



**HAL**  
open science

# Créer en marge de la dictature : le cas du cinéma indépendant en Égypte et en Syrie (1950-2015)

Mathilde Rouxel

## ► To cite this version:

Mathilde Rouxel. Créer en marge de la dictature : le cas du cinéma indépendant en Égypte et en Syrie (1950-2015). Culture(s) en marge. Circulation, réception, médiation dans l'espace culturel transnational, 2019. hal-02611813

**HAL Id: hal-02611813**

**<https://hal.science/hal-02611813v1>**

Submitted on 18 May 2020

**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.

Mathilde Rouxel, « Créer en marge de la dictature : le cas du cinéma indépendant en Égypte et en Syrie (1950-2015) », in Svetla Moussakova (dir.), *Culture (s) en marge. Circulation, réception, médiation dans l'espace culturel transnational*, Porto, éditions Afrontamento, Collection Textes/145, 2019, p. 103-121.

## **Créer en marge de la dictature : le cas du cinéma indépendant en Égypte et en Syrie (1950-2015)**

**Mathilde Rouxel**

Les grands régimes totalitaires occidentaux l'avaient bien compris : le cinéma est une arme pour le pouvoir, mais aussi pour le peuple, si on le laisse s'en emparer. Adoptée en Égypte dès le début du XX<sup>e</sup> siècle avec la volonté de s'ouvrir sur l'Occident, l'industrie du cinéma égyptien devint rapidement l'une des plus importantes du monde. Introduit d'abord par des cercles cosmopolites, le cinéma, en Égypte, est vite pris en mains par des hommes d'affaires soucieux avant tout de s'assurer des gains rapides. Au fur et à mesure de l'extension de l'éducation et de la formation de classes « modernes », le cinéma s'étend et s'égyptiannise sous formes de « genres » : mélodrames, farces, comédies musicales qui deviennent vite d'immuables poncifs, catastrophiques en ce qu'ils bloquent le goût du public et la recherche critique des réalisateurs (Thoraval, 1996, p. 2). L'arrivée au pouvoir de Nasser en 1952 fut le principal moteur de transformation du cinéma égyptien (Farid, 1973, p. 30). Les grands genres qui font tout son succès ne disparaissent pas, mais une nouvelle ligne créative est donnée : les cinéastes semblent plus libres, dans la mesure du moins où ils se soumettent aux nouvelles idéologies de production attendues par le régime, qui doit voir dans ces films une glorification épique du socialisme et une valorisation éloquent du nationalisme arabe prôné par Nasser (Thoraval, 1996, p. 33). La censure n'ayant pas disparu, et l'industrie égyptienne étant particulièrement développée, créer en marge devient alors synonyme de création clandestine : exclus des systèmes de production et de distribution, les cinéastes indépendants se confrontent à de réelles difficultés pour exister.

Le cinéma syrien, pour sa part profondément méconnu et rare, reste sans commune mesure avec l'industrie cinématographique égyptienne. Durant les années 1960-1970, rien ne le différencie vraiment du genre mélodramatique égyptien. Néanmoins, dès le début des années 1970, à la faveur de l'implication de l'État dans la production cinématographique, le cinéma syrien va emprunter la voie plus confidentielle du « cinéma alternatif » (Al-Ariss, 1978, p. 41). Un nouveau type de film apparaît, soutenu par le régime lui-même, qui crée l'Organisme Général du Cinéma dès l'arrivée des baathistes au pouvoir. Ce courant alternatif, dont l'objectif est de se démarquer des standards narratifs du cinéma commercial – notamment égyptien –, va dépasser les idéologies du régime et aboutir, finalement, à un cinéma d'auteur singulier de par son audace esthétique et

politique, que nous définissons comme en marge de la culture officielle. En effet, cette évolution n'a évidemment pas été dessinée par les fonctionnaires en charge de superviser la production cinématographique : elle résulte plutôt d'une appropriation des moyens de production par des cinéastes qui ont testé sans relâche les limites de l'expression dans un contexte de contrôle politique exacerbé. Réalisés au sein de l'Organisme Général du Cinéma – et donc financés par l'État – entre les années 1970 et le début des années 2000, ces films proposent une vision alternative, voire critique, de l'ordre politique en Syrie.

Ces deux modèles, égyptien et syrien, fonctionnent sur des logiques différentes, sinon opposées, puisque c'est contre l'hégémonie d'un cinéma « industriel » de genre égyptien que se développe le cinéma syrien. Ce dernier est soutenu par l'État, qui se porte lui-même garant d'un auteurisme plus marqué dans la création. Leur comparaison nous intéresse en ce qu'ils s'inscrivent tous deux dans des régimes de dictature comparables, dont la structure appelle souvent naturellement à la subversion ; les marges qui en résultent, proposant généralement un discours alternatif au discours officiel, méritent d'être mises en lumière. L'objet de cet article sera donc de questionner les pratiques de création en marge sous les dictatures respectivement égyptienne et syrienne depuis les années 1950 dans l'industrie du cinéma, et d'interroger la mutation du rôle de ces marges dès lors que la critique des systèmes autoritaires prend le dessus sur l'ordre imposé. Pour ce faire, nous reviendrons dans un premier temps sur l'histoire et la conception de la marge dans la création cinématographique en Égypte puis en Syrie, pour interroger ensuite la pratique des cinéastes – notamment des jeunes générations – jetés au cœur des contestations qui ont fait, en 2011, ce qui fut appelé les « révolutions arabes ».

### **Égypte : filmer en marge de l'industrie**

Avant Nasser, le cinéma en Égypte est principalement une industrie destinée au divertissement. Malgré le maintien de la censure, le contexte politique des années 1950 est plus favorable à l'élargissement de la création cinématographique. Souhaitant permettre le développement d'un cinéma plus proche des préoccupations populaires, il offre aux artistes une liberté dont ils ne bénéficiaient pas auparavant, dans les limites du moins des codes jusque-là imposés (Schochat, 1983, p. 24). De nouvelles classes sociales, principalement les classes

moyennes et la petite bourgeoisie, ont par ailleurs l'occasion d'accéder à des postes dont elles étaient jusque-là privées.

Nasser, qui reconnaît l'importance des arts dans le développement du potentiel humain (Schochat, 1983, p. 23), réorganise l'industrie du film dès 1954. De nouvelles lois de censure, promulguées en 1955, libèrent le cinéma d'un certain nombre de contraintes, notamment morales. De nombreuses restrictions restent néanmoins en vigueur, et des directives sont implicitement imposées. Nasser attend de l'industrie qu'elle produise désormais des films plus accessibles au grand public, plus genrés, afin de diffuser avec davantage d'aisance l'idéologie du régime en place. Cette nouvelle politique d'État pousse notamment les réalisateurs égyptiens à s'impliquer dans le récit des grandes épopées populaires. *Nasser Salah el Din* de Youssef Chahine (Égypte, 1963) est à ce titre emblématique : grande fresque nationaliste à la gloire de Nasser, le film donne une vision esthétisée de la réalité égyptienne, avec la volonté de revenir sur un épisode glorieux de l'histoire de son pays.

Par-delà les lois et du côté de la création, l'année 1956 ouvre le champ libre à une création cinématographique égyptienne nouvelle. Le refus de la domination culturelle des pays occidentaux fait naître la recherche d'une certaine authenticité, et permet l'affirmation d'un cinéma qui se destine au peuple. Salah Abou Seif, cinéaste essentiel de la scène cinématographique de cette époque, explique ainsi de manière significative : « Mes films ne sont pas faits pour 5 % d'intellectuels (...) La culture nationale doit avant tout exprimer la vie quotidienne dans son mouvement et refléter ses complexités et révéler les perspectives d'avenir qui s'offrent à elles » (Khayati, 1990, p. 14 ; p. 129). Le discours du régime est très suivi, et les films dispensent l'idéologie panarabe défendue par Nasser. Aujourd'hui encore, si la qualité des films produits actuellement par l'industrie laisse désormais songeur, il est impossible en tant que réalisateur d'être distribué dans les grandes salles du pays si l'on ne répond pas aux exigences de l'industrie, et donc, souvent, de l'État. Pour les cinéastes, prendre son indépendance signifie donc accepter la marge. Ils doivent créer dans l'ombre et, souvent, leurs films y resteront.

Atteyat el-Abnoudi est considérée comme étant la première cinéaste à s'être lancée dans le cinéma indépendant en Égypte (Van de Peer, 2011, p. 109). Elle réalisait dans les années 1970 des films sur sa région d'origine, dans les villages du Delta du Nil, et donnait ainsi une voix à ceux qui n'avaient rien, à qui la politique sociale de Nasser ne bénéficiait pas. Cette marginalisation, due à

l'indépendance qu'elle s'est octroyée pour faire ses films, est perçue par Atteyat el-Abnoudi comme une forme de censure :

Bien sûr, j'ai été censurée. Mes films n'ont jamais été diffusés à la télévision, et comme ils sont en 16mm, ils peuvent être projetés uniquement en ciné-clubs. Il n'y a pas de marché du film documentaire en Égypte. J'ai aussi été estampillée communiste parce que mes films s'intéressent au peuple pauvre. Si vous pensez différemment, vous êtes considéré communiste !<sup>1</sup> (Thomas, 1993)

Cette censure économique touchait en Égypte tous les réalisateurs qui questionnaient des sujets politiquement houleux. La cinéaste Arab Loutfy, très engagée pour la cause palestinienne et qui s'est rendue à maintes reprises dans les camps pour poursuivre la mobilisation, se confronte au même problème. Née au Liban, Arab Loutfy s'installe en Égypte en 1981, alors que son pays est en pleine guerre civile, et ne la quittera jamais. Si son premier film, *Bawabat al-fawaqa* (*The Upper Gate*, Liban, 1991) s'attache à conserver une mémoire de sa ville, Saida, au Liban, après le passage destructeur des forces armées israéliennes dans le Sud du pays, ses films les plus récents cherchent davantage à raviver l'image de la résistance palestinienne, qui, avec la cause féministe, a toujours été au cœur de ses expressions politiques : *Ahky ya 'asfoura* (*Tell your tale little bird*, Égypte, 2007) rassemble des témoignages présentant l'expérience de la lutte des femmes dans la résistance palestinienne ; *Ala Ajssadhoum* (*Over Their Dead Bodies : Tantura, The Forgotten Massacre*, Égypte, 2008), interroge l'expérience des résidents de Tantoura, village palestinien situé au sud de Haifa, face à la mémoire du massacre commis par les troupes de la Haganah<sup>2</sup> en ces lieux en mai 1948. Courageux dans leur engagement politique, ces films sont intégralement autofinancés et ne sont pas programmés dans les salles de projection officielles.

Les films, lorsqu'ils ne bénéficient pas de distribution officielle, circulent en ciné-clubs – parfois, avec un peu de chance, dans des festivals. La plupart de ces films ne disposent pas d'autorisation de tournage, ou ont été censurés au moment du scénario : la diffusion, limitée, est par ailleurs dangereuse pour ces cinéastes. Cette lutte du cinéma indépendant, en marge de

---

<sup>1</sup> Notre traduction, original en anglais (voir références).

<sup>2</sup> « Haganah » signifie « défense » en hébreu. Il s'agissait d'une organisation paramilitaire sioniste créée en 1920 pour défendre les minorités juives contre d'éventuelles attaques. Elle fut intégrée dans l'armée israélienne en 1948.

Formatted: French (France)

Formatted: French (France)

l'industrie, est très bien illustrée par le film d'Amal Ramsis, *Mamnou'* (*Interdit*, Égypte, 2011), tourné et monté juste avant le déclenchement de la révolution égyptienne de 2011. Le film s'interroge sur tout ce que l'Égypte de Moubarak interdit à ses citoyens – de boire de l'alcool en public, de s'embrasser en dehors de l'espace privé, mais aussi d'acquérir du matériel d'enregistrement ou de filmer dans les rues. Dans la première partie du film, Amal Ramsis joue avec cette censure : démunie d'autorisation de tournage, elle filme dans les rues et propose en *voice-over* sur ces images une lecture de la lettre qu'elle voudrait envoyer à la Sécurité Générale : « Cher censeur, voici un extrait du film que j'ai tourné sans autorisation dans les rues du Caire<sup>3</sup> », écrit-elle. Exemple probant d'une production en marge de l'industrie du film égyptien, le film d'Amal Ramsis comme ceux d'Arab Loutfi sont accessibles sur YouTube.

À partir de 2001, le régime de Hosni Moubarak entame un processus de décompression autoritaire. Plusieurs cinéastes ont commencé à réaliser des films grand public où la critique politique et sociale est de plus en plus visible et de plus en plus directe. À titre d'exemple, *Ma'âli al-wazîr* (*Son Excellence le ministre*, Égypte, 2002) de Samyr Sayf propose une critique de la corruption des élus, représentative de ce qui pouvait être produit contre le régime au sein de l'industrie à cette époque. Néanmoins, ces films se présentent davantage comme une caution pour le régime qu'une véritable marque d'ouverture : les marges restent censurées, et beaucoup de films se font dans la clandestinité. Cette clandestinité est néanmoins soutenue par l'arrivée sur la scène d'une nouvelle génération d'artistes et l'apparition de grandes compagnies de production locales et étrangères, secouant peu à peu les anciennes pratiques (Mouline, 2013). Cette détente, associée au développement des technologies numériques, prépare graduellement au *boum* de créativité et de production né de la révolution du 25 janvier 2011.

### **Syrie : aménager une marge au sein de l'industrie**

Avant les années 1970, la création cinématographique en Syrie était dans l'ombre de la production égyptienne. L'économie faible du pays et les restrictions politiques auxquelles étaient confrontés les réalisateurs poussaient ses derniers à se rendre en Égypte pour réaliser leurs films. À partir des indépendances et du départ des grandes puissances occidentales des territoires de la région, un cinéma national a fait son apparition. Le cinéma égyptien, comme ce fut le cas en Irak

---

<sup>3</sup> Citation du film *Mamnou'* de Amal Ramsis (2012). Time code : 6'08''.

et en Algérie, s'épanouit dans un premier temps grâce à des financements privés ; en revanche, dès le début, « les cinéastes et les critiques eux-mêmes demandaient l'intervention de l'État » (Shafik, 2007, p. 20) en Syrie pour soutenir l'industrie du film. En 1964, un an après l'arrivée du parti Baath au pouvoir, est créé l'Organisme Général du Cinéma, bras indépendant du ministère de la culture (mais toujours dépendant du pouvoir baathiste) qui supervise la production et la diffusion cinématographique en Syrie (Salti, 2006, p. 74). Cet organisme s'inscrit dans le sillage d'un interventionnisme étatique fort, mené dans une optique de légitimation du pouvoir : comme dans le cas du nassérisme, la culture fait partie intégrante du projet politique et idéologique baathiste. Celle-ci doit être en conformité avec les paradigmes fondamentaux auxquels il se réfère (le nationalisme arabe et le socialisme) ; elle doit également en être le vecteur. L'OGC est conçu en soi comme une alternative au cinéma commercial – dominé d'ailleurs principalement par le cinéma égyptien, très en vogue dans toute la région (Boëx, 2014, p. 32). Alors que le mélodrame égyptien constitue la référence dominante de tout le monde arabe, l'État syrien s'implique dans la création de nouvelles formes d'expression. Les cinéastes syriens talentueux partis faire carrière en Égypte sont rapatriés (Shafik, 2014, p. 27) ; les conditions de travail s'avéraient pour eux meilleures qu'auparavant. L'OGC, à la fin des années 1960, mit par ailleurs en place des programmes de formation aux métiers du cinéma avec des partenaires à l'étranger, et commença à envoyer ses éléments en Union soviétique plutôt qu'en Égypte. Mohamad Malas et Oussama Mohamad bénéficièrent de cette formation à l'institut cinématographique de Moscou qui leur était proposée. La défaite de 1967, en pleine guerre froide, eut un impact fort sur la création cinématographique en Syrie (Hennebelle, 1976, p. 5). Humiliés par la perte des territoires du Golan désormais occupés par Israël, la question palestinienne domina désormais la production. La lutte contre l'ennemi sioniste était une thématique utile pour le régime en ce qu'elle cristallise une réflexion collective sur le devenir politique, mais aussi culturel, des pays arabes : la victoire d'Israël en 1967, vécue comme une humiliation, demandait à reconstruire la fierté des peuples arabes. La lutte des classes était aussi un prisme privilégié – mais parfois abordé *via* un angle trop politique pour le régime : *Al-Hayat al-Yawmiya fi Qariya Souriyya* d'Omar Amiralay (*La Vie quotidienne dans un village syrien*, Syrie, 1974) se propose ainsi d'être un porte-parole de la colère des paysans syriens, victimes des répercussions de la réforme agraire mise en place par le régime. Devant les caméras d'Omar Amiralay et de son collaborateur Saadallah Wannous, ils dénoncent le violent contraste existant entre le discours officiel et la réalité de leur condition. Le film fut intégralement produit



par l'OGC et réalisé au sein de l'institution, mais sa distribution fut bloquée (Kennedy-Day, 2001, p. 364). Il fut interdit de projection sur le territoire syrien par la censure pendant de nombreuses années (le blocage au moment de la diffusion demeurant la seule censure finalement possible), mais connut une véritable reconnaissance sur la scène internationale.

La spécificité de la Syrie et de son industrie cinématographique est que la production marginale à ces discours se trouve au sein même des productions de l'OGC. Ce modèle de création en marge, très différent du modèle égyptien, met en lumière l'audace des cinéastes syriens, mais interroge également sur les marges de manœuvre dont ils disposent au sein d'un système censé façonner la production cinématographique à l'image de l'idéologie baathiste. Cette particularité amène de nombreux critiques à affirmer, lorsqu'il s'agit de parler d'un cinéma national syrien, qu'il « n'existe pas de cinéma syrien, il n'y a que des films syriens et des réalisateurs syriens » (Salti, 2006, p. 70). Un tel dysfonctionnement est relatif au manque de professionnalisme des administrateurs de l'OGC. La production et la distribution de films critiques est d'abord rendue possible par les contradictions inhérentes au système de production, imputables d'une part à un cadre juridique équivoque quant à la nature économique ou culturelle de l'œuvre et d'autre part à une gestion qui n'a pas permis de rationaliser la production, tant sur le plan économique qu'au niveau du contenu des films (Boëx, 2014, p. 48). Contrairement à l'Égypte, en effet, le régime baathiste témoigne d'un véritable manque d'efficacité sur la mise en place du plan législatif. Il semble par ailleurs que la conception officielle du cinéma, contrôlée par l'existence d'un Comité intellectuel qui donne aux administrateurs un droit de regard sur les scénarii, sous-estime les possibilités de l'écriture du langage filmique. Ce déficit de connaissance et d'expertise vis-à-vis du cinéma et de ses techniques a permis aux réalisateurs de contourner des contraintes idéelles associées au scénario.

En 1969, l'Organisation Générale du Cinéma détenait un monopole quasi incontournable sur la production cinématographique du pays. Pourtant, Ibrahim Al-Ariss note en 1978, lorsqu'il publie son ouvrage *Al-šura wa al-waqa' : Kitābāt fī al-sīnimā (Image et réalité : livre sur le cinéma)*, que le cinéma national syrien financé par l'OGC s'est trouvé paralysé dès 1973 avec, à Damas, l'arrivée sur le marché de films financés par des industriels venus tout droit de Beyrouth–

des films « commerciaux sans aucune signification<sup>4</sup> » qui ont fortement réduit l'impact du cinéma national (Al-Ariss, 1978, p. 47). Toujours selon Ibrahim Al-Ariss, c'est la sortie des films *Al-Hayat al-Yawmiya fi Qariya Souriyya* d'Omar Amiralay (*La Vie quotidienne dans un village syrien*, Syrie, 1974) et *Al-Yazerli* de l'Irakien Qaiss Al-Zabaydi (Syrie, 1974), réalisés dans le cadre de l'OGC mais tous deux censurés sur le territoire syrien, qui a poussé quelques cinéastes du cinéma commercial à revenir vers des pratiques plus auteuristes (Al-Ariss, 1978, p. 48).

Des cinéastes ont ainsi tenté de s'aménager des marges de manœuvre créative au sein d'un cadre institutionnel particulièrement contraignant, par une maîtrise subversive du langage filmique. C'est donc dans les techniques d'expressions cinématographiques employées pour élaborer des discours critiques sur l'ordre politique que nous trouvons la constitution de ce cinéma de marge – un cinéma dont les autorités ne pouvaient que suspendre la diffusion (Cooke, 2007, p. 119). Des cinéastes comme Abdelatif Abdelhamid ou Mohamad Malas bénéficièrent réellement des failles de l'OGC pour proposer des films critiques échappant à la censure. *Ahlam al-Medina* (*Les Rêves de la ville*, Syrie, 1983) de Mohamad Malas, qui présente à travers l'histoire d'un petit garçon, Omar, les grands événements qui marquent la fin de l'idéologie nationaliste arabe, est un autre titre phare de cette série de films critiques réalisés au sein de l'OGC. Il reçut des prix prestigieux dans de nombreux festivals internationaux.

La relative liberté créatrice dont bénéficiaient les cinéastes au sein de l'OGC fut compromise à l'arrivée au pouvoir de Bachar al-Assad en 2000, et la libéralisation partielle du champ culturel qu'il amorça à ce moment-là. La privatisation partielle et contrôlée obligea le cinéma et particulièrement les productions de l'OGC à s'aligner sur les standards de la fiction télévisuelle, et par-là à changer d'orientation politique. Refuser de s'aligner signifiait une mise à l'écart de l'OGC, impliquant du même coup la création, en Syrie aussi, d'une production cinématographique en marge de l'industrie, censurée au niveau de la diffusion. Ceci entraîna de timides contestations, notamment le Manifeste des 99, instigué par Omar Amiralay et Oussama Mohammed, qui appelait à une ouverture à la démocratie, une suppression de l'état d'urgence, la libération des prisonniers politiques et qui fut publié par plusieurs journaux arabes à la fois le 27 septembre 2000 (Tayyara, 2002-2003, p. 50). Une société civile de plus en plus active émergea, et

---

<sup>4</sup> Notre traduction, original en arabe (voir références).

avec elle son lot de création contestataire d'un nouveau type.

### Le cas des printemps arabes

Le clivage entre un cinéma officiel issu de l'industrie nationale et un cinéma de marge, effectif en Égypte dès les premiers temps du régime nassérien, et de plus en plus manifeste en Syrie depuis le début des années 2000, s'est radicalisé avec les révoltes de 2011. Les cinéastes restés en marge se mobilisent, expriment rapidement leur solidarité avec les manifestants. Comme le note toutefois le débat suscité par la sortie du film *Ma'a al-Fidda* d'Oussama Mohammed (*Eau argentée. Syrie, autoportrait*, Syrie, 2014), auquel la nouvelle vague de cinéastes<sup>5</sup> reproche l'usage irréfléchi d'images trop violentes et pouvant porter à confusion (Levendangeur, 2016), la rupture s'opère entre deux générations : le discours tenu par les cinéastes *esthétisant* les images prises par les manifestants ne répond pas du tout aux intentions et nécessités de ces derniers, qui dans le vent de la révolte ne s'occupent finalement que peu de forme et d'esthétique. Cécile Boëx rappelle également l'apparition d'un clivage d'un autre type, qui concerne le mode d'action des cinéastes face à la révolte (Boëx, 2013). Au début des contestations, les réalisateurs internationalement reconnus mais renvoyés en marge de la production par les nouvelles politiques du régime de Bachar al-Assad se sont réunis pour lancer un appel sur Facebook, le « *Syrian Filmmaker Call* »<sup>6</sup>, mobilisation « de papier » par laquelle la mise en avant de noms célèbres doit permettre un large relai de l'information, mais qui se révèle vite stérile : les menaces de sanction poussent certains cinéastes à l'exil. Composante d'une génération d'anonymes au début de la contestation, les cinéastes plus jeunes se sont, au contraire de leurs aînés, préférentiellement réunis dans la rue.

Les mouvements de protestations populaires qui ont secoué l'Égypte en janvier 2011 et la Syrie en mars de la même année ont ainsi complètement renversé ce rapport à la marge. Les cinéastes, souvent, sortent sans caméra (Cécile Boëx parle même dans le cas de la Syrie d'une « incapacité (...) à se mobiliser par l'image » et d'« inertie » (Boëx, 2013)) ; ce sont les autres qui s'improvisent faiseurs d'images. Les films – des images des manifestations ou des documentaires filmés sur le vif, sans véritable composition

<sup>5</sup> Notamment le groupe Abounaddara, qui critiqua ouvertement le film dans les médias internationaux. Voir Levendangeur, 2016.

<sup>6</sup> La page est toujours disponible en ligne. URL : <https://www.facebook.com/pages/Syrian-Filmmakers-Call/126580747420279>

Formatted: French (France)

Field Code Changed

préalable – se tournent dans l’urgence, sans plus d’autorisation de tournage. Souvent, dans ces productions d’un nouveau type, la narration se brise : l’événement filmé, qu’il s’agisse des manifestations en Égypte ou de la guerre civile en Syrie, se veut signifiant en lui-même, par le prisme de la caméra qui capte un témoignage, et rend compte de la réalité chaotique du terrain. La frontière ténue entre le documentaire et la fiction est parfois franchie, dans un sens comme dans l’autre, comme si la seule réalité filmée ne pouvait rendre compte de l’événement historique, et comme si la réalité contextuelle rattrapait toujours la fiction. Devant comme derrière les caméras numériques, les langues se délient, les images circulent et se répondent. Internet avait déjà libéré la diffusion des films pour certains cinéastes, qui faisaient le choix de mettre en ligne leur création afin de faire en sorte qu’elle puisse être vue ; n’oublions pas néanmoins que le débit, dans ces pays-là, est très limité – question sans doute politique, là encore. En Syrie, le développement de Facebook, qui faisait partie des très nombreux sites censurés par les autorités, ne prend de l’ampleur qu’au moment de la révolution, quand le régime commençait à desserrer l’étau sur son peuple en colère (De Angelis, 2016) ; le *boum* social et iconographique fut remarquable. La marge, dans cet engouement, devient une norme, ou plutôt, une alternative que l’on peut, pour la première fois, véritablement considérer comme telle. Si le public visé reste beaucoup moins large, que la portée des films est certes beaucoup plus limitée, leur accès, souvent libre, permet à ce type de cinéma, engagé, mais peu militant, inspiré mais indépendant, d’exister hors des marges. En 2011, les films et leurs cinéastes ne répondaient en effet à aucune idéologie commune, n’appartenaient à aucun parti et n’étaient affiliés à aucune philosophie particulière, lorsque le marxisme-léninisme dominait la production militante pro-palestinienne en Égypte et en Syrie dans les années 1970 ; la jeunesse désillusionnée des « Printemps arabes » ne cherchait pas à suivre un mouvement. Un nouveau regard est né, qui cherchait à saisir l’instant historique d’une révolution en train de se faire – ou, dans le cas moins chanceux de la Syrie, de la violente répression d’un mouvement populaire pacifique. Les films deviennent plus personnels, les voix se lèvent et se répondent : sur YouTube d’abord, mais aussi très rapidement suivant un format de documentaire (ou, plus rarement, de fiction) cinématographique plus classique : *Maskoon* de Liwaa Yazji (*Haunted*, Syrie, 2014) suit les parcours de familles syriennes, dont fait partie celle de la réalisatrice, qui ont dû « abandonner leur histoire, leur mémoire, leur identité, leur vie » (Yazji, 2014) en raison des interminables conflits auxquels a mené la révolution syrienne. De la même façon, un film comme *Athar Al-Farasha* d’Amal Ramsis (*La Trace du Papillon*, Égypte, 2014), documentaire au cours duquel la cinéaste suit la sœur d’un jeune révolutionnaire chrétien, tué par les autorités lors des manifestations de Maspero

en octobre 2011<sup>7</sup>, permet de témoigner et de se souvenir d'un après-révolution teinté de gris : les manifestations se poursuivent, les violences de la police sont incessantes, le peuple est divisé. L'image libre et virevoltante d'Amal Ramsis, qui ne cache pas ses opinions personnelles, rend compte de ce passage de l'émulation révolutionnaire à la panique liée au chaos qui advient. Les manifestations s'enchaînent et la cinéaste arpente les rues d'un Caire qu'elle croyait sorti de l'autoritarisme. D'autres films, comme *Jellyfish* de Khaled Abdelwahed (Syrie, 2015), *Al-Midan (The Square)* de Jehane Noujaim (Égypte, 2014), ou plus récemment *Ichtabak* de Mohamed Diab (*Clash*, Égypte, 2016) reçurent un accueil chaleureux dans des festivals internationaux de classe A (Festival de Cannes, Berlinale, Sundance). L'engouement des pays occidentaux pour les films syriens et égyptiens nés de cette génération issue de la révolution est un signe manifeste du bénéfice d'internet : programmés en festivals, tournant le monde, ces films restent peut-être inconnus ou méconnus dans leur pays, mais ils héritent d'une presse qui les fait exister ; ils ne bénéficient d'aucune assise officielle, mais peuvent s'appuyer sur l'estime d'un nouveau public international. Des initiatives locales émergent, particulièrement en Égypte : la maison de production *Misr International Films* (MIF), détenue autrefois par le cinéaste égyptien Youssef Chahine et aujourd'hui sous la direction de Marianne Khoury, a lancé en 2014 « la première *art-house cinema* d'Égypte<sup>8</sup> » au centre-ville du Caire, *Zawya*, qui programme des cinémas indépendants – beaucoup de cinémas arabes – et qui accueille de nombreux festivals – parmi eux, un « Panorama du Cinéma Européen » qui permet aux Égyptiens d'avoir accès notamment aux grands films programmés dans les festivals internationaux. Première et unique salle de distribution de cinéma indépendant en Égypte, la salle de projection *Zawya* se trouve toutefois à l'arrière, dans l'ombre, d'un cinéma de grande distribution et reste confidentielle.

Avec internet, d'autres formats sont nés, qui outrepassent le calibrage du film de cinéma traditionnel. En Égypte comme en Syrie, les cinéastes de ce nouvel *underground* cinématographique sont d'une génération qui entretient un rapport à la réalisation cinématographique différent de celui de leurs aînés. Les technologies numériques permettant une formation autodidacte facilitée, cette jeunesse

---

<sup>7</sup> Le 9 octobre 2011, plus de dix mille chrétiens se réunissent dans le quartier de Choubra, à dominante chrétienne, situé au Nord du Caire pour rejoindre le siège de la télévision et de la radio d'État, situé au centre-ville de la capitale. Ils manifestent contre la recrudescence des violences perpétrées contre la communauté copte depuis la révolution de janvier-février de la même année. L'intervention des forces de l'ordre (police militaire et armée) est d'une grande violence : des tirs à balles réelles et des chars fonçant sur la foule ont fait près de trente morts et ont blessé plusieurs centaines de personnes.

<sup>8</sup> Voir le site du cinéma : <http://www.zawyacinema.com/about/index>

Formatted: French (France)

Formatted: French (France)

décomplexée vis-à-vis de la création de l'image produit dès le début des années 2000 des courts et des moyens-métrages documentaires de manière indépendante, sans tenir compte des circuits institutionnalisés de la production cinématographique. Filmé avant les manifestations et programmé aux Journées Cinématographiques de Carthage (Tunis, Tunisie) en 2010, *Microphone* d'Ibrahim el-Batout (Égypte, 2010) ouvre la voie en Égypte à cette nouvelle vague. Le film parle de la scène artistique alternative d'Alexandrie (rap, graffitis) en partant des histoires personnelles de chacun des personnages. Original et novateur, le film doit être pensé « comme un effort de groupe<sup>9</sup> » (Shafik, 2014, p. 109). Viola Shafik note également que les artistes intervenus dans le film ont été en première ligne de la révolution, en 2011 : marginalisés par leur art, c'est dans la rue qu'ils ont trouvé où s'exprimer. Offrant ainsi un recul construit sur les images prises et diffusées par les activistes, l'art et le cinéma assument un point de vue singulier. Les jeunes cinéastes, en Égypte comme en Syrie, mobilisent leur savoir-faire pour filmer l'expérience révolutionnaire. Du côté syrien, le cas d'*Abounaddara* est exemplaire. Ce collectif de réalisateurs et amateurs anonymes syrien, formé en 2010 mais actif depuis le début du conflit, poste chaque vendredi sur leur chaîne Vimeo une courte vidéo qui évoque, simplement, ce qu'est la vie en Syrie en temps de guerre. La question qui se pose avec cette manière de montrer l'horreur sans l'exposer est celle de la modification de nos manières de voir ; afin d'échapper à l'indifférence, il s'agit de créer les outils pour une mémoire dont on doit se souvenir. Sans se soumettre aux mécanismes compassionnels d'une peinture du pays déchiré d'une part, ou à un processus d'héroïsation d'autre part, *Abounaddara* pose des questions aux spectateurs du conflit syrien, aux dirigeants de tous bords, aux médias de toute nationalité. Comme pour donner la parole à une communauté qui ne sait plus s'unir, ce collectif pratique une dés-identification qui fait de sa parole une parole qui n'est pas politique en soi mais qui le devient au nom du peuple syrien – quel qu'il soit. En refusant de choisir un parti, il rend ainsi au conflit toute sa complexité, en donnant un visage à tous les Syriens. La diversité des images de la quotidienneté que le collectif nous donne à voir offre un visage à toutes ces figures de femmes, de déserteurs, d'enfants qui cohabitent avec la guerre (dont on n'entend en général que l'écho lointain, la bande sonore), parfois dans le rire et la joie – car même en temps de guerre, peut-être même surtout en temps de guerre, la vie continue.

## Conclusion

---

<sup>9</sup> Notre traduction, original en arabe (voir références)

La création est une arme. En contexte autoritaire, l'État tente de contrôler cette arme ; la mainmise qu'elle détient sur les appareils de production comme de distribution lui permet de maîtriser la circulation dans son pays de la majeure partie des objets culturels. Mais une création alternative, voire dissidente, s'impose en marge de ces normes officielles. Dans le domaine de l'industrie cinématographique, les moyens nécessaires à la mise en œuvre du projet d'un film limite fondamentalement les possibilités d'une création marginale ; elle existe cependant. Les régimes autoritaires d'Égypte et de Syrie, qui se sont imposés à partir des années 1950, forment des objets intéressants dans l'optique d'une étude comparative : tous deux ont cherché à se saisir du cinéma comme arme de propagande pour diffuser les idéologies du parti au pouvoir, mais les politiques menées n'ont pas conduit à la même marginalité. Si en Égypte, de Nasser à Moubarak, la création dissidente se réalisait dans des circuits alternatifs, le cas de la Syrie de Hafez el-Assad est plus complexe. Les comités de censure des institutions étatiques ne parvenant pas à maîtriser la subversion de ses cinéastes, la subversion émergeait au sein même des organes officiels, du moins jusqu'à l'avènement, en 2000, de Bachar el-Assad.

Les mouvements de révolte amorcent cependant une recomposition des marges cinématographiques. D'une indépendance dangereuse produisant des films censurés tant économiquement qu'au niveau de leur diffusion dans le cas de l'Égypte ou d'une expression en sous-main de la critique au sein d'une production étatique en Syrie, les marges s'adaptent et adoptent le numérique au début des années 2000 pour créer de nouveaux circuits de production, de réalisation, et surtout de diffusion, qui les détachent tout à fait du pouvoir et des autorités de contrôle. Outre ce nouveau rapport induit à la création cinématographique en général, ces pratiques inédites mettent par ailleurs au jour de nouveaux modes d'appréhension du réel et de sa mise en récit : souvent pressés par l'urgence du témoignage, ces cinéastes s'affranchissent de toutes les contraintes imposées tant sur le fond que sur la forme pour proposer de nouvelles œuvres témoignant d'une véritable reconquête de l'expression indépendante. La narration n'est plus au centre des préoccupations, la frontière entre le documentaire et la fiction se brouille et de nouvelles façons, plus collectives, de penser la réalisation se développent.

Aujourd'hui, la Syrie est plongée dans une guerre civile complexe et dramatique. Après trois ans de chaos politique et un coup d'État militaire, l'Égypte connaît aujourd'hui avec le président Abdel Fatah al-Sissi le retour d'un régime autoritaire<sup>10</sup> à la violence imprévisible et inhibante. La situation syrienne

---

<sup>10</sup> Au sortir de la révolution, les premières élections organisées en Égypte donnèrent vainqueur un parti islamique, les Frères Musulmans. Cette sympathie populaire se confirma six mois plus tard au moment des

mène certes à une explosion de la créativité chez de jeunes cinéastes, fait moins sûr en Égypte où la censure, à nouveau, régit le domaine de la réalisation et de la distribution des films. Dans les deux cas, les films sont perçus comme des menaces pour l'équilibre du pays dans le cas égyptien, ou pour le maintien du régime en place dans le cas syrien. La violence arbitraire qui s'exprime aujourd'hui à nouveau – ou toujours – à l'encontre des intellectuels ne peut que nous amener à nous interroger sur la puissance de ces marges, qui inquiètent tant les sphères du pouvoir : si l'idée d'une révolution politique dans ces deux pays est oubliée depuis longtemps, ne parle-t-on pas d'une revanche du culturel dans ces deux pays, dominés par une jeunesse dynamique et encore prête à s'exprimer (Bonnefoy, Catusse, 2013) ?

#### Références :

Al-Ariss Ibrahim, 1978, *Al-šura wa al-waqaʿ. Kitābāt fī al-sīnimā (Image et réalité. Écrits sur le cinéma)*, Beyrouth, Institut arabe de recherche et de publication. (en arabe)

Boëx Cécile, 2014, *Cinéma et politique en Syrie. Écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire (1970-2010)*, Paris, L'Harmattan.

Boëx Cécile, 2013, « La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte : nouvelles pratiques, nouveaux récits », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* n°134. En ligne. Consulté le 16/12/2016. URL : <http://remmm.revues.org/8309>

Bonnefoy Laurent, Catusse Myriam, 2013, *Jeunesses Arabes. Du Maroc au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, Paris, La Découverte.

Cooke Miriam, 2007, *Dissident Syria : Making Oppositional Arts Official*, Duke University Press.

---

élections présidentielles du 30 juin 2012, qui fit de Mohamad Morsi le premier président élu par le peuple égyptien depuis la chute de Moubarak un an et demi plus tôt. Mais la politique menée par les Frères musulmans au pouvoir déplut à une grande partie de la population qui, encore animée par l'énergie qui avait conduit au départ de Moubarak, n'a pas hésité à se mobiliser à nouveau pour demander le départ de Morsi. Les grandes manifestations, organisées par le mouvement populaire « *Tamarod* » servirent de caution à l'armée égyptienne, qui, le 30 juin 2013, n'hésita pas à proclamer la destitution de Morsi et la reprise par l'armée du contrôle du pays. Le maréchal Abdel Fatah al-Sissi est depuis à la tête de l'Égypte, où il exerce une autorité à la sévérité contestée par les organisations non-gouvernementales travaillant sur les droits de l'homme (voir : Amnesty International, « Report Egypt 2015-2016 », disponible en ligne. URL : <https://www.amnesty.org/en/countries/middle-east-and-north-africa/egypt/report-egypt/>. Consulté le 10 février 2017.)

Field Code Changed



De Angelis Enrico, 2016, « Pratiques des réseaux sociaux dans la mobilisation syrienne contre le régime de Bachar al-Assad. Partie 1 : les débuts de la contestation. Propos recueillis par Mathilde Rouxel », *Les Clés du Moyen-Orient*. En ligne. Consulté le 17/12/2016. URL : <http://lesclesdumoyenorient.fr/Entretien-avec-Enrico-De-Angelis-Pratiques-des-reseaux-sociaux-dans-la.html>

Farid Samir, 1973, « Les six générations du cinéma égyptien », *Écran*, n°15, p.12-33.

Kennedy-Day Kiki, 2001, « Cinema in Lebanon, Syria, Iraq and Koweit », in Leaman Olivier, 2001, *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, Londres, Routledge, p.364-405.

Khayati Khémais, 1996, *Cinéma arabes : topographies d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan. Levendangeur Barbara, 2016, « Ossama Mohammed retrace le conflit syrien grâce aux vidéos des réseaux sociaux », Arte.tv. En ligne. Consulté le 16/12/2016. URL : <http://creative.arte.tv/fr/episode/ossama-mohammed-retrace-le-conflit-syrien-grace-aux-vidéos-des-reseaux-sociaux>

Mouline Nabil, 2013, « Un ticket pour la liberté », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n°134. En ligne. Consulté le 14 décembre 2016. URL : <http://remmm.revues.org/8297>

Salti Racha, 2006, « Kritiske statsborgere : Nogle markante paradokser i den syriske filmkunst og filmkultur », *Images of the Middle-East*, Kosmorama, n°237, Copenhague, The Danish Film Institute, p.70-87. (en danois). Disponible en ligne en anglais: « Critical Nationals : The Paradoxes of Syrian Cinema ». Consulté le 09/01/2016. URL : [al-hakawati.net/english/Culture\\_Traditions/the-paradoxes-of-syrian-cinema.pdf](http://al-hakawati.net/english/Culture_Traditions/the-paradoxes-of-syrian-cinema.pdf)

Schochat Ella, 1983, « Egypt: Cinema and Revolution », *Critical Arts*, vol.2, n° 4, p.22-32.

Shafik Viola, 2007, *Arab Cinema. History and Cultural Identity* [1998], Le Caire, The American University in Cairo Press.

Shafik Viola, 2014, « Al-Sinima wa al-Qadaya al-Kabri (al-Din wa al-Mara' wa al-Siassa...) » (« Les grandes questions du cinéma (la religion, les femmes et la politique...) »), in Collectif, *Al-sinima al-'arabi : Tarikhha wa Moustaqbalha wa Dourha al-Nahdaoui (Le cinéma arabe : son histoire, son avenir et son cycle de renouveau)*, Le Caire, Centre d'étude sur l'unité arabe et Flemish Institute in Cairo. (en arabe)

Tayyara Najati, 2002-2003, « Chronique d'un printemps », *Confluences Méditerranée*, n° 44, p.47-54.

Thomas Kevin, 1993, « Filmmaker Puts a Face on Poverty in Egypt: Movies: Atteyat El Abnoudi uses 'poetic realism' in her films, which gracefully challenge the status quo. 'The camera is always on the same level as the people. I love their faces, I love them.' What can I do?' », *Los Angeles Times*. En ligne. Consulté le 18/12/2016. URL : [http://articles.latimes.com/1993-08-21/entertainment/ca-26001\\_1\\_el-abnoudi](http://articles.latimes.com/1993-08-21/entertainment/ca-26001_1_el-abnoudi),

Thoraval Yves, 1996, *Regards sur le cinéma égyptien (1895-1975) [1977]*, Paris, L'Harmattan.

Van de Peer Stefanie, 2011, « Permissible documentaries: Representation in Ateyyat El Abnoudy's documentaries », *Journal of African Studies*, vol. 3, n° 1, p.109-124.

Yazji Liwaa, 2014, « Syrian Filmmaker Liwaa Yazji Discusses The dangers And Inspirations She Encountered Whilst Shooting Her First Documentary », *Mosaicrooms*. En Ligne. Consulté le 18/12/2016. URL : <http://mosaicrooms.org/blog/syrian-filmmaker-liwaa-yazji-discusses-the-unexpected-stories-dangers-and-inspirations-she-encountered-while-shooting-her-first-documentary/>