



HAL
open science

La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte : nouvelles pratiques, nouveaux récits

Cécile Boëx

► **To cite this version:**

Cécile Boëx. La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte : nouvelles pratiques, nouveaux récits. *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, 2013, Cinémas arabes du XXIe siècle. Nouveaux territoires, nouveaux enjeux, 134, pp.145-156. 10.4000/remmm.8309 . hal-03926663

HAL Id: hal-03926663

<https://cnrs.hal.science/hal-03926663>

Submitted on 6 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cécile Boëx *

La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte : nouvelles pratiques, nouveaux récits

Résumé. La révolution en Syrie a généré de nouvelles formes d'expression protestataires, auparavant cantonnées à une élite intellectuelle et artistique. Quelles sont les réponses des cinéastes à cet événement impulsé par les classes populaires ? En quoi rendent-elles compte d'un renouvellement des dynamiques de production, de création et de diffusion ? Ceux qui se sont engagés dans la révolution par l'image sont pour la plupart des cinéastes autodidactes qui évoluaient en dehors des circuits institutionnels. Comment l'expliquer ? À partir de ce questionnement, l'analyse proposée ici explore les pratiques cinématographiques qui s'inventent avec la révolution, esquissant la reconfiguration d'un champ cinématographique qui a toujours été étroitement lié aux logiques du champ politique. Il s'agit également d'interroger la création par le prisme des œuvres, afin de mieux saisir la spécificité des mises en récit cinématographiques qui s'élaborent dans ce moment historique singulier.

Mots clés : Révolte, cinéma, Syrie, champ cinématographique, engagement, cinéastes

Abstract. *Filmmaking in Syria in light of the revolt movement: new practices, new stories*
The uprising in Syria has generated new forms of protest, previously confined to intellectual and artistic elites. How did filmmakers react to such events led by popular classes? How did they respond to the new dynamics of production, creation and diffusion? Those who engaged in the revolution through films are mostly self-taught filmmakers who were working on the

* Maître de conférences EHESS/CEIFR.



fringes of institutional networks. How can such a phenomenon be explained? In an attempt to address these questions, we explored the cinematic practices invented with the revolution, in anticipation of the transformation of a cinematic field which has always been intertwined with the logic the political field. We also investigated creation as it emerges through camera lenses, in order to capture the specificities of the cinematic narratives elaborated in this singular historical moment.

Keywords: Uprising, cinema, Syria, cinematic field, commitment, filmmakers

Au cours des différentes phases de l'autoritarisme de l'ère Assad, le régime a exercé un contrôle strict sur la parole publique (Wedeen, 1999). Les intellectuels et les artistes, et plus particulièrement les cinéastes, ont pu, grâce à leur statut et à leur savoir-faire, contourner cette contrainte et distiller des points de vue critiques sur l'ordre politique (Boëx, 2011). Durant les années 1980 et jusqu'à la fin des années 2000, l'expression contestataire était ainsi restreinte à une élite et ne se formulait que de manière détournée, afin d'éviter la confrontation avec les instances de pouvoir. Le mouvement de révolte populaire qui agite le pays depuis le 15 mars 2011¹ est venu réinventer la grammaire de la contestation, désormais caractérisée par la diversité sociologique des acteurs qui y participent, l'étendue des protestations sur le territoire, ainsi que par des modes d'action inédits. Les logiques de négociation et de contournement qui prévalaient ont fait place à la confrontation directe avec le régime : des revendications de justice sociale et de dignité s'expriment dans la rue, malgré une répression extrême. Les réponses des cinéastes à cet événement, qu'elles soient politiques ou filmiques, rendent compte d'un profond bouleversement du champ cinématographique où, là aussi, acteurs et pratiques se renouvellent, esquissant des dynamiques de création et de diffusion inédites. Je propose d'examiner ici, dans un premier temps, les logiques sous-jacentes aux différents types d'engagement des cinéastes dans le mouvement de révolte. Il s'agira ensuite d'interroger les pratiques cinématographiques qui s'inventent dans ce contexte, caractérisées par temporalité, des techniques et des thématiques nouvelles. Afin de mieux saisir les spécificités des films réalisés dans ce cadre et de voir également quels regards ils viennent construire sur la révolte, j'appuierais mon propos sur le travail d'un jeune cinéaste anonyme qui a filmé au cœur des manifestations, ainsi que sur celui du collectif *Abounaddara*².

1 Amorcé à Deraa, au Sud de la Syrie, le mouvement de révolte prend d'abord la forme de manifestations pacifiques qui s'étendent progressivement à d'autres régions du pays. Rapidement confronté à une répression de type militaire, le mouvement prend partiellement et graduellement une tournure violente à partir de l'été 2011, qui voit des officiers déserteurs établir l'Armée Syrienne Libre. À compter de février 2012, le bombardement à l'artillerie lourde de Homs puis des autres bastions de la révolte fait définitivement basculer le pays dans la guerre. Néanmoins, les actions protestataires pacifiques perdurent.

2 Ce texte, rédigé en septembre 2012, alors que la révolution entre dans son dix-huitième mois, tente de saisir des dynamiques en cours, susceptibles d'évoluer. Il s'appuie en partie sur mon travail de thèse et s'inscrit dans sa continuité. Il est basé sur une enquête croisant des sources écrites, orales et filmiques, collectées dans la presse, au cours d'entretiens et sur Internet (*YouTube et Vimeo*).

Un champ cinématographique en mutation depuis l'arrivée au pouvoir de Bachar al Assad

Le renouveau de la création cinématographique en Syrie aujourd'hui émane de cinéastes qui se situaient à la marge du champ cinématographique institutionnel. Pour mieux comprendre ce phénomène, il convient de le restituer dans l'évolution récente d'une production qui, depuis 1964, était supervisée par l'État, par le biais de l'Organisme général du cinéma. Les cinéastes exerçaient leur profession dans un environnement de dépendance politique exacerbée due à « l'interpénétration imposée³ » (Balasinski, 2006 : 101) du champ politique avec le champ cinématographique. Cette situation se caractérisait, entre autre, par la prégnance de relations clientélares ainsi que par une censure qui intervenait principalement au moment de la diffusion. Néanmoins, en neutralisant les contraintes du marché et en offrant un statut privilégié aux cinéastes qui bénéficiaient d'une maîtrise du processus de création (scénario et réalisation), ce système avait engendré un cinéma d'auteur original et critique, reconnu dans les festivals internationaux (Salti, 2006). C'est ainsi qu'Omar Amiralay, Nabil Maleh, Mohammed Malas et Oussama Mohammed ont pu réaliser des films particulièrement audacieux sur le plan esthétique et politique⁴. Au sein d'un champ artistique dominé par la sphère politique, contrairement aux univers artistiques autonomes (Mariette, 2010 ; Roussel, Lechaux, 2010), la politisation des œuvres réaffirmait l'autonomie de l'artiste qui revendiquait son droit à la subjectivité et au jugement critique. Ces cinéastes ont d'ailleurs transposé leur posture artistique sur le terrain contestataire en se mobilisant lors du *Printemps de Damas* en 2000, peu de temps après l'arrivée de Bachar al Assad au pouvoir⁵. Omar Amiralay et Oussama Mohammad ont notamment été les instigateurs du Manifeste des 99 qui réunissait des artistes et intellectuels appelant à des réformes démocratiques⁶.

3 Selon l'expression de l'auteur pour qualifier le champ théâtral en Pologne.

4 Citons pour Omar Amiralay *al-Hayât al-yawmiya, fî qariya sûriya* [Vie quotidienne dans un village syrien, 1974] et *al-Dajâj* [Les Poules, 1978], Pour Nabil Maleh, *al-Fahd* [Le Léopard, 1971], *Baqâyat şuwwar* [Fragments d'images, 1979] et *al-Kombârs* [Le Figurant, 1993], pour Mohammed Malas *Ahlâm al-madîna* [Rêves de la ville, 1984] et *al-Layl* [La Nuit, 1992] ainsi que les deux films de Oussama Mohammed *Nujûm an-nahar* [Étoiles du jour, 1988] et *Sunduq ad-duniyâ* [Sacrifice, 2002].

5 En 2000, des intellectuels, des représentants de courants politiques dissidents et des artistes se mobilisent pour demander des réformes, alors que Bachar al Assad vient d'arriver au pouvoir. Ce mouvement, qui ne produit pas d'effet d'entraînement sur des secteurs plus larges de la société, est rapidement endigué au moyen d'une « double stratégie d'exclusion et de cooptation » consistant à emprisonner certains acteurs et à octroyer à d'autres une accréditation au débat (Picard, 2005).

6 Publié dans le quotidien libanais *Al Safir* le 27 septembre 2000. Ce manifeste s'inscrit dans la rhétorique universaliste des droits de l'Homme et de la liberté d'expression. Il s'affiche comme a-politique afin d'euphémiser sa dimension contestataire.

Les effets de la libéralisation partielle de la production culturelle sur le champ cinématographique

La relative autonomie créative des cinéastes ainsi que leur statut d'artistes engagés sont par la suite remis en cause, en raison de la libéralisation partielle du champ culturel amorcée au début des années 2000 (Boëx, 2011). Ce phénomène intervient dans le cadre d'un recentrage général de l'activité économique sur le secteur privé, basé sur une privatisation partielle et contrôlée. Cette stratégie s'accompagne d'un processus de décompression politique calculée, qui, loin d'annoncer une transition démocratique, relève d'un ajustement du système autoritaire. C'est dans ce contexte que la production de séries TV devient la première industrie culturelle en Syrie, employant près de 20 000 personnes (Salamandra, 2007). Le marché est largement dominé par les sociétés privées détenues par des personnalités ou des hommes d'affaires liés au régime. En plus de réduire le rôle de l'État dans la production culturelle, le dynamisme de ce secteur très lucratif a introduit de nouvelles pratiques de travail et de nouveaux critères de valeurs économiques et symboliques dans le champ culturel. Il a notamment inondé les écrans de produits télévisuels standardisés et consensuels, conçus dans l'anticipation des attentes du public et des chaînes des pays potentiellement acheteurs. L'irruption de la logique du marché s'est avérée particulièrement contraignante et déstabilisante pour la production cinématographique, désormais envisagée comme un simple divertissement ou comme un outil de communication politique. Depuis ces dix dernières années, l'Organisme général du cinéma (OGC) consacre la plus grande partie de son budget annuel à l'organisation d'un festival international de cinéma alors que la production s'aligne sur les standards de la fiction télévisuelle. Ceux qui ont refusé de se soumettre à la nouvelle orientation de la politique cinématographique ont été mis à l'écart de l'OGC, engendrant une partition du champ cinématographique.

Actualisation et radicalisation des clivages depuis le mouvement de révolte

Ce clivage s'est radicalisé avec la révolte, révélant au grand jour les logiques de subordination propres au nouvel ordre de la production culturelle libéralisée : les cinéastes restés à la marge se sont rapidement mobilisés pour exprimer leur solidarité avec les manifestants. Le 10 mai 2011, ils lancent un appel sur *Facebook* afin de protester contre l'assassinat par les forces de sécurité de manifestants pacifiques⁷. Les cinéastes qui évoluaient dans l'orbite de l'OGC ont tenté de discréditer cet appel en accusant, dans un texte publié dans la presse officielle, leurs collègues de compromission avec l'étranger, soutenant explicitement le régime. Ce contre-appel regroupait d'ailleurs plus de réalisateurs et de stars du petit écran que de cinéastes, preuve des affinités de l'OGC avec l'industrie télévisuelle. À l'instar

7 Cf. [www.facebook.com/pages/Syrian-Filmmakers-Call/126580747420279].

de ce que Gisèle Sapiro a observé au sujet de l'engagement des écrivains durant la seconde guerre mondiale (Sapiro, 1999), le contexte de crise politique a agi comme un catalyseur des tensions préexistantes au sein de l'univers cinématographique. Ces tensions, renvoyant à des positions spécifiques dans cet espace, contribuent également à façonner le mode d'action choisi par les cinéastes, basé sur leur renommée internationale. En effet, la mobilisation pétitionnaire, où le nom prime sur le collectif (Contamin, 2002)⁸, est en adéquation avec un univers qui valorise l'auteur. Les cinéastes mettent leurs noms au service de la révolte afin de la préserver d'interprétations hétéronomes, agissant comme une instance de représentation symbolique du mouvement. Leur mobilisation correspond à une « manifestation de papier » (Champagne, 1984) dans le sens où elle est orientée vers les médias et conçue en vue de son impact sur l'opinion internationale. À cet effet, les signataires demandent à leurs collègues à l'étranger de relayer leur appel en mobilisant le vaste réseau tissé tout au long de leur parcours professionnel avec le milieu du cinéma d'auteur et notamment, du cinéma documentaire⁹. Aussi, la plupart des personnalités qui se joignent à la mobilisation assument une certaine dimension politique dans leur travail¹⁰.

Émergence de nouveaux acteurs et de nouvelles pratiques cinématographiques

Néanmoins, à long terme, la mobilisation pétitionnaire s'avère contre-productive en raison de l'exposition du nom, qui donne lieu à des sanctions¹¹. Elle reste donc un mode d'action ponctuel. Celui-ci révèle par ailleurs une incapacité des cinéastes qui dominaient le cinéma d'auteur critique envers le pouvoir politique à se mobiliser par l'image. Cette inertie créative s'explique sans doute par l'habitus professionnel de ces cinéastes, dont la plupart ont reçu une formation académique et qui disposaient d'un temps long et d'une infrastructure conséquente pour réaliser leurs films. Le temps révolutionnaire, inscrit dans l'immédiateté de l'histoire en train de se faire, constitue un véritable défi pour une pratique orientée vers la réflexion, l'élaboration d'un regard personnel sur le réel et l'exigence esthétique. Le mouvement de révolte a fait émerger un autre type d'images, réalisées par les manifestants et les activistes à partir de leurs téléphones portables ou de petites

8 Comme le rappelle Jean Gabriel Contamin, la mobilisation pétitionnaire constitue un engagement à la fois minimal d'une participation à distance, sans implication physique dans l'espace public, et un engagement maximal puisqu'une signature nominale engage et expose davantage que la participation à une foule.

9 Ce réseau avait été originellement constitué par Omar Amiralay, foudroyé par une crise cardiaque en février 2011, qui en avait fait bénéficier de jeunes cinéastes, notamment en parrainant le festival international *Dox Box* de films documentaires de création qui a lieu chaque année à Damas depuis 2008.

10 Telles que Jean Luc Godard, Costa Gavras, Chris Marker, Bertrand Tavernier, Claire Denis, Raymond Depardon, Olivier Assayas, Jean Louis Comolli ou encore Agnès Varda.

11 Oussama Mohammad est par exemple contraint de s'exiler à Paris suite à de graves menaces.



caméras digitales. Face au déni du régime qui s'obstine à discréditer la révolte en l'assimilant à une entreprise terroriste, les protestataires ont trouvé dans la vidéo le moyen le plus immédiat pour faire entendre leur voix. Au fil des mois, les usages militants de cette technologie ordinaire se sont diversifiés, générant un corpus visuel hétéroclite, inédit et colossal, alimenté par les centaines de vidéos postées quotidiennement sur *YouTube* (Boëx, 2012). Ces vidéos amateurs, qui durent en moyenne entre 30 secondes et trois minutes, servent à la fois à témoigner, documenter et coordonner le mouvement de révolte. Ce flot d'images amateurs disséminé sur la toile, dont les médias tirent parfois quelques illustrations audiovisuelles d'informations ponctuelles, a particulièrement interpellé les professionnels de l'image ayant pris position en faveur du mouvement de révolte.

Dans leur majorité, les cinéastes de l'ancienne génération ont décidé de mettre leur renommé au service de la révolte (l'appel des cinéastes) plutôt que de s'engager par le langage cinématographique. Comme pour compenser leur incapacité à mobiliser l'outil filmique, ces cinéastes ont tendance à tenir un discours esthétisant sur les vidéos amateurs qui circulent sur *YouTube* (Mohammad, 2012). S'il s'agit là d'une manière de rendre hommage à ces images produites par des gens ordinaires, ce discours s'inscrit en décalage avec les intentions et les nécessités de ces derniers, à mille lieux des préoccupations formelles et des modalités de fabrication des images cinématographiques. Les cinéastes qui ont décidé de s'engager cinématographiquement appartiennent à une génération différente, tant sur le plan de leur âge que de celui de leur formation et de leur rapport à la réalisation cinématographique. La plupart se sont formés au cinéma de manière autodidacte, grâce à l'accessibilité des nouvelles technologies numériques (prise d'image, logiciels de montage). Depuis le début des années 2000, ils ont produit des courts et des moyens métrages documentaires de manière indépendante en contournant les circuits institutionnalisés de la production cinématographique (Boëx, 2006). Contrairement à leurs aînés, ces jeunes cinéastes entretiennent un rapport décomplexé à la technique. Certains d'entre eux participent désormais à la mise en image du mouvement de révolte, mais d'une manière différente de celle des activistes et des manifestants. S'ils font également face à l'urgence du témoignage, ils mettent en forme des points de vue singuliers sur les événements qu'ils donnent à voir de manière sensible. Autrement dit, la production audio-visuelle des cinéastes s'inscrit dans des préoccupations d'ordre esthétique qui renvoient au monde spécifique dans lequel ils évoluent, ainsi qu'à des dispositifs de récit filmique spécifiques. Pour certains, on assiste à un « enrôlement de l'œuvre » (Traïni, 2006) au service de la révolte, alors que d'autres mobilisent leur savoir-faire pour filmer l'expérience révolutionnaire. Dans ce contexte, la pratique cinématographique est soumise à un nouveau faisceau de contraintes et à de nouvelles façons de faire.

Les films élaborés dans la temporalité révolutionnaire sont en effet caractérisés par une réalisation simple et rapide, orientée vers l'efficacité du message élaboré. S'ils s'apparentent au registre du cinéma militant, ils ne se réduisent pas pour autant à une « rhétorique politique » (Dryer, 2006). En effet, ils ne renoncent pas à une

exigence esthétique, au cœur de la problématique de la construction d'un regard et d'un témoignage personnel sur l'expérience révolutionnaire. Dans ce contexte, le court et le moyen métrage apparaissent comme les formats les plus adaptés. Par ailleurs, la réalisation se fait parfois de manière collective et presque toujours dans l'anonymat, pour des raisons de sécurité mais aussi parce que l'acte et la parole importent plus que la renommée. La production cinématographique issue de cette nouvelle génération est beaucoup plus abondante¹² que celle ordinairement financée par l'Organisme Général du cinéma, située autour de 2 longs métrages par an. Le documentaire reste le genre dominant¹³, bien que certains osent investir la fiction¹⁴. En produisant et en diffusant eux-mêmes leurs œuvres sur les plateformes de partage de vidéo telles que *YouTube* ou *Vimeo*, les cinéastes bouleversent encore les logiques du champ cinématographique institué. Cette indépendance favorise la créativité en même temps qu'elle permet potentiellement de toucher un vaste public, au-delà des cercles cinéphiles et intellectuels, comme c'était le cas du cinéma syrien auparavant. Malgré ces nouvelles conditions de production, on observe une forme de continuité avec l'expérience cinématographique de leurs aînés, au regard de la politisation des œuvres. Ici encore, la subjectivité vient affirmer une posture politique dans le sens où elle sert à condenser, à accentuer le réel révolutionnaire pour en donner une meilleure compréhension et sensibiliser. Deux expériences cinématographiques particulièrement abouties permettent de mieux rendre compte du renouvellement de l'expression cinématographique impulsé par le mouvement de révolte. La première est l'œuvre de cinéastes anonymes qui ont filmé au cœur des manifestations durant l'année 2011 dans des villes différentes. La deuxième est celle du collectif *Abounaddara* qui réunit des cinéastes professionnels et amateurs, à l'intérieur et à l'extérieur de la Syrie.

12 En septembre 2012, la production se situe aux alentours d'une dizaine de moyens métrages et près de 150 courts métrages, dont une partie importante a été réalisée par le collectif *Abounaddara*.

13 Citons *Azâdî*, [Liberté (en kurde), anonyme, 2011], primé au festival de Rotterdam, <http://www.youtube.com/watch?v=B-U9MXOWsYM> (1^{ère} partie) et <http://www.youtube.com/watch?v=KMhXXYjNlwo> (2^e partie), *Singing to Freedom* [Chanter pour la liberté, Basel Shahadeh, 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=2D7wcuHLH58>], la trilogie anonyme *al-Wa'ar* [Homs. Le chant de la survie, 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=O6H1kICgMM8>], *Hama. Tahrîb 23 daqîqa thawra* [Hama. 23 minutes de révolution, 2011, http://www.youtube.com/watch?v=Zj3d_40wrrc], et *Dawâr ash-shams. Ar-Rastan* [Les Tournesols de Rastane, 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=nfTnVNF9-4&feature=plcp>], ainsi que *Ibn al 'Am online* [Ali Atassi, 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=tq23089rQOk>].

14 Citons *Qiyâma* [Résurrection, Omar Hikmat al Khouli, 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=F5VrASSIdM8>], *La emta ya'ni?* [Jusqu'à quand? collectif anonyme, 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=vYu7fvngxifs&feature=related>], *Kân yâ mâ kân mâ 'âd fî makân* [Il était une fois, il n'y a plus de place, Les frères Malas, 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=mrUI7UB7oho>] *Tujj* [Boum, Khaled Abdul Wahed, 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=t16wyjqj1V0>], *al-'Amr* [L'Ordre, Jamal Daood, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=eF3nAJk1QHQ&feature=player_embedded] et *Ahmar* [Rouge, Hiba al Ansari, 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=R9k0pujGxhk>].



Filmer l'instant, filmer l'acte révolutionnaire

Certains jeunes cinéastes ont décidé de mettre leurs compétences au service du mouvement de révolte en filmant les événements. Cette démarche s'est souvent accompagnée d'une transmission de savoir-faire cinématographique à de jeunes activistes¹⁵. Les films issus de cet enrôlement de la pratique cinématographique oscillent entre deux registres : celui du reportage, propre à la production journalistique, et celui du film documentaire. S'il s'agit de témoigner et d'informer, afin de briser l'embargo médiatique imposé par le régime, ces films s'efforcent aussi d'extirper les événements de leur dimension factuelle et immédiate pour les insérer dans la temporalité de la subjectivité en les sélectionnant et en les épaississant par des récits individuels. Dans *Hama, 23 minutes* [2011] et *Les Tournesols de Rastan* [2011], tournés par un cinéaste anonyme¹⁶, le dispositif de réalisation est axé sur une mise en contexte géographique et historique du mouvement de révolte. La prise d'image rend compte du danger lié à l'acte de filmer, lui-même inscrit dans la geste révolutionnaire : de nombreuses séquences sont prises de nuit ou tronquées par un mur derrière lequel s'est embusqué le caméraman. De même, l'identité de la plupart des témoins est protégée. Les cadrages et la matière du film rendent ainsi compte des conditions particulières de son élaboration. À la différence des vidéos postées sur *You Tube* filmées par les acteurs de l'action, c'est le cinéaste qui recueille les témoignages. Cette médiation favorise la réflexion et autorise parfois une certaine distanciation par l'humour.

Hama 23 minutes a été tourné en juillet 2011, alors que la ville connaissait ses manifestations les plus importantes. La manifestation, mode d'action principal du mouvement de révolte, constitue la trame narrative du film. Un jeune homme raconte d'abord comment il a réussi à surmonter sa peur et à se joindre aux manifestants. Puis on voit des gens affluer vers le lieu de rassemblement. La manifestation qui a lieu ce jour-là est saisie à partir d'une multitude d'angles de prise de vue (du gros plan extrême sur les visages et les mains des manifestants à un plan panoramique tourné depuis le sommet d'un immeuble) ; un procédé qui fait écho aux multiples témoignages qui viennent apporter des éclairages différents sur la révolution dans le contexte particulier de Hama, ville honnie par le régime, depuis le mouvement de contestation des années 1980¹⁷. Il s'agit d'expliquer les motifs des protestataires, ainsi que leurs revendications. C'est ainsi que le spectateur pénètre dans les coulisses de la manifestation et assiste à la confection des banderoles et aux discussions sur le choix des slogans. Le point de vue du cinéaste oppose le pacifisme des manifestants aux actes de répression du régime, relatés par plusieurs témoins. Au fil du film, la

15 C'est ce à quoi s'était consacré le jeune Bassel Shehadeh, qui avait alors interrompu son cursus cinématographique à l'Université de Syracuse, à New York, pour venir à Homs et y former de jeunes activistes à la prise d'image et au montage. Il a malheureusement été tué par un sniper en mai 2012.

16 Ces films ont très rapidement été projetés dans des festivals en Europe, particulièrement demandeurs de productions axées sur les « Printemps arabes ».

17 Foyer de l'opposition islamiste durant les années 1979-1982, elle a été la cible d'une campagne militaire féroce qui a fait plus de 20 000 morts. Hama constitue ainsi un lieu mémoriel et symbolique de la répression du régime de Hafez al Assad.

foule des manifestants grossit. Le dernier plan, en plongée panoramique, accentue cet effet de nombre, suggérant que la répression féroce du régime ne peut rien contre la détermination d'un peuple en révolte ; un dispositif de mise en scène qui vise à accentuer le réel révolutionnaire. L'inscription « Le commencement », qui vient clôturer le film, réitère la posture militante du cinéaste et vient saluer tous ceux qui portent le mouvement de révolte.

L'hybridation des genres : l'expérience du collectif Abounaddara

L'engagement du collectif *Abounaddara* procède d'une démarche cinématographique différente, qui n'hésite pas à puiser dans les registres du documentaire, de la fiction, du ciné-tract, du clip, et des vidéos amateurs d'activistes pour inventer un langage singulier. À l'origine, *Abounaddara* est une société de production privée créée à Damas en 2010, spécialisée dans les moyens métrages documentaires¹⁸. Le 15 avril 2011, un mois après le début du soulèvement, la société publie sur sa page *Facebook*¹⁹ un court manifeste intitulé « *Que faire ?* » exprimant la nécessité d'une intervention dans la production des images de la révolution pour lui rendre hommage tout en la donnant à voir autrement, avec les outils du cinéma. Depuis, *Abounaddara* a mué en collectif de cinéastes professionnels et amateurs qui met en ligne²⁰ un court métrage chaque vendredi, jour principal de manifestation. Le « cinéma d'urgence²¹ » revendiqué par le collectif a imposé le format du très court métrage : la durée des films oscille entre 45 secondes et 3 minutes 50. L'expérience d'*Abounaddara* rappelle sur ce plan celle des ciné-tracts, apparue pendant Mai 68²². Conçus à partir d'un format similaire, ils étaient censés induire une distanciation des spectateurs vis-à-vis de l'actualité au moyen de montages photographiques. Si certains films du collectif reprennent la stratégie classique du cinéma militant qui consiste à déconstruire le discours officiel par l'évidence de l'image²³, leur production est loin de s'y réduire. La pluralité des registres narratifs et visuels qu'elle déploie ouvre une perspective originale sur le terrain du cinéma engagé en ce qu'elle restitue une portée universelle à l'expérience révolutionnaire syrienne tout en renouvelant les représentations et les récits liés à une telle expérience. Les manières originales de voir et de penser le mouvement de révolte proposées par le collectif s'élaborent dans des dispositifs cinématographiques qui brouillent les frontières du temps et de l'espace, du réel et de la fiction.

18 Elle produit notamment une série de films sur l'artisanat damascène et une autre sur des personnages syriens atypiques en Syrie et en dehors, filmés dans leur quotidien, dans l'esprit de la série documentaire belge *Strip-tease*.

19 <http://www.facebook.com/pages/Abounaddara-Films/128084573918925>

20 <http://vimeo.com/user6924378/videos>

21 Cf. Cécile Boëx, « Un cinéma d'urgence. Entretien avec le collectif Abounaddara », *La vie des Idées*, 2012, [<http://www.lavidesidees.fr/Un-cinema-d-urgence.html>].

22 Animée par des cinéastes de la Nouvelle Vague tels que Chris Marker, Jean Luc Godard et Alain Resnais.

23 Qu'on retrouve par exemple chez Chris Marker dans *Cuba Sí !* [1963] ou encore chez Omar Amiralay dans *Vie quotidienne dans un village syrien* [1972].



Ainsi, certains courts métrages sont fabriqués à partir d'images tournées avant la révolte, recontextualisées au moyen d'un message ou d'une bande sonore. Dans le court métrage *Syria Today*²⁴, un plan fixe montre un train à vapeur qui hante la mémoire universelle depuis la seconde guerre mondiale qui fonce sur le spectateur. Puis, sur un écran noir, on peut lire : « Arrêtez de regarder, nous mourons ! ». *'Ismî May ! [Mon nom est May !]*²⁵, réalisé en hommage à l'engagement de l'actrice May Scaf dans la révolution, réutilise un extrait d'un tournage d'une série TV où elle joue. La signification de cette séquence est modifiée par l'utilisation, en son off, de la clameur de manifestants qui crient « liberté ! ». Par un procédé sonore similaire, *Tishrîn [Octobre]*²⁶, en plus de faire référence au film d'Eisenstein, opère une jonction historique entre la guerre d'octobre 73 et la révolution, dénonçant la rhétorique prétendument nationaliste du pouvoir. Ce lien s'opère par la coloration d'une fresque panoramique représentant une scène de guerre, filmée en lent travelling, ainsi que par un montage sonore instaurant un « dialogue » entre un discours d'archive de Hafez al Assad, un discours de Bachar al Assad et les cris d'un manifestant qui invective les forces de sécurité en train de tirer sur les manifestants pacifistes. *Manâzil al 'ams [Il était une fois en Syrie]*²⁷, en utilisant le noir et blanc sur une séquence d'endoctrinement quotidien d'écoliers, abolit symboliquement cette pratique en la convertissant en image d'archive. C'est pour souligner le pouvoir des images que *REC*²⁸ met en parallèle le massacre de Hama de 1982, qui a eu lieu loin des caméras, et une vidéo amateur tournée par un manifestant. Le collectif n'hésite pas ainsi à manipuler des sujets et des symboles tabous avant la révolution. *al-Nihâya [La fin]*²⁹ entérine la fin de la propagande baathiste et anticipe la chute du régime, tout en rendant hommage à ceux qui ont brisé la logique de la terreur. Ainsi, un plan fixe montre une immense fresque représentant Hafez al-Assad au milieu d'une foule enthousiaste. Puis un rideau noir se ferme lentement sur la fresque, comme à la fin d'une représentation. C'est alors que les noms de martyrs se déroulent sur le rideau noir, à la manière d'un générique. La séquence est accompagnée par un chant orthodoxe interprété par un chœur et la chanteuse Feyrouz. Évoquant la passion du Christ, il met en avant, à contre-courant du discours du régime, le caractère multiconfessionnel de la révolte tout en l'inscrivant dans une référence universelle. Enfin, le collectif donne directement la parole aux acteurs de la révolution, qui viennent raconter une anecdote ou leur expérience. Ces témoignages éclairent la révolution sous un nouveau jour, à contre-courant des stéréotypes médiatiques ou de tout folklore révolutionnaire.

24 <https://vimeo.com/35736955>

25 <https://vimeo.com/32808487>

26 <https://vimeo.com/30177058>

27 <https://vimeo.com/24605849>

28 <https://vimeo.com/36130185>

29 <https://vimeo.com/32809849>

Un cinéma en gestation

Le mouvement de révolte amorce une recomposition d'un champ cinématographique qui s'organisait principalement autour de l'Organisme Général du Cinéma. Entité étatique et de plus en plus liée au régime au cours de ces dernières années, elle a cristallisé une scission entre les réalisateurs solidaires avec le mouvement de révolte et ceux qui se sont rangés derrière Bachar al-Assad, qui continuent à réaliser des films³⁰. C'est une nouvelle génération de cinéastes, qui évoluait déjà, avant la révolte à la marge de l'OGC, qui s'est lancée dans la bataille des images, aux côtés des activistes et des manifestants. Comme eux, la plupart réalisent leurs films de manière anonyme avec des caméras digitales, pour les diffuser ensuite via Internet. Ces pratiques inédites induisent un nouveau rapport à la production, à la technique et à la diffusion. Elles mettent également au jour de nouveaux modes d'appréhension du réel et de sa mise en récit, délestés des contraintes imposées par un régime qui s'était arrogé le monopole de l'interprétation des faits selon une trame narrative immuable. Le levier du mouvement de révolte, c'est la parole qui explose après avoir été entravée et contenue pendant près de cinquante ans. La création cinématographique qui s'élabore dans ce moment historique singulier rend compte de cette reconquête de l'expression indépendante. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle soit totalement libre. En effet, elle est façonnée par la contingence de l'événement en train de se faire, que ce soit du point de vue des formats, des thématiques et des manières d'en rendre compte. Elle est également responsable devant ceux qui luttent et se sacrifient. Dans ce contexte, faire du cinéma s'inscrit aussi dans un mode d'action symbolique qui opère un cadrage (Benford, Snow, 2000) du sens d'une lutte se jouant également sur le terrain sémantique. Au terme de cette analyse, deux questions restent en suspens. Dans quelle mesure les films produits dans ce contexte seront récupérés par l'économie des festivals internationaux, particulièrement friands d'exotisme révolutionnaire, comme en attestent les nombreux événements organisés autour des « révolutions arabes » (Zabunyan, 2012). D'autre part, reste à savoir de quelle manière les nouvelles dynamiques de production et de création observées ici contribueront à modeler le champ cinématographique après la révolution.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BALANSINSKI Justyne, 2006, « Boycott : les comédiens face à l'état de guerre de 1981 en Pologne », *Art et contestation*, Presses universitaires de Rennes, p. 87-101.

³⁰ En 2012, l'OGC a produit deux films : *Mon dernier ami* de Joud Saïd et *L'Amant* de Abdel Latif Abdel Hamid.



- BENFORD Robert D., SNOW David A., 2000, « Framing processes and social movement: an overview and assessment », *Annual Review of Sociology* 26.
- BOËX Cécile, 2006, « *Tahyā as-sīnamā* ! Produire du sens : les enjeux politiques de l'expression dans l'espace public », *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, 115-116, p. 231-248.
- , 2011, « The End of the State Monopoly over Culture: Toward the Commodification of Cultural and Artistic Production », *Middle East Critique* 2, p. 139-155.
- , 2011, *La contestation médiatisée par le monde de l'art en contexte autoritaire : l'expérience cinématographique syrienne au sein de l'Organisme général du cinéma (1964-2010)*, thèse de doctorat, Science-Po Aix en Provence.
- , 2012, « Les usages de la vidéo dans la révolution en Syrie : montrer, dire et lutter par l'image », *Vacarme* 61, [<http://www.vacarme.org/article2198.html>].
- CHAMPAGNE Patrick, 1984, « La manifestation. Production de l'événement politique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 52-53, p. 19-41.
- CONTAMIN Jean Gabriel, 2002, « Le mouvement des feuilles, usages de la pétition », *Vacarme* 19, [<http://www.vacarme.org/article275.html>].
- DRYER Sylvain, 2006, « Rhétorique de l'engagement critique. Regards de cinéastes et d'écrivains français sur la révolution cubaine (années 1960 et 1970) », *Tracés* 11, p. 117-134.
- MARIETTE Audrey, 2010, « Engagement par les œuvres » et/ou « par le nom ». Le cas des réalisateurs du « cinéma social » français dans les années 1990-2000, *Les artistes et la politique. Terrains franco-américains*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, p. 189-218.
- MOHAMMED Ousama, 2012, « Image Against Image, Shot Reverse Shot », *Manifesta Journal* 14, p. 81-84.
- PICARD Élisabeth, 2005, « Syrie : la coalition autoritaire fait de la résistance », *Politique étrangère*, 4^e trimestre, p. 757-767.
- ROUSSEL Violaine, LECHAUX Bleuwenn, 2010, *Voicing Dissent. American Artists and the War on Iraq*, Londres/New York, Routledge.
- SALAMANDRA Christa, 2007, « La télévision à l'heure du feuilleton », *La Syrie au présent, reflets d'une société*, Paris, Actes Sud, p. 469-476.
- SALTI Rasha, 2006, « Critical Nationals : The Paradoxes of Syrian Cinema », *Insights into Syrian Cinema; Essays and Conversations with Contemporary Filmmakers*, New York, ArteEast/ Rattapallax, p. 21-44.
- SAPIRO Gisèle, 1999, *La guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard.
- TRAÏNI Christophe, 2006, « L'anticulturalisme multiculturel de la Ligne Imaginot. Art occitan et échange de l'estime réciproque », *Art et Contestation*, Presses universitaires de Rennes, p. 47-64.
- WEDEEN Lisa, 1999, *Ambiguities of Domination, Politics, Rhetoric and Symbols in Contemporary Syria*, The University of Chicago Press.
- ZABUNYAN Dork, 2012, « Mal de fiction et passages de l'histoire », *Trafic* 82, p. 5-15.