



# Réappropriation du récit de la révolte dans les documentaires syriens d'après 2011

**Nicolas Appelt**

Global Studies Institute (GSI) – Unité d'arabe (Université de Genève)

*Sociétés politiques comparées*

45, janvier-avril 2018

ISSN 2429-1714

Article disponible en ligne à l'adresse : [http://www.fasopo.org/sites/default/files/charivaria1\\_n45.pdf](http://www.fasopo.org/sites/default/files/charivaria1_n45.pdf)

Citer le document : Nicolas Appelt, « Réappropriation du récit de la révolte dans les documentaires syriens d'après 2011 », *Sociétés politiques comparées*, 45, mai-août 2018



## Réappropriation du récit de la révolte dans les documentaires syriens d'après 2011 Nicolas Appelt

Dans le prologue de son documentaire *300 Miles* (2016), Orwa Al Moqdad s'adresse en voix-off à sa nièce Nour. Le réalisateur se trouve alors à Alep et la jeune fille à Deraa, dans le sud de la Syrie, la distance qui les sépare donnant le titre au film. Cinq ans se sont écoulés depuis leur aurevoir sans qu'ils puissent se rencontrer à nouveau, séparés, comme l'exprime le réalisateur, qui endosse donc le rôle de narrateur, par des lignes de front, des attentats-suicides, des missiles, des soldats, des gangs et des meurtriers. Face à cette révolution qui s'est, selon ses mots, transformée en guerre, son film se présente comme une quête pour comprendre comment des frontières se sont érigées dans le pays :

Je cherche une réponse à t'apporter quand je reviendrai et que tu me questionneras sur toutes ces distances qui nous ont séparés<sup>1</sup>.

Cette volonté de compréhension, qui est commune à plusieurs documentaires, constitue une tentative de se réapproprier le récit de la révolte et du conflit en Syrie, dans un contexte d'embargo médiatique voulu par le régime de Damas et de trop-plein d'images. D'un côté, les autorités syriennes ont cherché à instauré un blocus médiatique afin d'être en mesure d'imposer leur récit de la révolte – celui d'un complot mené par des « infiltrés » ou d'« une entreprise terroriste islamiste<sup>2</sup> ». D'un autre côté, les centaines de milliers de vidéos, pour la plupart anonymes et postées sur YouTube, contribuent, de façon paradoxale, à en obscurcir la visibilité, précisément à cause d'un « effet de masse<sup>3</sup> ».

Dans une telle configuration, certes ultraminoritaires, les documentaires syriens, à l'instar de *300 Miles*, représentent de « nouveaux modes d'appréhension du réel et de sa mise en récit, délestés des contraintes imposées par un régime qui s'était arrogé le monopole de l'interprétation des faits selon une trame narrative immuable<sup>4</sup> ». Il s'agira ainsi dans cet article de mettre en perspective la manière dont leurs réalisateurs intègrent la question de cette réappropriation et comment ils l'expriment en images, au-delà des situations et des contextes propres à chaque film. L'analyse de plusieurs documentaires permet d'avancer l'hypothèse selon laquelle la réappropriation du récit de la révolte et du conflit s'articule avec la réappropriation de l'espace et de la mémoire. Bien que cette articulation soit présente dans de nombreux documentaires, un corpus de sept films, tous tournés après mars 2011, et plus précisément à partir de 2012, a été retenu : *Al-Rakib Al-Khaled (Le Sergent immortel*, Ziad Kalthoum, 2013), *Ala hafet alhayat (On the Edge of Life*, Yaser Kassab, 2017), *194. Nahna, wlad al moukhayyam (194, nous les enfants du camp*, Samer Salameh, 2017), *Home* (Rafat Alzakout, 2015), *The Taste of Cement* (Ziad Kalthoum, 2017), *Manazil bela*

<sup>1</sup> Traduction de l'auteur.

<sup>2</sup> C. Boëx, « Mobilisations d'artistes dans le mouvement de révolte en Syrie : modes d'action et limites de l'engagement », dans A. Allal et T. Pierret, *Au cœur des révoltes arabes. Devenir révolutionnaires* (dir.), Paris, Armand Colin, 2013, p. 89.

<sup>3</sup> C. Boëx, « Entre la vie et la mort. Images liminales de la révolte en Syrie », *Les Carnets du BAL*, 8, 2017, pp. 134-139.

<sup>4</sup> C. Boëx, « La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte : nouvelles pratiques, nouveaux récits », *REMMM*, 134, 2013, p. 155.

*abwab* (*Houses without Doors*, Avo Kaprealian, 2016) et *300 Miles* (Orwa Al Moqdad, 2016)<sup>5</sup>. Sans prétendre à une exhaustivité difficilement atteignable au vu du nombre relativement élevé de documentaires tournés durant cette période, le choix de ce corpus se justifie par le fait que les films qui le composent partagent plusieurs caractéristiques récurrentes dans la création cinématographique échappant au contrôle des autorités de Damas.

Nous reviendrons en premier lieu sur le contexte d'émergence d'une création cinématographique documentaire marquée par l'externalisation de la (post)production, ainsi que sur deux caractéristiques qui, sans être l'apanage des documentaires syriens, constituent des aspects importants de la réappropriation du récit de la révolte et du conflit : l'éthique des réalisateurs et la présence d'un « je » dont l'affirmation implique la mobilisation de la mémoire, que celle-ci soit personnelle ou familiale. Nous discuterons ensuite l'hypothèse de l'articulation entre réappropriation du récit de la révolte et du conflit et réappropriation des espaces et de la mémoire en analysant les dispositifs<sup>6</sup> adoptés par ces documentaires ainsi que certaines séquences en particulier (choix de réalisation, cadrage, mise en montage, recours à la voix-off...), tout en recourant au concept d'hétérotopie développé par Michel Foucault.

Dans la continuité de ce dernier, qui définit les hétérotopies comme des « contre-espaces », à savoir « ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons<sup>7</sup> », nous montrerons comment ces documentaires investissent « des espaces parfois signalés, parfois cachés, parfois insoupçonnables et propices », permettant aux individus d'« exprimer quelque chose de leur sensibilité, qu'elle soit réflexive, contestataire ou créatrice<sup>8</sup> ». Même si elle est seulement suggérée par Foucault, il nous semble important d'insister sur la dimension d'appropriation de l'espace hétérotopique, qui n'est « jamais définitive, parce que propre à chacun, évolutive et déclinable<sup>9</sup> ». En outre, toujours dans le prolongement de Michel Foucault, certains films « cultivent silencieusement leurs hétérotopies<sup>10</sup> ».

Par rapport au questionnement qui est le nôtre, il s'agira donc, dans les pages qui suivent, de mettre en perspective la manière dont les documentaires intègrent ces différentes dimensions : miroir, réflexivité, contestation, créativité et (ré)appropriation.

<sup>5</sup> Caractéristiques techniques des documentaires du corpus : *194, Nahna, wlad al youkhayyam (194, nous les enfants du camp)*, Samer Salameh, Syrie/Liban, 2017, 90 min., production Bidayyat (Ali Atassi) ; *300 Miles*, Orwa Al Moqdad, Syrie/Liban, 2016, 95 min., production 4 Films Art (Eyas Al Moqdad) ; *Al-Rakib Al-Khaled (Le Sergent immortel)*, Ziad Kalthoum, Syrie, 2013, 75 min., production Crystal Films/Ziad Kalthoum ; *Ala hafet alhayat (On the Edge of Life)*, Yaser Kassab, Syrie, 2017, 45 min., production Zenloop (Yaser Kassab) ; *Home*, Rafat Alzakout, Syrie, 2017, 70 min., production Christin Luettich ; *Manazil bela abwab (Houses without Doors)*, Avo Kaprealian, Syrie/Liban, 2016, 90 min., production Bidayyat (Ali Atassi), Christin Luettich, coproduction Avo Kaprealian ; *The Taste of Cement*, Ziad Kalthoum, Allemagne/Emirats arabes unis/Liban/Syrie, 2017, 85 min., production Bidayyat/Basis Berlin Filmproduktion (Ansgar Frerich, Eva Kemme et Tobias Siebert).

<sup>6</sup> Le dispositif peut notamment être défini comme une « modalité praxique [qui] désigne la stratégie de tournage, l'agencement, en encore le protocole d'un film » (A. Caillet, *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, PUR, 2014, p. 15). En outre, compte tenu de la dimension éthique présente dans les documentaires du corpus, la définition précédente est complétée par celle-ci : « Le dispositif est l'ensemble des principes au nom desquels le documentariste choisit ce qu'il fait voir/entendre (profilmique) et la manière dont il le fait (filmique). *Le dispositif exprime l'éthique du documentariste et construit l'esthétique du documentaire, au sens plein du terme, c'est-à-dire non pas seulement la beauté de l'œuvre, mais sa forme* » (P. Maillot, « L'écriture cinématographique de la sociologie filmique. Comment penser en sociologue avec une caméra ? », *La Nouvelle Revue du travail*, 1, 2012, p. 40, <http://journals.openedition.org/nrt/363>).

<sup>7</sup> M. Foucault, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Editions Lignes, 2009, pp. 24-25.

<sup>8</sup> E. Nal, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces pour l'éducation et la formation », *Recherches & éducations*, 14, octobre 2015, p. 1.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 4

<sup>10</sup> A. Brossat, *Abécédaire Foucault*, Paris, Demopolis, 2014, p. 122.

## EMERGENCE D'UNE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE HORS DU CONTRÔLE DU RÉGIME DE DAMAS

Les documentaires qui composent notre corpus ont été tournés hors du cadre des instances étatiques, c'est-à-dire tournés soit clandestinement dans le cas de régions contrôlées par le régime de Damas, soit dans des zones échappant à son contrôle. Ils mobilisent un matériel minimal – caméra numérique, pas toujours haute définition comme dans *Houses without Doors*, voire téléphone portable pour certaines séquences du *Sergent immortel* –, une équipe technique qui se limite la plupart du temps au réalisateur ainsi qu'un budget très modeste. Aussi, afin d'évaluer l'apport de ces documentaires, il conviendra de prendre en compte leur contenu – choix de réalisation et de montage, usage de la voix-off –, mais aussi leurs conditions de création, notamment économiques. Préalablement, un bref retour sur le cadre institutionnel, qui régit la production cinématographique étatique, aidera à contextualiser la démarche des réalisateurs qui se situent à l'extérieur de ce système.

Créé en 1964, soit un an après l'arrivée du parti Baath au pouvoir, l'Organisme général du cinéma (OGC) continue d'encadrer la production cinématographique nationale syrienne « officielle », c'est-à-dire l'ensemble des films tournés dans le pays<sup>11</sup>. Si son rôle n'a cessé de décliner durant la décennie 2000, le cinéma étant notamment concurrencé par les séries télévisées produites par des compagnies de production privées, l'OGC effectue un retour remarqué après le début de la révolte en 2011. En effet, contre un, voire deux films produits chaque année durant quelque quatre décennies, entre trois et cinq longs-métrages de fiction sont tournés entre 2013 et 2016<sup>12</sup>. Sans réduire l'ensemble des participants à l'élaboration de ces films à une adhésion ou à un soutien à la politique du régime, ce dernier voit dans cette production un moyen d'afficher sa capacité à maintenir une vie culturelle et artistique dans le pays, ainsi qu'à promouvoir des films qui ne renvoient pas une image négative de lui. Parmi les réalisateurs qui connaissent un certain succès figure le réalisateur Joud Saed, dont le long-métrage *Bil intizar al raghif* (*Waiting for Autumn*, 2015) a remporté en 2015 le prix du meilleur film dans la catégorie « Horizons of Arab cinema » au 37<sup>e</sup> Festival international du film du Caire<sup>13</sup>.

A l'inverse, évoluant hors du cadre des instances officielles syriennes, la création cinématographique dans laquelle s'inscrivent les documentaires du corpus perdure grâce à des structures, principalement basées à Beyrouth, qui offrent des possibilités de financement, les moyens matériels nécessaires au montage et à la postproduction des films, ou encore des formations à l'écriture, à la réalisation et au montage. Ces structures mettent en lumière l'importance de l'externalisation dans la reconfiguration de la création cinématographique. Ainsi, six des sept documentaires – *Le Sergent immortel*, *300 Miles*, *The Taste of Cement*, *Houses without Doors*, *On the Edge of Life*, *194, nous les enfants du camp* – ont été (co)produits, ou tout du moins soutenus financièrement, par l'association Bidayyat (« Débuts » en arabe) créée à Beyrouth en 2013 par Ali Atassi, qui a également coréalisé *Our Terrible Country* (2014). Mentionnons également le Screen Institute Beirut (SIB) qui, sans se concentrer exclusivement sur des films syriens, apporte une aide tant à la production qu'à la postproduction (montage de l'image et du son, mixage...), même s'il rencontre actuellement des difficultés d'ordre financier<sup>14</sup>. Parmi les films bénéficiaires figurent notamment *Le Sergent immortel*, *Houses*

<sup>11</sup> Pour un historique complet de l'OGC et de son mode de fonctionnement, se reporter à C. Boëx, *Cinéma et politique en Syrie. Écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire (1970-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2014 et « La production cinématographique en Syrie : l'image à la dérobée », dans B. Dupret, Z. Ghazzal, Y. Courbag et M. Al-Dbiyat (dir.), *La Syrie au présent. Reflets d'une société*, Paris, Actes Sud, 2007, pp. 482-483.

<sup>12</sup> Pour une liste complète des longs-métrages de fiction produits par l'OGC, se référer à son site : <http://cinemasy.com/index.php?page=list&ex=2&dir=items&lang=1&service=1>.

<sup>13</sup> <https://www.madamasr.com/en/2015/11/19/feature/culture/festbeat-a-powerfully-moving-syrian-film-on-day-7/>

<sup>14</sup> « Avec 74 % de fonds en moins alloués en 2015 par rapport à 2016, la machine d'aide à la production et au financement des jeunes réalisateurs est à l'arrêt depuis près d'un an. Cet argent provenait d'institutions danoises et d'autres pays nordiques, financées par leurs gouvernements respectifs. Mais, fin 2015, la nouvelle tombe : la politique culturelle de ces pays est modifiée et le SIB n'est plus une priorité. » « Le Screen Institut Beirut à la recherche de fonds », *MedCulture*, octobre 2016, <http://www.medculture.eu/fr/information/news/le-screen-institute-beirut-la-recherche-de-fonds>.

*without Doors* ou encore *194, nous les enfants du camp*. Il convient ensuite de noter le rôle du Arab Fund for Art and Culture (AFAC), également localisé à Beyrouth, dont les activités de soutien financier dépassent à la fois le cinéma et les artistes syriens. L'AFAC a participé, entre autres, au financement de *300 Miles*, *Le Sergent immortel*, *The Taste of Cement*, *On the Edge of Life* et de *194, nous les enfants du camp*. Précisons que ce réseau d'acteurs participant à la reconfiguration de la création artistico-culturelle syrienne dans la capitale libanaise déborde largement le cadre du cinéma, comme l'attestent, parmi d'autres, les activités de l'ONG Ettijahat-Independent Culture, très impliquée à la fois dans le soutien aux projets artistico-culturels et dans la recherche sur les expériences de création menées par les artistes syriens, et leur rôle dans cette situation de conflit. Notons enfin l'aide apportée par certains acteurs européens à ces structures localisées à Beyrouth, comme la Fondation Heinrich-Böll (Heinrich-Böll-Stiftung, Allemagne) pour l'association Bidayyat ou Ettijahat et, parmi d'autres, le Fonds Prince-Claus pour la Culture et le Développement (Prince Claus Fund for Culture and Development, Pays-Bas) pour l'AFAC. Cette dépendance à l'égard de bailleurs de fonds étrangers est à l'origine d'une certaine fragilité de ces structures, comme le montre l'exemple du SIB.

## ETHIQUE DES DOCUMENTAIRES

Placée sous le signe de l'externalité, la création cinématographique syrienne se caractérise par une nette prédilection pour le documentaire, en dépit d'une certaine fluidité dans les pratiques de prise d'images. Ainsi, Rafat Alzakout a participé, dans plusieurs quartiers de Damas, à des manifestations de l'opposition au régime muni d'une caméra<sup>15</sup>. Avo Kaprealian, lui, en filmant en 2012 la vie des habitants de son quartier, a voulu comprendre les raisons pour lesquelles Alep semblait demeurer à l'écart de ce qui se passait dans d'autres villes de Syrie, en proie à un cycle de révolte-répression – jusqu'à ce que les services de sécurité détruisent le disque dur sur lequel étaient stockées ses images, ainsi que le matériel utilisé pour les filmer.

Le choix du documentaire revêt une dimension éthique, au-delà de la diversité de parcours des réalisateurs – certains ont déjà tourné des films ou étudié le cinéma, d'autres pas, d'autres encore sont diplômés de l'Institut supérieur d'art dramatique de Damas. Ces jeunes réalisateurs<sup>16</sup> délaissent donc la fiction pour le documentaire – à l'exception d'*Under the Tank* (2014), coréalisé par Orwa Al Moqdad – autant dans un souci de compréhension ce qui se déroule sous leurs yeux en Syrie que par préoccupation éthique. Précisons que cette dernière est aussi ancienne que le documentaire, qui soulève des interrogations quant à la « mise en scène », la reconstitution, la préméditation et les limites jusqu'où l'on peut filmer un sujet<sup>17</sup>. Pour ne prendre qu'un exemple récent et voisin de la Syrie, les artistes libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ont tourné en mai 2007 un film intitulé *Je veux voir* (avec Catherine Deneuve) sur les ravages de la guerre de trente-trois jours en 2006 entre Israël et le Liban. Le film repose sur un dispositif consistant à « introduire de la fiction, à travers une icône de cinéma, dans une situation qui semble ne pouvoir se prêter qu'à un régime d'images, nommé hâtivement le réel ou le documentaire<sup>18</sup> ». Outre qu'il pointe la question – dont le développement nous entraînerait trop loin – de la frontière entre fiction et documentaire, les coréalisateurs du film ont été d'emblée confrontés à des choix portant sur la pertinence ou non de tourner un film, sur ce qu'il fallait filmer et sur la façon juste de témoigner<sup>19</sup>. Ce questionnement éthique interpelle d'autant plus vivement les réalisateurs de notre corpus que la révolte et le conflit perdurent en

<sup>15</sup> Entretien avec Rafat Alzakout, 3 août 2016.

<sup>16</sup> Mis à part Rafat Alzakout, né en 1977, les réalisateurs figurant dans le corpus ont une trentaine d'années.

<sup>17</sup> G. Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, pp. 127-138.

<sup>18</sup> J. Hadjithomas et K. Joreige, *Le Cinéma de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. Entretiens avec Quentin Mével*, Paris, Les Presses du réel, 2013, p. 139.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 138.

Syrie. Il est en outre renforcé par les images d'une violence inouïe filmées et diffusées en grand nombre par l'Organisation de l'Etat islamique (OEI)<sup>20</sup>, communément appelé Daesh, selon son acronyme en arabe. Outre qu'elle a contribué à occulter la création documentaire, l'OEI, véritable « puissance écranique », a scellé dans ses vidéos une « nouvelle alliance entre mort et cinéma », tout en reprenant « les mêmes formes de réalisation, les mêmes logiques publicitaires, les mêmes chemins d'accès aux écrans » que nombre de productions occidentales<sup>21</sup>. Même si les documentaires du corpus ne se positionnent pas explicitement par rapport à Daesh, leur manière d'aborder la violence contraste fortement. Le traitement de celle-ci est une question éthique centrale à laquelle se confrontent tous les réalisateurs. Si Daesh est intégrée dans certains documentaires, l'organisation est uniquement mentionnée comme un acteur du conflit constituant une menace (risque d'enlèvement ou fermeture d'une école ouverte par des civils favorables à l'opposition) ; jamais ses actes ne sont filmés ni montrés, dans un rejet de toute possible fascination morbide.

Au contraire, pour répondre à leur préoccupation éthique, les réalisateurs des documentaires développent une réflexivité sur leur pratique du cinéma, participant d'une réappropriation du récit de la révolte et du conflit. D'un côté, le choix du documentaire s'explique par les contraintes extérieures pesant sur l'ensemble du processus de création cinématographique. D'un autre, l'« enrôlement de la pratique cinématographique » que constituent les documentaires leur permet de ne pas se limiter à la restitution pure ni à la dimension instantanée des événements, mais de traiter ceux-ci de façon subjective, à travers des récits individuels<sup>22</sup>. Cette démarche recouvre bien sûr des nuances, l'affirmation d'une position politique étant plus ou moins explicite : ainsi, le *Sergent immortel* est un documentaire « clairement orienté contre le régime<sup>23</sup> » sans pour autant que le réalisateur rallie une position adverse<sup>24</sup> ; *194, nous les enfants du camp* montre l'instrumentalisation politique de la cause palestinienne par le pouvoir syrien ; tandis que le réalisateur Orwa Al Moqdad établit un continuum entre l'engagement des combattants qu'il filme sur la ligne de front à Alep et le sien<sup>25</sup>.

Dans tous les cas, cependant, cette subjectivité est indissociable de l'éthique qui guide les réalisateurs, notamment à l'égard des individus qui se trouvent dans le champ de la caméra et à partir desquels, dans une démarche réflexive, ils tentent de construire, du moins en partie, un récit de la révolte et du conflit. Dans le documentaire *Le Sergent immortel* (2012) de Ziad Kalthoum, pour ne citer qu'un exemple, le jeune réalisateur commence à tourner son film alors qu'il partage son emploi du temps entre l'armée, où il est réserviste, et le tournage du film de Mohammad Malas, *Soullam ila Dimashk (Une échelle pour Damas, 2013)*, sur lequel il est assistant. Estimant que le langage de la fiction ne permet pas de porter un regard adéquat sur ce qui se déroule à quelques kilomètres du lieu du tournage, dans la banlieue de Damas, Ziad Kalthoum filme en marge d'*Une échelle pour Damas*, qui bénéficie des autorisations officielles, des discussions avec les membres de l'équipe du film (techniciens, scripte, figurants, acteurs, réalisateur...) et des passants rencontrés aux abords des scènes afin de comprendre ce qui pousse les individus à continuer leur vie comme si de rien n'était. Une séquence en particulier cristallise le rapport entre l'éthique du réalisateur, sa réflexivité sur son travail, et sa réappropriation du récit. Alors qu'elle n'a qu'une réplique de quelques

<sup>20</sup> Rien qu'entre janvier 2014 et septembre 2015, le nombre de vidéos de propagande émanant de Daesh s'élève à plus de 845. Voir H. Hussein, « La propagande comme première arme de guerre pour Daesh », *Les Cahiers du journalisme*, seconde série, 1, 1<sup>er</sup> trimestre 2018, p. 40, <http://www.cahiersdujournalisme.org/Caj-2.1-Edition.pdf>.

<sup>21</sup> J.-L. Comolli, *Daesh, le cinéma et la mort*, Paris, Verdier, 2016, pp. 71, 77 et 109.

<sup>22</sup> C. Boëx, « La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte... », art. cité, pp. 150-152.

<sup>23</sup> « La caméra est une arme redoutable », entretien avec Ziad Kalthoum, *Ballast*, 3 janvier 2018, <https://www.revue-ballast.fr/ziad-kalthoum-camera-arme-redoutable/>.

<sup>24</sup> Le documentaire se termine sur un encart indiquant la position du réalisateur dans un style et procédé qui rappellent les défections des soldats de l'armée du régime : « Sur ce, moi, la recrue sergent Ziad Kalthoum, proclame ma désertion de l'armée régulière, sans rallier les troupes révolutionnaires de l'armée libre, ni quelconque autre armée combattante sur cette planète, et ce en raison de ma quête de liberté et de paix. La seule arme que je puisse porter dans cette vie est ma caméra » (traduction de l'auteur).

<sup>25</sup> Entretien avec le réalisateur, 15 août 2016.

mots à prononcer sans paraître à l'écran dans le film de Mohammad Malas, une dame âgée se tient devant la caméra, filmée en plan rapproché, le cadrage se resserrant progressivement sur son visage. Le choix du cadrage souligne un mélange de timidité, de pudeur et de discrétion, dans la mesure où son visage apparaît au bord du cadre, à la limite du champ de la caméra, accentuant ainsi sa gêne, comme si elle voulait s'en extraire. La durée de cette scène contraste avec la poignée de secondes qui est consacrée à cette femme, hors champ, dans le film de fiction. Ce décalage est compensé par la parole qui lui est restituée, non plus en tant que personnage d'un film, mais comme personne à part entière – elle-même. Hésitante face à la caméra et aux questions du réalisateur, elle finit par confier qu'elle loge dans un hôtel depuis son départ de Homs, qu'elle a perdu l'un de ses fils, qu'un autre a été arrêté par les forces du régime. Les intrigues inscrites dans un cadre fictionnel, même si elles incorporent des éléments puisés dans la réalité, se révèlent pour Ziad Kalthoum<sup>26</sup> en complet décalage avec l'impératif d'appréhender les événements brûlants. Son documentaire constitue une tentative de se réappropriier le récit de la révolte, entre autres, à travers des témoignages qui font ressortir la crainte entourant la prise de parole. Le réalisateur ne s'exclut pas de cet état de schizophrénie – continuer la fiction alors que la réalité de la révolte se déroule à quelques kilomètres –, car elle est d'abord la sienne. Ainsi, plus que des « spectateurs engagés », les réalisateurs élaborent des dispositifs qui les incluent, de sorte qu'ils participent à cette réappropriation du récit de la révolte et du conflit par le biais de procédés sur lesquels il convient de s'arrêter.

## LE « JE » S'EMPRE DU RÉCIT

Le fait de mettre en œuvre un dispositif centré sur le « je » ne marque pas, on l'a dit, une spécificité des documentaires syriens. L'autobiographie qui « rend compte d'événements concernant une figure auctoriale ou son entourage clanique » (Alain Cavalier ou Johan Van der Keuken), l'autoportrait renvoyant à « la captation la plus immédiate possible de l'activité créatrice elle-même » (Jean-Luc Godard ou Chantal Ackerman) ou l'autofiction qui « joue sur l'intrication d'éléments d'ordre autobiographique et d'éléments fictionnels » (le réalisateur de documentaires Avi Mograbi) sont autant de catégories filmiques qui sont construites autour du « je »<sup>27</sup>. Ainsi, les documentaires du corpus peuvent être rangés dans la première catégorie, car les réalisateurs partent de leur expérience, de leur vécu et de celui de leurs proches ; et même de la deuxième puisqu'ils renferment, à l'instar du *Sergent immortel*, une réflexivité sur le cinéma.

S'il ne constitue pas une originalité en soi, l'emploi du « je » dans le documentaire représente une certaine innovation dans le contexte syrien, même s'il y a eu des précédents, restés confidentiels il est vrai. Dans les années 1980 et 1990, plusieurs réalisateurs, censure oblige, ont abordé « des rives plus personnelles<sup>28</sup> » en se repliant sur leur histoire propre. Mohamed Malas entremêle ainsi dans son film *La Nuit* (1992) « l'histoire de la Syrie à sa propre histoire, en bouleversant les repères temporels et géographiques<sup>29</sup> ». Dans les années 2000, plusieurs expérimentations, demeurées marginales, dans le domaine de la vidéo se sont également signalées par l'adoption d'un ton plus personnel, laissant une large place aux individus<sup>30</sup>, sans pour autant aller jusqu'à l'emploi du « je ». Pour le metteur en scène et chercheur Ziad Adwan, qui a enseigné à l'Institut supérieur des arts dramatiques de Damas, le « je », y compris celui des réalisateurs,

<sup>26</sup> Entretien avec le réalisateur, 14 février 2016.

<sup>27</sup> L. Guido, « Entre lyrisme esthétique et pessimisme culturel. Vincent Dieutre et les nouvelles voies autobiographiques de l'Europe », *CiNéMAS*, 21 (1), 2010, p. 22.

<sup>28</sup> E. Lequeret, « La génération perdue du cinéma syrien », *Les Cahiers du cinéma*, 543, février 2000, p. 50.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> C. Boëx, « Taḥyâ as-sînamâ ! Produire du sens : les enjeux politiques de l'expression dans l'espace public », *REMMM*, 115-116, 2006, pp. 243-245.

est resté caché jusqu'à leur départ de la Syrie<sup>31</sup>. Pour l'intellectuel et opposant Yassin Al Haj Saleh, même si certains documentaires ont maintenu le choix de l'anonymat pour préserver la sécurité de leur réalisateur, le recours au « je » recoupe un mouvement plus large qui s'est fait jour durant la révolte :

Sortir de l'anonymat, tel est le mot d'ordre d'une révolution sociale où les individus et les groupes possèdent des noms, des visages, des parcours de vie, et les moyens de les faire connaître. [...] Sur une société d'anonymes, la tyrannie peut régner. C'est en revanche bien plus difficile dans une société où les gens sont pris en compte, en pleine possession de leur personne, de leurs histoires, qu'ils racontent et diffusent<sup>32</sup>.

Si la dernière partie de la citation renvoie à l'idée de réappropriation du récit de la révolte et du conflit par le biais d'une démarche personnelle, y compris dans les documentaires, il reste à préciser comment s'y exprime le « je ». Les réalisateurs manifestent d'abord leur présence dans le profilmique, c'est-à-dire, selon la définition de Pierre Maillot, leur présence devant l'objectif de la caméra lors de la prise de vue (*194, nous les enfants du camp, On the Edge of Life, Home*) ; comme interlocuteur demeurant hors champ (*300 Miles, Houses without Doors*) ; voire les deux comme dans *Le Sergent immortel*, où l'ombre du réalisateur est filmée sur le sol. Mais ils l'expriment également par le recours à la voix-off, qui ne traduit pas l'omniscience mais l'« expression de doutes<sup>33</sup> » comme dans *300 Miles, 194, nous les enfants du camp* et *On the Edge of life et Home*, où les réalisateurs confient leur volonté de comprendre la situation, tel Orwa Al Moqdad, voire parfois le sentiment d'être dépassé par les événements. Ainsi, les réalisateurs, à la fois narrateurs et monstateurs<sup>34</sup> – ceux qui captent les images –, recourent à la voix-off, ou « voix-je » puisqu'il s'agit de leur propre voix, pour partager une part de leur intimité – « restitution d'un état d'esprit, d'une émotion » – avec le spectateur, mais aussi pour organiser le récit en restituant un « itinéraire physique ou spirituel<sup>35</sup> ». Or ce double itinéraire renvoie, dans notre cas, à la réappropriation du récit de la révolte et du conflit par le biais de la réappropriation de la mémoire et de l'espace, cette dernière dimension pouvant être mise en relation avec la notion d'hétérotopie, ou « contre-espace », développée par Michel Foucault.

## RÉAPPROPRIATION DU RÉCIT DE LA RÉVOLTE ET DU CONFLIT ET HÉTÉROTOPIES

Afin de mieux saisir comment se construit cette réappropriation, il est utile de revenir brièvement sur quelques éléments du contexte syrien, en insistant sur les conséquences territoriales du conflit et leurs répercussions sur les conditions de tournage, comme le mentionne Orwa Al Moqdad dans le prologue de son film. Depuis 2012, la « continuité spatiale et politique de la Syrie a muté en une mosaïque de territoires qui se définissent en fonction de la nature du contrôle politique et militaire qui s'y exerce<sup>36</sup> », qu'il s'agisse des forces armées du régime, de celles des différentes milices et brigades de l'opposition ou encore de Daesh. A la suite de la militarisation de la révolte, après la répression du régime et le basculement dans le conflit<sup>37</sup>, celui-ci façonne et dessine des limites entre ces différents territoires. Ces limites « correspondent à des fronts militaires plus ou moins actifs mais aussi à des démarcations d'ordre sécuritaire (mobilité

<sup>31</sup> Z. Adwan, « The Anxious Ego. Syrian Documentaries in the Syrian War », *A Syrious Look*, novembre 2016, pp. 33-34.

<sup>32</sup> Y. Al Haj Saleh, *Récits d'une Syrie oubliée. Sortir la mémoire des prisons*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2015, p. 244.

<sup>33</sup> A. Fiant, « Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains », *Cahiers de narratologie*, 20, 2011, p. 2, <https://journals.openedition.org/narratologie/6346>.

<sup>34</sup> A. Gaudreault et P. Marion, « Dieu est l'auteur des documentaires... », *CiNéMAS*, 4 (2), hiver 1994, p. 24.

<sup>35</sup> A. Fiant, « Entre subjectivité et narration... », art. cité, p. 2.

<sup>36</sup> L. Vignal, « Pérennité et transformations de la frontière syrienne », *Confluences Méditerranée*, 101 (2), 2017, p. 42.

<sup>37</sup> Se référer notamment au chapitre « L'entrée dans la guerre civile » dans A. Baczko, G. Dorronsoro et A. Quesnay, *Syrie. Anatomie d'une guerre civile*, Paris, CNRS éditions, 2016.



contrôlée au moyen de *checkpoints* par exemple) », et « font en somme office de frontières intérieures<sup>38</sup> ». Trois éléments mettent à mal la netteté et l'imperméabilité de ces frontières ainsi que l'exercice complet de la souveraineté sur ces territoires : l'évolution des combats sur le terrain qui rend ces lignes mouvantes, les bombardements aériens, et les divers accords entre les parties en conflit permettant aux biens et aux personnes de circuler en échange d'une taxe de passage<sup>39</sup>. En outre, dès 2013, en vue de pallier l'affaiblissement de ses troupes, le régime de Damas a reçu un appui massif en termes d'hommes sur le terrain de la part du Hezbollah, de milices chiites irakiennes et des Pasdaran iraniens, ainsi qu'en termes de matériel, notamment d'armement, de la part de la Russie<sup>40</sup>. Débute alors une période de militarisation accrue du conflit, se caractérisant par une réduction drastique de l'ensemble des espaces d'expression et de contestation pour les civils (politiques, artistiques, etc.)<sup>41</sup>, qui n'ira qu'en s'aggravant avec la montée en puissance de Daesh dès 2014<sup>42</sup>.

Dans un tel contexte, les cinéastes se voient contraints d'adapter le dispositif de leur film à la fragmentation territoriale et à ces frontières intérieures mouvantes, rendues plus complexes encore par l'augmentation des protagonistes sur le terrain, à travers notamment la représentation de l'espace. L'idée du film *300 Miles* est née précisément de l'apparition de ces frontières réelles, géographiques, et des autres, d'ordre symbolique, liées à son histoire familiale<sup>43</sup>. Orwa Al Moqdad a souhaité, à travers un dispositif en miroir, réfléchir aux distances qui s'allongent et aux frontières qui deviennent réelles, dépassant leur dimension symbolique. Or Foucault donne un exemple pertinent pour notre analyse en prenant en compte la part d'hétérotopie que recèle le miroir, dans la mesure où « il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréaliste, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas<sup>44</sup> ». Les frontières intérieures qui rendent impossible la circulation du réalisateur, donc sa présence à Alep et à Deraa, représente ce miroir sur lequel repose le dispositif de *300 Miles* par le biais du montage parallèle ; c'est-à-dire lorsque le lien entre les images montrées de façon alternée est davantage thématique que temporel, sans qu'il existe une simultanéité entre elles<sup>45</sup>. Aux séquences où le réalisateur se trouve dans la position du questionneur, sur la ligne de front à Alep, avec Abou Yarob, le commandant d'une brigade de l'Armée syrienne libre (ASL), répondent celles tournées par Nour à Deraa où elle s'est réfugiée avec sa famille. Dans les deux cas, le cadrage resserré confère une importance centrale à la personne qui s'adresse à la caméra, donc au réalisateur, ce dernier passant d'une position de questionneur à Alep à celle de questionné à Deraa.

Cet exemple montre comment l'investissement des espaces par les documentaires qui cherchent à « regagner du terrain<sup>46</sup> » se joue autant via les pratiques des protagonistes dans le profilmique que leurs dispositifs, traduisant à leur manière l'appropriation, la contestation et l'invention qui caractérisent l'hétérotopie. Il semble toutefois quelque peu artificiel de classer les hétérotopies présentes dans les films selon des dimensions qui peuvent se recouper. Il apparaît plus pertinent de considérer comment, dans

<sup>38</sup> L. Vignal, « Pérennité et transformations de la frontière syrienne », art. cité, p. 42.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 43

<sup>40</sup> L. Vignal, « Syrie : la stratégie de la destruction », *La Vie des idées*, 29 novembre 2016, <http://www.laviedesidees.fr/Syrie-la-strategie-de-la-destruction.html>.

<sup>41</sup> « In 2011 and 2012, despite the brutal repression, Syria witnessed an explosion of creativity, expression and debate unlike anything in its history. Since 2013, however, the devastating effects of counter-revolution have dominated. » R. Yassin-Kassab et L. Al-Shami, *Burning Country. Syrians in Revolution and War*, Londres, Pluto Press, 2016, p. 177.

<sup>42</sup> L. Vignal, « Syrie : la stratégie de la destruction », art. cité.

<sup>43</sup> Entretien avec Orwa Al Moqdad, 15 août 2016.

<sup>44</sup> M. Foucault, « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, octobre 1984, pp. 46-49, repris dans *Dits et écrits (1954-1988)*, tome IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 756.

<sup>45</sup> V. Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2010 [2<sup>e</sup> éd.], p. 158.

<sup>46</sup> J. Hadjithomas et K. Joreige, *Le Cinéma de Joana Hadjithomas & Khalil Joreige...*, art. cité, pp. 140-141.

plusieurs séquences en particulier ainsi que dans les dispositifs en général, « surgit le motif hétérotopique<sup>47</sup> » en lien avec la réappropriation du récit de la révolte et du conflit.

Il convient tout d'abord de mentionner la dimension de fragilité des espaces hétérotopiques, liée à la précarité et à l'instabilité du contexte politique, ainsi que la dimension de contestation, qui n'a pas forcément pour « but de détruire l'institué mais d'en contester l'exhaustivité<sup>48</sup> ». Cette contestation de l'exhaustivité via l'hétérotopie rejoint la contestation immuable du régime qu'il s'agit de se réapproprier. Dans une séquence de *300 Miles*, Adnan, un étudiant en philosophie d'une vingtaine d'années, opposant au régime, se trouve avec ses amis dans une pièce exigüe, faiblement éclairée par une lampe à pétrole, où il n'y a rien d'autre à faire que d'attendre et de discuter. Le choix du cadrage resserré sur les visages filmés en gros plans ainsi que les ombres reflétées sur les murs contre lesquels les personnes présentes semblent acculées accentuent le sentiment d'enfermement et d'impasse. Pourtant, le groupe d'amis se lance dans l'improvisation d'une chanson pleine d'ironie et d'humour noir dans laquelle, tour à tour, ils insultent la révolution, raillent les membres de l'ASL et même implorent « Bachar » de leur pardonner leur soulèvement contre son pouvoir, avant de l'insulter, lui, et le parti Baath. La fragilité de cet espace échappant au contrôle du régime est contrebalancée par la capacité d'Adnan et de ses amis d'exprimer une forme de récit désabusé et ironique sur leur situation, se réappropriant à leur manière le récit des événements passés et présents.

Toujours dans *300 Miles*, deux séquences se succédant par le biais du montage éclairent sous un autre angle ce lien entre contestation et réappropriation du récit de la révolte et du conflit. Dans la première séquence, tournée à Alep, le réalisateur filme en panoramique une cour intérieure vide, grise, laissant apparaître un temps maussade, avec une insistance sur les murs et la porte ouverte sur un dehors que l'on perçoit inaccessible. Filmée de l'intérieur, cette cour déserte, avec ses chaises en plastique inoccupées, symbolise la fragilité de l'appropriation des espaces autres, où le mot « liberté » est inscrit sur les murs. Le réalisateur s'interroge en voix-off sur ce qui demeure de la révolte, une fois ces lieux désertés par ceux qui ont traversé les frontières, tel Adnan, et qui se trouvent désormais éparpillés dans le monde entier. Il évoque son désir d'effacer les distances et de redessiner le monde à travers les yeux de sa nièce Nour, à laquelle il s'adresse. La séquence suivante se déroule dans un verger à Deraa, et c'est au tour de Nour de s'adresser au réalisateur. Le vert du paysage contraste avec la grisaille d'Alep, tout comme l'espace ouvert s'oppose à l'espace clos de la cour intérieure. Le miroir renvoie une image en négatif. Marchant face à la caméra, la jeune fille se livre, à l'attention de son oncle, à une visite guidée des lieux, énumérant les anecdotes familiales qui s'y sont inscrites au fil des générations, avant même sa naissance, et en montrant les modifications qui y ont été apportées. Ce faisant, alors qu'elle a été contrainte de quitter Damas, elle s'approprie ce contre-espace, ce « fond du jardin » bien connu des enfants selon Foucault<sup>49</sup>, ainsi que le fil du récit familial, commencé en 1948 avec le départ du grand-père de la Palestine, en prenant possession de la caméra. Après être entrée dans le champ de la caméra, qu'elle occupe toute seule, la jeune fille se déplace en filmant les lieux avec l'appareil qu'elle tient en main. Cette séquence met en scène une forme de résistance à vouloir poursuivre un récit indépendant de toutes instances officielles, tout en s'appropriant un espace où l'on circule librement tout en sachant que des combats se livrent à proximité, comme le rappellent les bruits de la guerre et autres colonnes de fumée.

Bien sûr, le fait d'articuler compréhension du conflit et réappropriation de son récit dans une perspective temporelle en recourant à la mémoire familiale n'est pas une nouveauté ni une particularité des documentaires syriens :

<sup>47</sup> A. Brossat, *Abécédaire Foucault*, op. cit., p. 122.

<sup>48</sup> E. Nal, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces pour l'éducation et la formation », art. cité, p. 5.

<sup>49</sup> M. Foucault, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, op. cit., p. 24.

Cette articulation entre espace cinématographique et temps historique, plus particulièrement par rapport à la mémoire, fait indéniablement partie des lieux communs du cinéma contemporain<sup>50</sup>.

Il s'agit en revanche, dans le cas de la Syrie, d'une nouveauté, si l'on se fie à plusieurs analyses et témoignages. Yassin Al-Haj Saleh estime ainsi qu'à l'inverse de ce qui est advenu en 1982 au moment du massacre de Hama, la « révolution syrienne [...] se documente elle-même au jour le jour » et « est en train de trouver le chemin d'un récit public<sup>51</sup> ». Il y voit une forme de lutte contre « l'amnésie générale » qui définissait alors la Syrie devenue une « terre d'oubli », celui-ci étant « d'ordre politique<sup>52</sup> ». De même, la question de la réappropriation de la mémoire constitue un aspect important dans le récit de la bibliothèque de Daraya<sup>53</sup>. Quand les uns suivent dans l'un de ses sous-sols « un cours de rattrapage » consacré à l'histoire contemporaine de la ville et de ses mouvements de résistance, qu'ils sont trop jeunes pour avoir connus, les autres plongent dans « l'histoire occultée » de la Syrie par le biais, notamment, d'ouvrages d'opposants au régime, comme *La Coquille* de Moustafa Khalifé, où celui-ci revient sur son expérience de la prison<sup>54</sup>. Ajoutons que ce lieu, une bibliothèque, représente pour Foucault une hétérotopie – et même une hétérochronie – par excellence, même si cette bibliothèque-ci, en raison du conflit, n'est pas liée au temps dans sa dimension accumulative, mais « dans ce qu'il a de plus futile, de plus passager, de plus précaire<sup>55</sup> ».

Cette précarité se retrouve dans deux documentaires qui interrogent ce lien entre (ré)appropriation de l'espace et de la mémoire ainsi que du récit de la révolte et du conflit à partir d'espaces institués. Il s'agit des séquences du *Sergent immortel* tournées par Ziad Kalthoum dans le théâtre Bassel Al-Assad, un cinéma de l'armée où aucun film n'est plus projeté depuis longtemps, et, d'une façon générale, du film de Samer Salameh, *194, nous les enfants du camp*. Ce dernier documentaire, tourné en large partie dans le camp palestinien de Yarmouk, qui est un quartier de Damas, consacre cet espace comme dépositaire, incarnation de la mémoire et du récit de la cause palestinienne institutionnalisée par le régime.

Alors qu'à l'issue de son service militaire il reste incorporé au sein de l'armée tout en assurant la fonction d'assistant-réalisateur sur le film *Une échelle pour Damas*, Ziad Kalthoum filme le cinéma Bassel Al-Assad. Si pour Foucault le cinéma, en tant qu'espace, est une hétérotopie qui permet de « juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles<sup>56</sup> », ce cinéma peut difficilement être considéré comme tel, dans la mesure où plus aucun film n'y est montré depuis longtemps. Toutefois, dans cet espace désert, comme laissé à l'abandon, se déploient des éléments centraux du discours du régime, au-delà des portraits des présidents Al-Assad, père et fils, qui saturent les murs où des fresques affichent les slogans du panarabisme ou de la cause palestinienne. Le recours à un cadrage en gros plans des ces fresques et portraits accentue la volonté du régime d'imposer son discours, sa « trame narrative immuable », mais aussi le contraste avec le vide des lieux, comme si ce régime monologuait seul, coupé de sa population, dont une partie continuait à faire « comme si » ses récits avaient encore un sens. Ce « comme si » qu'aborde Lisa Wedeen dans son analyse de la manière dont les mécanismes de coercition du régime syrien reposent sur des mythes imposés se retrouve dans le film de Ziad Kalthoum par le biais du montage<sup>57</sup>. En effet, aux séquences tournées dans le cinéma répondent celles où le réalisateur s'entretient avec les membres de l'équipe technique, favorables à l'opposition, qui continuent de faire « comme si » le

<sup>50</sup> L. Guido, « Entre lyrisme esthétique et pessimisme culturel... », art. cité, p. 27.

<sup>51</sup> Y. Al Haj Saleh, *Récits d'une Syrie oubliée...*, op. cit., p. 240.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>53</sup> D. Minoui, *Les Passeurs de livres de Daraya. Une bibliothèque secrète en Syrie*, Paris, Seuil, 2017.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 35 et 50.

<sup>55</sup> M. Foucault, « Des espaces autres », art.cité, p. 760.

<sup>56</sup> M. Foucault, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, op. cit., pp. 28-29.

<sup>57</sup> L. Wedeen, « Acting "As If": Symbolic Politics and Social Control in Syria », *Comparative Studies in Society and History*, 40 (3), 1998, pp. 503-523.

discours véhiculé par le régime, notamment à travers ses symboles, pouvait susciter une croyance ou une adhésion. Ainsi, en intégrant le théâtre Bassel Al-Assad, espace saturé d'un discours porté par le régime, Ziad Kalthoum interroge ce « comme si » qui, selon Lisa Wedeen, organise le « contexte symbolique » à l'intérieur duquel prennent place les luttes visant à définir le sens de la nation (« *meaning of the nation* »), ainsi que celles opposant le pouvoir politique aux transgressions individuelles<sup>58</sup>.

La contestation de la « trame narrative immuable » mise en relation avec la réappropriation de l'espace se retrouve également dans le documentaire *194, nous les enfants du camp*, qui accorde une place importante au rapport à la mémoire. Le camp de Yarmouk apparaît comme un espace institué où se déploie le récit de la résistance palestinienne et de la libération de la Palestine, cadré par diverses organisations politiques palestiniennes plus ou moins affidées au régime de Damas. Plusieurs séquences explicitent les ressources mobilisées pour assurer ce cadrage. Effectuant son service militaire au sein de l'Armée de libération de la Palestine, le réalisateur, Samer Salameh, est transféré à la section théâtre militaire du camp de Yarmouk. Alors que Foucault considère le théâtre comme une hétérotopie, car il « fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres<sup>59</sup> », Samer Salameh montre une hétérotopie empêchée, notamment en reléguant la scène à l'arrière-plan et en ne filmant pas de représentation. Ainsi, dans la séquence de répétition d'une pièce de théâtre, il accorde une place déterminante aux metteurs en scène, les acteurs, sur scène, demeurant dans l'obscurité. De plus, par la profondeur de champ, les metteurs en scène apparaissent dans un face à face avec cette troupe de jeunes, renforçant l'impression de confrontation. Occupant une place centrale ou se tenant seuls dans le champ de la caméra, ils assurent le cadrage du discours véhiculé par la pièce à travers des directives très précises – utilisation du dialecte palestinien en non damascène, de termes sionistes plutôt qu'israéliens –, mais aussi au moyen d'une suggestion exprimée sous forme de question : « quel est le message qu'on veut transmettre ? » Le théâtre ne pouvant incarner cet « autre espace », le camp et ses ruelles le deviennent, en dépit des tentatives, comme dans la pièce, de cadrer le récit de la révolte. En effet, les choix de réalisation – plans au milieu des manifestants ou en plongée – pour filmer les cérémonies des martyrs tombés sous les balles de l'armée israélienne sur le plateau du Golan renvoient l'image de fortes mobilisations populaires, avec une foule qui reprend divers slogans liés à la cause palestinienne. Affirmant le droit au retour ou l'idée d'une Palestine sans frontière, ces slogans ne remettent pas en cause le récit porté par le régime et ses soutiens. Cependant, au plan où un jeune homme, juché sur les épaules d'un camarade, harangue la foule qui reprend en chœur le slogan « Le peuple veut la chute de ceux qui exploitent notre cause<sup>60</sup> », succède un plan où résonne une détonation.

Sur les plans suivants, le cadrage permet de déceler de l'inquiétude sur les visages des manifestants, de même que les mouvements de caméra brusques soulignent la confusion qui règne au milieu des cortèges ainsi que l'éclatement d'affrontements entre opposants et soutiens du régime syrien. Le montage son introduit l'articulation entre réappropriation du récit de la révolte et réappropriation de l'espace et de la mémoire. Sur ces images montrant les rues devenues le théâtre de luttes entre opposants et partisans du régime, le réalisateur ajoute en voix-off que ce lieu « n'est pas seulement le siège de l'organisation palestinienne la plus inféodée au régime », mais est aussi le lieu où, pour la première fois, il est monté sur scène, avec son ami Hassan mort en prison sous la torture, afin de jouer leur première pièce. Le théâtre étant confisqué, c'est donc le camp qui se révèle être une hétérotopie sur fond de lutte pour se réapproprier le récit de la révolte à travers la réappropriation des espaces et de la mémoire. En effet, Yarmouk constitue un espace dont Samer Salameh connaît les ruelles par cœur, véritable « labyrinthe éternel de l'identité » où s'entrecroisent des générations ayant connu l'exil. Ainsi, sa mère est repartie au Liban après l'avoir

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 520.

<sup>59</sup> M. Foucault, « Des espaces autres », art. cité, p. 758.

<sup>60</sup> Traduction correspondant à celle des sous-titres du documentaire. Les citations suivantes correspondent également aux sous-titres du film.

quitté une trentaine d'années auparavant au moment de l'invasion israélienne, tandis que la grand-mère d'un ami, atteinte de la maladie d'Alzheimer, croit que les bombardements dévastant le camp sont ceux des Israéliens qui l'ont chassée de la Palestine en 1948. La séquence où le réalisateur se rend chez un ancien professeur dans l'espoir d'emporter d'éventuels souvenirs établit de façon particulièrement claire cette articulation. La répression féroce, les combats et les bombardements ont transformé le camp de Yarmouk en champ de ruines et le vident de ses habitants, dont ce professeur qui a sensibilisé le réalisateur au théâtre et à la poésie. Lorsque Samer Salameh inspecte l'appartement en partie dévasté, le choix du cadrage en plan rapproché ou en gros plan renforce l'impression d'enfermement, et donc de difficulté à s'approprier l'espace. Le plan où il apparaît en reflet dans un miroir, c'est-à-dire à l'intérieur d'un cadre supplémentaire, tout comme celui où il se tient sur le lit, agenouillé ou courbé pour ne pas toucher le plafond accentue encore cette sensation de confinement. Découvrant une bobine de film dans son boîtier métallique, il la déroule à travers l'appartement comme si son salut dépendait d'elle, sorte de fil d'Ariane susceptible de le guider dans le labyrinthe des mémoires et des ruelles. Filmée en gros plan sur le sol, la pellicule continue de défiler horizontalement, tandis que le début du plan suivant est filmé de l'intérieur d'un RER à Paris au moment où il croise une autre rame. La séparation d'un wagon à l'autre, marquée par des lignes de couleur ainsi que par le rouge des portes rappelle les séparations entre chaque image de la bobine. La difficulté, voire l'impossibilité, de se réapproprier le récit du conflit et de la révolte est exprimée à la fois par la persistance du motif de la bobine, également support de la mémoire, qui interroge les limites du cinéma, et par le brusque changement de lieu qui renvoie à la difficulté de s'approprier ces espaces de « contestations mythiques et réelles ».

Cette fragilité des hétérotopies est perceptible également dans des films tournés dans des zones qui échappent, du moins au moment de la prise d'images, au contrôle du régime de Damas, à l'instar du documentaire *Home*, où l'on retrouve certains éléments observés dans *194, nous les enfants du camp*. En effet, par le biais du montage, qui n'est pas chronologique, certains plans – dans l'aéroport de Beyrouth, dans l'avion ou depuis le hublot – préfigurent le départ du réalisateur vers l'Europe. De même, le théâtre y occupe une place importante comme moyen de se réapproprier le récit de la révolte et du conflit, bien davantage que dans le film de Samer Salameh, où il constitue une forme de cadrage et participe au « récit immuable » du régime. *Home* montre une troupe d'amis ayant pour projet d'offrir un spectacle de marionnettes aux habitants de la localité de Manbij (nord de la Syrie). La maison de type arabe rebaptisée « Home », avec sa cour intérieure centrale, représente l'espace où la troupe loge, crée et répète le spectacle. Les choix de réalisation indiquent que la priorité est accordée davantage aux coulisses du spectacle – le lieu de création, l'envers de l'estrade derrière laquelle se tiennent les manipulateurs de marionnettes –, voire au public qu'au devant de la scène ou au spectacle lui-même. C'est bel est bien « Home » qui constitue une hétérotopie à l'intérieur de laquelle s'élabore, sur un mode qui s'adresse aux enfants de la ville, un autre récit de la révolte. Toutefois, à l'instar d'autres documentaires du corpus, on perçoit dans celui-ci la fragilité de l'appropriation de l'espace hétérotopique à travers un même sentiment de confinement.

Plusieurs séquences en particulier suggèrent cette réduction de l'espace hétérotopique. Dans l'une d'elles, filmés en plan rapproché, appuyés contre le mur et occupant le champ de la caméra, ce qui accentue l'idée de promiscuité, les membres de la troupe écoutent le récit par un ami des menaces qui se jouent aux alentours (bombardements, perquisitions) et se rapprochent. Jamais montrées dans le documentaire, ces menaces invisibles et confuses demeurent présentes telle une épée de Damoclès et sont évoquées en voix-off dans l'une de ces scènes, où le réalisateur avoue ne plus rien comprendre à l'imbroglio des acteurs prenant part au conflit : l'ASL, Daesh, les combattants étrangers et l'armée du régime. La deuxième séquence est un plan-séquence tourné dans la cour intérieure, complètement déserte, de « Home ». Un mouvement d'appareil part des branches d'un arbre à travers lesquelles on perçoit le ciel gris et descend le long du mur côté rue. Dans l'embrasure de la porte donnant sur l'extérieur, on devine une voiture stationnée. La caméra longe ensuite la façade de la maison, contre laquelle une moto est garée. Le vide

de la cour et la grisaille du ciel, l'insistance sur les murs et sur la porte, qui semble infranchissable, ainsi que la vision des deux véhicules immobiles accentuent l'impression d'enfermement et de tristesse qui émane de la scène. Dans ce plan-séquence, la voix-off du réalisateur explique qu'en raison des risques d'enlèvement et de la menace que fait peser Daesh, il est déconseillé aux membres de la troupe de sortir de la maison qu'ils occupent. Il se sent alors étouffer, comme « pris au piège d'une boîte<sup>61</sup> ». La durée du plan renforce le sentiment que « Home », lieu de création, revêt aussi d'autres aspects : l'expectative, la solitude, l'immobilisme et le confinement. Encerclé par les ennemis qui se tiennent à sa porte, cet espace hétérotopique que se sont approprié les membres de la troupe se révèle précaire.

### LIMITES DE LA RÉAPPROPRIATION DU RÉCIT ET « ESPACES INSOUÇONNABLES »

Plus que la fragilité des hétérotopies, c'est leur quasi-impossibilité qui se dévoile dans plusieurs documentaires, rejoignant l'extrême difficulté à laquelle sont confrontés les réalisateurs pour se réapproprier le récit de la révolte et du conflit. Si les conditions de tournage expliquent en partie cette difficulté, comme l'a montré l'exemple du réalisateur Avo Kaprealian, la dimension éthique joue également un rôle important. Ainsi, ne pouvant filmer dans l'espace public, Avo Kaprealian a tourné *Houses without Doors* en partie du balcon de son appartement, situé à Alep dans le quartier de Midan. Avec les réfugiés internes qu'il voit et filme de chez lui, il tente de pallier l'inaccessibilité des lieux que ces personnes ont fui et l'incapacité de se représenter leur vécu. Cette impossibilité de se réapproprier les lieux et le récit du conflit se traduit formellement par des tremblements de la caméra, suggérant l'impossibilité de témoigner même en étant présent physiquement sur des lieux familiers<sup>62</sup>. Cette impossibilité de témoigner ne concerne pas uniquement le réalisateur, elle touche également ces personnes déplacées de l'intérieur qui ont trouvé refuge en face de chez lui. L'éthique de Kaprealian l'empêche de les considérer comme des témoins en rendant public leur témoignage d'un événement les concernant<sup>63</sup>.

Cette impossibilité à se représenter les épreuves subies par ces réfugiés se traduit par l'absence de témoignage qui ne permettrait pas cette représentation du conflit. Le réalisateur garde ainsi une certaine distance lorsqu'il les filme dans la cour d'école en face de chez lui, ne recourant ni à des cadrages trop serrés ni à des plans fixes sur une personne en particulier, mais privilégiant les mouvements d'appareil. De même, ses tentatives de conversation avec un jeune garçon déplacé, Ahmed, demeurent vaines, voire donnent lieu à des images montées sans le son, comme s'il ne pouvait concevoir d'assigner à cet enfant un rôle de témoin, face à la caméra, lui demeurant hors champ. Dans la narration de son film, Avo Kaprealian se refuse, en un sens, à s'emparer du témoignage, compris comme une « extension de la mémoire<sup>64</sup> », de l'enfant. Il adopte, notamment à partir de sa mémoire familiale, un dispositif suggérant que ce que ces personnes ont traversé comme épreuve fait partie de l'indicible et de l'inimaginable.

Le montage occupe une place déterminante dans *Houses without Doors*, où le réalisateur mobilise des extraits de films de natures diverses (images d'actualité ou de fictions en l'occurrence) non pas tant comme des archives mais pour tisser des rapprochements qui l'aident, lui, mais aussi le spectateur, à comprendre la situation actuelle<sup>65</sup>. Avo Kaprealian revendique l'influence du documentariste arménien Artavazd

<sup>61</sup> La traduction correspond aux sous-titres du film.

<sup>62</sup> D. Della Ratta, « A New Wave of Syrian Films Exposes the Failure of Images », *Hyperallergic*, 16 septembre 2016, <https://hyperallergic.com/323265/a-new-wave-of-syrian-films-exposes-the-failure-of-images/>.

<sup>63</sup> P. Ricoeur, « Mémoire, Histoire, Oubli », *Esprit*, 2006/3 (mars-avril), p. 23.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> D. Della Ratta, « A New Wave of Syrian Films Exposes the Failure of Images », art. cité.

Péléchian<sup>66</sup>, né en 1938, dont le cinéma est une « quête de l'imaginaire, mieux maîtrisée au montage, le tournage devenant une pêche aux trésors plus ou moins aléatoire<sup>67</sup> ». Ces deux aspects sont importants, car ils soulignent le recours du réalisateur à l'imaginaire pour comprendre le vécu des personnes qu'il filme, ainsi que les difficultés du tournage liées aux contraintes extérieures. On peut, pour définir l'approche d'Avo Kaprealian, se référer à ce qu'André Bazin écrit au sujet de *Lettre de Sibérie* (1958) de Chris Marker, qui « ne se borne pas à utiliser les documents filmés sur place, mais tout matériel filmique utile au propos<sup>68</sup> ».

Ainsi, dans une démarche renvoyant à celles d'Artavazd Péléchian, de Chris Marker, mais aussi d'Eisenstein, le réalisateur établit « des rapprochements improbables qui deviennent le fondement d'une vision<sup>69</sup> », comme lorsqu'il intègre des extraits du western *El Topo* (Alejandro Jodorowsky, 1970), que l'on pourrait qualifier de surréaliste ; ou quand, à partir d'images hétérogènes qui s'expliquent mutuellement ainsi que de l'histoire de sa famille, réfugiée à Alep lors du génocide de 1915, il opère un parallèle entre le massacre des Arméniens et les atrocités vécues par les déplacés ayant trouvé refuge dans son quartier. Par la mise en montage, les images d'Ahmed côtoient l'extrait d'une scène de tuerie sanglante tirée du western de Jodorowsky, moyen pour le réalisateur de parvenir à une représentation du vécu du jeune garçon qu'il filme. Avo Kaprealian représente également l'innocence perdue du jeune Ahmed par un autre extrait d'*El Topo* où un petit garçon tient dans les mains un revolver avec lequel il doit achever un mourant. Cette violence aveugle et brutale fait écho au déchaînement de violence du conflit syrien, où la question de qui est tué ne compte plus.

Le dispositif choisi pour *Houses without Doors* ne se limite pas au « matériel filmique » mais intègre aussi le son. Ainsi, sur une séquence où l'on voit un vieil homme marcher dans la rue en bas de chez lui, le réalisateur superpose une tirade du film *Mayrig* (Henri Verneuil, 1991) dans laquelle un personnage du film raconte le supplice des Arméniens durant le génocide de 1915, comme s'il s'agissait du témoignage de ce vieil homme marchant dans la rue. Confronté aux frontières intérieures correspondant aux lignes de front, il élabore une représentation du conflit se déroulant dans des espaces qui lui sont interdits à travers le vécu des déplacés internes, qu'il imagine à partir de la mémoire familiale, mais aussi d'images et de sons divers.

En incluant les images des préparatifs du départ pour Beyrouth et l'arrivée dans la capitale libanaise, Avo Kaprealian interroge les limites de sa démarche, qui consiste à se réappropriier le récit du conflit à travers la mémoire familiale et un espace hétérotopique, son balcon, véritable « scène ouverte » sur le monde qui l'entoure<sup>70</sup>. Cette réflexivité sur son travail se retrouve dans *The Taste of Cement* et *On the Edge of life*, les deux documentaires du corpus tournés dans leur quasi-totalité une fois la frontière nationale franchie. Deux films qui questionnent l'impossibilité de filmer sur le terrain et la réappropriation de ces espaces perdus ainsi que de la mémoire, celle qui se construit ou qui se perpétue.

Que cela soit dans *The Taste of Cement* ou dans *On the Edge of life*, de nombreux plans montrent l'importance des appareils numériques comme les smartphones ou les tablettes, qui sont à la fois des supports de la mémoire stockée sous forme de photos et des instruments d'information et de communication aidant à surmonter virtuellement l'obstacle de la distance infranchissable. Ces instruments, cependant, sont porteurs d'une illusion, aussi bien quant à la proximité qu'ils pourraient établir avec les proches restés en Syrie que la possibilité de se représenter leur vécu. Cela apparaît notamment dans plusieurs séquences du documentaire de Yaser Kassab où, à travers le montage son, des conversations sur Skype et des messages vocaux se superposent à des plans fixes (la mer au Liban, la corniche à Beyrouth,

<sup>66</sup> Entretien avec le réalisateur, Beyrouth, 17 octobre 2017.

<sup>67</sup> G. Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, op. cit., p. 142.

<sup>68</sup> A. Bazin, « Lettre de Sibérie », *France-Observateur*, 30 octobre 1958, repris dans *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Cahiers du Cinéma et Editions de l'Etoile, 1983, p. 181.

<sup>69</sup> V. Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 80.

<sup>70</sup> D. Della Ratta, « A New Wave of Syrian Films Exposes the Failure of Images », art. cité.

des paysages dans la campagne en Turquie) ou à des plans-séquences (un trajet nocturne sur une route libanaise filmé de la vitre-arrière d'une voiture), comme pour accentuer le contraste entre les situations vécues des deux côtés de la frontière. Dans le même film, l'impossibilité de se représenter la situation en Syrie est soulignée par le vide qui domine les paysages de la campagne turque, filmés en longs plans fixes de l'intérieur du pavillon où le réalisateur loge avec sa compagne ou en plans panoramiques au milieu de ces terres sans présence humaine.

La monotonie des paysages, renforcée par la présence écrasante du vert, constitue une sorte d'image en négatif des paysages urbains d'Alep portant les traces du conflit et les bruits de la guerre que le réalisateur ne parvient pas à se représenter, malgré les échanges avec sa famille qui y réside encore. Une partie importante du film consiste néanmoins en une tentative de se représenter la situation à Alep, donc à se réapproprier le récit du conflit, en recréant au milieu du vide des espaces connus qui peuvent être considérés comme des hétérotopies. Dans une scène, le mouvement d'appareil latéral qui filme en contre-plongée le feuillage des arbres descend, puis s'interrompt. Le plan suivant montre le sol couvert d'herbe à peine éclairé. Le montage son confère à cette scène un sens particulier : la voix de son père sur une messagerie instantanée raconte que le parc en bas de chez l'oncle du réalisateur, lieu rempli de souvenirs et donc porteur de la mémoire familiale, s'est comme d'autres peu à peu transformé en cimetière, espace hétérotopique par excellence chez Foucault, pour qui les « cimetières constituent alors, non plus le vent sacré et immortel de la cité, mais "l'autre ville", où chaque famille possède sa noire demeure<sup>71</sup> ». L'espace de verdure qui apparaît dans le champ de la caméra représente ainsi celui qui, transporté à Alep, servirait à ensevelir des dépouilles, tout comme cet espace devient ce parc d'Alep où tant d'enfants, dont le réalisateur, ont joué. C'est donc à travers ces non-lieux qui endossent, par la convocation de la mémoire familiale, une réalité vécue de l'autre côté de la frontière par les siens restés en Syrie que Yaser Kassab se réapproprie le récit du conflit.

Dans *On the Edge of Life*, la réappropriation du récit du conflit s'effectue progressivement et douloureusement, comme le soulignent le gros plan sur un insecte coincé à l'intérieur d'une lampe où il se brûle, métaphore de la situation du réalisateur, et la voix-off où celui-ci explique que plus l'espace est important plus il se sent confiné, comme dans une cellule d'isolement. Le réalisateur Ziad Kalthoum place ces questions au cœur du dispositif de son film *The Taste of Cement*, dans lequel la frontière qui sépare la Syrie du Liban constitue un miroir. Ayant déserté l'armée pour rejoindre Beyrouth puis gagner Berlin, il se trouve coupé de son pays et de la possibilité de tenter de comprendre, comme il l'avait fait dans *Le Sergent immortel*, comment celui-ci a pu basculer dans un tel conflit. Bien plus qu'une démarche didactique, le réalisateur adopte une approche réflexive, s'interrogeant sur la possibilité même de se réapproprier le récit du conflit. Comme dans les autres documentaires, les dimensions de la mémoire et de l'espace occupent une place centrale dans ce dispositif en miroir sur lequel il convient de s'arrêter. Dans ce documentaire, tourné à Beyrouth auprès de Syriens travaillant sur un chantier vertigineux, les situations vécues par les civils en Syrie et celles des ouvriers syriens se répondent. Ainsi, la grue qui tourne dans le ciel de Beyrouth rappelle la tourelle du char d'assaut<sup>72</sup> qui pivote dans une cité fantôme de Syrie en ruine, l'une servant à l'édification d'une ville et l'autre à sa destruction. Les sons produits par les outils sur le chantier, comme les plans sur les ouvriers qui portent un marteau-piqueur ressemblant à une arme, trouvent leur résonance dans le chaos des bruits de la guerre en Syrie. Le dispositif en miroir confère donc au chantier une dimension de champ de bataille, avec ce goût du ciment – des décombres ou des constructions – qui, ainsi que le dit la voix-off, ne quitte jamais les Syriens, quel que soit le côté de la frontière où ils se trouvent.

<sup>71</sup> M. Foucault, « Des espaces autres », art. cité, p. 758.

<sup>72</sup> J.-M. Fardon, « "Taste of Cement", reflet de la guerre dans un œil noir », *Slate*, 3 janvier 2018, <http://www.slate.fr/story/155891/cinema-taste-of-cement-syrie-liban>.



Dans ce contexte, le recours à la voix-off – s’agit-il d’un récit en partie autobiographique du réalisateur qui prête sa voix pour la narration, d’une compilation de témoignages recueillis auprès de ces ouvriers ou encore un mélange des deux ? –, dans laquelle le narrateur s’adresse à son père, lui-même ouvrier du bâtiment lors de la reconstruction du Liban après la guerre civile, contribue à surmonter les frontières physiques et temporelles. Cette voix-off établit le lien entre une mémoire individuelle et l’histoire de deux pays dont les liens perdurent au-delà des frontières et des époques, fussent-elles de crise. Cette mémoire partagée se retrouve dans deux séquences où un char d’assaut filmé sous l’eau symbolise la mémoire enfouie de la guerre civile libanaise (1975-1990), dans laquelle la Syrie a joué un rôle clé, tandis qu’un char de fabrication russe en démonstration dans une ville syrienne représente la violence inouïe qui frappe les civils.

Outre la mémoire, qui place le cycle construction-destruction dans une histoire régionale plus longue, les espaces autres que le film donne à voir participent également d’une réappropriation du récit du conflit. Comme dans d’autres films déjà mentionnés, la réappropriation des espaces est représentée comme une lutte, qui peut sembler vouée à l’échec. Le sous-sol où les ouvriers syriens accèdent via un simple trou creusé dans la chaussée après leur journée harassante constitue, en dépit de la dureté des règles, symbolisée par le couvre-feu auquel ils sont astreints, un espace sûr qu’ils se réapproprient en l’aménageant, malgré des conditions de vie rudimentaires. A l’inverse, une séquence, tournée à Alep, montre les efforts désespérés des civils pour extraire des décombres d’éventuels survivants lors des frappes aériennes nocturnes. Alors que la nuit les sépare – moment de repos pour les uns, de chaos pour les autres –, les Syriens que l’on voit dans le film sont réunis par le ciment – abri de fortune pour les ouvriers, tombeau pour les civils coincés sous les décombres – et par la poussière. Celle-ci, omniprésente sur le chantier, apparaît sur les images du char en démonstration et, de façon très nette tant le fond noir de la nuit crée un contraste saisissant, lors du bombardement nocturne, où elle est filmée en suspension dans l’air.

Qu’elle résulte du chantier ou de la guerre, cette poussière établit un continuum entre les deux espaces et les conditions extrêmes de leur réappropriation. Malgré la difficulté de cette réappropriation, le documentaire de Ziad Kalthoum montre des ouvriers dignes et soucieux de leur apparence, comme sur les plans où certains se coiffent devant leur miroir. Alors que la réappropriation du sous-sol s’inscrit dans l’horizontalité, avec des plans fixes sur les lieux de vie que chacun des ouvriers s’aménage, la verticalité caractérise la réappropriation de la ville dans son entier. Ainsi, dans plusieurs séquences du film, la ville, telle une maquette géante traversée par des flux ininterrompus d’automobiles, est uniquement perçue du point de vue des ouvriers, depuis les hauteurs du chantier. Le cadrage en très gros plan sur les yeux de ces hommes, qui sont les seuls humains de la ville présents dans le film, permet de voir Beyrouth s’y refléter. Voyant tout, mais invisibles aux yeux des autres, ces ouvriers sont les acteurs d’une histoire commune entre la Syrie et le Liban, où le conflit de l’une se joue aussi sur le territoire de l’autre. Prisonniers du sous-sol à cause du couvre-feu, comme leurs compatriotes le sont des décombres, ils participent également de ce cycle construction-destruction à travers lequel le réalisateur s’interroge sur la façon de continuer à se réapproprier le récit du conflit.

La réappropriation de l’espace et le cycle construction-destruction qui se trouve au cœur du dispositif du film se rejoignent également dans le plan-séquence final où, placée à l’arrière d’un camion, la caméra filme la traversée des rues, totalement désertes, de Beyrouth. Cette fluidité crée un contraste avec le sentiment d’enfermement découlant des images des espaces clos et sans lumière naturelle où vivent les ouvriers. En outre, en raison du mouvement circulaire de la bétonneuse sur laquelle la caméra est fixée, les images de la capitale libanaise qui défilent sont sens dessus dessous, ce qui accentue encore l’impression de cycle.

Au-delà de leur choix de réalisation, et plus généralement des dispositifs qu'ils mettent en œuvre, tous les films étudiés ci-dessus partagent une volonté de se réappropriier le récit de la révolte et du conflit, au milieu d'un déferlement d'images de nature et d'origine fort diverses. Cette réappropriation se traduit notamment par l'intégration des dimensions de la mémoire et des espaces, que ce soit par le biais des images ou de la voix-off. De cette périlleuse réappropriation des espaces surgissent alors des espaces autres, des espaces de contestation ; ce que Foucault appelle des hétérotopies. L'analyse axée sur ces hétérotopies comporte bien sûr des angles morts. Le principal réside peut-être dans le fait qu'elle empêche d'appréhender l'ensemble de la création artistique, au-delà de sa composante cinématographique, comme une « danse collective » avec les différentes formes d'expression qui, de façon dynamique, circulent et se renforcent au gré des situations mouvantes sur le terrain<sup>73</sup>. Elle ne permet pas de traiter pleinement l'idée d'une contre-culture, comprise comme « un mécanisme servant à décrire des points particuliers de convergence, grâce auxquels les individus peuvent temporairement s'entendre en vue de l'accomplissement d'objectifs spécifiques », à travers différentes formes de création<sup>74</sup>.

Cette limite mise à part, les hétérotopies permettent de mettre en perspective la réappropriation du récit de la révolte et du conflit. Destructibles et temporaires, souvent articulées à la question de la mémoire personnelle, familiale ou renvoyant à l'histoire régionale, elles sont en effet indissociables de la fragilité de cette réappropriation, même après avoir quitté la Syrie. Qu'ils y prennent directement part ou non, les réalisateurs filment les luttes – qui peuvent être les leurs – d'individus qui, à travers différentes pratiques et formes d'engagement, tentent de préserver ces hétérotopies. Ils dressent ainsi des parallèles entre leur démarche de réappropriation et l'établissement de ces dernières. Il émane de ces documentaires, y compris dans les récits du départ du pays, une impression de rétrécissement de l'espace de protestation, de mobilisation, de lutte, de circulation ainsi que de création artistique et, en l'occurrence, cinématographique.

Cette articulation entre ces différentes formes de réappropriation est particulièrement perceptible dans une séquence du documentaire *194, nous les enfants du camp*. En effet, filmés en plan d'ensemble, Samer Salameh et ses amis, dont l'un s'apprête à quitter le camp, marchent tranquillement dans les ruelles au milieu des décombres de Yarmouk, indifférents aux détonations qui retentissent ; le cadrage, qui contraste avec les plans resserrés caractérisant les séquences dans l'espace privé, et la durée des plans renforcent l'impression de réappropriation de l'espace. Caméra à la main, les amis saisissent des images de ce lieu qui représente tant pour la cause palestinienne, au-delà de son instrumentalisation par le régime, s'en réappropriant ainsi la mémoire. Leur marche silencieuse au milieu des gravats, accompagnée d'une prise d'images, ne peut se résumer à un simple témoignage de la répression et des combats. Dans cet espace dont ils ignorent alors ce qu'il adviendra, leur (dé)marche constitue bien une tentative de réappropriation du récit de la révolte et du conflit.

<sup>73</sup> M. Cooke, *Dancing in Damascus. Creativity, Resilience and the Syrian Revolution*, Londres et New York, Routledge, 2017, p. 120.

<sup>74</sup> A. Bennett, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume I*, 9 (1), 2012, p. 29, <http://volume.revues.org/2941>.

## BIBLIOGRAPHIE

ADWAN Z., « The Anxious Ego. Syrian Documentaries in the Syrian War », *A Syrious Look*, novembre 2016, pp. 32-34.

AL HAJ SALEH Y., *Récits d'une Syrie oubliée. Sortir la mémoire des prisons*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2015.

AMIEL V., *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2010 [2<sup>e</sup> éd.].

BACZKO A., DORRONSORO G. et QUESNAY A., *Syrie. Anatomie d'une guerre civile*, Paris, CNRS éditions, 2016.

BAZIN A., « Lettre de Sibérie », *France-Observateur*, 30 octobre 1958, repris dans *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Cahiers du cinéma et Editions de l'Etoile, 1983, pp. 179-181.

BENNETT A., « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume !*, 9 (1), 2012, pp. 19-31, <http://volume.revues.org/2941>.

BOËX C., « Tahyâ as-sînamâ ! Produire du sens : les enjeux politiques de l'expression dans l'espace public », *REMMM*, 115-116, 2006, pp. 231-248.

BOËX C., « La production cinématographique en Syrie : l'image à la dérobee », dans B. Dupret, Z. Ghazzal, Y. Courbage et M. Al-Dbiyat (dir.), *La Syrie au présent. Reflets d'une société*, Paris, Actes Sud, 2007, pp. 477-487.

BOËX C., « Mobilisations d'artistes dans le mouvement de révolte en Syrie : modes d'action et limites de l'engagement », dans A. Allal et T. Pierret (dir.), *Au cœur des révoltes arabes. Devenir révolutionnaires*, Paris, Armand Colin, 2013, pp. 87-108.

BOËX C., « La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte : nouvelles pratiques, nouveaux récits », *REMMM*, 134, 2013, pp. 145-156.

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

BOËX C., « Entre la vie et la mort. Images liminales de la révolte en Syrie », *Les Carnets du BAL*, 8, 2017, pp. 134-139.

BROSSAT A., *Abécédaire Foucault*, Paris, Demopolis, 2014.

CAILLET A., *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, PUR, 2014.

COMOLLI J.-L., *Daech, le cinéma et la mort*, Paris, Verdier, 2016.

COOKE M., *Dancing in Damascus. Creativity, Resilience and the Syrian Revolution*, Londres et New York, Routledge, 2017.

DELLA RATTA D., « A New Wave of Syrian Films Exposes the Failure of Images », *Hyperallergic*, 16 septembre 2016, <https://hyperallergic.com/323265/a-new-wave-of-syrian-films-exposes-the-failure-of-images/>.

FIANT A., « Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains », *Cahiers de narratologie*, 20, 2011, <https://journals.openedition.org/narratologie/6346>.

FOUCAULT M., « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, octobre 1984, pp. 46-49, repris dans *Dits et écrits (1954-1988)*, tome IV, Paris, Gallimard, 1994, pp. 752-762.

FOUCAULT M., *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Editions Lignes, 2009.

FRODON J.-M., « "Taste of Cement", reflet de la guerre dans un œil noir », *Slate*, 3 janvier 2018, <http://www.slate.fr/story/155891/cinema-taste-of-cement-syrie-liban>. Gaudreault A. et Marion P., « Dieu est l'auteur des documentaires... », *CiNéMAS*, 4 (2), hiver 1994, pp. 11-26.

GAUTHIER G., *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

GUIDO L., « Entre lyrisme esthétique et pessimisme culturel. Vincent Dieutre et les nouvelles voies autobiographiques de l'Europe », *CiNéMAS*, 21 (1), 2010, pp. 21-36.

HADJITHOMAS J. ET JOREIGE K., *Le Cinéma de Joana Hadjithomas & Khalil Joreige. Entretiens avec Quentin Mével*, Paris, Les Presses du réel, 2013.

HUSSEIN H., « La propagande comme première arme de guerre pour Daesh », *Les Cahiers du journalisme*, seconde série, 1, 1<sup>er</sup> trimestre 2018, pp. 39-48, <http://www.cahiersdujournalisme.org/CaJ-2.1-Edition.pdf>.

LEQUERET E., « La génération perdue du cinéma syrien », *Les Cahiers du cinéma*, 543, février 2000, pp. 49-50.

MAILLOT P., « L'écriture cinématographique de la sociologie filmique. Comment penser en sociologue avec une caméra ? », *La Nouvelle Revue du travail*, 1, 2012, <http://journals.openedition.org/nrt/363>.

MINOUI D., *Les Passeurs de livres de Daraya. Une bibliothèque secrète en Syrie*, Paris, Seuil, 2017.

NAL E., « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces pour l'éducation et la formation », *Recherches & éducations*, 14, octobre 2015, <https://journals.openedition.org/rechercheseducations/2446>.

RICŒUR P., « Mémoire, Histoire, Oubli », *Esprit*, 2006/3 (mars-avril), pp. 20-29.

VIGNAL L., « Syrie : la stratégie de la destruction », *La Vie des idées*, 29 novembre 2016, <http://www.laviedesidees.fr/Syrie-la-strategie-de-la-destruction.html>.

VIGNAL L., « Pérennité et transformations de la frontière syrienne », *Confluences Méditerranée*, 101 (2), 2017, pp. 39-52.

WEDEEN L., « Acting "As If": Symbolic Politics and Social Control in Syria », *Comparative Studies in Society and History*, 40 (3), 1998, pp. 503-523.

YASSIN-KASSAB R. ET LEILA AL-SHAMI L., *Burning Country. Syrians in Revolution and War*, Londres, Pluto Press, 2016.

## Réappropriation du récit de la révolte dans les documentaires syriens d'après 2011

### Résumé

Au milieu d'une déferlante d'images d'origine, de nature et de format différents se rapportant à la révolte puis au conflit en Syrie, une création cinématographique documentaire a émergé hors du contrôle des instances étatiques dès 2011. Ces films présentent plusieurs spécificités communes qui les démarquent d'un témoignage brut sur la situation de crise extrême que connaît le pays. Notamment un sens de l'éthique vis-à-vis de leur sujet et des personnes filmées, ainsi que l'affirmation d'un « je ». Ces deux caractéristiques constituent des éléments centraux de la démarche comme des dispositifs mis en œuvre dans certains de ces documentaires. A partir d'un corpus de sept films, on verra comment, dans une démarche réflexive, les réalisateurs tentent de se réapproprier le récit de la révolte et du conflit. Cette tentative se fonde sur une double réappropriation, de la mémoire et des espaces. Cette réappropriation du récit se traduit en images par l'apparition de « contre-espaces », ce que Michel Foucault a nommé des hétérotopies.

## Reappropriation of the Revolt Narrative in Syrian Documentaries after 2011

### Abstract

In the midst of a flood of images of different origins, natures and formats drawing from the revolt and, subsequently, the conflict in Syria, a documentary cinematographic creation emerged, free from control of state authorities in 2011. These documentaries contain several common peculiarities that set them apart from raw testimonies on the country's extreme crisis situation. Among them, a sense of ethics related to their subject and filmed people, as well as the affirmation of an "I" takes place. These two characteristics constitute central elements of the approach, as well as of the devices implemented in certain documentaries. Based on a corpus of seven films, this reflexive approach shows that the filmmakers are trying to reclaim the story of both the revolt and the conflict. This attempt is built, in particular, from a double reappropriation, that of both memory and spaces. This reappropriation of the narrative is translated into images by the appearance of "counter-spaces," the so-called by Michel Foucault heterotopias.

### Mots clés

Conflit ; documentaire ; espaces ; hétérotopie ; mémoire ; post-2011 ; récit ; révolte, Syrie.

### Keywords

Conflict ; documentary ; heterotopy ; narrative ; memory ; post-2011 ; revolt ; spaces ; Syria.