



**HAL**  
open science

# CINÉMA ET POLITIQUE EN SYRIE

Cécile Boëx

► **To cite this version:**

Cécile Boëx. CINÉMA ET POLITIQUE EN SYRIE : Écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire (1970-2010). L'Harmattan. 2014, Ouverture philosophique, 978-2-343-03826-1. hal-03884593

**HAL Id: hal-03884593**

**<https://hal.science/hal-03884593>**

Submitted on 5 Dec 2022

**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.

CINÉMA ET POLITIQUE  
EN SYRIE

Écritures cinématographiques de la contestation  
en régime autoritaire

(1970-2010)

**Collection « Ouverture philosophique »**

**Série Arts vivants**

Dirigée par Jean-Marc Lachaud,  
Professeur à l'Université de Strasbourg  
et par Martine Maleval,

Maître de conférences à l'Université Paul Verlaine – Metz

La série *Arts vivants* a pour objectif de publier des ouvrages individuels ou collectifs, affirmant des parti pris esthétiques se confrontant aux enjeux des théories et des pratiques scéniques qui s'expriment au cœur de la modernité du XX<sup>e</sup> siècle et qui, plus particulièrement, se déclinent depuis quelques années dans les domaines de la performance, du théâtre, du théâtre de rue, du théâtre gestuel, du théâtre de marionnettes, de la danse, du cirque...

Quelques champs seront en ce sens privilégiés, concernant :

- le développement de pratiques transversales bousculant les repères établis et les normes à partir desquelles étaient jusqu'alors appréciée et évaluée la création scénique, et qui effacent les frontières reconnues tant entre les arts qu'entre ceux-ci et d'innombrables *petites* formes et qui facilitent le déploiement d'un art scénique *hors limites*,

- la représentation et la mise en scène de corps *indisciplinaires*, qui s'insurgent contre les conventions dominantes et fomentent d'intempestifs débordements salvateurs, en bricolant sans modèles pré-établis et en dérobaie constante, de troublantes et de provocatrices figures en tension,

- les rapports complexes entre esthétique et politique, les nouvelles formes d'engagement et l'analyse de démarches, d'œuvres et de spectacles *radicaux* qui, refusant la logique de la domination et la soumission aux aliénations contemporaines, participent à l'émergence d'une *esthétique de l'émancipation*.

Dernières parutions

Marc JIMENEZ (dir), *L'art entre fiction et réalité*, 2014.

Melis TEZKAN, *Vidéo et identité. Pratiques d'artistes au Brésil, en France et en Turquie*, 2014.

Simon HAGEMANN, *Penser les médias au théâtre. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, 2013.

Eléonore WILLOT, *Light-shows psychédéliques de San Francisco. LSD, art et rock'n roll*, 2013.

Dominique BERTHET, *Pour une critique d'art engagée*, 2013.

Pascal KRAJEWSKI, *L'Art au risque de la technologie. Vol. 1 : Les appareils à l'œuvre ; Vol. 2 : Le glaçage du sensible*, 2013.

Alessia MAGLIACANE, *Un monde parfait. Géographies de l'Amérique imaginaire*, 2013.

Dominique BERTHET et Jean-Marc LACHAUD, *Jean-Michel Palmier. Arts et sociétés*, 2012.

Lydie REKOW-FOND, *Paul-Armand Gette, la passion des limites*, 2012.

Cécile Boëx

CINÉMA ET POLITIQUE  
EN SYRIE

Écritures cinématographiques de la contestation  
en régime autoritaire

(1970-2010)

The logo for L'Harmattan, featuring the word "L'Harmattan" in a serif font. The letter "H" is stylized with a leaf-like graphic element extending from its top right corner.

© L'Harmattan, 2014  
5-7, rue de l'École-Polytechnique, 75005 Paris

<http://www.harmattan.fr>  
[diffusion.harmattan@wanadoo.fr](mailto:diffusion.harmattan@wanadoo.fr)

ISBN : 978-2-343-03826-1  
EAN : 9782343038261

À la mémoire d'Omar Amiralay, qui nous a quittés brutalement en 2011, juste un mois avant le début de la révolte ...

*« Il y a toujours des trous, des fissures dans ce système soi-disant totalitaire. Si celui-ci est répressif, il n'arrive jamais à s'immiscer dans les pores de la peau sociale, il reste à la surface. Les responsables n'ont jamais l'illusion que leur système fonctionne vraiment, ils ne croient pas que leurs idées ont convaincu tout le monde. Ils fonctionnent sur la peur, pas sur la conviction. Nous, les cinéastes, nous n'avons aucun impact sur la société. Nous pratiquons la culture pour nous préserver de la soumission, de cette obéissance. Notre seul souhait, c'est que notre acte culturel, artistique, arrive aux autres et puisse servir comme alternative modeste de résistance, pour montrer que c'est possible de parler à voix haute. »*

Omar Amiralay, Damas, 2005



## Sommaire

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUCTION.....  | 11  |
| Interroger un film politiquement.....  | 16  |
| Pour une analyse filmique pragmatique.....   | 21  |
| Organisation de l'ouvrage.....   | 24  |
| <br>   |     |
| 1. POLITIQUES DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE<br>EN SYRIE .....   | 29  |
| Les fondements idéologiques d'une production cinématographique<br>encadrée par l'État .....  | 30  |
| Effets des contraintes du système de production sur les œuvres .....   | 39  |
| Contrôle et réappropriation politique de la diffusion des films.....   | 48  |
| Le tournant télévisuel des années 2000 : nouvelles modalités<br>de dépolitisation de la production cinématographique .....         | 51  |
| <br>   |     |
| 2. AVATARS, EMBLÈMES ET ARCANES DE LA<br>DOMINATION POLITIQUE.....   | 57  |
| Registres de la caricature et de la satire.....  | 57  |
| Les figures du pouvoir au prisme de l'Histoire .....   | 71  |
| Stratégies d'accès et de maintien au pouvoir.....  | 80  |
| <br>   |     |
| 3. LES CONTRADICTIONS DES POLITIQUES BAATHISTES<br>DE MODERNISATION. LA SUBVERSION DU GENRE<br>DOCUMENTAIRE PAR OMAR AMIRALAY..... | 97  |
| Un point de vue ambigu sur la politique des grands travaux :<br><i>Film Essai sur le barrage de l'Euphrate</i> .....               | 98  |
| <i>Vie quotidienne dans un village syrien</i> : les contradictions du développement<br>rural.....                                  | 106 |
| <br>   |     |
| 4. INÉGALITÉS SOCIO-ÉCONOMIQUES, INJUSTICES ET<br>PARTICULARISMES AU SEIN D'UN ÉTAT PRÉDATEUR<br>ET DÉFAILLANT .....               | 129 |
| L'État prédateur et destructeur.....   | 130 |
| Des destins contrariés par l'absurdité d'une mesure étatique.....  | 145 |
| L'inversion des valeurs au cœur d'un système étatique corrompu .....   | 152 |



|  |     |
|--|-----|
| 5. L'HISTOIRE, LA MÉMOIRE ET L'IDENTITÉ  |     |
| NATIONALE : CONFLITS D'INTERPRÉTATION .....  | 165 |
| Démystifier la « cause palestinienne » et ses usages politiques.....                               | 166 |
| L'instrumentalisation de la cause palestinienne par les régimes<br>militaires syriens .....        | 177 |
| Les héros déçus. Figures revisitées du martyr .....  | 183 |
| <br>   |     |
| CONCLUSION.....  | 201 |
| <br>   |     |
| <i>POST-SCRIPTUM</i> . Émergence de nouvelles formes cinématographiques<br>depuis la révolte ..... | 205 |
| <br>   |     |
| BIBLIOGRAPHIE .....  | 209 |
| <br>   |     |
| ANNEXES.....   | 219 |

## *Remerciements*

Cet ouvrage doit d'abord beaucoup aux cinéastes qui, tout au long de l'enquête que j'ai menée en Syrie dans le cadre de ma thèse, m'ont généreusement ouvert les portes de leur univers, se montrant toujours disponibles pour des entretiens et me conviant volontiers à leurs tournages ou en salle de montage. Ils ont largement contribué à la collecte du matériau filmique analysé ici. Je remercie infiniment Omar Amiralay, Oussama Mohammad, Ryad Chaya, Samir Zikra, Nabil Maleh, Nidal Debs, Mohammad Malas, Abdel Latif Abdel Hamid, Raymond Boutros, Ghassan Chmeit et Maher Keddo.

Lors de mon séjour prolongé en Syrie, j'ai bénéficié de l'accueil de l'Institut Français du Proche Orient, dans le cadre d'une bourse d'aide à la recherche. J'ai pu y approfondir mon apprentissage de l'arabe et y trouver un environnement propice à la réflexion scientifique, grâce aux programmes auxquels j'ai été associée et aux nombreux séminaires qui s'y sont tenus. Je voudrais remercier tout particulièrement Jamal Chehayed, Sarab Atassi, Souheil Chebat, Maher Charif, Hassan Abbas, Franck Mermier, Nicolas Puig et François Burgat.

La thèse à la source de cet ouvrage n'aurait pas pu voir le jour sans l'encadrement rigoureux et généreux d'Élizabeth Picard. Je lui adresse ma profonde gratitude pour sa générosité et sa patience. Ma dette est grande aussi envers Baudouin Dupret qui, alors qu'il était chercheur à l'Ifpo, m'a fait part de ses travaux sur l'image et m'a mis entre les mains des articles et des ouvrages qui ont fait progresser ma réflexion. Je dois aussi beaucoup à tous ceux qui ont accompagné cette recherche en partageant leurs expériences, leurs opinions et certaines sources. Un grand merci à Orwa Nyrabia, Diana al-Jeiroudi, Ali Atassi, Charif Kiwan, Khaled Khalifeh, Oussama Ghanam et Meyar al-Roumi.



## Introduction

Le présent ouvrage est tiré, en partie, de ma thèse de doctorat<sup>1</sup>, laquelle examine les multiples rapports que le monde du cinéma en Syrie, fortement dépendant de l'État, entretient avec le politique. Couvrant la période de l'avènement du parti Baath au pouvoir (1963) jusqu'à la première décennie du pouvoir de Bachar al-Assad (2010), cette recherche m'a permis d'explorer des formes de paroles critiques et contestataires à la marge d'un espace politique verrouillé. En creux, elle éclaire aussi certains mécanismes de l'autoritarisme, observés du point de vue des négociations, arrangements et conflits entre acteurs issus du monde cinématographique et acteurs répercutant des logiques et des enjeux propres au monde politique. Dans le cadre de cette recherche doctorale, j'ai examiné les relations de pouvoir qui avaient cours au sein de l'Organisme général du cinéma (institution chargée d'organiser la production cinématographique) ainsi que les trajectoires professionnelles des cinéastes. J'ai également étudié leurs différentes formes d'engagements : activisme culturel au sein du Ciné-club de Damas dans les années 1970 et mobilisations pétitionnaires corporatistes (pour demander plus d'autonomie dans l'exercice de leur profession) ou citoyennes (pour exiger, avec d'autres intellectuels, des réformes démocratiques lors du *Printemps de Damas* en 2000). À partir de ce terrain d'enquête, j'ai pu rendre compte de la complexité et de la porosité des frontières entre l'art et le politique mais aussi, entre la critique, la négociation et la compromission.

Des différents sites d'observation investis dans ma thèse pour mieux comprendre les imbrications entre le cinéma et le politique en Syrie, l'incursion au cœur de la fabrique des récits filmiques, développée dans la deuxième partie de ma recherche, constitue une entrée particulièrement pertinente. C'est ce questionnement basé sur la matière filmique qui constitue l'objet principal de la réflexion présentée ici. Ce point de vue analytique permet, d'une part, de mieux comprendre comment certains cinéastes syriens ont mobilisé leurs compétences et leur imaginaire pour déjouer une censure diffuse, polymorphe mais bien présente. D'autre

---

<sup>1</sup> « 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) », Sous la direction d'Elizabeth Picard, CHERPA/Sciences Po Aix-en-Provence, soutenue le 23 mai 2011.

part, ce matériau filmique déploie des visions du politique singulières et critiques, qui donnent à voir et à comprendre certains aspects du fonctionnement du pouvoir en Syrie, au cours de la période étudiée. Le corpus retenu n'est certainement pas représentatif du cinéma syrien dans sa diversité mais il rend compte d'un courant particulier et marquant, dont les tenants ont tenté de s'affranchir des contraintes imposées par un système de production bureaucratique et soumis à l'image que le pouvoir souhaitait donner de lui-même.

Le cinéma syrien, pour le moins méconnu et rare, reste sans commune mesure avec l'industrie cinématographique égyptienne<sup>2</sup>. Durant les années 1960 et 1970, rien ne le différencie vraiment du genre mélodramatique égyptien, si ce n'est la maestria du duo interprété par Doureid Lahham et Nihad Qala'i, héros tragi-comiques acclamés dans l'ensemble du monde arabe. 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 » [*as-sīnamā al-badīla*]. Ce courant, dont l'objectif est de se démarquer des standards narratifs du cinéma commercial, va aboutir à un cinéma d'auteur singulier de par son audace esthétique et politique. Cette évolution n'a clairement 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. Le présent ouvrage est consacré à leurs films. Réalisés au sein de l'Organisme général du cinéma entre les années 1970 et le début des années 2000, ceux-ci proposent, de manière paradoxale (puisque financés par l'État), des points de vue critiques sur l'ordre politique en Syrie.

La publication d'un ouvrage sur le cinéma syrien critique produit pendant les régimes de Hafez et de Bachar al-Assad (avant la révolte enclenchée en mars 2011) peut paraître en décalage avec une actualité brûlante et dramatique. Néanmoins, les films analysés ici, tout comme leurs modalités de production, de réalisation et de diffusion, permettent de mieux saisir le fonctionnement d'un régime politique basé sur la répression, la propagande et la corruption. Dès lors, on comprend mieux

---

<sup>2</sup> Depuis la production du premier film en 1928, on peut estimer la production de longs métrages de fiction en Syrie à environ 160 films alors que celle de l'Égypte peut être estimée à plus de 3000 films pour la même période.

les raisons qui ont conduit une partie de la population à se révolter, tout comme la réaction du régime, prêt à exterminer tous ceux qui ont osé se soulever contre lui. Mais qu'est-ce qui, jusqu'en 2011 a permis aux régimes de Hafez et de Bachar al-Assad de se maintenir en place et de neutraliser toute forme d'opposition ? Des éléments de réponse se trouvent dans les films, qui illustrent et dénoncent certaines de leurs stratégies de domination politique, économique et sociale. D'autres indices émergent du fait même de l'existence de ces œuvres critiques au sein d'un système de production cinématographique entièrement supervisé par l'État. Comme l'ont montré de nombreuses études concernant l'autoritarisme dans le monde arabe, l'exercice du pouvoir n'est pas aveugle mais procède d'arrangements, de négociations et de compromis<sup>3</sup>. L'histoire et la fabrique de la production cinématographique supervisée par l'Organisme général du cinéma (OGC) rendent particulièrement saillant cet aspect du pouvoir autoritaire, qui s'est attaché, plus largement, à coopter tout un pan de la société par des stratégies de redistribution de ressources matérielles et symboliques.

Dans le cadre de leur activité professionnelle, les cinéastes dont il est question ici, pour la plupart fonctionnaires de l'OGC, ont été amenés à coopérer avec des agents de l'État en charge de superviser la production cinématographique. Les modalités de cette coopération sont plus ou moins conflictuelles, en fonction des contextes politiques, des rapports personnels mais aussi, de l'audace des cinéastes. De ce fait, leurs œuvres ne sont pas réductibles à des formes de transgression autorisées<sup>4</sup> qui agiraient comme des subversions temporaires de l'ordre politique, tout en permettant l'expression contrôlée de certaines frustrations. Cette perspective analytique nie l'autonomie des acteurs, leurs actions relevant forcément d'une manipulation du pouvoir, omniscient. Or, surtout depuis les années 1970, des cinéastes ont tenté de s'aménager des marges de manœuvre créatives au sein d'un cadre institutionnel particulièrement

---

<sup>3</sup> Voir par exemple, Béatrice Hibou, *La force de l'obéissance. Economie politique de la répression en Tunisie*, Paris, La Découverte, 2006.

<sup>4</sup> Ce point de vue analytique est développé par Miriam Cooke et reformulé sous l'appellation « commissioned criticism » qu'on peut traduire par « critique de commande ». Cf. *Dissent Syria, Making Oppositional Art Official*, Durham, Duke University Press, 2007.

contraignant<sup>5</sup>. Si cette conquête, toujours fragile et temporaire, d'espaces d'autonomie procède de négociations, d'arrangements et parfois de ruses, en amont et en aval des œuvres, elle mobilise avant tout « l'arme » première des cinéastes : le langage filmique. C'est précisément la question des usages détournés des techniques d'expression cinématographiques pour élaborer des discours critiques sur l'ordre politique qui travaille nos analyses filmiques.

Pour autant, il ne s'agit pas d'apparenter ces films à des « échanges en coulisses<sup>6</sup> », autant de tactiques de résistance subreptices qui redonneraient aux sans-pouvoirs un sens de la dignité et de l'autonomie. Cette approche « populiste » dirait Charles Tilly<sup>7</sup>, donne une vision romantique et indifférenciée des « dominés » qui « résistent » au quotidien par des pratiques et des langages codés, à l'insu des détenteurs du pouvoir. Le lecteur l'aura compris : il n'est nullement question d'envisager les auteurs des films abordés comme des dissidents héroïques<sup>8</sup> ; une vision souvent cultivée en Occident au sujet des artistes œuvrant dans des contextes non démocratiques<sup>9</sup>. De même, il serait parfaitement naïf de rechercher les prémises de la révolte dans cette forme d'art critique. Incontestablement, certains cinéastes ont fait preuve d'une réelle audace politique, qui s'est notamment transposée sur le terrain contestataire lors de l'éphémère *Printemps de Damas* en 2000, peu

---

<sup>5</sup> Leur situation rappelle par certains aspects ce que Justyne Balasinski a pu observer au sujet du théâtre de l'allusion et du théâtre clandestin en Pologne, qui engendrent « un apprentissage des pratiques de négociation politique et de jeu tactique avec le censeur et les représentants du parti ». Cf. « Boycott : les comédiens face à l'état de guerre de 1981 en Pologne », dans Balasinski J., Mathieu L. (dir.), *Art et contestation*, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 89.

<sup>6</sup> Cf. James C. Scott, *Domination and the Art of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven, Yale University press, 1990.

<sup>7</sup> « Domination, Resistance, Compliance... Discourse », *Sociological Forum*, vol. 6, n° 3, 1991.

<sup>8</sup> Dans un article de Stuart Klawans, les cinéastes syriens sont décrits comme « a congeries of artists living in internal exile, thrown back on their own resources and determined to stay true to their personal vision » [Un petit groupe d'artistes vivant dans un exil intérieur, livrés à eux-mêmes et déterminés à rester fidèles à leur vision personnelle] Cf. « Wind From the Mideast », *The Nation*, 5/06/2006.

<sup>9</sup> Comme Georges Faraday a pu le remarquer à propos des cinéastes soviétiques. Cf. *The Revolt of the Filmmakers. The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry*, Pennsylvania University Press, 2000.

de temps après l'arrivée de Bachar al-Assad au pouvoir<sup>10</sup>. Les cinéastes Omar Amiralay et Oussama Mohammad ont notamment été les instigateurs du *Manifeste des 99*<sup>11</sup>, qui réunissait des artistes et intellectuels appelant à des réformes démocratiques. Mais cette mobilisation, qui se revendiquait comme apolitique, n'a pas produit d'effet d'entraînement sur des secteurs plus larges de la société. De même, la portée critique des œuvres est restée limitée puisque la censure en a confiné la diffusion à une élite intellectuelle et cinéphile. Enfin, si les films véhiculent une forme d'expression contestataire, son objet n'est pas revendiqué comme tel : les cinéastes font avant tout du cinéma, même si la dimension politique est omniprésente. Ce constat prosaïque souligne l'ambivalence de ce registre contestataire, une ambivalence dont il tire toute sa force mais aussi ses limites.

L'écriture cinématographique, parce qu'elle a le pouvoir d'opacifier les frontières entre le réel et la fiction, rend possible des formes d'expression critiques et contestataires, malgré le verrouillage politique de l'espace public. La réflexion menée ici est guidée par le souci de rendre compte de ces répertoires contestataires singuliers, non pas en posant la question de leur hypothétique efficacité mobilisatrice mais en interrogeant les stratégies narratives à partir desquelles ils s'élaborent. Déplacements de sens, brouillage des repères temporels, personnages à la marge, sont autant de dispositifs de mise en scène qui permettent de suggérer sans afficher, de dénoncer tout en divertissant et de mettre en images et en mots ce qui ne fait habituellement pas l'objet de discussions dans la sphère publique. Cette pratique du cinéma interpelle le politique à plusieurs titres. Tout d'abord, elle réinstalle l'expression critique dans un contexte où elle n'a plus cours, défiant ainsi l'autorité du régime. Ensuite, elle en donne à voir et à comprendre certains modes de fonctionnement. Enfin, ce cinéma nomme et incarne différentes gradations de l'oppression et de l'aliénation. Ce glissement du cinéma vers le politique s'effectue dans une oscillation constante entre récits singuliers et

---

<sup>10</sup> En 2000, des intellectuels, des représentants de courants politiques dissidents et des artistes se mobilisent pour demander des réformes, au moyen de pétitions et de cercles de discussion informels. Ce mouvement est rapidement endigué au moyen d'une « double stratégie d'exclusion et de cooptation » consistant à emprisonner certains acteurs et à octroyer à d'autres une accréditation au débat. Cf. Élisabeth Picard, « Syrie : la coalition autoritaire fait de la résistance », *Politique étrangère*, 2005.

<sup>11</sup> Publié dans le quotidien libanais *al-Safir* le 27 septembre 2000, ce manifeste s'inscrit dans la rhétorique universaliste des droits de l'Homme et de la liberté d'expression.



expériences vécues collectives, entre fiction et réel. Ce sont les modalités de cette transposition du cinéma vers le politique qui irriguent nos questionnements. L'objectif est de montrer comment les auteurs des films analysés se réapproprient la parole et remettent en question la légitimité du pouvoir politique en dénonçant son arbitraire et ses stratégies de domination.

### *Interroger un film politiquement*

Axé sur les usages du langage cinématographique dans l'énonciation de formes d'expression critiques en contexte autoritaire, cet ouvrage se situe au croisement de la science politique, de l'anthropologie visuelle et des études cinématographiques. Il s'agit ainsi d'articuler des questionnements politologiques à une réflexion sur l'écriture cinématographique. Aussi, les films analysés ici ne sont pas envisagés comme des ressources explicatives du politique en Syrie mais bien comme un matériau organisé de manière subjective par un auteur, faisant émerger des phénomènes pouvant être compris comme étant de nature politique. Cet angle d'approche produit inévitablement un effet tronquant sur l'objet cinématographique, dans la mesure où il ne le saisit que pour ce qu'il a à dire en termes politiques. En effet, un cinéaste réalise rarement un film dans une finalité politique. Il convient dès lors de se demander dans quelles conditions la fonction politique de l'œuvre émerge et devient pertinente. Si la question des liens entre le cinéma et le politique n'est pas nouvelle, peu de travaux s'aventurent au cœur des œuvres. L'originalité des analyses présentées ici réside dans le fait qu'elles se situent du point de vue des pratiques de construction de sens par l'image et le son. Il ne s'agit donc pas de postuler *a priori* de la dimension politique et critique de notre corpus, mais de voir comment celle-ci s'élabore, à partir des films, au plus près des techniques d'écritures cinématographiques.

Ce parti pris analytique accorde une place essentielle aux cinéastes, principaux producteurs de signification. De ce fait, les films ne sont pas envisagés comme des « objets politiques non identifiés<sup>12</sup> », qui, dans la lignée de l'approche sémiotique de la culture élaborée par Clifford

---

<sup>12</sup> Denis Constant Martin, dir., *Sur la piste des OPNI*, Collection Recherches Internationales, Karthala, 2002.

Geertz<sup>13</sup>, seraient des réceptacles de symboles donnant accès à des systèmes de représentations politiques<sup>14</sup>. Si l'on suit cette perspective analytique, toute production artistique devient potentiellement politique dans la mesure où elle permettrait d'accéder à la lisibilité des contextes historique, politique et culturel desquels elle est issue. Cette approche interprétative, particulièrement prégnante dans l'analyse des sociétés « lointaines » ou « exotiques », émerge dans de nombreuses études consacrées au cinéma égyptien par exemple<sup>15</sup>. Considéré comme un vecteur central de la culture populaire, le cinéma serait ainsi révélateur d'un « état de société<sup>16</sup> » ou d'un imaginaire politique collectif<sup>17</sup>. Néanmoins, qu'est-ce qui permet de procéder à une telle montée en généralité ? Un sérieux raccourci méthodologique émerge alors : des œuvres élaborées par des individus appartenant à des mondes sociaux spécifiques, mus par des logiques professionnelles, esthétiques et économiques propres, sont assimilés à la réalité sociale, comme si cette dernière était rendue telle qu'elle.

Or, si un film possède toujours une valeur anthropologique dans le sens où il puise son matériau dans le réel, ceci ne signifie pas pour autant qu'il reflète la réalité, même s'il produit effectivement un effet de réalité : il donne seulement un point de vue sur elle<sup>18</sup>. Comme le fait remarquer Éliane de Latour au sujet des films ethnographiques, « la mise en scène

---

<sup>13</sup> Cf. *The Interpretation of Cultures*, Chicago, Basic Books, 1973.

<sup>14</sup> On retrouve cette idée chez Murray Edelman, selon laquelle les œuvres d'art seraient des réservoirs de conceptions et de perceptions qui contribueraient à former les idées et actions politiques des individus. Cf. *From Art to Politics: How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, University of Chicago Press, 1995.

<sup>15</sup> Voir par exemple Walter Armbrust, « Islamists in Egyptian Cinema », *American Anthropologist*, Arlington, vol. 104, n° 3, 2002, ou encore, Joel Gordon, *Revolutionary Melodrama: Popular Film and Civic Identity in Nasser's Egypt*, University of Chicago, Middle East Documentation, 2001.

<sup>16</sup> Cf. Alain Malassiné, *Société et cinéma. Les années 1960 en Grande Bretagne : essai d'interprétation sociologique*, Paris, Lettres modernes, 1979.

<sup>17</sup> Cf. Yannick Dehée, *Mythologies politiques du cinéma français, 1960-2000*, Paris, Collection « La politique éclatée », PUF, 2000.

<sup>18</sup> En cela, le film relève d'un processus d'énonciation spécifique, différent de celui de la littérature par exemple. Le cinéma représente autant qu'il raconte à l'instar du genre dramatique : comme au théâtre, on se situe au-delà du simple domaine narratif, au niveau de la représentation. L'énoncé filmique est construit à la fois par une narration (montage) et par une monstration (rendue par les différents points de vue et la composition de l'image : cadres, angles de prise de vue, échelles des plans, focales, mouvements de caméra).

est le point culminant où viennent se refléter l'affirmation de l'auteur, sa subjectivité et l'expression du monde réel dont il rend compte<sup>19</sup> ». De fait, la place du cinéaste, avec son travail et ses analyses, est souvent ignorée au profit de celle du spectateur et de la question de la réception. Soit il incombe au chercheur de préserver ce dernier de la manipulation<sup>20</sup>, en dévoilant les messages politiques cachés des films issus des industries cinématographiques dominantes<sup>21</sup>. Soit le spectateur est conçu comme le principal pourvoyeur de signification d'un film. Ainsi, selon Jean Pierre Esquenazi, « L'ensemble de ce qui s'est dit à propos d'un film constitue l'horizon et les limites de l'analyse du film<sup>22</sup>. » L'œuvre n'existe alors qu'à partir du moment où elle est transformée et interprétée par divers mondes sociaux<sup>23</sup>.

Le film lui-même, avec ses modes d'énonciation propres, finit par devenir accessoire. C'est comme si l'intentionnalité des créateurs était conçue comme le produit de leurs rêves, de leurs fantasmes et de leur talent ; et donc exclue du domaine de l'investigation des sciences sociales. Lorsque les politologues s'intéressent aux intentions des cinéastes, ils les situent, le plus souvent, dans des questionnements externes à leurs œuvres. C'est ainsi qu'ils recherchent les points de recoupement entre les origines sociales, les parcours professionnels et les engagements politiques de ces derniers avec leurs films<sup>24</sup>. Or, un film forge avant tout un regard, faisant émerger une sensibilité, un rapport au monde et aux choses. Il est en cela ancré dans la singularité : singularité du point de vue qu'il expose et surtout, singularité de la manière dont il est exprimé. Maurice Merleau-Ponty envisage la signification de l'art, non pas par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement spatio-temporel des éléments de l'œuvre. Il rappelle ainsi que la fonction du film n'est pas de nous faire connaître les faits ou les

---

<sup>19</sup> Cf. « Voir dans l'objet : documentaire, fiction, anthropologie », *Communications*, n°80, EHESS/le Seuil, 2006, p. 189.

<sup>20</sup> Michael A. Genovese parle de spectateurs potentiellement « victimes » du cinéma. Cf. *Politics and Cinema, an Introduction to Political Films*, Needham Heights, Ginn Press, 1987.

<sup>21</sup> Peter J. Hass, Terry Christensen, *Projecting Politics. Political Messages in American Films*, New York, Sharpe, 2005.

<sup>22</sup> Cf. « Le film, un fait social », *Réseaux*, vol. 18, n°99, 2000, pp. 36 et 37.

<sup>23</sup> Aussi, les « spectateur-faiseurs » semblent se substituer aux créateurs. Cf. Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007.

<sup>24</sup> Cf. Audrey Mariette, « Scénariser le social pour le filmer », *Raisons politiques*, vol. 2, n° 39, 2010.

idées mais que son sens est incorporé à son rythme. En cela, un film ne veut rien dire que lui-même<sup>25</sup>.

D'autres démarches, plus attentives aux ressources expressives déployées par la technique cinématographique et à ce « qui se joue dans les films<sup>26</sup> », interrogent ceux-ci sous l'angle de la théorie politique. L'enregistrement de la réalité, sa mise en récit par le montage, la captation des émotions, permettraient le renouvellement de questionnements politologiques. C'est la suggestion de Dominique Cochart qui invite à porter une attention accrue aux liens entre vie privée et comportements politiques, à partir d'un documentaire de Ken Loach sur une mobilisation sociale<sup>27</sup>. Laurent Godmer souligne également la portée heuristique du cinéma qui permet « de visualiser les usages et les sens pratiques des concepts et des actions à dimension sociopolitique<sup>28</sup>. » En comparant un roman avec son adaptation cinématographique, David Smadja insiste sur la spécificité du langage filmique et « d'une écriture du politique comme images-mouvement<sup>29</sup>. » Il montre ainsi, au moyen d'une analyse filmique détaillée, que la conceptualisation des phénomènes politiques peut être complexifiée par leur mise en récit cinématographique. Ces approches sont particulièrement intéressantes dans la mesure où elles envisagent le rapport entre la politique et le cinéma, non plus sous l'angle de ce qui relie des contenus à un contenant, le cinéma permettant d'observer un objet politique préexistant<sup>30</sup>, mais du point de vue d'une vision du monde spécifique élaborée au moyen d'une technique artistique propre.

Néanmoins, ce type d'analyse cultive un flou méthodologique sur le point de vue en question, qui est à la fois celui du cinéaste, des critiques

---

<sup>25</sup> « Le cinéma et la nouvelle psychologie », dans *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, [1948] 1996.

<sup>26</sup> Alice Béja, « Au-delà de l'engagement : la transfiguration du politique par la fiction », *Tracés*, n° 11, 2006.

<sup>27</sup> « Une figure de l'intime et du politique, *Les dockers de Liverpool* de Ken Loach », dans Majastre O., Pessin A. (dir.), *Vers une sociologie des œuvres (Tome 2)*, Paris, L'Harmattan, 2001.

<sup>28</sup> Cf. « Science politique et cinéma : penser le politique et le local avec Éric Rohmer, *Raisons politiques*, vol. 2, n° 38, 2010, p. 17.

<sup>29</sup> Cf. « Cinématographie du rapport à la Loi dans *The trial* d'Orson Welles », *Raisons politiques*, vol. 2, n° 39, 2010, p. 115.

<sup>30</sup> Comme le fait remarquer David Smadja dans « Cinématographie du politique ou l'écriture du politique comme image-mouvement », *Raisons politiques*, vol. 2, n° 38, 2010.

de cinéma et des spectateurs. De même, l'hypothèse de l'affinement des catégories politologiques par l'observation cinématographique, ne tendrait-elle pas à assimiler trop hâtivement la pensée en image avec les préoccupations du chercheur ? Les univers fictionnels, en mobilisant des personnages avec des caractéristiques et des comportements à partir desquels se déploie l'infinitude des relations humaines, peuvent effectivement être observés d'un point de vue sociologique<sup>31</sup>, politologique, anthropologique ou encore philosophique, comme le propose Stanley Cavell à partir du cinéma hollywoodien<sup>32</sup>. Pour autant, cette démarche « ne signifie pas que l'on fait du cinéma un simple réceptacle d'interrogations philosophiques ou encore une illustration<sup>33</sup>. » Aussi, les sciences sociales et le cinéma relèvent de formes d'activités et de registres distincts, n'excluant pas des zones de passage entre les deux. Comme le soulignent Philippe Corcuff et Sandra Laugier<sup>34</sup>, le traitement cinématographique de questions propres aux sciences sociales renvoie aux caractéristiques du « jeu de langage » cinématographique. Le cinéma propose alors un mode singulier de vérité, différent du mode scientifique de vérité travaillant les sciences sociales. C'est bien de cette singularité dont parle Pierre Francastel qui considère que l'art est une des formes de la pensée en acte, irréductible aux autres<sup>35</sup>. Celle-ci suppose un « régime d'énonciation » propre qui, si l'on suit la définition qu'en donne Bruno Latour, porte les traces d'un énonciateur désormais absent, traces qui restent visibles dans son énoncé et qu'il faut repérer pour lui donner un sens<sup>36</sup>.

Si le matériau destiné à l'œuvre d'art est d'ordre imaginaire, il ne s'extrait de l'état de rêverie pour former le contenu de l'œuvre d'art que

---

<sup>31</sup> On pense notamment à l'analyse de *Don Quichotte* élaborée par Alfred Schütz pour réfléchir à la notion de sens commun. Cf. « Don Quichotte et le problème de la réalité », *Sociétés*, n°89, 2005.

<sup>32</sup> « À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage », Paris, *Cahiers du cinéma*, 1993, [*Pursuits of Happiness, The Hollywood Comedy of Remarriage*, 1981].

<sup>33</sup> Cf. Philippe Corcuff et Sandra Laugier, « Perfectionnisme démocratique et cinéma : pistes exploratoires », *Raisons politiques*, vol. 2, n° 38, 2010, p. 33.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Ce qu'il appelle plus précisément la « pensée plastique ». Cf. « Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps figuratif de la renaissance », *L'année sociologique*, vol. 3, 1963.

<sup>36</sup> « Petite philosophie de l'énonciation », dans Basso P., Corrain L. (dir.) *Eloqui de senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri, Orizzonti, compiti e dialoghi della semiotica. Saggi per Paolo Fabbri*, Costa & Nolan, Milan, 1998.

lorsqu'il est mis en ordre et organisé, ce qui ne se produit que si une intention vient contrôler la sélection et le développement de ce matériau<sup>37</sup>. L'analyse d'une œuvre suppose que l'on tienne compte de la spécificité de ses modes d'énonciation, agencés en première instance par l'artiste. Pour cela, il convient d'abord de regarder ce que l'artiste donne à voir avant de chercher à expliquer son œuvre par des facteurs ou des questionnements qui lui sont extérieurs. L'analyse proposée par Lilian Mathieu du film *L'Humanité* (Bruno Dumont, 1999), à l'aide des outils conceptuels forgés par Luc Boltanski et Laurent Thévenot, fait apparaître que les intentions d'un artiste appartiennent bien à un registre différent de celui du chercheur en sciences sociales. En effet, si la sociologie de la justification permet de produire une interprétation pertinente du microcosme social mis en scène par le cinéaste, elle permet aussi de montrer que le film relève *in fine* d'un ordre métaphysique et spirituel, conçu comme tel par ce dernier<sup>38</sup>. Aussi, si une œuvre peut soulever des questions propres aux sciences sociales, elle ne saurait s'y réduire.

### *Pour une analyse filmique pragmatique*

Interroger un film politiquement ne se réduit pas à une analyse de contenu mais consiste à repérer et à décrire, à partir des différentes ressources propres au langage cinématographique, des thématiques, des catégorisations et des objets qui relèvent du politique. Dans le cas qui nous intéresse, il s'agit plus spécifiquement de voir à partir de quels dispositifs d'écriture filmique émerge le regard critique. Pour ce faire, les analyses restituent des « effets de travail » comme dirait Jean Louis Comolli<sup>39</sup>, indices tangibles de l'énonciation du point de vue du réalisateur. Cet angle d'approche situe l'analyse au cœur de l'agencement des images et des sons, selon une démarche interprétative qui se concentre sur « les interrelations entre ce qui est donné à voir et ce qui

---

<sup>37</sup> Cf. Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, J. Chambon, [1985] 1991.

<sup>38</sup> « L'Humanité ou le cinéma a social », *Mouvements*, n° 27/28, 2003.

<sup>39</sup> Parmi ces « effets de travail », il considère que l'opération de montage est fondamentale en ce qu'elle multiplie les traces visibles du travail de production signifiante. Cf. « Technique et idéologie : caméra, perspective, profondeur de champ » *Cahiers du cinéma*, n° 234-235, p. 100.

est impliqué par la façon dont on donne à voir<sup>40</sup>». Dès lors, il ne s'agit pas de mobiliser une méthode experte pour révéler des sens cachés mais de rendre compte des passerelles entre la réalité ordinaire et la réalité de la fiction.

À la suite des travaux de Lena Jayyusi sur le texte filmique et les médias<sup>41</sup>, les films sont envisagés comme des objets produits de l'intérieur de l'organisation sociologique et pratique d'un ensemble institutionnellement organisé d'activités. Dans cette perspective, on peut considérer qu'un film partage avec le sens commun les pratiques de narration, de description, d'inférence, d'affirmation, d'interrogation, de condamnation et d'interpellation. En effets, les accointances entre monde fictionnel et monde vécu ne s'exercent pas différemment selon qu'on assiste à une scène de la vie quotidienne ou à une séquence filmique mais relèvent d'une même logique cognitive. Ainsi, c'est l'interaction entre le contexte filmique et le contexte 'naturel' qui nous permet d'identifier les ruptures et les continuités dans une succession de plans et d'appréhender des images particulières comme des objets narratifs spécifiques (flash-back, rêve, détail psychologique, touche poétique, etc.). Toute modification, décalage, incongruité entre ces espaces d'agencement renvoie à un style et à une esthétique spécifique de la forme narrative et fait émerger le sens du discours, coproduit par la diégèse et la narration. C'est précisément dans une telle réciprocity que l'équivoque, l'ambiguïté, un sens détourné, un paradoxe peuvent devenir une part constituante du récit filmique. L'intelligibilité filmique est donc indexée à un sens commun qui définit des projections, des interprétations possibles et pertinentes par rapport à un contexte culturel, historique, social et politique particulier.

Les travaux de Baudouin Dupret sur les objets audio-visuels<sup>42</sup>, s'inscrivant dans la lignée de ceux de Lena Jayyusi sur le texte filmique et

---

<sup>40</sup> Cf. Jean Paul Desgoutte, *Le verbe et l'image. Essais de sémiotique audiovisuelle*, Paris, L'Harmattan, 2003.

<sup>41</sup> Notamment, « *Toward a socio-logic of the film text* », *Semiotica*, n° 68, 1988, « The reflexive nexus : photo-practice and natural history », *The Australian Journal of Media & Culture*, vol. 6, n° 2, 1991 et « Entre dire et montrer : La formulation et la contestation de la vérité médiatique », dans Dupret B., Ferrié J. N. (dir.), *Médias, guerre et identités, Les pratiques communicationnelles de l'appartenance communautaire et religieuse*, Paris, Archives contemporaines, 2008.

<sup>42</sup> « Le public qu'on se prête. Trois chaînes arabes et leur 'présentation de soi' (al-Jazeera, al-Manar, al-Hurra) », dans Dupret B., Ferrié J. N. (dir.), *Médias, guerre et identités*,

d'Eric Livingston sur la lecture<sup>43</sup>, insistent sur le fait que l'on ne peut dissocier l'objet filmique de sa lecture. À leur suite, on peut considérer que regarder un film consiste à saisir un flux d'images et de sons dans la cohérence que son auteur cherche à produire, au moyen d'une variété d'indices scéniques et contextuels. Ces indices de lecture sont à la fois présents dans l'objet filmique et découverts et assemblés par le spectateur. Le film et son visionnage constituent une seule et même chose : regarder un film, c'est faire émerger sa « texture d'intelligibilité », c'est-à-dire des éléments indiquant comment il devrait être lu. De ce fait, les possibilités interprétatives ne sont pas infinies mais contraintes par les images et le récit. Dès lors, la question de la réception peut être aussi appréhendée pour ce qu'elle a de simultané et de commun avec le processus de réalisation. Pour reprendre les termes de Paul Ricoeur<sup>44</sup>, tout en prenant des distances avec son approche herméneutique, le processus de « configuration » d'un récit, qui désigne le moment où il s'ordonne, et celui de sa « reconfiguration », qui se produit lors de la lecture, ne sont pas fondamentalement dissociés. Considérer ces opérations comme distinctes revient à rendre un texte autonome de l'intention de son auteur. Plus, c'est ne voir dans la dimension fictionnelle d'un récit que ce qui le distingue de la réalité et lui attribuer une fonction de transfiguration du réel<sup>45</sup>.

Il ne s'agit pas d'affirmer que les films auraient un sens unique et absolu que le spectateur devrait retrouver mais d'interroger les mécanismes de l'intelligibilité filmique afin de procéder à une herméneutique située, une démarche qui se place au plus près des mécanismes tangibles de la compréhension. Cette posture suppose qu'il existe une compréhension *a minima* d'un film, laquelle repose sur un savoir visuel et culturel commun, instruit par une expérience du vécu partagée. Mais cette attitude n'est pas naïve, dans le sens où elle se juxtapose à celle du chercheur qui questionne le film dans un but bien précis et le visionne plusieurs fois ; chercheur qui dispose aussi d'une

---

*Les pratiques communicationnelles de l'appartenance communautaire et religieuse*, Paris, Archives contemporaines, 2008 et avec Enrique Klaus, « Terrorisme et vidéoclips de plaidoyer », dans O. Lamoum (dir.), *Médias et islamisme*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo (« Études contemporaines »), 2010.

<sup>43</sup> *An Anthropology of Reading*, Indiana University Press, 1995.

<sup>44</sup> *Temps et récits*, tome II (La configuration dans le récit de fiction), Paris, Le Seuil [1984] 1991 et tome III (Le temps raconté), Paris, Le Seuil, [1985] 1991.

<sup>45</sup> *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, Coll. Points Essais, [1975], 1997.



connaissance du contexte culturel et socio-politique dans lequel les films ont été produits. Celui-ci partage donc une communauté d'expérience avec ce spectateur ordinaire dans la peau duquel il prétend se glisser, idéalement conçu pour les besoins de l'analyse. Toutefois, les catégories de sens commun étant distribuées de manière différenciée, cette projection empathique rencontre ses limites. En effet, si des catégories de sens commun peuvent être partagées de manière universelle, d'autres sont liées à des contextes historiques, nationaux et communautaires spécifiques. Dans notre cas, certains éléments vont faire immédiatement sens pour un spectateur syrien mais pas forcément pour un étranger, comme l'évocation d'un personnage politique, d'un événement historique ou d'une chanson. D'autres éléments, au contraire, sont davantage localisés, renvoyant à des groupes sociaux spécifiques<sup>46</sup>. De ce fait, l'analyse a parfois nécessité d'avoir recours à des personnes compétentes pour expliciter certaines références culturelles.

### *Organisation de l'ouvrage*

Le premier chapitre, prélude aux analyses filmiques, est conçu comme un repérage des spécificités de la fabrique cinématographique en Syrie, du point de vue de sa relation au politique. Il s'ouvre sur un examen des fondements idéologiques censés orienter cette production encadrée par l'État, pour mieux comprendre les conditions de l'émergence d'un cinéma d'auteur, qui va peu à peu s'affranchir de certaines contraintes idéelles. Afin d'éclairer les rouages de ce système de production, il est d'abord question des incohérences de la politique cinématographique, empesée par des circuits bureaucratiques complexes. Il s'agit ensuite d'évaluer les effets des contraintes de ce système sur les œuvres, à partir de traits caractéristiques de certains dispositifs narratifs propres aux films réalisés au sein de l'Organisme général du cinéma. La dernière partie de ce chapitre porte sur l'attitude des autorités face aux films hétérodoxes. Celle-ci retrace les différentes étapes d'une réappropriation politique : tout d'abord dans le cadre du festival de Damas, puis par le biais d'un renforcement de la censure dans les années 1990 et enfin, au moyen

---

<sup>46</sup> Dans *Sacrifice* (2002), qui se déroule au sein de la communauté alaouite, le réalisateur, lui-même originaire de cette communauté, mobilise des références à des coutumes et à une mythologie allant de soi pour ses membres mais pas pour le restant de la population syrienne.

d'une marginalisation du cinéma d'auteur dans le contexte du boom de l'industrie télévisuelle depuis les années 2000.

Les quatre chapitres suivants, organisés selon une logique thématique, examinent les manières dont les cinéastes mettent en forme leurs points de vue critiques sur l'ordre politique. La réflexion découle à la fois d'analyses transversales, au sein desquelles certains thèmes se déclinent sur l'ensemble d'un film, mais aussi d'analyses parfois plus circonscrites de séquences isolées. Des planches de photogrammes, dont l'intégralité n'a pas pu être présentée pour des raisons éditoriales, viennent rendre compte des marques d'écriture cinématographiques qui ont guidé nos interprétations. Conçues comme des citations filmiques, elles ne retranscrivent que de manière imparfaite la continuité du récit. En effet, une image dans un film est toujours la trace, à la fois de celles qui la précèdent et de celles qui lui succèdent. De même, un plan n'a de sens qu'en relation avec les autres<sup>47</sup>. Malgré cette limite, les planches de photogrammes restent indispensables en ce qu'elles restituent de manière concrète le cheminement et les éléments sur lesquels se fondent les analyses. Par ailleurs, les entrées thématiques qui organisent ces quatre chapitres ne sont pas envisagées comme des données socio-politiques construites *a priori*, que les films viendraient illustrer, mais sont déduites des énoncés filmiques.

Notre exploration de la prise de parole contestataire exprimée par le cinéma commence par la problématique du pouvoir et de la domination. L'objectif est de montrer que la mise en scène, attribut de la dramatisation du pouvoir politique, se heurte ici au pouvoir du cinéma, lequel subvertit ses symboles, ses effigies et ses rituels. Pour mieux comprendre comment s'opère cette inversion (infime et fugace) du rapport de force entre le régime de visibilité du pouvoir et l'incarnation cinématographique du pouvoir, une attention particulière est portée aux dispositifs narratifs par lesquels les cinéastes manipulent et déplacent les significations qui lui sont habituellement associées. Ce questionnement est d'abord envisagé à partir des registres de la caricature et de la satire, lesquels détournent les symboles du pouvoir pour mieux en dévoiler le

---

<sup>47</sup> Béla Balázs remarque à ce propos : « Un sourire est un sourire, même s'il est vu sur une prise de vue isolée, mais ce à quoi ce sourire renvoie, ce qui l'a incité, ce qui en résulte et sa signification dramatique, tout cela ne peut émerger que des prises de vue qui précèdent et qui suivent ». Cf. *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art*, New York: Dover Publication Inc., 1970, p. 118.

spectacle absurde et cruel. Ce sont ensuite les représentations des figures de pouvoir au prisme de l'Histoire qui retiennent notre attention. Réinterprétées au sein de récits fictionnels, elles éclairent certaines modalités de la fabrique du culte de la personnalité, tout comme elles permettent un retour critique sur l'héritage nationaliste et progressiste du pouvoir baathiste. Enfin, ce deuxième chapitre examine des films qui traitent de l'accès et du maintien au pouvoir pour en dénoncer les fondements et les méthodes.

Les politiques publiques comme cibles d'énoncés cinématographiques critiques, constituent la thématique du troisième chapitre. Celle-ci en croise une autre : la subversion du genre documentaire par Omar Amiralay<sup>48</sup>. L'étude de deux œuvres majeures de ce cinéaste permet, d'une part, la mise en lumière des contradictions des politiques développementalistes menées par le parti Baath dans les années 1960 et 1970 et, d'autre part, de retracer le cheminement cinématographique de l'engagement de ce cinéaste si singulier et si central de la scène artistique et intellectuelle en Syrie. *Film Essai sur le barrage de l'Euphrate*, son premier film, réalisé en 1969, outrepassa les codes du documentaire qui prévalaient jusqu'alors. Son propos n'en reste pas moins ambigu quant à la finalité de l'un des plus grands chantiers de construction de l'ère baathiste. Mais Omar Amiralay se réoriente vers une critique ouverte avec son deuxième film *Vie quotidienne dans un village syrien*, réalisé en 1972. À travers un style moins formaliste et dans un souci de confronter le discours officiel et la réalité, il dénonce les contradictions des politiques de développement rural et leurs effets pervers.

Le chapitre suivant est consacré aux procédés cinématographiques permettant la production de jugements critiques sur la nature, la légitimité et le fonctionnement de l'État en Syrie. Les films analysés ici dénoncent, chacun à leur manière, des formes d'injustices socio-économiques, conséquences d'un État à la fois prédateur et défaillant. La première partie permet de poursuivre l'exploration de l'œuvre d'Omar Amiralay et d'éclairer sa critique du capitalisme d'État, formulée avec

---

<sup>48</sup> Omar Amiralay est né à Damas en 1944. Sa carrière de documentariste s'est partagée entre la Syrie et la France. Il a réalisé *Essai sur le Barrage de l'Euphrate* (1969), *La vie quotidienne dans un village syrien* (1972) et *Les Poules* (1978) avec la télévision syrienne. Il a également réalisé une dizaine de documentaires pour la télévision française, dont *Il y a tant de chose encore à raconter* (1997) et *Déluge au pays du Baath* (2003) pour ARTE. Sa disparition en 2011, un mois avant le début de la révolte, a laissé un grand vide dans le milieu artistique et intellectuel syrien.

humour dans *Les poules* (1978). Nous revenons ensuite au genre fictionnel, souvent moins incisif sur ce sujet, avec des films dans lesquels les destins des personnages sont entravés par l'absurdité de mesures étatiques. D'autres mettent au jour certaines conséquences de la captation de l'appareil étatique par la corruption. Cette section examine notamment la question des défaillances de la justice, mises en scène dans des récits évoquant L'État de nature ainsi que la suprématie de l'ordre communautaire. Les différences de traitement de cette problématique, plus ou moins critiques selon les auteurs, montrent que certains d'entre eux cultivent certaines illusions quant à la possibilité d'un État justicier et intégrateur.

Enfin, le dernier chapitre traite des conflits d'interprétation que certains films font émerger au sujet de l'Histoire et de la mémoire. Il s'agit de montrer comment certains cinéastes réinterprètent et contestent des registres identificatoires censés façonner les modalités de l'appartenance nationale, déployées dans une version officielle de l'Histoire, avec ses mythes et ses héros. L'analyse est tout d'abord axée sur la démythification de la cause palestinienne, paradigme du discours nationaliste arabe, à partir de perspectives distinctes. La première adopte un point de vue palestinien qui évoque le traumatisme de la création de l'État d'Israël, les conséquences de l'occupation mais aussi, l'hypocrisie des dirigeants arabes. La seconde, transposée sur la scène syrienne, remet en cause l'instrumentalisation de la cause palestinienne et du nationalisme arabe par le régime. La deuxième partie de ce chapitre est consacrée aux mises en récits cinématographiques du martyr, également propice à la dénonciation des cadres de l'appartenance nationale tels qu'ils sont définis par le régime. L'analyse porte sur les réinterprétations de figures de martyr à travers deux catégories : le combattant anonyme et les figures exemplaires.