

Rejouer le vivant

Les *reenactments*, des pratiques
culturelles et artistiques (in)actuelles

Anne Bénichou, « Incorporer/excorporer les images d'un conflit (Arkadi Zaidés) », dans *Rejouer le vivant. Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*, Dijon, les presses du réel, 2020, p. 80-95.

Anne Bénichou, « Incorporating/excorporating the images of a conflict (Arkadi Zaidés) », in *Replaying the Live. Reenactments as (in)actual cultural and artistic practices*, Dijon, les presses du réel, 2020, p. 80-95.

<https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=7952>

Sommaire

INTRODUCTION	11
Flottement sémantique et nouvelles sensibilités à l'égard du passé	
PREMIÈRE PARTIE	17
Des pratiques et des objets théoriques (in)actuels	
I. Des <i>pageants</i> à Second Life : le jeu de l'immersion et de la distanciation	20
1. Construction, contestation et requalification des récits nationaux	21
2. Les musées et les parcs d'histoire vivante	24
3. Une dialectique de l'immersion et de la distanciation (authenticité et identification, anachronisme et feintise, double sens et simulacre)	28
4. Les nouveaux médias et la condition intermédiatique	33
II. Comportement restauré, agentivité, tournant affectif de l'histoire	40
1. Le <i>reenactment</i> et la performativité	40
2. Un instrument d'agentivité	42
3. Le <i>reenactment</i> (tout) contre l'archive	45
4. Des formes d'histoires affectives	46
III. Les télérealités historiques : les potentiels non explorés du <i>reenactment</i> (<i>Le Lot du diable</i>)	48
1. Une réception duale	49
2. Des oublis infructueux	53
3. Comment « surmonter le présent » ?	56
IV. Les <i>reenactments</i> artistiques : des répertoires en régime intermédiel	58
1. La poursuite d'une intuition : le répertoire et l'intermédiarité	59
2. Négocier les récits intermédiatiques dans la mésentente (Jeremy Deller, Peter Watkins, Raed et Rania Rafei)	66
3. Incorporer/excorporer les images d'un conflit (Arkadi Zaides)	80
4. La « représentation » : un défi des <i>reenactments</i> artistiques	96
DEUXIÈME PARTIE	101
DES MISES EN SCÈNE SYMBOLIQUES DES CONFLITS D'AUJOURD'HUI	
I. Représenter ou reperformer les genres : éthique et politique des choix esthétiques (Jennie Livingston, Trajal Harrell)	104
1. La culture des bals et le <i>voguing</i>	105
2. Filmer : les pièges du regard ethnographique	107
3. Performer le film, ou la rencontre inopinée du <i>voguing</i> et de la <i>postmodern dance</i>	117
4. L'histoire de la danse comme répertoire : entre esthétique et politique	123
II. Le <i>reenactment</i> de l'exposition coloniale : risques du performatif, échappée filmique (Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña)	128
1. Les expositions d'êtres humains venus d'ailleurs	129
2. Rejouer le sujet assujéti : les risques d'un malentendu	138
3. Déconstruire le regard colonial à travers le dispositif filmique	146
4. Hybridation culturelle, « psychologie du colonialisme » et futur décolonial	150

~~partagent pas la même vision de la révolution que Watkins. Là où le réalisateur britannique rêve de relancer les tentatives autogestionnaires avortées de la Commune, les Rafei revendiquent d'emblée leur incrédulité à l'égard des révolutions, à travers les mots de Deleuze: «Toutes les révolutions échouent.» Bien que les communards soient écrasés dans un bain de sang à la fin du film de Watkins, leurs idées et leurs revendications circulent déjà, même parmi les bourgeois. 74 se clôt sur une désolidarisation des étudiants et sur la seule satisfaction d'avoir été fidèle à soi-même.~~

~~La démarche des Rafei, amorcée plusieurs mois avant l'éclatement du printemps arabe en Tunisie, en décembre 2010, est, selon les propres mots des réalisateurs, une réaction à «l'apathie de leur génération». Que signifie s'engager au nom d'une cause et mener collectivement une action protestataire au XXI^e siècle? Plutôt qu'une révolution collective, c'est une prise de conscience individuelle, une posture que résume à merveille Hanzala, l'une des protagonistes, lorsqu'elle déclare: «On pourrait ne pas appeler cela une grande révolution, mais je suis certaine de vivre la révolution en moi-même¹³⁵!»~~

~~De la même manière que chez Watkins, le *reenactment* permet aux Rafei d'inventer une nouvelle forme de production cinématographique adaptée aux moyens techniques et financiers précaires auxquels ils ont accès au Liban, ouverte aux esthétiques et pratiques filmiques issues d'Internet et des réseaux sociaux, dialogique et démocratique, tout en instaurant une dialectique entre le collectif et l'individuel en phase avec la conception de l'activisme de leur génération.~~

3. Incorporer/excorporer les images d'un conflit (Arkadi Zaidés)

Dans ces répertoires en régime intermédial que sont les *reenactments* artistiques, quelles relations les corps et les images entretiennent-ils? Comment les corps peuvent-ils s'emparer des images, et les images se saisir des corps? Des dialogues se tissent-ils entre les représentations médiatiques et l'expérience kinesthésique? Comment s'opèrent l'incorporation des images par les corps et l'excorporation des corps vers les images? Quels gestes et quelles représentations émergent de ces échanges? L'œuvre chorégraphique *Archive* (2014) et l'installation vidéographique *Capture Practice* (2014) du chorégraphe israélien Arkadi Zaidés constituent un terrain privilégié pour explorer ces questions. Dans ces œuvres, Zaidés rejoue la gestuelle des colons, des soldats et des policiers israéliens filmés

135. Ma traduction des propos de Hanzala.

lors d'affrontements avec les populations palestiniennes dans les territoires occupés. Il cherche à saisir comment les conflits résonnent dans les corps et à comprendre les images que les corps affectés par la violence produisent.

Créée pour le Festival d'Avignon en 2014, puis mise en circulation à l'échelle internationale, *Archive* est réalisée à partir d'archives vidéographiques issues de B'Tselem, Centre israélien d'information pour les droits de l'homme dans les territoires occupés¹³⁶. Le mandat de cette organisation non gouvernementale fondée en 1989, un an après le début de la première intifada, est de dénoncer les violations des droits des Palestiniens en Cisjordanie par l'armée, les colons, ou les administrations gouvernementales israéliennes. En 2007, l'organisation a lancé le B'Tselem Camera Project, toujours en cours aujourd'hui, qui consiste à distribuer des caméras légères haute définition à des Palestiniens de Cisjordanie, bénévoles et amateurs, pour qu'ils filment les persécutions qu'ils subissent dans leur vie quotidienne ou les entorses aux droits de la personne dont ils sont l'objet ou les témoins. Les documents qu'ils produisent constituent des preuves potentielles à partir de perspectives différentes de celles adoptées par les médias courants. Plus de mille heures de captation vidéo ont ainsi été déposées, archivées et mises en ligne sur le site de l'ONG et sur YouTube¹³⁷. Ces films sont mis à la disposition des journalistes et des autorités israéliennes dans le cadre d'enquêtes et de procès.

Parmi cette masse documentaire, Zaidés privilégia des événements périphériques qui n'avaient pas retenu l'attention des médias. Il sélectionna des séquences ne montrant que des Israéliens et précise ce choix dès l'ouverture d'*Archive* afin qu'il n'y ait aucun doute chez les spectateurs:

Bonsoir. Je vous remercie d'être venus. Je m'appelle Arkadi Zaidés. Je suis chorégraphe. Je suis israélien. Je vis à Tel-Aviv depuis quinze ans. La Cisjordanie est à vingt kilomètres de Tel-Aviv. Le matériel que vous allez voir a été filmé en Cisjordanie. Toutes les personnes que vous verrez dans les extraits vidéo sont israéliennes, comme moi¹³⁸.

136. Site Internet de l'ONG (consulté le 25 juin 2018): https://www.btselem.org/about_btselem.

137. Site Internet du projet (consulté le 4 juin 2018): <https://www.btselem.org/video-channel/camera-project?page=0>.

138. Voir la captation du début de la représentation à la Chartreuse, Villeneuve-Lès-Avignon, 8-14 juillet 2014. En ligne (consulté le 25 juin 2018): <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Archive>.

Comme il le mentionne dans plusieurs entretiens, il ne pouvait travailler qu'avec des images représentant sa propre communauté, pour des raisons éthiques¹³⁹. La perspective des Palestiniens est toutefois sous-jacente. Les images sont animées de leurs mouvements. On entend très distinctement leurs voix, leurs cris, parfois leurs pas et leur souffle. Lorsque les caméramans sont proches ou au cœur des actions, leurs soubresauts, tressautements, courses, chutes, bousculades brouillent les images. Lorsque les prises de vue sont plus éloignées, la caméra ne reste jamais immobile. Inquiète, elle scrute le paysage, le balaie, à l'affût d'un incident à saisir. « Les Palestiniens restent derrière la caméra, mais leurs mouvements, leurs voix et leurs points de vue sont très présents : ils déterminent le point de vue du spectateur », explique Zaides¹⁴⁰.

Dans *Archive*, Zaides projette les extraits vidéo qu'il a sélectionnés sur un écran au fond de la scène, accompagnés des métadonnées permettant d'en connaître la provenance et d'en identifier le contenu [fig. 14]. Le numéro d'inventaire, une brève description traduite dans la langue du pays où se tient le spectacle, le nom du caméraman, le lieu et la date accompagnent chaque séquence projetée. Seul sur scène, une télécommande à la main, Zaides fait défiler les images, s'arrête sur certaines d'entre elles, les fait rejouer à plusieurs reprises, en avant, en arrière, à différentes vitesses. Il mime avec son corps les attitudes et les postures corporelles, les gestes et les déplacements de certains protagonistes, colons, policiers ou soldats : prendre une pose de défiance le visage masqué, lancer des pierres, viser une cible avec un fusil, disperser un troupeau de moutons, se débattre immobilisé au sol, etc.

Ce qui se passe sur scène n'est pas le fruit d'un apprentissage antérieur au spectacle. Aucune phrase chorégraphique n'a été préalablement composée ou assimilée. La proposition de Zaides est de donner à voir le processus d'incorporation et d'explication avec sa temporalité lente, hésitante, discontinue, répétitive. Le chorégraphe prend le temps d'observer les images, de réfléchir à la manière de les incarner, puis il tente une pose, un geste, un mouvement. Il ajuste, s'y reprend à plusieurs reprises, répète, module, hésite encore, etc. Pour maintenir au fil des représentations un état d'alerte et de tension, il modifie constamment son rapport aux images. Bien que les séquences vidéographiques avec lesquelles il travaille sur scène restent les

139. Wilson Le Personnic, « Arkadi Zaides, archiviste politique », entretien avec Arkadi Zaides, in *Ma culture*, 19 janvier 2015. En ligne (consulté le 25 juin 2018) : <http://maculture.fr/entretien/arkadi-zaides-archiviste-politique>.

140. *Ibid.*



14. Arkadi Zaides, *Archive*, 2014.

mêmes d'une représentation à l'autre, le chorégraphe renouvelle son regard en se concentrant sur des détails différents, en privilégiant d'autres aspects, afin de les rejouer différemment, de manière non maîtrisée. Beaucoup de décisions se prennent sur le vif, explique-t-il : « Chaque représentation est une relecture et une réappropriation de ces attitudes corporelles [...] »¹⁴¹.

La « danse » de Zaides ne se réduit pas à un simple mimétisme. Des composantes temporelles, spatiales et sonores complexifient sa proposition. Le danseur module constamment la synchronie des mouvements de son corps et des vidéos. Parfois, ses gestes sont en retard, d'autres fois, simultanés, ou encore ils anticipent les images, démontrant que Zaides, à force de les côtoyer et de les mimer, les a assimilées. À plusieurs reprises, il masque l'image à l'écran à l'aide de sa télécommande et sur la seule bande sonore enchaîne des séquences de gestes nouvellement apprises.

L'occupation de l'espace scénique constitue un autre aspect essentiel. Zaides multiplie les possibilités. Parfois son corps se superpose presque parfaitement à celui du protagoniste qu'il imite. D'autres fois, le décalage entre les deux figures fait du corps du danseur l'ombre du personnage qu'il mime ou vice versa. Ou encore, Zaides reproduit les poses en miroir, celle d'un soldat israélien qui vise une cible hors champ, par exemple [fig. 15]. Ces

141. Emmanuelle Bouchez, « Arkadi Zaides : "la polémique renforce le sens de mon projet" », entretien avec Arkadi Zaides, in *Télérama*, 23 janvier 2015. En ligne (consulté le 25 juin 2018) : <http://www.telerama.fr/sortir/arkadi-zaides-la-polemique-renforce-le-sens-de-mon-projet,122002.php>.

images inversées le propulsent d'un camp à l'autre. Il arrive parfois que le protagoniste qu'il imite soit à la périphérie ou à l'arrière-plan de l'image, à peine visible. Le corps du danseur joue dès lors le rôle de l'admoniteur qui, au premier plan, désigne au spectateur ce qu'il faut regarder dans le tableau, à l'arrière.

Zaïdes recourt à d'autres formes de mimétisme que l'on pourrait qualifier d'iconographiques et de diégétiques. Par exemple, il se couvre la tête et se masque le visage avec son débardeur comme le font de jeunes colons à l'écran. Ainsi cagoulé, il reprend leurs poses et leur gestuelle à la fois virile et agressive. La séquence est troublante parce qu'elle opère un renversement des stéréotypes et des images véhiculées par les médias. La coiffe qui évoque un keffieh et les poses sont généralement attribuées aux Palestiniens et non aux Israéliens¹⁴². Bien que le montage des extraits vidéographiques ne prenne en charge aucun récit, l'insistance sur les images d'enfants et de jeunes adolescents qui participent aux affrontements et aux altercations peut inciter à lire *Archive* comme une histoire d'apprentissage de la violence.

Zaïdes joue également avec la spatialité et la visualité propres au théâtre et au cinéma. Il adopte parfois le point de vue des spectateurs, leur tournant le dos pour faire face à l'écran. Cette perspective est également celle des Palestiniens qui ont filmé ces images. Ou bien, il se retourne vers le public, dos à l'écran, prenant la posture des Israéliens qui ont été filmés. Ou encore, ajoute-t-il, « [...] je suis juste moi au centre de tout cela¹⁴³ ». Ainsi posté au milieu de la scène, devant l'écran, il masque une partie de la projection. Zaïdes assigne des fonctions différentes à chacune de ces positions : médiateur, intermédiaire, filtre, obstacle.

Les dialogues, les voix, les interpellations, les vociférations en arabe et en hébreu des protagonistes dans les vidéos constituent un élément important du dispositif. Zaïdes a éliminé le sous-titrage des dialogues pourtant disponible sur le site de B'Tselem. Comme il l'explique dans plusieurs entretiens, la traduction aurait nivelé la réception ; « [tout] le monde aurait compris la même chose¹⁴⁴ », explique-t-il. La capacité de comprendre les langues en présence est déterminante dans la façon de se saisir de ce conflit et d'y prendre position. Certains spectateurs ne comprennent que l'arabe, d'autres

142. Ruthie Abeliovich, « Choreographing Violence: Arkadi Zaïdes's Archive », in *TDR: The Drama Review*, vol. 60, n° 1 (n° 229), printemps 2016, p. 169.

143. Renan Benyamina, « *Archive*. Entretien avec Arkadi Zaïdes, chorégraphe et interprète », livret du 68^e Festival d'Avignon, été 2014. En ligne (consulté le 25 juin 2018) : <http://www.t4saisons.com/printpdf/269>.

144. *Ibid.*



15. Arkadi Zaïdes, *Archive*, 2014.

que l'hébreu, d'autres encore les deux ou aucune des deux. Chacun s'interroge sur la langue que parle son voisin et sur sa position. Cette inintelligibilité partielle ou complète rejoue la guerre linguistique dont témoignent les vidéos de B'Tselem. Le refus de communiquer dans la langue de l'autre est un véritable leitmotiv.

Les bruits ambiants sont également une composante essentielle d'*Archive*. Les scènes de conflits sont accompagnées de bruits de courses et de bousculades, de sifflements de tirs et de projectiles, etc. D'une grande intensité, cette texture sonore instaure une violence très prégnante. Zaïdes la « rejoue » vocalement et s'enregistre sur scène à l'aide d'un magnétophone multipiste. Puis, vers la fin de la pièce, et constituant son point culminant, il fait jouer ces enregistrements en boucle ou superposés, décuplant leur intensité. En les écoutant, et en l'absence d'images projetées, il réeffectue les gestes et les séquences qu'il vient tout juste d'apprendre d'une manière répétitive et rapide qui évoque la transe, comme si ses états de corps et de conscience étaient altérés par la surcharge d'affects, d'émotions, de violence.

En 2016, deux articles importants publiés presque simultanément s'interrogent sur le sens à donner à ce travail d'incorporation et d'incorporation de la violence, et sur sa capacité à la surmonter ou à la dépasser : « Choreographing Violence. Arkadi Zaïdes's Archive » de Ruthie Abeliovich, paru au printemps

dans *TDR: The Drama Review*¹⁴⁵; et «Dance as Documentary: Conflictual Images in the Choreographic Mirror (On *Archive* by Arkadi Zaidés)» de Frédéric Pouillaude, dans *Dance Research Journal*¹⁴⁶. Abeliovich appuie son analyse sur la notion d'«*apparatus of capture* (appareil de capture)» que propose André Lepecki¹⁴⁷, selon laquelle l'art chorégraphique révèle les structures de pouvoir des sociétés tout en parvenant à les dépasser et à initier des processus d'émancipation. C'est selon cette dialectique qu'Abeliovich aborde *Archive*. Zaidés soumet son corps à l'ordre politique des territoires occupés, mais en recomposant et en reprogrammant les mouvements et les gestes des dominants, il s'en émancipe et invente d'autres manières d'être et de se comporter dans un tel système. Pour Abeliovich, Zaidés passe des impacts somatiques de la violence subie ou actée à une prise de contrôle, selon un processus d'agentivité propre au *reenactment*.

Bien que partageant plusieurs points de vue avec l'auteur, Pouillaude réfute tout mouvement d'émancipation dans *Archive*. Il y voit plutôt la mise en scène d'un appareil de pouvoir qui consiste à «capturer le réel et [à] être capturé par lui¹⁴⁸», sans échappatoire possible. L'état de transe que Zaidés atteint est, selon lui, la conséquence kinesthésique et somatique de ce système. Le danseur reste englué dans les faits. Là où Abeliovich évoque un dépassement et une émancipation, Pouillaude parle d'un «*estrangement*¹⁴⁹» qui consiste à importer dans l'espace chorégraphique des gestes ancrés dans le réel. Ce déplacement crée une distanciation, sans déconnecter pour autant la danse de son univers de référence. Pouillaude inscrit la démarche du chorégraphe dans une «nouvelle tendance documentaire de la danse contemporaine¹⁵⁰» qui rompt avec l'approche réflexive de la danse conceptuelle pour investir les réalités sociales et politiques les plus dures. Les créateurs qui participent de ce mouvement intègrent des sources documentaires à même les performances ou abordent l'œuvre chorégraphique en tant que document à part entière.

Capture Practice me permettra d'ouvrir une troisième avenue de lecture: la fabrique de l'image comme moyen d'instaurer un rapport de force

145. Ruthie Abeliovich, «Choreographing Violence...», *op. cit.*, p. 165-170.

146. Frédéric Pouillaude, «Dance as Documentary: Conflictual Images in the Choreographic Mirror (On *Archive* by Arkadi Zaidés)», in *Dance Research Journal*, vol. 48, n° 2, août 2016, p. 80-94.

147. André Lepecki, «Choreography as Apparatus of Capture», in *TDR: The Drama Review*, vol. 51, n° 2 (n° 194), p. 119-123. Ma traduction.

148. Frédéric Pouillaude, «Dance as Documentary...», *op. cit.*, p. 93. Ma traduction.

149. *Ibid.*, p. 89.

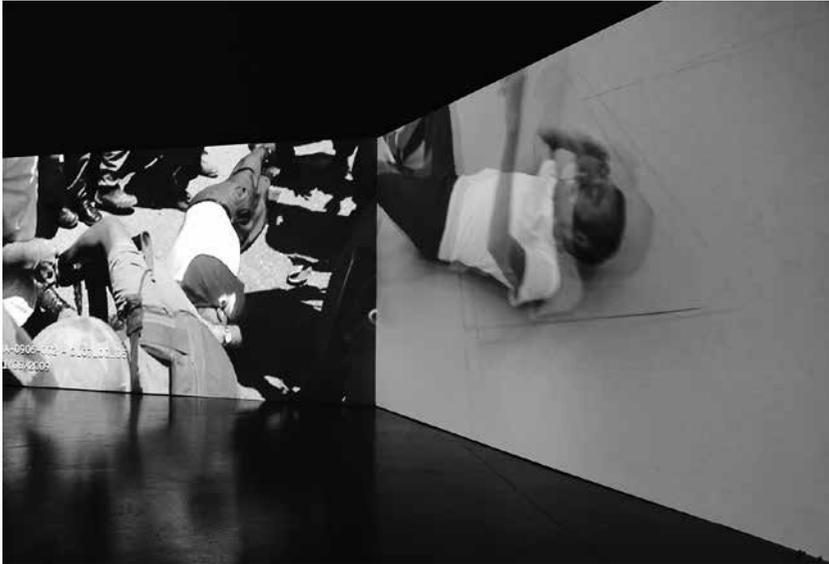
150. *Ibid.*, p. 80. Ma traduction.

et de négociation entre les corps en action. Produite par le Petach Tikva Museum of Art en 2014, cette version d'*Archive* sous la forme d'une installation vidéographique est destinée à des espaces d'exposition. Elle est constituée de deux écrans à l'échelle du corps humain, disposés selon un angle obtus, sur lesquels sont projetées en boucle deux bandes vidéo: à gauche, les extraits des archives de B'Tselem; à droite, Zaidés imitant la gestuelle des corps montrés simultanément à ses côtés, son regard souvent tourné vers eux [fig. 16]. Bien que le danseur ait été filmé dans l'environnement neutre et blanc d'un studio par un vidéaste professionnel, Amir Borenstein¹⁵¹, les images sont aussi instables que celles de B'Tselem. Pris entre ces deux écrans, dans un rapport de proximité, le spectateur perd la distance et les repères spatiaux que lui garantissait la séparation entre la scène et la salle dans *Archive*. *Capture Practice* le propulse au cœur des actions et des conflits. Elle permet une appréhension kinesthésique des images, d'autant plus que les bandes sonores très intenses superposent les altercations entre les colons et les Palestiniens en Cisjordanie et les imitations vocales de Zaidés. Privé du retrait dont il jouissait dans *Archive*, le spectateur de *Capture Practice* est un corps affecté au cœur des actions.

Trois courtes vidéos mises en ligne sur le compte Vimeo du chorégraphe montrent le *making of* du film projeté sur l'écran droit¹⁵². Dans un espace neutre, éclairé d'une lumière diffuse par des néons au sol et au plafond, les images de B'Tselem sont projetées dans un coin, au ras du sol, tandis que Zaidés et Borenstein s'adonnent à un étrange corps à corps. Alors que le danseur refait les gestes et les sons des corps filmés dans les images projetées, le vidéaste imite ceux des corps qui les ont captés, les deux essayant de maintenir une distance et une position équivalentes à celles qui séparaient filmeurs et filmés dans les territoires occupés. *Ce making of* donne à comprendre la proximité des corps dans la plupart des films, le rôle singulier de la caméra dans ces corps à corps, l'engagement des protagonistes dans l'action de filmer ou d'être filmé. Munie d'un micro externe, tenue à la main, souvent à bout de bras, toujours en mouvement, la caméra de Borenstein est constamment braquée sur Zaidés. Le danseur n'en fait pas abstraction, au contraire il performe pour elle. La caméra devient le pivot autour duquel filmeur et filmé négocient corporellement la fabrique des images.

151. Amir Borenstein travaille avec Effi Weiss depuis 1998 sous le nom d'Effi & Amir. Vidéastes israéliens, ils vivent maintenant à Bruxelles.

152. Arkadi Zaidés et Effi & Amir, *Capture Practice*, Making of 1, 2 et 3, filmés par Effi Weiss. En ligne (consulté le 25 juin 2018): <https://vimeo.com/94551754>; <https://vimeo.com/94555358>; <https://vimeo.com/94560802>.



16. Arkadi Zaides, *Capture Practice*, 2014.

Tout en étant, certes, investies d'une valeur documentaire, ces images ont une dimension performative. Ce sont des images agissantes, c'est-à-dire actées et actantes, et leurs effets sont sociaux, politiques, affectifs, somatiques, kinesthésiques. C'est cette portée moins reconnue des images de B'Tselem que Zaides contribue à penser et à rendre sensible. L'histoire de l'ONG et l'évolution du B'Tselem Camera Project permettent de saisir les transformations, au fil des années, du statut et du rôle des images. Un glissement s'opère de l'indicialité à la performativité, de la captation du réel à des formes d'agentivité.

Fondé par des universitaires, des juristes, des journalistes et des députés de la Knesset, B'Tselem fut créé pour documenter les violations des droits humains dans les territoires occupés¹⁵³. Financée par des organisations

153. Sur l'histoire de B'Tselem selon différents points de vue, voir entre autres : Pini Pavel Miretski et Sascha-Dominik Vladimir Oliver Bachmann, « The Panopticon of International Law: B'Tselem's Camera Project and the Enforcement of International Law in a Transnational Society », in *Osgoode Hall Law Journal*, vol. 52, n° 1, automne 2014. En ligne (consulté le 25 juin 2018) : <http://digitalcommons.osgoode.yorku.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=2796&context=ohlj>; Ruthie Ginsburg, « Gendered

nord-américaines et européennes de défense des droits de la personne, par des citoyens israéliens et d'ailleurs, l'organisation a d'abord centré ses activités sur la production de rapports écrits rapportant les entorses aux droits de la personne perpétrées dans les territoires occupés. Rédigés en hébreu, ceux-ci étaient destinés aux divers comités de la Knesset pour leur permettre d'exercer des pressions politiques. Puis ils furent traduits en anglais pour des groupes de pression internationaux, notamment aux États-Unis. Le département de vidéo fut créé en 2005 afin de produire les preuves visuelles des faits révélés dans les rapports écrits. Comme l'explique Yoav Gross, qui prit la direction de cette nouvelle branche, la portée de l'entreprise fut d'abord très limitée. Les vidéastes arrivaient toujours après les faits et ne pouvaient qu'enregistrer des témoignages après coup. Leurs vidéos n'avaient qu'un faible impact sur les enquêtes et les poursuites. De plus, leur mise en ligne et les efforts pour attirer l'attention des internautes étaient extrêmement laborieux, et d'une efficacité toute relative.

En 2007, le B'Tselem Camera Project, d'abord nommé Shooting Back Project, renouvela l'usage de la vidéo. Les organisateurs sollicitèrent non pas des activistes connus, mais des personnes ordinaires à qui une formation technique fut offerte. L'objectif n'était pas de couvrir les événements qui recevaient déjà une attention médiatique, mais de documenter leur vie quotidienne : les sorties des écoles, les abords des maisons, les champs, les pâturages, les *checkpoints*, les manifestations, et diverses situations de contact avec les soldats, les policiers et les colons israéliens, etc. L'utilisation de caméras HD au lieu de téléphones portables que beaucoup avaient déjà en leur possession et qui n'auraient exigé aucun apprentissage répondait à deux objectifs. Elle permettait d'obtenir des images de meilleure qualité, pouvant constituer des preuves plus fiables et convaincantes. Elle incitait les bénévoles à porter une plus grande attention à leur démarche de documentation. Elle les responsabilisait en quelque sorte. Leur identité en tant qu'auteurs des vidéos était d'ailleurs divulguée.

Visual Activism: Documenting Human Rights Abuse from the Private Sphere », in *Current Sociology*, vol. 66, n° 1, 2018, p. 38-55; William Dowell, « B'Tselem creates a video network to monitor human rights on the West Bank », *Globalpost*, s.d. En ligne (consulté le 1^{er} août 2018) : <http://wtdowell.com/btselem.htm>; B. B'Tselem, « Three Years since Operation Cast Lead: Israeli Military Utterly Failed to Investigate Itself », Jerusalem, 19 janvier 2012, rapport publié in *Journal of Palestine Studies*, vol. 41, n° 3, printemps 2012, p. 232-235; « L'ONG B'Tselem dans l'œil du cyclone », in *Le Journal du soir*, présenté par Jean-Charles Banoun, i24News, 18 octobre 2016. En ligne (consulté le 1^{er} août 2018) : <https://www.dailymotion.com/video/x4y03wu>.

Dès ses débuts, le projet connut des « succès » médiatiques. Des violations de droits, des intimidations et des agressions de la part de colons, de soldats ou de policiers israéliens furent captées sur le vif. À Hébron, une Palestinienne de 14 ans, Fida' Abu 'Ayesha, filma depuis l'intérieur de sa maison, à travers une fenêtre, un jeune colon lui jetant des pierres et l'insultant avec une rage incontrôlée. Le père dut intervenir et emmener son fils de force sur ses épaules. Aussitôt, une femme prit le relais et proféra des insultes d'une extrême grossièreté¹⁵⁴. Cette bande vidéo se propagea sur Internet très rapidement. Trois chaînes de télévision la diffusèrent également. Une émission israélienne très populaire parodia le langage grossier des protagonistes. Un comité de la Knesset ouvrit une enquête et le premier ministre Ehud Olmert dut condamner publiquement ce type de comportements.

Le cas d'Ashraf Abu Rahma, arrêté lors d'une manifestation le 7 juillet 2008, eut encore plus d'impact. Alors qu'il était menotté, les yeux bandés, un soldat israélien, avec l'assentiment de son supérieur, lui tira à bout portant une balle de caoutchouc dans la jambe. La scène fut filmée depuis la fenêtre d'un appartement par une jeune Palestinienne, Selam Amira¹⁵⁵. Bien que très difficile à lire, la vidéo fut publiée sur le site de B'Tselem, le 20 juillet 2008, après avoir été authentifiée. Un bras de fer s'engagea alors entre l'ONG et la police militaire pour qu'une enquête soit ouverte et les responsables menés devant les tribunaux et condamnés.

Ces « succès » médiatiques valurent le prix One World Media au B'Tselem Camera Project, en 2009, pour son implication dans le développement du journalisme citoyen. Ils projetèrent B'Tselem dans la guerre des images et des médias pour la conquête des opinions publiques israéliennes et internationales. En 2016, le procès du soldat franco-israélien Elor Azria filmé à Hébron par un bénévole de l'ONG en train de tirer une balle dans la tête d'un Palestinien gisant au sol déclencha de violentes confrontations et révéla l'extrême polarisation de la société israélienne¹⁵⁶. En mai 2017, la mise en ligne

154. « Settlers at the Door – Hebron, 2007 », filmé par Fida' Abu 'Ayesha, mars 2007. En ligne (consulté le 1^{er} août 2018) : <https://www.btselem.org/video/2007/08/settlers-door-hebron#full>.

155. « Background on the demonstrations in Ni'lin », filmé par Selam Amira, juillet 2007. En ligne (consulté le 25 juin 2018) : <https://www.btselem.org/demonstrations/nilin>.

156. « Un soldat israélien placé en détention après avoir abattu un Palestinien au sol », in *Le Figaro Live*, 24 mars 2016. En ligne (consulté le 25 juin 2018) : <http://video.lefigaro.fr/figaro/video/un-soldat-israelien-place-en-detention-apres-avoir-abattu-un-palestinien-au-sol/4816030493001> ; voir également Cyrille Louis, « Cisjordanie : un soldat franco-israélien accusé d'homicide », in *Le Figaro*, 1^{er} avril 2016. En ligne (consulté

d'une vidéo documentant une altercation entre un soldat israélien montant la garde devant l'implantation d'Yitzhar en Cisjordanie et un Palestinien muni d'une caméra de B'Tselem déclencha une nouvelle polémique. Le porte-parole de l'armée israélienne, Moti Almoz, accusa publiquement B'Tselem d'« enregistrer la vidéo pour fabriquer un événement¹⁵⁷ ».

Le B'Tselem Camera Project eut d'autres effets, moins spectaculaires, néanmoins très importants. Il permit des formes d'agentivité dans les communautés palestiniennes. Les agressions verbales et physiques de la part des colons diminuèrent grâce à la présence des caméras. Plusieurs Palestiniens affirment que le projet leur apporta une forme de sécurité. « Le projet me donna [une certaine] confiance. Autrefois, lorsque je marchais sur la route principale, j'avais peur, mais aujourd'hui je me sens plus en sécurité. Avant que nous ayons les caméras, les colons venaient presque tous les jours, et aujourd'hui ça n'arrive qu'occasionnellement¹⁵⁸. » Le projet eut également un impact sur les soldats et les policiers israéliens. La possibilité d'être filmé à leur insu instaura une autorégulation des comportements. Certains observateurs, notamment Pini Pavel Miretski et Sascha-Dominik Vladimir Oliver Bachmann, évoquent un système panoptique capable d'instaurer un contre-pouvoir et de nouveaux rapports de force. Ils perçoivent dans le B'Tselem Camera Project la possibilité de renforcer le droit international grâce au concours des ONG et aux technologies de communication à faibles coûts¹⁵⁹.

Une autre forme d'agentivité que permet le B'Tselem Camera Project est l'implication de nombreuses femmes palestiniennes dans la vie politique. Un grand nombre de vidéos, y compris celles qui reçurent une grande attention médiatique, furent réalisées par des femmes à partir de leur domicile. B'Tselem organisa des ateliers qui leur étaient destinés. Comme l'analyse très justement Ruthie Ginsburg¹⁶⁰, le B'Tselem Camera Project octroie aux femmes palestiniennes une responsabilité sociale et politique nouvelle à

le 25 juin 2018) : <http://www.lefigaro.fr/international/2016/04/01/010003-20160401ART-FIG00326-cisjordanie-un-soldat-franco-israelien-accuse-d-homicide.php>.

157. Judah Ari Gross, « L'armée accuse B'Tselem d'incitation », in *The Times of Israël*, 11 mai 2017. En ligne (consulté le 25 juin 2018) : <http://fr.timesofisrael.com/larmee-accuse-btselem-dincitation>.

158. Mahmoud Dana, cité dans : « B'Tselem Camera Project », in *Transmediale*. En ligne (consulté le 25 juin 2018) : <https://transmediale.de/content/btselem-camera-project>. Ma traduction.

159. Pini Pavel Miretski et Sascha-Dominik Vladimir Oliver Bachmann, « The Panopticon of International Law... », *op. cit.*

160. Ruthie Ginsburg, « Gendered Visual Activism... », *op. cit.*

même leur espace domestique. Elles prennent part au projet de décolonisation à partir de leurs maisons qu'elles contribuent à politiser. Hors de la sphère publique, l'espace privé est transformé en « site d'engagement anti-colonial¹⁶¹ ». Ainsi, plusieurs vidéos récentes documentant l'intrusion nocturne de soldats israéliens dans des maisons palestiniennes démontrent le rôle central des femmes dans les jeux performatifs autour de la caméra. Elles filment les soldats de très près, les repoussent avec leur caméra vers la sortie, les empêchent de réveiller leurs enfants, argumentent pour protéger leur foyer¹⁶². Les soldats, quant à eux, se laissent filmer tout en imposant leurs limites, démontrant ainsi, pour la caméra, leur pouvoir et leur autorité.

Un visionnement chronologique et aléatoire des vidéos mises en ligne sur le site Internet de B'Tselem montre bien une évolution, au fil des années, d'une approche documentaire (capter une entorse aux droits de la personne pour prouver qu'elle a bien eu lieu) à une approche performative des images (l'acte de filmer comme lutte pour la revendication de ses droits). Au début du projet, la plupart des images semblent avoir été réalisées en cachette, à l'insu des protagonistes. Puis la présence de la caméra s'affirme. Elle occupe une place de plus en plus centrale et est souvent prise à partie par les acteurs. Dans plusieurs séquences, un ou une caméraman revendique son affiliation à B'Tselem pour pouvoir poursuivre sa captation, une prérogative qui est la plupart du temps respectée¹⁶³. Dès lors, chacun joue

161. *Ibid.*, p. 39. Ma traduction.

162. Dans « Filming to protect our families. Int'l Women's Day 2014 » et « A Palestinian woman behind the lens, Int'l Women's Day 2014 », Lubna Saleh et Shuruk Qassem expliquent cet aspect du projet. En ligne (consulté le 1^{er} août 2018) : <https://www.btselem.org/video/20140306/lubna> et <https://www.btselem.org/video/20140306/shuruk>.

163. C'est le cas de la vidéo « Occupation routine in Hebron: Soldiers harass teachers and children at school », 4 décembre 2017. En ligne (consulté le 1^{er} août 2018) : https://www.btselem.org/video/20171204_soldiers_harass_teachers_and_children_at_hebron_school.

C'est également le cas dans « B'Tselem volunteers film soldiers waking children in Nabi Saleh to take their photographs » où le caméraman, après avoir filmé le contrôle d'identité nocturne fait à son domicile par des soldats israéliens, leur demande l'autorisation de les suivre pour pouvoir les filmer dans leur travail, autorisation qui lui est accordée. En ligne (consulté le 1^{er} août 2018) : <https://www.btselem.org/video/2011/08/soldiers-wake-children-nabi-saleh>; dans « Life under Occupation in Hebron: Israeli soldiers arrest two young brothers », 31 janvier 2018 », la question de l'autorisation de filmer est soulevée à plusieurs reprises, tandis que les soldats israéliens se mettent à filmer la caméra de B'Tselem qui est en train de les filmer. En ligne (consulté le 1^{er} août 2018) : https://www.btselem.org/video/20180215_israeli_soldiers_arrest_two_young_brothers; une autre vidéo montre un caméraman de

son rôle pour la caméra, évalue la juste limite à ne pas dépasser, agissant et parlant en fonction d'un tiers, les futurs internautes israéliens, palestiniens et membres de la communauté internationale.

Cependant, le mode de diffusion de ces images sur le site Internet de B'Tselem et les polémiques auxquelles elles donnent lieu démontrent qu'elles sont appréhendées et valorisées selon des critères issus du seul registre documentaire. On cherche en elles les événements dont elles sont la trace et la preuve. Les responsables des projets vidéographiques de B'Tselem font un travail éditorial important au moment de la mise en ligne des images. Sur le site, chaque vidéo est accompagnée de métadonnées. Le lieu, la date, le nom de l'auteur, l'identification sommaire de l'événement sont suivis d'un « article » de longueur variable relatant les faits captés par les vidéastes. Ces récits orientent l'interprétation des images, d'autant plus lorsqu'elles sont difficiles à lire. Ils procèdent d'une « mise en intrigue » au sens où l'entend Paul Ricœur, c'est-à-dire un agencement lisible d'incidents dispersés formant une histoire une et complète¹⁶⁴. Cet encadrement textuel répond au mandat de l'ONG : établir les preuves des manquements aux droits de la personne dans les territoires occupés, et donc miser sur la valeur testimoniale des images.

Un même registre prévaut dans les polémiques suscitées par le B'Tselem Camera Project. Lorsque le porte-parole de l'armée israélienne, Almoz, déclare en 2017 au *Times of Israël* à propos de l'incident d'Yitzhar qu'« [il] y a une différence entre filmer un événement pendant qu'il se déroule et fabriquer un incident en arrivant quelque part avec une caméra¹⁶⁵ », son argument repose sur une valorisation de la dimension documentaire et testimoniale de l'image au détriment de sa part de performativité qu'il ne manque cependant pas de reconnaître. Quand les responsables de B'Tselem lui rétorquent : « Les Palestiniens n'arrivaient "pas quelque part avec une caméra", ils vivent là-bas, sur leurs terres¹⁶⁶ », ils convoquent la référentialité des images et donc leur registre documentaire, sans revendiquer d'autres dimensions. Lorsque le premier poursuit : « Vous continuerez à filmer des vidéos au nom de la liberté d'expression et nous continuerons à défendre

B'Tselem insulté et menacé par un groupe de jeunes colons qui lui reprochent entre autres de filmer : « Border Police detain Palestinian photographer, allow settlers to harass him », 2017. En ligne (consulté le 1^{er} août 2018) : https://www.btselem.org/video/20170718_purim_police_detain_photographer.

164. Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, Paris, Seuil, 1983.

165. Judah Ari Gross, « L'armée accuse B'Tselem d'incitation... », *op. cit.*

166. *Ibid.*

des résidents de l'État d'Israël et à nous assurer du bien-être de ses citoyens, sans placer l'armée au centre de discussions politiques¹⁶⁷», il souligne bien que faire des images est un acte politique (mais pas l'instauration de colonies par la force d'une armée). La réplique de B'Tselem ne porte que sur l'intrication de l'armée et du projet politique: «L'usage de l'armée pour mettre en place un programme politique – la dépossession [de la terre] et les implantations – est la raison pour laquelle l'armée est au centre d'une bataille politique. La fin de l'occupation mettra également fin à cela¹⁶⁸.»

Dans *Archive et Capture Practice*, Zaides met en évidence la dimension performative des images de B'Tselem que l'ONG et ses interlocuteurs peinent à reconnaître et à valoriser. La sélection des séquences vidéo et leur montage, que le chorégraphe a réalisés en collaboration avec Effi & Amir, tendent à amoindrir la valeur testimoniale des images pour mettre en évidence leur corporalité, c'est-à-dire les marques corporelles dont elles sont porteuses. Zaides et ses collaborateurs ont privilégié des extraits vidéo instables, chaotiques, fragmentaires, flous, décadrés, souvent difficiles à déchiffrer. Il est fréquent que l'incident principal soit hors champ et que seule la bande sonore nous donne quelques indications sur ce qui se passe. Parfois, la course ou la chute du caméraman produit accidentellement des gros plans de sol ou des vues de ciel. D'autres fois les zooms avant et arrière ne parviennent jamais à faire le focus. Si Zaides n'avait pas indiqué en préambule d'*Archive* que seuls des Israéliens apparaissent dans ces images, de nombreux spectateurs seraient dans l'impossibilité d'attribuer aux protagonistes une identité, mis à part aux soldats et aux policiers en uniforme. Les enjeux précis des altercations et des affrontements restent la plupart du temps insaisissables. La temporalité est très hachurée. Au mieux, on saisit quelques bribes d'incidents dispersés, sans jamais qu'ils puissent composer une intrigue. Le montage accentue l'impression que les conflits se répètent en boucle, obsessivement, s'enlisent sans qu'il ne soit plus possible de les comprendre ni de les expliquer. Ce sont des images qui affectent parce qu'elles ne permettent ni de comprendre les événements qu'elles consignent ni d'établir de liens de causalité entre eux.

Rares auteurs à dégager les images du B'Tselem Camera Project du seul paradigme documentaire, Roy Wagner et Boaz Hagin remarquent très justement que la violence, l'horreur et la peur y sont omniprésentes, mais que la désorientation spatiale et temporelle dont elles procèdent empêche

167. *Ibid.*

168. *Ibid.*

d'en saisir la cause¹⁶⁹. C'est pourquoi elles nous affectent. Selon eux, et s'inspirant de Gilles Deleuze, elles parviennent à «extraire de l'événement la part qui ne peut être réduite à ce qui arrive» et «[à exprimer] les affectés qui émergent, séparés des chaînes» événementielles¹⁷⁰. Ces images, proposent-ils, vont bien au-delà de la documentation de faits. Ce sont les images d'«un désastre en attente de s'actualiser¹⁷¹».

C'est cette surcharge émotionnelle et cette désorientation que Zaides incorpore, qui le projettent dans une transe et qu'il tente d'excorporer pour la caméra de Borenstein, dans *Capture Practice*. Ces images donnent à voir un corps performant l'image, affecté par la violence tout en étant séparé des événements qui l'affectent. C'est un corps qui dépasse les identités parce qu'il est traversé des gestes des Israéliens et des Palestiniens tout à la fois, parce qu'il intègre ce qui est incompatible. Il annule les distinctions entre dominants et dominés et prive dès lors les premiers de leurs privilèges. C'est pourquoi la danse de Zaides ne reste pas prisonnière de l'univers de référence dans lequel elle s'ancre, mais qu'elle ne constitue pas non plus une émancipation à l'égard d'un système de contrôle.

Cette connaissance corporelle que propose Zaides constitue un apport important quant à notre compréhension des images de conflits produites par le journalisme citoyen et notre réflexion sur les récits que l'on peut construire à partir d'elles. Ce savoir qui s'est corporellement constitué à travers une forme de *reenactment*, la répétition mimétique d'un répertoire de gestes, dépasse le seul domaine du vivant et des corps. Il concerne des questions cruciales de l'actualité: les nouveaux médias, les conflits géopolitiques et le rôle des ONG, les nouvelles formes de résistance citoyennes. Ici, il me semble approprié de dire que le *reenactment* convoque une intelligence des corps pour penser le monde¹⁷².

169. Roy Wagner et Boaz Hagin, «The Occupation-Image: A Deleuzian Analysis of Videos from the Israeli Occupation of Palestine», in *Journal of Film and Video*, vol. 6, n° 4, 2014, p. 19-33. En ligne (consulté le 25 juin 2018): <https://www.research-collection.ethz.ch/handle/20.500.11850/121488>.

170. *Ibid.*, p. 24. Ma traduction.

171. *Ibid.*, p. 28. Ma traduction.

172. *Archive et Capture Practice* soulevèrent des polémiques en Israël. Ruthie Abeliovich relate ces incidents dans son essai, «Choreographing Violence...», *op. cit.* Des activistes de droite tentèrent de faire suspendre les subventions du chorégraphe à la suite de la présentation d'*Archive*. D'autres exigèrent la fermeture de l'exposition de *Capture Practice* au Petach Tikva Museum of Art. En novembre 2014, à Jérusalem, une discussion au cours de laquelle Zaides montrait des extraits d'*Archive* fut interrompue violemment. Le ministère de la Culture et des Sports israélien demanda le retrait de son logo de la liste des sources de financement, afin