



HAL
open science

Taïyâ as-sînamâ 1! Produire du sens : les enjeux politiques de l'expression dans l'espace public

Cécile Boëx

► **To cite this version:**

Cécile Boëx. Taïyâ as-sînamâ 1! Produire du sens : les enjeux politiques de l'expression dans l'espace public. *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, 2006, 115-116, pp.231-248. 10.1080/19436149.2011.572411 . hal-03926714

HAL Id: hal-03926714

<https://hal-cnrs.archives-ouvertes.fr/hal-03926714>

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.



Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée

115-116 (2006)

La Syrie au quotidien. Cultures et pratiques du changement

Cécile Boëx

Tahyâ as-sînamâ ! Produire du sens : les enjeux politiques de l'expression dans l'espace public

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Cécile Boëx, « Tahyâ as-sînamâ ! Produire du sens : les enjeux politiques de l'expression dans l'espace public », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 115-116 | 2006, mis en ligne le 30 novembre 2011. URL : <http://remmm.revues.org/3035>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Publications de l'Université de Provence

<http://remmm.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://remmm.revues.org/3035>

Ce document PDF a été généré par la revue.

© Tous droits réservés

Cécile Boëx*

Taḥyâ as-sînamâ¹ ! Produire du sens : les enjeux politiques de l'expression dans l'espace public

Abstract. *Taḥyâ as-sînamâ ! Production of Meaning: the political stakes of expression in the public space.*

This article focuses on the political stakes involved into public expression in Syria and more specifically artistic expression, through the lens of the most recent film festival of Damascus. This event is particularly relevant of the different ways culture and artistic production can be co-opted by political interest. This particular approach will enable us to cast light on the attempts of an authoritarian regime to control the production of meaning and impose its interpretation of events. We will demonstrate that this context has not prevented dissenting expressive practices, embedded in various strategies of circumvention. We will illustrate these practices through examples from different registers : the last demonstrations against the Mehlis investigation, and cinematographic expression, which has played a leading role in bringing dissension into the public sphere.

Résumé. Cet article propose d'identifier les enjeux politiques de l'expression dans l'espace public en Syrie et plus spécifiquement ceux relatifs à l'expression artistique, au prisme du dernier festival de cinéma de Damas, événement catalyseur mais aussi réceptacle des différentes formes de la politisation de la culture. Cet angle d'approche nous permet de mettre en lumière les tentatives d'un régime autoritaire pour contrôler la production du sens et imposer ses interprétations des événements. Ce contexte n'a cependant nullement empêché l'existence de pratiques expressives

* Doctorante en sciences politiques, IEP d'Aix-en-Provence, IFPO Damas.

1. « Vive le cinéma », slogan du 14^e festival de Damas qui s'est tenu du 20 au 27 novembre 2005.

polymorphes, voire contestataires, rendues possibles par diverses stratégies de contournement, de mises à distance, dont nous donnons des exemples dans des registres différents : les dernières mobilisations patriotiques anti-Mehlis et l'expression cinématographique qui a eu un rôle précurseur dans la publicisation de remises en question de la référence politique dominante.

Le hasard du calendrier a voulu que le 14^e festival international du cinéma de Damas coïncide avec une actualité politique intense et tendue. Il s'est tenu en novembre 2005, au plus fort des pressions internationales sur la Syrie suite à l'assassinat de l'ex-Premier ministre libanais Rafiq al-Hariri. À ce moment-là, la commission du juge Deltev Mehlis, mandatée par le Conseil de sécurité de l'ONU pour identifier les coupables dans cette affaire, devait interroger de hauts responsables syriens. Ce contexte a donné lieu à une surenchère patriotique qui a modifié le paysage visuel et sonore habituel de la capitale : pour un temps, des drapeaux syriens, des slogans anti-Mehlis, des tentes (*khaimât*)² et des chants patriotiques ont investi l'espace public. Des artistes ont prêté leur voix ou leur image à cette médiatisation de la fierté nationale et la façade de l'Opéra, haut-lieu du festival avec ses trois salles de cinéma, a été habillée d'un immense drapeau syrien. Si une large majorité des Syriens a dénoncé l'enquête Mehlis comme une manipulation politique visant à déstabiliser le régime en place dans le cadre de la stratégie de l'administration Bush au Moyen-Orient, cette mobilisation spectaculaire du sentiment patriotique a cependant suscité de nombreux débats et cristallisé des positionnements divergents quant à sa signification sur le plan strictement interne : s'agissait-il d'une manifestation de soutien au pouvoir ou bien de l'affirmation d'une fierté nationale plus large définie en dehors de la référence politique dominante ? Cette conjoncture exceptionnelle a attribué au festival de cinéma une connotation politique singulière et pose la question des relations entre la production culturelle et le pouvoir politique au sein d'un régime autoritaire comme celui de la Syrie : de quelle façon sa volonté de monopole de l'interprétation des faits influe-t-elle sur la production culturelle ? Comment les artistes parviennent-ils à aménager des espaces d'autonomie dans un tel contexte ? Ces interrogations rejoignent également la problématique plus large des modalités pratiques et symboliques de l'expression du politique dans l'espace public. Nous tenterons de démontrer dans cet article que le monopole du pouvoir sur les cadres de l'appartenance et de la réflexion politique n'a jamais été acquis : il a fait l'objet de contournements et de négociations observables notamment dans la production artistique et plus particulièrement dans la production cinématographique depuis le milieu des années 1980. Il s'agira donc ici de décrire et d'analyser les différentes stratégies de mise à distance des cadres organisationnels et idéels officiels propres à l'expression dans l'espace public, à

2. Espaces provisoires conçus pour concentrer et démontrer le sentiment national qui s'inspire des *maḍāfat* (traditionnellement lieu où l'on accueille les invités) qui sont montés pendant les périodes électorales (élections parlementaires, municipales).

la lumière du dernier festival international de cinéma de Damas et du contexte particulier dans lequel il s'est tenu et dont il s'est fait l'écho.

Ritualisation de la culture : la cérémonie d'ouverture du festival

Il fallait être muni de son carton d'invitation et d'une voiture pour se rendre à la cérémonie d'ouverture organisée au Palais des Congrès, situé sur la route de l'aéroport, à une vingtaine de kilomètres de la capitale. La salle de 1 200 personnes était comble : tout le milieu du cinéma, du théâtre et de la télévision, ainsi que les 70 invités étrangers étaient réunis. Comme de coutume, c'est l'hymne national qui ouvre la cérémonie, joué par l'orchestre symphonique national. Le public se rassoit et le rideau s'ouvre sur une comédie musicale dans laquelle un grand-père, interprété par le très populaire Salim Sabri, explique à une jeune fille (la starlette Dima Qandaleft), que « le cinéma, c'est la vie ». Leur prestation assez peu convaincante – les dialogues et les chansons sont pré-enregistrés – est rythmée par des extraits de films représentatifs de l'histoire du cinéma mondial : « Le Kid », « Singing in the rain », « Zorba le Grec », « Au plaisir des auditeurs³ », etc. Les danseurs de la troupe *Inânâ*⁴, sourires figés, se répandent sur la scène après chaque extrait, dans une chorégraphie débordante d'énergie et d'enthousiasme venant illustrer les séquences diffusées. Après ce « show », le ministre de la Culture, Mahmoud As-Sayyed, puis le directeur de l'Organisme National du Cinéma (ONC), Mohammad al-Ahmad, prononcent leurs discours. Chacun insiste sur le caractère international du festival et la nécessité d'un tel événement malgré la situation difficile à laquelle est confrontée la Syrie qui, quoiqu'il advienne, « fera face aux pressions extérieures ». Le ministre de la Culture justifie aussi, non sans un certain lyrisme, le choix du slogan du festival : *vive le cinéma* évoque « la grandeur de l'optimisme de notre nation qui n'aspire qu'à une vie digne et glorieuse » ajoutant que « l'importance de l'art cinématographique réside dans la construction d'une vie qui élargit les horizons de la connaissance, nourrit les esprits, enchante les âmes et élève les sentiments ».

Après la présentation des membres du jury, vient la série des hommages. Il s'agit de récompenser des « figures » du cinéma « mondial » : les acteurs égyptiens Mahmoud Yassin, Nabila 'Obeid et « Poussie », le réalisateur égyptien Saïd Marzouq, l'actrice française Corinne Cléry. C'est aussi l'occasion d'honorer des

3. Du réalisateur syrien 'Abd-al Latif 'Abd al-Hamid, produit par l'ONC (2003).

4. Troupe de danse dirigée par Jihad Meflah, qui reprend la formule initiée par la troupe libanaise « Caracalla » dont le projet artistique consiste à mélanger, de façon plus ou moins heureuse, des danses folkloriques moyens-orientales avec de la danse classique et de la danse jazz. *Inânâ* s'est spécialisée dans les grands tableaux historiques à la gloire du patrimoine syrien et arabe. En l'espace de 5 ans, cette troupe, qui fonctionne sur des dotations des ministères de la Culture et de l'Information et des sponsors privés, est quasiment devenue la troupe nationale de danse et apparaît dans toutes les grandes manifestations officielles.

personnalités du cinéma syrien : le scénariste de cinéma et de télévision Hassan Sami Youssef, l'historien et critique de cinéma Jean Aliksan, le projectionniste et collectionneur Mahmoud Rachid Hadid, le directeur de salle Ibrahim Najmeh, l'acteur Ayman Zeydan, le réalisateur Zouheir ach-Chouwa, l'un des pionniers du cinéma syrien, et bien sûr, Mustafa al-'Aqqad⁵, le réalisateur syrien émigré aux États-Unis, victime, avec sa fille, de l'attentat du 9 novembre 2005 perpétré dans un grand hôtel de Amman et revendiqué par *al-Qa'ida*. C'est l'actrice syrienne Mouna Wassef, célèbre dans tout le monde arabe, qui rend d'abord un hommage poignant à son ami, désormais « martyr ». Un drapeau syrien pailleté scintille au revers de la veste de son costume noir. Elle est très émue et la salle retient son souffle. Pendant son discours, elle mentionnera qu'aucun des films de ce cinéaste n'a jamais été projeté dans les salles de cinéma en Syrie⁶. L'intervention de Mouna Wassef est très applaudie. Le ministre de la Culture remet ensuite la médaille de l'ordre du mérite au frère de Mustafa al-'Aqqad. Après une pause d'un quart d'heure, le film d'ouverture, *L'enfant* des frères Dardenne, commence dans une salle aux trois quarts vide.

Cette cérémonie d'ouverture solennelle, voire grandiloquente, est l'occasion d'accorder une reconnaissance officielle à certains acteurs du champ cinématographique syrien, champ structuré autour de l'ONC, qui s'octroie ainsi le monopole de la distribution de reconnaissance et de capital symbolique. Elle inscrit également la culture et le cinéma dans une optique politique qui consiste, d'une part à faire de ce festival un acte de défi vis à vis des tentatives d'isoler la Syrie de l'arène internationale et, d'autre part, de façon plus générale, à réactualiser l'expression artistique et la culture comme outils au service de la nation et de son « projet civilisationnel ». En effet, depuis son arrivée au pouvoir en 1963, les idéologues et les dirigeants du parti Ba'ath ont toujours promu une conception utilitariste de la culture qui doit avant tout rassembler, unifier et créer le consensus autour d'un projet national et exprimer « une vision commune de l'être et du devenir de la nation arabe » (Carré, 1980 : 197). Conceptions et pratiques alternatives du culturel se trouvent ainsi exclues de fait dans la mesure où la culture ne peut être que nationale et la nation ne peut être que ba'athiste⁷. De même, le nationalisme mis en exergue assimile la nation au régime : il est unanimiste et unificateur et pose les limites du politique à partir d'une approche volontariste de la construction d'une identité et d'une culture politiques nationales. Cette concordance entre un projet de société et une ligne politique spécifique rend suspecte toute forme d'opposition et de critique, accusée d'anti-patriotisme et de collusion avec l'étranger.

5. Il est l'auteur notamment de deux films qui ont connu un succès mondial *al-Risâla* (Le message) (1976), retrace les premiers temps de l'Islam et *Lion of the Desert* (1981) relate la vie du nationaliste libyen 'Omar al-Moukhtâr, interprété par Anthony Quinn.

6. Mohammad al-Ahmad fera un démenti dans un numéro du journal du festival en signalant qu'ils sont au programme du festival et qu'ils sont mentionnés comme des films syriens. Reconnaissance tout de même tardive...

7. Nation dont la référence primordiale est l'entité pan-arabe.

Surenchère patriotique et recomposition symbolique

Le festival a été le réceptacle et le relais d'un phénomène plus large de « spectacularisation » du sentiment patriotique en réponse aux soupçons émis à l'encontre de certains dirigeants et aux menaces de sanctions économiques en cas de non coopération dans l'enquête Mehlis. Dès le début du mois de novembre, des protestations contre l'enquête et ses motifs se sont exprimées dans la rue sous les formes assez discrètes de *sit-in* (*i'tisâmât*), de marches (*masîrât*) et de disposition de pancartes très artisanales sur lesquelles on pouvait lire : *Sou'riyya lan tarka'* (La Syrie ne se soumettra pas), *Lan yakouïn at-taqrîr hisân tarwâda li-sou'riyya* (Le rapport ne sera pas le cheval de Troie de la Syrie), etc. Progressivement, en l'espace d'une dizaine de jours, cette mobilisation assez modeste, emmenée principalement par des étudiants, a pris une ampleur surprenante : d'amateur et discrète, elle a fait l'objet d'une véritable campagne de communication très professionnelle menée par des entités « indépendantes »⁸. Marches et *sit-in* étaient publicisés et organisés par le réseau de téléphonie mobile *Ya hala* et l'Association pour les relations publiques (*jama'iyya lil-'alâqât al-'amma*). Les nouveaux média « indépendants », la chaîne de télévision *al-Châm* et la station de radio *al-Madîna*, ont installé des écrans géants et des studios ambulants sur les deux emplacements stratégiques qui ont concentré ce mouvement : la place des Omeyyades, située entre la bibliothèque al-Assad, l'Opéra⁹ et l'Institut de musique et d'art dramatique, et la place *Rawda* qui jouxte le bureau du Président et l'ambassade des États-Unis. Des tentes (*khaïmât*) confectionnées avec des matériaux de première qualité, pouvant accueillir une centaine de personnes, y ont été installées. Diverses délégations – écoliers, étudiants, personnalités – s'y sont succédées arborant le drapeau syrien pour affirmer en public leur sentiment patriotique¹⁰. Certains encarts publicitaires ont été temporairement remplacés par des slogans patriotiques et par l'effigie du bel et talentueux acteur Bassel Khayat, regard déterminé et lointain, avec en fond un drapeau géant¹¹.

Les artistes ont également été mobilisés. 'Ali ad-Dik, connu pour ses chansons tirées du répertoire traditionnel rural, a sorti un tube pour l'occasion, intitulé « Je suis syrien » (*Ana sou'ri*) dans lequel il vilipende le rapport Mehlis et exhorte à la

8. Leurs dirigeants sont connus pour leur proximité avec le pouvoir.

9. Partiellement détruit à cause d'un incendie en 2000, l'Opéra (*Dâr al-Assad lil-thaqâfa wa-l-founûm*) a réouvert ses portes en 2004. L'Opéra présente certains artistes syriens et accueille des spectacles de l'étranger. L'entrée est gratuite.

10. Dans un article paru le 22 novembre 2005 sur le site Internet syrien www.arrace.com intitulé « *Rafatan bil cha'ab as-sou'ri* » (Par égard pour le peuple syrien), 'Ali al-Atassi attire l'attention sur l'effet d'imitation de la mobilisation libanaise du 14 mars 2005, la réplique syrienne étant, selon lui, beaucoup moins spontanée.

11. Le texte apposé à l'image est tiré d'un couplet de l'hymne national : *'arînou al-'ouroubati beytoun harâm wa 'arçhou-ch-choumoûsi himan lâ youðâm* (L'autre de l'arabité est un sanctuaire et le trône des soleils un territoire imprenable).



solidarité entre Libanais et Syriens¹². Kinana al-Qasir, Linda Barakat, Houssam Madaniyya, Mohannad Muslih et Houssein Duwari ont également offert des chansons patriotiques diffusées en boucle dans les tentes et sur les ondes d'*al-Madina*, qui en a produit certaines. Au même moment, au théâtre *Rametta*, on jouait la pièce *Qiyâm, jouloûs, soukoût* (Debout, assis, silence). Produite sur des fonds privés, cette pièce de théâtre de boulevard (*masrah tijâri*) a été mise en scène par le célèbre acteur Zouheir 'Abd al-Karim qui tient également le rôle principal. Inspirée d'un scénario de Mohammad al-Maghout, auteur des pièces satiriques très populaires jouées par Doureid Lahham dans les années 1970, elle est une critique acerbe du Liban et de l'enquête Mehlis, écrite et mise en scène dans un registre pamphlétaire très basique. Elle vise aussi tous ceux qui remettraient en question la cohésion nationale syrienne. Appréciée dans les milieux populaires, une majorité d'intellectuels a cependant condamné la médiocrité de cette pièce qui usurpe et détourne la tradition de Maghout ainsi que les symboles de la nation, comme le drapeau syrien et l'hymne national, au profit d'une pièce ouvertement pro-régime¹³.

12. « Ton rapport, Mehlis, ne vaut pas un sou... Les Syriens sont avec vous, Libanais, nous devons faire face ensemble car si le malheur vient à frapper, nous serons tous affectés. Alors réveillez-vous, écoutez et soyez sur vos gardes ».

13. Yassîn al-Hâj Sâleh, *Qiyâm, jouloûs, soukoût fi dimachq masrah al-hawiyya wa tajdîd al-qabila ath-thaqâfiyya* (Debout, assis, silence à Damas, théâtre identitaire et renouveau du tribalisme culturel), supplément du quotidien libanais *an-Nahâr*, 17/11/2005.

Depuis l'accession à la présidence de Bachar al-Assad voici cinq ans, le culte de la personnalité est progressivement remplacé par le culte de la nation, laissant une marge de manœuvre plus importante pour l'interprétation des symboles politiques. Conformément à cette logique de reconfiguration sémantique, on assiste à une redistribution des rôles : l'interprétation de la signification des événements a été dévolue en partie à des entités et des acteurs privés et les mises en scène du sentiment national, mises en valeur par des inconnus ou par des figures publiques, s'inscrivent désormais dans le quotidien et appellent une participation et une émotion active de la part de la population. L'ère des grands spectacles et de l'attitude distante de la population vis à vis du discours et des mises en scène du pouvoir décrite par Lisa Wedeen (1999) à propos du régime de Hafez al-Assad semble révolue. Les différentes mises en actes, mises en discours et mises en images du sentiment national concordent avec une émotion sincère suscitée par un sentiment partagé d'injustice et de danger imminent pour le pays. Un étudiant qui occupait la tente de la place Rawda, expliquait sa présence en ces termes :

« On est ici pour protester contre l'attaque injuste dirigée contre la Syrie et les Syriens, on en a marre d'être des boucs émissaires. On a envie de donner une autre image que celle fabriquée par les média américains ».

Lorsque j'interrogeais un ami, ex-situ, sur sa participation à un *sit-in*, il m'affirmait qu'il se mobilisait avant tout pour sa patrie (me montrant fièrement son bracelet aux couleurs du drapeau syrien) :

« Tu vois, c'est ça le plus important. J'ai fait ce sit-in pour défendre mon pays, parce que je suis Syrien. J'ai pas fait ça pour soutenir le pouvoir, pas du tout. C'est pas tous les jours qu'on peut descendre dans la rue pour protester comme ça ». Il ajoute, sourire en coin : « Et puis, c'est un bon moyen pour rencontrer des filles ... »

Alors que la mise en scène du patriotisme canalise la perception populaire des événements et repose sur une solidarité réelle, elle ne produit pas nécessairement le consensus autour des représentations liées au sentiment patriotique¹⁴. En effet, on observe une réappropriation de symboles qui jusque-là étaient confisqués par une conception officielle du patriotisme forcément assimilée au régime et à son leader, le drapeau syrien étant systématiquement accompagné de la figure présidentielle et du drapeau du parti Ba'th lors des marches et rassemblements publics. La référence au drapeau syrien, l'exécution de l'hymne national, la contestation du rapport Mehlis n'entrent pas forcément dans une démonstration d'allégeance au pouvoir. Cette reconfiguration sémantique ouvre la voie à des possibilités de redéfinitions et de réappropriations d'une identité politique distincte de celle sollicitée par le pouvoir dans l'espace public. Cette contestation du monopole de la signification et de l'appartenance politique s'exprime

14. L'idée du rituel politique producteur de solidarité sans consensus dans laquelle l'accord sur la forme n'implique pas forcément une adhésion au contenu, a été développée par David I. Kertzer (1992) et reprise par Jean Noël Ferrié (2004) dans son analyse de la pluralité des usages de la référence islamique en Égypte.

plus librement depuis l'arrivée de Bachar al-Assad au pouvoir, notamment dans les médias, mais sa portée reste limitée. En effet, le recentrage sémantique d'un patriotisme fondé sur le pays¹⁵ dans ses frontières physiques (*qotr*) plutôt que sur l'entité arabe (*qawm*), ne signifie pas cependant l'abandon de l'arabité (*'orouba*) qui continue d'être mobilisée dans le discours officiel¹⁶ : la Syrie y est établie comme gardienne de l'arabité selon une rhétorique ba'thiste bien connue. Par ailleurs, si la nation et le peuple qui l'incarne¹⁷ occupent le devant de la scène, c'est le Président qui parle en son nom et qui se pose comme meilleur défenseur de ses intérêts. Ainsi, l'appareil de domination symbolique s'est modernisé, en visant d'avantage à susciter l'émotion qu'à la simuler pour produire la conviction, selon une mise en scène commune à tout type de régime politique, comme l'ont montré Georges Balandier (1992) et Philippe Braud (1996).

L'art de la mise à distance

La remise en question du consensus et de l'ordre établi a pu également s'exprimer et prendre forme dans le travail de certains artistes et plus particulièrement des cinéastes, qui, en proposant des visions alternatives des événements dans leurs films, ont toujours tenté de médiatiser leurs propres cadres de compréhension de la réalité (sociale, politique, historique). Les deux long-métrages syriens en compétition pour le festival de Damas sont l'illustration d'une mise à distance des cadres de référence du pouvoir, s'inscrivant dans une tradition contestataire propre aux films d'auteurs syriens qui a émergé dans les années 1980. *Alaqât 'amma* (*Relations publiques*) (2005) de Samir Zikra traite de la généralisation de la corruption et pointe la responsabilité commune de tous les Syriens dans le maintien du système, à travers la relation de deux hommes et d'une femme. Kawthar est guide touristique, elle est enceinte de 'Issam, un haut responsable avec qui elle s'est mariée dans le secret¹⁸, qui ne veut pas de cette grossesse. De connivence avec 'Issam, elle va se marier avec Fahim, un ingénieur modeste et facétieux rencontré lors d'une de ses excursions, pour lui faire endosser la gros-

15. La prégnance de cette identité territorialisée est aussi une réponse à ce qui a été perçu comme une trahison de la part des Libanais : si le retrait des troupes syriennes en avril 2005 a été considéré comme nécessaire par la majeure partie de la population syrienne, beaucoup ont été blessés par les réactions violentes, voir racistes de certains Libanais vis-à-vis de Syriens.

16. Comme l'a souligné Stéphane Valter (2002 : 94), depuis la Nahda, les régimes syriens successifs ont toujours établi une adéquation entre les intérêts arabes globaux et ceux proprement syriens. Cependant, le régime ba'thiste a souvent opté pour un pragmatisme aux dépens du panarabisme, notamment dans son soutien à Téhéran dans la guerre Iran-Irak (1980-1988) et en rejoignant la coalition contre l'Irak dans la première guerre du Golfe.

17. Un immense encart représentant une foule avec le slogan : « *sourriyya tanboudou wataniyyatan* » (Le patriotisme coule dans les veines de la Syrie) a été installé au sommet de l'imposant immeuble en construction situé à côté du pont Thawra, dans le quartier de Bahsa.

18. Selon le principe du mariage de droit coutumier musulman (*'urf*) qui permet à une union de rester cachée. Le mari doit bien sûr subvenir aux besoins de sa femme.

sesse, mais celui-ci va largement tirer avantage du soutien et du pouvoir de 'Issam pour se lancer dans des affaires lucratives. Cette relation, basée sur l'hypocrisie, le mensonge et l'opportunisme sera vouée à l'échec : lorsque Kawthar et Fahim décident de rompre le pacte et de ne plus dépendre de 'Issam, celui-ci, jusqu'ici complaisant et protecteur, utilise la terreur : il fait enlever Fahim qui subit un interrogatoire musclé sous prétexte d'accusations de trahison pour le compte d'une puissance étrangère pour des courriels échangés avec son frère, résident aux États-Unis. Une fois relâché, il décide finalement de quitter le pays clandestinement alors que Kawthar met le feu à son appartement luxueux du quartier de Mezzé. Issam, impuissant, ne pourra que constater les dégâts après l'incendie, et l'échec de ce pacte. Avec ce film, Samir Zikra montre que la situation pesante et ambiguë engendrée par quarante années du même régime politique, dont la longévité s'explique par la cooptation d'une large partie de la société, n'est plus tenable. Ce constat amer est renforcé par le regard nostalgique qu'il porte sur l'histoire et le patrimoine de la Syrie : les plans panoramiques du générique au début du film montrent la splendeur de sites tels que Saint Siméon, Apamée, Ebla, Palmyre, Bosra et la citadelle d'Alep. C'est à cette Syrie du passé, idéalisée, à la fois refuge mais aussi révélatrice du désarroi de la Syrie contemporaine que le cinéaste dédie son film¹⁹.

Le film de Nidal ad-Dabs s'inscrit aussi dans une réflexion sur le passé mais traitée de façon tout à fait différente : c'est un passé lié aux idéaux progressistes des années 60 dont les personnages doivent se défaire pour exister dans le présent en tant qu'individus. *Tabt as-saqf*, (*Sous le toit*) (2004) est construit autour d'une histoire d'amour impossible entre une jeune veuve, Lina, et son ami de toujours, Marwan. Nous avons là une autre configuration triangulaire : le mari de Lina, un intellectuel engagé, était le meilleur ami de Marwan qui ne peut trahir la mémoire de son ami en épousant sa veuve. Lina veut aller de l'avant, elle veut un enfant, mais elle ne peut le concevoir hors mariage. Le poids du deuil est trop lourd, il paralyse les personnages enlisés dans les remords, l'attente et la désillusion. Un autre élément intervient dans la construction dramatique : c'est l'appartement modeste de Marwan dont le plafond fuit en permanence. Pour remédier aux infiltrations d'eau qui s'intensifient au fil de la narration, Marwan lance des chiffons au plafond : geste dérisoire, métaphore de son impuissance à oublier le passé mais aussi symbole de ses rêves et de ses désirs qui se dissolvent au contact d'un quotidien médiocre et morose. En effet, Marwan est photographe mais il est obligé de faire des photos publicitaires pour pouvoir gagner sa vie. Dans une réplique clé du film, il raconte que sa mère a été incapable de lui raconter sa naissance, trop préoccupée par le coup d'État qui avait eu lieu le même jour. C'est ce primat du collectif, de l'Histoire sur le destin individuel qui est remis en question. L'Histoire, avec les cadres de pensée qu'elle a engendrés, les personnages y ont cru mais sont maintenant désabusés ; ils veulent s'en défaire, mais en sont incapables.

19. Cette phrase de dédicace vient s'inscrire sur l'image avant le générique de fin : *Ila soûriyya... dâ'iman wa 'abadan* (À la Syrie... pour toujours et à jamais).

Ces deux films portent un regard sans concession sur la société syrienne et s'interrogent sur son état et son devenir en appelant à une remise en question collective. Il convient de préciser que cette lecture analytique, présentée ici de façon très partielle, est le fruit de plusieurs visionnages et d'entretiens avec les réalisateurs. Dans sa grande majorité, le public, peu habitué à voir des films d'auteurs, n'a pas eu accès aux discours critiques dilué dans un langage cinématographique détourné. À la sortie des projections, de nombreux spectateurs exprimaient leur perplexité, voire leur rejet de ces films qui sont comme beaucoup d'autres films syriens qualifiés de films « élitistes » (*aflâm noukhhawiyya*). Ce reproche, devenu lieu commun, recèle toute l'ambiguïté qui régit une expression cinématographique tolérée mais confinée, marginalisée, à laquelle les cinéastes sont en quelque sorte acculés par les conditions d'exercice de leur profession. L'abîme qui s'est creusé entre le cinéma syrien et son public est le résultat d'une véritable crise aussi bien au niveau de la production que de l'expression cinématographique, liée au statut et au mode de fonctionnement de l'ONC, créé en 1964, un an après l'arrivée du parti Ba'ath au pouvoir, dans le but d'encourager un cinéma « sérieux » (*sīnamâ jiddiyya*) attaché à une réflexion sur le devenir politique et social de la nation arabe.

En soutenant une production cinématographique qui entendait se démarquer des comédies légères et divertissantes égyptiennes distribuées dans tout le monde arabe qui ont largement imprégné les films syriens produits par les quelques compagnies privées²⁰ dans les années 60, cet organisme d'État a permis l'avènement d'un cinéma dépourvu d'impératifs de rentabilité mais tenu implicitement de relayer le discours et de soutenir les actions du pouvoir. Mais cette conception utilitariste du cinéma n'a pas toujours engendré les films escomptés. Si dans les années 70, les films traduisent l'engagement des réalisateurs pour la cause palestinienne et leur conception marxiste de la société²¹, le ton est tout autre à partir des années 80. Les grandes causes collectives laissent place au traitement plus intimiste de la relation de l'individu avec sa société. C'est l'avènement du cinéma d'auteur (*sīnamâ al-mou'allif*)²² qui puise sa matière dans le vécu des cinéastes. Alors que la plupart des films de la période précédente puisaient leurs scénarios dans la production littéraire arabe, les réalisateurs écrivent désormais

20. Pour un aperçu historique sur le cinéma syrien, voir les ouvrages publiés par le ministère de la Culture : Jan Aliksan, *târikh as-sīnamâ as-soûriyya* (Histoire du cinéma syrien), 1978 et Bachar Ibrahim, *Alwân as-sīnamâ as-soûriyya* (Les couleurs du cinéma syrien), 2003, ainsi que l'ouvrage de Salah Dehni, *sīnamâ... sīnamâ*, Damas, publication de l'Union des écrivains arabes, 1979.

21. Pendant les années 1970, l'ONC était considéré comme le lieu de l'avant garde du cinéma arabe engagé, alternatif (*sīnamâ badîla*), différent du cinéma commercial de divertissement produit par l'industrie cinématographique égyptienne.

22. Les films les plus emblématiques de ce courant sont *Hādith an-nisf mīter* (L'incident du demi-mètre) (1980) de Samir Zikra, *Ahlâm al-madīna* (Rêves de la ville) (1984) de Mohammad Malas, *Noujûm an-nahâr* (Étoiles du jour) (1988) de Oussama Mohammad, *Ad-dajâj* (Les poules) (1978) de 'Omar Amiralay, *Layali Ibn Awa* (Les Hyènes) (1990) de 'Abd al-Latif 'Abd al-Hamid et *Kombârse* (Figurant) (1994) de Nabil al-Maleh.

leurs propres scénarios. Les films d'auteurs traduisent la difficulté des individus à exister en marge des pouvoirs établis, qu'ils soient familiaux, religieux ou politiques, remettant ainsi en question des postulats, des modes d'identification et des représentations figées par les habitudes perceptives et des normes imposées. Cette tendance n'est pas propre au cinéma syrien, elle s'observe aussi dans d'autres cinémas arabes dans ce que certains auteurs appellent le « nouveau cinéma arabe » (Shafik, 1998 : 37) et résulte en partie de la désillusion généralisée face aux idéaux panarabes après les défaites successives des régimes arabes dans leur combat avec Israël.

Ce nouveau courant cinématographique se développe en Syrie au moment même où le caractère autoritaire du régime se durcit après la répression des mouvements contestataires laïques et religieux qui se sont pour certains radicalisés au cours de la période 1979-1982²³. L'ONC est donc devenu un réceptacle privilégié d'un discours contestataire qui ne peut plus s'exprimer dans l'espace public. Les cinéastes ont pu aménager des espaces d'autonomie au sein d'une institution étatique grâce notamment à l'activation de réseaux amicaux au sein de l'administration de l'ONC et du ministère de la Culture mais aussi par des pratiques de contournement, aussi bien au niveau du langage cinématographique que de la diffusion des œuvres. Certains cinéastes ont pu envoyer leur film dans des festivals internationaux avant leur passage à la censure. À l'intérieur du pays, les films interdits circulent grâce à la mise en place de réseaux informels dans les cercles intellectuels. Les cinéastes ont ainsi pu acquérir une certaine liberté au niveau de la création mais leurs films ne parviennent pas au grand public. Par ailleurs, dans l'espoir de voir leurs films diffusés dans les salles syriennes, ils ont eu de plus en plus recours à un langage métaphorique complexe, surtout à partir du milieu des années 90 où le régime apprend à gérer ces œuvres et renforce son contrôle. La densité des symboles et des messages est d'autant plus forte que certains réalisateurs doivent attendre plusieurs années, parfois plus de dix ans, avant de pouvoir faire un film car à cette censure intellectuelle s'ajoute aussi la censure matérielle des contraintes budgétaires²⁴. Ceci engendre une réelle désaffection du public qui, lorsqu'il a accès aux œuvres, se trouve désemparé devant un langage cinématographique devenu hermétique.

Malgré les contraintes de ce système de production, les cinéastes qui revendiquent un cinéma d'auteur sont enclins à demander une implication financière plus importante de l'État plutôt qu'à solliciter le soutien de producteurs privés de productions télévisuelles, assimilées au divertissement et aux gains rapides et soumises à la censure morale et conservatrice des pays du Golfe, leurs principaux clients. Ils considèrent que sans ce système, ils ne pourraient plus faire leurs films.

23. Pour une analyse approfondie de ces événements voir M. Seurat, *L'État de barbarie*, Le Seuil, 1989.

24. La production moyenne annuelle se situe autour de deux longs métrages et d'une dizaine de courts métrages. Depuis le début des années 90, suite à la reconversion des compagnies privées dans la production de *moussalsalât* (séries TV) plus lucratives, l'ONC est la seule institution en mesure de financer le cinéma. Les co-productions avec des partenaires locaux privés ou européens restent ponctuelles.

Ils n'en restent pas moins demandeurs de réformes²⁵ de l'intérieur dans une forme « d'engagement à rebours » (Popa, 2001) qui vient contrecarrer l'engagement conforme au pouvoir dominant, implicite à l'existence et au fonctionnement d'une telle institution. Cette attitude contestataire a été actualisée et affirmée en dehors du champ cinématographique²⁶ lors du printemps de Damas qui a suivi l'arrivée de Bachar al-Assad au pouvoir en 2000. En effet, de nombreux cinéastes se sont mobilisés à l'occasion de « la déclaration des 99²⁷ » demandant la levée de l'État d'urgence, la libération des prisonniers politiques et une plus grande liberté d'expression. Cette détente momentanée a permis à de nombreux intellectuels de faire part de leur volonté de réforme sur une base collective. Cependant, le débat est resté confiné à la périphérie : les diverses déclarations appelant au changement n'ont pas été publiées par la presse syrienne et les *mountadayât*, cercles de rencontre dédiés à la réflexion politique, étaient organisés dans des domiciles privés. Par ailleurs, le phénomène a très vite été endigué²⁸.

Cette contestation s'est construite sur le registre d'une mobilisation citoyenne, faisant référence à des valeurs éthiques plutôt qu'à une prise de position contre le régime. Cet apolitisme rejetant l'idée d'une implication dans le jeu politique, ressort également dans les divers entretiens que j'ai pu mener avec les cinéastes. L'un d'entre eux affirmait :

« Lorsque j'ai signé la déclaration des 99, je n'ai pas fait un acte politique, j'ai seulement exprimé mon « humanité ». S'exprimer est un droit qui va de soi, qui fait partie de la vie de tout être humain. Mon but n'est pas de participer au pouvoir mais de jeter les bases d'une nouvelle culture basée sur le dialogue, la connaissance et la reconnaissance de l'autre ».

Un autre prône un engagement non partisan :

« Je déteste l'idée d'appartenir à un parti. C'est très égocentrique ce que je vais dire mais mes idées ne peuvent pas rentrer dans les cadres limités d'un parti. Et puis, je n'ai envie de recevoir d'ordres de personne, je veux être libre ». En riant : « Je suis un révolutionnaire de la révolution ! C'est très individualiste comme conception mais c'est ma personnalité ».

25. Ils ont exprimé cette position dans une mobilisation corporatiste qui a donné lieu à un manifeste en réaction à un article paru dans le quotidien officiel *Tichrine* accusant l'ONC et ses membres de corruption et appelant à une censure plus stricte des œuvres. Le manifeste « Ôtez vos mains de l'ONC » dénonce l'ingérence « de personnes qui n'ont rien à voir avec le cinéma », affirmant une volonté claire d'autonomie (*al-Hayât*, 19/07/1999). Ce mode de contestation a préfiguré les prises de positions collectives exprimées par la suite lors du printemps de Damas.

26. Pierre Bourdieu (1992) a observé le phénomène inverse pour l'implication du champ littéraire français dans le politique, lors de la publication de « J'accuse », d'Emile Zola, en montrant que ce passage n'avait été possible qu'en raison de son autonomie et de la transposition des valeurs d'indépendance d'un champ à l'autre.

27. *As-Safir*, (Beyrouth), 27 Septembre 2000.

28. Élisabeth Picard (2005 : 763) fait remarquer que le pouvoir réagit (en février 2001), au moment où une coordination s'amorce entre les différentes composantes de cette mobilisation, par une « double stratégie d'exclusion et de cooptation » qui consiste à emprisonner certains acteurs et à octroyer à d'autre une accréditation au débat.

Ce refus de l'engagement politique peut s'expliquer par la mise à l'écart et la neutralisation des diverses formes traditionnelles d'opposition politique depuis la fin des années 70. Il relève aussi d'un dénigrement de la chose politique assimilée aux pratiques d'un régime qu'ils dénoncent et dont ils entendent se démarquer en tant qu'intellectuels et artistes.

Pratiques artistiques à la marge : nouveaux modes de mise à distance

En parallèle à cette contestation qui traduit une volonté d'autonomie et de réforme à l'intérieur du système, des artistes de la nouvelle génération tentent d'exercer leur métier en dehors des cadres étatiques. Cependant, la recherche de cette autonomie est extrêmement coûteuse : chaque nouveau projet demande un investissement important en démarches et en temps, ainsi qu'une expertise propre à attirer la bienveillance des divers partenaires et mécènes privés, très différente du travail de création. En effet, un réseau relationnel solide et la maîtrise de langues étrangères sont nécessaires pour bénéficier des soutiens alternatifs comme ceux des centres culturels étrangers ou de la délégation de la Commission Européenne à Damas. Il est nécessaire aussi de savoir se vendre et de négocier auprès des sociétés locales privées de services (téléphonie mobile) ou de produits alimentaires (les biscuits Katakita, Nescafé...) qui, depuis quelques années, consacrent une partie de leur budget publicitaire au sponsoring d'activités artistiques et culturelles mais qui n'ont pas forcément une grande connaissance dans ce domaine. Le recours à ces entités s'avère souvent problématique dans la mesure où cela engendre une fracture dans le champ artistique entre les acteurs qui bénéficient de ces réseaux et ceux qui s'en trouvent exclus. Sans compter qu'il n'existe aucun cadre légal pour le sponsoring privé : les partenaires peuvent très bien retirer leur soutien sans aucune justification. Ainsi, ce type de financement est souvent un pis aller pour les artistes qui n'ont pu ni avoir accès à un soutien public, considéré malgré tout comme un gage de sérieux et de qualité, ni décrocher une aide d'institutions étrangères, ce qui intervient souvent en deuxième recours. Ainsi, faire une pièce pour le théâtre national demeure toujours plus gratifiant pour un artiste, même si sa rétribution matérielle est moins importante. Ces stratégies, pour la plupart palliatives, élargissent néanmoins le champ des possibles pour la création, même si elles demeurent précaires. Cependant, dans une tentative de contrôler ces formes de productions artistiques, une nouvelle loi oblige les artistes à faire partie d'une troupe inscrite au syndicat des artistes.

La pratique amateur permet également de contourner les canaux officiels de la culture. De ce point de vue, les nouvelles pratiques d'expression artistique suscitées par l'apparition de la caméra numérique sont particulièrement intéressantes. Ce mode d'expression faible en coûts et en infrastructure est particulièrement propice à la pratique autonome. Depuis trois ans, on assiste à l'émergence d'une production indépendante de courts métrages, de documentaires, influencés pour certains

d'entre eux par la mouvance *video art*, qui circulent dans les cercles étudiants et artistiques et commencent à apparaître dans quelques festivals internationaux spécialisés. En créant en dehors des canaux institutionnels, ces jeunes artistes affirment une volonté d'autonomie par rapport à des procédures bureaucratiques et à des formes d'expression. Les travaux réalisés jusqu'ici sont très divers. Beaucoup font état d'expériences ordinaires du quotidien axées sur une recherche expérimentale sur les formes. Loin des films à thèse de leurs aînés, ils ne sont cependant pas dépourvus de préoccupations sociales et politiques, abordées par le prisme de l'intime. Diana al-Jaroudi a par exemple réalisé un documentaire, *al-Qarôûna* (La carafe, 2004) sur la relation de jeunes femmes à la maternité, proposant ainsi en filigrane des points de vue sur le statut et le rôle de la femme en Syrie. Hazem al-Hamwi a réalisé un film, *Toufoûlat al-makân* (L'enfance du lieu, 2004), à mi-chemin entre le documentaire anthropologique et le vidéo art, sur sa maison familiale et l'imprégnation du lieu et des membres de sa famille par la mystique ismaélienne. Ammar al-Bek, l'un des pionniers de ce mouvement, a réalisé une dizaine de films dont l'un décrit une journée d'ouvriers travaillant dans un moulin à farine, *Haşad ad-đaw* (Moisson de lumière, 2003), et un autre porte sur la mémoire d'anciens ouvriers de la gare du Hejaz maintenant désaffectée, *Inahum kânou houna* (Ils étaient là, 2004). Cette sensibilité accrue pour le documentaire est aussi observable dans les films de fin d'étude produits par la jeune génération de cinéastes de retour au pays après une formation à l'étranger²⁹.

Ces expériences de l'image numérique s'inscrivent plutôt dans une logique de diversification des moyens d'expression artistique car la plupart de ces jeunes vidéastes commencent une carrière d'acteurs, de danseurs ou de scénaristes. Elles restent encore marginales et n'ont pas pu se concrétiser en véritable activité professionnelle. 'Ala Arabi Katbi, également pionnier de ce mouvement amateur mais sans formation artistique, a tenté de faire de sa passion une véritable activité professionnelle en créant *Beit al-Fann* (La maison de l'art), espace dédié à la formation et à la production cinématographiques à travers l'outil numérique³⁰. Il a organisé trois ateliers qui ont permis la réalisation de courts métrages, financés par les droits d'inscription des participants. Ce jeune homme, qui a pu se lancer dans cette activité grâce au modeste soutien de sa famille, a dû s'improviser directeur administratif, comptable, animateur de cours pratiques, superviseur des tournages. N'ayant reçu aucune formation académique, il a fait appel à des réalisateurs professionnels qui n'ont pas tous spontanément répondu à sa demande car il ne fait pas partie du milieu artistique et ne dispose que de moyens limités. Certains ont tout de même accepté de donner une série de séminaires théoriques, enthousiasmés par les résultats du premier atelier. Il a aussi sollicité un ami diplômé de l'Institut supérieur d'art dramatique ainsi qu'un autre, aide réalisateur à la télévision.

29. Mayar al-Roumi « Cinéma muet » (2001), Nidal Hassan « La peau salée » (2003), Joud Gorani, « Avant de disparaître » (2004), Joud Saïd, « Fragments de quelques vieux jours » (2005).

30. Il n'existe pas d'Instituts de formation aux métiers du cinéma en Syrie.

Cependant, après deux ans de tâtonnements et d'empirisme au cours desquels il n'a pu organiser que trois ateliers, et face à des difficultés financières, il songe à tout arrêter. Il n'envisage pas de solutions alternatives pour continuer à faire des films, même si l'ONC a ouvert ses portes depuis deux ans à de jeunes réalisateurs n'ayant pas bénéficié de bourses d'État : « Je ne connais personne là-bas. Et puis je vais attendre deux ans, le temps de passer par toutes les étapes de leur bureaucratie. Je préfère faire autre chose pendant ce temps ». Son point de vue sur les sponsors privés est sans appel :

« Pour ça, il faut avoir un beau costume et une cravate, moi, j'en n'ai pas. Et c'est pareil, il faut avoir du temps, il faut apprendre comment on fait. J'ai pas envie de me transformer en directeur commercial. En plus, les relations publiques, c'est pas mon truc, je ne sais pas jouer ce jeu, j'ai envie de passer mon temps à autre chose. Tu crois que ça va améliorer ma vision artistique de me lancer là dedans ? ».

La situation de *Beit al-Fann* est d'autant plus précaire qu'elle ne dispose d'aucun permis. En effet, après de nombreuses démarches auprès du ministère de la Culture, du ministère de l'Enseignement et de l'ONC, aucune institution n'a été en mesure de lui délivrer une autorisation dans la mesure où ce projet est le premier du genre. Par l'intermédiaire d'une journaliste, Ala' Arabi Katbi a pu rencontrer un responsable à l'ONC qui a sélectionné certains courts métrages pour les projeter au dernier festival de cinéma dans le cadre d'une séance spéciale dédiée à l'expérience numérique.

Une politique du trompe-l'œil pour contenir la diversité

La pluralité, bien vivace, inhérente aux pratiques artistiques est cependant canalisée dans des processus de neutralisation qui visent à sa marginalisation et/ou à sa normalisation. L'événement officiel d'envergure que constitue le festival de cinéma contribue à un tel processus en créant de la cohérence par la projection d'une image lisse et conciliante de la société. Cet événement ponctuel et prestigieux est un écran qui dissimule les difficultés quotidiennes de la production cinématographique en Syrie et constitue une vitrine éphémère d'une production peu orthodoxe. À l'origine, cette manifestation culturelle officielle a été créée en 1979 dans l'esprit d'encourager et de donner une visibilité aux cinémas arabe, asiatique et sud-américain, en complément du festival de Carthage dédié aux cinémas du continent africain, en conformité avec l'esprit anti-impérialiste et progressiste de l'époque. En 2001, ce parti-pris est abandonné et le festival devient une exposition tous azimuts de la production mondiale : avec l'arrivée au pouvoir de Bachar al-Assad, il s'agit de donner une image « moderne » de la Syrie qui doit s'inscrire dans l'international. Le nombre de films projetés passe de 60 à près de 500 ! Le programme du dernier festival était aussi impressionnant qu'éclectique, contrastant avec la pénurie et la monotonie quotidienne :

la programmation habituelle des sept salles de Damas se résume à des films de karaté, des films érotiques et quelques films commerciaux américains récents. De plus, avec la télévision satellite et les DVD piratés bon marché, aller au cinéma n'est plus du tout un loisir populaire et familial comme c'était le cas dans les années 1960 et 1970.

Cette mise en scène du prestige accordé au 7^e art en complet décalage avec la réalité quotidienne a suscité de nombreuses critiques. Le public qui, pendant une semaine, s'était pourtant déplacé en nombre a été déconcerté par la proximité de la programmation, par l'absence de sous-titres arabes de certains films, par les mauvaises conditions de projection et par l'accueil plutôt sommaire du *Dâr al-Opera*, doté pour l'occasion d'un dispositif de sécurité draconien. De nombreux spectateurs se sont sentis exclus de ce qui était annoncé comme un événement festif. Ce mécontentement a même trouvé un relais dans les canaux semi-officiels de la presse Internet³¹. Plus discrètement, au détour des conversations, certains critiques, intellectuels et réalisateurs syriens ont dénoncé les sommes dépensées (35 million de livres syriennes soit environ 550 000 euros) dans une telle manifestation alors que le cinéma syrien connaît de graves difficultés. Suite à l'annonce récente du ministre de la Culture du projet d'organiser une édition annuelle du festival, Salah Dehni, l'un des fondateurs du cinéma en Syrie, a fait part publiquement de ce sentiment d'indignation partagé³². Il s'interroge notamment sur les retombées réelles d'une telle « démonstration de force » (*isti'râḍ al-'aḍalât*) alors que les rares salles de cinéma du pays sont désertées et que l'administration de l'ONC, organisatrice du festival, devrait, selon lui, plutôt s'attacher à la gestion quotidienne de la production cinématographique, qualifiant la politique du gouvernement en la matière « d'inexistante ».

Le festival constitue cependant l'une des rares occasions de voir de très bons films. Il rend aussi accessibles les films syriens, même lorsqu'ils sont tombés sous le couperet de la censure. En effet, conformément à la volonté de médiatiser une image positive de la Syrie, c'est-à-dire ouverte, permettant à ses artistes d'exprimer la critique, les nouvelles productions syriennes y sont en compétition et projetées en avant première. Des films interdits en Syrie sont régulièrement projetés dans les rétrospectives consacrées au cinéma syrien. L'événement exceptionnel que constitue le festival et ses enjeux communicationnels assouplissent les règles d'une censure qui s'exerce de façon plus directe sur la diffusion des œuvres que sur leur création. Par ailleurs, le régime a tout aussi intérêt à ce que les films syriens, d'une qualité artistique indéniable, soient projetés et pour certains primés dans les festivals internationaux. Mais une telle gestion des films

31. Voir articles notamment sur le site www.all4syria.org qui publie un bulletin quotidien : Dima Wannous et Lamis Moussalima, *Did mahrajân as-sînamâ* (Contre le festival de cinéma), 22/11/2005, May al-Rahbi, *Maharjân dimachq as-sînamâ'i hal ta'nî ath-thaqâfa idlâl al-mouthaqqaf?* (Festival de cinéma de Damas : culture ou l'aviilissement du gens cultivés ?), 26/11/2005.

32. *Maharjân dimachq as-sînamâ'i .. al-bouhra al-khâdi'a* (Le festival de cinéma de Damas ... une imposition sous couvert de bonne nouvelle), *as-Safir*, 20/01/2006.

« problématiques » les confine au statut de *aflâm mahrajân* (films de festival), expression consacrée pour qualifier ces œuvres dont la diffusion est conditionnée par des critères de prestige international plutôt que par un souci de toucher un public local. Ainsi, le festival donne à voir une diversité cohésive et cohérente par son intégration dans l'officiel et l'exceptionnel. C'est cette même logique du paraître qui a été apposée à la mobilisation patriotique décrite plus haut : l'esprit unanimiste et solidaire qui repose sur le « faire corps » métaphorique et physique (occupation de l'espace public) fait abstraction des divergences et donne l'illusion d'une prise de parole. Les définitions contradictoires de l'appartenance et de l'identité nationale ont été lissées, captées par une mise en scène et un discours patriotique consensuel, a-politique. Par ailleurs, les moyens de coercition, plus discrets, restent toujours mobilisables pour ceux qui remettraient trop fortement en cause la légitimité de la référence politique dominante, selon le principe de la ligne rouge, *al-khat*, *al-abmar*, dont les limites restent labiles, et donc d'autant plus contraignantes.

Conclusion : le politique par défaut

Dans un régime autoritaire comme celui de la Syrie, les acteurs sont censés participer à la représentation d'un ordre politique et social qui irait de soi. Comme nous l'avons montré, les termes de ce contrat sont sans cesse renégociés dans certaines pratiques. Qu'elles relèvent du quotidien ou de l'artistique, elle font émerger des dissensions vis à vis des valeurs dominantes, induisant des redéfinitions du rôle de l'individu dans la société. Dans ces requalifications des prérogatives de l'artiste et de l'individu, les cinéastes ont joué un rôle précurseur en mettant en scène des visions du monde concurrentes et contestataires de celle façonnée par l'ordre établi. Leurs œuvres ne sauraient être considérées comme le produit d'une stratégie de « soupape de sécurité » visant à canaliser momentanément les frustrations. Elles ne sont d'ailleurs assimilables ni à des « échanges en coulisse » (*hidden transcripts*) qui permettraient aux « dominés » d'exprimer un mécontentement dans la clandestinité (Scott, 1990 : 4), ni à des formes de cultures populaires transgressives autorisées par le pouvoir. (Scott, 1990 : 138 ; Wedeen, 1999 : 89). Elles révèlent plutôt les aspérités d'un système de contrôle social dans lequel les relations interpersonnelles et la créativité peuvent ouvrir les brèches de la contestation. Les marges de cette contestation ont indéniablement bénéficié d'une certaine amplitude depuis cinq ans, elles demeurent cependant soumises à des négociations et à des réajustements permanents. Ces pratiques dans lesquelles les individus agissent et se constituent comme sujets en dehors des normes établies par le pouvoir ne portent pas forcément les prémisses d'une action collective, mais elles sont éminemment politiques en ce qu'elles façonnent et proposent de nouveaux outils de l'interprétation du réel.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALANDIER Georges, 1992, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, 172 p.
- BOURDIEU Pierre, 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 491 p.
- BRAUD Philippe, 1996, *L'émotion en politique*, Paris, Presses de Sciences Po, 256 p.
- CARRÉ Olivier, 1980, « Le mouvement idéologique ba'ithiste », *La Syrie d'aujourd'hui*, André RAYMOND (dir.), Paris, CNRS :185-224.
- FERRIÉ Jean-Noël, 2004, *Le régime de la civilité en Égypte*, CNRS Éditions, 181 p.
- KERTZER David I., 1992, « Rituel et symbolisme politiques des sociétés occidentales », *L'Homme*, Vol. 32, n°21 : 79-89.
- PICARD Élisabeth, 2005 « Syrie : la coalition autoritaire fait de la résistance », *Politique étrangère*, 4^e trimestre : 757-767.
- POPA Ioana, 2001, « L'impureté consentie. Entre esthétique et politique : critiques littéraires à Radio Free Europe », *Sociétés et représentations* : 55-75.
- SCOTT James, 1990, *Domination and the Art of Resistance. Hidden Transcripts*, New Haven, Yale University Press, 251p.
- SHAFIK Viola, 1998, *Arab Cinema, History and Cultural Identity*, The American University of Cairo Press, 255p.
- VALTER Stéphane, 2002, *La construction nationale syrienne*, CNRS Éditions, 399 p.
- WEDEEN Lisa, 1999, *Ambiguities of Domination, Politics, Rhetoric, and symbols in Contemporary Syria*, The University of Chicago Press, 244 p.