

DOSSIER THÉMATIQUE :

Carnets filmiques, carnets sonores : des essais intimes et collectifs

VIDEOTRACTS FOR PALESTINE : IMAGES ET CONTRE-IMAGES

Lola Maupas

ENS de Lyon – Institut d'Asie
Orientale (IAO)

Abstract | Cet article analyse le geste politique et esthétique de Videotracts for Palestine, collectif né sur Instagram en novembre 2023 dans le contexte de l'offensive israélienne à Gaza. Héritiers des ciné-tracts de 1968 et plus largement du cinéma militant international, ces très courts films anonymes mobilisent aussi les outils numériques contemporains et produisent ce que l'on pourrait appeler une contre-visualité de résistance. L'étude met en évidence la manière dont le collectif s'inscrit dans une tradition d'images comme armes de lutte tout en inventant ses propres formes, façonnées par la circulation massive permise par Internet et les réseaux sociaux. Les vidéotracts déconstruisent les représentations hégémoniques tout en réinscrivant des fragments de réalité palestinienne absents de l'espace médiatique dominant. Le montage y occupe une place centrale : il devient un geste heuristique de mise en relation, un mode d'engagement affectif (pathos, attraction) et un vecteur possible d'action et d'éthique. Ces films se définissent par une esthétique hétérogène – entre ironie grinçante, poéticité, rage et onirisme – mais convergent vers une même finalité : faire image là où ne circulent que des visuels clos, ouvrir ainsi un espace de visibilité, de reconnaissance et de lutte.

Mots-clés | vidéotracts, Palestine, cinéma militant, vidéoactivisme, numérique

Abstract | This article examines the political and aesthetic gesture of *Videotracts for Palestine*, a collective founded on Instagram in November 2023 in the context of the Israeli offensive in Gaza. Heirs to the *ciné-tracts* of 1968 and, more broadly, to international militant cinema, these very short anonymous films also mobilize

contemporary digital tools and produce what might be called a counter-visuality of resistance. The study highlights how the collective situates itself within a tradition of images as weapons of struggle while inventing its own forms, shaped by the massive circulation enabled by the Internet and social media. The videotracts deconstruct hegemonic representations while reinserting fragments of Palestinian reality that are absent from the dominant media space. Editing plays a central role: it becomes a heuristic gesture of relational thinking, a mode of affective engagement (pathos, attraction), and a possible vector of action and ethics. These films are defined by a heterogeneous aesthetic—ranging from biting irony to poetic expression, rage, and oniricism—but converge toward a single aim: to make *images* where only closed visuals circulate, thus opening a space of visibility, recognition, and struggle.

Keywords | videotracts, Palestine, militant cinema, video activism, digital media

« *This is not a poem / Nor a song / Nor even a letter
No more than 90 useless seconds / That might escape
Your supremacist delirium / Your bloodthirsty blindness* »

Videotracts for Palestine

13 mars 2024

Que peuvent les images ? Et que faire du déferlement de celles-ci depuis le début de l'offensive israélienne à Gaza en octobre 2023, entraînant dans son sillage un flot continu de témoignages visuels en direct de la catastrophe ? Le compte Instagram *Videotracts for Palestine* (@videotractsforplstn), né à Beyrouth puis étendu spontanément à plusieurs zones géographiques non-identifiables, offre par son geste créatif et politique plusieurs pistes de réponse.

Uni par une même « nécessité intérieure » comme expliqué par l'un-e de ses membres dans un entretien collectif pour la revue *Débordements*¹, le groupe s'est formé d'une agglomération naturelle de personnes issues du monde de l'image et ne se connaissant pas nécessairement. La forme s'inscrit dans l'héritage des cinétracts de 1968 : courte durée, anonymat et circulation simplifiée. Les outils de création ont changé (principalement le smartphone) et la contrainte temporelle émane du médium de diffusion (Instagram) et non plus de la pellicule, mais la volonté de produire une contre-représentation reste la même. Les images s'inscrivent dans une opposition à la propagande, la censure et l'effacement du peuple palestinien dans les discours dominants : c'est à la fois la réclamation d'une visibilité et la proposition d'une contre-visualité. Sans programme esthétique, l'ensemble de presque deux cents très courts films est hétéroclite mais repose sur un même geste de « prélèvement » d'images du flux continu pour être montées et accompagnées de sons. À la diversité stylistique s'ajoute une pluralité des sensibilités politiques, qui ne sont pas homogènes mais s'inscrivent néanmoins dans une lutte globale en commun, revendiquée comme une forme de résistance par l'image à un impérialisme du regard. Par quels moyens alors l'ensemble collectif des vidéotracts déploie ce que l'on pourrait appeler une contre-visualité de résistance ? En réinscrivant ce « mouvement » dans l'histoire des vidéo-activismes, nous mesurerons comment il s'arrime à « l'insistance des luttes » mais est aussi le fruit d'un rapport à l'image particulier dans le cas de Gaza. Il s'agit donc bien pour les vidéotracts d'œuvrer à la déconstruction d'une représentation hégémonique, en proposant à la fois son détournement et une contre-visualité. Nous verrons ensuite que c'est essentiellement par le montage que le visuel devient image, à même par-là de prendre position et engendrer un affect chez le spectateur. Le pathos, entendu dans son sens eisensteinien de séduction comme un stimulus affectif, serait aussi un vecteur d'engagement, avec pour horizon un passage à l'acte (au mieux), en tout cas l'affirmation d'une éthique dans le rapport à l'autre et

1- « Notes sur la Palestine (5) : Video-tracts for Palestine ». In : *Débordements* [en ligne]. 10 janvier 2024. Disponible sur : <https://debordements.fr/notes-sur-la-palestine-5/> (consulté le 5 septembre 2025).

à l'image. Cette analyse s'appuiera sur une étude du corpus des vidéotracts en s'attachant à quelques objets ou thématiques précises. La littérature sur le sujet étant pour l'instant encore rare – avec seulement deux textes en français – des références portant sur des formes cinématographiques comparables seront donc mobilisées, ainsi que des outils plus traditionnels de lecture d'image.

Vidéoactivisme – l'insistance des luttes

Si l'héritage des ciné-tracts de 1968 fait peu de doutes, la vidéo postée le 20 novembre 2023 le confirme sans détours. Intitulée « *A Video Tr for P. by @ocilule with #chrismarker because Cinétract!* », elle est composée d'un plan fixe et unique sur ce qui semble être un lit. Un ordinateur sur la droite dont on ne voit qu'une partie de l'écran joue *Plein Soleil* de Chris Marker. L'extrait choisi est celui d'une citation de Samura Koichi qui constitue le son de la vidéo : « Qui a dit que le temps venait à bout de toutes les blessures ? Il vaudrait mieux dire que le temps vient à bout de tout, sauf des blessures. Avec le temps, la plaie de la séparation perd ses bords réels. Ce qui demeure, c'est une plaie sans corps ». À droite de l'image, ce texte inscrit en surimpression : « *Israel has the largest skin bank in the world (to treat burns, skin cancer, etc.) the majority of skin in the bank isn't that of Israelis, but of Palestinians* ». Les deux parties de l'image font écho : d'un côté, une information médicale qui tire des fils politiques : Israël a besoin d'une grande banque de peau car, contrairement à la population autochtone palestinienne, la peau des israélien·nes n'est pas appropriée à l'exposition solaire du pays ; de l'autre, cette idée d'une plaie qui ne cicatrisera pas, à comprendre celle de la blessure coloniale. Mais la filiation n'est pas cachée, et cette blessure est aussi ce qui innerve une lutte jamais éteinte des ciné-tracts initiés par Marker aux vidéotracts pour la Palestine, car c'est aussi dans la solidarité internationaliste des peuples en lutte et la guerre du Vietnam que se sont inscrits les tracts de 1968, un an après l'aventure de *Loin du Vietnam* – film collectif initié par Chris Marker et composé de onze séquences coréalisées par par Joris Ivens, Claude Lelouch, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Agnès Varda et William Klein en opposition à la guerre américaine au Vietnam, sorti en 1967.

Le dispositif des cinétracts est tout aussi simple que celui de ses héritiers : de courts films tournés dans la rue, généralement à l'aide d'une caméra 16mm, facilement diffusables et le plus souvent anonymes – même si l'on décèle parfois la signature de Godard, Marker ou Resnais. Ils s'inscrivent bien sûr dans le contexte de mai 68 et, plus généralement, d'un temps fort du cinéma militant cristallisé par les États généraux du cinéma à l'été 68 dont le manifeste plaide pour « l'utilisation des films comme arme de lutte politique » et dont le sillage est constellé de collectifs comme Groupe Dziga Vertov (autour de Jean-Luc

2- La plupart des vidéotracts ne portent pas forcément de titre (qui ne sont lorsqu'ils existent que les légendes associées à la publication sur Instagram) et seront donc désignés par leur date. Il peut arriver que plusieurs vidéos soient publiées la même journée, ce qui rend une description sommaire nécessaire pour les identifier.

Godard et Jean-Pierre Gorin), Cinéma Rouge (un groupe trotskyste), Cinéthique (d'obédience marxiste-léniniste), Cinélutte ou encore la société de production Slon fondée par Inger Servolin à l'initiative de Chris Marker³. On retrouve dans les vidéotracts plusieurs éléments déjà présents dans les ciné-tracts : le réemploi critique de morceaux de presse, l'utilisation répétée de certaines images marquantes et, plus généralement, le recours à des images évocatrices ou métaphoriques pour raconter plus indirectement. Par exemple, le cinétract 002 et le vidétract « hands » font tous deux appels à des successions d'images de mains comme symbole d'émancipation, une coïncidence probablement fortuite mais révélatrice de la pratique d'une même grammaire de l'image. Il faut toutefois noter que de nombreux cinétracts ne ressemblent que vaguement à leurs héritiers : déjà du fait du son, puisqu'ils sont tous muets à l'exception du cinétract 006 – les vidéotracts ont d'ailleurs gardé de cela l'inscription fréquente de texte à l'image – mais aussi car ils sont dans leur très grande majorité composés de successions d'images fixes, une particularité reprise dans certains vidéotracts mais qui reste marginale. Finalement, il semblerait que ce soit essentiellement la forme des quelques dix cinétracts réalisés par Jean-Luc Godard et possiblement restés les plus emblématiques du mouvement qui inspire les *Videotracts for Palestine* de 2023. Si nous pouvons dresser une grande liste de similarités (détournement de discours officiels, incrustation du texte dans l'image, jeux de mots, gros mots...) c'est surtout dans un même geste politico-esthétique que se dessine la filiation. Dans son chapitre « Never more Godard » pour l'ouvrage collectif *Godard : documents*, David Faroult met en lumière la volonté du cinéaste de ne pas se contenter de faire du film le lieu d'un discours politique mais bien de transposer sa révolution au cinéma en cherchant à produire une réelle transformation formelle de celui-ci. « La maturité qu'il a acquise par ses questionnements d'ordre esthétique (...) lui évitent de céder à la tentation spontanée et spontanéiste, qui emporte alors de nombreux cinéastes, de se mettre « simplement » au service d'une forme de « contre information révolutionnaire ». Le niveau de théorisation et de connaissance du cinéma qu'il a atteint l'incite à être plus ambitieux pour cet art. »⁴. C'est une véritable pratique cinématographique révolutionnaire qu'il entend mener dans le sillage de *Caméra-œil*, séquence qu'il a réalisée pour *Loin du Vietnam* et dans laquelle il tourne littéralement autour de sa caméra en se demandant comment le cinéaste peut et doit réagir à l'évènement à partir de sa propre position. Son monologue évoque ensuite la difficulté de faire coïncider le propos d'engagement politique et la forme cinématographique : une ambition mise à l'œuvre dans ses cinétracts et poursuivie ensuite par les *Videotracts for Palestine* dont le geste s'inscrit dans une histoire continue du film militant.

3- Riboni Ulrike Lune. *Vidéoactivismes, contestation audiovisuelle et politisation des images*. Paris : Éditions Amsterdam. 2023. p. 59.

4- Faroult David. Never more Godard : Le Groupe Dziga Vertov, l'auteur et la signature. In : Brenez Nicole (dir.). *Jean-Luc Godard : Documents*. Paris : Musée national d'art moderne / Centre Georges Pompidou. 2006. p. 121.

Ce que convoque « *A Video Tr for P. by @ocilule with #chrismarker because Cinétract!* », c'est bien ce que Dork Zabunyan appelle « l'insistance des luttes », l'idée que l'image au présent d'un combat engage en même temps un avenir des luttes dans une volonté de transmettre un geste d'émancipation, que « la difficulté d'une tâche de libération collective, comme les mille raisons qui existent pour qu'elle échoue, font que ses protagonistes se rapportent aussi à des luttes à venir, aux contours et aux formes évidemment flous »⁵. De la même manière que les ciné-tracts rappelaient des luttes passées pour donner de l'élan au soulèvement de 68, les vidéottracts en reprennent la forme mais aussi le geste en s'alimentant d'un passé résistant autant qu'ils prêtent les armes à une révolution ultérieure.

Au-delà de la filiation affichée des ciné-tracts, il faut aussi inscrire les *Videottracts for Palestine* dans un héritage plus international de cinéma militant, souvent ancré dans la lutte décoloniale. C'est le cas du collectif américain *Videofreex*, créé en 1969 pour documenter l'effervescence de la contre-culture (Black Panthers, mouvement contre la guerre du Vietnam...) mais aussi du groupe de cinéma alternatif *Newsreel*, fondé en 1967 comme réponse à la censure des violences policières lors des manifestations contre la guerre du Vietnam. Il ne s'agit là pas seulement d'une volonté de documentation mais aussi d'incidence sur le réel de la lutte, une ambition dont l'efficacité est vérifiée en 1969 lorsque, après la projection d'un film (sur l'occupation de Columbia) dans le campus de l'Université de Buffalo, une foule d'étudiant·es est allée prendre d'assaut le bâtiment d'entraînement des officiers de réserve. On retrouve cette idée du film comme acte de soulèvement chez les cinéastes argentins Fernando Solanas et Octavio Getino qui rédigent en 1973 le manifeste du Tiers-Cinéma pour une remise en cause des rapports de domination coloniaux et du cinéma commercial. Ils y défendent un « cinéma-guerilla » où la caméra fait office de fusil, collectif et clandestin, dans lequel chaque membre du groupe sera parfaitement mobile et multitâche. Solanas et Getino affirment l'importance des projections collectives, moments forts de la lutte politique : « il ne s'agit pas là simplement de la projection d'un film, il ne s'agit pas non plus d'un spectacle, il s'agit avant tout d'une MANIFESTATION »⁶.

Assurément porteurs de ces héritages-là, les vidéottracts s'en démarquent cependant par un changement majeur qui est celui d'internet, vecteur d'une promesse de diffusion massive et de circulation intense de matériaux filmiques à ré-employer. Cette nouvelle donne est d'une importance significative lors des printemps arabes où explose le vidéo-activisme et l'utilisation de *found footages*. Le collectif Abounaddara, né en 2010 à la veille de la révolution syrienne, est un mélange éloquent des formes traditionnelles de cinéma

5- Zabunyan Dork. *L'insistance des luttes, images, soulèvements, contre-révolutions*. De l'incidence éditeur-Cherbourg-en-Cotentin, 2024.

6- Solanas Fernando, Getino Octavio. Vers un troisième cinéma. In : *Cinéma politique*. n° 3. Octobre 1975. pp. 4-23.

militant et des innovations facilitées par le numérique, comme le retournement d'images médiatiques. L'un de ses combats est la lutte contre l'invisibilisation et la déshumanisation du peuple syrien, une démarche qui sera centrale pour les Vidéo-tracts. Ceux-ci conjuguent donc une grande partie des modalités des différents vidéo-activismes évoquées jusque-là : courte durée, collectif, anonymat, simplicité des moyens de diffusion, *copyleft* (utilisation libre de vidéos déjà existantes). Cette liberté est aussi celle d'une éthique collective : « nous ne parlons pas de ce que nous faisons. Il n'y a pas de comité de censure qui approuverait ou pas les vidéos. Cela rejoint aussi la question de l'humilité : dans l'anonymat du collectif, le « je » disparaît en même temps que le copyright » expliquent-ils à *Débordements*. Si les membres des *Videotracts for Palestine* ne se connaissent pas forcément, ils appartiennent en revanche pour beaucoup à un même univers culturel marqué dont les références dialoguent entre elles. Sont ainsi cités Fanon, Genet, Godard, Foucault, Marker ou encore Darwich. La démarche est souvent celle du cercle d'initiés (ainsi la vidéo du 13 novembre 2023 où il faut savoir lire derrière les initiales « JLG » ...) mais l'on pourrait aussi prendre ces citations comme rien de plus qu'un matériau supplémentaire dont l'initiateur·ice importe peu, *copyleft* encore. Ainsi les références culturelles n'ont pas à être resituées, et un même mécanisme semble s'appliquer à tout un référentiel de symboles et d'images. Le titre d'une vidéo comporte par exemple le fameux triangle rouge inversé des opposant·es politiques, devenu depuis les vidéos des brigades al-Qassam un symbole majeur de la résistance palestinienne : « *but anyone who knows what ▼ is will understand* ». Toutes celles et ceux qui savent ce qu'est ce triangle comprendront. De même, la vidéo du 12 mars 2024 « *visual testimonies* » fait succéder à plusieurs images de destructions celle d'une femme assise levant le bras droit. Aucun contexte n'est nécessaire : chaque spectateur·ice concerné·e aura reconnu le veto américain au Conseil de Sécurité de l'ONU pour un cessez-le-feu. C'est qu'il est question dans le cas de Gaza d'un rapport à l'image très particulier, lié à l'ère des réseaux sociaux de masse : entre absence et omniprésence, entre représentation officielle et multiplicité des traces du réel.

Déconstruction de l'image hégémonique

« This is a war of images / This is a war on media » : ces phrases s'affichent en rouge sur fond noir dans la vidéo du 12 décembre 2023 alors qu'apparaissent progressivement tout autour des captures d'écran de « *reels* » publiés sur Instagram depuis le début de l'offensive israélienne à Gaza. Des images de destructions, des témoignages face caméra, une partie du flux continu de ce qui parvient de l'enclave où ne peut pas entrer la presse internationale, seul témoignage de ce qu'il s'y passe depuis la position des concerné·es. Dans leur article « Traits tirés, le tact des tracts et bouts de ficelle », Saad Chakali et Alexia Roux modélisent les visualités de Gaza sous la forme d'un pentagone qui représenterait les cinq côtés par lesquels elles nous arrivent : « 1) les combattants

du Hamas filmant le 7 octobre 2023 le plus grand massacre de civils israéliens ; 2) les soldats de Tsahal qui relaient sur les réseaux les publicités de leurs forfaits ; 3) les victimes palestiniennes diffusant le cri vital des archives de leur destruction ; 4) les chaînes de télévision qui relaient de préférence plutôt la propagande des uns que celle des autres ; 5) les médias alternatifs qui essaient de trouver le pas de côté afin de clarifier ce qui nous meurtrit en déchirant le Proche-Orient »⁷. Seulement, force est de reconnaître que le pentagone n'est pas régulier et ses côtés plus ou moins grands ou excentrés. Comme l'expliquent Chakali et Roux, ils sont « antagoniques » et « conflictuels ». Les images du flux continu filmé sur place sont aussi là pour témoigner contre une certaine propagande médiatique en faveur d'Israël, avec l'idée que les images institutionnelles présentées par la majorité des médias ne montreront pas la réalité de ce que vit la population de Gaza. Le chercheur Thomas Vescovi expose ce déséquilibre du traitement médiatique dans son article « Les médias face à la guerre. La France comme cas d'école » pour l'ouvrage collectif *Gaza, une guerre coloniale*, où il explique que « l'armée israélienne peut s'assurer d'un traitement médiatique complaisant tout autant que de relais de sa propagande »⁸ en analysant tant l'espace consacré que les termes employés.

Cette conflictualité est bien au centre du projet des vidéotracts : « on a tous et toutes été saisis par cette propagande et aussi par la censure généralisée qui nous empêchait de parler. Alors la réponse par l'image, c'est une réponse à l'existence d'une autre image, d'une image de propagande »⁹ explique l'un·e des membres. Pour reprendre les mots d'Ulrike Lune Riboni, cette image institutionnelle est celle « d'un régime de visibilité et de représentation » qu'il faut mettre à jour en ce qu'il « reconduit les rapports de domination »¹⁰ au sein de l'image. Dans les vidéotracts, il est bien question d'une image qui, par sa composition, vient déconstruire les ressorts de l'image hégémonique. Il s'agit d'une certaine manière de retourner les armes de la domination contre elle-même, qui plus est ici en passant par ses propres outils puisque c'est sur la plateforme Instagram que les vidéos sont diffusées. La nécessité d'un usage qui contourne les barrières du réseau social d'ailleurs assez explicite : la vidéo du 2 janvier 2024 tente de lutter contre le « *shadowban* » – à savoir la censure par invisibilisation des comptes militants sur les réseaux sociaux, et de nombreuses vidéos comportent dans leur titre des symboles utilisés par la communauté militante pour camoufler les mots de son lexique afin qu'ils ne soient pas sujets à la censure générée par intelligence artificielle – on lit par exemple « G@z@ ».

7- Chakali Saad, Roux Alexia. Traits tirés, le tact des tracts et bouts de ficelle. In : Lundimatin [en ligne]. 24 février 2025. Disponible sur : <https://lundi.am/Traits-tires-le-tact-des-tracts-et-bouts-de-ficelles> (consulté le 5 septembre 2025).

8- Vescovi Thomas. Les médias face à la guerre. La France comme cas d'école. In : Latte Abdallah Stéphanie et Bontemps Véronique (dir.). *Gaza, une guerre coloniale*. Paris : Actes Sud. 2025.

9- Notes sur la Palestine (5) : Video-tracts for Palestine. Op. cit.

10- Riboni Ulrike Lune. Op. cit. p.16.

Le retournement des outils de la domination contre elle-même passe à la fois par une déconstruction de l'image hégémonique et la proposition d'une contre-visualité. Pour ce qui est du démantèlement de discours officiels, les vidéotracts se servent abondamment dans le réservoir à visuels offert par les soldats israéliens qui documentent eux-mêmes les crimes commis à Gaza en contredisant le discours officiel de propagande. Ainsi le film du 28 janvier 2024 rejoue en boucle la vidéo d'un soldat israélien lui-même surpris par l'ampleur de la déflagration qu'il vient de provoquer en dynamitant un complexe d'habitation. À chaque passage l'image se cadre un peu plus sur le soldat qui sursaute, et le texte indique « *You are stuttering. Your narrative is collapsing* ». Dans la vidéo du 19 août 2025, la déconstruction passe par la saturation : une porte-parole israélienne à la télévision répète la phrase « *IDF is the most moral army in the world* » alors que l'image de son visage se démultiplie, suivi par celle de sa bouche, dupliquée en une centaine d'exemplaires qui font paraître son élocution mécanique. La phrase jouée en quinconce devient inaudible à mesure que les vignettes multipliées rendent l'image illisible : ce discours nous épuise et il n'y a pourtant rien à entendre. La proposition de contre-visualité passe, elle, par l'utilisation dans les vidéotracts d'images qui ne font pas partie de ce qui est présenté dans les visuels habituels des espaces médiatiques, politiques ou culturels, qui laissent peu de place à la réalité du terrain. Une des différences majeures entre les vidéotracts et leurs ancêtres de 1968 est que ceux-ci étaient filmés directement dans les rues de France alors que ceux-là tournent en permanence autour d'un espace jamais accessible. Les visuels utilisés sont donc pour beaucoup empruntés aux témoins qui filment depuis l'intérieur de Gaza (c'est le cas d'au moins cinquante-trois vidéos), ou alors fonctionnent sur le mode du miroir – avec les vidéos de provenance israélienne, ou encore de l'association d'idées, c'est-à-dire à travers une multitude d'images évocatrices qui permettent de raconter plus ou moins (in)directement l'effacement du peuple palestinien. Il peut s'agir aussi bien d'archives visuelles, comme les photographies du massacre de Deir Yassin en 1948 et des scans d'anciens timbres palestiniens, que de paysages ou d'images animalières. L'ensemble des vidéotracts constitue même un véritable bestiaire où l'on trouve à la fois guêpes, frelons, abeilles, fourmis, méduses, pigeons, larves et corbeaux. La récurrence du motif animalier semble jouer sur deux registres référentiels : d'une part, la déshumanisation des Gazaoui-es (qualifiés par le ministre israélien Yoav Gallant « d'animaux humains ») dans certains discours politiques et médiatiques et, d'autre part, les dynamiques animalières comme reflet clarifié des interactions sociales et leurs rapports de force. Il faut ici noter la surreprésentation des insectes eusociaux parmi ces animaux, qui évoquent tantôt la vie en colonie israélienne – comme le groupe de fourmis à l'assaut d'une feuille dont la forme rappelle celle de la Palestine historique dans la vidéo du 21 mai 2024 – tantôt l'organisation en essaim des combattants de la résistance.

Pour terminer ce tour d'horizon des visuels utilisés par les vidéotracts, il faudrait enfin mentionner l'utilisation répétée de filtres ou de transformations de la

texture de l'image, en particulier lorsque celle-ci montre Gaza. Pixélisation, caméra thermique, vision nocturne... autant d'effets pour rappeler que ces vues restent parcellaires et signifient le manque de l'image, avec en parallèle le recours à des caméras alternatives pour regarder autrement. Cette altération technique de la visibilité est le résultat d'un rapport au réel troublé autant qu'une question adressée par les cinéastes qui constituent ce collectif et interrogent les capacités du médium.

« L'image a toujours lieu à la frontière de deux champs de forces, elle est vouée à témoigner d'une certaine altérité et, bien qu'elle possède toujours un noyau dur, il lui manque toujours quelque chose. L'image est toujours *plus et moins qu'elle-même* ». C'est en ces termes que Serge Daney redéfinit l'image à la suite de la guerre (sans images) du Golfe dans « Montage obligé : la guerre, le Golfe et le petit écran ». Il l'oppose en cela au « visuel », à savoir « la vérification optique d'un fonctionnement purement technique. Le visuel est sans contre-champ, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle, un peu à l'image du spectacle pornographique qui n'est que la vérification extatique du fonctionnement des organes et de lui seul »¹¹. Si le visuel concerne alors principalement la télévision, il peut aujourd'hui être élargi au plus large spectre des vues obtuses de simple signalisation, auxquelles il manque toujours un contrechamp. L'image est donc ce dans quoi il y a de « l'autre » là où le visuel n'a que de « l'un », car « l'image nous met toujours au défi de la monter avec une autre, avec de l'autre. Parce que dans l'image, comme dans la démocratie, il y a « du jeu » et de l'inachevé, une entame ou une béance »¹². Sans nécessairement reprendre l'articulation cinéma/télévision, c'est bien d'*images* que les vidéotracts sont créateurs : prenant du visuel pour faire de l'image, frottant ensemble les uns pour faire advenir de l'autre.

Montage obligé

Si nous reprenons l'expression de Daney pour qu'il le montage comme incorporation d'autre est nécessaire pour faire image, les vidéotracts nous mettent sur la voie d'une acception non-étriquée de ce que montage signifie, puisque parfois l'acte même de choisir l'image est déjà imbrication d'altérité et du « jeu » évoqué par Daney : le montage est déjà montage. « Je suis assez proche de ce que dit F. par rapport au montage, même si je monte très peu les vidéotracts que je fais, c'est très souvent en un seul plan. Parce que quand tu prends une image, c'est déjà du montage, même si tu n'en fais rien, tu prélèves dans ce flot d'images insensé – et je pense que ça nous turlupine tous-tes : je n'ai jamais vu autant d'images, un tel déferlement, de toute ma vie »¹³. Ce qui se joue ici et qui fait *image*, c'est ce qu'on pourrait appeler à la suite de Didi-Huberman une « prise de position » : en questionnant la pratique de l'image à partir d'œuvres de Brecht (en particulier

11- Daney Serge. Montage obligé : La guerre, le Golfe et le petit écran. In : *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*. Paris : Aléas. 1991. p. 192.

12- *Ibid.* p. 195.

13- Notes sur la Palestine (5) : *Video-tracts for Palestine*. Op. cit.

le *Journal de travail* et l'*ABC de la guerre*), Didi-Huberman écrit que celui-ci « ne travaillait jamais sans prendre position, ne prenait jamais position sans chercher à savoir, ne cherchait jamais à savoir sans avoir sous les yeux les documents qui lui semblaient appropriés. Mais il ne voyait rien sans déconstruire puis remonter pour son propre compte, afin de mieux l'exposer, la matière visuelle qu'il avait choisi d'examiner »¹⁴. Il y a ici l'idée que les images ne nous disent rien à moins de prendre la peine de les remonter, et qu'un regard critique ne peut naître que de la « surprise » de leur mise à distance par le montage. « Pourquoi un tel étonnement, pourquoi une telle *imprévisibilité* de l'effet critique ? » demande Didi-Huberman. « Parce que la distanciation crée des intervalles là où l'on ne voyait que l'unité, parce que le montage crée des ajointements nouveaux entre des ordres de réalité pensés spontanément comme très différents. Parce que tout cela finit par *désarticuler notre perception* habituelle des rapports entre les choses ou les situations. »¹⁵

Le montage serait donc bien cette « procédure heuristique »¹⁶ à même de faire apparaître autant l'écart que les relations entre les choses, à l'image des collages d'un simple plan et quelques lignes de texte en surimpression, pratique récurrente des vidéotracts, qui constitue bien une prise de position de l'image par un surplus de sens, par l'intervalle entre le plan et sa piste de lecture. L'ajointement est donc prise de position et même parfois production de récit, comme dans la vidéo *Hands* publiée le 12 décembre 2023 et constituée de projections successives d'images de mains humaines, comme l'on passerait des diapos. Ces mains sont, on le comprend, liées à la Palestine. Ce sont d'abord des mains qui souffrent, des mains en deuil, et progressivement des mains qui résistent, d'abord par les paroles puis par les pierres. Le montage se fait ici causalité. La procédure heuristique passe aussi par la nature temporelle du montage, pensée par Didi-Huberman après Benjamin comme un « parcours virtuel »¹⁷ entre des éléments qui auraient changé de place pour exposer, par la secousse de l'*anachronie*, une singularité historique ou des moments dont la parenté nous aurait échappé. C'est l'un des procédés de la vidéo du 5 mai 2025 qui montre en simultané des images du film de *Newsreel* sur l'occupation de l'Université de Columbia en 1968 dont nous avons parlé plus tôt et de l'autre côté de l'écran des tutoriels commerciaux contemporains pour apprendre à monter une tente. En voix off, un reportage de la chaîne CBS sur le soulèvement (utilisé dans le *Newsreel*) qui étonnera un-e auditeur-ice de 2024 par son écart avec les discours médiatiques ayant suivi les occupations d'universités pour Gaza. Enfin, c'est aussi l'intervalle créé par le montage qui permet l'humour dont ne sont pas dénués les vidéotracts, à l'image de celui du 21 novembre 2023 intitulé « mon cher Serge et/ou ce petit post-mortem-erratum pour continuer de t'aimer » dans lequel chaque mention d'Israël dans la chanson de Serge Gainsbourg « Le sable

14- Didi-Huberman Georges. *Quand les images prennent position*. Paris : Éditions de Minuit. 2009. p. 28.

15- *Ibid.*, p. 69.

16- *Ibid.*, p. 79.

17- *Ibid.*, p. 131.

et le soldat » est remplacé par les mots Palestine et Gaza, prononcés par la voix automatique du microphone des dictionnaires en ligne, avec un encadré de la définition assortie faisant irruption sur l'image. C'est bien dans l'écart créé par le montage où viennent se loger toutes les implications d'un tel geste que se situe l'humour mi-burlesque, mi-grinçant des vidéotracts.

Le montage serait ainsi un art de l'association, du « choc des hétérogénéités », une pratique de la disposition qui « pense la coprésence ou la coexistence sous l'angle dynamique du conflit »¹⁸ ou de l'étincelle, pour reprendre un mot cher aux surréalistes. Au-delà de ses capacités heuristiques, le montage serait donc aussi là pour créer un affect chez le spectateur, et les vidéotracts peuvent ainsi être lus à travers le concept d'attraction hérité d'Eisenstein. Défini par Jacques Aumont comme « un processus d'association plus ou moins libre » qui manifeste une « existence visuellement frappante »¹⁹, l'attraction serait un lien émotionnel direct entre l'image et le spectateur par le biais du montage. C'est ce qui est à l'œuvre dans la vidéo « Sans rapport 1&2 » publiée le 16 janvier 2024 et qui mêle trois images. La première est celle d'un homme qui accroche à l'envers une grande photographie de Giorgia Meloni serrant la main de Benjamin Netanyahu dans ce qui semble être un bar ou un tiers lieu. La seconde montre l'émissaire américain appliquant le veto étatsunien lors d'un Conseil de sécurité de l'ONU pour un cessez-le-feu à Gaza : la répétition de cette image en boucle constitue déjà un montage – c'est un geste qu'on ne peut faire qu'une fois – et accentue le mouvement de la main levée en créant par avance une association mentale avec la troisième vidéo : celle d'une foule fasciste en Italie répétant à l'unisson le salut nazi. Plusieurs images qui sont « sans rapport » mais qui ne signifient que mises entre elles, sur un plan affectif où l'hétérogénéité contrariée attire l'attention du spectateur. Les vidéotracts frappent fort en ce que la mécanique de confrontation à même de faire naître l'attraction est souvent dupliquée : il y a le choc du montage de deux images indépendantes l'une de l'autre, mais aussi celui du conflit entre l'image du vidéotract et les images « de référence » d'un discours de propagande. Le montage engendre donc un affect à l'endroit de la vidéo elle-même mais aussi de son inscription dans et contre un ensemble d'images et de discours dominants. La vidéo « Je te remplis (...) jusqu'à la mer » en est un exemple frappant en juxtaposant la plage de Gaza animée de vie, des images thermiques prises depuis un avion bombardant l'enclave et celles d'un combattant palestinien de l'intérieur. La confrontation de ces images entre elles se double d'une confrontation avec l'image institutionnelle qu'elles ont remplacée puisqu'aucune de ces vues n'est celle montrée par les discours officiels politiques ou médiatiques. Notons toutefois que l'attraction ne semble pas naître uniquement de la confrontation mais aussi d'une forme d'adéquation au sein de celle-ci. Une adéquation sensorielle et efficiente, comme celle de la vidéo du 22 décembre 2024 qui associe le film ralenti de jeunes palestiniens dans

18- *Ibid.*, p. 89.

19- Aumont Jacques. *Montage Eisenstein*. Paris : Images Modernes. 2005 [1re éd. 1979]. p. 68.

une danse de révolte lors de la Grande marche du retour et la chanson d'Otis Redding « *I've Been Loving You Too Long (To Stop Now)* ». Le lien entre l'image et les mots se double d'une parfaite concordance du mouvement et du son qui agit comme un véritable stimulus affectif.

Du pathos à l'éthos

Sans prêter aux vidéotracts des intentions programmatiques préalables, ce stimulus éprouvé au visionnage de nombreux tracts peut être compris à travers la notion de *pathos* développée par Eisenstein et qui s'inscrit dans le continuum de l'attraction. Comme le précise Jacques Aumont, le terme ne s'entend pas de manière dépréciative : « le mot n'a pas en russe les connotations péjoratives dont il est chargé en français ; la Grande Encyclopédie Soviétique le définit comme « ardeur passionnée, enthousiasme dans le combat pour une noble cause »²⁰, avant de préciser qu'il est bien défini par Eisenstein comme un « effet positif », à savoir la sentimentalité comme source d'émotion puis d'engagement. Ainsi le choc de l'attraction vaut ici la séduction du pathos, avec toujours un horizon d'efficience – à comprendre comme une « transformation et (ré)orientation du spectateur ». Si seulement quelques vidéotracts font appel au pathos en tant que pure sentimentalité, il passe davantage par une forte poéticité. Certains films la convient directement comme « *Let it be a tale* », publié le 23 décembre 2023 et qui utilise en bande-son une version chantée du poème de Refaat Alareer « *If I must die* », d'autres passent par une poéticité de l'image en ce que sa forme convoque de la même manière que le texte des évocations sensorielles et mentales. C'est par exemple le cas dans la vidéo du 10 décembre 2023 qui tourne autour du sang : pas une goutte n'est montrée mais le plan en contre-plongée sur de fines branches d'arbre qui se détachent du ciel évoque la capillarité des veines et *impressionne* dans sa chair le ou la spectateur-ice. Cette poéticité est aussi l'un des vecteurs de l'image de rêve, qui apparaît comme une autre modalité de la *séduction* comme chemin de la lutte. De nombreuses vidéos font appel à l'onirisme - entre rêve et cauchemar - pour que la libération fasse effraction dans le réel à travers l'image rêvée matérialisée dans le vidéotract. Il est ainsi possible d'inverser le temps par le rembobinage (18 novembre 2023), de faire cohabiter des réels par la surimpression (8 décembre 2023) ou de faire disparaître l'ennemi dans la décomposition des couleurs de l'image (6 décembre 2023). Tous ces effets de séduction ou de *pathos* ne seraient donc pas apolitiques. Leur vocation est de se prolonger en *éthos*, en colère, en « un appel pressant à l'activité »²¹. Ils sont un moyen de pousser l'image vers la « manifestation » de Solanas et Getino, de faire de sa projection peut-être un deuxième Buffalo. Admettons toutefois que les vidéotracts n'ont pas provoqué de révolution. Le mouvement s'est essoufflé à mesure que l'espoir s'amenuisait. Une tentative de reprise – pour l'heure peu fructueuse – a lieu depuis juillet 2025 avec quelques vidéos, mais nous pouvons

20- *Ibid.* p. 82.

21- Eisenstein Sergueï. Constantza. In : *Œuvres en français*. I. Paris : éd. UGE. coll. « 10/18 ». 1975. p. 35.

aussi compter sur la diffusion des vidéotracts dans différents espaces hors d'Instagram : un atelier de documentaire à Paris, un festival à Bordeaux, un autre au Portugal, projetés de façon pirate sur le mur de l'Institut Français de Tunisie... Les vidéotracts circulent comme les idées : ils ne précèdent ou ne remplacent pas, mais *font partie* de ce mouvement international de soutien.

Adresse et diffusion

S'impose alors une brève étude de la réception effective de ces films. Leur circulation sur Instagram reste tout d'abord marginale – on dénombre 1895 *followers* sur la page des vidéotracts en décembre 2025 – ce qui pourrait s'expliquer par leur radicalité autant que la mobilisation d'un certain répertoire culturel d'initié·es que nous avons déjà évoqué. Cela rend l'adresse ambiguë puisqu'ils semblent circuler dans un groupe restreint à forte connivence culturelle tout en usant d'un univers référentiel principalement européen, de sous-titres souvent en anglais et d'un propos visant à interpeller le public occidental. Cette adresse est d'autant plus compliquée à saisir que l'ensemble des vidéotracts reste hétéroclite, autant que la scène intellectuelle et artistique arabe est ouverte ou pénétrée par l'influence occidentale. Si une étude de la liste des abonné·es indique une prédominance de noms arabes – tout en ayant bien conscience de l'aspect hasardeux et d'un tel recensement, qui ne préjuge d'ailleurs pas du lieu de résidence des personnes en question – c'est principalement dans des festivals européens que sont diffusés les vidéotracts. Ces projections permettent de favoriser la circulation de ces films et de leur projet politique, mais se font parfois aux dépens de la dimension collective et anonyme du mouvement, ces festivals ayant tendance à les « auteuriser » en les associant plus ou moins directement à certains cinéastes du groupe qui connaissent une plus grande visibilité dans ce type d'espace de diffusion. De même, si cet article montre l'intérêt cinématographique important des vidéotracts, il n'empêche pas de se demander si leur projection dans certains festivals ne contribue pas indirectement à leur dépolitisation en transformant un geste de « guérilla » visuelle en objet de curiosité artistique, spécialement lorsqu'ils ne sont pas projetés comme un ensemble (conservant par là leur diversité) mais séparément au début de chaque séance. Il convient en tout cas de ne pas maximiser la portée des vidéotracts dont l'effet réel reste forcément limité : tout en utilisant à son compte les armes de la domination, la contre-visibilité qu'ils proposent ne dispose évidemment pas d'une force de frappe égale à celle des discours officiels et est alors moins à comprendre comme un outil en quête d'efficacité réelle que comme un geste performatif.

Un geste éthique

« Être à la hauteur ce n'est pas tant affaire de prendre les armes ou non, ou même faire des vidéotracts, c'est au moins refuser d'être à un endroit où on fait semblant que ça peut continuer comme si de rien n'était. Refuser le silence,

l'indifférence. Au moins.» Déclare l'un·e des membres à *Débordements*²². Si l'action est décrite ici par ce qu'elle n'est pas, son caractère est pourtant éminemment *positif*. Ce qu'il y a derrière le refus d'indifférence est à la fois un geste de reconnaissance et l'affirmation d'une éthique. Cela commence par le refus de montrer des corps mutilés ou des cadavres : une règle qui s'applique à l'ensemble des vidéotracts mais qui n'a jamais été pensée comme telle, explique le collectif, alors que ces images constituent pourtant la majeure partie du flux continu en provenance de Gaza. « Peut-être que nous sommes aussi relié·es par le fait de considérer ce matériau comme totalement hors du champ de ce que nous pouvons utiliser ou détourner ». Les vidéotracts s'inscrivent en cela dans l'héritage du collectif Abounaddara qui a longuement travaillé sur la nécessité de préserver la dignité du peuple syrien, en opposition à la « pornographie » des corps meurtris de l'espace médiatique qu'ils racontent dans un entretien avec Dork Zabunyan. Pour celui-ci, « invoquer le principe de dignité dans le droit à l'image n'implique pas de brandir le slogan de l'irreprésentable, ni d'en rester à la dichotomie un peu rigide du visible et de l'invisible. Il s'agit davantage de voir comment la mort à l'écran est montrée sans qu'elle puisse fasciner notre regard, et dans cette fascination nier une seconde fois les corps meurtris, torturés ou sur le point de disparaître »²³. Pour cela, il faut impliquer le ou la spectateur·ice dans le processus de visionnage, lui trouver « une place où [ielle] se trouve simultanément en mesure d'interroger les conditions dans lesquelles son regard s'exerce » : un processus de création qui semble s'intéresser tant au sujet filmé qu'à l'œil qui le regarde.

Conclusion – l'œil et le cœur

Les vidéotracts pour la Palestine proposent donc une contre-visualité de résistance : ils déconstruisent les représentations hégémoniques tout en présentant une image alternative, actualisée par le montage qui fait prendre position autant qu'il attire et séduit pour être prolongé en action. Si celle-ci reste un horizon, l'inscription dans le réel des vidéotracts est avant tout celle de l'affirmation d'une éthique : non plus la négation de l'autre mais au contraire son actualisation en tant qu'autre, le contrechamp nécessaire à tout champ, et finalement ce qui permet de continuer à *voir*. « C'est comme si tout ça avait renouvelé notre cœur » aurait dit l'un·e des membres du collectif²⁴.

22- Notes sur la Palestine (5) : *Video-tracts for Palestine*. Op. cit.

23- Zabunyan Dork. Op. cit., p. 150.

24- Notes sur la Palestine (5) : *Video-tracts for Palestine*. Op. cit.

Bibliographie

- Aumont Jacques. *Montage Eisenstein*. Paris : Images Modernes. 2005 [1re éd. 1979]. 208 p.
- Chakali Saad et Roux Alexia. Traits tirés, le tact des tracts et bouts de ficelle. In : *Lundimatin* [en ligne]. 24 février 2025. Disponible sur : <https://lundi.am/Traits-tires-le-tact-des-tracts-et-bouts-de-ficelles> (consulté le 5 septembre 2025).
- Daney Serge. Montage obligé : La guerre, le Golfe et le petit écran. In : *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*. Paris : Aléas. 1991. p. 192.
- Didi-Huberman Georges. *Quand les images prennent position*. Paris : Éditions de Minuit. 2009. 272 p.
- Eisenstein Sergueï. Constantza. In : *Œuvres en français*. I. Paris : éd. UGE. coll. « 10/18 ». 1975.
- Faroult David. Never more Godard : Le Groupe Dziga Vertov, l'auteur et la signature. In : Brenez Nicole (dir.). *Jean-Luc Godard : Documents*. Paris : Musée national d'art moderne / Centre Georges Pompidou. 2006. 453 p.
- Notes sur la Palestine (5) : *Video-tracts for Palestine*. In : *Débordements* [en ligne]. 10 janvier 2024. Disponible sur : <https://debordements.fr/notes-sur-la-palestine-5/> (consulté le 5 septembre 2025).
- Riboni Ulrike Lune. *Vidéoactivismes, contestation audiovisuelle et politisation des images*. Paris : Éditions Amsterdam. 2023. 208 p.
- Solanas Fernando et Getino Octavio. Vers un troisième cinéma. In : *Cinéma politique*. n° 3. Octobre 1975. pp. 4-23.
- Vescovi Thomas. Les médias face à la guerre. La France comme cas d'école. In : Latte Abdallah Stéphanie et Bontemps Véronique (dir.). *Gaza, une guerre coloniale*. Paris : Actes Sud. 2025.
- replace by: Zabunyan Dork. *L'insistance des luttes, images, soulèvements, contre-révolutions*. De l'incidence éditeur-Cherbourg-en-Cotentin, 2024.

ملخص | تحلّل هذه المقالة البادرة السياسية والجمالية لمجموعة «فيديو تراكت» من أجل فلسطين، وهي جماعة تأسست على إنستغرام في أكتوبر تشرين الثاني ٢٠٢٣ في سياق الهجوم الإسرائيلي على غزة، وباعتبارها امتداداً لتجربة السينه تراكت عام ١٩٦٨ وللسينما النضالية الدولية على نحو أوسع، توظف هذه الأفلام القصيرة جدّاً والمجهولة الهوية أدوات رقمية معاصرة، وتنتج ما يمكن تسميته بمضاد الرؤية بوصفه شكلاً من أشكال المقاومة. تبرز الدراسة الكيفية التي يندرج بها هذا الجماعي ضمن تقليد يعتبر الصورة سلاحاً للنضال مع ابتكار أشكال خاصة به، تشكلت بفعل الانتشار الواسع الذي يتيحه الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي، إذ تعمل الفيديو تراكتات على تفكيك التمثيلات المهيمنة وفي الوقت نفسه تعيد إدراج شذرات من الواقع الفلسطيني الغائب عن الفضاء الإعلامي السائد. يحتل المونتاج موقعاً مركزياً فيها إذ يغدو فعلاً استكشافياً يربط بين العناصر ونمطاً من أنماط الانخراط الوجداني كالأستثارة العاطفية والجذب ووسيطاً محتملاً للفعل وللأخلاقيات، وتتسم هذه الأفلام بجمالية غير متجانسة تتراوح بين السخرية اللاذعة والشاعرية والغضب والحلمية، لكنها تلتقي جميعاً عند غاية واحدة هي صناعة الصورة حيث لا تتداول إلا صوراً مغلقة وفتح فضاءاً للرؤية والاعتراف والنضال.

كلمات مفتاحية | فيديو تراكتات - فلسطين - السينما النضالية - النشاط الفيديوي - الرقمي

Lola Maupas est doctorante contractuelle en études cinématographiques à l'Institut d'Asie Orientale et chargée de cours à l'École Normale Supérieure de Lyon depuis 2023. Sa thèse, dirigée par Élise Domenach, porte sur les images de résistance dans le cinéma au Liban depuis 1967. Dans la continuité de ses activités de recherche, elle écrit comme critique pour différentes publications comme le quotidien libanais L'Orient-Le Jour ou la revue de cinéma Emtaï et collabore également à la programmation de plusieurs festivals de cinéma.