

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE CONTRIBUTION À LA CRITIQUE DES PARADIS FISCAUX

PAR LE REMIX VIDÉO POLITIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

ALEXANDRE GINGRAS

AOÛT 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION.....	2
CHAPITRE I.....	7
ÉNONCÉ D'INTENTION	7
1.1 : L'engagement par l'activisme vidéo.....	7
1.2 : L'engagement par le remix vidéo politique.....	9
1.3 Les paradis fiscaux.....	11
1.3.1 Que sont les paradis fiscaux ?.....	12
1.3.2 Les sociétés-écrans.....	15
1.3.3 Le prix de transfert.....	16
CHAPITRE II:.....	20
SOURCES DE L'ŒUVRE ET CONCEPTS	20
2.1 Les matières premières: les médias populaires et la vraisemblance.....	20
2.2 L'héritage technologique : la reproduction mécanique.....	24
2.3 L'héritage artistique: l'appropriation.....	27
2.4 L'héritage cinématographique : le <i>found footage</i>	29
2.4.1 L'anamnèse.....	33
2.4.2 Le détournement.....	34
2.5 L'héritage de la sociologie des usages.....	36
2.5.1 Le paradigme de l'activité tactique et l'étude des médias.....	39
2.5.2 Le remix vidéo politique comme tactique vidéo de l'internaute.....	40
CHAPITRE III.....	45
EXEMPLES DE CORPUS DE REMIX VIDÉO POLITIQUE	45
3.1 Les cinq caractéristiques du remix vidéo politique	45
3.2 Exemple d'un corpus de trois œuvres de remix vidéo politique	48
3.2.1 <i>The LEGO Violence Collection</i> (Jonathan McIntosh, 2012).....	48

3.2.2 <i>Planet of the Arabs</i> (Jacqueline Salloum, 2005)	50
3.2.3 <i>La Société du spectacle</i> (Guy Debord, 1973).....	52
CHAPITRE IV.....	56
LE PROJET.....	56
4.1 L'œuvre : sa création et sa réalisation.....	56
4.1.1 Copier.....	57
4.1.2 Couper/Coller	59
4.1.3 Transformer et recombinaison.....	61
4.2 Le scénario.....	63
CHAPITRE V	68
LES LIMITES DU REMIX VIDÉO POLITIQUE.....	68
5.1 La censure, la judiciarisation et la standardisation sur YouTube.....	68
5.2 La récupération du remix vidéo par les producteurs.....	71
5.3 La monétisation des données des utilisateurs et le <i>digital labor</i>	75
CONCLUSION	77
ANNEXE A	81
LISTE GLOBALE DES PARADIS FISCAUX.....	81
ANNEXE B:	82
LISTE DES PRODUCTIONS ESTHÉTIQUES OFFSHORE DE MASSE.....	82
ANNEXE C:	84
PARADIS FISCAUX : JE NE SAVAIS PAS QUE JE SAVAIS	84
ANNEXE D :	85
LES TROIS ÉTAPES CHRONOLOGIQUES DE LA REPRODUCTION MÉCANIQUE ET DE L'ÉCHANTILLONAGE.....	85
ANNEXE E.....	86
LES QUATRE ÉTAPES DU REMIX.....	86
ANNEXE F.....	87
TABLEAU STRATÉGIE VS TACTIQUE (TÉLÉVISION).....	87
ANNEXE G	88
TABLEAU STRATÉGIE VS TACTIQUE (INTERNET)	88
ANNEXE H.....	89
LA LITTÉRATURE NUMÉRIQUE ET LE REMIX.....	89
ANNEXE I.....	90

L'AUTONOMISATION DES IMAGES EN LES COUPANT DE LEUR CONTEXTE INITIAL.....	90
ANNEXE J.....	91
LA CATÉGORISATION DES MATIÈRES PREMIÈRES.....	91
ANNEXE K.....	92
TRANSFORMER ET COMBINER : LA TECHNIQUE MULTIPISTE.....	92
BIBLIOGRAPHIE.....	93
FILMOGRAPHIE.....	98

RÉSUMÉ

C'est depuis le début du cinéma que les artistes réutilisent les médias populaires préexistants pour partager un point de vue critique sur la société. Toutefois, depuis l'explosion des technologies de l'information et de la communication (TIC), nous sommes témoins d'une résurgence de la pratique de la « vidéo recombinaute », aussi nommée remix vidéo politique (McIntosh, 2008). Ce mémoire de recherche-crédation s'intéresse au processus de création du remix vidéo politique, qui consiste à recouper et recadrer les médias populaires dans le but de créer une œuvre audiovisuelle critique des paradis fiscaux. Les matières premières de ce projet, nommé « *productions esthétiques offshore de masses* » (Deneault, 2010), consistent en plus d'une centaine d'extraits provenant de films, de romans et de bandes-dessinées qui ont traité des paradis fiscaux dans leurs intrigues. Ceux-ci ont été copiés, coupés, collés, transformés et recombinautes dans le but de faire ressortir un discours politique capable de sensibiliser les citoyens aux enjeux de finance *offshore*. La vraisemblance, les technologies de l'enregistrement et de l'échantillonnage, l'appropriation artistique, les procédés de montage appartenant au *found footage*, ainsi que le paradigme de l'activité tactique ont été explorés dans la réalisation de ce projet. Enfin, il sera question des ambivalences et des tensions au cœur du remix vidéo politique. C'est-à-dire comment, d'une part, cette activité tactique contribue à la liberté d'expression, à la résistance culturelle et à l'émancipation des citoyens internautes et, d'autre part, comment ce genre de production amateur (DIY) est la cible de censure et de judiciarisation, tout en étant récupéré par les industries culturelles et les géants d'Internet provoquant par le fait même l'aliénation des citoyens internautes.

Mots clés :

Remix vidéo politique, appropriation, tactique, paradis fiscaux, activisme, *found footage*.

« Chaque jour, se fraient sous nos yeux de nouvelles voies de passage entre les domaines autrefois cloisonnés de l'art, de la technique, de l'éthique, de la politique, etc. Des objets inclassables, des "attracteurs étranges" — pour paraphraser une fois de plus les physiciens — nous incitent à brûler les vieilles langues de bois, à accélérer des particules de sens à haute énergie, pour débusquer d'autres vérités. »

- Felix Guattari (1983)

INTRODUCTION

« Je pressens que l'ensemble de la production hollywoodienne des quatre-vingts dernières années pourrait devenir un simple matériau pour de futurs artistes cinéastes. »

- Jonas Mekas (1972)

Dans nos sociétés postindustrialisées, les médias sont partout, mobiles et disponibles en tout temps, voire intégrés à nos activités quotidiennes. Par conséquent, il existe aujourd'hui presque cent ans de productions médiatiques (cinéma, musique, photos, textes, etc.) accessibles via Internet à une masse de créateurs numériques. Parmi ces contenus, les géants d'Internet nous confirment tous que la Web vidéo occupe dorénavant une place centrale dans l'expérience du Web. Par exemple, la plateforme de partage de vidéos *YouTube*, le deuxième moteur de recherche en importance après Google, représente à lui seul plus de 1 milliard d'utilisateurs par mois qui téléchargent plus de 1 milliard d'heures de matériel vidéo chaque jour¹. On observe la même tendance avec Facebook : sur cette plateforme, 500 millions des 1,23 milliard d'utilisateurs consomment environ 100 millions d'heures de vidéo par jour². De même, au Canada, les internautes adultes écouteront en moyenne 25 heures de vidéo en ligne pour un total de 291 vidéos par mois³. Comme le rappelle Paul Virilio, « en fait nous sommes dans une civilisation de l'audiovisuel (ou l'audiovisible) c'est-à-dire d'une domination de l'image parlante »⁴. De telle sorte que, dès l'apparition de la télévision, une question

¹ <https://www.youtube.com/yt/about/press/>

² Facebook.com, rapport Financier du second Quart de 2016.

³ http://www.comscore.com/Insights/Presentations-and-Whitepapers/2013/2013-Canada-Digital-Future-in-Focus?cs_edgescape_cc=CA

⁴ De Paul Virilio / Pierre Boncenne - Le Monde de l'éducation - Mai 2001

centrale demeure : « ce que le consommateur culturel fabrique pendant ces heures et avec ces images » (de Certeau, 1990, p.37).

En effet, depuis l'arrivée du Web 2.0 et de l'architecture de la participation et du partage, il est plus facile que jamais de copier, télécharger et partager des contenus numériques. À cela s'ajoutent l'accessibilité et les faibles coûts liés à l'autoproduction des médias et aux outils de « postproduction » permettant un « ensemble de traitements effectués sur un matériau enregistré : le montage, l'inclusion d'autres sources visuelles ou sonores, le sous-titrage, les voix, les effets spéciaux » (Bourriaud, 1999, p.5). Tous ces facteurs ont contribué à l'émergence d'une « société de bricolage coopératif », dans laquelle les objets culturels numériques sont facilement reproductibles, téléchargeables et malléables (Gensollen, 2014). Au cœur de ce nouvel environnement hyper médiatisé se retrouve le procédé de création du remix qui consiste à réutiliser, transformer ou recombinaison des matières médiatiques préexistantes dans le but de leur donner un nouveau sens ou pour en faire une nouvelle œuvre. Ainsi, pour employer une formule, nous pourrions dire que: remix = copier + transformer + combiner (Ferguson, 2012). En effet, cette pratique aurait émergé du collage cubiste et dadaïste au début du XXe siècle pour ensuite s'investir dans toutes les autres formes de production de contenu médiatique telles que la musique, le film et la vidéo, la littérature, les arts culinaires, la mode, les logiciels (application), Internet, les jeux vidéo, etc (Gunkel, 2015, p.176). C'est d'ailleurs pourquoi, selon plusieurs chercheurs, ce procédé de création serait aujourd'hui un des thèmes déterminants du début du XXIe siècle, à tel point que nous vivrions dans une culture du remix (*remix culture*) (Manovich, 2007; Lessig, 2008; Jenkins, 2008; Navas, 2012).

À l'intérieur de ce mémoire d'accompagnement, nous porterons un regard particulier au procédé de création du remix vidéo politique. Cette pratique se définit comme « un genre de production médiatique transformatrice, “ faites-le-vous même ” (DIY), par lequel les remixeurs critiquent les structures de pouvoir, déconstruisent les mythes sociaux et contestent les messages médiatiques dominants en recoupant et recadrant des fragments issus des médias de masse et de la culture

populaire » (McIntosh, 2008; Horwatt, 2009; Jenkins, 2011; Conti, 2014). Quoique nous ayons vu une explosion de remix vidéos politiques durant les dernières années sur Internet, ce genre médiatique n'est pas nouveau et fait partie d'un continuum de pratiques créatives qui trouvent leurs origines au croisement du domaine de la technologie, des arts et de la politique. Plus précisément, l'objectif principal de ce mémoire de recherche et de création est d'étudier le procédé de création du remix vidéo politique afin de créer une œuvre audiovisuelle contribuant à la critique des paradis fiscaux. Plusieurs questions se trouvent alors au centre de ce mémoire :

- Le remix vidéo politique, par la recombinaison des médias de masse, permet-il de contribuer à la critique des paradis fiscaux et, par le fait même, à sensibiliser la population à cet enjeu important?
- Cette pratique numérique expressive permet-elle de révéler ce qui serait autrement dilué dans des discours et construit pour divertir ?
- Autrement dit, le remix vidéo politique permet-il de passer du registre esthétique du divertissement au régime éthique et politique de l'engagement social ?

Afin de répondre à ces questions, je propose tout d'abord une exploration des intentions et des valeurs qui ont motivé ce projet engagé socialement. Il sera question ici de ma pratique vidéo activiste au sein d'un groupe de médias alternatifs nommé *Les Alter Citoyens* et de la transformation de la pratique « caméra témoin » vers le paradigme de la « vidéo recombinate » (Blondeau et Allard, 2007). De plus, j'aborderai les raisons pour lesquelles j'ai choisi les paradis fiscaux comme sujet de ce remix vidéo politique.

En deuxième lieu, je présenterai les sources et les concepts qui servent d'ancrage à la recherche et à la création de ce remix vidéo politique. Plus précisément, afin de justifier les matières premières de ce projet, c'est-à-dire les extraits issus des médias populaires, je présenterai la théorie de la « vraisemblance » d'Aristote (335 av J-C) pour démontrer comment ces œuvres dites de fiction ont discuté en premier des paradis fiscaux dans leurs intrigues. Ensuite, pour mieux comprendre l'héritage

technologique derrière le remix et l'échantillonnage, je présenterai la théorie de la « reproduction mécanisée » de Walter Benjamin (1937), revisitée par Eduardo Navas dans *Remix Theory : The Aesthetics of Sampling* (2012). Cela mène inévitablement à un concept fondamental derrière l'évolution du remix : l'héritage des arts de l'appropriation qui ont vu le jour au début du XXe siècle. Dans le même sens, un intérêt particulier sera porté sur le cinéma *found footage* qui émerge du cinéma expérimental russe et américain. Ensuite, pour mieux saisir la pratique du remix et son évolution dans la sphère amateur, je m'inspirerai du paradigme des « pratiques quotidiennes » de Michel de Certeau (1990), ou plus précisément de la distinction que propose l'auteur entre « tactique » et « stratégie » pour définir son paradigme de l'activité tactique.

Dans le troisième chapitre, j'aborderai les cinq critères propres au remix vidéo politique identifiés par Jonathan McIntosh (2010) lors de son analyse historique de ce genre, dans le but de vérifier si notre projet y répond. De plus, pour approfondir notre cadrage, je le situerai par rapport à un corpus de trois œuvres de remix vidéo politique.

Quatrièmement, je partagerai une description de l'œuvre de création, le remix vidéo politique *Paradis Fiscaux : je ne savais pas que je savais*, en insistant sur les étapes de réalisation du projet. Plus précisément, il sera question d'analyser les composantes de notre méthode de travail avec les médias, c'est-à-dire les activités de copier, couper, coller, transformer et recombinaison. En fin de chapitre, je présenterai un sommaire du scénario de l'œuvre, découpé en onze sections, afin de mettre en valeur les relations qui ont été créées entre les nombreux extraits.

Finalement, je porterai un regard sur les limites et les contradictions du remix vidéo politique. En effet, le remix est d'une part perçu comme une pratique numérique avec un potentiel d'émancipation qui trouve ses racines dans les pratiques artistiques critiques et aujourd'hui associé à la culture du logiciel libre. Il se trouve d'autre part au cœur d'un capitalisme devenu informationnel dans lequel les contenus culturels sont

un moteur important de création de valeur et de richesse (Proulx, 2011; Dias da Silva, 2014; O'Dwyer, 2015).

CHAPITRE I

ÉNONCÉ D'INTENTION

*« Nous espérons [...] ouvrir les yeux des masses [...] sur le lien qui unit les phénomènes sociaux et visuels mis en lumière par les caméras. »
- Dziga Vertov (1923)*

1.1 L'engagement par l'activisme vidéo.

Je m'intéresse depuis plusieurs années aux inégalités sociales dans un contexte de développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication (TIC). Depuis 2007, je participe en effet comme vidéaste, monteur et administrateur d'un média indépendant et d'une boîte de production vidéo appelés Les Alter Citoyens⁵. Nous nous spécialisons dans la réalisation de capsules vidéo engagées qui donnent la parole aux citoyens. Dans ce sens, nous contribuons d'une part à dénoncer les discours hégémoniques ainsi que les injustices sociales. Nous nous consacrons d'autre part à une « critique expressive », c'est-à-dire à faire entendre une parole qui est peu entendue, celle des citoyens (Cardon, Granjon, 2005). Notre objectif est d'offrir un contrepoids à la convergence et à la concentration des médias traditionnels en diffusant une information complémentaire à celle relayée par les médias de masse. C'est dans ce contexte engagé et activiste qu'a émergé ma pratique vidéo par laquelle je cherche à contribuer à l'appropriation d'un espace médiatique, incluant l'appropriation « des

⁵ <http://lesaltercitoyens.com/>

outils de parole et de diffusion au sein même du système tel qu'il existe » (Blondeau et Allard, 2012, p.95).

Cette poursuite du droit à la liberté d'expression médiatique provient des mouvements de contestation nés dans les années 1960 qui utilisaient principalement la caméra vidéo comme « témoin » pour dénoncer les injustices sociales et documenter la perspective citoyenne. S'en inspirant depuis 2007, notre collectif produit, réalise et diffuse de façon indépendante des reportages engagés qui visent la mobilisation citoyenne et l'appropriation du pouvoir citoyen par la collectivité. Notre souhait est d'informer différemment et de donner la parole à celles et ceux que l'on entend le moins. Nous concevons le partage de nos vidéos comme un geste de revendication sociale et politique et, par le fait même, nous souhaitons aussi encourager le débat public et la cohésion autour de valeurs communes par la diffusion de textes qui rejoignent nos préoccupations : la mobilisation citoyenne, le pouvoir citoyen, la réforme de nos institutions démocratiques, la liberté d'expression, la lutte pour l'égalité sociale et l'inclusion. Parallèlement, le choix de l'indépendance de contenu nécessite à notre avis l'absence catégorique de commanditaire ou de publicité sur notre site Web. Voici les éléments au cœur de notre manifeste de fondation publié en 2007⁶ :

- Nous croyons qu'un vent de changement secoue présentement le Québec et que de plus en plus de citoyens sont préoccupés par l'état actuel du monde.
- Nous croyons à la force vive d'une société investie de ses citoyens et à l'énergie du rêve collectif.
- Nous croyons qu'un changement positif et durable commence d'abord par le fait d'écouter l'autre, de s'exprimer ouvertement et de confronter ensemble les idées reçues.
- Nous croyons nécessaire pour agir de souligner autant les initiatives lumineuses et constructives que de dénoncer l'incohérence et l'injustice.

⁶ http://lesaltercitoyens.com/?page_id=336

- Nous croyons qu'Internet est un moyen accessible pour canaliser une mouvance vers le changement et nous tâcherons de l'utiliser avec discernement, au meilleur de notre connaissance et de notre création, comme espace de réflexion, d'expression et de mobilisation.

En somme, ce sont ces valeurs fondatrices qui guident ma pratique artistique. C'est pourquoi ce projet de recherche-création s'inscrit dans la mouvance de l'activisme vidéo sur Internet et cherche à contribuer à la critique d'un problème mondial affectant la totalité des citoyens : les paradis fiscaux.

1.2 L'engagement par le remix vidéo politique.

*« La vidéo fondée sur l'association est par essence recombinate.
Elle assemble et r assemble des images culturelles fragmentaires,
laissant leur signification vagabonder librement sur la grille des possibilités. »*
- Critical Art Ensemble (1997)

Suite à l'explosion des plateformes de partage vidéo telles que YouTube, Dailymotion et Vimeo et à l'intensification des mouvements sociaux comme le printemps arabe (décembre 2010), le mouvement des Indignés en Europe (mai 2011), le mouvement « Occupy » aux  tats-Unis (octobre 2011) et le Printemps  rable au Québec (février 2012), j'ai commencé à exp rimer en utilisant des vidéos produites par d'autres vidéastes activistes. C'est ainsi que ma pratique est passée du paradigme de la « caméra témoin » au paradigme de la « vidéo recombinate » (Blondeau et Allard, 2012). C'est alors que j'ai constaté le potentiel et la force derrière la réutilisation/combinaison de multiples sources médiatiques. D'une part, elle représentait selon moi une forme de solidarité entre vidéos activistes permettant, par la juxtaposition de points de vue divers et multiples, de dépasser le contenu original et d'avoir une compréhension plus large de la problématique choisie. D'autre part, étant depuis ma jeunesse un grand consommateur de médias, ce changement de paradigme

de création a eu un effet libérateur sur ma pratique puisque chaque contenu consommé pouvait dorénavant servir comme matière première au montage. Il était maintenant possible de mettre en œuvre mon propre film, imaginé à partir des films que je venais de visionner. Conséquemment, c'est la volonté de mieux comprendre ce tournant dans ma pratique vidéo activiste qui a motivé ce projet de maîtrise sur le remix vidéo politique. Plus précisément, je m'intéresse à la façon dont cette méthode de travail avec les médias peut aborder des enjeux sociaux complexes peu connus par la majorité de la population.

Par exemple, lors de ma première année à la maîtrise en 2012 et dans le cadre de ma pratique vidéo activiste, j'ai filmé une conférence sur la critique du Plan Nord, l'activisme et la mobilisation étudiante à laquelle participait Alain Deneault. C'est à partir de cette captation, mise en relation avec des vidéos préexistantes trouvées sur le Web, que j'ai construit mon premier remix vidéo politique portant un regard critique sur le Plan Nord⁷. Lors de ce projet, j'ai été fasciné de constater la force de la juxtaposition des images et des dialogues créée par la technique du multiécran. De plus, il était possible avec ce procédé de montrer les deux côtés contradictoires du Plan Nord : d'une part le gouvernement axé sur l'exploitation économique des matières premières ; de l'autre, les droits des Premières Nations, les environnementalistes et les activistes contre ce projet.

Fasciné par ce nouveau processus créatif, je me suis intéressé par la suite à la critique des médias traditionnels. Pour ce faire, j'ai eu recours une nouvelle fois au commentaire critique d'Alain Deneault que j'ai remixé avec des images d'archives publicitaires, des reportages et d'autres médias populaires trouvés sur Internet⁸. Ce remix démontre comment les médias traditionnels manipulent la population dans le but de nous vendre des produits de consommation. À cette fin, je me suis approprié un symbole fort appartenant à la critique des médias, l'homme avec une tête TV (*T.V head*),

⁷ <https://vimeo.com/123325253>

⁸ <https://vimeo.com/89616731>

que j'ai répété et varié tout au long du remix. J'ai mis en relation cette icône avec des images d'archives publicitaires des années 1940-1950-1960, des images scientifiques démontrant le fonctionnement de nos yeux et de nos oreilles, des reportages journalistiques, des films populaires, etc. Ce deuxième exercice mettait l'emphase sur l'expérimentation et les transformations numériques des matières premières telles que le recadrage, le multiécran, la resonorisation, l'incrustation d'images, le multipiste, etc. Quoique la critique des médias traditionnels m'interpelle encore aujourd'hui, il s'est avéré que le réel problème derrière les inégalités sociales grandissantes sont les paradis fiscaux, là où se cache l'argent de la corruption politique, du crime organisé et de l'évasion fiscale. C'est là qu'il faut porter notre regard si nous voulons vraiment rétablir l'équilibre économique des nations.

1.3 Les paradis fiscaux

« Les paradis fiscaux, le secret bancaire, c'est terminé ! »
- Nicolas Sarkozy (2006)

Il est inquiétant de constater que nous vivons aujourd'hui une des plus grandes concentrations de la richesse jamais observées. La situation économique mondiale est devenue alarmante puisqu'en 2017, « les 8 personnes les plus riches du monde possèdent autant que les 3,6 milliards de personnes les plus pauvres »⁹. Ce constat s'impose en dépit des multiples crises financières qui appauvrissent les gouvernements mondiaux qui, en réaction, imposent des mesures d'austérité à leurs citoyens. Les ultras riches sont ceux qui bénéficient le plus de la croissance de l'économie mondiale, et ce aux dépens des plus pauvres. Et selon plusieurs experts en la matière, la cause

<http://oxfam.qc.ca/wp-content/uploads/2017/01/Une-%C3%A9conomie-au-service-des-99r-%C3%A9sum-%C3%A9.pdf?x91175>

principale des inégalités grandissantes serait l'évasion fiscale, c'est-à-dire le détournement de fonds publics (taxes) vers les paradis fiscaux où le taux d'imposition sur le capital est réduit, voire nul (Thiollet, 2002; Deneault, 2010; Chavagneux et Palan, 2012). Ultiment, l'évasion et l'évitement fiscaux ont comme conséquence d'appauvrir les citoyens en les privant de fonds publics qui auraient normalement été investis dans les domaines de la santé, de l'éducation, de la culture ou encore de l'environnement. Notamment, selon le projet de lutte contre l'érosion de la base d'imposition et le transfert de bénéfices (BEPS) de l'OCDE/G20 : « le manque à gagner pour les États pourrait être compris entre 4 et 10% des recettes totales de l'impôt sur les bénéfices des sociétés, soit entre 100 et 240 milliards de dollars chaque année à l'échelle mondiale » (OCDE, 2015). Comment est-il possible pour les mieux nantis de ce monde de cacher des centaines de milliards de dollars, et ce avec l'accord de nos États de droit soi-disant démocratiques? Face à l'ampleur de ces chiffres, nous croyons important comme citoyen de mieux comprendre les mécanismes en action derrière les paradis fiscaux.

1.3.1 Que sont les paradis fiscaux ?

Quoiqu'il n'existe pas de définition officielle juridique, leur nom l'indique, les paradis fiscaux sont des États ou zones administratives favorisant l'évasion ou l'évitement fiscal. Plus précisément, c'est en 1998 que l'OCDE reconnaît aux paradis fiscaux quatre critères centraux :

1. Ils prévoient une fiscalité nulle ou quasi nulle.
2. Ils ne prévoient aucune législation ni réglementation contraignante dans certains secteurs donnés.
3. Ils n'obligent dans leur territoire à aucune activité substantielle.

4. Ils imposent aux institutions inscrites chez eux le secret bancaire et ne prévoient aucune ou peu de coopération avec des représentants d'États étrangers enquêtant sur des acteurs inscrits chez eux.

Grâce à ces critères, les pays identifiés comme paradis fiscaux (voir Annexe A) encouragent, voire font la promotion de l'évasion fiscale (illégal) ou l'évitement fiscal (légal) en mettant à disposition des détenteurs de fortune ou des grandes entreprises des mécanismes de gestion permettant de contourner les lois fiscales de leur premier pays d'adoption. Sans surprise, ce sont principalement les multinationales ayant des filiales dans ces pays qui profitent des paradis fiscaux, et ceci en grande partie grâce à l'accord de nos gouvernements. Ceci soulève plusieurs questions éthiques importantes : comment se peut-il que nos gouvernements, qui ont pour vocation première le bien-être des citoyens et le développement social, permettent, voire encouragent les plus riches à éviter de payer leurs justes parts ?

Lors de son passage à la Commission des finances publiques du Québec portant précisément sur les paradis fiscaux, l'expert Alain Deneault, philosophe critique et auteur du livre *Offshore, Paradis fiscaux et souveraineté criminelle* (2010), nous rappelle que « les paradis fiscaux sont comme législation les adversaires des États de droits. Parce que leur nature même ont pour vocation à neutraliser l'État de droits dans son fonctionnement ailleurs dans le monde¹⁰».

Un exemple flagrant de ce copinage politique est l'accord sur la non double imposition entre le Canada et la Barbade signé en 1980¹¹. Celui-ci permet à des sociétés et citoyens canadiens de transférer au Canada leurs fonds enregistrés à la Barbade sans payer d'impôts. Autrement dit, un contribuable canadien doit répondre à certaines contraintes fiscales au Canada imposées par la loi. Cependant, sachant que les paradis

¹⁰ Audition d'Alain Deneault, 15 septembre 2016, Commission des finances publiques du Québec : <http://www.assnat.qc.ca/fr/video-audio/archives-parlementaires/travaux-commissions/AudioVideo-68853.html>

¹¹ Voir le traité - F102234, Affaire mondiales Canada, <http://www.treaty-accord.gc.ca/text-texte.aspx?lang=fra&id=102234>

fiscaux lui proposent des dispositifs capables de supprimer ces dites contraintes fiscales, celui-ci choisit de délocaliser ses actifs vers ces législations sans taxes. On pourrait penser qu'un tel accord aurait des impacts limités puisque la Barbade est une petite nation sans véritable influence économique. Mais au contraire, la Barbade est devenue le 3e pays où les entreprises canadiennes investissent le plus derrière nos plus importants partenaires financiers tels que les États-Unis et le Royaume-Uni¹². Ce constat signifie que nos entreprises canadiennes investissent plus à la Barbade qu'en Allemagne ou en France. Il est ainsi évident que l'évitement et l'évasion fiscaux sont les critères qui attirent les investisseurs vers ce paradis fiscal.

D'ailleurs, l'implication du Canada à la Barbade n'est pas nouvelle. Paul Martin, l'ancien premier ministre du Canada, fut l'unique actionnaire d'une société de transport maritime, la *Canada Steamship Lines*, qui a relocalisé la gestion de sa flotte internationale à la Barbade alors qu'il était ministre des Finances de 1993 à 2002. Conséquemment et grâce à l'accord sur la non double imposition, l'entreprise inscrite à la Barbade ne payait pas d'impôts au Canada. Autrement dit, notre propre ministre des Finances, le plus haut gestionnaire économique de l'État devenu par la suite premier ministre, a eu recours aux dispositifs des paradis fiscaux pour échapper aux droits et aux devoirs que tous les citoyens canadiens doivent pourtant respecter.

Qui plus est, ce comportement éthique douteux n'est pas l'affaire d'un seul politicien. A ce jour, le Canada partage son siège à la Banque Mondiale et au fonds monétaire international (FMI) avec douze paradis fiscaux et se veut donc un allié politique important pour les législations de complaisance¹³. Ces alliances ont aussi pour

¹² Statistique Canada, Bilan des investissements internationaux du Canada, Investissement direct canadien à l'étranger et investissement direct étranger au Canada, par pays, valeurs annuelles (en dollars), CANSIM, tableau 376-0051. <http://www.ic.gc.ca/eic/site/cprp-gepmc.nsf/fra/00020.html#10>

¹³ Le 16 avril 2016 et le 9 octobre 2015, le Canada a déposé une déclaration au CMFI pour le compte d'Antigua-et-Barbuda, des Bahamas, de la Barbade, du Belize, du Canada, de la Dominique, de la Grenade, de l'Irlande, de la Jamaïque, de Saint-Kitts-et-Nevis, de Sainte-Lucie et de Saint-Vincent-et-les-Grenadines. https://www.fin.gc.ca/bretwood/bretwd15_2-fra.asp

objectif d'attirer les *High net worth individuals*, les millionnaires qui détiennent au moins un million de dollars en actifs superflus (étrangers à la consommation). Dernièrement, la firme comptable KPMG s'est faite épingler par l'Agence du Revenu au Canada pour avoir fait la promotion de ses stratégies en évasion fiscale auprès d'une clientèle possédant un minimum de dix millions de dollars à investir dans les paradis fiscaux. Selon les journalistes de Radio Canada, « le dossier semble bloqué en Cour fédérale » et il serait mention de pourparlers « confidentiels avec le ministère fédéral de la Justice dans le but de régler l'affaire à l'amiable »¹⁴. Regardons maintenant de plus près les principaux mécanismes d'évasion et d'évitement fiscaux utilisés par les paradis fiscaux.

1.3.2 Les sociétés-écrans

Également nommé « sociétés à numéros » ou « coquilles vides », ce type de compagnies est tout à fait légal et permet « de masquer les opérations financières d'un ou de plusieurs sociétés ». (Larousse, 2017). Autrement dit, les sociétés-écrans tout comme le secret bancaire permettent de dissimuler l'identité et les activités financières d'une entreprise. Par conséquent, les efforts déployés par les autorités financières sont neutralisés à cause du manque de traces et de preuves concrètes. Un rapport de l'OCDE publié en 2006 décrit bien le mécanisme :

Faire transiter une opération commerciale par une société-écran située dans un paradis fiscal permet, en ajoutant un intermédiaire dans la chaîne, de majorer les prix d'achat, de minorer les prix de vente afin de constituer dans ce pays une caisse noire en franchise d'impôt qui pourra être utilisée, soit au bénéfice personnel du dirigeant, soit pour payer la corruption¹⁵.

¹⁴ <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/744361/kpmg-millionnaires-canadiens-tromper-fisc-agence-revenu-canada>

¹⁵ Document de séance de l'OCDE, *La lutte contre la fraude et la corruption dans les marchés publics*, p.13, 2006) <https://www.oecd.org/fr/gouvernance/ethique/37953863.pdf>

Aussi, il est évident que les sociétés-écrans facilitent l'évasion fiscale, c'est-à-dire le transfert des bénéfices d'une compagnie établie dans un pays à haute fiscalité vers une société-écran basée dans un paradis fiscal, et ce en toute légalité. Ce stratagème fiscal permet aussi le blanchiment d'argent ou la remise en circulation d'argent provenant d'activités illégales vers les marchés financiers légaux.

Ainsi, dans un paradis fiscal, il est possible de créer ou de dissoudre facilement et rapidement des sociétés, d'acheter très vite des « coquilles vides », de bénéficier des conseils avisés de personnages compétents. En outre, n'ayant adhéré à aucune convention internationale, le pays n'applique aucune convention susceptible de permettre le suivi financier des opérations commerciales ou l'échange de renseignements financiers¹⁶.

Encore ici, il nous apparaît alarmant d'un point vu éthique que nos institutions démocratiques connaissent parfaitement le fonctionnement des sociétés-écrans et acceptent et valident néanmoins leur existence. Il s'agit de la même chose concernant les prix de transfert qui sont un autre élément clé dans l'évasion fiscale.

1.3.3 Le prix de transfert

Pour qu'il y ait un prix de transfert, plusieurs entités doivent être mobilisées. C'est pourquoi cette technique de transfert de capitaux est principalement employée par les multinationales ayant de multiples filiales à travers le monde. Notamment, selon la définition de l'OCDE, les prix de transfert sont « les prix auxquels une entreprise transfère des biens corporels, des actifs incorporels, ou rend des services à des entreprises associées¹⁷ ». Selon l'Agence du Revenu du Canada, « les prix de transfert sont les prix auxquels les services, les biens corporels et les biens incorporels sont

¹⁶ Ibid

¹⁷ Principes de l'OCDE applicables en matière de prix de transfert à l'intention des entreprises multinationales et des administrations fiscales. <http://www.oecd.org/fr/ctp/prix-de-transfert/principes-de-locde-applicables-en-matiere-de-prix-de-transfert.htm>

échangés entre parties ayant un lien de dépendance dans le cadre d'opérations transfrontalières¹⁸ ».

Ce stratagème est aujourd'hui utilisé par la majorité des multinationales telles que Google, Facebook, Microsoft, Amazon, etc. Ces géants économiques possèdent tous une myriade d'entités indépendantes multipliées à travers plusieurs nations. Chacune de ces entités est imposée de façon indépendante, c'est-à-dire pays par pays. De cette manière, elles peuvent s'envoyer entre elles des factures, s'emprunter des fonds et délocaliser des actifs de façon à concentrer le plus de capitaux possible dans les États où le taux d'imposition est faible, c'est-à-dire dans les paradis fiscaux. Dans son audition à la Commission des finances publiques du Québec (2015), l'expert Alain Deneault partage la manière dont une entreprise comme Google utilise le prix de transfert afin d'éviter de payer de l'impôt :

[les dirigeants de Google], sur la base des brevets et de la propriété intellectuelle, ont créé des filiales dans les paradis fiscaux en Irlande, qui est en lien avec une autre filiale aux Pays-Bas, qui est en lien avec une autre filiale aux Bermudes. Et on fait comme Google en 2011, c'est-à-dire créer une entité qui est propriétaire des droits de propriété intellectuelle d'utilisation d'une marque comme Google, et elle peut facturer à toutes les autres entités du groupe des redevances pour que soit concentré le maximum de capital de son entité dans les paradis fiscaux. Ce qui fait que Google paie 2,4 % d'impôts sur la totalité de ses revenus¹⁹.

Essentiellement, les sociétés-écrans et les prix de transfert occupent un rôle central autant dans les systèmes fiscaux internationaux occupés par les multinationales que dans les économies souterraines dominées par les trafiquants de drogue, d'armes de guerre, de prostitution et de traite humaine, etc. En effet, les paradis fiscaux sont aussi diversifiés et spécialisés que le sont les différents types d'entreprises et de trafics.

¹⁸ <http://www.cra-arc.gc.ca/tx/nrdsnts/cmmn/trns/menu-fra.html>

¹⁹ Audition d'Alain Deneault, 15 septembre 2016, Commission des finances publiques du Québec : <http://www.assnat.qc.ca/fr/video-audio/archives-parlementaires/travaux-commissions/AudioVideo-68853.html>

Que ce soit les plusieurs centaines de ports francs et de zones franches dans le monde, en passant par les paradis bancaires, judiciaires et réglementaires, ces lieux permettent tous à leurs utilisateurs d'opérer sans encadrement légal contraignant, et donc d'outrepasser les lois qui protègent l'environnement et les droits humains. Par le fait même, la majorité des multinationales ont délocalisé leurs activités dans des zones franches pour réduire au maximum le salaire de leurs employés tout en les exposant à des conditions de travail qui ne seraient pas acceptées par les gouvernements ayant signé la Charte des droits de la personne.

Parallèlement, les paradis fiscaux sont également le lieu d'inscription du crime organisé, qui est à son tour responsable de la corruption politique, du trafic d'armes, de l'embauche de mercenaires, de la traite des esclaves sexuels, etc. Notamment, c'est l'activité illégale du blanchiment d'argent dans les paradis fiscaux qui permet aux criminels de récolter leurs profits légalement. Selon l'Office des Nations Unies contre la drogue et le crime (ONUDC), « l'estimé du blanchiment d'argent dans le monde représente 2 à 5 % du PIB mondial, soit 800 milliards de dollars »²⁰.

En effet, la finance *offshore* est un domaine en forte croissance, à un point tel que toutes les grandes banques mondiales y ont recours. Aujourd'hui, les paradis fiscaux concentrent ainsi plus de la moitié des capitaux mondiaux (Deneault, 2010). Cependant, malgré les impacts sociaux importants engendrés par ce phénomène tels que l'appauvrissement des États par l'évasion fiscale, le blanchiment d'argent, l'influence politique et la corruption, le secret bancaire empêche systématiquement les journalistes, les chercheurs universitaires et le public en général de se mobiliser contre le phénomène. Alain Deneault, philosophe critique et auteur du livre *Offshore, Paradis fiscaux et souveraineté criminelle* (2010) nous rappelle que « les enjeux *offshore* n'occupent pas d'espace central et récurrent dans les grands médias,

²⁰ <https://www.unodc.org/unodc/en/money-laundering/globalization.html>

mais on les retrouve paradoxalement au centre des intrigues du cinéma de masse, des romans policiers et de la bande-dessinée » (Deneault, 2010, p.104).

D'ailleurs, dans son chapitre intitulé « Une esthétique *offshore* de masse », l'auteur identifie plus d'une trentaine de productions esthétiques de masse telle des films hollywoodiens, des bandes-dessinées et des romans de gare faisant référence aux paradis fiscaux, et ce depuis 1928 (voir Annexe B). Ces références fictionnelles ont étonné le chercheur par leur vraisemblance saisissante illustrant des cas précis et variés de la finance *offshore* tels que le blanchiment d'argent, l'évasion fiscale, la corruption politique, les réseaux de prostitution et trafics de toutes sortes (armes, humains, drogues, etc.). Ces œuvres populaires nous confirment non seulement l'existence de ce phénomène mondial, mais nous donne aussi accès aux mécanismes précis et détaillés de l'évasion fiscale, ainsi qu'un aperçu des motifs psychologiques des personnages corrompus qui y ont recours. Le registre des œuvres grand public est ainsi « à peu près le seul qui sache aborder le sujet [les paradis fiscaux] de front et dans à peu près toutes ses complexités » (Deneault, 2010, p.104). Cette approche esthétique que propose Deneault nous semble une piste intéressante pour mieux comprendre et démystifier la finance *offshore*.

CHAPITRE II

SOURCES DE L'ŒUVRE ET CONCEPTS

2.1 Les matières premières: les médias populaires et la vraisemblance

« *L'argent en soi n'est pas gagné ou perdu, il est simplement transféré... d'une poche à une autre poche, voilà tout. C'est comme un tour de magie !* »
- Gordon Gecko, *Wall Street* (Oliver Stone, 1980)

Dans un premier temps, ce projet de recherche-crédation s'intéresse à la présence des paradis fiscaux dans les arts du divertissement populaire. À ce sujet, Alain Deneault, dans son essai théorique *Offshore : paradis fiscaux et souveraineté criminelle* (2010), nous rappelle que les artistes sont les premiers, parmi ceux qui ont accès à la parole publique, à avoir traité des paradis fiscaux. À partir des années 1970, ce sont notamment des réalisateurs, des bédéistes et des romanciers – et non des journalistes, des universitaires ou des militants – qui ont évoqué le problème des paradis fiscaux. Selon Deneault, ils inscrivent de plus les paradis fiscaux dans leurs intrigues par souci de vraisemblance. Plus précisément, c'est le philosophe grec Aristote, dans son essai fondateur *la Poétique* (335 av. J.-C.), qui réfléchit le premier à cette stratégie littéraire permettant l'adhésion et l'identification du public aux intrigues. Pour Aristote, la vraisemblance pose des questions plus complexes que celles du vrai, car « l'affaire du poète ce n'est pas de parler de ce qui est arrivé, mais bien de ce qui aurait pu arriver et des choses possibles, selon la vraisemblance ou la nécessité » (Aristote, chapitre IX,

I.). Différente de l'imitation, la vraisemblance s'intéresse aux caractéristiques nécessaires à une situation afin de « créer un narratif probable, logique, unifié par des enchaînements, qui vont satisfaire les croyances, les opinions et la représentation du réel » (Mercier, 2009, p.2). C'est pourquoi le poète réfléchit à la manière de présenter un personnage, de façon à ce qu'il fasse impression, et aux manières de faire pour que des événements se développent avec un air de naturel, rendant crédible une situation. En effet, les références aux paradis fiscaux dans les productions de divertissements populaires (films, livres, bandes-dessinées) sont nombreuses, complexes et variées, au point que Deneault leur attribue un genre spécifique nommé : « *productions esthétiques offshore de masse* ²¹ ». Ce genre de productions médiatiques possède notamment un ensemble de traits communs tels que les thèmes de la corruption politico-financière, l'espionnage, le trafic de toutes sortes (armes, humains, drogues), l'évasion fiscale, le blanchiment d'argent, les organisations criminelles, le terrorisme, etc. De toute évidence, les arts du divertissement ont intégré la question des paradis fiscaux à leurs histoires par souci de vraisemblance, pour qu'on les croit.

Par exemple, le film culte d'Oliver Stone intitulé *Wall Street* (1987) met en lumière les activités de Gordon Gecko, un courtier new-yorkais expert manipulateur des marchés financiers. Pour rendre crédible un tel personnage et pour susciter l'adhésion du public au récit, le réalisateur se devait d'inclure les paradis fiscaux et l'utilisation de comptes à numéro dans son scénario, ceux-ci étant des composantes majeures du monde de la haute finance internationale. De plus, lorsque Gordon Gecko prononce la phrase, devenue célèbre, « *greed is good* », Oliver Stone évoque le cas d'Ivan Boesky, un homme d'affaires ayant joué un rôle important dans un délit d'initié dans les années 1980 qui, lors de son procès, aurait déclaré la phrase « *greed is right* », suscitant à l'époque la controverse. Cet exemple n'est pas sans rappeler l'intérêt majeur

²¹ Deneault, Alain (2010). *Offshore : Paradis Fiscaux et souveraineté criminelle, chapitre 13 : Une esthétique offshore de masse*, Écosociété, Montréal.

d'Oliver Stone pour introduire des éléments de vraisemblance dans l'écriture de ses scénarios afin de développer minutieusement l'adhésion de son public.

Ces références *offshore* populaires dévoilent par ailleurs « des connaissances » sur les mécanismes de l'évasion fiscale, des « faits attestés », des « opinions » et « des représentations » provenant directement de l'actualité et vérifiables empiriquement (Mercier, 2012, paragra.14). Tel est le cas du film québécois *Papa et la chasse au lagopède* (2006) de Robert Morin, qui raconte l'histoire d'un homme d'affaires malhonnête nommé Vincent Lemieux, directement inspiré de la vie de Vincent Lacroix. Ce dernier a détourné, en 2005, plus de 100 millions de dollars volés à de petits épargnants et cachés dans les paradis fiscaux. Dans le même sens, la saison 3 de la télésérie *Damages* (2010) met en scène une famille riche et puissante qui se retrouve au cœur d'une fraude financière de style « Ponzi ». Cette histoire vraisemblable est inspirée de l'affaire Madoff, un des courtiers les plus importants de Wall Street qui aurait volé, en 2008, près de 65 milliards de dollars américains. Au fil de dix épisodes de cette série, il est fascinant de constater la justesse des références qui démontrent les mécanismes de la finance *offshore*. Notamment, l'épisode 7, intitulé *Paradis fiscal*, se déroule à Antigua aux Bermudes et démontre la stratégie d'évasion fiscale nommée « mule financière », qui a pour but de faciliter le transfert d'un compte à numéros *offshore* vers celui d'une association caritative aux États-Unis, à l'abri du regard des autorités fiscales.

Autrement dit, la vraisemblance est aussi de nature idéologique, car il s'agit de produire une représentation du réel construite à partir d'« un corps de maximes et de préjugés qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs » (Genette, 1979, p.81). Dans notre cas, il est évident que ces productions esthétiques représentent un paradigme caractérisé par des valeurs capitalistes néolibérales véhiculant une vision du monde où dominant l'argent et le pouvoir, à leur tour synonymes de la richesse, du luxe, de la corruption, de la domination, de la violence, de l'avarice, du secret, etc. Dans le même sens, les personnages sont principalement

des hommes d'affaires blancs, riches et puissants, des avocats et banquiers manipulateurs, des politiciens corrompus, des agents secrets assassins ou des criminels sanguinaires de toutes sortes. Les lieux sont aussi des symboles de pouvoir et de richesse : des banques, des villas et des hôtels luxueux, pourvus de yachts, de jets privés, de voitures exclusives, sans oublier les nombreuses femmes-objets. Force est d'admettre que ces « représentations du réel » propres aux paradis fiscaux et que l'on retrouve dans la fiction populaire mettent en lumière le côté obscur et habituellement secret de l'idéologie néolibérale liée à la corruption, aux activités illégales, à l'évasion fiscale et à l'accumulation grossière de la richesse aux dépens des citoyens. Dans tous ces cas, les paradis fiscaux font partie d'un « système de forces et de contraintes naturelles, auxquelles le récit obéit comme sans les percevoir » (Genette, 1979, p.76). C'est pourquoi le public connaît les paradis fiscaux, car on les accepte comme élément narratif « logique » et « probable » pour ce genre d'histoires. Cependant dans ces films, on nous donne rarement l'opportunité d'y réfléchir de façon critique.

En somme, les « *productions esthétiques offshore de masse* » sont pertinentes d'un point de vue politique, car elles révèlent un état de conscience du public en général sur les nombreux enjeux liés aux paradis fiscaux. Ces références vraisemblables sont en effet « un indicateur de l'état de connaissance de l'époque à l'égard du problème » (Deneault, 2010, p.106). De cette manière, les arts populaires rendent visible ce qui est difficilement observable dans la réalité à cause du secret bancaire. Cependant, il est important de noter que la grande majorité de ces films, romans et bandes-dessinées ne sont pas directement critiques envers les paradis fiscaux. Au contraire, Deneault nous rappelle que « ces représentations imaginaires [...] parasitent la compréhension du réel même auprès des intéressés » (Deneault, 2010, p.112). De telle manière que la déconstruction des médias populaires permet de littéralement couper, comme le dit Pierre Bourdieu, « les faits divers qui font diversion » (Bourdieu, 1996). C'est dans ce sens que le remix *Paradis fiscaux : Je ne savais pas que je savais* intervient : rappeler nos connaissances collectives sur cet enjeu que nous connaissons déjà grâce aux médias

de masse. En d'autres mots, il s'agit de créer un remix vidéo politique portant un regard critique sur les paradis fiscaux à partir de fragments audiovisuels préexistants, issus des médias populaires en relation avec le discours analytique d'Alain Deneault.

2.2 L'héritage technologique : la reproduction mécanique

« *Chaque époque rêve de la suivante* »
- Walter Benjamin (1936)

Le remix vidéo politique fait partie d'un continuum de pratiques créatives qui trouve ses origines au croisement des domaines de la technologie, des arts et de la politique. D'abord, le remix comme méthode de réutilisation de matières préexistantes est intimement lié à l'évolution des technologies de la reproduction telles que l'imprimerie, la photographie, la phonographie et la cinématographie (Wees, 1999; Manovich, 2007; Navas, 2012; Khun, 2012). À cet effet, c'est Walter Benjamin, dans son opus intitulé *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), qui est le premier à décrire les effets importants provoqués par la reproduction de masse des œuvres d'art. Selon l'auteur, la reproduction mécanisée intervient directement sur le « ici et le maintenant » (*hic et nunc*) de l'œuvre en détachant « l'objet reproduit de la tradition » de façon que « l'existence unique » de l'original se voie substituée par une pluralité de copies et, par le fait même, devienne accessible à une masse de spectateurs (Benjamin, 1936, II). Effectivement, l'activité de la reproduction crée une véritable révolution artistique et sociale, car « au lieu d'être basé sur le rituel, il (le produit d'art) commence à être basé sur une autre pratique : la politique » (Benjamin, 1936, p.4). Il s'agit de donner à une masse de spectateurs le pouvoir de réactiver l'œuvre d'art, et ce peu importe le lieu où ils se trouvent. Par la suite, il n'est pas surprenant de constater que les procédés de reproduction et de réactivation ont

grandement contribué, d'une part, à l'émergence des mouvements de masse contemporains et, d'autre part, au développement de nouvelles pratiques artistiques qui vont donner naissance au remix.

À ce sujet, Eduardo Navas, dans *Remix Theory : The Aesthetics of Sampling* (2012), s'appuie sur la théorie de Benjamin pour identifier les trois étapes chronologiques propres à la reproduction mécanique (voir Annexe D), ainsi que les quatre phases propres à l'évolution du remix (voir Annexe E). L'analyse historique du remix proposée par Navas permet de mettre en lumière les relations entre le développement de la pratique du remix et l'évolution des technologies de la reproduction, et ce sur une période de plus de 180 ans (1830-2016). Notamment, chaque technologie de la reproduction est accompagnée d'une pratique créative à usage critique. Par exemple, l'imprimerie permet le collage, la photographie permet le photomontage, la cinématographie permet la vidéo recombinaute ou le *found footage*. De nombreux exemples nous proviennent en premier du dadaïsme puis, plus tard, du surréalisme. C'est durant cette deuxième étape et grâce à la popularité grandissante du photomontage que l'échantillonnage devient une esthétique légitime et reconnue par les milieux artistiques (Navas, 2012, p.19). Toutefois, ce n'est que vers les années 1990 qu'intervient la troisième étape de la reproduction mécanisée, appelée « nouveau média ». Elle est caractérisée par la mobilisation de l'ordinateur personnel, « l'instrument idéal de remixage » qui permet l'enregistrement (reproduction) et la manipulation (transformation) de l'image et du son sous le même code binaire (Navas, 2012, p.15). Cette étape est aussi marquée par la musique des DJ disco et hip-hop des années 1980 qui utilisaient des machines à échantillonnage pour découper des morceaux musicaux (*samples*) préexistants afin d'en faire des remix nouveaux. À ce sujet, Manovich et Navas rappellent que l'origine du mot remix provient du « mélangeur multipiste » (*mixer*) permettant le contrôle de pistes musicales indépendantes telles que la voix, la batterie, les claviers, etc. C'est aussi à cette époque

que les industries culturelles ont multiplié leurs efforts pour criminaliser les procédés artistiques liés au remix.

Il est vrai que depuis leur introduction, les technologies de la reproduction ont aussi été associées aux actes de piratage. En effet, durant la révolution industrielle, elles ont rapidement été récupérées par les entreprises privées qui ont vu l'immense potentiel de profits grâce à la marchandisation de biens culturels distribués à une masse de consommateurs. Dans le but de protéger leurs investissements, elles développèrent des stratégies juridiques appelées droits d'auteur, tel que démontré par la création du « *music copyright bill* » apparu en 1906²². 70 ans plus tard, ces mêmes lois cherchent à criminaliser les pratiques liées au remix et initiées par les DJ disco et hip-hop. Conséquemment, au moment de son ascension, le procédé contemporain musical du remix n'a jamais été reconnu par les milieux académiques comme étant légitime (Manovich, 2007). Malgré les efforts des industriels pour étouffer les méthodes amateurs de la reproduction (copie) et de l'échantillonnage, le piratage est aujourd'hui la tactique de prédilection utilisée par les internautes ayant peu de moyens pour accéder aux objets culturels payants, et ce à l'échelle mondiale (Maigret et Roszkowska, 2015). Par exemple, l'essai numérique en évolution *The Piratebook* (2015) démontre clairement la grande richesse attribuée au piratage qui, ironiquement, ne trouverait pas ses origines dans le vol ou l'usage criminel : au contraire, l'origine étymologique du mot piratage serait liée à « l'expérience et l'expérimentation » (Johns, 2013, p.14)²³. En effet, plusieurs chercheurs et experts légaux sont d'avis que le piratage est une pratique créative qui contribue à enrichir la culture de multiples façons (Lessig, 2007; Manovich 2007; Jenkins 2008; McIntosh 2012). Par exemple, Lawrence Liang, expert juridique indien, va jusqu'à définir le piratage comme un moteur de créativité avec une infrastructure qui donne « accès à la culture » (*Piratebook*, p.17). Dans le même sens, la culture du piratage est fortement associée à celle du logiciel libre qui défend la liberté

²² *The Pirate Book*, (p.24) edited by Nicolas Maigret et Maria Roszkowska, thepiratebook.net

²³ Johns, Adrian Piracy The Intellectual Property Wars from Guttenberg to Gates.

d'Internet et l'accès gratuit à la culture. Le remix vidéo politique s'inscrit dans ce paradigme de l'appropriation et du libre accès à la culture dans lequel l'expérimentation, la reproduction et l'appropriation sont des moteurs importants de création artistique.

2.3 L'héritage artistique: l'appropriation

*« La question artistique n'est plus, "que faire de nouveau?"
mais plutôt : "que faire avec ?" »
- Nicolas Bourriaud (1999)*

Au cœur de la pratique du remix vidéo politique se retrouve l'appropriation artistique. Elle consiste principalement à « copier consciemment et avec une réflexion stratégique » les travaux d'autres artistes (Wikipédia)²⁴. En ce sens, le concept d'appropriation retenu pour ce projet ne renvoie pas au plagiat ou au vol. Au contraire, il s'agit d'« une composante du processus créateur. Il s'agit d'un processus actif, d'un acte volontaire, qui relève d'un certain engagement » (Berthet, 1998). En effet, c'est « l'intention » et la « relecture » d'un objet ou d'une idée, et conséquemment le geste posé par l'artiste, qui différencient l'acte de citer de celui du plagiat. Trouvant aussi une forte influence dans les théories critiques, l'objectif principal de ces artistes antiautoritaires et anticapitalistes était d'utiliser l'art comme véhicule pour contester les atrocités de la guerre et les effets aliénants du capitalisme. L'artiste le plus important qui employait ce processus est Marcel Duchamp qui développa en 1914 le concept des « *readymades* » à partir d'objets industriels ordinaires que l'artiste sélectionnait, modifiait (ou non) et exposait en tant que nouvelles œuvres d'art. Pour Duchamp, le simple « acte de choisir » représentait une forme de production artistique parce qu'il s'agissait de « donner une idée nouvelle à un objet » déjà existant (Bourriaud, 1999,

²⁴ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Appropriation_\(art\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Appropriation_(art))

p.20). De plus, les « *readymades* » de Duchamp étaient une sorte de canulars dont le but était de secouer les autorités artistiques traditionnelles qui déterminaient ce qui était ou non des œuvres d'art. Par la suite, dans les années 1920, l'appropriation investit les pratiques artistiques comme le photomontage et le photocollage popularisés par les artistes constructivistes russes tels que Rodtchenko et Lissitzky ainsi que les photographes dadaïstes allemands Raoul Hausman, John Heartfield et Hannah Hoch. Essentiellement, ils s'approprièrent des symboles médiatiques conçus par le biais des grandes idéologies totalitaires telles que le communisme, le nazisme et le capitalisme, afin de les réagencer en une nouvelle œuvre d'art avec une portée critique sur ces régimes. D'ailleurs, les procédés du photomontage tels que le copier/couper/coller développés par John Heartfield sont devenus, dans les années 1990, les fondements du fameux logiciel Photoshop, aujourd'hui un standard dans l'édition de l'image (Navas, 2012, p.19). En effet, au fil des années, les techniques artistiques propres à l'appropriation ont su se réinvestir dans de nombreux courants artistiques importants tels que le surréalisme, le situationnisme, le Pop Art et le mouvement Fluxus. À un point tel que dans les années 1980, le terme « *appropriation art* » s'impose pour décrire une pratique de création dominante dans les arts conceptuels, avec des artistes de renommée internationale comme Sherrie Levine, Jeff Koons et Barbara Kruger. L'appropriation permet à l'artiste de porter une réflexion consciente sur les objets et les idées qu'il consomme et réutilise. Ainsi, le fait de se servir d'œuvres préexistantes dotées d'une signification culturelle permet, tout comme la citation et le commentaire, d'approfondir les idées ou les œuvres culturelles originales.

Cependant, comme nous l'avons vu plus haut, l'appropriation peut aussi être perçue négativement comme un acte de « vol » ou de « piratage » qui consiste à « faire sa propriété de quelque chose, souvent indument; en particulier, s'attribuer la paternité d'une œuvre, d'une idée » (Larousse). Les pratiques créatives fondées sur l'appropriation et le libre accès à la culture sont ainsi encore persécutées par les industries culturelles ayant recours au droit d'auteur. Parallèlement, l'« appropriation

sociale des nouvelles technologies » occupe un rôle important dans la critique de la structure du pouvoir et, par le fait même, devient une théorie fondatrice du champ d'étude de la sociologie des usages (Proulx, 2012, p.283). Plus précisément, cette pensée émerge des milieux syndicalistes post Mai 68 et défend une reprise du pouvoir (appropriation) par les travailleurs et citoyens sur les moyens et objets techniques habituellement contrôlés par les propriétaires des médias. Par la suite, l'« appropriation sociale des nouvelles technologies » s'est fortement associée aux mouvements d'autoproduction médiatique initiés par la télévision communautaire et les groupes de vidéastes activistes (Wees, 1993; Arthur, 1999; Blondeau et Allard, 2012). Dans le même sens, Henry Jenkins (2006) a soutenu dans plusieurs de ses travaux que l'appropriation constitue l'une des principales compétences créatives des nouvelles littératies médiatiques.

2.4 L'héritage cinématographique : le *found footage*

« Dans l'histoire de l'art, le remploi constitue probablement la pratique à la fois la plus constante et la plus diverse quant à la fabrication des images. Le cinéma n'a cessé d'en intensifier les deux formes. »
- Nicole Brenez (2002)

Le *found footage* est une catégorie de cinéma qui consiste à monter un film à partir de séquences vidéos trouvées (*found*) ou préexistantes. Ce procédé trouve ses racines dans le cinéma expérimental russe des années 1920 avec les films de Vertov et Eisenstein, ainsi qu'avec les œuvres de collage des artistes avant-gardistes caractérisés par leur regard critique sur la société (Wees, 1993; Arthur, 1999; Horwat, 2011). Par la suite, ce genre se développa au sein de la « contreculture » américaine des années 1960, avec les artistes vidéo Joseph Cornell (1936), Bruce Connor (1958) et Ken Jacobs (1971). Parmi eux, le canadien Arthur Lipsett est reconnu pour avoir été un précurseur

du cinéma *found footage* et de la technique du « collage vidéo ». Travaillant à l'Office national du film du Canada (ONF) de 1958 à 1970, ce monteur expérimental récupérait secrètement les retailles (*trims*) de films jetés aux poubelles par ses collègues réalisateurs/monteurs. Son objectif était de les réutiliser (couper/coller) pour faire de nouveaux films. Son génie et son innovation en montage expérimental lui ont valu une nomination aux *Academy Awards* en 1962 pour *Very Nice, Very Nice* (1961) et son court film de *found footage* *21-87* (1963) est reconnu pour avoir inspiré l'esthétique de Georges Lucas dans les tournages de ses premiers films, *THX 1138* et *Star Wars* (1977). On dit que Lipsett cherchait à reconstruire le monde à partir de morceaux disparates pour trouver un sens à ces derniers en sachant très bien qu'il s'agissait là d'une tâche impossible²⁵. Pendant la même période aux États-Unis, Bruce Connor pratiquait lui aussi la technique du « collage vidéo » : son court film *Cosmic Ray* (1961) est considéré comme l'un des premiers « vidéoclips musicaux » car il y juxtapose des extraits de vidéos préexistantes à la musique populaire de Ray Charles. De plus, son film culte *A Movie* (1968) est reconnu comme étant l'exemple type du cinéma *found footage* à usage critique.

À ce sujet, le théoricien de cinéma William Charles Wees, dans son ouvrage intitulé *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* (1993), arrive à la conclusion que l'usage critique du *found footage* se veut une extension de la pratique du « collage » puisqu'il s'agit d'utiliser des « stratégies de déconstruction » pour « critiquer, contester et possiblement subvertir le pouvoir des images produites et distribuées par les médias corporatifs²⁶ » (Wees, 1993, p.33). Concernant les motivations des créateurs de ce genre, Paul Arthur, dans son essai intitulé *The Status of Found Footage* (1999), identifie deux initiatives interdépendantes qui ont popularisé cette pratique dans les années 1960. Premièrement, il est question de l'intention des

25 Gaucher, Eric. (2007). *The Arthur Lipsett Project: A Dot on the Histogram*, ONF.

26 Traduction libre de l'auteur

vidéastes de « reformuler des tropes de récits historiques » (Arthur, 1999, p.60). Deuxièmement, le *found footage* est né de « la critique micropolitique de l'exclusion historique des groupes marginalisés par les représentations dominantes ²⁷ » (Arthur, 1999, p.60). En d'autres mots, il s'agit pour ces artistes du montage de resignifier les grands récits historiques issus de l'idéologie dominante pour leur faire dire quelque chose de critique et, par le fait même, plus représentatif des groupes marginalisés par ce pouvoir. D'ailleurs, ce type de production critique, que l'auteur nomme *found footage* documentaire de type « collage », soulève des questions intéressantes en lien avec le remix vidéo politique (Arthur, 1999, p.62) :

1. Comment une image provenant de la culture de masse peut-elle être dépouillée de sa signification contextuelle ?
2. Le levier définitif de la transformation de « l'image trouvée » se retrouve-t-elle dans la soustraction d'indices préexistants ou dans l'amplification de significations cachées ou réprimées due au collage ou à d'autres techniques de défamiliarisation?

Suite à cela, le chercheur propose que le documentaire de type « collage » soit principalement défini comme une pratique de « recontextualisation » et de « resignification » de vidéos préexistantes, opérant « sur le mode illustratif et métaphorique » (Arthur, 1999, p.64). Par exemple, la majorité des documentaires de type « collage », comme *Very Nice Very Nice* (Lipsett, 1962), *A Movie* (1958) et *Atomic Cafe* (1984), sont compris au sens figuratif et non littéral. Plus précisément, le sens figuratif permet de construire des métaphores sur le monde réel, et ce, sans devoir refilmer des scènes ou des événements nécessitant des acteurs et/ou une équipe de production, sources de coûts importants.

²⁷ Traduction libre de l'auteur

Dans le même ordre d'idée, il nous apparaît pertinent d'évoquer la cartographie détaillée du *found footage* développée par Nicole Brenez dans son article intitulé « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental »²⁸ (2002). Pour Brenez, le *found footage*, qu'elle nomme aussi « cinéma recyclé », est caractérisé par trois procédés principaux (Brenez, p.5) :

1. l'autonomisation des images en les sortant de leur contexte initial ;
2. l'intervention matérielle sur la pellicule ;
3. une pratique qui s'attache à de nouveaux sites (par exemple, les couches de l'émulsion) ou à de nouvelles formes de montage.

Le premier procédé, l'autonomisation des images, est caractérisé par la déconstruction ou la fragmentation de l'œuvre originale. Par ce processus, le fragment choisi est coupé de son contexte initial et par conséquent se libère de la chaîne d'images qui compose l'ensemble du récit original. De telle sorte que l'image devient autonome et, par le fait même, libre d'être recontextualisée, réinterprétée ou réutilisée par quiconque souhaite lui donner un sens nouveau. Le deuxième procédé, l'intervention matérielle sur la pellicule, correspond à la transformation du fragment à l'aide d'une technique matérielle telle que la colorisation, la distorsion, la manipulation des fréquences sonores, etc. En effet, depuis le passage au numérique, il est devenu facile d'intervenir sur une vidéo en utilisant divers logiciels de montage qui offrent une multitude d'effets visuels et sonores. Ces derniers permettent alors des techniques de détournement comme le commentaire, le recadrage, la resonorisation et la transformation matérielle sur pellicule. Le troisième procédé enfin s'intéresse aux approches expérimentales qui font en sorte que le cinéma d'aujourd'hui s'investit dans les nouveaux médias.

²⁸ Brenez, Nicole. (2002). « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *CinémaS*, vol. 13, n°1-2, p.49-67

De même, l'auteure remarque que « l'usage critique » du *found footage* est le plus répandu des types de *found footage*, car il « consiste à s'emparer des images de l'industrie cinématographique ou encore des images de sources familiales ou privées pour se livrer à leur détournement voire à leur destruction dans un esprit souvent violent » (Brenez, 2002, p.9). De la même façon, la thèse doctorale d'Olivier Blondeau, supervisée par Laurence Allard et intitulée *Devenir Média (2007)*, reprend la cartographie de Brenez pour l'appliquer à son analyse des vidéos activistes sur Internet. Depuis les années 1920 jusqu'à aujourd'hui, le constat est le même : « l'usage critique » du *found footage* reste le plus répandu dans les vidéos militantes sur le Web. Toujours selon cette étude, il existerait quatre « solutions formelles » pour l'usage critique du *found footage* : « l'anamnèse », « le détournement », « la variation/épuisement » et le « readymade ». Dans le cadre de cette recherche, j'ai retenu les deux premiers procédés comme sources d'inspiration pour la création de ce remix.

2.4.1 L'anamnèse

L'origine de l'« anamnèse » provient des mots grecs *ana*, qui signifie remontée, et *mnémè*, qui veut dire souvenir, de telle sorte que la combinaison de ces deux termes signifie « rappel du souvenir » (Encyclopédie universelle²⁹). Concernant la réutilisation des vidéos à des fins critiques, Brenez spécifie que ce procédé a pour but « de rassembler et d'accoler des images de même nature de façon à leur faire signifier non pas autre chose que ce qu'elles disent, mais exactement ce qu'elles montrent, mais que l'on ne veut pas voir » (Brenez, 2002, p.7). De cette manière, l'attention du spectateur se détourne du scénario original pour se figer sur l'élément phare. De plus, cette technique, par l'effet de répétition, crée une forme de mise en abîme et une

²⁹ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anamnese/>

crystallisation de la pensée qui permettent de porter un nouveau regard sur une problématique connue, mais oubliée lors du visionnement de l'original. L'anamnèse fait aussi référence au titre de notre remix vidéo politique, *Paradis Fiscaux, je ne savais pas que je savais* (voir Annexe C), dans le sens que mon travail comme vidéo activiste est de rappeler au public et de lui montrer ce qui est caché et oublié dans le but d'y réfléchir collectivement. Pour mieux comprendre cette technique, nous verrons un exemple concret d'« anamnèse » dans la section dédiée au corpus vidéo.

2.4.2 Le détournement

*« L'héritage littéraire et artistique de l'humanité
doit être utilisé à des fins de propagande partisane »
- Guy Debord et Gil Wolman (1956)*

D'une part, le mot détournement signifie changement ou modification de trajectoire, déviation ou dérivation. D'autre part, il évoque la soustraction illégitime, l'appropriation frauduleuse et le vol (Larousse). C'est à la fin des années 1950 que Guy Debord (1931-1994) et l'organisation révolutionnaire *les Internationales situationnistes* proposent d'utiliser l'art comme moyen de « s'opposer en toute occasion aux idéologies et aux forces rétrogrades, dans la culture et partout où est posée la question du sens de la vie³⁰ ». Le détournement est en fait une méthode de résistance qui consiste à copier, imiter ou réutiliser des « éléments artistiques préexistants³¹ » pour créer une nouvelle œuvre critique de l'originale. Pour les situationnistes, cette résistance s'applique aussi à la notion bourgeoise de la « propriété personnelle », incluant les « droits d'auteur ». Pour les situationnistes, le détournement est un acte de

³⁰Debord et Constant, (1958). *La déclaration D'Amsterdam*, revue, Nouvelles de l'Internationale, Paris. (<http://debordiana.chez.com/francais/is2.htm#declaration>).

³¹ International situationniste numéro 3, 1959.

démocratisation des médias qui permet au peuple de passer de l'état passif du consommateur de médias à l'état actif du spectateur créateur. Résister signifie détourner les productions esthétiques de « la société du spectacle », comme les images publicitaires, les slogans politiques et les films populaires, pour « changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes » (Debord et Wolman, 1956, paragr. 6). Dans ce sens, le détournement est un acte politique et un moyen de se réapproprier le réel qui permettent une plus grande liberté d'expression puisque « tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux » (Debord et Wolman, paragr.5). C'est un moyen direct d'agir sur l'aliénation sociale provoquée par les industries culturelles et les classes dominantes. Concernant le cinéma *found footage*, Brenez précise que le détournement est caractérisé par la transformation sonore aussi appelée doublage sonore (*voice over*). Par exemple, le fameux film de Renée Villet, *La dialectique peut-elle casser des briques?* (1972), « laisse intact le film d'origine et se sert de dialogues burlesques pour lui conférer un sens qu'il n'avait visiblement pas au départ » (Brenez, 2002, p.10). Aujourd'hui, cette technique de retravailler la bande-son ou d'ajouter des sous-titres est largement employée dans les vidéos activistes sur Internet, tel qu'observé dans *Aventures d'Hercubush* (2003), *The fellowship of the Ring of the Free Trade* (2002) et *Le grand détournement* (1993), pour ne nommer que ceux-ci (Blondeau et Allard, 2007, p.35).

En somme, le cinéma *found footage* à usage critique, qui nous provient de la technique de « collage vidéo », comporte plusieurs éléments enrichissants pour ce projet de remix vidéo politique. Dans un premier temps, nous avons vu comment la « recontextualisation » et la « resignification » sont des éléments essentiels à la pratique de la vidéo recombinaute critique (Wees, 1999). Il s'agit pour ces artistes vidéo de susciter le sens figuratif des images sélectionnées, en utilisant entre autre la métaphore afin de créer de nouvelles associations mentales chez le spectateur, principalement critiques envers le pouvoir dominant. Parallèlement, Brenez nous

rappelle que la pratique vidéo du *found footage* « autonomise les images », essentiellement en privilégiant les transformations matérielles (effets visuels, sonores, etc.), ce qui favorise l'expérimentation et les « nouvelles formes de montage » (Brenez, 2002, p.5). Nous porterons une attention particulière aux procédés de « l'anamnèse » et du « détournement » lors de l'analyse du corpus vidéo.

2.5 L'héritage de la sociologie des usages

« *Le quotidien s'invente avec mille manières de braconner.* »
- Michel de Certeau (1980)

Bien que l'appropriation et le détournement soient devenus des pratiques courantes dans le domaine des arts contemporains, qu'en est-il des « gens ordinaires » et des « citoyens consommateurs » représentant la grande majorité du public de masse ? Tout d'abord, suite à la révolution industrielle, le rôle du consommateur est limité à celui d'un sujet passif, assujéti, voire aliéné, sans véritable pouvoir décisionnel ou politique. Tel est le cas de la critique des industries culturelles (Adorno et Horkheimer, 1944), ainsi que celle de la « société du spectacle » (Debord, 1967) dans laquelle le spectateur est vu comme un être ignorant, captif d'un système de représentations voué au capitalisme, et donc à la consommation. Dans le même ordre d'idée, Jean Baudrillard critique *La société de consommation* (1970) dans laquelle « les consommateurs sont, en tant que tels, inconscients et inorganisés, comme pouvaient l'être les ouvriers du début du XIXe siècle ³² ». Quoique ces « positions de la dénonciation » aient grandement contribué à comprendre les multiples façons dont le

³² Baudrillard, Jean (1970) *La Société de consommation* - Denoël – page.122.

pouvoir s'exerce et se déploie en société, la conceptualisation du rôle du citoyen consommateur et de sa capacité d'action dans la société sont très réductrices, voire inexistantes (Dosse, 2002).

À la différence de ce contexte intellectuel dominant entre les années 1960 et 1980, Michel de Certeau entreprend une analyse du quotidien fondé sur l'hypothèse que « les gens ordinaires » sont dotés de créativité et d'inventivité et qu'ils les expriment à travers leurs pratiques quotidiennes. Son travail fondateur intitulé *L'invention au Quotidien* (1980) s'intéresse principalement aux « opérations des pratiquants », c'est-à-dire aux « manières de faire » et aux « modes d'appropriation » des consommateurs vis-à-vis des objets qu'ils consomment. L'usage ou la consommation deviennent ainsi pour de Certeau un mode de production créatif. En d'autres mots, le consommateur n'est jamais véritablement passif ; au contraire, il s'agit d'un interprète actif, possédant « une créativité cachée dans un enchevêtrement de ruses silencieuses et subtiles, efficaces, par lesquelles chacun s'invente une "manière propre" de cheminer à travers la forêt des produits imposés » (de Certeau, 1980, 4^e de couverture). Chacun déploie sa façon unique d'habiter, de circuler, de parler, de lire, de faire le marché, de cuisiner, etc. C'est en ce sens que de Certeau cherche « à identifier les procédures minuscules et quotidiennes qui ne se conforment aux mécanismes de la discipline que pour les tourner » (Proulx, 1994, p.176-177). À cet effet et dans le cadre de cette étude sur le remix vidéo politique, il nous apparaît important de porter un regard particulier sur l'analyse « des pratiques de résistances quotidiennes » proposées par de Certeau, notamment les notions de « stratégies » et de « tactiques ». Dans un premier temps, de Certeau :

[A]ppelle "stratégie" le calcul (ou la manipulation) des rapports de force qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution scientifique) est isolable. Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme propre et de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité de cibles ou de menaces. La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique » (1990 : p.59).

De cette manière, la « stratégie » dépend de l'occupation d'un espace déterminé par un pouvoir (producteur) qui surveille, contrôle et dicte les lois du milieu dans lequel les individus (consommateurs) naviguent. De plus, pour l'auteur, « les stratégies » sont « des actions qui, grâce au postulat d'un lieu de pouvoir (la propriété d'un propre), élaborent des lieux théoriques (systèmes et discours totalisants) capables d'articuler un ensemble de lieux physiques où les forces sont réparties » (1990, p.62-63). En résumé, les stratégies seraient l'affaire des institutions de pouvoir et des entreprises privées ayant comme but la souveraineté et l'expansion de leurs territoires ou de leurs propriétés privées.

En second lieu, de Certeau « appelle "tactique" un calcul qui ne peut compter sur un lieu propre, ni sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance » (1990, p.60-61). La « tactique » s'adapte ici aux conditions dictées par la « stratégie », elle « joue avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère » (1990, p.60-61). Conséquemment, c'est de l'intérieur qu'elle agit, pour transformer et subvertir le pouvoir stratégique en profitant « des occasions » et des « failles » dans les mécanismes de « surveillance du pouvoir propriétaire » (1990, p.60-61). De plus, au contraire des spécialistes et des experts, ce sont les « gens ordinaires » qui sont capables de déjouer et de « tourner le pouvoir » par des « actes de résistance, de détournement et de transformation » vécus dans leurs activités quotidiennes (Maigret, 2000, p.527). Pour mieux illustrer son « paradigme de l'activité tactique », de Certeau utilise l'exemple de la lecture qu'il compare au « braconnage culturel ». Dans ce cas, « le lecteur insinue les ruses du plaisir et d'une réappropriation dans le texte de l'autre : il y braconne, il y est transporté » (1990, p. 49). En somme, selon de Certeau, l'activité tactique doit répondre à deux conditions essentielles : d'une part, qu'il s'agisse d'une « activité d'appropriation »; d'autre part, que l'activité suscite « une production indépendante de sens » (Giard 1990, p.28, cité dans Proulx, 1994, p.180).

2.5.1 Le paradigme de l'activité tactique et l'étude des médias

Bien que de Certeau n'ait pas donné de précisions sur l'usage des médias audiovisuels, il mentionne clairement l'importance d'observer « ce que le consommateur culturel fabrique pendant ces heures et avec ces images » (de Certeau, 1990, p.37). C'est dans ce sens que le sociologue Serge Proulx, dans *Une lecture de l'œuvre de Michel de Certeau: l'invention du quotidien, paradigme de l'activité des usagers* (1994), s'inspire de la distinction conceptuelle proposée par le philosophe entre « stratégie » et « tactique » pour analyser les usages des téléspectateurs. Le chercheur propose notamment l'activité quotidienne du « zapping comme tactique du téléspectateur » pour détourner les annonces publicitaires et la programmation des producteurs (Proulx, 1994, p.185). Cette pratique dite échappatoire est définie par le sociologue comme « une activité tactique d'auto création individualisée et autonome de l'utilisateur face à la programmation offerte par les télédiffuseurs » (Proulx, p.185). La contribution de Proulx est intéressante, car elle positionne l'activité tactique médiatique entre deux pôles : l'émancipation et l'aliénation. Autrement dit, le chercheur s'intéresse d'une part au zapping comme tactique de création qui résiste aux producteurs corporatifs des médias. D'autre part, il souligne que le zapping est limité dans sa puissance d'agir, car les producteurs finissent toujours par récupérer les tactiques des usagers. À cet effet, Proulx rappelle la pensée du sociologue critique Roger Silverstone (1989) qui « insiste sur le fait que la télévision est un lieu traversé à la fois par des stratégies hégémoniques et par des tactiques de résistances culturelles » (Proulx, p.190). D'ailleurs, cette opposition dialectique entre l'idéologie (stratégie) et l'utopie (tactique) proposée par Silverstone est reprise par Proulx, qui lui ajoute « quelques dimensions » supplémentaires (voir Annexe F). Dans le même ordre d'idée, nous avons adapté l'analyse de Silverstone et Proulx pour rendre compte des nouvelles problématiques entourant le Web social et le capitalisme informationnel. (voir Annexe

G) Cela dit, il nous semble important non seulement de considérer le remix vidéo politique comme une « activité tactique médiatique » contribuant à l'émancipation du spectateur, mais aussi de percevoir la récupération du remix vidéo par les industries culturelles qui ont pour objectif premier la mise en marché de la culture.

2.5.2 Le remix vidéo politique comme tactique vidéo de l'internaute

Premièrement, le remix vidéo politique peut-il être considéré comme une pratique médiatique émancipatrice appartenant au « paradigme de l'activité tactique » ? Comme nous l'avons vu plus haut, selon de Certeau, l'activité tactique doit répondre à deux conditions essentielles : tout d'abord, il doit s'agir d'une « activité d'appropriation » ; l'activité doit deuxièmement susciter « une production indépendante de sens » (Giard 1990, p.28, cité dans Proulx, p.180). Au sujet de la première condition, nous avons clairement démontré comment l'appropriation est un élément fondamental au remix vidéo politique. Nous rappelons ici que l'« appropriation est en effet le premier stade de la postproduction » (Bourriaud, 1999, p.19). C'est pourquoi cette pratique nécessite dans un premier temps la copie (l'appropriation) des matières premières numériques qui seront par la suite transformées par diverses techniques de « post production » telles que « le montage, l'inclusion d'autres sources visuelles ou sonores, le sous-titrage, les voix off, les effets spéciaux » (Bourriaud, 1999, p.5). De la même manière, le « remixeur » d'aujourd'hui « chasse ou pêche » des échantillons médiatiques sur Internet, souvent en violation des lois et règlements sur « un territoire en réseau » appartenant aux « propriétaires » tels que les géants d'Internet, Google, Amazon, Facebook, etc. À ce sujet, Henri Jenkins, dans son livre intitulé *Textual Poacher* (2013), reprend explicitement le concept de « braconnage culturel » développé par de Certeau pour décrire la culture participative et les pratiques numériques utilisées par les « fans » de la télévision. Par exemple, un *admirateur* de films de fiction a la possibilité

aujourd'hui de s'appropriier (copier, télécharger) la majorité des grands succès de ce genre pour en extraire ses moments favoris, pour ensuite les transformer et les recombinaison afin d'en faire une œuvre créative personnalisée. Par le fait même, le « remixeur » démontre un réel désir de changer son rapport vis-à-vis les médias en devenant lui-même un créateur médiatique. Selon Jenkins, il est évident que les pratiques de « braconnage culturel », dont le remix fait partie, sont de véritables formes d'art, car elles prolongent et transforment les récits originaux des producteurs.

Deuxièmement, il nous apparaît que le remix vidéo politique répond aussi au second critère de l'activité tactique, celui de la « production indépendante de sens ». Tout d'abord, il est évident que le but des artisans de remix vidéo, aussi nommés « remixeurs », soit de « resignifier » des vidéos qu'ils ont regardées (consommées) soit pour contester, rendre hommage, mettre en lumière un élément caché, etc. Comme le mentionne Jacques Rancière dans *Le Spectateur Émancipé* (2008), il est question de « reconfigurer le paysage du perceptible et du pensable, modifier le territoire du possible et la distribution des capacités et des incapacités » (Rancière, 2008, p.27). Pour eux, la vidéo recombinaison est non seulement un moyen d'exprimer et de partager des opinions indépendantes du système de valeurs dominant, mais aussi « comme la production d'une forme (technique, politique, sociale, artistique) constituant la réalité sociale des sujets et leur rapport au monde » (Blondeau et Allard, 2007, p.19). Dans la grande majorité des cas, ce sont ainsi des productions issues d'une culture « faites-le-vous-même » (*DIY*), alternatives et indépendantes, qui œuvrent à l'extérieur des circuits dédiés aux médias traditionnels. Ces « formes de contribution » sont orientées vers la « reconnaissance sociale » (Honneth, 2002) et s'inscrivent surtout dans « un univers d'échanges horizontaux entre pairs » au lieu d'être axées sur la rétribution ou l'admiration suscitée par le vedettariat, associé aux « relations verticales » (Proulx, 2011, p.3). De plus, puisque le contenu de ces productions est souvent critique envers le pouvoir dominant, il est primordial pour les « remixeurs » de préserver leur

indépendance éditoriale sur le contenu et sur la forme (Jenkins et McIntosh, 2010).³³ Cela évoque aussi le concept du droit à l'accès à la culture pour tous. Puisque nous vivons dans une culture caractérisée par un langage audiovisuel fortement influencé par les médias de masse, il est tout à fait normal que les usagers aient le droit de communiquer avec le langage de cette culture³⁴ (Jenkins et McIntosh, 2010). La réutilisation, le réagencement et l'appropriation des éléments de ce langage audiovisuel se doivent alors d'être considérés comme un droit de communiquer avec le langage de sa culture³⁵.

Deuxièmement, la création d'un remix vidéo engage l'utilisateur dans un ensemble de pratiques matérielles créatives représentant un désir de se réapproprier l'espace médiatique autrement dominé par les médias traditionnels. En effet, lors du processus de création, les « remixeurs », amateurs de montage vidéo, développent et mettent en pratique de nouvelles connaissances techniques propres à la littératie médiatique – par exemple la pensée critique et créative, l'action sociale constructive ou encore les innovations en technologies de l'information et de la communication (TIC) (voir Annexe H). Conséquemment, les « remixeurs » développent diverses compétences techniques, cognitives et communicationnelles tout en déployant de façon ludique leur esprit critique et créatif. Avec le temps, l'amateur met en pratique ces nombreux outils, développant ainsi ce que le sociologue Richard Sennett (2010) appelle une « expertise quotidienne », « acquise par l'expérience »³⁶. Il est relativement facile d'entamer la pratique du remix vidéo politique avec les activités de copier, couper, coller, recombinaison. Par la suite, il est possible de pousser plus loin l'expérience avec les transformations numériques et des procédés de montage plus avancés. En vérité, les remix vidéos réussis, ceux qui ont circulé dans les festivals de films indépendants et qui ont généré plusieurs centaines de milliers de visionnements sur les réseaux sociaux,

³³ http://henryjenkins.org/2010/11/diy_video_2010_political_remix_1.html consulté le 15 avril, 2014

³⁴ Ibid

³⁵ Ibid

³⁶ Sennett Richard, (2010). *Ce que sait la main, La culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel.

reposent sur des créateurs ayant une littératie médiatique développée, et pouvant déconstruire et reconstruire les nuances et les dispositifs techniques propres aux diverses formes narratives utilisées par les médias telles que les genres cinématographiques, les nouvelles journalistiques, les bandes-annonces, etc. (Horwatt, 2010).

Troisièmement, la diffusion de masse sur Internet de remix vidéos politiques contribue à la « production indépendante de sens », car elle stimule la pluralité de discours et de l'information sur le Web, mais sert aussi d'inspiration à d'autres usagers amateurs pour produire leurs propres remix vidéos politiques. Conséquemment, ces nouvelles productions amateurs engagent les citoyens internautes dans des discussions politiques sur les réseaux sociaux, les blogues, les baladodiffusions, etc., augmentant ainsi leur impact et leur portée. À ce sujet, Edward et Tryons, dans leur recherche intitulée *Political video mashups as allegories of citizen empowerment* (2009), ont remarqué durant les élections américaines en 2008 une augmentation de *mashups* (remix vidéo) de nature politique sur les réseaux sociaux. Notamment, les auteurs ont pu constater que la diffusion de masse sur Internet de ces remix vidéos politiques a incité certains spectateurs dits « passifs », c'est-à-dire disposés uniquement à l'écoute, à créer leurs propres remix vidéos politiques et donc à contribuer à la pluralité des discours politiques présents dans les médias. De plus, ces nouvelles productions amateurs engagent les citoyens internautes dans des discussions politiques sur les réseaux sociaux, les blogues, les baladodiffusions, etc. En somme, les créateurs de remix vidéos politiques ont le potentiel de renforcer l'identité et les liens d'une communauté (Conti, 2015, p.390). C'est d'ailleurs pourquoi, « sur YouTube, les images numériques, le son et le texte sont mobilisés en créant un langage marqué par la créativité et la subversion, particulièrement en ce qui concerne le débat politique » (Dias da Silva et Garcia, 2012).

Finalement, il nous apparaît juste d'affirmer que la pratique du remix vidéo politique appartient au « paradigme de l'activité tactique » proposé par de Certeau. De

plus, les nombreux exemples précédemment cités démontrent que le remix vidéo politique participe aussi à l'émancipation des citoyens, à la postproduction des médias et à la réappropriation d'un espace médiatique en exprimant leurs points de vue. En effet, les activités numériques reliées au remix tel que copier, couper, coller, transformer et recombinaison encouragent le spectateur à développer un dialogue avec les médias qu'il consomme, car il s'agit de juxtaposer, voire confronter des images préexistantes sorties de leur contexte culturel initial (Arthur, 1999, p.62). Dans ce sens, le remix vidéo politique, tout comme l'appropriation et le détournement, est une forme de résistance culturelle (Horwat, 2009) qui permet l'engagement du spectateur avec les médias. Ainsi, le remixeur déploie une multitude de connaissances et de techniques propres à la littératie numérique dans le but de construire et de partager sa vision du monde via son média personnalisé.

CHAPITRE III

EXEMPLES DE CORPUS DE REMIX VIDÉO POLITIQUE

« *Chaque génération dispose des médias qu'elle mérite.* »
- Félix Guattari, (1991)

3.1 Les cinq caractéristiques du remix vidéo politique

Afin d'identifier les caractéristiques types du remix vidéo politique, le chercheur et praticien Jonathan McIntosh propose une analyse historique de ce genre dans son essai visuel *A History of Political Remix Video (Before Youtube)* (2010)³⁷. Pour ce faire, le chercheur a répertorié trente vidéos parus entre 1941 et 2005, l'ère pré *YouTube*. Suite à l'analyse de ces échantillons, l'auteur identifie cinq attributs propres au remix vidéo politique. Notamment, ces œuvres audiovisuelles

1. s'approprient et copient les médias de masse comme source de matière première sans l'autorisation des détenteurs de droits d'auteur et comptent sur le droit juridique du *fair use* aux États-Unis, le *fair dealing* en Grande-Bretagne et la loi C-11 au Canada pour circuler librement sur le Web.

³⁷ <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/371/299>

2. portent un commentaire, déconstruisent ou remettent en cause les discours populaires, les mythes dominants, les normes sociales et les structures de pouvoir traditionnel.
3. sont caractérisées comme étant « transformatrices ». C'est-à-dire qu'elles transforment en premier le contenu (message) de la vidéo originale et transforment ensuite la forme du matériel source lui-même.
4. sont destinées à un public général ou à des communautés « faites-le-vous-même » (DIY), au lieu de s'adresser à un public d'élite, académique ou de grand art, et ont donc tendance à utiliser des formats de médias de masse familiers au public tels que les bandes-annonces, les publicités, les vidéos musicales et les segments de nouvelles pour véhiculer de nouveaux messages.
5. sont des productions « faites-le-vous-même » (DIY) et comptent sur des méthodes de distribution communautaires (*grassroots*) telles que les cercles de partage de bandes VHS, les projections indépendantes et, éventuellement, les sites Web indépendants³⁸ (McIntosh, 2012, paragr. 3).

Ainsi, il apparaît que notre remix vidéo politique *Paradis Fiscaux : Je ne savais pas que je savais* répond à tous les critères identifiés jusqu'ici. Il s'agit en effet d'une œuvre qui « s'approprie et copie les médias de masse comme source de matière première sans l'autorisation des détenteurs de droits d'auteur ». Ensuite, notre remix porte un commentaire – celui d'Alain Deneault – sur ces images pour faire ressortir un discours politique et critique. Cela a pour but de rappeler aux spectateurs que nous connaissons bel et bien les paradis fiscaux et, par le fait même, de contribuer au débat public sur cet enjeu important. Le troisième facteur, « l'œuvre en question est « transformatrice », est fondamental en ce qui concerne l'aspect juridique du remix vidéo. En effet, ce terme provient de la Cour suprême des États-Unis concernant la loi

³⁸ Traduction libre de l'auteur

sur le *fair use*³⁹. Pour être transformatrice, l'œuvre doit notamment répondre à deux questions :

1. Le matériel pris de l'œuvre originale est-il transformé en ajoutant une nouvelle expression ou un sens?
2. Une valeur a-t-elle été ajoutée à l'original en créant de nouvelles informations, de nouvelles esthétiques, de nouvelles idées et de nouvelles compréhensions ?

Nous croyons que notre remix vidéo répond de façon positive à ces deux questions, car, comme nous l'avons argumenté précédemment, le commentaire critique d'Alain Deneault ainsi que les nombreuses transformations requises pour recombinaison tous ces extraits créent au final une nouvelle œuvre qui dépasse la forme et le contenu des médias originaux. Par exemple, *Paradis Fiscaux : je ne savais pas que je savais* développe une nouvelle compréhension du matériel source qui contribue à la critique des paradis fiscaux, élément qui n'a pas été abordé par les matériaux originaux. Concernant le quatrième critère, notre remix s'adresse à un public général et se préoccupe donc d'être accessible. Nous reconnaissons cependant que le commentaire critique d'Alain Deneault donne un ton académique plus sérieux en la matière, et diffère donc des courtes vidéos que l'on retrouve sur Internet et qui sont axées sur l'ironie, la parodie et l'humour afin de divertir le spectateur. Par ailleurs, notre remix satisfait au cinquième critère car il circule dans les milieux communautaires et militants pouvant être nommés « *grassroots* » et DIY. Entre autres, notre remix continue de circuler dans divers réseaux tels que ceux des médias indépendants francophones, de syndicats et de nombreux regroupements internationaux qui luttent contre les paradis fiscaux. De plus, *Paradis Fiscaux : je ne savais pas que je savais* a été vu dans plusieurs festivals de films indépendants et engagés, comme les *Courts Critiques (2014)* et le *Festival du Nouveau Cinéma (2014)*.

³⁹ <https://www.copyright.gov/>

3.2 Exemple d'un corpus de trois œuvres de remix vidéo politique

Ici, nous proposons de porter un regard particulier sur trois remix vidéos politiques partageant des similitudes et comportant des divergences avec le nôtre. Cet exercice permettra de mieux saisir les différentes techniques employées par des artistes de la « vidéo recombinate » telles que l'anamnèse et le détournement. De plus, ces œuvres font écho à notre travail, car elles s'inscrivent dans la critique sociale et la pensée politique en plus de répondre aux cinq caractéristiques du remix vidéo mentionnées plus haut.

3.2.1 *The LEGO Violence Collection* (Jonathan McIntosh, 2012)

En plus de sa contribution théorique au champ des études sur le remix, Jonathan McIntosh est aussi un praticien expérimenté en remix vidéo politique qui en a réalisé plus d'une vingtaine pour critiquer les médias de masse. Dans celui qu'il a intitulé *The LEGO Violence Collection*, l'auteur démontre notamment comment LEGO, une entreprise populaire auparavant reconnue pour ses jouets éducatifs, a changé depuis 2009 sa stratégie de mise en marché pour favoriser les thèmes de la guerre et de la violence afin de promouvoir ses jeux auprès des jeunes garçons. Plus précisément, McIntosh a répertorié 22 annonces publicitaires diffusées à la télévision américaine entre 2009 et 2012 pour en faire un *supercut* de 36 secondes, c'est-à-dire « un montage rapide de clips vidéos courts qui isole de façon obsessive un seul élément de sa source, généralement un mot, une phrase ou un cliché provenant de films ou de séries télévisées populaires »⁴⁰ (Baio, 2008)⁴¹. Nicole Brenez nomme ce procédé de montage critique « la variation/épuiement » par laquelle « le travail d'appropriation se concentre sur un

⁴⁰ Traduction libre de l'auteur

⁴¹ Baio, Andy (2008) *Fanboy Supercuts, Obsessive Video Montages Posted Apr 11, 2008 (Updated Nov 17, 2011)* http://waxy.org/2008/04/fanboy_supercuts_obsessive_video_montages/

seul objet filmique, mais se consacre à le faire varier, voire à en épuiser les potentialités par l'introduction d'un ou de plusieurs éléments plastiques (visuels ou sonores) » (Brenez, 2002, p.7). La première étape de la variation consiste à créer la répétition d'un objet, la plupart du temps un mot, une phrase ou une action, afin d'en créer un motif audiovisuel (*pattern*). Par la suite, l'artiste provoque des modifications dans le motif, créant des écarts de perceptions de façon à ce que la répétition de ces variations crée un effet hypnotique qui épuise l'objet, le sature et fait en sorte qu'il perd de son efficacité (Blondeau et Allard, 2007). Il est aussi à noter que la grande majorité des *supercuts* ont recours à l'humour et à la satire pour susciter l'intérêt d'un public enraciné dans la culture du Web, l'objectif principal derrière cette ludification étant de critiquer l'objet mis en évidence sous forme d'ironie ou de parodie. Par exemple, McIntosh copie/coupe et recombine de courts clips de quelques secondes qui illustrent la violence, les armes de guerre, les explosions, la destruction, etc. Le produit final démontre clairement comment LEGO, autrefois reconnue pour ses jeux à caractère éducatif, a pris un tournant drastique vers la violence depuis 2009.

De notre côté, notre remix n'est pas un *supercut* proprement dit, car il s'agit d'une œuvre de vingt-trois minutes favorisant de plus longues séquences afin de développer en profondeur le sujet des paradis fiscaux. Toutefois, j'ai expérimenté la technique du *supercut* dans la création d'une bande-annonce de notre remix⁴². Il est vrai que le montage de séquences très courtes, la répétition et la variation sont des techniques efficaces pour attirer et soutenir l'attention. C'est d'ailleurs un procédé fortement emprunté par les publicitaires. De plus, nous avons exploré la technique de la variation de l'expression paradis fiscaux ainsi que la répétition des indicateurs des lieux géographiques tels que la Suisse, Zurich, les îles Cayman, etc. Toutefois, j'ai évité la saturation et l'épuisement de ces éléments afin de maintenir une certaine rigueur intellectuelle proposée par le discours critique d'Alain Deneault.

⁴² <https://vimeo.com/110838391>

3.2.2 *Planet of the Arabs* (Jacqueline Salloum, 2005)

Ce remix vidéo politique, inspiré du livre intitulé *Reel Bad Arabs : How Hollywood Vilifies a People* de Jack Shaheen (2002)⁴³, emploie l'esthétique populaire de la bande-annonce pour dénoncer les représentations cinématographiques négatives des personnages arabes dans les films hollywoodiens. Pour la réalisation de ce remix critique, l'artiste propalestinienne Jacqueline Salloum a visionné plus de 1 000 films ayant recours à des personnages arabes et musulmans. Les résultats sont accablants : 12 films seulement partageaient une vision positive, 52 étaient de nature neutre et plus de 900 illustraient une vision négative. À partir de ces références populaires négatives, l'artiste vidéo crée un montage dynamique sur un fond de musique *heavy metal* agressive. Le tout est accompagné de commentaires écrits parodiques comme « *Planet of the Arabs is even more racist than the New York Post,* » from the *New York Post* ». Ce remix livre les images telles qu'elles sont afin de démontrer à quel point Hollywood dépeint la communauté arabe et musulmane comme étant liée aux terroristes, antisémites, violeurs et batteurs de femmes ou à des bandits à longs couteaux. Dans le même sens, la prière et Allah sont présentés comme étant fondamentalement opposés aux croyances judéo-chrétiennes. Il n'est finalement pas surprenant qu'à ce jour, ces stéréotypes persistent dans la culture populaire occidentale.

Le processus de Salloum est similaire au nôtre dans la mesure où nous avons tous deux comme point de départ un essai sociopolitique provenant de la plume d'un chercheur universitaire critique. Pour le remix de Salloum, il s'agit de Jack Shaheen, un écrivain et conférencier spécialisé dans la lutte contre les stéréotypes raciaux et ethniques et dans notre cas, d'Alain Deneault, philosophe critique et spécialiste des paradis fiscaux. Tous deux s'intéressent à un essai théorique critique faisant référence aux médias de masse et font ainsi appel à un traitement audiovisuel du commentaire

⁴³ Salloum Salif, (2007). *Planet of the Arabs* : <https://www.youtube.com/watch?v=MilZNEjEarw>

critique. Autrement dit, nous avons identifié le potentiel qu'offrait la pratique du remix vidéo politique pour créer une œuvre complémentaire à la recherche théorique. En effet, il y a un avantage à visualiser et à entendre cette critique du système de représentation dominant à partir des médias de masse eux-mêmes.

Une autre similitude concerne l'utilisation du procédé de l'« anamnèse », présenté plus haut et qui consiste à regrouper plusieurs images de même nature dans le but de révéler « exactement ce qu'elles montrent, mais que l'on ne veut pas voir » (Brenez, 2002, p.53). Conséquemment, ce sont la multiplicité et la répétition des références qui créent une forme de mise en abîme permettant de porter un nouveau regard sur le problème en question. Dans le cas de Salloum, le remix vidéo politique nous permet de porter un regard critique sur le racisme, la violence et la peur du peuple américain à l'égard de la culture arabe et musulmane. Cette technique est d'intérêt pour la création de notre projet puisqu'elle permet de « rassembler » les références vidéo sur les paradis fiscaux. C'est-à-dire créer un système de représentations propre à l'évasion fiscale, à la corruption et à d'autres activités criminelles. Enfin, l'« anamnèse » permet de montrer les choses telles qu'elles en libérant les images des stratégies narratives mobilisées par les industries culturelles et, par le fait même, de susciter une réflexion critique et politique sur cet enjeu.

Planet of the Arabs diffère cependant de notre remix, car il mobilise l'esthétique et le format de « la bande-annonce hollywoodienne » composée exclusivement d'images de films de fiction, parsemées de titres chocs, le tout monté sur une musique *heavy metal* à caractère violent. Ces éléments combinés créent une sorte de parodie teintée d'humour noir qui nous fait réfléchir au racisme à l'endroit des Arabes et des musulmans. Au contraire, notre remix ne mobilise pas l'humour dans le but de parodier ou de se moquer des médias populaires. Il s'agit plutôt de reconnaître leur justesse et leur vraisemblance par l'entremise d'une étude visuelle plus approfondie, donc plus longue, qui utilise l'enregistrement du commentaire critique d'Alain Deneault comme fil conducteur pour mettre en perspective les matières sources. Grâce à ce commentaire,

recombiné avec les médias populaires et les reportages journalistiques, notre remix crée un chevauchement : la réalité du commentaire critique de Deneault et la fiction des productions esthétiques *offshore* de masse. De plus, ces glissements sont d'autant plus présents lorsque les images tirées de l'actualité mettant en scène des personnalités publiques de haut niveau, tels Nicolas Sarkozy, Brian Mulroney, Philippe Couillard, se mêlent aux films de fiction avec une étonnante aisance. Ce brouillage de frontières démontre comment la fiction permet de saisir la réalité des paradis fiscaux de manière à nous rappeler qu'on connaît déjà l'existence et les mécanismes de l'évasion fiscale permise par la finance *offshore*.

3.2.3 *La Société du spectacle* (Guy Debord, 1973)

Des multiples exemples cités plus haut, *La société du spectacle* est probablement l'œuvre ayant eu la plus grande influence sur les milieux intellectuels critiques, ainsi que sur les activistes, artistes et militants de l'époque. Dans un premier temps, ce travail fondateur se présente sous forme d'un essai politique écrit en 1967 par Guy Debord qui porte un regard critique sur la société de consommation et le « fétichisme de la marchandise ». Pour Debord et les situationnistes, il s'agit de dénoncer le contrôle exercé par la société de consommation qui aliène le peuple, car « le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (Debord, 1967, p.4)⁴⁴. Autre fait intéressant, la première phrase de cet essai politique est considérée comme un remix ou un « détournement » de la phrase d'ouverture du *Capital* de Karl Marx écrit en 1867 (Wikipédia). Notamment, Debord, remplace le mot « marchandises » par le mot « spectacles » pour donner : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de

⁴⁴ Debord, Guy, (1967) La société du spectacle, <http://www.fichierpdf.fr/2013/04/03/societespectacle/societespectacle.pdf>

spectacles » (Debord, 1967, p.10). Par la suite en 1973, l'auteur réalise une version audiovisuelle de « *La société du spectacle* ». Considérée comme un « essai filmé », il s'agit d'une « vidéo recombinate critique » qui détourne et recombine des images publicitaires, des séquences de films hollywoodiens et des extraits de nouvelles journalistiques. Le tout est monté sur le commentaire audio de Debord.

Il existe plusieurs rapprochements entre *Paradis Fiscaux je ne savais que je savais* et *La société du spectacle*. Premièrement, tout comme les deux autres exemples, il s'agit de réutiliser des images populaires provenant des médias de masse pour créer une nouvelle œuvre. De plus, comme nous l'avons mentionné dans le cas de *Planet of the Arabs*, *La société du spectacle* ainsi que notre remix sont fondés sur un essai théorique critique d'un problème social important. Cela démontre que l'aspect politique de ce genre émerge habituellement d'une source littéraire et de son potentiel d'être transposé en images et en son, dans le sens que le remix vidéo permet de visualiser et d'entendre la critique en temps réel, pour saisir ainsi le spectateur. C'est d'autant plus vrai aujourd'hui puisque l'écoute de vidéos est devenue l'expérience centrale sur le Web.

Une deuxième similitude porte sur la bande sonore, particulièrement sur l'enregistrement audio du commentaire critique de l'auteur qui sert de fil conducteur au remix vidéo. Cette technique de resonorisation est efficace pour recontextualiser et resignifier les matières premières rendues autonomes. De plus, le commentaire aide à renforcer le caractère critique des images et, par conséquent, à littéralement leur faire dire quelque chose de politique.

Troisièmement, notre remix partage l'intention de Debord : « l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane » (Debord et Wolman, 1956, p.4). C'est pourquoi le recours au détournement dans les deux cas fait preuve d'une volonté de produire des œuvres dites *anti-copyright*

appartenant à la culture de la libre circulation des biens culturels. En vérité, je perçois mon travail comme une certaine mise en valeur de ce qui a déjà été créé en lui redonnant un nouveau sens : dans notre cas, une valeur politique critique nécessaire à la réflexion sur les paradis fiscaux.

Cependant, il existe des différences entre ces deux œuvres audiovisuelles. Tout d'abord, notre remix n'est pas au sens propre un « cinéma littéraire », soi-disant une compilation d'images accompagnant l'intégral d'un texte lu à voix haute. Dans notre cas, le chapitre treize de l'essai d'Alain Deneault (2010), *Une esthétique offshore de masse*, est un point de départ permettant de découvrir de nombreuses sources qui allaient devenir les matières premières de mon œuvre de création. Au fur et à mesure que la recherche avançait, je découvrais de nouvelles références concernant les paradis fiscaux dans les médias populaires. Loin d'être la lecture intégrale d'un chapitre, j'ai copié/coupé et recombinaison l'enregistrement de l'entrevue que j'ai réalisée avec Alain Deneault, en changeant l'ordre des idées et en incluant de nouveaux éléments n'appartenant pas au chapitre d'origine.

Une autre différence avec l'œuvre de Debord concerne le rapport du « remixeur » avec ses matières premières. Par exemple, Debord méprise et conteste de façon générale son matériel source en montrant le côté horrifiant et grotesque des images capitalistes. Il est clair que l'auteur est en conflit avec ces images et qu'il cherche à montrer leur fausseté : dans *La société du spectacle*, « le vrai est un moment de faux »⁴⁵. De plus, l'œuvre de Debord est un détournement au sens propre, car il change le sens des matières premières pour leur faire dire autre chose que ce qu'elles sont. Notre remix au contraire veut mettre en lumière le sens original des matières sources et, d'une certaine façon, rendre hommage aux matières premières et leurs créateurs en leur donnant une nouvelle vie. D'ailleurs, cette mise en valeur des

⁴⁵ Thèse 9 du premier chapitre

références *offshore* a aussi pour but de montrer à quel point les créateurs de fiction ont vu juste concernant les paradis fiscaux comme facilitateurs de la corruption politique, de l'évasion fiscale et du crime organisé.

Troisièmement, notre œuvre comporte une plus grande variété de transformations des matières premières. Par exemple, notre remix est composé de centaines de légères transformations telles que le recadrage, la resonorisation, la recoloration, l'altération du temps, les transitions comme les fondus, etc. Ce n'est pas parce qu'on ne voit pas directement les transformations qu'elles n'y sont pas. Au contraire, un des premiers buts de ce montage est de rendre imperceptibles les coupures et d'harmoniser en quelque sorte les nombreux extraits hétérogènes. Cette attention portée aux transformations ainsi que la plus courte durée de notre remix ont pour but de le rendre plus accessible et plus vivant que *La société du spectacle* qui, malgré sa justesse, a été qualifiée de trop radicale et réservée à un public d'élite intellectuelle critique.

En somme, l'analyse des similitudes et des divergences concernant les cinq critères développés par McIntosh ainsi que le corpus de nos trois exemples de ce genre nous ont servi de guides pour approfondir notre compréhension du remix vidéo politique. Ils nous ont aussi permis d'appréhender ses aspects pratiques tels que les procédés de montage de l'anamnèse, du détournement et de la répétition/variation des matières premières. De plus, nous avons pu établir que notre œuvre s'inscrit dans la tradition du détournement : sans chercher à changer le sens des matières premières, elle les met en valeur pour que leur sens premier résonne, permettant ainsi de leur faire dire quelque chose de politique.

CHAPITRE IV

LE PROJET

« Et si les pratiques de remix d'images et de réappropriation de contenus étaient une forme expressive primordiale à l'ère du numérique ? »⁴⁶
- Laurence Allard, (2012)

Maintenant que nous avons, d'une part, compris les intentions et le cadrage conceptuel derrière notre projet et, d'autre part, pris connaissance d'un corpus d'œuvres du même genre, il est temps de porter une attention particulière à l'œuvre de création et aux étapes qui ont mené à sa réalisation. Je partagerai ensuite un sommaire du scénario final permettant de mieux comprendre les motifs derrière l'ordre des extraits et leurs relations.

4.1 L'œuvre : sa création et sa réalisation

Tel que mentionné plus haut, l'idée maîtresse à la base de ce remix nous provient de la lecture du chapitre intitulé « Une esthétique *offshore* de masse » d'Alain Deneault et de la prise de connaissance des nombreuses références aux paradis fiscaux dans des productions culturelles de masse. Lors de la lecture, les mots sont devenus des images et des sons en mouvement racontant l'histoire des paradis fiscaux. J'ai été

⁴⁶ Intervention proposée par Laurence Allard lors des Rencontres Passeurs d'images en décembre 2012.

stupéfait par la grande multiplicité et la richesse des références de sorte que j'ai immédiatement identifié le potentiel d'en faire un remix vidéo politique. Sur cette base, j'ai contacté l'auteur pour discuter du projet et nous avons convenu d'enregistrer une vidéo portant sur ce chapitre révélateur. En effet, il s'agissait du troisième tournage/entrevue qu'Alain et moi réalisons ensemble, ce qui a grandement facilité l'enregistrement. Nous avons convenu d'un décor sobre composé d'une chaise et d'une lumière d'éclairage qui évoquerait le cinéma. Nous avons au total recueilli pour plus de trois heures de matériel audiovisuel. Par la suite, j'ai visionné et découpé le matériel en sections pour en faire une première trame narrative d'une trentaine de minutes. L'étape suivante, celle de la réalisation de notre projet, consiste à rechercher des productions esthétiques *offshore* de masse et à composer le remix, c'est-à-dire les activités de copier, couper/coller, transformer et combiner.

4.1.1 Copier

« *C'est en copiant qu'on invente.* »
Paul Valéry

La première étape du remix vidéo politique consiste à sélectionner les matières premières qui serviront à la création de l'œuvre médiatique. Autrement dit, il s'agit de reproduire ou de copier des films, romans et bandes-dessinées issus de la culture populaire à l'aide de divers procédés technologiques tels que la numérisation ou le téléchargement. Pour ce remix, nous avons identifié trois méthodes principales de reproduction numérique : l'encodage, le téléchargement et la capture d'écran. D'abord, la majorité des matières premières (DVD, romans, bandes-dessinées) proviennent de la bibliothèque personnelle d'Alain Deneault qui a accumulé avec les années ces « productions esthétiques *offshores* de masse ». La première méthode consiste à « ripper » (convertir et encoder) les DVD dans le format voulu à l'aide d'un logiciel

(.avi, .mov .mkv .mp4 .mp3, etc.)⁴⁷ Pour ce projet, nous avons opté pour le format .mov comme standard compte tenu de sa grande versatilité (les fichiers Quick Time sont en effet supportés par de nombreux logiciels de montage).

La deuxième méthode consiste à télécharger les fichiers vidéo numériques à partir de sites de partage sur Internet (*torrent*). En effet, le téléchargement de films populaires est en forte croissance depuis 2007-2008. Par exemple, *The Wolf of Wall Street*, dont nous avons sélectionné quelques scènes, a été téléchargé 30 millions de fois en 2013 tandis que *Interstellar* était le film le plus populaire en 2015 avec plus de 47 millions de téléchargements⁴⁸. La croissance fulgurante de cette activité, considérée par les industries culturelles comme du piratage et du vol, est liée à l'expansion mondiale de cette pratique tel que démontré au Brésil et en Espagne où près d'un internaute sur deux télécharge du contenu leur appartenant⁴⁹. Nous rappelons ici l'idée avancée plus haut selon laquelle le piratage est avant tout une méthode expérimentale utilisée par les « gens ordinaires » ayant souvent peu de moyens pour accéder à la culture populaire qui, malheureusement, comporte un prix de consommation.

La troisième technique utilisée dans ce projet pour s'approprier les matières premières est celle de la « capture d'écran ». Ce procédé permet essentiellement d'enregistrer le contenu qui défile à l'écran d'un ordinateur ou d'un appareil mobile intelligent. Connue principalement sous la forme de photo, la capture d'écran est devenue une façon de s'exprimer et de communiquer sur le Web, utilisée en majorité par les jeunes. À première vue, cet outil paraît banal par sa simplicité, car il suffit d'appuyer sur trois touches pour capter ce que l'on veut, et par sa grande accessibilité puisqu'elle est incluse dans les logiciels d'exploitation Windows et Mac OS. Cette tactique est à notre avis l'une des plus subversives, car elle permet de s'approprier le

⁴⁷ <http://handbrake.fr.softonic.com/mac>

⁴⁸ <http://variety.com/2015/digital/news/top-10-pirated-movies-of-2015-see-alarming-increase-in-downloads-1201667982/>

⁴⁹ <http://www.bbc.com/news/business-34848094>

contenu directement à la source de la consommation, c'est-à-dire l'écran numérique. De cette manière, la quasi-totalité des productions culturelles populaires diffusées sur un écran numérique (télé, ordinateur, cinéma, appareil intelligent, etc.) peut être copiée par la capture d'écran et servir à la création numérique. Toutefois, il est à noter que la capture d'écran vidéo est plus compliquée que celle de la photo à cause de l'étape additionnelle de la synchronisation du son avec l'image. Néanmoins, cette tactique d'appropriation permet d'outrepasser la grande majorité des mesures de sécurité mises en place par les industries culturelles. De plus, cette méthode est la seule des trois qui permette l'enregistrement d'une portion de vidéo au lieu de reproduire l'entièreté du fichier vidéo comme dans le cas du DVDrip et du téléchargement. Cela permet une certaine efficacité puisque la captation d'un petit fragment prend moins de place que le fichier total et, par le fait même, combine l'activité de copier/couper dans un même geste.

4.1.2 Couper/Coller

« Nous sommes une culture du couper/coller. »
- Lawrence Lessig (2004)

L'acte de couper, comme nous l'avons précédemment évoqué, permet « l'autonomisation des images en les sortant de leur contexte initial » (Brenez, 2002, p.5). Cette technique, représentée par une icône de ciseau dans l'univers numérique, permet la déconstruction des médias populaires de manière à couper ce que Pierre Bourdieu dans son livre intitulé *Sur la télévision* (1996), nomme « les faits divers qui font diversion » afin de conserver l'essentiel, dans notre cas les fragments vidéo ayant un lien avec les paradis fiscaux. Par exemple, dans le cadre de ce projet, j'ai visionné plus d'une trentaine de longs-métrages, une douzaine d'épisodes de téléseries, lu une

dizaine de bandes-dessinées et quelques romans, tous ayant recours d'une manière ou d'une autre à des représentations des paradis fiscaux. Ces œuvres populaires, que Deneault nomme « productions esthétiques *offshore* de masse », représentent au total plus d'une soixantaine d'heures de contenu destiné à un public de masse. De cette soixantaine d'heures, j'ai coupé presque 75% pour ne conserver qu'une heure de matériel ayant un lien significatif avec la finance *offshore* (voir Annexe I). Ce faible ratio indique que les paradis fiscaux sont rarement mis de l'avant et que leur critique est souvent écartée par des scènes d'action remplies de violence et d'effets spéciaux ou par le jeu de séduction entre deux super-vedettes. À ce sujet, Deneault nous rappelle que « ces représentations imaginaires parasitent la compréhension du réel même auprès des intéressés » (Deneault, 2010, p.112).

Enfin, il est important de souligner que l'étape de la reproduction (copier) et celle de l'extraction par l'acte de couper nécessitent aussi une attention particulière pour l'organisation et la nomenclature des enregistrements. Il s'agit en effet d'une étape méthodologique importante car elle permet l'accès facile et rapide à une grande quantité de petits fragments vidéo qui serviront au montage de l'œuvre. De façon générale, je renomme les fichiers selon le nom original de la production en y ajoutant un chiffre (ex : La_Firme_1, La_Firme_2, etc.). Par la suite, lors des multiples vagues de coupure, je renomme les nouveaux fragments pour les regrouper en différentes familles. En somme, l'activité de couper est très précise et permet de raffiner notre sélection initiale lors de diverses sessions d'échantillonnages. En effet, il faut savoir où couper, souvent au trentième de seconde, pour faciliter les raccords entre les différents extraits. En utilisant par exemple un mouvement, un regard ou l'apparition d'un ton ou d'une couleur, nous avons choisi de créer des liens de transition imperceptibles afin de faciliter l'écoute en continu, à l'opposé d'intensifier les contrastes et les chocs entre les fragments.

4.1.3 Transformer et recombinaison

« The power of Remix is that it makes obvious that there is no limit to recombinations in terms of ideas and/or forms. »
- Eduardo Navas (2012)

Suivent les étapes de la transformation et de la combinaison qui sont aujourd'hui essentiellement liées à l'utilisation d'ordinateurs et de logiciels de montage permettant un nombre impressionnant d'interventions numériques sur l'image et le son. Il n'y a pas d'ordre précis concernant la transformation et le réagencement puisque ces deux étapes s'enrichissent mutuellement. En effet, l'activité de combiner les fragments inspire et influence nécessairement la transformation de ces derniers et inversement, car il s'agit de mettre en relation ou de faire dialoguer deux sources audiovisuelles différentes qui n'étaient au départ pas destinées à se rencontrer. D'ailleurs, une importante partie du processus créatif repose sur l'expérimentation consistant à explorer de multiples combinaisons différentes avant de trouver la plus convenable. Cela nécessite plusieurs coupures afin de raffiner le contenu et d'aller à l'essentiel des matières premières. Parfois, en cours de montage, il faut revenir à l'étape de la recherche et de la copie (reproduction) faute de combinaisons satisfaisantes. Parallèlement, lors du montage, il est important d'accepter l'essai et l'erreur afin de multiplier les possibles et de se laisser surprendre par l'accidentel. Pour faciliter l'expérimentation, je regroupe par exemple les contenus sous différentes couleurs, ce qui permet d'une part de repérer rapidement les nombreux fragments et, d'autre part de visualiser le rythme et l'équilibre des éléments constitutifs du remix vidéo politique (voir Annexe J).

Concernant l'activité suivante, grâce au passage numérique, il existe aujourd'hui une panoplie d'effets visuels et sonores permettant la transformation des matières premières vidéo. Toutefois, il est important de rappeler que les opérations de

base du remix restent le copier/couper/coller qui demeurent inchangées depuis l'apparition du collage et de l'usage de ciseaux, de papier et de colle. Dans le même sens, le montage multipiste développé par les DJ hip-hop et disco, permettant de superposer plusieurs pistes musicales, est encore aujourd'hui un fondement de la création numérique (voir Annexe K). À cela s'ajoutent de nombreux effets de transition, ainsi qu'une grande variété de procédés plus avancés nécessitant des algorithmes sophistiqués qui facilitent la correction couleur, l'incrustation numérique, le sous-titrage, les voix *off*, les effets spéciaux, etc. À l'aide de ces outils de postproduction de plus en plus accessibles, le remixeur d'aujourd'hui se voit doté d'une très grande variété d'outils de transformation favorisant la création numérique à partir de médias préexistants.

En ce qui concerne l'esthétique des transformations, la tendance est d'imiter ou de copier les techniques employées par l'industrie du cinéma pour ensuite en détourner certains éléments. Par exemple, certains remixeurs préfèrent complètement transformer les matières premières originales de manière à les dénaturer ou à les détruire afin de marquer un profond désaccord avec les producteurs de ces contenus. Comme nous l'avons mentionné plus haut, le but du détournement ici n'est pas de détruire ou de rendre méconnaissable le matériel source, mais de l'autonomiser, c'est-à-dire de le sortir de son contexte d'origine afin de le laisser parler par lui-même. Aussi, la plus grande part du montage concerne les transitions entre de multiples extraits hétérogènes. Par exemple, il s'agit du montage de plus de 150 segments qui ont nécessité plusieurs transformations afin de créer un tout. Cela concerne principalement les transitions entre les fragments, par exemple les fondus d'un clip dans l'autre, l'altération du temps du clip afin de l'allonger ou de le raccourcir, la recherche de continuité dans les couleurs et les mouvements de caméra présents dans le matériel source, le décalage sonore et la voix *off*, l'insertion d'images et de sons divers, etc. En somme, les activités numériques liées à la transformation et à la recombinaison des médias préexistants sont des éléments fondamentaux dans le processus de création du remix vidéo politique, car

elles permettent de resignifier et recontextualiser les médias préexistants. En définitive et comme nous l'avons vu précédemment avec le *fair use* et le *transformative work*, la transformation adéquate des matières premières originales est un critère important pour déterminer la légalité et la légitimité d'un remix vidéo politique sur Internet.

4.2 Le scénario

Comme nous l'avons déjà précisé, la version finale de notre œuvre est le résultat de multiples vagues de coupures et séances d'expérimentation afin de déterminer l'ordre et la validité des extraits choisis. Alors qu'il existe un nombre infini de combinaisons possibles, c'est le temps passé avec les matières premières qui détermine leurs nouvelles reconfigurations. On pourrait dire que ce processus consiste à apprivoiser les matières premières afin d'évaluer leurs nouveaux possibles. En somme, nous avons constaté lors du montage qu'il est important d'équilibrer les influences du cadrage théorique avec les nouvelles découvertes provenant de l'expérimentation. Sans vouloir décrire tous les extraits choisis pour ce remix, voici un compte-rendu sommaire du scénario que nous avons découpé en dix blocs de temps.

Section 1 : Introduction (0 à 2m53s). Le remix commence avec le premier film populaire qui a abordé le sujet de l'évasion fiscale, *Spione* (1928) de Fritz Lang. Ce film silencieux avec une esthétique noir et blanc met l'emphase sur le côté historique de ce genre. Par la suite, le plan-séquence d'une banque suisse tiré du film *The Swiss Conspiracy* (1976) nous montre le lieu physique occupé par les paradis fiscaux. La fin de l'introduction est marquée par l'intervention d'Alain Deneault et le concept de la vraisemblance.

Section 2 : La Suisse (2m53s à 4m10s). Dans les années 1970-1980, c'est la Suisse et le secret bancaire qui servent de références principales aux paradis fiscaux et aux

activités illicites qui en découlent. L'esthétique est celle de l'élite socioéconomique européenne représentée par les banques au style classique munies de coffres-forts, ainsi que des bureaux ou des hôtels luxueux, tel que démontré dans *The Swiss Conspiracy* (1976), *Le Président* (1961), *Prénom Carmen* (1984), pour ne nommer que ceux-ci.

Section 3 : Les Caraïbes (4m10s à 5m52s). L'argent passe de la Suisse aux Caraïbes. Suite à la dérèglementation du monde de la finance par Ronald Reagan à la fin des années 1980, ce sont les îles des Caraïbes qui deviennent le pôle central de la finance *offshore*. Dans le film *The Firm* (1993) de Sydney Pollack, inspiré du roman éponyme de John Grisham, un jeune avocat apprend à sa stupéfaction comment la mafia blanchit ses capitaux à travers des comptes de banques canadiennes ouverts dans les îles Caïmans. D'autres films, tels que *The Godfather « 2^e partie »* (1974), *The Runaway Jury* (1996), *After the Sunset* (2004) et *Haven* (2004), se déroulent dans les Caraïbes tous ayant ainsi en commun une certaine « esthétique post-coloniale », caractérisée par des scènes exotiques, des lots de cocotiers et des plages lointaines où toute licence est permise (Deneault, 2010, p104).

Section 4 : La variété et la diversité des cas (5m52s à 12m32). Cette section est la plus longue puisqu'elle expose d'une part les différents médias qui ont traité de finance *offshore* tels que les films, les romans et les bandes-dessinées, d'autre part la grande variété de cas riches et diversifiés concernant les paradis fiscaux dans les arts populaires. Par exemple, la bande-dessinée *Largo Winch* (1997) met en lumière une filière de la prostitution au Nevada, tandis que celle intitulée *Diamants* (2007) souligne les transactions douteuses de pierres précieuses entre agents de pays en guerre via la Suisse. Dans *Lord of War* (2006), c'est la question du trafic d'armes facilité par l'inscription de navires dans des paradis fiscaux qui est au cœur de l'œuvre. D'autre part, dans *Mille milliards de dollars* (1981), nous avons la chance d'en apprendre davantage sur la technique du « prix de transfert » dans un monologue d'une efficacité chirurgicale qu'un président-directeur général débite sous forme de leçon à son subordonné. Un autre exemple nous provient du film *Easy Money* (2010) dans lequel

on nous dévoile que la Suisse n'est plus un endroit sécuritaire pour cacher des fonds illicites à cause des accords de transparence nouvellement signés. Selon le personnage principal, il faut dorénavant se tourner vers le Luxembourg ou l'Afrique du Sud pour blanchir l'argent provenant des cartels de drogues. De plus, le film *Anthony Zimmer* (2005) met en scène une explication détaillée sur une technique particulière de blanchiment d'argent nommée le « faux procès ». Enfin, *Empire* (2002), *Drug Wars* (1989) et la cinquième saison de *The Wire* (2006) évoquent un thème courant propre aux « productions esthétiques *offshore* de masse » : celui du caïd de la drogue désirent devenir un homme d'affaires légitime qui s'allie aux services d'un avocat ou d'un banquier experts de la finance *offshore* pour investir, voire blanchir son argent sale. On y découvre précisément le processus et les tactiques employées par le crime organisé pour transformer le « support papier » de l'argent sale en « support numérique » de l'argent propre (Deneault, 2010, p.105).

Section 5: Interlude musical (12m33 à 13m47). Un montage musical agissant comme une allégorie illustre le passage de l'argent matériel à l'argent virtuel sécurisé par des codes, des mots de passe et des comptes à numéros. Conséquemment, les transferts électroniques, à partir des grandes banques mondiales, ont dorénavant remplacé les valises remplies de billets. Le montage met aussi en relation des éléments clés concernant les paradis fiscaux tels que le quartier financier Wall Street à New York, des boîtes d'argent, des coffres-forts, des rencontres entre mafieux et banquiers, etc.

Section 6 : L'esthétique post-coloniale (13 :47 à 14 :47). Cette section se concentre sur le système de représentations propre à l'esthétique post-coloniale des paradis fiscaux. L'emphase est mise sur l'aspect paradisiaque des îles lointaines avec des plages de sable fin, les eaux turquoise, des villas luxueuses, des yachts, des cocktails tropicaux, etc. Ces scènes nous proviennent de deux films de James Bond, *Thunderball* (1965) et *Casino Royal* (2006), ainsi que d'*After the Sunset* (2004) .

Section 7 : Retour sur deux exemples (14 :47 à 15 :19). Tout d'abord, il s'agit ici de proposer une variation de style et d'inclure la bande-annonce du film d'action *The International* (2009) afin de dynamiser le montage et de rendre hommage au *supercut*, genre populaire de remix vidéo. Par la suite, on aborde la superproduction américaine *Blood Diamond* (2006) mettant en vedette Leonardo DiCaprio dont le personnage s'intéresse au trafic de diamants africains et nous démontre comment les paradis fiscaux facilitent l'entrée des diamants de guerre dans les marchés légitimes.

Section 8: La banalité des paradis fiscaux (15 :19 à 17 :30). Ce bloc démontre comment les paradis fiscaux sont devenus un décor obligé ; ils ne sont plus étonnants car la finance *offshore* fait partie de la vie courante. Par exemple, Woody Allen, dans sa comédie *Blue Jasmine* (2014), fait référence aux paradis fiscaux lors d'une conversation mondaine entre amis pendant l'apéritif. Dans le même sens, dans *Papa et la chasse aux lagopèdes* de Robert Morin (2008), les paradis fiscaux sont présentés sous le couvert d'un film de famille produit par un homme d'affaires québécois poursuivi pour fraude fiscale. La dure réalité apprise dans la comédie burlesque *Louise Michel* (2008) démontre que les paradis fiscaux ne sont rien d'autre que des boîtes aux lettres, sans plus personne auquel les rattacher.

Section 9 : La fiction rencontre la réalité. (17 : 30 à 21 :27). Cette section aborde la réalité et les multiples scandales liés aux paradis fiscaux. Il s'agit principalement d'hommes politiques importants tels que Nicolas Sarkozy, Brian Mulroney, Jérôme Cahuzac, Philippe Couillard, Paul Martin ou encore Dr Arthur Porter. Pour chacun de ces cas bien réels et documentés, j'ai intégré une séquence appartenant à un film de fiction relevant de fortes ressemblances avec le cas réel. Cette technique a pour effet de brouiller les frontières entre la réalité et la fiction et de faire en sorte qu'elles se renvoient finalement l'une à l'autre et qu'elles se révèlent interchangeables.

Section 10 : Conclusion (21 :27 à 22 :19). Le bloc final revient sur Alain Deneault qui nous rappelle la pensée de Bourdieu sur « l'infraconscient », c'est-à-dire « faire

savoir qu'on sait déjà. Qu'on ne part pas de zéro lorsqu'évoque les paradis fiscaux parce qu'on les connaît, les films nous ont révélé leur présence et un état de conscience » (Deneault, 2014).

Section 11 : Générique (22 :19 à 23 :19). Le générique ouvre sur une scène du film *Prénom Carmen* (1986) de Jean Luc Goddard, montrant un riche homme d'affaires qui feuillette un guide populaire des *Paradis Fiscaux* dans un luxueux hôtel. On y voit apparaître une équipe de tournage suivie de Goddard lui-même qui dit : « Les temps sont durs pour les œuvres comme nous ». Sur cela défile le générique où apparaissent les nombreuses sources à partir desquelles a été construit ce projet. Finalement, j'ai inclu plusieurs symboles qui font partie d'une licence appartenant à *Creatives Commons*. Ce système de licences, représentant une forme d'économie parallèle, a été créé par le juriste Lawrence Lessig en 2001 dans le but de redonner le pouvoir aux artistes sur leurs œuvres en offrant des outils juridiques aux créateurs de films, de musique et autres contenus culturels numériques. Plus précisément, les symboles indiquent que l'œuvre peut être remixée et partagée par d'autres à condition de reconnaître ses sources et que ce travail demeure non commercial.

CHAPITRE V

LES LIMITES DU REMIX VIDÉO POLITIQUE

« *Nous travaillons tous pour Google ou Facebook sans le savoir* »
- Antonio A. Casilli (2015)

5.1 La censure, la judiciarisation et la standardisation sur *YouTube*

Il est vrai que *YouTube* et Facebook sont des outils importants pour l'activisme vidéo sur Internet. En effet, les grands conglomérats des TIC sont favorables à la création et à la diffusion de contenu généré par les utilisateurs, car ces contributions sont au cœur de leur modèle d'affaires (Flichy, 2010; Proulx, 2012). Cependant, dans le cas de remix vidéo politique, nous sommes témoins de censure et de judiciarisation de ce genre sur les réseaux sociaux. Par exemple, *YouTube* contrôle les vidéos des utilisateurs « par des outils de filtrage automatique » exécuté par un algorithme de surveillance, le *Content ID*, qui détecte le contenu appartenant aux industries culturelles de façon à censurer le contenu comportant des droits d'auteur (Dias da Silva, 2014). Cette pratique s'exerce malgré l'existence aujourd'hui de lois encadrant les pratiques créatives numériques propres au remix telles que le *fair use* et le *transformative works* aux États-Unis ainsi que la loi C-11 au Canada qui garantissent le droit à la création numérique en tout respect de certaines conditions et qui

déterminent l'utilisation équitable des œuvres culturelles préexistantes. À titre d'exemple au Canada :

Le nouvel article 29.21 de la LDA crée une nouvelle exception pour le contenu non commercial généré par l'utilisateur (qu'on appelle aussi l'exception de la fusion). En vertu de cette exception, le consommateur a le droit d'utiliser, dans un contexte non commercial, une œuvre mise à la disposition du public pour en créer une nouvelle. Cette exception est assujettie à des conditions : l'utilisateur doit en effet citer sa source, utiliser une œuvre ou une copie qui respecte le droit d'auteur et en produire une nouvelle qui n'aura pas de répercussions négatives importantes sur l'exploitation de l'original (2.4.1 L'utilisation équitable (art. 21 et 22))⁵⁰.

Quoique ces efforts législatifs démontrent une certaine ouverture envers les productions amateurs sur le Web, en pratique, il s'agit d'une autre histoire. En effet, ces lois sont généralement appliquées au cas par cas et nécessitent un certain laps de temps avant d'entrer en vigueur. En revanche, les algorithmes appartenant aux propriétaires agissent dans l'instantanéité du Web et suppriment donc les remix de façon systématique, peu importe leur légalité. Il est à noter qu'en réponse à ces nouvelles lois, *YouTube* a mis en place un protocole de contestation, qui exige cependant temps et efforts pour prouver la légalité d'un remix vidéo. C'est pourquoi de nombreux *YouTubers* se sont lancé le défi et offert le plaisir de trouver diverses façons de truquer l'algorithme en question. Ces tactiques se concentrent surtout sur l'altération subtile du code de la vidéo lors de la postproduction. Par exemple, pour ce qui est de l'image, on peut ajouter une bordure autour de la vidéo ou y insérer des bannières de textes écrits. De plus, il est possible de changer les paramètres lors de l'encodage : la vitesse, le nombre de cadres par seconde, la dimension de la vidéo, etc. Ce sont essentiellement les mêmes procédés pour le son : l'ajout de commentaires audio et les ajustements de volume et de filtre sonore permettent de tromper l'algorithme. De plus, des internautes ont créé des vidéos tutoriels qui apprennent

⁵⁰ Projet de loi C-11 : Loi modifiant la Loi sur le droit d'auteur, Octobre 2011, <http://www.bdp.parl.gc.ca/content/lop/LegislativeSummaries/41/1/c11-f.pdf>

spécifiquement comment truquer la surveillance de *YouTube*. Par exemple, un utilisateur amateur suggère l'utilisation de clips de cinq secondes maximum, ce qui brouillerait la détection de l'algorithme à cause de la rapidité et de la multiplicité des fragments vidéos recyclés⁵¹.

D'autre part, pour susciter la création de vidéos amateurs de qualité sur sa plateforme, *YouTube* a mis sur pied un programme de « partage des revenus » (*revenue sharing*) qui permet aux créateurs de vidéos de récolter des profits en acceptant le placement publicitaire sur leurs vidéos. Par exemple, une vidéo ayant recueilli 1 million de visionnements peut rapporter jusqu'à 1,500\$⁵². Cette offre a pour effet d'encourager l'« enrichissement rapide » (Van Dijck, 2009) plutôt que l'essor d'une contre-culture non commerciale (Dias da Silva, 2014, p.85). Dans le même sens, le *YouTube Partner program*⁵³ définit plusieurs critères pour devenir partenaire de *YouTube* et avoir accès à la monétisation des vidéos. Dans un premier temps, le contenu doit être favorable aux publicitaires (*advertiser friendly*), donc ne doit pas critiquer le système capitaliste dominant dans lequel fructifient les grands conglomérats du divertissement. Deuxièmement, le contenu de la vidéo doit appartenir exclusivement à l'utilisateur qui doit pouvoir fournir une documentation faisant la preuve qu'il détient les droits commerciaux du contenu vidéo et audio⁵⁴. Évidemment, ces conditions imposées ont pour but d'exclure les œuvres critiques telles que les remix vidéos politiques puisque, d'une part ils sont majoritairement contre les publicitaires (*advertiser unfriendly*), d'autre part la pratique du remix vidéo implique évidemment l'utilisation de médias préexistants appartenant en grande partie aux industries culturelles. Par ailleurs, cette stratégie de « partage des revenus » permet aussi à *YouTube* d'insérer des « publicités » à l'intérieur même des vidéos ayant utilisé des médias protégés par des droits d'auteur

⁵¹ How to Avoid Youtube's Automated Content ID System - David Ryatta
<https://www.youtube.com/watch?v=z56tGNTSwp4>

⁵² <http://www.howcast.com/videos/497485-what-is-revenue-sharing-youtube-programs/>

⁵³ <https://support.google.com/youtube/answer/72851?hl=en-GB>

⁵⁴ *YouTube Video monetisation criteria* : <https://support.google.com/youtube/answer/9752>

(O'Dwyer, 2014, p.370). Par conséquent, la monétisation des vidéos que propose *YouTube* parvient à standardiser les œuvres créées par les utilisateurs, l'objectif principal des vidéos résidant dans la maximisation des visionnements afin de devenir « virales », et donc de générer de plus grands profits. Plus précisément, cette standardisation est le fruit d'innombrables conseils en provenance d'experts en *web marketing* qui expliquent les facteurs de réussite permettant la « viralité » d'une vidéo. Ce faisant, au lieu de valoriser l'expérimentation d'un nouveau langage médiatique et de stimuler une « contre-culture » propre à la vidéo Web, *YouTube* encourage au contraire « l'homogénéité des productions » (Dias da Silva, 2014, p.85). En effet, le remix vidéo politique n'échappe pas à la plus grande force du capitalisme, soit la capacité de transformer toutes choses, tangibles et intangibles, en marchandises.

5.2 La récupération du remix vidéo par les producteurs

De nombreux chercheurs ont démontré comment les grands conglomérats du divertissement s'y prennent pour récupérer les « tactiques » des usagers et pour limiter ainsi leur « pouvoir de résistance culturelle » (Proulx, 1994; Millerand, 2008). Dans un premier temps, ils se sont approprié la méthode de création du remix comme stratégie de mise en marché qui permet la réutilisation de productions culturelles préexistantes telles que les scénarios, les compositions musicales, les films, les romans, etc. À cet effet, Kirby Fergusson (2012), dans la deuxième partie de son essai vidéo *Everything is Remix* intitulé *REMIX inc*⁵⁵, démontre clairement comment l'industrie du cinéma copie, transforme et recombine des histoires classiques produites il y a plusieurs décennies pour en faire de nouvelles productions adaptées à la mode actuelle. À titre d'exemple, la superproduction américaine *Star Wars 7* est le fruit d'un remix évoluant sur une période de plus de cinquante ans. En effet, le réalisateur J.J. Abrahams (2015)

⁵⁵ Ferguson, Kirby (2012), *Everything is a remix part two*, *Remix inc.* <https://vimeo.com/19447662>

admet avoir réutilisé de nombreux éléments de discours appartenant aux scénarios des six premiers films réalisés par George Lucas (1978-2005). Il en est de même avec Lucas qui, lui aussi à son époque, s'est approprié des éléments de discours et esthétiques des films de samouraïs d'Akira Kurosawa, en particulier *The Hidden Forteress* (1958) et *Yojimbo* (1961). Pareillement, nous sommes témoins depuis le tournant du siècle d'un nombre important de films et séries télévisées mettant en vedette des super héros. C'est le cas par exemple des sorties en salles de sept films de *X-men*, 3 films d'*Iron Man*, trois films de *Spiderman*, huit films de *Batman*, trois films de *Superman*, *The Fantastic Four*, *The Avengers*, etc. Il en est de même à la télévision où les productions de ce genre se multiplient, les exemples les plus récents étant les séries: *Gotham*, *Supergirl*, *Heroes*, *Daredevil*, *The Flash*, *Arrow*, etc. Véritable vache à lait d'Hollywood, le recyclage de vieilles histoires représente chaque année un marché de plusieurs milliards de dollars américains. Il ne fait pas oublier également les stratégies associées de mise en marché de produits culturels dérivés tels que les jeux vidéo, les films d'animation, les vêtements, les comédies musicales, les figurines d'action, etc. Tous sont des remix d'un objet culturel préexistant réutilisé, transformé et réagencé pour en extraire le maximum de profits.

Un deuxième facteur, témoin de la récupération du remix par les industries culturelles se trouve dans le domaine de la musique. Comme nous l'avons déjà mentionné, la popularité du remix comme pratique artistique nous provient du domaine musical avec le hip-hop et la musique disco des années 1970-1980 qui employait l'échantillonnage de fragments musicaux pour créer non seulement une nouvelle trame musicale, mais aussi un nouveau genre musical. Toutefois, émergeant d'une contre-culture afro-américaine marginalisée, le remix, lors de son ascension, n'a pu être reconnu à sa juste valeur par les institutions académiques, encore moins par les industries culturelles qui ont cherché à judiciairiser ce genre d'œuvres sous prétexte de protéger leurs droits d'auteur (Manovich, 2007). Avec le temps et malgré les efforts pour étouffer ce mouvement, l'échantillonnage est aujourd'hui un des moteurs

principaux dans la création de nouveaux médias. Concernant cette transformation, Nate Harrison, dans son essai visuel *Can I Get an Amen* (2004)⁵⁶, illustre comment un simple échantillon musical de batterie (*break*) d'une durée de six secondes a révolutionné le domaine musical. Ce fragment extrait d'une chanson *soul* intitulée *Amen Brother* (1969), est devenu l'échantillon musical le plus populaire de notre siècle, inspirant divers sous-genres de musique électronique. Avec le temps et comme tout phénomène culturel, l'échantillon musical de l'*Amen break* s'est fait récupérer par les agences de *marketing* comme trame musicale d'annonces publicitaires pour vendre des automobiles, des chaussures et des produits pharmaceutiques. Aujourd'hui, l'échantillonnage est un des fondements de la culture numérique (Navas, 2012) tel que démontré par la musique hip-hop et la musique électronique, aujourd'hui parmi les genres musicaux les plus populaires et, par le fait même, sources d'immenses revenus pour les industries culturelles.

Troisièmement, il est devenu pratique courante chez les agences de *marketing* de s'approprier l'esthétique associée au remix pour faire mousser leurs marques auprès d'un public jeune. Par exemple, c'est chose connue que *MTV*, l'émission *Glee* de *Fox Television* et *Heineken* ont utilisé le remix pour faire la promotion de leurs marques de commerce (Gunkel, 2016). Autres exemples : les émissions de télévision humoristiques telles que *Saturday Night Live*⁵⁷ et *Conan O'Brien* aux États-Unis. Au Québec, l'humoriste populaire François Pérusse s'est construit une carrière entière sur le détournement ou la resonorisation d'extraits vidéo de personnalités populaires. Son émission *La Tite Chambre*⁵⁸ est une parodie de l'émission sportive *L'Antichambre* dans laquelle l'auteur tourne en ridicule les voix de personnalités sportives populaires. En effet, le remix vidéo politique est devenu standardisé au point que même les partis politiques traditionnels ont recours à cette pratique comme stratégie de communication

⁵⁶ Harrison, Nate (2004) Can I get an Amen ? <https://www.youtube.com/watch?v=XPoxZW8JzzM>

⁵⁷ Saturday Night Live; Biblical Movie (2014) <https://www.youtube.com/watch?v=Y6dqA-KQ3kE>

⁵⁸ Pérusse, François (2016) La tite chambre, ex : <http://www.rds.ca/videos/latitechambre/la-tite-chambre-super-bowl-2016-3.1172040>

lors de campagnes électorales. Par exemple, le remix vidéo politique intitulé *Turn out the lights* produit par l'équipe du chef du Parti libéral du Canada, Justin Trudeau, lors des élections de 2015, remixe les erreurs commises par son adversaire Stephen Harper du Parti conservateur⁵⁹.

En somme, la domestication de cette pratique subversive démontre qu'il est difficile d'échapper au système néocapitaliste dans lequel même « les productions indépendantes les plus originales sont rapidement assimilées par des stratégies de *marketing* non conventionnelles, qui déclenchent un processus de standardisation progressive » (Peverini, 2014, p.376). Cette récupération du remix vidéo par les producteurs démontre un renversement de la relation entre stratégie et tactique évoquée plus haut par de Certeau. En effet, la tactique subversive se voit intégrée par les stratégies des propriétaires et des institutions. Ce phénomène soulève de sérieuses inquiétudes auprès d'une communauté importante réunissant des chercheurs, programmeurs, activistes et citoyens internautes, soucieux de voir cette nouvelle culture médiatique dominée par les entreprises privées et, par le fait même, de voir la grande majorité des espaces créatifs numériques permettant l'expression, la création et le partage devenir le monopole des géants des TIC. Tel est déjà le cas de Google (Alphabet), Apple, Facebook et Amazon (G.A.F.A) qui ont cumulé d'immenses fortunes, à l'abri de l'impôt dans les paradis fiscaux, grâce à la mise en marché du contenu généré par les utilisateurs. Par exemple, la valeur boursière de Google à elle seule est d'environ 500 milliards de dollars américains en 2014⁶⁰. De plus, Facebook vaut 300 milliards de dollars américains à la bourse en 2014⁶¹. Il est raisonnable de dire qu'il existe un déséquilibre important entre ces grands conglomérats d'Internet et leurs clients, les internautes citoyens du monde.

⁵⁹ Compte YouTube du parti Liberal : *Turn out the lights*:
https://www.youtube.com/watch?v=9Yyirlby_ow

⁶⁰ <https://www.google.com/finance?q=NASDAQ:GOOG&fstype=ii>

⁶¹ <https://www.google.com/finance?q=NASDAQ%3AFB&ei=RevJVsmRHIWJ2Abk9bD4CA>

5.3 La monétisation des données des utilisateurs et le *digital labor*

Cela nous conduit vers la stratégie la plus importante de la récupération des contributions amateurs, la « monétisation des données » (Proulx, 2011). Précisément, il s'agit pour les entreprises propriétaires de plateformes numériques de déployer des algorithmes sophistiqués ayant pour fonction de capter les données produites par les activités numériques quotidiennes des usagers pour ensuite les transformer en métadonnées telles que la date, l'endroit, l'heure, etc. Ainsi, la monétisation de ces métadonnées est le résultat de « cette transformation informationnelle qui permet aux firmes de développer un ciblage publicitaire pointu et de nouvelles pratiques de *marketing* » (Proulx, 2011, p.2). En d'autres mots, c'est la quasi-totalité des activités numériques, incluant celles appartenant à la création et à la diffusion de remix vidéo politique, qui est monétisée pour enrichir l'oligarchie entretenue par les géants des TIC. Du point de vue des usagers, ce processus se nomme *digital labor* (Scholz, 2013; Cardon et Casilli, 2015). Il n'est finalement pas surprenant que cette stratégie soit au centre de la logique marchande du capitalisme informationnel (Proulx, 2011) et se raffine depuis l'intégration du Web social. De plus, on observe que ce procédé de monétisation se rapproche étrangement de la formule du remix : « remix = copier + transformer + recombinaison » (Ferguson, 2012). En effet, les algorithmes des propriétaires copient et stockent les données des usagers pour ensuite les transformer et les recombinaison en métadonnées permettant ainsi de générer une nouvelle valeur économique.

Par ailleurs, ce qui inquiète le plus dans ce processus de monétisation est le fait qu'il se déroule en silence et de façon invisible, discrètement en arrière-plan, sans que les usagers internautes en prennent réellement conscience au cours de leur expérience d'Internet. C'est pourquoi il est question ici de « travail invisible des internautes » (Proulx, 2016). En effet, il suffit de quelques secondes pour appuyer sur l'icône *I Agree* au bas de la licence d'utilisation pour céder tous nos droits d'auteur à ces plateformes.

À première vue, cette action est perçue comme un « geste de gratuité [...] ainsi transformé en valeur économique par le régime du capitalisme informationnel » (Proulx, Garcia et Heaton, 2012, p.248). Cela implique ironiquement qu'une partie importante des activités numériques liées au remix vidéo politique (rechercher, copier, couper, coller, transformer, diffuser, partager) contribue également à enrichir les oligarques du capitalisme informationnel. Malgré cette volonté de contribuer et de protester via Internet, la dure réalité reste que « nous travaillons tous pour Google ou Facebook sans le savoir » (Cassilli, 2015, p.9). Autrement dit, nous sommes tous esclaves d'un « travail numérique » (*digital labor*) qui est le fruit de la grande majorité de nos activités numériques quotidiennes comme effectuer une recherche de mots-clés sur Google, diffuser ou regarder une vidéo sur *YouTube* ou même partager un commentaire sur la page Facebook d'un ami. À la lumière de ce stratagème et malgré les bienfaits que procure l'utilisation, en apparence gratuite, de ces réseaux sociaux, « le ratio du gain entre les plateformes numériques et leurs usagers est asymétrique, inégalitaire » (Casilli, 2015, p.9). Tout compte fait, il serait possible de penser que la « monétisation des données » et le *digital labor* sont des processus numériques d'aliénation facilitant l'exploitation des usagers internautes.

CONCLUSION

*« Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant.
Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il compose
son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. »*
- Jacques Rancière (2008)

En somme, nous vivons aujourd'hui à l'ère des technologies de l'information et des communications favorisant l'ultime expression de la reproduction mécanisée des contenus culturels tels qu'imaginés par Walter Benjamin (1935). Il s'agit d'un environnement numérique intégrant toutes les formes d'art, disponible en tout temps, dont l'accès facile et abordable à des outils numériques de montage permet leur appropriation, leur transformation, leur réagencement et leur diffusion. En effet, cette nouvelle « économie de la contribution » (Stiegler, 2009) représente à la fois le rêve et le cauchemar de ce que Michel de Certeau envisageait avec son idée de la « consommation active » comme une autre forme de production des consommateurs. D'une part, les citoyens internautes ont plus que jamais les moyens de « bricoler » et de « braconner » à partir des médias qu'ils consomment. Ainsi, ces « arts de faire » représentent une certaine « puissance d'agir » et une « résistance culturelle » vis-à-vis la sphère médiatique dominée par les industries culturelles. D'autre part, ces mêmes contributions amateurs ainsi que les opérations numériques qui en découlent sont récupérées par les propriétaires de plateformes de partage de diverses façons, forçant ainsi à se questionner sur le degré d'émancipation possible des internautes (Proulx, 1994; Millerand, 2007; Dia da Silva, 2014; Gunkel, 2016).

Au fil de ce mémoire de recherche-crédation, nous avons vu comment la pratique créative du remix vidéo politique permet l'appropriation, la transformation et la

recombinaison des matières premières médiatiques dans le but de leur faire exprimer une critique des paradis fiscaux. D'abord, nous avons choisi les « productions esthétiques *offshore* de masse », identifiées en premier lieu par Alain Deneault (2010), qui consistent en des films hollywoodiens, des romans et des bandes dessinées ayant intégré les paradis fiscaux dans leurs intrigues. Ces références partagent un ensemble de traits communs tels que la corruption politico-financière, l'évasion fiscale, le blanchiment d'argent, le crime organisé, etc. Ils ont été inclus dans les scénarios pour satisfaire les « croyances » et les « opinions » des spectateurs, par souci de vraisemblance (Aristote, 335 av J-C). Cela porte à croire que le « système de représentations » et les mécanismes propres aux paradis fiscaux que l'on retrouve dans la culture populaire sont connus par un public de plusieurs millions de personnes qui ont vu et entendu ces films et lu ces romans et bandes dessinées. En m'inspirant des techniques de montage de la tradition du cinéma *found footage* à usage critique, je me suis approprié ces contenus par les activités numériques de copier, couper, coller dans le but de les « autonomiser », en les sortant de leur contexte original (Brenez, 2002). Ensuite, appliquant divers procédés de montage tels que le détournement, la variation/épuisement et l'anamnèse, j'ai pu expérimenter, transformer et recombinaison ces fragments à l'aide du commentaire critique d'Alain Deneault, utilisé comme bande sonore.

Parallèlement, les travaux de Michel de Certeau (1980) concernant les pratiques quotidiennes et les « arts de faire » des consommateurs ont permis de cadrer notre pratique selon « le paradigme de l'activité tactique ». À cet effet, les nombreux exemples cités plus haut démontrent de quelle façon le remix est tout d'abord une activité d'appropriation, puis le fait qu'elle suscite « une production indépendante de sens » (Giard, 1990, p.28, cité dans Proulx, 1994, p.180). Ainsi, le remix vidéo politique permettrait au consommateur de médias de mettre en « œuvre » son interprétation personnelle des médias, et donc de contribuer au développement de nouvelles connaissances et « manières de faire » sur le Web social (McIntosh, 2009;

Edwards et Tryon, 2009; Jenkins, 2010). En effet, la nécessité de développer un sens critique et d'apprendre les nouvelles littératies numériques pour partager son point de vue sur et avec les médias contribue à établir une réelle démocratie participative, caractérisée par l'émancipation médiatique des citoyens internautes (Edwards et Tryon, 2009; McIntosh, 2010). Toutefois, nous avons également abordé les tensions au cœur du remix et la manière dont cette pratique associée à la contre-culture activiste est non seulement censurée et judiciarisée, mais aussi récupérée par les grands conglomérats du divertissement et les géants d'Internet (Proulx, 1994; Millerand, 2002; Dia Silva, 2014, O'Dwyer, 2015). À cet égard, les propriétaires de plateformes de partage vidéo tels que *YouTube* et Facebook ont créé des algorithmes sophistiqués capables d'identifier et de supprimer les remix vidéos amateurs qui réutilisent les médias populaires protégés par des droits d'auteur. Parallèlement, les géants d'Internet (Alphabet, Facebook, Amazon, Apple, Microsoft) ont trouvé le moyen, encore par l'entremise d'algorithmes, de capter et de copier les données produites par les internautes lors de leurs activités numériques quotidiennes dans le but de les monétiser par divers procédés de transformations numériques (Proulx, 2011). Ces stratégies marchandes appartenant au capitalisme informationnel ont pour effet d'aliéner les usagers d'Internet, incluant les remixeurs activistes, en les exploitant sous une forme silencieuse du « travail numérique » (*digital labor*) (Scholz, 2013; Cardon et Casilli, 2015; Proulx, 2016).

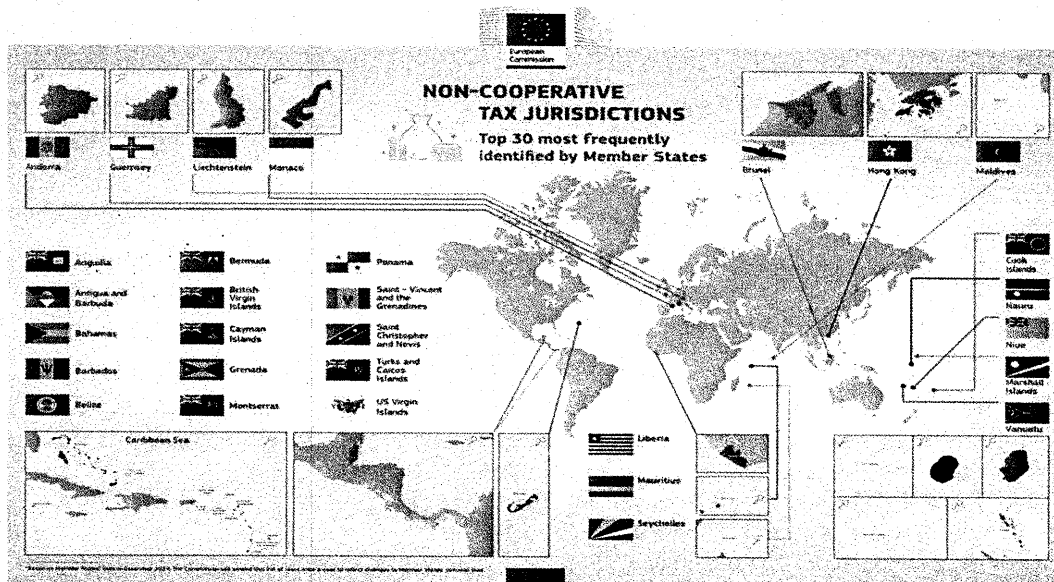
Enfin, si nous revenons à nos objectifs de départ, le remix vidéo politique permet de politiser les médias préexistants par l'appropriation, la transformation et la recombinaison. De plus, ce projet m'a convaincu que c'est par la pratique du remix vidéo et l'expérimentation médiatique qu'il est possible de réellement comprendre notre relation aux médias et ainsi d'aller au-delà des stratégies d'aliénation imposées par les grands conglomérats du divertissement et des TIC. Comme nous le rappelle le philosophe Jacques Rancière, l'émancipation « commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent

ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion » (Rancière, 2008, p.9). C'est donc en misant sur l'apprentissage de la pensée critique et créative, l'action sociale constructive et les innovations en TIC, appartenant tous à la littérature médiatique (voir Annexe H), qu'il sera possible d'équiper les jeunes internautes pour affronter les nouvelles réalités engendrées par le capitalisme informationnel et l'économie politique de la contribution. D'ailleurs, la pratique numérique du remix vidéo politique serait une méthode forte intéressante pour apprendre aux jeunes les outils nécessaires au devenir d'un citoyen internaute, contribuant de la sorte à la démocratie participative. Dans ce sens, j'espère que *Paradis Fiscaux, je ne savais pas que je savais* permettra de sensibiliser et d'engager les citoyens autour des enjeux de la finance *offshore* en suscitant commentaires et réflexions, autant sur le Web que lors de visionnements publics. De plus, il serait intéressant dans une deuxième phase du projet de rendre accessibles les extraits sur la finance *offshore* à une masse de créateurs numériques afin qu'ils s'en approprient et créent leur propre œuvre de remix vidéo politique, se joignant ainsi au mouvement international de citoyens, d'artistes et de journalistes mobilisés autour de la critique des paradis fiscaux. Pour conclure, c'est motivé par un engagement social et une conviction profonde que les remixeurs activistes contribuent au développement de nouvelles connaissances sur le Web que ce projet défend le droit à la libre utilisation et à la circulation ouverte des biens culturels sur le Web, l'autoproduction des médias, la liberté d'expression et l'émancipation des citoyens par l'entremise de pratiques créatives numériques.

ANNEXE A

LISTE GLOBALE DES PARADIS FISCAUX

En juin 2015, la Commission européenne a créé une liste globale des paradis fiscaux⁶². La méthode utilisée pour créer cette liste a été de compiler les listes noires des 28 pays membres de l'Union européenne. Cela représente 18 listes noires compilées, dont certaines n'avaient pas été actualisées depuis plusieurs années (par exemple en 2014 pour la France). Une fois compilées, ces listes recensaient 85 juridictions non coopératives, mais Bruxelles a choisi de retenir uniquement celles dont les noms apparaissent sur au moins dix de ces listes, sans tenir compte des critères de sélection utilisés par ses États membres. Voici cette nouvelle liste de 30 paradis fiscaux :



Andorre, Anguille, Antigua and Barbuda, Bahamas, Barbade, Belize, Bermudes, British Virgin Islands (Iles Vierges Britanniques), Brunei, Iles Cayman, Iles Cook, Grenade, Guernsey, Hong Kong, Liberia, Liechtenstein, Maldives, Iles Marshall, Ile Maurice, Monaco, Montserrat, Nauru, Niue, Panama, Saint Kitts et Nevis, Saint Vincent et les Grenadines, Seychelles, Turks et Caicos, US Virgin Islands, Vanuatu.

⁶² <http://www.paradisfiscaux20.com/>

ANNEXE B

LISTE DES PRODUCTIONS ESTHÉTIQUES OFFSHORE DE MASSE

Films Populaires :

1. Fritz Lang, Espions, 1928
2. Henri Verneuil, Le Président, 1961
3. Terence Young, James Bond, Thunderball, 1965
4. Francis Ford Coppola, The Godfather «2e partie», 1974
5. Jack Arnold, The Swiss Conspiracy, 1976
6. Henri Verneuil, Mille milliards de dollars, 1982
7. Jean-Luc Godard, Prénom Carmen, 1984
8. Oliver Stone, Wall Street, 1987
9. Brian Gibson, Drug Wars, 1989
10. Francis Ford Coppola, The Godfather «3e partie», 1990
11. Sydney Pollack, The Firm, 1993
12. John Grisham, The Runaway Jury, 1996
13. Kimbal, Hibert, Un Cercueil pour les caïmans, 1997
14. Doug Liman, The Bourne Identity, 2002
15. Franc. Reyes, Empire, 2002
16. Gary Fleder, Runaway Jury, 2003
17. Brett Ratner, After the Sunset, 2004
18. Frank E. Flowers, Haven, 2004
19. Steven Spielberg, Munich, 2005
20. Jérôme Salle, Anthony Zimmer, 2005
21. Edward Zwick, Blood Diamond, 2006
22. Andrew Niccol, Lord of War, 2006
23. Martin Campbell, Casino Royal , 2006
24. Robert De Niro, The Good Shepherd, 2006
25. Robert Morin, Papa à la chasse aux lagopèdes, 2008
26. Christopher Nolan, The Dark Knight, 2008
27. Jérôme Salle, Largo Winch, 2008
28. Delépine/Kervern, Louise-Michel, 2008
29. The Wire saison 5, 2008
30. Tom Tykwer , The International, 2009
31. Niels Arden Oplev, Millenium 1, 2009
32. Robert, Astier, L'Affaire des Affaires, BD, 2009
33. Ellis Frazier, Across the Line, 2010
34. Daniél Espinosa, Easy Money. 2010
35. Oliver Stone, Wall Street: Money Never Sleeps, 2010
36. Damages , série télé, Saison 3, 2010
37. David Fincher, The Girl with the Dragon Tattoo.. 2011
38. Martin Scorsese, The Wolf of Wall Street, 2013
39. Woody Allen, Blue Jasmine, 2013

40. John Bokenkamp, The Blacklist, (TV series), 2013 à auj
41. Peter Hoar, Marvel's Iron Fist, Black Tiger Steals Heart, 2017
42. Keith Gordon, Noah Hawley, Fargo, saison 3, épisode 10, 2017
43. Loni Pristere, Queene of the South, saison 2, épisode 10, 2017

Romans :

1. John Grisham, The Firm, 1991
2. John Grisham, The Runaway Jury, 1996
3. Michaël Kimbal, Nicole Hibert, Un Cerceuil pour les caïmans, 1997

Bandes-dessinées

1. Francq et Van Hamme, Largo Winch, 20 albums, 1990-2015
2. Desberg et Vrancken, IR\$, 14 albums, 1999-2010
3. Richelle, Wachs, Secrets bancaires, 2006
4. Bartoll et Kollé, Diamants, 4 albums, 2007-2012
5. Boussard et Attac 49, Les sous-sols du paradis, 2008
6. Robert et Astier, L'Affaire des Affaires, 5 tomes, 2009-2015

ANNEXE C

PARADIS FISCAUX : JE NE SAVAIS PAS QUE JE SAVAIS

Un remix vidéo politique de 23:14 minutes réalisé par Alexandre Gingras en collaboration avec Alain Deneault⁶³.

Présentation :

C'est l'histoire d'un signe qui ne trompe pas : depuis des décennies, les fictions cinématographiques produites à Hollywood, tout comme de nombreuses bandes dessinées belges ou les romans de gare publiés à New York ou à Paris, sans parler de productions autres, inscrivent les paradis fiscaux dans leurs intrigues.

Pourquoi ? Rarement pour informer le public de leur réalité et encore moins pour le mobiliser politiquement sur cette question, mais parce que ceux et celles à qui sont destinées ces œuvres sont eux-mêmes intuitivement conscients du phénomène et requièrent qu'il en soit fait état dans les intrigues. Par souci de vraisemblance, il faut faire état de l'existence des paradis fiscaux dans les scénarios, sans quoi les spectateurs, à raison, ne les prendraient pas au sérieux ou perdraient tout simplement le fil. Comment croire en la pertinence d'une histoire qui relate les tribulations d'un responsable politique corrompu, d'un baron de la drogue, d'une trafiquante de matières dangereuses ou d'un vendeur d'armes si ces personnages ne recourent pas aux paradis fiscaux et autres législations de complaisance ? Ces productions esthétiques de qualité diverses sont le révélateur d'un état de conscience. "*Paradis fiscaux : Je ne savais pas que je savais*" se présente comme une invitation à en tenir compte afin que soit engagée sans ambages, mais cette fois sur un mode critique et politique, une mobilisation publique contre les législations de complaisance et les nombreux torts qu'elles occasionnent.

- Alain Deneault

⁶³ <https://vimeo.com/119922469>

ANNEXE D

LES TROIS ÉTAPES CHRONOLOGIQUES DE LA REPRODUCTION MÉCANIQUE ET DE L'ÉCHANTILLONAGE

THREE CHRONOLOGICAL STAGES OF MECHANICAL REPRODUCTION AND SAMPLING

FIRST STAGE OF MR/SAMPLING

Early photography, beginning around the 1830's

Extended in film and sound recording
with the phonograph in the 1870s and '90s

SECOND STAGE OF MR/SAMPLING

Begins in the 1920s in collage and photomontage,
which relied mainly in cutting and pasting. This is the first stage of recycling,
an early form of meta-media preceding sampling as commonly understood in new media.

THIRD STAGE OF MR/SAMPLING

PRINCIPLES OF THE FIRST AND SECOND STAGE FUNCTION CLOSELY TOGETHER

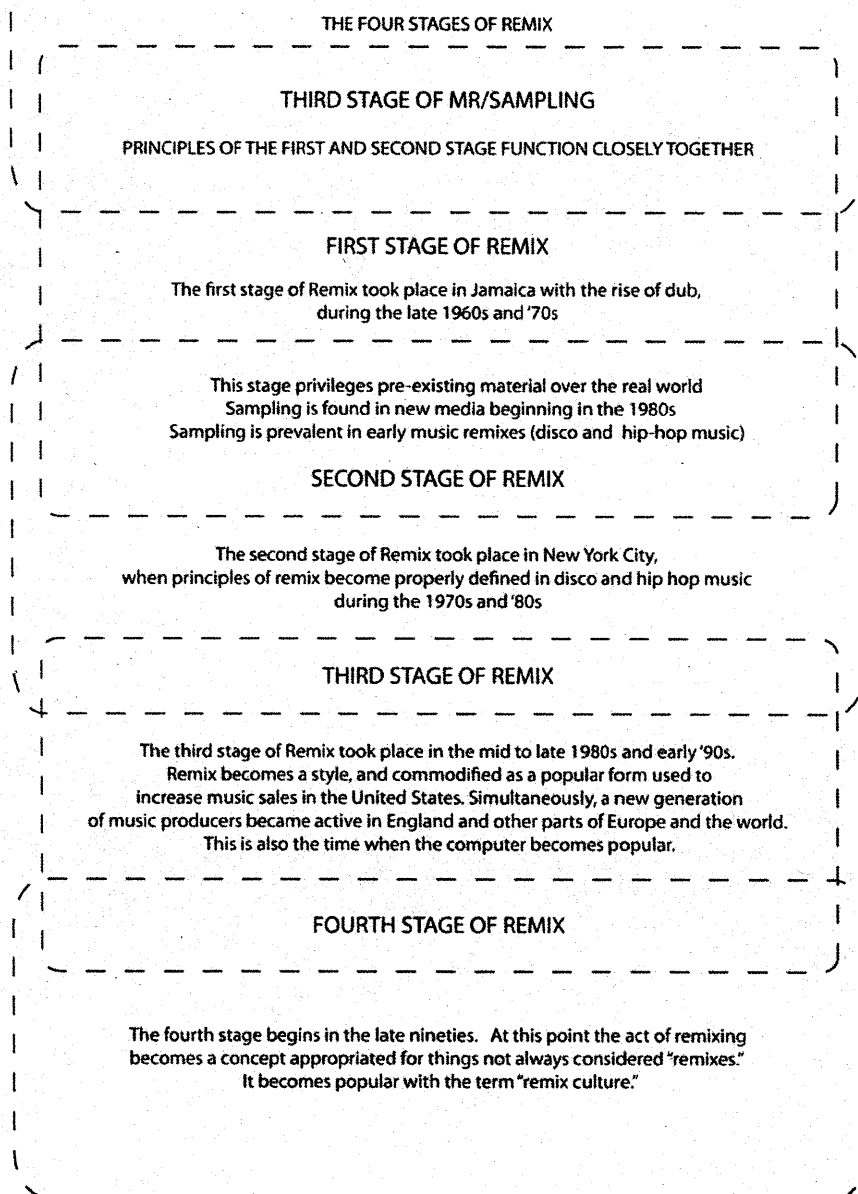
FIRST STAGE OF REMIX

The first stage of Remix took place in Jamaica with the rise of dub,
during the late 1960s and '70s

This stage privileges pre-existing material over the real world
Sampling is found in new media beginning in the 1980s
Sampling is prevalent in early music remixes (disco and hip-hop music)

ANNEXE E

LES QUATRE ÉTAPES DU REMIX



ANNEXE F

TABLEAU STRATÉGIE VS TACTIQUE (TÉLÉVISION)

Concernant l'usage de la télévision, Serge Proulx (1994) propose ce schéma pour illustrer « la série d'oppositions dialectiques suggérées par Silverstone » (Proulx, p191).

	Vie quotidienne	
IDÉOLOGIE		UTOPIE
Aliénation		Émancipation
<u>Stratégie</u>		<u>Tactique</u>
Homogène		Hétérogène
Déterminé		Indéterminé
Ordre établi		Trajectoires aléatoires/jeu
Écriture		Oralité
Espace		Temps
CONTRÔLE		CRÉATION
	Télévision	

ANNEXE G

TABLEAU STRATÉGIE VS TACTIQUE (INTERNET)

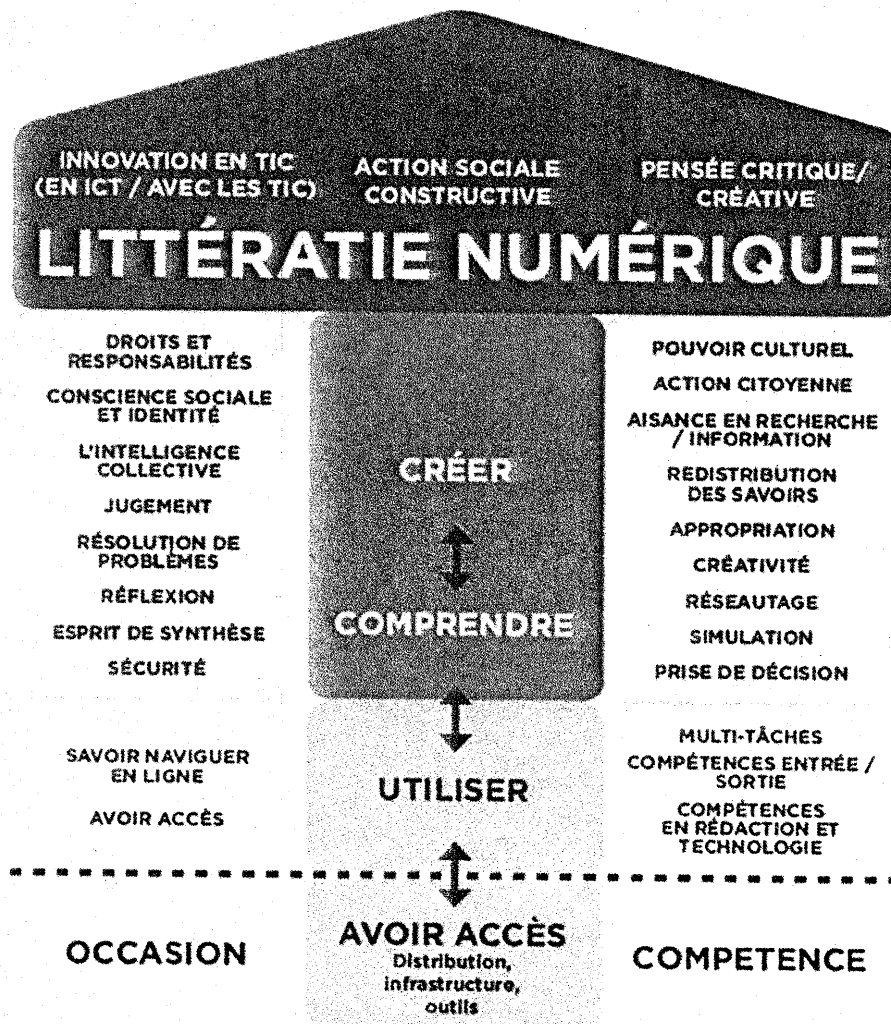
Ce tableau, que je propose, ajoute de nouvelles dimensions au schéma de Silverstone et Proulx pour rendre compte des nouvelles problématiques entourant le Web social et le capitalisme informationnel.

	Vie quotidienne	
IDÉOLOGIE		UTOPIE
Aliénation		Émancipation
Stratégie		Tactique
Homogène		Hétérogène
Déterminé		Indéterminé
Ordre établi		Trajectoires, Aléatoire/Jeu
Écriture		Vidéo
Espace		Temps
Propriétaires, experts, vedettes		Citoyens, amateurs,
Totalitarisme/Hégémonie		Démocratie participative
Médias traditionnels		Médias alternatifs
Monétisation des données, <i>Digital Labor</i>		Contribution, participation, culture du don
Droits d'auteurs		Culture du libre, <i>Creative Commons</i>
Relations verticales		Relations horizontales
CONTRÔLE	INTERNET	CRÉATION

ANNEXE H

LA LITTÉRATIE NUMÉRIQUE ET LE REMIX

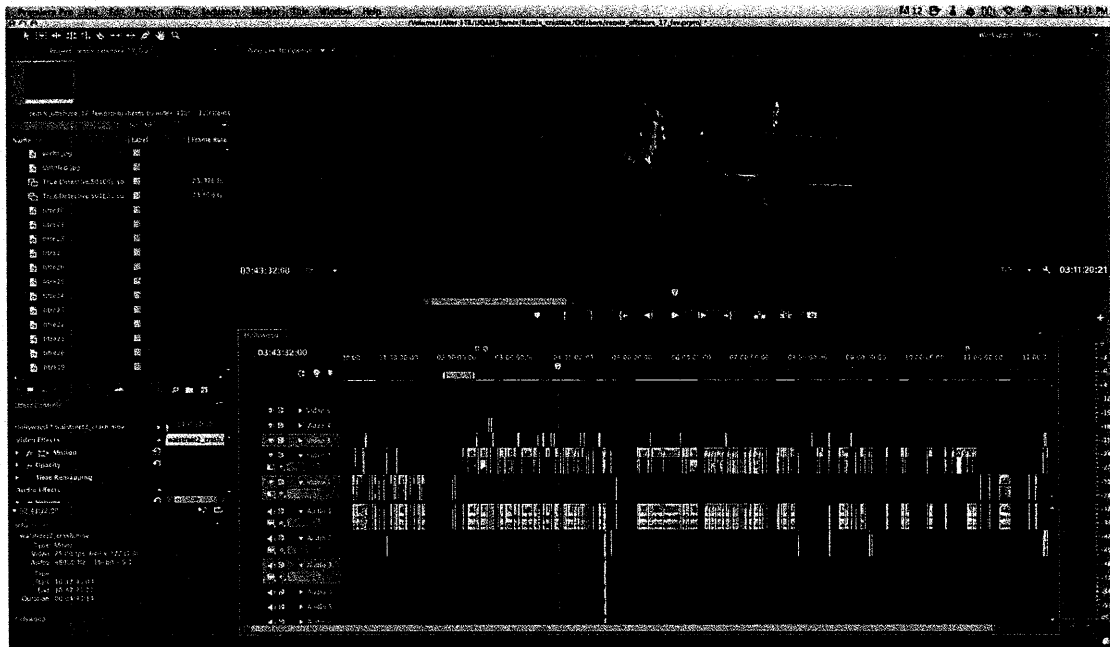
Nous constatons que les trois thèmes principaux de la littératie numérique; l'innovation en TIC, l'action sociale constructive et la pensée critique/créative, sont toutes abordées par le remix vidéo politique.



ANNEXE I

L'AUTONOMISATION DES IMAGES EN LES COUPANT DE LEUR CONTEXTE INITIAL

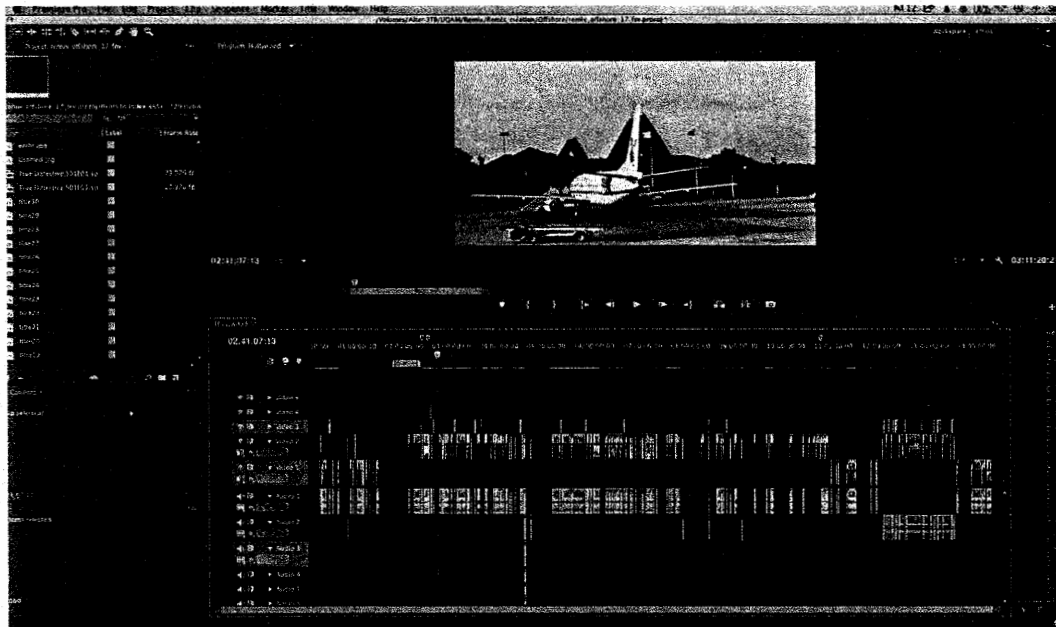
Lors de mes expérimentations, j'ai copié plus d'une soixantaine d'heures de matériel que j'ai ensuite découpé en petites unités, de façon à conserver environ une heure de contenu vidéo. J'ai finalement utilisé plus ou moins vingt minutes de ce matériel pour le remix final.



ANNEXE J

LA CATÉGORISATION DES MATIÈRES PREMIÈRES

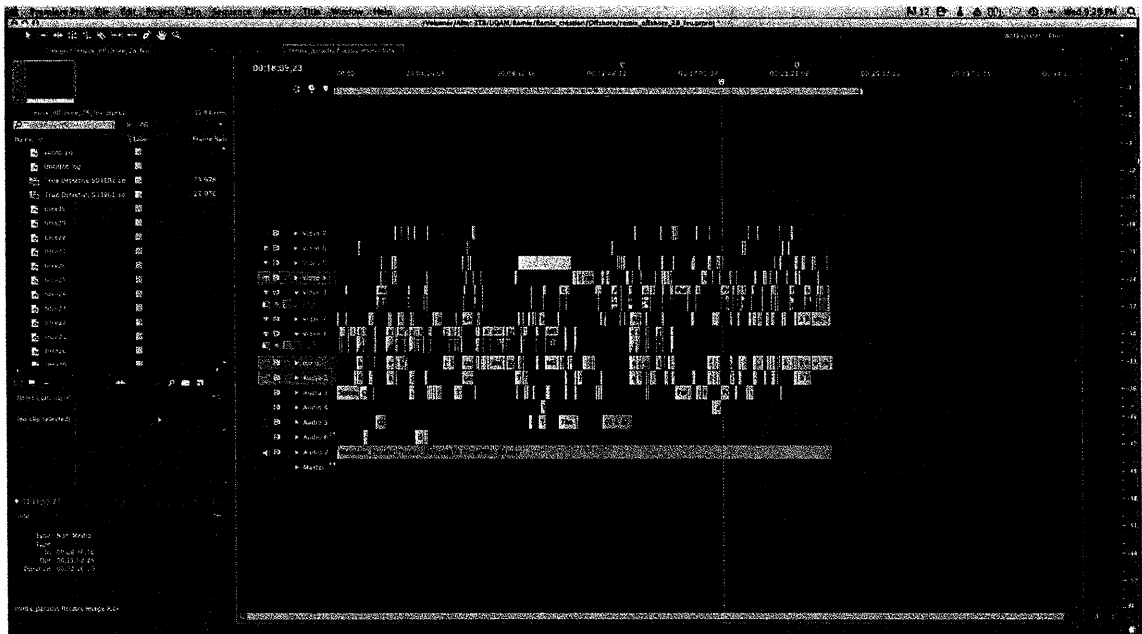
Étape importante pour le montage, la catégorisation des matières premières suit un code de couleur préétabli. Par exemple, le jaune représente les productions esthétiques *offshore* de masse portant sur la Suisse et le Luxembourg, tandis que le vert représente les Caraïbes. De plus, les images jaunes identifient les nouvelles journalistiques et le rose les symboles purement visuels propres au système de représentation des paradis fiscaux.



ANNEXE K

TRANSFORMER ET COMBINER : LA TECHNIQUE MULTIPISTE

Le projet final comporte sept pistes vidéo et sept pistes audio permettant de mélanger les matières premières. Le multipiste favorise les effets de transition entre les fragments.



BIBLIOGRAPHIE

- Anders, Gunther. (2007). « Sur le photomontage », *Tumultes*, janvier 2007, no28-29, p.105-117.
- Aristote. (-345/-335). *Livre de la Poétique*. Traduction de Jules Barthélemy-Saint-Hilaire Paris : Ladrangé, 1838, Œuvre numérisée par J. P. MURCIA.
- Arthur, Paul. (1999). *The Status of Found Footage*. *Spectator : The University of Southern California Journal of Film and Television*, 20 (1), pp. 57-69.
- Baio, Andy. (2008). *Fanboy Supercuts, Obsessive VideoMontages Posted Apr 11, 2008*
http://waxy.org/2008/04/fanboy_supercuts_obsessive_video_montages/
- Barthes, Roland. (1980). *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil.
- Benjamin, Walter. (1936). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*,
<http://www.hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref>
- Berthet, Dominique. (1998). « Art et appropriation », *Actes du colloque organisé par le Centre d'Études et de Recherches en Esthétiques et Arts Plastiques*, Point-à-Pitre, décembre 1996, Petit-Bourg (Guadeloupe).
- Blondeau, Olivier et Allard, Laurence. (2007). *Devenir Média : L'Activisme sur Internet entre défection et expérimentation*, Éditions Amsterdam, Paris.
- Breton Philippe et Serge Proulx. (2012). *L'explosion de la communication*, Quatrième édition, La Découverte, Paris.
- Bourdieu, Pierre. (1996). *Sur la Télévision*, Liber-Raisons d'agir, Paris.
- Bourriaud, Nicolas. (1999). *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Lukas & Sternberg, New York, version française éditée par Les presses du réel, collection « Documents sur l'art », Dijon, 2002
- Brenez, Nicole. (2002). « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 13, no1-2, 2002, p. 49-67.
- Casilli, Antonio A. (2015). « Nous travaillons tous pour Facebook sans le savoir », Entretien paru dans *Charlie Hebdo*, 25 novembre 2015, no1218, p.9.
- Cardon, Dominique et Granjon, Fabien. (2005). *Médias alternatifs et média-activistes, L'Altermondialisme en France*, Paris, Flammarion,
- Cardon, Dominique et Antonio Casilli. (2015). *Qu'est-ce que le Digital Labor?*, INAÉditions, Bry-sur-Marne.

de Certeau, Michel. (1980). *L'Invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*. Édition de Luce Giard, Collection Folio essais (n°146), Gallimard, Paris

Chavagneux, Christian et Palan, Ronen. (2012). *Les Paradis fiscaux, Repères*, La Découverte, Paris.

Conti, Olivia. (2014). « Political Remix Video as a Vernacular Discourse », Navas, Eduardo, Gallagher, Owen et xtine, burrough (dir.0. *The Routledge Companion to Remix Studies*, Routledge, New York p.390-402.

Crédit Suisse. (Oct, 2015). Global wealth report, <https://publications.credit-suisse.com/tasks/render/file/?fileID=F2425415-DCA7-80B8-EAD989AF9341D47E>

Critical Art Ensemble. (1997). *La Résistance électronique et autres idées impopulaires*, Éditions de l'éclat, Paris.

Debord, Guy-Ernest et Wolman, Gil J. (1956). *Mode d'emploi du détournement*, paru initialement dans Les lèvres nues n.8 (mai 1956): http://sami.is.free.fr/Œuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html

Debord, Guy. (1967). *La société de spectacle suivi des commentaires sur la société de spectacle*, Éditions Gérard Lebovici, Paris,(1988).

Deneault, Alain. (2010). *Offshore : Paradis Fiscaux et souveraineté criminelle*, Écosociété, Montréal.

Dias da Silva, Patricia et Garcia José Luis. (2012). « YouTubers as satirists : Humour and remix in online video ». *JeDEM – eJournal of eDemocracy and Open Government*, vol. 4, no 1, p. 89-114.

Dias da Silva, Patricia. (2014). « Le langage politique de YouTube: Créativité et subversion », Proulx, Serge, Garcia, José Luis et Heaton, Lorna, *La contribution en ligne, Pratiques participatives à l'ère du capitalisme informationnel*, Presses de l'Université du Québec, Montréal, p.78-90.

Dosse, François. (2002). « L'art du détournement. Michel de Certeau entre stratégies et tactiques », *Esprit*, 206, p.206-p225.

Edwards, Richard et Tryon, Chuck. (2009). « Political Video Mashups as Allegories of Citizen Empowerment », *First Monday*, vol. 14, no 10, [Date accessed: 30 Apr. 2015.

Evans, David. (2009) « *Appropriation* », Whitechapel: Documents of Contemporary Art, The MIT Press,

Faber, Mindy. (1990). « A Tool, A Weapon, A Witness,, », March 30-31, *The new video News crews* Chicago: Randolph Street Gallery.

Flichy, Patrice. (2010). *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Seuil, Paris.

Frayssé, Olivier et Mathieu O'Neil (dir.). (2015). *Digital Labour and Prosumer Capitalism. The US Matrix*, Basingstoke (England), Palgrave Macmillan.

Genette, Gérard. (1979) [1969]. « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Éditions du Seuil, Paris, p.71-99.

- Gensollen, Michel. (2014). « Vers une société du bricolage coopératif ? », *La contribution en ligne, Pratiques participatives à l'ère du capitalisme informationnel*, Presses de l'Université du Québec, Montréal, p.34-48.
- Guattari, Felix. (1983). *La guerre, la crise ou la vie, Change International Micropolitiques*, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, p. 268-272.
- Gunkel, David J. (2016). *Of Remixology : Ethics and Aesthetics After Remix*. The MIT Press, London.
- Honneth, Alex. (2002). *La lutte pour la reconnaissance*. Les éditions du Cerf, Paris.
- Horwatt, Eli. (2009). « A Taxonomy of Digital Video Remixing: Contemporary Found Footage Practice on the Internet », *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*. Ed. Iain Robert Smith (2009). Scope 15.
- Jenkins, Henry. (1992). *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*.Routledge, New York.
- Jenkins, Henry. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York.
- Jenkins, Henry. (2006). *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. MacArthur; Chicago Ill. p 20.
- Kuhn, Virginia. (2012). « The Rhetoric of Remix », dans *Fan/Remix Video, Transformative Works and Cultures*, no.9 <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/358/279>
- Lessig, Lawrence. (2004). *Free Culture, How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, Penguin Press, New York.
- Lessig, Lawrence. (2008). *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Penguin Press, New York.
- Manovitch, Lev. (2007). « What Comes After Remix », http://manovich.net/content/04-projects/057-what-comes-after-remix/54_article_2007.pdf
- Maigret, Éric. (2000). « Michel De Certeau : Les trois héritages de Michel de Certeau. Un projet éclaté d'analyse de la modernité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 55,no 3, p. 511-549.
- Maigret, Nicolas et Roszkowska, Maria. (2014). *The Pirate Book*, (p.24) thepiratobook.net, consulté le 10 février 2016.
- Mekas, Jonas. (1972). «On Tom, Tom and Film Translations », *Movie Journal*, Collier Book, New York.
- Mercier, Andrée. (2009). « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », *Temps zéro. Écritures contemporaines. Poétiques, esthétiques, imaginaires*, n° 2 [en ligne]. <http://tempszero.contemporain.info/document393>

- Millerand, Florence. (1999). *Usages des NTIC : les approches de la diffusion, de l'innovation et de l'appropriation* (2e partie)
<http://www.er.uqam.ca/nobel/r26641/uploads/images/Millerand%2099%20Usages%202.pdf>
- McIntosh, Jonathan. (2008). *Building a Critical Culture with Political Remix Video*, <http://popculturedetective.agency/2008/building-a-critical-culture-with-political-remix-video>
- McIntosh, Jonathan. (2012). *A History of Subversive Remix Video before YouTube: Thirty Political Video Mashups Made between World War II and 2005*. In "Fan/Remix Video," edited by Francesca Coppa and Julie Levin Russo, special issue, *Transformative Works and Cultures*, no. 9. <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/371/299>
- Navas, Eduardo. (2012). *Remix Theory : The Aesthetics of Sampling*, Springer Wein New York Press.
- Navas Eduardo, Gallagher, Owen, Burrough, Xtine. (2014). *The Routledge Companion to Remix Studies*, Routledge, New York.
- O'Dwyer, Rachel. (2014). « A Capital Remix », dans Navas, Eduardo, Gallagher, Owen et xtine, burrough (dir.), *The Routledge Companion to Remix Studies*, Routledge, New york p365-375
- Ono A. Kent, M.Sloop, John. (1995). *The Critique of Vernacular Discourse, Communication Monographs*, 62, p19.
- Oxfam. (Jan 2015). *Insatiable richesse : Toujours plus pour ceux qui ont déjà tout*. Rapport thématique d'Oxfam, p.2 https://www.oxfam.org/sites/www.oxfam.org/files/file_attachments/ib-wealth-having-all-wanting-more-190115-fr.pdf
- Perloff, Marjorie. (2010). *Unoriginal Genius : Poetry by Other Means in the New Century*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Peverini, Paolo. (2014). « Remix Practices and Activism: A Semiotic Analysis of Creative Dissent », dans Navas, Eduardo, Gallagher, Owen et xtine, burrough (dir.), *The Routledge Companion to Remix Studies*, Routledge, New York, p.376-389.
- Proulx, Serge. (1994). « Une lecture de l'œuvre de Michel de Certeau: l'invention du quotidien, paradigme de l'activité des usagers », *Communication*, vol. 15, no. 2, Éditions St-Martin, Montréal, p. 171-197.
- Proulx, Serge. (2011). « La puissance d'agir d'une culture de la contribution face à l'emprise d'un capitalisme informationnel : premières réflexions », *Culture et barbarie : communication et société contemporaine*. Hommage à Edgar Morin. Athènes. 26-28 mai 2011.
- Proulx, Serge, Garcia, José Luis, Heaton, Lorna. (2014). *La contribution en ligne, Pratiques participatives à l'ère du capitalisme informationnel*, Presses de l'Université du Québec, Montréal.
- Proulx, Serge. (2016). « Considérer le « travail » invisible des internautes : vers une politisation du « digital labor » ? », Congrès de l'Association internationale des sociologues de langue française (AISLF), Comité de recherche CR33, UQAM, Montréal, 6 juillet.
- Rancière, Jacques. (2008). *Le spectateur émancipé*, Le fabrique Éditions, Paris.

- Scholz, Trebor (dir.). (2013). *Digital Labor. The Internet as Playground and Factory*, New York, Routledge.
- Sennett, Richard. (2010). *Ce que sait la main, La culture de l'artisanat*, Albin Michel, Paris.
- Silverstone, Roger. (1989), « Let us then return to the murmuring of everyday practices: A note on Michel de Certeau, television and everyday life », *Theory, Culture and Society*, 6 (I) : 77-94 ,
- Sonvilla-Weiss Stefan. (2014). « Good Artists Copy; Great Artists Steal : Reflexions on Cut-Copy-Paste-Culture », dans Navas, Eduardo, Gallagher, Owen et xtine, burrough (dir.), *The Routledge Companion to Remix Studies*, Routledge, New York, p77-91.
- Thiollet, Jean-Pierre. (2002). *Beau linge et argent sale. Fraude Fiscale internationale et blanchiment des capitaux*, Anagramme éditions, Paris.
- Vaillancourt, Claude. (2012). *Hollywood et la Politique*, Écosociété, Montréal.
- Van Dijck, José. (2009). « Users Like You ? Theorizing Agency in User-Generated Content ». *Media, Culture & Society*, vol. 31, no 1, p. 41-58.
- Vidal, Jérôme. (2008). *La fabrique de l'impuissance 1. La gauche, les intellectuels et le libéralisme sécuritaire*, Éditions Amsterdam, Paris.
- Wees, William Charles. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. Front Cover. Anthology Film Archives.
- Wanono, Nadine. (2014). « Détournement as a Premise of the Remix from Political, Aesthetic, and Technical Perspectives », dans Navas, Eduardo, Gallagher, Owen et xtine, burrough (dir.), *The Routledge Companion to Remix Studies*, Routledge, New York p.433-444.
- Zaki, Myret. (2010). *Le secret bancaire est mort, vive l'évasion fiscale*, Éditions Favre. Lausanne.

FILMOGRAPHIE

- BangZoomTV. (2003). *The Adventures of Hercubush*
<https://www.youtube.com/watch?v=qzllUFTxMa8>
- Conner, Bruce. (1958). *A Movie*, <https://www.youtube.com/watch?v=4FMjBtvsx2o>
- Conner, Bruce. (1962). *Cosmic Ray*, https://vk.com/video-62393824_166721430
- Cornell, Joseph. (1936). *Rose Hobart*, <https://www.youtube.com/watch?v=pQxtZlQITDA>
- Debord, Guy, (1978). *La société du spectacle*, <https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJIJA>
- Ferguson Kirby. (2013). *Everything is a remix*, <http://everythingisaremix.info/watch-the-series/>
- Gaucher, Eric. (2007). *The Arthur Lipsett Project: A Dot on the Histomap*, ONF,
https://www.nfb.ca/film/arthur_lipsett_project_a_dot_on_the_histomap/
- Gingras, Alexandre, (2015). *Paradis Fiscaux : Je ne savais pas que je savais*,
<https://vimeo.com/119922469->
- Harrison, Nate, (2004). *Can I get an Amen ?* <https://www.youtube.com/watch?v=XPoxZW8JzzM>
- Hazanavicius, Michel, Mézerette Dominique, (1993). *La Classe américaine ou Le Grand Détournement* <https://www.youtube.com/watch?v=l44WKAtZLjI>
- Jacobs, Ken. (1971). *Tom Tom the Pipers Son*, <https://www.youtube.com/watch?v=wO0zVHy0OFA>
- Liberal Party of Canada. (2015). *Turn out the lights* https://www.youtube.com/watch?v=9Yyirlby_ow
- McIntosh, Jonathan. (2012). *The LEGO Violence Collection*,
https://www.youtube.com/watch?v=sDThHosFS_0
- Pérusse, François. (2016). *La tite chambre*, <http://www.rds.ca/videos/latitechambre/la-tite-chambre-super-bowl-2016-3.1172040>
- Ryatta, David. (2013). *How to Avoid Youtube's Automated Content ID System –*
<https://www.youtube.com/watch?v=z56tGNTSwp4>
- Saturday Night Live, Biblical Movie. (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=Y6dqA-KQ3kE>
- Salloum Salif. (2005). *Planet of the Arabs* : <https://www.youtube.com/watch?v=MilZNEjEarw>
- St01en Collective. (2002). *The Fellowship of the Ring of Free Trade*
<http://www.dailymotion.com/video/x355nx2>
- Villet, Renée. (1973). *La dialectique peut-elle casser des briques?*
https://www.youtube.com/watch?v=Anr2d_Tuakg