



HAL
open science

Mobilisations d'artistes dans le mouvement de révolte en Syrie : modes d'action et limites de l'engagement

Cécile Boëx

► To cite this version:

Cécile Boëx. Mobilisations d'artistes dans le mouvement de révolte en Syrie : modes d'action et limites de l'engagement. Thomas Pierret, Amin Allal. Au coeur des révoltes arabes. Devenir révolutionnaires, 2013, 2200285558. hal-03927042

HAL Id: hal-03927042

<https://cnrs.hal.science/hal-03927042>

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.

CHAPITRE 3

Mobilisations d'artistes dans le mouvement de révolte en Syrie : modes d'action et limites de l'engagement

Cécile Boëx

A l'instar de la Tunisie ou de l'Égypte, le mouvement de révolte en Syrie émane des classes populaires et traduit l'essoufflement du modèle autoritaire et de ses différentes recompositions¹ tout comme l'épuisement des formes traditionnelles de sa contestation. Menée principalement par les Frères musulmans dans les années 1970 et 1980, celle-ci se reformule au sein d'une élite intellectuelle et artistique après la répression féroce qui culmine à Hama en 1982². Si cette élite a pu, à divers moments, rassembler certaines ressources de l'action collective ou, plus modestement, exprimer des points de vue critiques sur l'ordre politique à travers la pratique artistique notamment³, c'était principalement au service de stratégies esquivant la confrontation directe avec le pouvoir. Néanmoins, ces modes d'expression contestataires cantonnés à un groupe social restreint et à des ressources spécifiques, n'ont pas eu d'effets mobilisateurs plus larges. Le mouvement de révolte populaire qui agite le pays depuis le 15 mars 2011 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. Anti-autoritaire, le mouvement s'articule autour d'une demande d'un cadre transparent pour la compétition politique et de justice sociale. De fait, les logiques de négociation et de contournement qui prévalaient ont fait place à la confrontation directe avec les instances de pouvoir : des revendications de justice sociale et de dignité s'expriment dans la rue, malgré une répression extrême. L'escalade de la violence exercée par le régime contre les contestataires a peu à peu entraîné la militarisation du mouvement, même si les actions pacifistes perdurent.

Ce chapitre⁴ revient sur la première phase pacifiste du mouvement de révolte, pour examiner les différentes prises de position et modes d'action d'une catégorie d'acteur qui n'a pas été à l'origine du soulèvement mais dont certains exerçaient auparavant des formes de contestation détournées. Acteurs de la télévision, cinéastes et comédiens se sont mobilisés de différentes manières pour exprimer des positions plus ou moins fermes, oscillant entre la

¹ Cf. Raymond Hinnebusch, « From 'authoritarian upgrading' to revolution », *International Affairs*, vol. 1, n°88, 2012.

² Foyer de la contestation islamiste, cette ville est bombardée par l'aviation civile, faisant plus de 20000 victimes. Cf. Michel Seurat, *L'Etat de Barbarie*, Paris, Le Seuil, Coll. Esprit, 1982.

³ Cf. Cécile Boëx, « 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) », Institut d'Etudes politiques d'Aix en Provence, 2011.

⁴ Il s'appuie sur une enquête menée à Damas entre les mois d'avril et de novembre 2011. En plus de l'étude d'un corpus de presse et de manifestes, j'ai mené une série d'entretiens semi-directifs auprès de huit artistes engagés en faveur du mouvement de révolte.

dénonciation de la violence et la solidarité avec les protestataires. Une attention particulière est portée aux ressources et aux compétences mobilisées dans leurs diverses formes d'engagement. L'action des artistes s'est orientée de manière privilégiée sur la dimension cognitive et symbolique du mouvement de révolte qui fait l'objet d'un conflit d'interprétations⁵. En effet, le régime persiste à nier le sens de la révolte en l'assimilant à une entreprise terroriste islamiste. Cette stratégie de désinformation, relayée par le média officiels, s'accompagne également d'un embargo médiatique. Dans ce contexte, les artistes qui se sont mobilisés ont contribué au cadrage⁶ et à la légitimation du mouvement de révolte. L'analyse s'articule autour des modes d'action adoptés par ces artistes selon qu'ils engagent leur nom, leur œuvre, leur savoir-faire ou leur corps, autrement dit, du plus intrinsèquement lié au monde de l'art au plus proche du répertoire d'action principal du mouvement de révolte. Dans ce cadre, les trajectoires et les logiques propres aux divers champs d'activité des artistes apparaissent comme déterminantes dans les modalités de l'engagement. La première partie est consacrée au registre pétitionnaire et examine les différentes prises de position des acteurs de série TV et des cinéastes. La mobilisation des pratiques artistiques est ensuite abordée à partir d'un cas de mobilisation filmique ainsi que de celui d'un transfert de compétence artistique dans l'action protestataire. La dernière partie interroge l'engagement de comédiens dans la rue, aux côtés des manifestants, pour voir comment ils réinterprètent un répertoire d'action générique.

I. Les usages multiples du registre pétitionnaire : prises de position à la lumière des logiques du champ culturel

Les acteurs de la télévision et les cinéastes se manifestent dès la fin du mois de mars alors que la ville de Deraa, foyer de la contestation, est assiégée par les forces de sécurité et l'armée. C'est par le registre pétitionnaire qu'ils s'expriment, un registre, nous rappelle Jean Gabriel Contamin⁷, qui 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. Néanmoins, il semble que les stratégies et les coûts liés à cette exposition du nom diffèrent en fonction de la géographie du champ culturel. En effet les mondes de la télévision et du cinéma apparaissent divisés sur l'attitude à adopter vis-à-vis des événements. Les multiples usages du manifeste observés ici sont à mettre en perspective avec les logiques qui traversent le champ culturel syrien. Celui-ci, depuis une dizaine d'années, se caractérise par une profonde restructuration suite à sa libéralisation partielle, impulsée par le boom de la production de séries TV, générant une véritable industrie. Ce secteur est largement dominé par les sociétés privées détenues par des personnalités ou des hommes d'affaires liés au régime, devenus les premiers employeurs des professionnels de la création artistique et intellectuelle. Ce phénomène a ainsi accru la dépendance des artistes vis-à-vis du régime alors qu'auparavant,

⁵ Cf. Jean Gabriel Contamin, « Cadrage et lutte de sens » dans Fillieule Olivier, Agrikoliansky Eric, Sommier Isabelle, *Penser les mouvements sociaux*, Paris, La découverte, 2010.

⁶ Cf. Benford Robert D., Snow David A., « Framing processes and social movement: an overview and assessment », *Annual Review of Sociology*, n°26, 2000.

⁷ Cf. « Le mouvement des feuilles, usages de la pétition », *Vacarme*, n°19, 2002.

ils pouvaient s'aménager des marges de manœuvres créatives dans un système où l'État, principal gestionnaire de la culture, neutralisait les lois du marché. Depuis, on observe une polarisation du champ de la production culturelle réparti entre ceux qui ont accepté ces nouvelles contraintes et ceux qui tentent de s'en préserver, au prix d'une marginalisation.

1. La posture contestataire euphémisée du milieu de la télévision : le piège de la notoriété

Le premier groupe à se mobiliser est celui des stars du petit écran avec le manifeste « Sous le toit de la patrie⁸ ». La plupart des trente signataires ont acquis leur notoriété au cours des dix dernières années et n'ont pas de passé contestataire. Ils se saisissent de la parole publique en vertu de leur popularité, qui leur confère un sentiment de responsabilité. De fait, au quotidien, ils sont investis d'un rôle social particulier. Pensant, souvent à juste titre, que les acteurs ont accès aux dirigeants, les gens ordinaires les sollicitent pour qu'ils intercèdent en leur faveur auprès des administrations et des instances de pouvoir⁹. Ces acteurs assument ce rôle d'autant plus aisément que la grande majorité d'entre eux est originaire de milieux modestes. Ils revendiquent ainsi une certaine proximité avec la société, dont ils font état dans leur manifeste, affirmant que les séries aux quelles ils participent ne sont que « *le reflet sincère de la situation de notre société, à laquelle nous appartenons* » et par conséquent, ils se disent « *concernés par ce qu'elle produit comme espoirs, rêves et ambitions ancrés dans le cadre de la patrie.* » Par la mise en avant de leur statut particulier, qui prétend s'apparenter à celui de l'intellectuel, les signataires revendiquent une légitimité morale qui contribue à modeler un répertoire de prise de parole spécifique. Néanmoins, ce répertoire est également façonné par les logiques propres à leur monde professionnel, caractérisé par une forte dépendance à l'égard du monde politique.

Celle-ci s'exerce de manière détournée, principalement sur le mode des « amitiés paradoxales¹⁰ ». En effet, de nombreux acteurs, actrices et réalisateurs de la télévision connaissent personnellement le Président et son entourage proche. Bachar al-Assad les invite régulièrement pour les féliciter pour un rôle ou une série. Un festival annuel (*Adonia*), financé par le groupe UG¹¹, affilié au régime, a même été créé pour récompenser la profession. De même, les célébrités du petit écran et certains membres du régime ont pris l'habitude de fréquenter les mêmes lieux de loisirs. Cette proximité s'est aussi traduite par l'octroi de faveurs¹². En échange, le Président et son entourage n'hésitent pas à faire part de leurs souhaits aux réalisateurs quant au choix des acteurs et des sujets à traiter. Cette collusion entre le monde politique et celui des séries TV, en plus de la popularité dont jouissent les acteurs, laisse penser à ces derniers qu'ils bénéficient d'une sorte d'immunité, tout comme elle cultive l'illusion qu'ils peuvent transgresser certaines lignes rouges. En effet, dans le cadre de leur

⁸ [Taht saqf al-watan], publié le 27 mars sur *Facebook* puis repris dans la presse arabe. Cf. www.dp-news.com/pages/detail.aspx?articleid=79270

⁹ L'un des signataires nous explique : « *Moi dans mon village, je suis le Premier ministre ! Les gens viennent frapper à ma porte pour des problèmes de factures d'électricité ou de service militaire. Tu ne peux pas refuser.* »

¹⁰ Voir Jean Louis Briquet, « Des amitiés paradoxales. Échanges intéressés et morale du désintéressement dans les relations de clientèle », *Politix*, vol. 12, n° 45, 1999.

¹¹ United Group, spécialisé dans la publicité, le marketing et l'édition et détenu par un proche du Président.

¹² Comme l'exemption du service militaire, l'obtention d'un passeport syrien pour les Palestiniens ou ceux qui sont originaires du Golan ou encore la gratuité de soins médicaux lourds.

activité, ils sont souvent menés à aborder des sujets polémiques tels que la consommation de drogue, la séropositivité, la corruption de la classe dirigeante ou encore les mariages interconfessionnels. Néanmoins, ceux-ci s'inscrivent avant tout dans une logique concurrentielle propre à un marché télévisuel libéralisé où ils constituent une valeur ajoutée appréciable. Ils donnent l'impression d'une parole critique alors que finalement, celle-ci est contenue dans des cadres soigneusement délimités¹³.

Dans le manifeste « Sous le toit de la patrie », les signataires interpellent donc les dirigeants au nom de leur notoriété mais aussi, de la proximité qu'ils entretiennent avec ces derniers. Cette position les oblige à euphémiser leur posture contestataire. En effet, le manifeste dénonce sans désigner de coupables et reste évasif quant à l'interprétation des faits. Il commence de cette manière : « *Suite aux évènements que connaît notre pays [...], étant également soucieux de préserver l'unité de notre pays et le bien-être de ses citoyens, enfin, en exhortant à la sagesse et au rôle de la raison pour ne pas aller vers la polémique, nous annonçons, nous, groupe d'artistes, notre position par rapport aux évènements.* » Les signataires adoptent une stratégie de déconflictualisation de la parole collective qui s'abrite sous la mise en exergue du sentiment patriotique, censé créer le consensus. La façon dont le terme *martyr* est employé dans la suite du manifeste rend également compte de cette volonté d'éviter la confrontation : « *Tout d'abord, nous présentons nos condoléances à nous-mêmes en tant que Syriens, et aux familles qui ont perdu un de leur fils tombé en martyr dans ces évènements regrettables.* » Ils demandent alors un deuil national de trois jours.

Bien que cette initiative condamne indirectement l'attitude du Président qui, lors de son premier discours quelques jours plus tôt, avait feint d'ignorer la question des victimes, rien n'est dit, ni même suggéré, sur ceux qui ont causé la mort de ces martyrs. Prudemment, les signataires demandent « *à ce que tous ceux qui ont causé cette effusion de sang précieux soient tenus responsables et à ce qu'on lève le voile sur les ambiguïtés qui ont conduit à ces troubles.* » Là encore, par souci de conciliation, les termes restent vagues. Or, les signataires savent ce qui se passe. L'un d'eux me dit : « *On savait que les manifestants étaient tués délibérément. On voulait que les crimes commis par les services de sécurité soient punis. On aurait dû appeler les choses par leur nom mais on a eu peur. On ne voulait pas provoquer, on n'avait pas d'autre choix que le dialogue.* » Dans un texte où ils sont censés annoncer leur position, ils évitent soigneusement d'en prendre une. D'un côté, ils déclarent soutenir « *tout mouvement pacifiste allant dans le sens de la dignité, de la liberté et de l'amélioration du niveau de vie du citoyen syrien* » et s'opposer à une militarisation qui risquerait, selon eux, de conduire le pays au chaos. De l'autre, ils saluent « *les gestes de réforme annoncés récemment par la direction politique* » en insistant sur la nécessité d'une accélération dans leur mise en œuvre. Ils invitent ainsi à l'adoption de lois permettant de relever le niveau de vie des citoyens, lutter contre la corruption et libérer les prisonniers politiques. Ils exhortent enfin à un « *dialogue national libre et transparent afin de reconstruire le pont de la confiance entre le citoyen et ses institutions.* »

¹³ Cf. Cécile Boëx, « The End of the State Monopoly over Culture: Toward the Commodification of Cultural and Artistic Production », *Middle East Critique*, vol. 20, n°2, 2011, p. 155.

Malgré le ton complaisant du manifeste qui ne fait qu'inviter le régime à rectifier son comportement, la réaction de ce dernier est virulente. Les signataires sont d'abord menacés de manière indirecte. On leur signifie alors que leur position risquerait d'être interprétée comme un manque de patriotisme. Du coup, ils pourraient se faire poignarder dans la rue¹⁴... Quelques jours plus tard, ils sont victimes d'une campagne diffamatoire orchestrée par la Télévision syrienne où ils sont qualifiés de « traîtres » par des collègues non signataires et clairement pro régime. Les dirigeants décident finalement de tourner cette crise à leur avantage. La chaîne privée *Dounia*, porte-parole du régime, « invite » chacun d'entre eux à venir s'expliquer sur son plateau. Piégés, ils se trouvent obligés de faire allégeance au Président. Les signataires sont ainsi sanctionnés pour avoir rompu une loyauté que le régime tenait pour acquise. La situation de crise met brutalement à nu les rapports de subordination atténués auparavant par les liens de proximité et par l'illusion d'une relation de collaboration avec le régime. Dans ce cadre, la popularité acquise au sein d'un champ culturel fortement perméable aux logiques du champ politique devient un fardeau. D'un côté, elle oblige ses détenteurs à euphémiser leur position, ce qui, vu le contexte, est perçu comme une faiblesse par les protestataires. De l'autre, elle les surexpose aux sanctions et exacerbe le rapport de subordination.

2. La mobilisation des cinéastes : conversion des postures artistiques en positions politiques

La mobilisation des cinéastes intervient le 10 mai 2011 sous la forme d'un appel publié en arabe et en anglais sur *facebook*¹⁵. Elle relève d'une tout autre logique dans la mesure où la production cinématographique est une activité marginale et met au jour des logiques propres à un champ encore dominé par l'État. Elle s'inscrit contre le manifeste du milieu de la télévision et prend explicitement partie pour la révolte : « *Nous, les cinéastes syriens signataires, croyons qu'une réforme qui ne commence pas par la fin du contrôle des forces de sécurité sur les citoyens, la fin de leur impunité à tuer, à emprisonner et à provoquer les manifestants pacifistes et qui ne clôt pas une bonne fois pour toute la période d'emprisonnements politiques honteux, n'est pas suffisante.* » Plus, en mettant des mots sur les choses, les signataires opèrent un cadrage de la révolte dans le sens où ils cherchent à la légitimer et à influencer l'interprétation des événements. Ils présentent les faits de cette manière : « *Aujourd'hui, des citoyens syriens pacifistes sont tués parce qu'ils réclament le respect des droits et des libertés fondamentales.* » Les signataires resituent également les motifs de la révolte dans une perspective historique, celle du régime Assad : « *Durant des décennies, c'est la même oppression et la même corruption qui ont jeté les Syriens dans les prisons, les ont torturés et ont ruiné leur liberté, leurs biens et leurs vies. C'est elle encore qui, aujourd'hui, leur ôte leur vie et leurs rêves.* » Ce recadrage temporel renvoie à la posture des cinéastes qui sont à l'origine de cet appel. Ceux-ci ont consacré leur pratique artistique à mettre en forme des points de vue critiques sur l'ordre politique en Syrie, faisant écho à des frustrations et dénonçant des rapports de domination de manière détournée au moyen des

¹⁴ Ceci ne s'est pas produit mais l'un des signataires s'est fait agresser dans un café à Damas.

¹⁵ www.facebook.com/pages/Syrian-Filmmakers-Call/126580747420279

outils propres au langage cinématographique¹⁶. Ce cadrage est également une façon de légitimer leur prise de parole, eux qui ne sont pas à l'origine de la révolte mais qui sont particulièrement à même de comprendre ses motifs. Cet appel constitue ainsi un acte de ralliement de cinéastes qui se sentent directement concernés par le terrain de lutte des manifestants dans la mesure où il entre en résonance avec leur expérience artistique.

Ces cinéastes mettent également leur renommée au service de ceux qui n'ont pas accès à la tribune publique. Leur mobilisation correspond à ce que Patrick Champagne définit comme une « manifestation de papier¹⁷ » dans le sens où elle est orientée vers les médias et conçue en vue de son impact sur l'opinion publique internationale. À cet effet, les signataires demandent à leurs collègues à l'étranger de relayer leur appel. Ils mobilisent ainsi le vaste réseau qu'ils ont pu tisser tout au long de leur parcours professionnel avec le milieu international du cinéma d'auteur et du cinéma documentaire¹⁸. La plupart des personnalités qui se joignent à leur appel assument une certaine dimension politique dans leur travail¹⁹. Cette posture fait écho à la leur, eux qui ont exercé au sein d'un système de production dominé par l'État. En effet, malgré le haut degré de contrainte institutionnel et idéal propre à l'Organisme général du cinéma, entité qui organise la profession et la production, ces cinéastes ont toujours revendiqué le droit à la subjectivité et au jugement critique. Ils réinvestissent de la sorte cette posture artistique pour expliciter le sens des actions menées dans le cadre du mouvement de révolte. Ils agissent ainsi comme une instance de représentation symbolique de ce dernier, dans le but de le préserver d'interprétations hétéronomes.

Situés dans le pôle autonome du champ de la production culturelle syrienne, ces cinéastes ne sont pas soumis aux mêmes sanctions que leurs collègues de la télévision. La réponse du régime prend tout d'abord la forme de menaces adressées aux intéressés par l'intermédiaire de collègues proches du directeur de l'Organisme général du cinéma. Elle prend la forme d'une riposte diffamatoire par le biais d'un autre appel intitulé « Manifeste des cinéastes de l'intérieur de la Syrie » publié le 13 mai 2011 sur *Facebook* et repris dans la presse officielle²⁰. Dénonçant le fait que des cinéastes israéliens aient signé leur appel, les signataires de ce manifeste accusent leurs collègues de « compromission avec l'ennemi ». Ils insinuent ainsi que ces derniers seraient manipulés par des puissances étrangères pour semer le trouble en Syrie. En se déclarant « cinéastes de l'intérieur de la Syrie » et en s'adressant au « peuple syrien », ils prétendent affirmer, à l'inverse, une position patriotique. Enfin, ils se font les porte-parole du régime en réitérant la position du pouvoir dans une rhétorique évoquant des slogans baathistes. En effet, le texte se conclut ainsi : « - *Oui aux réformes sur*

¹⁶ Cf. Cécile Boëx, « La contestation médiatisée par le monde de l'art en contexte autoritaire. L'expérience cinématographique en Syrie au sein de l'Organisme général du cinéma, 1964-2010 », *op. cit.*, 2011.

¹⁷ Champagne Patrick, « La manifestation. Production de l'événement politique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 52-53, 1984.

¹⁸ Ce réseau avait été originellement constitué par Omar Amiralay, foudroyé par une crise cardiaque en février 2011, qui en avait fait bénéficiaire de jeunes cinéastes, notamment en parrainant le festival international *Dox Box* de films documentaires de création qui se tient chaque année à Damas depuis 2008.

¹⁹ Telles que Jean Luc Godard, Costa Gavras, Chris Marker, Juliette Binoche, Bertrand Tavernier, Claire Denis, Raymond Depardon, Olivier Assayas, Jean Louis Comolli ou encore Agnès Varda.

²⁰ www.aljaml/node/70641

lesquelles s'accorde l'ensemble de la société syrienne – Oui à l'unité du peuple – Non à l'attaque armée qui a pour but de plonger le pays dans la guerre civile – Oui à un dialogue transparent entre toutes les catégories du peuple syrien pour construire la nouvelle Syrie dans le cadre de l'Etat – Oui à la continuité et à des réformes et au changement mené par le Président de la République arabe syrienne Bachar al Assad. »

Ce manifeste, véritable acte d'allégeance, émane de cinéastes gravitant toujours dans l'orbite de l'Organisme général du cinéma, malgré sa dépendance accrue au champ politique dans le contexte de la libéralisation du champ culturel évoquée plus haut. De fait, la nouvelle politique cinématographique consacre la plus grande partie du budget annuel à l'organisation d'un festival international de cinéma alors que la production cinématographique s'aligne sur les standards de la fiction télévisuelle. Les critères de définition autonomes de la profession sont remis en cause, tout comme les marges de manœuvre créatives des cinéastes. Cette situation a engendré une partition du champ cinématographique entre ceux qui acceptent ces conditions de travail et ceux qui les refusent. Cette polarisation s'est actualisée en prises de position politique, comme en témoignent les deux manifestes. Par ailleurs, on observe la collusion du pôle hétéronome du champ cinématographique avec le monde de la télévision puisque son manifeste est signé par des acteurs et des réalisateurs de la Télévision. On y retrouve d'ailleurs une douzaine de noms du manifeste « Sous le toit de la patrie » qui, une fois de plus, ont été vivement incités à soutenir la position officielle.

II. Conversion de compétences artistiques au service de la révolte

Certains artistes ont opté pour d'autres modalités d'engagement dans la révolte en privilégiant leurs compétences plutôt que leur renommée. Dans ce cadre, le savoir-faire constitue la ressource principale alors que le nom est dissimulé. Néanmoins, il reste une ressource dans la mesure où il permet d'activer des réseaux de relations constitués antérieurement. L'anonymat protège également des sanctions et des stratégies de réappropriation du nom par le régime. En cela, il permet un engagement plus efficace dans la mesure où celui-ci s'inscrit dans la durée, contrairement au manifeste qui reste une action ponctuelle. Il faut noter que les jeunes cinéastes privilégiant l'action sur le nom ne font pas partie des circuits institutionnels de la production culturelle et sont autodidactes. De ce fait, ils entretiennent un rapport décomplexé à l'outil filmique, qui leur permet une plus grande réactivité face à la temporalité de la révolte en train de se faire. J'examine ici deux cas de transfert de compétences artistiques dans l'arène contestataire : la mobilisation filmique du collectif *Abounaddara* et l'activisme protéiforme de jeunes cinéastes et vidéastes. Ce transfert permet la création de nouveaux modes d'action mais aussi, de nouvelles formes de langages artistiques.

1. La mobilisation cinématographique du collectif Abounaddara

À l'origine, *Abounaddara* est une société de production créée par Charif Kiwan²¹ à Damas en 2010, spécialisée dans les moyens métrages documentaires. 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. Le 15 avril 2011, un mois après le début du soulèvement, la société publie sur sa page *Facebook* un court manifeste intitulé « *Que faire ?* » qui souligne 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. Dès lors, elle se délocalise à Paris et se transforme en collectif ouvert à des jeunes documentaristes syriens travaillant sous couvert d'anonymat. Dans ce cadre, *Abounaddara* se donne pour objectif de réaliser un court-métrage documentaire tous les vendredis, jour principal de contestation. Les films sont ensuite mis en ligne sur le site de partage de vidéos *Vimeo*²² ainsi que sur une page *facebook* qui leur est consacrée. Charif Kiwan, désormais porte-parole du collectif et aussi impliqué dans la réalisation, explique la motivation principale de leur engagement : « *Nous avons commencé parce que les images qui circulaient étaient insupportables. Au début, seules les images des manifestants et du pouvoir circulaient.* » Il explique que celles des premiers, délivrées de manière brute et celles des seconds, mises en scène de manière grossière, souvent les unes et les autres d'une violence inouïe, ont eu pour effet de banaliser la barbarie. Pour « *nous défendre contre ces images, contre le réflexe voyeuriste, il fallait introduire de la distance et montrer qu'il était possible de faire du cinéma malgré tout.* » Si la démarche d'*Abounaddara* mobilise le langage cinématographique, elle se veut avant tout militante : « *Nous voulons manifester avec notre langage* ». En cela, sa production est tout à la fois un « dispositif de sensibilisation artistique²³ », un support d'expression protestataire ainsi qu'une manière de documenter et de mettre en récit l'expérience révolutionnaire.

L'usage protestataire de l'outil cinématographique engendre de nouvelles contraintes et de nouvelles façons de faire : « *La révolution a imposé une reconversion : faire des films vite, des films de combat* ». Charif Kiwan qualifie ainsi le cinéma pratiqué au sein du collectif comme un « *cinéma d'urgence* »²⁴. Cette contrainte de temps, ordinairement propre au champ de production des images journalistiques, constitue un véritable défi pour une pratique orientée vers la réflexion, l'élaboration d'un regard personnel sur le réel et l'exigence esthétique. Elle a imposé le format particulier du court métrage : la durée des films varie entre 45 secondes et 3 minutes 50. Dans le contexte révolutionnaire, faire du cinéma c'est agir, c'est produire un acte filmique protestataire en réaction à d'autres images jugées impropres, fallacieuses ou indécentes. Cette réactivité implique la capacité d'adaptation d'une pratique filmique qui recherche avant tout l'efficacité du message qu'elle élabore et de la posture qu'elle expose²⁵. L'expérience d'*Abounaddara* rappelle par certains aspects celle des ciné-

²¹ Historien et chercheur de formation reconverti depuis peu dans le film documentaire.

²² <http://vimeo.com/user6924378>

²³ Voir Lilian Mathieu, « Le mouvement contre la double peine », dans Traïni C. (dir.), *Émotions...Mobilisation !*, Paris, Presses de Sciences Po., 2009, p. 41.

²⁴ Cf. Cécile Boëx, « Un cinéma d'urgence. Entretien avec le collectif Abounaddara », *La Vie des idées*, 25 septembre 2012, URL : <http://www.laviedesidees.fr/Un-cinema-d-urgence.html>.

²⁵ Cf. Sylvain Dryer, « Rhétorique de l'engagement critique. Regards de cinéastes et d'écrivains français sur la révolution cubaine (années 1960 et 1970) », *Tracés*, n° 11, octobre 2006, pp. 117-134.

tracts pendant Mai 68, notamment du point de vue du format des films et de celui d'une volonté de démocratiser la pratique cinématographique. Néanmoins, l'éclectisme des registres narratifs et visuels, qui puisent à la fois dans le documentaire, la fiction, le spot publicitaire et les vidéos amateurs, ouvre une perspective originale dans l'usage militant du langage cinématographique. Certains courts métrages s'emploient à brouiller les frontières entre le temps et l'espace et entre le réel et la fiction et sont fabriqués à partir d'images tournées avant la révolution, recontextualisées au moyen d'un message ou d'une bande sonore. La mobilisation cinématographique, en plus d'imposer des rythmes, des formes et des procédés spécifiques à la réalisation, prescrit des sujets et des thématiques particulières.

Le premier film du collectif, intitulé *Les infiltrés* [Mundassīn], déconstruit le discours officiel qui prétend que les manifestants seraient des étrangers infiltrés. La stratégie filmique adoptée ici oppose l'évidence de l'image au discours mensonger²⁶, suggéré par le titre. On voit un vieil artisan du souk écouter un programme diffusé par la radio syrienne et insulter les dirigeants. Les prétendus infiltrés sont ainsi des gens ordinaires qui veulent en finir avec les représentants du pouvoir. La dénonciation de la rhétorique manipulatrice du pouvoir est encore à l'œuvre dans *Octobre* [Tichrine], qui se résume à un lent travelling latéral sur une fresque représentant une bataille. On voit d'abord l'image en noir et blanc avec en son off, un discours d'archive de Hafez al-Assad peu après la « victoire²⁷ ». Puis le tableau prend des couleurs. La bande sonore nous propulse au cœur d'une manifestation alors que les forces de sécurité tirent sur la foule. On entend ensuite un extrait du premier discours de Bachar al-Assad au parlement en mars 2011 : « *Le peuple syrien est pacifiste et amical mais si nous devons combattre, alors nous le ferons.* » Un manifestant, par l'effet du montage sonore²⁸, lui répond alors : « *Traîtres ! Comment on peut tuer son propre peuple ?* ». C'est aux manifestants pacifiques que le film *La fin* [Al-nihāya] rend hommage. Un plan fixe montre une immense fresque, semblable à un décor de théâtre, représentant Hafez al-Assad parmi une foule enthousiaste. En son-off, un chant orthodoxe porte l'émotion du spectateur à son comble. Puis un rideau noir se ferme lentement sur la fresque, comme à la fin d'une représentation. C'est alors que le mot « martyrs » apparaît et que les noms des victimes de la répression depuis le début du soulèvement se déroulent sur le rideau noir, à la manière d'un générique. Le plan fixe et le chant imposent une ambiance solennelle qui marque la fin d'un régime et de sa figure charismatique, entraînant dans sa chute une liste encore inachevée de victimes. L'utilisation du chant chrétien vient souligner le caractère multiconfessionnel de la révolte et discréditer la stratégie du régime qui tente de la communautariser en créant un antagonisme entre les communautés alaouites et chrétiennes (sensées être pro-régime) et la communauté majoritaire sunnite. La référence à la passion du Christ évoquée dans le chant attribue également une dimension universelle à la douleur et au sacrifice de ceux tombés pour la liberté. Dans un autre registre d'écriture filmique, le collectif donne aussi directement la parole aux acteurs de la révolution, qui viennent raconter une anecdote ou leur expérience.

²⁶ Ce procédé est un classique du cinéma militant 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).

²⁷ La guerre d'octobre 1973 a été présentée comme telle, contrairement aux guerres israélo-arabes précédentes, vécues comme des défaites humiliantes.

²⁸ La bande son a été importée d'une vidéo amateur tournée par un manifestant et mise en ligne sur *You Tube*.

Dans ce type de court-métrages, la réalisation est simplifiée à l'extrême (un plan séquence fixe). Le langage cinématographique s'efface et se contente de retranscrire et de transmettre cette parole. Ces témoignages éclairent la révolution sous un nouveau jour, à contre-courant des stéréotypes médiatiques ou de tout folklore révolutionnaire.

2. *Compétences artistiques réinvesties dans l'action protestataire*

D'autres cinéastes ont décidé de participer directement à la révolte à partir de leurs compétences propres. Leur action concerne trois activités principales : faire le lien avec les médias et orienter le récit de la révolte, inventer de nouvelles actions protestataires et enfin, filmer les événements. Si de nombreux manifestants filment leurs actions à partir de leur téléphone portable²⁹, encore faut-il trier et diffuser ces images. Au début de la révolte, la tâche est énorme. Seuls des spécialistes peuvent s'y atteler. C'est ce que fait un groupe de jeunes vidéastes et cinéastes qui mobilise son réseau international de connaissances, constitué au cours de la pratique du vidéo-art et du cinéma documentaire. Ils mettent ainsi en place une micro-structure pour réceptionner les images filmées par les manifestants. Leur travail consiste ensuite à faire une sélection pour l'envoyer aux chaînes de télévision. Par exemple, ils choisissent de faire de Hamzeh al Khatib, cet enfant de 13 ans tué pendant une manifestation, une icône de la révolution. Ils contribuent ainsi à un travail d'imposition du sens de la révolte puisque qu'ils décident comment et en quels termes en parler. De même, ils transmettent peu à peu leur expertise à d'autres jeunes. De par leur pratique de l'image, ils sont conscients des enjeux que son usage recouvre. Pour l'un d'eux, « *le pouvoir de l'image, c'est comme la parole qui apporte la réalité à travers les médias. Couplé à l'utilisation d'Internet, elle permet de participer à la construction des événements. Avant, les gens ici ne se servaient pas trop d'Internet mais maintenant, on est à la pointe et son utilisation s'est répandue. Maintenant, c'est le public qui fait l'évènement.* » En rendant visible la révolte et en affirmant sa légitimité, leur travail s'apparente ici à celui d'une organisation.

Certains de ces jeunes cinéastes, en coopération avec d'autres artistes issus de diverses disciplines, organisent également des actions perturbatrices qu'ils filment et diffusent sur la toile. Ces « *solutions créatives* » sont motivées par l'idée d'un combat pacifiste, prompt à déjouer la répression. En même temps, elles sont animées par une volonté d'innover, de créer, tout en faisant passer un message. C'est ainsi que ce groupe installe une sono super puissante sur le toit d'un immeuble en plein cœur de la capitale, et diffuse, au moyen d'une télécommande, la chanson révolutionnaire de Brahim al-Qachouch, ce chanteur populaire, leader des manifestations à Hama avant qu'il ne se fasse arracher la gorge. Afin de tromper les services de sécurité, ils fabriquent une fausse bombe et enduisent les escaliers qui mènent au toit d'huile de vidange. Ils ont également organisé un lâché nocturne de balles de ping-pong où ils avaient inscrit « liberté » depuis un quartier situé sur les hauteurs de Damas. Ce sont encore eux qui sont à l'origine de l'inscription lumineuse « Dégage », formée avec des néons, apparue au mois de novembre 2011 sur le Qassioun, la montagne qui domine Damas.

²⁹ Sur les usages militants de la vidéo dans le mouvement de révolte voir. Cécile Boëx, « Montrer, dire et lutter par l'image », *Vacarme*, n°61, 2012.

Plus que la volonté de provoquer les autorités, ils envisagent ces actions comme des moyens d'expression : « *C'est mon droit de faire ça. Je veux être libre de faire ce que je veux.* » La revendication ici prend la forme d'un acte en adéquation avec les compétences et l'éthos spécifiques de celui qui la formule.

Le réinvestissement du savoir-faire acquis dans le champ artistique s'avère tout aussi central pour cet autre jeune cinéaste qui filme les manifestations : « *Chacun agit selon ses possibilités, apporte ce qu'il sait faire. Moi, je sais filmer, je sais enregistrer l'instant.* » Pour illustrer son propos, il montre des séquences qu'il a filmées avec son téléphone portable. Dans l'une d'elle, il est au cœur de la manifestation. Dans une autre, il est placé stratégiquement en retrait, pour une meilleure vision de la manifestation dont il sait qu'elle va avoir lieu. Celle-ci commence et on voit, en plan large, comment les gens se repartissent dans l'espace entre ceux qui rallient le mouvement et ceux qui rejoignent les *chabbihas*³⁰. Selon ce jeune cinéaste, un nouveau genre de cinéma est en train d'émerger : « *Il y a des nouveaux concepts à élaborer autour de cette image reportage et surtout, son rapport à l'instant. La qualité de la résolution n'est plus un critère.* » Si le manifestant et le cinéaste filment tous deux les événements, et si les images ainsi produites constituent autant de témoignages, leurs intentions et leurs motivations restent néanmoins bien distinctes. Pour le premier, filmer est le prolongement d'une action protestataire. Pour le second, il s'agit d'enregistrer la réalité tout en posant sur celle-ci un regard singulier. L'image constitue alors une instance de médiation entre l'artiste et la révolte. Ce dernier est à la fois dans l'évènement et en dehors.

Cette posture émerge lorsque que je demande au cinéaste comment il fait pour se protéger, car ceux qui filment sont particulièrement exposés : « *Je ne fais rien de mal, je n'ai pas à me protéger ! Je ne fais que mon travail. J'ai toujours en tête l'histoire de mon ami qui était en prison. Dans la même cellule, il y avait un type. Un type immense, costaud avec des grandes mains. C'était un paysan. Il demande à mon ami ce qu'il fait dans la vie. Il lui répond qu'il est journaliste. Le type lui dit alors : « Faites votre métier et nous, on s'occupe de manifester ».* Cette phrase a été comme une prise de conscience pour moi. » C'est ainsi qu'il ne conçoit pas son engagement dans la révolte en dehors de son activité professionnelle, ce qui le différencie des manifestants. En effet, au début du soulèvement, il filmait de manière machinale, « *sans trop savoir pourquoi* ». Au moment de l'entretien, neuf mois après, il affirme qu'il participe à la révolte avant tout « *pour lui-même* » car dans l'exercice de son travail, avant le soulèvement, il a été confronté à la censure. Il veut ainsi pouvoir s'en libérer et « *parler de ces gens [Les manifestants] à ma manière et pas comme le pouvoir veut que j'en parle.* » Mais en même temps, il se met à leur service et il est lié à eux par une communauté d'expérience : « *Quand tu filmes et qu'un type meurt à côté de toi, tu vis des choses qui nous rendent tous égaux. Il n'y a pas les artistes et les intellectuels d'un côté et les manifestants de l'autre. Mais chacun voit la liberté comme il le souhaite.* » C'est ainsi qu'il refuse l'idée de faire de l'art à partir de la révolution : « *Je n'ai pas de produit de la révolution à présenter.* »

³⁰ Individus, volontaires ou payés, au service du régime, qui participent à la répression.

III. Quand les artistes descendent dans la rue : interprétation d'un mode d'action « ordinaire »

Une minorité d'artistes, la plupart issus du monde du théâtre, qui, comme celui du cinéma, se situe à la marge du champ de production culturelle, a choisi de rejoindre les manifestants, adoptant ainsi un mode d'action qui n'est pas spécifique à son domaine d'activité. Est plus particulièrement exploré ici le cas de deux comédiens, qui, s'ils ont acquis une certaine popularité grâce à la télévision, se considèrent avant tout comme des acteurs de théâtre, poursuivant cette activité pourtant peu lucrative. À l'instar de la mobilisation pétitionnaire, la notoriété devient une ressource ambiguë : mobilisée de manière stratégique pour légitimer la révolte, elle surexpose aux sanctions. Pour eux, la participation à une manifestation relève d'une volonté de faire corps avec la foule anonyme, de partager l'expérience de la rue et de la révolte. Pourtant, alors qu'ils voudraient se rapprocher de ceux aux côtés desquels ils s'engagent, ils s'en distinguent inévitablement. En effet, la notoriété transforme leur participation en événement, forcément ponctuel. Celle-ci s'apparente ainsi à une performance au sein d'un mode d'action déjà routinisé. Cette notion goffmanienne, qui renvoie à la dimension dramaturgique de l'action publique³¹, rend ici compte de l'usage stratégique de l'identité ainsi que de la capacité des comédiens à théâtraliser leur expérience et à la réinscrire dans ce qui fait sens pour eux. Loin de transformer cette performance en spectacle, il s'agit de marquer leur soutien, d'exprimer l'admiration de l'homme habituellement sous les projecteurs envers la foule des gens ordinaires devenue héroïque. Évoquant cette inversion des rôles, l'un d'eux déclare : « *En tant qu'acteur, je suis habitué à ce qu'on me regarde. Là, je regarde le public et c'est un héros. C'est lui qui écrit le scénario et c'est nous le public. Je ne voulais pas qu'on me porte sur les épaules. Pas par modestie mais parce que je suis acteur, mon visage est connu. On peut me retrouver juste parce qu'on sait que je suis descendu. J'ai détesté être acteur à ce moment.* »

Leur décision de descendre dans la rue n'a pas été immédiate bien qu'ils aient été dès le départ en empathie avec les manifestants. L'un d'eux confie : « *Je suis d'une génération [les années 1980] où nos mères nous emmenaient à l'école en nous disant : ne répète pas à tes camarades ce que tu entends à la maison. La pauvre, elle le faisait pour mon bien mais elle ne réalisait pas qu'elle élevait dans son fils le monstre de la peur. Il a grandi avec nous. Le commerçant, le médecin peuvent très bien exercer leur profession sans jamais avoir à parler politique. Mais moi qui fais du théâtre, je ne peux pas travailler sans parler politique. Dans le cadre de mon métier, je veux combattre cette peur chez les gens. Mon problème c'est que j'étais quelqu'un qui voulait combattre la peur mais qui avait peur.* » Ce sentiment s'avère incompatible avec leur posture artistique et les place dans un état de tension mêlé de culpabilité qui les pousse à agir. Leur première participation à une manifestation est décrite en terme de « *rencontre* » avec la révolution. Pour le premier, elle se produit dans une banlieue de Damas, alors que les manifestants viennent de se faire tirer dessus par les forces de sécurité : « *Ils étaient environ 500. Ils étaient épouvantés. L'un d'eux m'a vu et m'a reconnu. Il m'a*

³¹ Erving Goffman, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, New York, Free Press, 1963.

souri. Puis un cheikh m'a dit : « Va dire à la télévision Dounia qu'on n'a pas d'armes. Ils ont commencé à scander : « Kazez al i'lam as suri Kazez !³² » en s'approchant de la voiture. Je me suis mis à crier avec eux. Puis chacun a commencé à me raconter son histoire. L'un d'eux m'a dit qu'un garçon de 13 ans avait reçu une balle tirée par un sniper dans la tête. Ils voulaient me montrer le corps ... mais je n'ai pas pu. » L'acteur est ainsi enrôlé par les manifestants qui lui confient une mission bien précise : celle de porte-parole. Il devient le garant de la justesse et de la crédibilité de leur lutte. Ce soutien est d'autant plus recherché que le milieu des acteurs est connu pour sa diversité confessionnelle. Il invalide ainsi efficacement les tentatives de contre-cadrages qui assimilent les manifestants à des intégristes islamistes.

Le ralliement à la révolte est un moment d'émotion intense pour ces comédiens. Pour le premier, il a lieu lors de la manifestation des artistes et des intellectuels le 14 juin, dans le quartier du Midan, situé au centre de la capitale. Les forces de sécurité bouclent rapidement l'accès au quartier et arrêtent un premier groupe arrivé plus tôt que prévu. Les autres, ne pouvant regagner la place, décident de manifester quand même. Environ 150, ils commencent alors à crier : « Allahu akbar ! Huriyyeh !³³ ». Le comédien raconte, exalté par l'évocation de cette expérience : « On criait tous en cœur, on pleurait. C'était un sentiment inouï. Tu te rends compte, crier à gorge déployée le mot liberté en plein cœur de Damas !? Les commerçants du quartier et les passants ont reconnu certains d'entre nous. Au début, ils ne savaient pas si on était en train de jouer la comédie ou si c'était vrai. Quand la sécurité s'est déployée, les gens du quartier se sont mis de chaque côté de la manifestation pour nous protéger. Ce jour là, un collègue a écrit une très belle phrase sur son profil Facebook : 'C'est la première fois que j'entends ma voix'. C'est exactement ça. Pour la première fois, tu entends ta voix. La tienne, pas celle d'un personnage. » L'autre comédien, lors de sa première participation à une manifestation dans sa ville d'origine, met littéralement en scène ses sentiments : lorsque les manifestants arrivent à sa hauteur, il se sent « tout petit ». C'est alors qu'il s'agenouille et baise le sol devant eux. Là encore, c'est une expérience très forte sur le plan émotionnel : « C'est une sacrée montée d'adrénaline ! L'un des gars m'a porté sur ses épaules. Je criais « Takbir ! » « Hurriyyeh ! » « Salmiyyeh ! » « Islam wa masihiyyeh, sunna wa chi'a wa 'alawiyyeh³⁴ ». Alors ils ont crié « Ach-cha'ab yurid isqat an-nizam³⁵ ». C'est le plus important pour eux et évidemment, je l'ai dit. » Il est protégé par les manifestants qui le font partir lorsque les agents de la sécurité se positionnent. Sur la vidéo postée sur Internet, on ne le voit pas exhorter à la chute du régime.

Lorsque les artistes rejoignent les manifestants, ce sont ces derniers qui mènent le jeu. Si les acteurs dramatisent leur apparition, ils sont, en retour, invités à faire une prestation. Lorsqu'ils se rendent à des condoléances, qui sont aussi des occasions de manifester, ils se retrouvent systématiquement sur une estrade avec un micro, ce qui les gêne. Mais ils ne peuvent pas refuser. Grâce à leur aptitude à l'improvisation, ce moment peut même se

³² Les informations syriennes sont mensongères.

³³ Dieu est grand ! Liberté !

³⁴ "Dieu est grand", "Liberté", "Pacifiste", "Musulmans et Chrétiens, Sunnites, Chiites et Alaouites".

³⁵ "Le peuple veut la chute du régime".

transformer en un échange intense, comme pour l'un des comédiens qui s'est retrouvé devant 6000 personnes : « *Avant, pour moi, le public, ce n'était qu'un mot. Là, je le voyais dans la lumière. Je voyais les visages. Les gens demandaient la chute de Bachar. Alors je reprenais et on se répondait. Il y avait une telle énergie d'amour qu'on pouvait l'entendre. Elle produisait un son, je te jure. Je renvoyais l'énergie que je recevais, comme dans un cercle.* » L'expérience s'inscrit encore dans l'horizon de sens propre à l'univers théâtral. L'acteur exécute ici une action symbolique qui proclame la conviction du groupe³⁶ qu'il incarne et avec qui il fusionne le temps de la performance publique. Cette action symbolique s'appuie sur la transposition d'un savoir-faire professionnel dans l'action protestataire : l'aptitude à la mise en scène de soi, l'expression d'états affectifs et le sens de l'improvisation³⁷. Elle a des conséquences dans le temps : l'acteur devient emblématique de la cause, comme le suggère cette lettre, reçue par l'autre comédien après sa participation à une manifestation dans sa ville d'origine. Les manifestants, collectivement, lui expriment leur gratitude. Ils font référence à l'un des personnages héroïques qu'il a incarné dans une série TV très populaire et le baptisent « *l'artiste du peuple* ». Pour ce comédien, c'est une véritable consécration.

On assiste ainsi à un déplacement des critères de jugement artistique désormais définis par l'engagement politique. Là encore, ces comédiens n'envisagent pas de faire du théâtre pour et pendant la révolution : « *Qu'est-ce que tu veux dire ? La rue nous a devancé à tous les points de vue, dans ces revendications, dans les façons de les dire. La comédie est présente dans la rue*³⁸. » Mais pour l'heure, il n'est plus question de manifester. En effet, ils ont été victimes de menaces et de campagnes d'intimidation qui les ont poussés à se retrancher chez eux. L'un d'eux a été « *attaqué* » par *l'armée électronique* qui a publié un rapport anonyme sur Internet l'accusant de trahison et a diffusé son numéro de téléphone portable. Pendant plusieurs semaines, il reçoit de manière continue des appels et des SMS d'insultes. Des hommes de la sécurité font aussi irruption à son domicile. Protégés par leur notoriété, nos deux comédiens ne sont pas officiellement recherchés mais on leur fait comprendre qu'ils n'ont pas intérêt à descendre dans la rue de nouveau. De même, ils sont désormais boycottés par la radio et la télévision syrienne, par l'Organisme général du cinéma, la Direction des théâtres ainsi que par 11 compagnies privées de production de séries TV.

Au terme de ce chapitre, il apparaît que les modes d'action adoptés par les acteurs de la télévision, les cinéastes et ces comédiens révèlent de différentes formes de « *cadres professionnels de l'engagement*³⁹ » qui mobilisent des ressources et des compétences propres à l'univers artistique. Ces diverses modalités d'engagement rendent compte des logiques complexes qui traversent le champ artistique. Ainsi, les acteurs et les réalisateurs travaillant exclusivement pour l'industrie télévisuelle, une activité particulièrement liée à des intérêts financiers et politiques, n'ont qu'une latitude réduite pour exprimer leur position. Il en va

³⁶ Daniel Cefai, *Pourquoi se mobilise-t-on ?*, Paris, La Découverte, p. 98.

³⁷ Bleuwenn Lechaux, « La mobilisation des intermittents du spectacle », dans Traïni C. (dir.), *Émotions...Mobilisation !*, Paris, Presses de Sciences Po., 2009, p.59.

³⁸ Il fait ici référence à la créativité déployée par certains manifestants, surtout dans la ville de Homs.

³⁹ Cf. Violaine Roussel, « Faire "un film politique qui ne prend pas de position politique" : spécialisation et dépolitisation dans l'espace du cinéma américain » dans V. Roussel (dir.) *Les artistes et la politique. Terrains Franco-américains*, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2010, p. 176.

autrement pour les comédiens et les cinéastes positionnés à la marge du champ de production culturelle. De même, les cinéastes ne réagissent pas de la même manière selon leur trajectoires professionnelles et leur pratique de l’outil filmique. Enfin, lorsque les artistes protestent, c’est toujours à partir d’une forme d’individualité : celle associée au nom, celle propre au regard qui interprète les faits, celle qui façonne la performance publique. Il apparaît néanmoins que dans un contexte de répression extrême, certaines ressources propres au monde de l’art, s’avèrent incompatibles avec un engagement à long-terme. En effet, les artistes qui ont choisi de soutenir le mouvement de révolte, en raison de leur renommée, ont rapidement fait l’objet de menaces. Ainsi, la plupart ont été réduits au silence ou ont été contraint à l’exil. Par ailleurs, la militarisation du mouvement a engendré une relative marginalisation des modes d’actions pacifistes et de nombreux artistes ne parviennent plus à trouver d’espace pour l’action collective. L’évolution du mouvement de révolte a ainsi cantonné l’engagement des artistes sur un terrain exclusivement symbolique puisque c’est la mobilisation par les œuvres qui subsiste. Néanmoins, si elle permet une forme d’engagement qui protège de la répression, elle instaure une réelle distance avec les modes d’actions de la « base » de la révolte.

Références bibliographiques :

Benford Robert D. et Snow David A., « Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment », *Annual Review of Sociology*, n°26, 2000, pp. 611-639.

Boëx Cécile, « La contestation médiatisée par le monde de l’art en contexte autoritaire. L’expérience cinématographique en Syrie au sein de l’Organisme général du cinéma, 1964-2010 », Thèse de doctorat sous la direction d’Elizabeth Picard, Institut d’études politiques d’Aix en Provence, 2011, 543 p.

Boëx Cécile, « The End of the State Monopoly over Culture: Toward the Commodification of Cultural and Artistic Production », *Middle East Critique*, vol. 20, n°2, 2011, pp. 139-155.

Boëx Cécile, « Un cinéma d’urgence. Entretien avec le collectif Abounaddara », *La Vie des idées*, 25 septembre 2012, URL : <http://www.laviedesidees.fr/Un-cinema-d-urgence.html>.

Boëx Cécile, « Montrer, dire et lutter par l’image. Les usages de la vidéo dans la révolution en Syrie », *Vacarme*, n°61, 2012, URL : <http://www.vacarme.org/article2198.html>

Briquet Jean Louis, « Des amitiés paradoxales. Échanges intéressés et morale du désintéressement dans les relations de clientèle », *Politix*, vol. 12, n° 45, 1999, p. 7-20.

Cefaï Daniel, *Pourquoi se mobilise-t-on ? Les théories de l’action collective*, Paris, La Découverte.

Champagne Patrick, « La manifestation. Production de l’événement politique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 52-53, 1984, pp. 19-41.

Contamin Jean Gabriel, « Le mouvement des feuilles, usages de la pétition », *Vacarme* 19, Entretien avec Stany Grelet, 2002, URL <http://www.vacarme.org/article275.html>.

Contamin Jean Gabriel, « Cadrage et lutte de sens » dans Fillieule Olivier, Agrikoliansky Eric, Sommier Isabelle, *Penser les mouvements sociaux*, Paris, La découverte, 2010, pp. 55-75.

Dreyer Sylvain, « Rhétorique de l'engagement critique. Regards de cinéastes et d'écrivains français sur la révolution cubaine (années 1960 et 1970) », *Tracés*, n° 11, octobre 2006, pp. 117-134.

Goffman Erwin, *Behavior in Public Places : Notes on the Social Organization of Gatherings*, New York, Free Press, 1963.

Hinnebusch Raymond, « From 'authoritarian upgrading' to revolution », *International Affairs*, vol. 1, n°88, 2012.

Lechaux Bleuwend, « La mobilisation des intermittents du spectacle », dans Traïni C. (dir.), *Émotions...Mobilisation !*, Paris, Presses de Sciences Po., 2009, pp. 56-77.

Mathieu Lilian, « Le mouvement contre la double peine », dans Traïni C. (dir.), *Émotions...Mobilisation !*, Paris, Presses de Sciences Po., 2009, pp. 36-55.

Roussel Violaine, « Faire "un film politique qui ne prend pas de position politique" : spécialisation et dépolitisation dans l'espace du cinéma américain » dans V. Roussel (dir.) *Les artistes et la politique. Terrains Franco-américains*, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2010.

Seurat Michel, *L'Etat de Barbarie*, Paris, Le Seuil, Coll. Esprit, 1982.