

« Ya mwawil al-hawa » : réinterprétation d'un chant de résistance palestinien entre musique, image et discours

يا مَوَّال الهوى : إعادة تأويل أغنية مقاومة
فلسطينية بين الموسيقى والصورة والخطاب

“Ya mwawil al-hawa”: Reinterpretation of a Palestinian Resistance
Song between Music, Image, and Discourse

IMED GHDEMSI

Institut supérieur de musique, Université de Sousse, Tunisie

RJCP+23Q, Rue Abou Kacem Echabi, Sousse, Tunisie

kelmabehia@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-2202-6664>

Date de réception	Publication numérique	Archivage ASJP
19/03/2026	19/05/2026	19/06/2026

Référence électronique

Imed Ghedmsi, « « Ya mwawil al-hawa » : réinterprétation d'un chant de résistance palestinien entre musique, image et discours », Aleph [En ligne], Vol 13 (3) | 2026, mis en ligne le 19 mai 2026.. URL : <https://aleph.edinum.org/16037>

Référence papier (archivage Asjp)

Imed Ghedmsi, « « Ya mwawil al-hawa » : réinterprétation d'un chant de résistance palestinien entre musique, image et discours », Aleph, Vol 13 (3) | 2026, 291-305.

Résumé

Cet article étudie la reconfiguration contemporaine d'un chant de résistance palestinien à travers une reprise interprétée par Julia Boutros et diffusée sous forme de vidéo-clip. L'objectif est d'analyser la manière dont un air issu de la mémoire collective se transforme lorsqu'il entre simultanément dans l'espace du star-system, dans l'économie des médias audiovisuels et dans les circuits numériques de circulation. Le corpus retenu comprend le chant « Ya mwawil al-hawa », sa version réinterprétée, ainsi que son habillage visuel. La démarche combine une étude de cas, une lecture discursive des paroles, une description musicologique simplifiée de l'arrangement et une attention portée à la scénographie visuelle du clip. L'hypothèse défendue est que la reprise n'efface pas la dimension collective du chant, mais la reconfigure : elle déplace l'œuvre d'un régime de transmission communautaire à un régime de médiatisation élargie, où l'identité de l'interprète, la mise en image et la circulation numérique deviennent des opérateurs de sens. L'étude montre ainsi que la chanson fonctionne à la fois comme lieu d'affect, support de mémoire, vecteur d'énonciation politique et objet culturel soumis aux logiques de visibilité contemporaines.

Mots-clés

Chanson de résistance, Palestine, intermédialité, star-system, Julia Boutros, médias numériques

الملخص

تتناول هذه الدراسة إعادة التشكيل المعاصرة لأغنية مقاومة فلسطينية من خلال نسخة معاد أدائها بصوت جوليا بطرس ومُتداولة في صيغة فيديو كليب. وتهدف إلى تحليل الكيفية التي يتحوّل بها لحن منبثق من الذاكرة الجماعية حين يدخل، في الآن نفسه، إلى فضاء نظام النجومية، وإلى اقتصاد الوسائط السمعية البصرية، وإلى دوائر التداول الرقمي. وتضمّ المدوّنة المعتمدة أغنية «يا مؤال الهوى» في صيغتها الأصلية، ونسختها المعاد تأويلها، وتمثيلها البصري. وتعتمد الدراسة مقارنة قائمة على دراسة حالة، وقراءة تداولية-خطابية للكلمات، ووصفًا موسيقولوجيًا مبسّطًا للتوزيع، مع عناية خاصة بالسينوغرافيا البصرية للفيديو كليب. وتنطلق الدراسة من فرضية مفادها أنّ الإعادة لا تمحو البعد الجماعي للأغنية، بل تعيد تشكيله؛ إذ تنقل العمل من نظام تداول جماعي قائم على التناقل المجتمعي

إلى نظام أوسع من التوسط الإعلامي، تصبح فيه هوية المؤدية، وبناء الصورة، والتداول الرقمي عناصرَ منتجةً للمعنى. وتبيّن الدراسة، تبعًا لذلك، أنّ الأغنية تؤدي في الآن ذاته وظيفةً وجدانية، ووظيفةً تذكارية، ووظيفةً إنشائيةً سياسية، كما تمثل موضوعًا ثقافيًا خاضعًا لمنطق الرؤية والظهور في السياقات المعاصرة.

الكلمات المفتاحية

أغنية مقاومة، فلسطين، البينوسائطية، نظام النجومية، جوليا بطرس، الوسائط الرقمية

Abstract

This article examines the contemporary reconfiguration of a Palestinian resistance song through a cover performed by Julia Boutros and circulated as a music video. It analyzes how a song rooted in collective memory changes when it enters the sphere of the star system, audiovisual mediation, and digital circulation. The corpus includes the traditional song “Ya mwawil al-hawa,” its reinterpretation, and its visual staging. The study combines a case-study approach, a discourse-oriented reading of the lyrics, a simplified musicological description of the arrangement, and an intermedial analysis of the video. The working hypothesis is that the cover does not erase the song’s collective dimension ; rather, it reshapes it by moving the work from community-based transmission to expanded media visibility, in which the performer’s identity, visual framing, and online circulation become producers of meaning. The analysis shows that the song operates simultaneously as an affective form, a site of memory, a vehicle of political enunciation, and a cultural object embedded in contemporary regimes of visibility.

Keywords

resistance song, Palestine, intermediality, star system, Julia Boutros, digital media

Introduction

Les chants traditionnels, les berceuses, les lamentations et les airs liés aux grands événements collectifs condensent souvent, sous une forme brève et mémorisable, des éléments de mémoire partagée, de sensibilité historique et d'identification collective. Dans le cas palestinien, la chanson revêt une densité particulière : elle ne relève pas seulement du patrimoine oral, mais aussi d'une mémoire blessée, d'une transmission intergénérationnelle de l'épreuve et d'une mise en voix de la résistance. Dans ce contexte, l'air chanté ne vaut pas seulement comme objet esthétique ; il constitue aussi un support de récit, un marqueur identitaire et un vecteur d'affects collectifs.

Ce constat invite à ne pas isoler la chanson de ses conditions contemporaines de circulation. Un chant de résistance transmis dans un cadre communautaire n'a pas le même statut lorsqu'il est repris par une chanteuse installée dans l'espace du vedettariat arabe, enregistré dans un studio, mis en images sous forme de clip vidéo puis relayé sur des plateformes numériques. Le passage de l'oralité patrimoniale à la médiatisation audiovisuelle n'annule pas la mémoire du chant, mais en modifie l'économie symbolique, les modalités d'écoute et les effets de réception. C'est précisément dans cet intervalle que se situe la présente étude.

Le manuscrit prend pour objet « Ya mwawil al-hawa », chant palestinien réinventé dans une version interprétée par Julia Boutros. La question centrale est la suivante : comment la reprise d'un air de résistance palestinien reconfigure-t-elle les rapports entre musique, image et discours lorsqu'elle entre dans l'univers du star-system et dans les circuits numériques de diffusion ? À travers cette question générale, plusieurs interrogations s'articulent : quels traits du chant traditionnel sont conservés ? Comment l'identité artistique de l'interprète infléchit-elle la signification de l'œuvre ? De quelle manière la mise en image du clip et la circulation sur les plateformes participent-elles à la construction d'un discours politique et affectif sur la cause palestinienne ?

Pour répondre à ces questions, l'article adopte une étude de cas articulant quatre niveaux d'observation : le texte chanté, l'organisation musicale, l'identité médiatique de l'interprète et la scénographie visuelle de la vidéo. Il ne s'agit pas d'une analyse musicologique exhaustive, mais d'une lecture raisonnée visant à montrer comment quelques paramètres mélodiques, harmoniques, timbriques et visuels suffisent à déplacer un chant issu de la mémoire collective vers une forme de médiation élargie. L'article défend l'hypothèse selon laquelle la reprise par une star ne dissout pas la dimension résistante du chant ; elle la reformule dans un régime de visibilité où l'œuvre devient à la fois support d'émotion, produit culturel médiatisé et opérateur de mobilisation symbolique.

1. Positionnement théorique et protocole de lecture

Le positionnement théorique de l'article repose sur un croisement volontairement limité, mais cohérent entre trois champs. Le premier est celui des travaux sur la chanson, la mémoire et l'identité, qui permettent d'appréhender le chant comme un opérateur de cohésion symbolique. Le deuxième est celui des études sur la médiatisation musicale, le star-system et les industries culturelles, utiles pour penser la visibilité de l'interprète et la fabrication de la célébrité. Le troisième, enfin, concerne l'intermédialité, entendue ici au sens d'une interaction structurante entre le sonore, le verbal et le visuel dans la production du sens. Ce cadre n'a pas vocation à épuiser l'objet ; il fournit une grille lisible pour comprendre la réinterprétation d'un chant traditionnel dans un environnement médiatique contemporain.

Sur le plan méthodologique, l'étude repose sur une analyse de cas. Ce choix se justifie par la densité sémiotique de l'exemple retenu. Plutôt que de disperser l'observation sur un vaste corpus sans profondeur, l'article privilégie une lecture resserrée d'une reprise singulière afin d'identifier, à partir d'un objet limité, plusieurs mécanismes de transformation : la conservation d'un noyau mélodique, la singularisation de la voix interprétante, la théâtralisation visuelle du deuil et l'amplification numérique de la portée symbolique. Les descriptions musicales restent volontairement mesurées et ne prétendent pas se substituer à une transcription analytique exhaustive ; elles servent ici à articuler des indices sonores à des effets de sens.

Une telle méthode implique également une prudence interprétative. L'article ne prétend ni à mesurer la réception réelle du clip auprès de différents publics ni à établir une sociologie complète de ses usages en ligne. Il cherche plus modestement à dégager les conditions de possibilité d'une efficacité symbolique : ce que l'arrangement rend audible, ce que l'image rend visible et ce que la médiatisation rend circulant. Cette précision est importante, car elle permet de distinguer l'analyse du dispositif de l'évaluation empirique de ses effets.

Un dernier point méthodologique mérite toutefois d'être explicité. Dans le cas d'une reprise diffusée sous forme de vidéo-clip, la partition ne saurait constituer, à elle seule, l'objet central de l'analyse. L'enregistrement, le mixage, la performance vocale, la texture sonore et le dispositif audiovisuel appartiennent eux aussi au texte de l'œuvre, ce qui conduit à privilégier une lecture croisée de la transcription, de l'écoute enregistrée et de l'image filmée. Cette orientation rejoint les approches consacrées aux musiques populaires contemporaines, qui insistent sur le rôle décisif des paramètres technologiques et performanciers dans la production du sens (Vaquié-Mansion, 2008).

2. Chanson, identité et régime affectif

La chanson participe fréquemment à la définition symbolique des groupes humains. Sans se confondre avec l'ensemble de l'identité collective, elle en condense des traces sensibles : une langue, un imaginaire, une mémoire, une manière d'habiter le temps et de nommer l'épreuve. Les travaux consacrés aux rapports entre musique, pouvoir et identité rappellent que l'air chanté ne transmet pas seulement des mots ; il organise aussi des attitudes, des valeurs et des formes de reconnaissance partagée. Dans cette perspective, la musique n'est pas un simple ornement du social : elle peut devenir un lieu de formulation condensée d'une expérience historique.

Cette fonction est particulièrement visible lorsque la chanson s'inscrit dans des contextes de guerre, de domination ou de dépossession. Le chant y agit comme archive sensible. Il documente moins par objectivation neutre que par intensité vécue : il transforme la souffrance en parole rythmée, la perte en récit mémorisable et la colère en forme partageable. Sa valeur documentaire n'est donc pas de l'ordre de la preuve factuelle ; elle relève de la mise en voix d'une expérience historique. Cette dimension explique qu'une chanson de résistance puisse durablement survivre à son contexte immédiat de production et continuer à circuler bien après l'événement qui lui a donné naissance.

Une telle circulation repose également sur la puissance affective propre au chant. Par la conjugaison des paroles, de la ligne mélodique, du souffle vocal et des régularités rythmiques, la chanson agit sur la mémoire et le corps. Elle peut apaiser, galvaniser, consoler, exalter ou rassembler. La berceuse constitue ici un modèle limite : forme élémentaire de l'adresse et de l'attachement, elle montre comment la répétition musicale, la simplicité mélodique et l'économie des moyens peuvent produire une mémorisation profonde. Or, une part de la chanson de résistance conserve quelque chose de cette économie élémentaire : une phrase mélodique mémorable, une adresse directe, des images fortes, un refrain facilement transmissible.

La berceuse constitue ici un cas limite particulièrement éclairant. Parce qu'elle associe répétition, simplicité mélodique, balancement rythmique et adresse maternelle, elle montre comment une forme musicale minimale peut déposer durablement dans la mémoire un noyau d'affect. Les travaux sur l'improvisation maternelle invitent, de ce point de vue, à penser la voix chantée comme un opérateur de continuité sensible entre le sujet, la communauté et le temps long de la transmission (Vivès, 2016). Dans le cas palestinien, cette matrice affective aide à comprendre pourquoi la plainte chantée peut se convertir en ressource de cohésion et en support d'endurance symbolique.

De ce point de vue, le chant palestinien n'est pas seulement porteur d'un message explicite ; il organise une communauté d'affect. Il transforme des expériences de violence, d'occupation, de deuil ou de fidélité en séquences sonores partage-

ables. L'important n'est donc pas seulement ce que le texte dit, mais la façon dont il le dit : une plainte peut cohabiter avec un élan de dignité ; une mélodie sobre peut soutenir un imaginaire de fermeté ; une adresse maternelle peut contenir une protestation politique. La chanson de résistance articule ainsi l'intime et le collectif, le lyrisme et l'histoire, la douleur et l'endurance.

3. Interprète, star-system et intermédialité numérique

Lorsqu'un chant traditionnel circule dans un cadre communautaire, l'identité de son créateur ou de son premier interprète s'efface souvent au profit de la force du texte, de la mélodie ou de la situation d'énonciation. La reprise moderne modifie cet équilibre. Elle réintroduit la figure de l'interprète comme instance visible, reconnaissable, médiatiquement construite. Dans ce passage, la chanson ne change pas seulement d'habillage sonore : elle change aussi de scène sociale. Elle entre dans un système de production, de promotion et de diffusion où la personne du chanteur devient une part essentielle du sens.

La notion de star-system est ici décisive. Elle ne renvoie pas uniquement à la célébrité ; elle désigne un ensemble de médiations par lesquelles un artiste acquiert une visibilité exceptionnelle, voit son image fabriquée, stylisée et relayée à grande échelle, et devient lui-même un signe culturel. La star n'est pas seulement une voix : elle est un visage, un corps, une présence médiatique, un imaginaire de réception. Lorsqu'un chant de résistance passe par cette médiation, il gagne en audience potentielle, mais il entre aussi dans une économie de l'attention où les logiques de cause et de visibilité peuvent se renforcer autant que se contrarier.

Cette construction médiatique de la vedette ne signifie pas que la star soit l'expression pure d'un talent isolé ; elle relève aussi d'un travail de visibilité produit par les technologies de diffusion, les circuits promotionnels et la cristallisation d'une image publique. Le star-system ne constitue donc pas un décor externe de la chanson : il configure déjà ses conditions d'écoute, ses attentes de réception et la valeur symbolique attachée à l'interprète (Moureau, 2006 ; Nicolas, 2022). Le cas de Julia Boutros est d'autant plus intéressant que cette visibilité s'est historiquement nouée à un répertoire engagé, où des titres emblématiques de l'espace arabophone ont associé sa voix à des causes de résistance et de dignité collectives. Lorsqu'elle reprend un chant palestinien, elle ne lui ajoute donc pas seulement une notoriété ; elle le fait entrer dans une mémoire médiatique déjà orientée politiquement.

Dans les industries culturelles, ce déplacement a des conséquences esthétiques concrètes. L'enregistrement de studio, la maîtrise du mixage, le réglage des timbres, le recours à des accompagnements standardisés, mais efficaces et la fabrication d'une image publiquement reconnaissable contribuent à situer l'œuvre dans un horizon d'écoute différent. Le public n'entend plus seulement une chanson ; il reconnaît une artiste, une signature sonore, un style de présence. La reprise d'un

chant palestinien gagne ainsi en intelligibilité transnationale parce qu'elle s'adosse à un nom, une voix et une figure déjà identifiés par la médiatisation.

Cette ambivalence s'accroît avec l'intermédialité numérique. La chanson n'est plus seulement entendue ; elle est vue, commentée, partagée, fragmentée, relayée sur plusieurs supports et réinscrite dans des chaînes d'usages multiples. Le clip, les plateformes vidéo, les réseaux sociaux et les circuits de recommandation redéfinissent la réception. Ils permettent l'élargissement du public, la circulation transnationale de l'œuvre et la recontextualisation politique du chant. Mais ils exposent aussi la chanson à une consommation rapide, à une logique de flux et à une concurrence généralisée entre contenus hétérogènes.

Dans le cas de Julia Boutros, cette tension est particulièrement lisible. La chanteuse appartient à l'univers de la vedette arabe, mais son image publique est aussi associée à des prises de position engagées et à un répertoire où la question de la justice, de la résistance et de la dignité occupe une place reconnue. Sa reprise d'un chant palestinien ne relève donc ni d'un simple recyclage patrimonial ni d'une captation opportuniste. Elle procède d'une articulation plus complexe entre engagement, identité artistique, dispositif médiatique et l'élargissement de la portée symbolique de la chanson.

4. Étude de cas : « Ya mwawil al-hawa »

Le corpus retenu comprend l'air traditionnel « Ya mwawil al-hawa », sa reprise par Julia Boutros, la transcription musicale jointe au manuscrit, ainsi qu'une capture d'écran du clip. Le choix de cet exemple se justifie par la concentration, dans un même objet, de plusieurs niveaux d'analyse annoncés par le titre de l'article : une mémoire collective palestinienne, une réinterprétation vocale identifiable, une mise en image chargée de signes funéraires et politiques, enfin une circulation compatible avec l'environnement des médias numériques. L'analyse proposée n'épuise pas l'œuvre ; elle vise à montrer comment ces niveaux se renforcent mutuellement.

Figure 1. Transcription mélodique reproduisant le manuscrit source



4.1. Identité de l'interprète et identité de la chanson

La reprise s'ouvre sur une introduction instrumentale brève, portée par un timbre de guitare électrique et organisée autour d'un matériau harmonique volontairement resserré. Le cadre tonal, proche de do majeur, privilégie un enchaînement

simple qui confère d'emblée une lisibilité immédiate. Une telle économie n'appauvrit pas le chant ; elle crée, au contraire, les conditions d'une réception centrée sur la voix, le texte et la gravité de l'adresse. Là où une orchestration plus dense aurait pu saturer l'écoute, l'arrangement retient l'essentiel et aménage un espace de résonance à la ligne vocale.

Plus précisément, l'introduction se déploie sur un bref segment *ad libitum* organisé autour d'un va-et-vient harmonique très resserré. La répétition initiale d'un même schème, suivie d'une variation plus nette à l'approche de l'entrée vocale, crée un effet d'attente sans complexifier inutilement la matière. L'intérêt analytique de ce dispositif tient à ce qu'il maintient l'auditeur dans un horizon de simplicité formelle, tout en préparant l'appropriation du thème par une signature sonore contemporaine.

Ce choix d'écriture est important. Il signale que la reprise n'entend pas démontrer une virtuosité musicale autonome, mais accompagner une parole déjà lourde de mémoire. Les variations restent mesurées : quelques inflexions d'accompagnement, un soutien plus marqué dans les reprises, une montée progressive de l'intensité, puis un retour de la voix presque nue dans la cadence terminale. L'arrangement relève ainsi d'une esthétique de la retenue. Il inscrit la chanson dans une sonorité moderne, compatible avec la pop arabophone et les standards du studio, tout en évitant de dissoudre le noyau mélodique de l'air traditionnel.

Cette lecture doit être effectuée à partir de l'enregistrement lui-même. Dans les musiques populaires contemporaines, le grain de la voix, l'équilibre du mixage, le dosage des réverbérations et le choix des timbres électrifiés ou synthétiques participent directement du sens musical. L'arrangement juxtapose ici des marqueurs pop et des résonances plus classiques sans jamais déplacer le centre de gravité de l'œuvre : tout converge vers la voix, qui demeure le lieu principal de l'adresse. L'accompagnement agit comme une orbite sonore autour du chant plutôt que comme une matière autonome, ce qui confirme la pertinence d'une écoute attentive aux paramètres technologiques de la reprise (Vaquié-Mansion, 2008).

Le timbre de Julia Boutros participe pleinement à cette reconfiguration. Sa diction, son phrasé et sa manière de porter les attaques confèrent au chant une gravité sobre. La voix ne cherche pas l'ornement excessif ; elle privilégie la tenue, la clarté et l'intensité contenue. Cette posture interprétative est décisive, car elle permet à la chanteuse d'inscrire sa propre identité artistique dans l'œuvre sans effacer la dimension collective du chant source. La reprise devient alors un point d'équilibre entre singularisation et fidélité : la star prête son autorité vocale à la mémoire d'un peuple, mais cette autorité se construit précisément par le refus de l'excès démonstratif.

On peut donc parler d'une double identité musicale. D'un côté, l'air demeure reconnaissable par sa structure simple, son caractère mémorisable et la centralité du refrain. De l'autre, la version réinterprétée porte les marques d'une signature

contemporaine : timbres électrifiés, texture de studio, progression maîtrisée de la densité sonore, articulation pop-classique de l'accompagnement. La chanson n'est ni figée dans le folklore ni dissoute dans la variabilité du marché : elle est déplacée vers un nouveau régime de présence.

Les variations les plus significatives apparaissent dans la succession refrain-couplet-refrain. Le premier refrain repose sur un accompagnement discret, dominé par la guitare et par des sons tenus ; la reprise introduit un soutien rythmique plus perceptible ; le couplet ouvre ensuite l'espace à une texture légèrement plus étoffée, où le synthétiseur et l'élargissement harmonique relancent l'écoute ; la dernière réitération concentre enfin l'ensemble des timbres avant un retour terminal à la voix presque seule. L'élargissement de la texture ne supprime pas pour autant la logique de tension et de résolution qui guide l'écoute mélodique ; il la rend au contraire plus perceptible dans les fermetures de phrase et dans les cadences qui jouent ici comme autant de qafra, au sens de clôture mélodique (Dowling, 1994).

4.2. Texte, discours et charge symbolique

La force du chant tient également à son texte. L'adresse initiale à la mère — « Yamma » — ne relève pas d'un simple effet folklorique. Elle installe un régime d'énonciation où la plainte, la confiance et la fidélité se trouvent immédiatement réunies. En convoquant la figure maternelle, le texte mobilise un imaginaire de l'origine, de la protection et de la perte ; il déplace la scène politique vers un espace affectif où la douleur individuelle devient immédiatement partageable. La chanson ne parle donc pas de la résistance en surplomb ; elle la fait entendre depuis un foyer intime.

La traduction française fournie dans le manuscrit met en évidence un noyau sémantique central : mieux vaut la blessure physique que l'humiliation politique. L'opposition entre la souffrance endurée et la domination imposée hiérarchise les valeurs : la liberté vaut plus que l'intégrité corporelle ; la dignité vaut plus que la sécurité sous tutelle. Une telle formulation radicalise le discours, mais elle le fait dans une langue imagée, condensée, facilement mémorisable. La chanson transforme ainsi une position politique en maxime affective et en formule rythmique.

Pour mieux saisir cette charge axiologique, on peut présenter le noyau verbal de la chanson sous une forme détachée :

« Yamma mouel al-hawa, yamma mon mouel,
être battu par des dagues est bien mieux
que d'être gouverné par un bâtard ;
j'ai marché en hiver et la pluie m'a arrosé ;
quand l'été est venu, il a ravivé en moi la sensation du feu ;
ma vie restera le prix de la liberté. »

On peut reformuler la séquence centrale du texte de la manière suivante : il vaut mieux subir la douleur des lames que consentir à l'abaissement politique ; la pluie de l'hiver et la brûlure de l'été constituent une épreuve continue ; la vie elle-même devient le prix de la liberté. Cette reformulation, plus lissée que la traduction brute du manuscrit source, ne cherche pas à embellir le texte, mais à en dégager la structure axiologique. Trois isotopies s'y croisent : la blessure, l'endurance et la liberté. Ce réseau sémantique suffit à expliquer pourquoi le chant peut être perçu simultanément comme une lamentation, un serment et un appel.

Les images saisonnières — l'hiver, la pluie, l'été, le feu — prolongent ce dispositif. Elles inscrivent l'épreuve dans une temporalité vécue et corporelle : la douleur n'est pas abstraite ; elle traverse les saisons, s'imprime dans le corps et persiste. Ce passage est essentiel, car il empêche de réduire la chanson à un slogan. Le texte articule un imaginaire du supplice, de l'endurance et de la continuité. Le sujet lyrique n'est pas seulement celui qui souffre ; il est aussi celui qui transforme la souffrance en preuve de fidélité à la liberté.

Dans cette perspective, le refrain joue un rôle structurant. Sa répétition n'est pas un simple procédé de mémorisation ; elle constitue une opération d'insistance discursive. Chaque retour du motif réactive le noyau axiologique du chant. Musicalement, cette récurrence facilite l'appropriation collective ; discursivement, elle stabilise l'énoncé et lui confère une force performative. Le chant ne décrit pas seulement une valeur, il contribue à la réaffirmer et à la partager.

Sur le plan strictement musical, la reprise du refrain par des occurrences rapprochées renforce encore cette insistance axiologique. Le retour du motif n'est pas un simple remplissage formel : il constitue un point de fixation mémorielle où le texte, le contour mélodique et l'intensification instrumentale convergent. Ce choix rapproche la chanson de formes populaires fondées sur la répétition, ce qui contribue à expliquer sa capacité de transmission au-delà du contexte immédiat.

4.3. Image, clip et mémoire visuelle

La vidéo ajoute une couche décisive de sens. La capture jointe au manuscrit montre Julia Boutros assise au premier plan, devant un dispositif visuel dominé par la mort, le deuil et la communauté rassemblée : corps enveloppés de linceuls, présence religieuse, foule recueillie, signe national en arrière-plan. Une telle composition déplace la chanson dans un espace quasi cérémoniel. Le clip ne se contente pas d'illustrer l'air ; il organise une scène de mémoire collective dans laquelle la voix chantée se présente comme médiatrice entre les vivants, les morts et la communauté endeuillée.

Il faut également rappeler qu'un clip est une forme de chanson filmée : dans la logique de sa genèse, le contenu sonore précède l'habillage imagé qui vient ensuite le cadrer, le relayer ou le reconfigurer. Cette distinction est importante pour l'analyse, car elle interdit de lire l'image comme un simple supplément décoratif. Ici, le visuel ne redouble pas passivement le sens du chant ; il en déplace le mode de

présence en faisant de la mémoire chantée une mémoire immédiatement visible, partageable et techniquement répétable.

La présence immobile de la chanteuse est ici significative. Elle n'occupe pas l'image comme une vedette spectaculaire ; elle s'y inscrit comme témoin et relais. Cette retenue scénique neutralise en partie l'effet de vedettarisation et permet au clip de conserver une forte gravité. L'image construit donc un compromis : la star est bien là, identifiable, au centre de la médiation ; mais son corps est mis au service d'une scène plus vaste que lui, celle du deuil et de l'attestation.

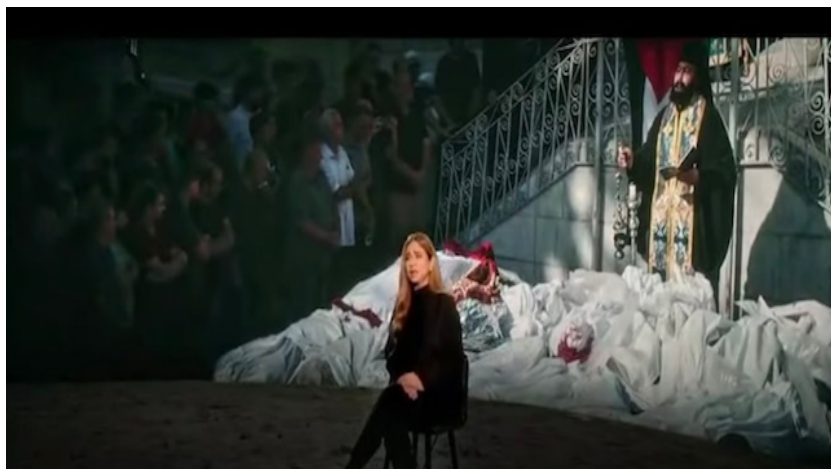
L'intermédialité apparaît alors dans toute sa force. Le chant, la performance vocale, la théâtralisation visuelle et la circulation numérique se conjuguent pour produire une forme de survisibilité de la cause portée par l'œuvre. L'effet politique du clip ne tient pas seulement aux paroles ; il tient aussi à la puissance de condensation des images, à la mémorabilité des cadres, à la compatibilité de la vidéo avec les formats de diffusion en ligne et les logiques de partage. Le passage par l'image étend la capacité d'impact de la chanson, mais transforme également sa nature : d'air transmis et repris, elle devient un objet audiovisuel, un support de commentaire et une matrice de circulation symbolique.

L'important est également la manière dont le clip redistribue les régimes de présence. Dans la tradition orale, la chanson s'inscrit d'abord dans une coprésence physique entre la voix et les auditeurs. Dans le clip, cette coprésence est remplacée par une présence médiatisée, réglée par le montage, le cadrage et la scénographie. La communauté n'est plus seulement celle qui chante ; elle devient aussi celle qui se reconnaît dans des images de deuil, de recueillement et d'attestation. Le vidéo-clip fabrique ainsi une mémoire visible, c'est-à-dire une mémoire déjà cadrée, orientée et offerte à la répétition technique.

Il faut toutefois souligner le revers de cette amplification. Une œuvre ainsi médiatisée entre dans une économie de concurrence attentionnelle où la signification militante peut se trouver recontextualisée, fragmentée ou consommée comme contenu parmi d'autres. C'est pourquoi la lecture du clip doit rester dialectique : la médiatisation élargit la portée du chant, mais l'inscrit aussi dans des formes de circulation qui ne sont pas entièrement gouvernées par l'intention politique initiale.

Cette dimension explique enfin pourquoi la diffusion numérique ne peut être traitée comme un simple canal neutre. Les plateformes ne se contentent pas d'héberger du contenu : elles ordonnent la visibilité, favorisent certains régimes d'attention et permettent la recontextualisation incessante des œuvres. Dans le cas présent, la chanson peut être mobilisée dans des playlists militantes, des hommages, des séquences commémoratives, des montages politiques ou dans des usages plus émotionnels. Son sens circule alors entre la fidélité au contexte d'origine et les réappropriations multiples.

Figura 2 Figure 2. Capture du clip utilisée comme appui visuel pour l'analyse



Conclusion

L'étude de «Ya mwawil al-hawa» montre qu'un chant traditionnel de résistance ne demeure pas identique à lui-même lorsqu'il est repris par une star et médiatisé par les médias audiovisuels contemporains. Il ne perd pas pour autant sa charge mémorielle ni sa charge politique. Ce qui change, c'est le régime de son efficacité. La chanson n'agit plus seulement comme forme de transmission communautaire; elle devient également un objet de visibilité, de scénographie et de circulation numérique.

La version interprétée par Julia Boutros rend particulièrement visible cette transformation. L'arrangement conserve un noyau de simplicité propice à l'intelligibilité du texte; la voix de l'interprète prête à l'œuvre une autorité affective et médiatique; le clip inscrit le chant dans une mémoire visuelle du deuil; les plateformes numériques élargissent enfin l'audience potentielle du message. La reprise n'efface donc pas la chanson source: elle la requalifie et la redéploie.

On peut en conclure que l'articulation entre musique, image et discours constitue l'un des lieux majeurs de reconfiguration des chants de résistance dans la modernité médiatique. Le star-system et les médias numériques ne doivent pas être pensés uniquement comme des forces de dénaturation; ils peuvent aussi agir comme des amplificateurs ambivalents de la mémoire et de la cause. Cette ambivalence appelle cependant des recherches complémentaires: comparaison entre plusieurs reprises, étude des réceptions, analyse des commentaires en ligne et examen plus systématique des dispositifs visuels. C'est à cette condition que l'on pourra mesurer pleinement comment la chanson palestinienne circule aujourd'hui entre patrimoine, engagement et économie de la visibilité.

Plus précisément, la reprise opère selon trois seuils de transformation solidaires : un seuil énonciatif, où la voix d'une interprète identifiée prend en charge un héritage collectif ; un seuil esthétique, où l'arrangement de studio reconfigure l'air sans le rendre méconnaissable ; un seuil médiatique, où le clip et les plateformes redéploient la chanson dans des régimes élargis de visibilité. C'est la combinaison de ces trois seuils, plutôt que l'un d'eux isolément, qui explique la persistance et la requalification contemporaine de la chanson de résistance.

Bibliographie

- Altman, R. (2000). *Technologie et textualité de l'intermédialité*. S et R.
- Dowling, W. J. (1994). Chapitre V - La structuration mélodique : perception et chant. In A. Zenatti (dir.), *Psychologie de la musique* (pp. 145-176). Presses Universitaires de France.
- Vaquie-Mansion, J. (2008). *L'analyse des silences dans les musiques populaires actuelles*. Volume, 6 (1-2), 249-262.
- Authelain, G. (1987). *La chanson dans tous ses états*. Van de Velde.
- Brosseau, S. (2019). *Chant et identité*. *Inflexions*, 40(1), 115-121.
- Bullich, V. (2010). *Des reprises aux compositions originales*. Volume 27(2), 15-29.
- Carrel, A. (1935). *L'homme, cet inconnu*. Librairie Plon.
- Dakovanou, X. (2019). Musique, pouvoir et identité collective. *Topique*, 146(2), 81-95.
- Dutheil-Pessin, C. (2004). *Chanson sociale et chanson réaliste*. Cités, 19(3), 27-42.
- Giuliani, É. (2003). Musique. *Études*, 398(2), 254-257.
- Heuguet, G. (2021). La musique en série. In *You Tube et les métamorphoses de la musique* (pp. 67-88).
- Jézéquel, B., & Gérard, P. (2019). YouTube. In *La boîte à outils de la communication* (pp. 114-117).
- Moureau, N. (2006). Société de l'information et modèle de star-system. *Hermès, La Revue*, 44(1), 183-189.
- Nicolas, Y. (2022). Le star-system dans les industries culturelles : comment l'expliquer ? *Regards croisés sur l'économie*, 30-31 (1), 161-170.
- Renault, V. (2017). La guerre. *Le Philosophoire*, 47, 59-79.
- Simonneau, D. (2017). Le mur israélien. Séparation, contrôle et colonialisme. *Raison présente*, 202(2), 45-53.
- Straw, W. (2018). *Le clip vidéo et ses contextes : 30 ans plus tard*. Volume 14 (2), 187-192.
- Vivès, J.-M. (2016). De l'improvisation maternelle. *Cliniques méditerranéennes*, 93(1), 29-42.
- Zénouda, H. (2014). Musique et communication au XXe siècle. *Hermès, La Revue*, 70 (3), 156-162.