



HAL
open science

Cultures 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. Cultures en marge de la dictature : le cas du cinéma indépendant en Égypte et en Syrie (1950-2015). Svetla Moussakova. Culture(s) en marge, circulation, réception, médiation dans l'espace culturel transnational, 2019, 978-972-36-1722-1. hal-03055050

HAL Id: hal-03055050

<https://hal.science/hal-03055050>

Submitted on 11 Dec 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 « Cultures en marge de la dictature : le cas du cinéma indépendant en Égypte et en Syrie (1950-2015) », in Svetla Moussakova, *Culture(s) en marge, circulation, réception, médiation dans l'espace culturel transnational*, Edições Afrntamento, Lisbonne, 2019, p. 103-121.

Les grands régimes totalitaires que nous avons subis en Occident 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^e siècle avec la volonté de s'ouvrir sur l'Occident, l'industrie du cinéma égyptienne 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, de la formation de classes « modernes », le cinéma s'étend et s'égyptianise sous formes de « genres » (Thoraval, 1996 : 2) : 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. L'arrivée au pouvoir de Nasser en 1952 fut le principal moteur de transformation du cinéma égyptien (Farid, 1973 : 30). Les grands genres qui font tout leur 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 éloquente du nationalisme arabe, prôné par Nasser (Thoraval, 1996 : 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 : 41). Un nouveau type de film apparaît, soutenu par le régime lui-même, qui crée l'Organisme Général du Cinéma dès l'arrivée des baasistes 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.

Égypte : Filmer en marge de l'industrie

Avant Nasser, le cinéma en Égypte est principalement une industrie destinée au divertissement. Le contexte politique favorable des années 1950 offre aux artistes une liberté dont ils ne bénéficiaient pas auparavant, dans les limites du moins des codes jusque-là imposés (Schochat, 1983 : 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 : des cinéastes comme Youssef Chahine ou Tewfik Saleh ont ainsi pu trouver leur place dans l'industrie culturelle.

Nasser, qui reconnaît l'importance des arts dans le développement du potentiel humain, 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 (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 du 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 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 : 14 ;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 laisse désormais songeurs, 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 : 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, visiblement, 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 !¹ (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 continuer la lutte, se confronte au même problème.

Les films, dans ces cas-là, 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 l'industrie, est très bien illustrée par le film d'Amal Ramsis, *Mamnou'* (*Interdit*, 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 : Exemple probant d'une

¹ « Yes, of course, I have been censored. My films have never been shown on TV, and since they are on 16 millimeter, they can be shown only in cine clubs. There is no documentary market in Egypt. I have also been labeled a communist because my films are concerned with poor people. If you think differently, you are always called a communist! ».

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'âlî al-wazîr (Son Excellence le ministre, 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 – une clandestinité 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 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 : 20) en Syrie pour soutenir l'industrie du film. En 1964, un an après l'arrivée du parti Baas au pouvoir, est créé l'Organisme Général du Cinéma, bras indépendant du ministère de la culture qui supervise la production et la diffusion cinématographique en Syrie (Salti, 2006 : 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 baasiste. 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 conçue 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 : 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. 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. Omar Amiralay, Mohamed Malas et Oussama Mohamad bénéficièrent de cette formation à l'institut cinématographique de Moscou qui leur était proposée. Suite à la défaite de 1967, en pleine guerre froide et humiliés par la perte des territoires du Golan désormais occupés par Israël, la question palestinienne domine la production. La lutte contre l'ennemi sioniste 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 défaite de 1967 contre Israël, vécue comme une humiliation, demandait à reconstruire la fierté des peuples. La lutte des classes était aussi un prisme privilégié :
EXEMPLES

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 baasiste. 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 : 48). Contrairement à l'Égypte, en effet, le régime baasiste 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. Elle se présentait ainsi comme le principal producteur, et traçait ainsi les limites d'un cinéma national (Salti, 2006 : 70). Pourtant, Ibrahim Al-Ariss note en 1978, lorsqu'il publie son ouvrage *Al-šura wa al-waqa' . Kitābāt fī al-*

sīnimā, que le cinéma national syrien financé par l’OGC s’est trouvé paralysé dès 1973 avec l’arrivée sur le marché de films financés par des industriels venus tout droit de Beyrouth à Damas – des films « commerciaux sans aucune signification »² qui ont fortement réduit l’impact du cinéma national (Al-Ariss, 1978 : 47). Toujours selon Ibrahim Al-Ariss, c’est la sortie des films *La Vie quotidienne dans un village syrien* d’Omar Amiralay (1974) et *L’Aventure* de Qaiss Al-Zabaydi (1974), réalisés dans le cadre de l’OGC, qui a poussé quelques cinéastes du cinéma commercial à revenir vers des pratiques plus auteuristes. Les nombreux débats suscités par ces deux films très audacieux, et très estimés de la critique internationale, ont incité l’OGC à laisser à leurs cinéastes une relative autonomie (Al-Ariss, 1978 : 48).

Des cinéastes ont ainsi tenté de s’aménager des marges de manœuvre créative au sein d’un cadre institutionnel particulièrement contraignant, grâce et par le 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 : 119). Des cinéastes comme ; ou ; bénéficièrent réellement des failles de l’OGC pour proposer des films critiques.....

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 libération 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 de changer d’orientation politique : refuser de s’aligner signifiait une mise à l’écart de l’OGC, et 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, publié par plusieurs journaux arabes à la fois le 27 septembre 2000 (Tayyara, 2002-2003 : 50). Une société civile de plus en plus active émergea, et avec elle son lot de création contestataire d’un nouveau type.

Le cas des printemps arabe

Le clivage, 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

² Notre traduction.

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 *Eau argentée. Syrie, autoportrait* d'Oussama Mohammed (2014), auquel la nouvelle vague de cinéastes³ 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 les nécessités de ces derniers, qui dans le vent de la révolte ne s'occupent pas tant 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* »⁴, 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. Les plus jeunes, d'abord anonymes, se sont 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 se tournent dans l'urgence, sans plus d'autorisation de tournage, les langues se délient, les images circulent. 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, son accès,

³ Notamment le groupe Abounaddara, qui critiqua ouvertement le film dans les médias internationaux. Voir Levendangeur, 2016.

⁴ La page est toujours disponible en ligne. URL : <https://www.facebook.com/pages/Syrian-Filmmakers-Call/126580747420279>

souvent libre, permet à ce type de cinéma, engagé, mais peu militant, inspiré mais indépendant, d'exister hors des marges. 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, d'un mouvement populaire être réprimé. 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 2011⁵, permet de témoigner et de se souvenir d'une 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 sauvé 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 *Ichtibak* 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 »⁶ 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.

⁵ EXPLIQUER MANIF MASPERO 9 OCT 2011.

⁶ Voir le site du cinéma : <http://www.zawyacinema.com/about/index>

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 autre rapport à la réalisation cinématographique. Les technologies numériques permettant une formation autodidacte facilitée, cette jeunesse décomplexée vis-à-vis de la création de l'image produisent dès le début des années 2000 des courts et des moyens-métrages documentaires de manières indépendantes, 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 » (Shafik, ???). Viola Shafik note également que les artistes intervenus dans le film ont été en première ligne de la révolution : déjà marginalisés par leur art, c'est dans la rue qu'ils ont trouvé où s'exprimer. Offrant 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. Dans le cas syrien, l'exemple 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 que c'est que de vivre 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 passe et continue.

Conclusion

Les mouvements de révolte amorcent une recomposition des marges cinématographiques, s'opérant jusqu'au début des années 2000 en marge d'une industrie cinématographique contrôlée et idéologiquement influencée par le régime autoritaire de Nasser, Sadate puis Moubarak en Égypte, de Hafez puis Bachar al-Assad en Syrie. D'une indépendance dangereuse produisant des films censurés tant économiquement qu'au niveau de leurs 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 mode d'appréhension du réel et de sa mise en récit : souvent pressé 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.

Aujourd'hui, la situation dramatique que connaît la Syrie et le retour en Egypte d'un régime autoritaire à la violence imprévisible et inhibante ne peut que nous amener à nous interroger sur la puissance de ces marges, qui rendent inquiets Bachar comme Sissi : 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 ?

Références :

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

Farid Samir, 1973, « Les six générations du cinéma égyptien », p.12-33, *Écran*, n°15, traduit de l'arabe par Tahar Chéria.

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

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

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

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, consulté le 17/03/2016

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>

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

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

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

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

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>

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>

Yazji Liwaa, 2014, « Syrian Filmmaker Liwaa Yazjli 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/>

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-videos-des-reseaux-sociaux>