorativement d'esthétisante, permet d'opérer ce détour qui est le propre du traitement artistique de la réalité³¹. C'est une manière de donner une forme lisible à un chaos, un champ de bataille, celui de toutes ces images jetées pêle-mêle sur le web. Le réalisateur utilise un lyrisme qui agit comme un coagulant, permettant à ces milliers de gestes et de paroles d'être unifiés à travers un langage commun. C'est ainsi que pourrait, peut-être, se comprendre le prisme par lequel ces images amateurs nous sont montrées, celui d'une focalisation

30. *Ibid.*, p. 111.

31. « L'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même. C'est d'un malentendu sur ce point qu'est né le débat entre le réalisme et l'idéalisme dans l'art. L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité. Mais cette pureté de perception implique une rupture avec la convention utile, un désintéressement inné et spécialement localisé du sens ou de la conscience, enfin une certaine immatérialité de vie, qui est ce qu'on a toujours appelé de l'idéalisme. De sorte qu'on pourrait dire, sans jouer aucunement sur le sens des mots, que le réalisme est dans l'œuvre quand l'idéalisme est dans l'âme, et que c'est à force d'idéalité seulement qu'on reprend contact avec la réalité. » (BERGSON Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, 1901, Paris, Presses universitaires de France, chap. 3, p. 312.)

interne, une première personne du singulier propre à l'écriture élégiaque. L'auteur-narrateur nous présente, sous la forme d'un long métrage de cinéma, les lamentations d'un *je* bloqué derrière une frontière, une fenêtre, un écran (mur impénétrable matérialisé par les sons des notifications *Facebook*). Ainsi l'effet de réel induit par l'esthétique amateur est-il mis à distance par des artifices tels que le ralenti ou la musique, afin de rappeler que cette réalité a besoin d'une médiation, celle de l'art, pour être intelligible. La voix *off* est une interface entre cet effet frappant d'authenticité et le récepteur, interface redoublée à partir de la deuxième partie du film par l'incarnation de la caméra, jusqu'ici désincarnée par l'anonymat des filmeurs amateurs, en la personne de Wiam Simav Bedirxan. Sa voix s'ajoute à celle d'O. Mohammed pour nous assurer de la nécessité d'un regard poétique sur la tragédie du quotidien. En effet, ce n'est pas par un tour de force d'O. Mohammed que l'horreur est ainsi rendue esthétique, mais aussi et surtout par le geste de survie qui est celui de cette femme qui filme l'émouvant balancement du linge qui sèche aux fenêtres, qui dessine des notes de musique sur les ruines d'une maison, qui chante lorsqu'on l'opère d'une blessure au genou et qui envoie des poèmes sous forme de questions à son correspondant virtuel (photogrammes 4, 5, 6 page suivante).

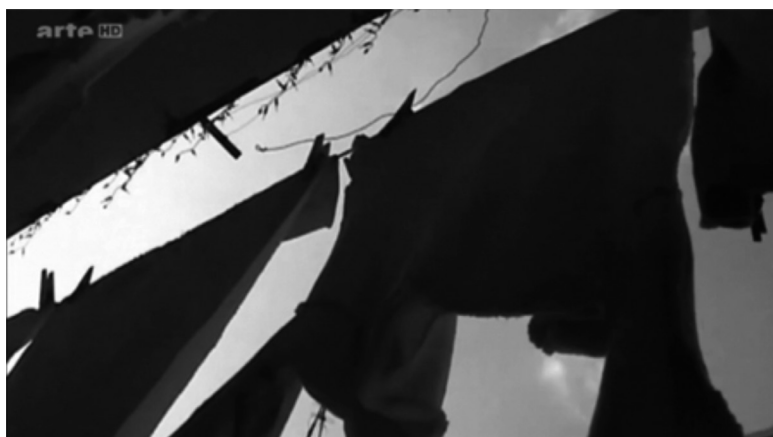
Aussi, si l'émotion esthétique qu'O. Mohammed veut transmettre à travers des images si terribles choque ou indigné, c'est peut-être par confusion entre ce qui est de l'art et ce qui est *beau*. Pour qualifier l'impression esthétique donnée par ce film, peut-être faut-il lui préférer le terme de *sublime* : une vision qui fascine autant que terrifie³². Le fil invisible entre la vie et la mort, cet indicible sur lequel Simav semble marcher, est le cœur de l'esthétique du sublime déployée par *Eau argentée*. Le geste artistique du cinéaste ressemble à une tentative désespérée de donner une forme à ce qui n'en a pas dans l'entendement, ce « réel de l'incroyable³³ » : la mise à mort massive d'innocents.

(Re)naissance du cinéma

Le film naît d'un sentiment d'impuissance, d'échec, celui du cinéaste qui reconnaît qu'il n'a pas su comment dire les événements tragiques qui

32. Je ne développerai pas ici la notion de sublime, mais je l'utilise ici en référence à KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, 1790, et RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images...*, op. cit., 2003, p. 144-154.

33. Je fais ici référence aux analyses de RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images...*, op. cit., et notamment à ce qu'il écrit à propos de la pensée de Lyotard « l'existence d'événements qui excèdent le pensable appelle un art qui témoigne de l'impensable en général, du désaccord essentiel entre ce qui nous affecte et ce que notre pensée peut en maîtriser », p. 127.



Photogramme 4



Photogramme 5



Photogramme 6

adviennent dans son pays. Ainsi que l'analyse Cécile Boëx, les cinéastes professionnels qui, pendant des années, ont mobilisé le langage cinématographique pour contester le régime³⁴, ont dans l'ensemble abandonné le cinéma pour s'engager plus directement dans la révolte. La chercheuse évoque une « incapacité à mobiliser l'outil filmique³⁵ » de la part d'O. Mohammed. C'est en réponse à ce désarroi que le cinéaste choisit de remplacer les images qu'il n'a pas su faire par celles des « mille et un Syriens » qu'il baptise « cinéastes ». C'est du sentiment d'impuissance de l'artiste professionnel que vient un *passage à l'amateur*, dans la mesure où le cinéaste n'est plus que le médiateur entre ceux qui filment et ceux qui regardent. Le discours qu'il tient au travers des cartons et de la voix *off* dans *Eau argentée* insinue une mort du cinéma tel qu'on le connaissait, tel qu'on le pensait.

Selon O. Mohammed, le cinéma des artistes, des professionnels, n'est plus depuis qu'un nouveau cinéma, celui du peuple, celui des tueurs, celui des victimes³⁶, est né. Le film tout entier est un manifeste pour la reconnaissance d'un nouveau cinéma ou renouveau du cinéma, dès le premier carton annonçant « et le cinéma fut. » Son message défie les « gardiens du temple³⁷ » du cinéma qui veulent sauver sa définition en refusant de regrouper sous ce terme n'importe quelles vidéos. O. Mohammed affirme que ces milliers de Syriens ont supplanté les cinéastes professionnels, que c'est à eux que revient maintenant la lourde tâche de filmer l'Histoire en train de se faire. Révolutionnaire est l'idée selon laquelle les élites n'ont plus la légitimité d'accaparer les moyens d'expression autres que ceux du langage courant et que, par conséquent, il revient au peuple le droit et le devoir de s'en emparer³⁸. Néanmoins, cette division entre « victimes » et « bourreaux » enferme à la fois les Syriens et le cinéma dans une dichotomie réductrice et dans une rhétorique de pitié. Si le renouveau du cinéma est certainement à voir dans les démarches amateurs, la vidéo et la diffusion sur Internet,

34. BOËX Cécile, *Cinéma et politique en Syrie : écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire (1970-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2014.

35. BOËX Cécile, « La création cinématographique en Syrie... », art. cité.

36. Je reprends ici les expressions qui apparaissent dans les cartons ou la voix-*off*.

37. Je reprends ici l'expression de BORDEAU Emmanuel, « Eau argentée, mille et une images de Syrie, et le cinéma fut », paru sur le site Médiapart le 17 décembre 2014. Pour lui, les « gardiens du temple » tiennent à ce qu'« Internet et YouTube demeurent précisément le contraire du cinéma, la limite à ne pas franchir, par excellence. Et [ils] n'acceptent d'employer le mot magique qu'à condition d'être assurés *a priori* que son usage sera bien sain, et sauf : depuis une vingtaine d'années, "cinéma" est ainsi devenu le nom d'un pré carré, d'un espace sanctuarisé, autant voire davantage que le nom d'une pratique, d'un art ou d'un lieu où l'on va voir des films ».

38. Cette idée contemporaine se retrouve, avec différentes formes et différentes intentions, dans plusieurs films récents qui utilisent également le *found footage*, citons pour exemple SNOWDON Peter (réal.), *The Uprising*, 2013 et CHAN-WOOK Park, CHAN-KYONG Park (réal.), *Bitter sweet Seoul*, 2014.

peut-être doit-il réintégrer «le cinéma des vivants», ainsi que le propose le collectif Abounaddara, qui lutte justement contre cette réduction des Syriens à un statut de victimes ou de bourreaux, en donnant la parole à ceux qui restent et résistent.