

Usages des références historiques dans le cinéma syrien d'après 2011

The Use of Historical References in post-2011 Syrian Cinema

Nicolas Appelt

Volume 28, numéro 1, automne 2017

Cinélekta 8

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1053853ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1053853ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Appelt, N. (2017). Usages des références historiques dans le cinéma syrien d'après 2011. *Cinémas*, 28(1), 29–46. <https://doi.org/10.7202/1053853ar>

Résumé de l'article

Dans la création cinématographique syrienne qui échappe au contrôle du régime, apparaissent trois usages de la référence historique. Tout d'abord, figure la référence au massacre de Hama perpétré par le régime syrien comme pour signifier que l'histoire se répétait et que la réponse des autorités ne diffère pas. Outre cette référence à usage interne, dans la mesure où elle est principalement connue des Syriens, on trouve, notamment dans les courts métrages du collectif de cinéastes Abounaddara ainsi que dans ses interventions médiatiques, la référence à l'Orientalisme ainsi qu'à la Seconde Guerre mondiale. Ces deux références s'insèrent dans une démarche critique visant à remettre en cause la perception du conflit syrien, et sa représentation dans les médias occidentaux principalement.

Usages des références historiques dans le cinéma syrien d'après 2011

Nicolas Appelt

RÉSUMÉ

Dans la création cinématographique syrienne qui échappe au contrôle du régime, apparaissent trois usages de la référence historique. Tout d'abord, figure la référence au massacre de Hama perpétré par le régime syrien comme pour signifier que l'histoire se répétait et que la réponse des autorités ne diffère pas. Outre cette référence à usage interne, dans la mesure où elle est principalement connue des Syriens, on trouve, notamment dans les courts métrages du collectif de cinéastes Abounaddara ainsi que dans ses interventions médiatiques, la référence à l'Orientalisme ainsi qu'à la Seconde Guerre mondiale. Ces deux références s'insèrent dans une démarche critique visant à remettre en cause la perception du conflit syrien, et sa représentation dans les médias occidentaux principalement.

Dès le début de la révolte syrienne en mars 2011, un nombre considérable de vidéos tournées par des participants aux manifestations a été mis en ligne. Les estimations quant au nombre d'entre elles diffusé sur les réseaux sociaux ou les sites de partage témoignent de l'ampleur de ce phénomène, puisqu'il oscille entre 300 000 et 600 000 pour la période 2011-2013¹ (Elias et Omareen 2014, p. 258). Dans le contexte de la Syrie d'après le début de la révolte de 2011, ces vidéos, « tournées à partir de téléphones portables ou de petites caméras digitales » (Boëx 2012, p. 119-120), revêtent les fonctions « d'authentifier le déroulement de l'action d'une part et d'explicitier ses motifs pour sensibiliser l'opinion publique de l'autre » (Boëx 2013, p. 67). Ces usages apparaissent notamment dans le témoignage de Majd al-Dik (2016, p. 82), jeune opposant à Douma, localité dans la banlieue est de Damas :

Quand il s'agissait de documenter les incursions de l'armée, les crimes qui se produisaient dans la rue, c'étaient [les femmes]

qui s'en chargeaient. Avec leur téléphone, elles filmaient tout ce qu'elles voyaient depuis leur fenêtre. [...] C'étaient aussi les femmes qui transportaient les vidéos. [...] Dans notre ville conservatrice, les soldats n'osaient pas contrôler les femmes aux barrages. C'était un tabou social que même la dictature ne pouvait pas briser facilement. Elles faisaient sortir des cartes mémoires bourrées de contenus médiatiques.

En outre, ces vidéos se sont retrouvées diffusées sur les grandes chaînes d'information continue arabes, brisant ainsi l'« embargo médiatique imposé par le régime » (Boëx 2013a, p. 150) de Damas :

Un écran relié au Net retransmettait les images de la manifestation que les médias, principalement Al-Jazeera, diffusaient en direct. Le rôle crucial des comités de coordination à cette époque résidait dans ce lien avec les médias, principalement les chaînes satellitaires, et dans leur présence sur les réseaux sociaux. [...] Informer le monde a été la première action révolutionnaire des comités. (Al-Dik 2016, p. 84)

Outre ces différents usages des vidéos, on retrouve dans et à propos des images filmées, quel que soit leur format, une série de parallèles et de références historiques entre la crise syrienne et d'autres événements marquants de l'histoire syrienne, régionale ainsi que mondiale. Loin de se limiter à de simples éléments de contextualisation, ces références historiques mettent en perspective un processus, présent dans plusieurs films, d'élaboration d'un récit du drame qui déchire le pays. Ce récit passe par une réappropriation de la mémoire ainsi que par la contestation de certaines formes de représentations de la crise syrienne qui sont présentes dans les discours et les médias occidentaux. Par conséquent, sans viser à l'exhaustivité, il convient de prendre en considération à la fois certains films qui incluent ces références historiques ainsi que la façon dont les « artistes activistes² » et opposants — intellectuels et activistes — présentent les enjeux liés aux références historiques dans leurs écrits et prises de position. Parmi ces artistes activistes, le collectif de cinéastes Abounaddara, même s'il récuse le terme d'artiste au profit de celui d'artisan, fera l'objet d'une attention particulière, compte tenu de l'importance accordée dans ses films et dans ses écrits au cadre conceptuel dans lequel s'insèrent les

références historiques mobilisées pour défendre la réappropriation d'un récit construit par des Syriens.

Références historiques et réappropriation des mémoires

Dans le récit de Majd al-Dik (2016, p. 85), l'usage de la vidéo confère au mouvement de révolte une visibilité, inexistante lors d'un autre soulèvement qui a été écrasé par l'armée du régime en ne laissant pratiquement aucune image, soit le massacre de la ville de Hama en 1982, durant lequel 20 000 à 30 000 personnes auraient péri³ : « Les meurtres ne se noyaient plus dans le silence comme au temps de Hama, dans les années quatre-vingt. »

Ce parallèle historique se retrouve également chez l'intellectuel et opposant syrien Yassin al-Haj Saleh (2015, p. 238 et 240), pour qui, au contraire de Hama, les Syriens documentent leur révolution :

Il n'existe pas d'images d'époque, ni quasiment aucun témoignage direct. Certains textes ont été écrits par la suite, mais rares sont les récits personnels, les histoires liées à un moment ou un lieu précis, à des noms et des visages. [...] Contrairement à Hama, la révolution syrienne, trente ans plus tard, se documente elle-même au jour le jour. Pas à pas, elle est en train de trouver le chemin d'un récit public.

Le fait que la référence au massacre de Hama se retrouve dans les écrits d'auteurs issus de deux générations successives avec, avant 2011, des parcours très différents, témoigne de la prégnance de cet événement dans la mémoire collective syrienne, et permet de mieux saisir son importance comme symbole, tout à la fois de la violence du régime et de la surveillance exercée sur l'information.

Par ailleurs, ces évocations du drame de Hama de 1982 sous la forme d'un parallèle historique avec la révolte commencée en 2011 entrent en résonance et expliquent cette référence qui apparaît dans des courts métrages. En effet, on la retrouve dans le travail de cinéastes qui ont réalisé dès 2011 des films en dehors des instances contrôlant la production cinématographique en Syrie jusqu'à aujourd'hui⁴. Ainsi, le court métrage anonyme datant de 2011, *Hama 82-11*, met explicitement en lien, par son titre, ainsi qu'à travers le montage, le massacre perpétré par les forces

du régime et la révolte populaire. Dans le film, les témoignages de personnes ayant vécu le drame de 1982 côtoient les images de lieux vides, témoignant de l'absence d'images ainsi que des manifestations populaires monstres dans les rues de la ville en 2011. La peur inspirée par le régime est donc doublement vaincue : l'omerta sur les crimes commis contre la population est brisée et les manifestants défient le régime en descendant dans la rue. En écho à l'analyse de Yassin al-Haj Saleh (2015, p. 239) selon laquelle un « régime d'oubli » à la tête du pays cherchait « à empêcher la mémoire collective et à réprimer le souvenir et sa formulation », les images des manifestations constituent le contrepied de cette politique et, d'une certaine façon, les images manquantes du soulèvement, certes très différent, de 1982. En ce sens, le film s'inscrit dans une démarche de réappropriation de la mémoire à travers les témoignages d'un événement tabou, la continuité des méthodes répressives par des images du cimetière avec la terre de certaines tombes fraîchement retournée ainsi que le contraste entre l'absence d'images et celles des foules de manifestants. De son côté, le collectif de cinéastes syriens Abounaddara⁵ insiste, lui aussi, sur le parallèle entre les deux événements dans un court métrage de cinquante secondes intitulé *REC* (2012). Le film s'ouvre sur un fond noir avec écrit en lettres blanches « Hama 1982 ». L'inscription vire au rouge sang alors que retentissent des déflagrations en fond sonore. Puis, à nouveau sur un fond noir, apparaît en blanc « Hama 2012 », suivi d'images vidéo visiblement prises par les manifestants au cours de rassemblements contre le régime. L'indication « REC », qui clignote en rouge en haut de l'écran à gauche, indique que, cette fois-ci, ce qui se déroule à Hama est documenté par l'image et que le régime ne peut plus imposer une chape de plomb. Comme pour souligner cette dimension, apparaissent à l'écran de nombreuses mains tenant des téléphones portables qui filment le déroulement des manifestations, mais également leur répression, images renforcées par le bruit des déflagrations et l'inscription « Hama 2012 » qui se colore de nouveau en rouge sang. Si la population dispose alors de moyens, certes inégaux, de résister, entre autres par l'image qui remplit les trois fonctions évoquées ci-dessus, la répression du régime reste identique.

Les obstacles à la réappropriation non seulement de la mémoire, mais également du récit de la révolte apparaissent dans le documentaire *Le sergent immortel* (2014) de Ziad Kalthoum. Alors qu'il est assistant du réalisateur Mohammad Malas sur le film de fiction *Une échelle pour Damas* (2013), tourné dans la capitale, le jeune réalisateur cherche à comprendre, en filmant ses discussions avec les membres de l'équipe technique, des figurants et des passants, la schizophrénie, dont la sienne, qui pousse les individus, se trouvant dans un état psychologique dominé par la peur, à continuer leur vie comme à l'accoutumée, tandis que Douma (banlieue est de Damas) est bombardée par l'aviation du régime. C'est précisément cet état de peur qui empêche les individus de s'exprimer sur la situation qu'ils connaissent ou qu'ils vivent que Ziad Kalthoum a tenté de documenter dans son film. Ainsi, faisant face à un autre aspect de sa situation schizophrénique, dans la mesure où, mis à part son activité d'assistant-réalisateur, il est sergent réserviste dans le cinéma Bassel al-Assad, Ziad Kalthoum filme les fresques et les portraits se trouvant sur les murs. Par conséquent, c'est le récit porté par la dynastie al-Assad qui se trouve exposé sur les murs de ces lieux désertés. Ces portraits de même que ces fresques constituent donc les éléments fondamentaux, pour le pouvoir en place, de la mémoire nationale. Saturant les murs jusqu'à la caricature, ils finissent par représenter un régime qui s'est mis à redouter sa propre population qui lutte pour se défaire de cette mémoire imposée.

Lorsqu'il insère dans son documentaire *194. Us, Children of the Camp* (2017) les images de deux manifestations de Palestiniens essayant de se rendre sur le plateau du Golan, le réalisateur Samer Salameh cherche à comprendre comment la cause palestinienne et la mémoire de cette cause sont instrumentalisées par le régime de Damas. Revenant sur la façon dont beaucoup de jeunes Palestiniens — ou Palestiniens-Syriens — ont été encouragés à se rendre, dans des cars affrétés, sur cette partie du territoire occupé par Israël, un jeune activiste déclare : « On nous utilise comme une bombe fumigène pour masquer les massacres en Syrie. » En contestant l'instrumentalisation de l'histoire politique de la cause palestinienne à partir, notamment, des mémoires familiales de ses proches et de ses amis ainsi que de la sienne, Samer Salameh

s'inscrit ainsi également dans une démarche de réappropriation de la mémoire, relativement à un récit brandi par les autorités syriennes qui devient donc un enjeu politique. Déconstruisant ce récit, en pointant la figure du « combattant romantique » palestinien, le jeune réalisateur se retrouve également en porte-à-faux avec certaines organisations palestiniennes qui soutiennent le régime syrien. Le camp palestinien de Yarmouk, qui est en réalité un quartier de Damas, devient une nasse dont il faut s'échapper. Avant de quitter ces lieux, il s'introduit dans l'appartement d'un de ses anciens professeurs à la recherche d'un film, support de la mémoire. Ne trouvant qu'une bobine dans sa boîte métallique, il la déroule pour en voir le contenu. La pellicule finit par envahir l'espace, comme s'il restait prisonnier des enjeux liés à la mémoire. En même temps, cette pellicule ressemble à un fil d'Ariane qui guide le réalisateur dans les méandres de la mémoire, alors qu'il doit quitter les ruelles labyrinthiques de Yarmouk qu'il connaît par cœur.

Enfin, cette réappropriation de la mémoire rencontre des échos du passé, d'autres événements dramatiques comme la tragédie des Arméniens en 1915. En effet, depuis son balcon dans le quartier de Midan à Alep, Avo Kaprealian filme dans *Houses without Doors* (2016) des déplacés internes trouvant refuge dans le lieu même où sa propre famille s'était réfugiée un siècle auparavant, fuyant les massacres perpétrés par les Ottomans. Les images manquantes de la mémoire du drame arménien trouvent leur écho actuel quand le réalisateur superpose aux images de ces réfugiés de l'intérieur un monologue du film *Mayrig* d'Henri Verneuil (1991) dans lequel un personnage décrit les supplices endurés par les Arméniens. Avo Kaprealian établit ainsi un parallèle entre des événements tragiques dont la mémoire a été confisquée ou est menacée d'être confisquée. Lui-même s'interroge sur les limites de sa démarche lorsqu'il insère des séquences du western surréaliste d'Alejandro Jodorowsky *El Topo* (1970) qui pallie à la fois l'absence des images, donc la mémoire, et des atrocités qu'ont pu vivre les Arméniens et les Syriens, tout en faisant ressortir la dimension hyperbolique de la violence de ces drames.

Se défaire des images imposées

La réappropriation du récit de la révolte ne constitue pas uniquement une lutte contre le régime, voire contre d'autres groupes armés non étatiques comme l'Organisation de l'État islamique (OEI ou Daech selon l'acronyme en arabe) qui a produit et diffusé de nombreux films propageant sa vision du conflit⁶, mais également une vive critique formulée à l'encontre de la représentation de la situation en Syrie dans les médias occidentaux. En effet, par ses prises de position dans les médias et dans ses films, le collectif Abounaddara dénonce non seulement une vision se situant, selon lui, dans la droite ligne de l'orientalisme⁷ véhiculé dans les discours politiques et les médias, mais également une certaine forme de voyeurisme qui prive les Syriens de leur dignité au nom de la lutte contre l'indifférence susceptible de s'installer dans les opinions publiques. C'est à ce titre que le collectif dénonce la « fable d'un "Orient compliqué" » dans une tribune du journal *Le Monde*⁸. À travers la critique de cette formule du général de Gaulle figurant dans *Mémoires de guerre*, le collectif revient sur un pan de l'orientalisme remontant à la fin du XVIII^e siècle qui attribue, de façon presque ontologique, des caractéristiques propres aux habitants de cette région :

Mais alors, que s'est-il passé pour que le monde en arrive à croire que c'est un climat inhérent à l'Orient compliqué qui tue les Syriens aujourd'hui, et non le despotisme qui gangrène leur société depuis des lustres? [...] Il s'agit en effet de savoir si on peut continuer indéfiniment à renier les valeurs fondamentales de l'humanité en se racontant des histoires d'Orient compliqué, ou en se faisant peur avec des images de fanatiques au couteau entre les dents.

En outre, pour critiquer ce qu'il considère comme un revirement du président américain Barack Obama à la tribune de l'Assemblée générale de l'ONU en 2016 sur le caractère ethnico-religieux du conflit afin de justifier toute action en Syrie, Abounaddara cite de façon ironique, dans une tribune du journal *Libération*⁹, le général de Gaulle pour qui, lorsque l'aviation française bombardait Damas en 1945, l'ensemble des communautés présentes en Syrie ne pouvait constituer un État. Dans la même tribune, il égratigne une certaine forme d'hypocrisie politico-médiatique :

Mais n'allez pas croire que la compassion envers les Syriens va cesser pour autant. Bien au contraire. Après avoir discoursé devant l'Assemblée générale de l'ONU, Barack Obama s'est rendu au sommet de l'ONU sur les réfugiés. Et là, il a eu la gorge nouée par l'émotion en évoquant l'histoire de Omran, le petit garçon d'Alep qui fit pleurer la speakerine vedette de CNN à l'antenne.

Pour le collectif Abounaddara (2015, p. 72), il s'agit de comprendre que le drame syrien doit être appréhendé à travers l'éthique et non la géopolitique, et encore moins par le prisme du communautarisme ethnico-religieux, si bien qu'il est important de « déconstruire la figure du Syrien héritée de l'histoire coloniale ». Dans cette perspective, le collectif exprime son désaccord avec la diffusion des images de la tragédie syrienne, dans la mesure où ces images ne respectent pas, d'après lui, la dignité des corps des personnes filmées. Et ce, même lorsque la démarche vise à sensibiliser les publics occidentaux à la situation dans le pays, comme c'est le cas pour la série *2 minutes pour la Syrie* (Béatrice Soulé et Sarah Moon, 2013)¹⁰ :

Cette série de clips nous a choqués, autant que *Kapo* avait pu choquer Jacques Rivette lorsqu'il écrivait « De l'abjection ». On ne comprend pas comment nos voisins les plus bienveillants puissent ainsi exhiber notre indignité. (*ibid.*)

En effet, en réponse à la diffusion de cette série, le collectif Abounaddara a mis en ligne un court métrage lui aussi intitulé *2 minutes pour la Syrie* (2013)¹¹, dans lequel des personnes d'un certain âge photographient des têtes humaines asséchées et des crânes humains dans un musée avant d'en ressortir. Le film se conclut sur l'inscription « Stop the spectacle ». Il est possible d'y voir autant la dénonciation d'une certaine forme de voyeurisme qu'une allusion au Syrien qui avait assassiné le général Kléber en 1800¹², dont le squelette fut exposé au Musée d'anthropologie indépendant du cabinet d'anatomie comparée du Muséum d'Histoire naturelle (Renneville 1998, p. 478). Par ailleurs, le collectif Abounaddara rappelle que ce Syrien est le premier à apparaître dans un film, soit *Assassinat de Kléber* (Georges Hatot, 1897)¹³.

La référence à la Seconde Guerre mondiale : le besoin d'éthique

Dans les interventions publiques — tribunes dans la presse, participations à des émissions, conférences... — et dans les courts métrages du collectif Abounaddara, la réappropriation du récit de la « révolution » syrienne par la référence à la Seconde Guerre mondiale se situe sur plusieurs plans. Tout d'abord, il s'agit de pointer le risque d'une « banalisation du mal¹⁴ » et de revendiquer un droit de l'image, en évoquant l'exemple des images des camps nazis filmées notamment par des cinéastes américains¹⁵. Ensuite, cette référence est mobilisée afin de plaider en faveur de l'élaboration d'un cadre éthique pour une représentation des Syriens qui respecte leur dignité. Enfin, cette référence constitue une source d'exemples pour définir une éthique des réalisateurs qui s'inscrivent dans l'élaboration du récit de la révolte syrienne.

Alors que s'abattait sur Alep un déluge de bombes larguées par les chasseurs-bombardiers de l'aviation russe, le collectif a diffusé sur la plateforme de partage vidéo Vimeo un court métrage intitulé *Aleppo* (2016). Se refusant à entrer dans la surenchère d'images, le court métrage est un écran noir, puis blanc sur lesquels se succèdent deux cartons avec de fines lettres noires. Sur le premier, on peut y lire en anglais : « À l'époque d'Auschwitz, seul Dieu était censé voir ce qui passait dans les douches¹⁶. » Quant au second, il y est écrit : « Aujourd'hui, la solution finale est diffusée en direct sur les écrans du monde¹⁷. » Outre le fait de convoquer une image emblématique de la barbarie nazie qui vient *de facto* souligner la violence extrême des atrocités perpétrées par le régime de Bachar al-Assad et son soutien russe, le collectif Abounaddara prend position contre ce qu'il considère comme une indécence médiatique à utiliser des images, d'où qu'elles proviennent, de victimes des bombardements. On peut également s'interroger sur le contraste entre l'absence et le trop-plein d'images. Peut-être le collectif demande-t-il quel est l'apport de ces images des crimes perpétrés par les nazis qui étaient manquantes au moment du procès des dignitaires du parti ; ces images ne servent-elles finalement qu'à alimenter une forme de voyeurisme ?

Pour le collectif, il s'agit donc de dénoncer la « banalisation du mal », qui rappelle évidemment la « banalité du mal » d'Hannah

Arendt. Pour lui, c'est au nom de la souffrance des Syriens que des images dégradantes ont été diffusées. Le collectif de cinéastes utilise à nouveau cette comparaison en dressant un parallèle entre Bachar al-Assad et Adolph Eichmann, tous deux des hommes banals¹⁸. Abounaddara montre du doigt la nouvelle menace que représentent ces bons sentiments :

Il y a là une banalisation du mal d'autant plus redoutable qu'elle ne se fait pas au nom d'une idéologie raciste, comme au temps du III^e Reich, mais plutôt au nom d'une compassion mièvre érigée en religion universelle¹⁹.

C'est par ailleurs sur ce thème du droit à l'image que le collectif de cinéastes a effectué tout un travail de recherche avec la New School for Social Research de New York, avec comme résultat une exposition qui s'est tenue à New York du 22 octobre au 11 novembre 2015²⁰. Mentionnons également la table ronde « Syria, Freedom of Speech, and Responsibility of Representation: The Films of Abounaddara as Tools to Enact the Right to the Image », organisée le 16 juin 2015 par la mission permanente du Royaume-Uni et des Pays-Bas à l'ONU, en présence de Charif Kiwan, porte-parole du collectif²¹. Dans une tribune publiée dans le quotidien français *Le Monde*, Abounaddara plaide ainsi en faveur d'un

[...] principe juridique nouveau : la dignité inhérente à tous les membres de la famille humaine. Consacré par le préambule de la Déclaration universelle des droits de l'homme, ce principe suppose que la personne humaine ne soit pas traitée comme un moyen, mais comme une fin en soi²².

La comparaison avec l'utilisation de l'image à la fin de la Seconde Guerre mondiale n'est pas seulement mobilisée afin d'établir une éthique des publics occidentaux ou, comme cela est exprimé dans la tribune « Montrons l'horreur pour sortir de l'ignominie en Syrie », une éthique des chaînes de télévision qui diffusent ces images. Elle s'inscrit également, pour le collectif Abounaddara, dans la perspective de l'élaboration d'un cadre juridique garantissant la dignité dans la représentation, ainsi que dans la droite ligne de la position défendue par Rivette de mettre en œuvre une éthique des réalisateurs :

La situation aujourd'hui est semblable à la situation des villages environnants des camps nazis durant la Seconde Guerre mondiale. Les gens dans ces villages voisins des camps nazis, ils sentaient l'odeur de la mort tous les jours, ils vivaient avec, ils ne disaient rien. Aujourd'hui, les spectateurs du monde sont dans la même situation, c'est-à-dire que nous avons des images diffusées en direct d'un crime de guerre qui se déroule devant nos yeux. Le crime continue. Les gens que nous voyons à l'écran se faire violer, assassiner, ils sont encore là. Leurs familles sont là, leurs proches sont là et on continue à regarder ça. Et on en fait des films avec. On met de la musique là-dessus. On les commercialise comme des œuvres d'art, alors qu'il s'agit d'images des gens qui nous appellent au secours. C'est totalement inacceptable, indigne. Nous avons basculé nous-mêmes, spectateurs du monde dans la barbarie, parce que nous suivons ces images.

Qu'est-ce qui s'est passé durant la Seconde Guerre mondiale? Et bien, parce qu'il y avait une exception, il y avait un crime d'une très grande ampleur, et bien les cinéastes ont accepté de travailler avec la justice. Une fois que les images de barbarie ont été vues, contrôlées par les juges, on les a montrées. Et là, les images, il s'agit de preuves, et pas seulement d'images, c'est-à-dire qu'il y a un accord exceptionnel, dans des circonstances exceptionnelles entre les cinéastes [et] les juges. C'est pourquoi nous appelons à une politique de l'image, à une collaboration entre les différentes parties prenantes²³.

Afin de bien saisir les enjeux liés à l'élaboration du cadre juridique souhaité par le collectif Abounaddara, il convient de revenir sur certains aspects mis en avant dans la déclaration ci-dessus. Les réalisateurs n'ont pas donné leur accord pour «travailler avec la justice». Ces réalisateurs étaient incorporés dans l'armée américaine et, faute de disposer d'images provenant des nazis, celles qu'ils ont filmées, de sorte qu'on ne puisse évoquer un trucage, ont été utilisées comme pièces à conviction, preuves et témoignages, compte tenu du statut du Tribunal militaire international (TMI) par le procureur Robert H. Jackson au moment du procès de Nuremberg (Delage 2001, p. 64, 68 et 72). En outre, durant le procès de Nuremberg, trois films ont été montrés comme preuve à charge: *Les camps de concentration nazis* de Ray Kellog, alors adjoint de John Ford à la direction de l'unité photographique et cinématographique (la Field Photographic Branch) de l'Office of Strategic Services (OSS) (*ibid.*, p. 70-71), ancêtre de la Central

Intelligence Agency (CIA); *Film allemand original (8 mm) sur les atrocités commises contre les Juifs*, «document amateur filmé par un ou plusieurs SS» (*ibid.*, p. 71-72) lorsque des membres de la Gestapo, secondés par des unités militaires, exterminent les habitants d'un ghetto; ainsi que *Les atrocités des envahisseurs germano-fascistes en URSS*, film documentaire soviétique dont le montage a été assuré par l'armée russe (*ibid.*, p. 73). Parmi les trois films utilisés comme preuve lors du procès de Nuremberg, seul le premier est le fruit d'un souci qui se rapproche de l'éthique à laquelle se réfère Abounaddara. Ce souci transparaît dans la réalisation, notamment lors de la séquence tournée à Bergen-Belsen par une équipe anglaise, avec à sa tête Sidney Bernstein, ignorant qu'elle servirait de preuve; le plan-séquence, à «visée continue et panoptique», a été utilisé pour respecter l'«événement filmé» et empêcher «qu'un point de vue ou un montage postérieur en altère la texture» (*ibid.*, p. 72). Par ailleurs, le collectif fait l'impasse sur les images d'actualité que les Soviétiques ont filmées dès 1941 dans un objectif de mobilisation de la population contre l'invasion nazie. Il ne s'agit pas «d'enregistrer des crimes pour un éventuel procès juridique dans l'après-guerre comme les films anglo-américains», mais «d'émouvoir le spectateur en lui montrant les pires conséquences de l'Occupation nazie», ainsi que cela peut se voir à travers l'utilisation de gros plans des victimes ainsi que des parents accablés par le chagrin (Hicks 2010, p. 164).

Par ailleurs, dans une tribune d'opinion rédigée par le porte-parole du collectif de cinéastes, le travail de Samuel Fuller lors de la libération du camp de Falkenau en mai 1945 est cité comme exemple de respect des corps de victimes :

To we Syrians who use social media to bear witness to the war, the cinema of American filmmaker Samuel Fuller (1912-1997) provides the necessary model: he saw no need to exhibit murdered or humiliated bodies in his eye-witness accounts of the horrors of the concentration camp of Falkenau in May 1945²⁴.

Cependant, les images tournées par Samuel Fuller n'ont pas été utilisées lors du procès de Nuremberg, et le réalisateur, disparu en 1997, les a gardées pendant près de quarante ans à l'abri des regards. Elles seront montrées pour la première fois dans le documentaire

Falkenau, vision de l'impossible (1988) d'Emil Weiss, dans lequel Fuller visionne et commente les images qu'il a filmées quatre décennies auparavant avec une caméra 16 mm, en noir et blanc et muet. Il apparaît que le collectif Abounaddara fait davantage référence au travail de Fuller pour ce qu'il a filmé que pour ses choix de réalisation (éviter de faire de coupes, filmer en panoramique)²⁵, alors que la référence à Rivette renvoie, en dépit de la confusion entre fiction et documentaire, au fait que ces deux dimensions sont indissociables. En outre, le collectif tait la trajectoire du film de fiction *The Big Red One* (1980) de Fuller, transformé, dans sa version longue produite de façon posthume en 2004, en un « récit fullérien » où la « réflexion sur les images » ne se trouve plus sur le plan de la morale des images, mais de la dimension auteriale, à laquelle Fuller n'adhérait pas (Le Forestier 2005, p. 191-192).

La référence à la Seconde Guerre mondiale figure également dans le court métrage *Immolation* (2012) d'Abounaddara diffusé sur Vimeo. Le collectif y utilise des images d'archives, filmées lors de la libération du camp d'Auschwitz. On y voit un four crématoire, des corps calcinés ainsi que des corps de victimes près des barbelés. Ces images symbolisent les crimes des nazis. Puis, sur un fond noir, un texte en blanc apparaît²⁶ :

Les secouristes Basel Aslan, Mus'ab Barad et Hazem Batikh n'ont pas été témoins des fours crématoires. Mais ils y ont été confrontés, dans les caves des services de renseignements de l'armée de l'air syrienne, lorsqu'ils sont morts brûlés en juin 2012²⁷.

Cette référence, par l'image et par le texte, à des atrocités qui comptent parmi les pires du xx^e siècle suscite plusieurs hypothèses qui se rapportent elles aussi à l'éthique des réalisateurs. Sans mettre les atrocités sur le même plan, le collectif questionne davantage l'utilisation des images. En l'absence d'un cadre juridique adéquat, comme celui qu'il met en avant dans le cas de la Seconde Guerre mondiale, qui conférerait à ces images un statut particulier, les cinéastes d'Abounaddara se refusent à utiliser les images des bourreaux, ce qui, en outre, participerait à une indécence médiatique qu'ils déplorent.

Cette éthique des réalisateurs, fondée donc sur l'expérience de la Seconde Guerre mondiale, a déclenché des polémiques, dans

la mesure où le cinéaste Ossama Mohammed, que le collectif Abounaddara a visé implicitement dans l'émission diffusée sur les ondes de France Inter, et explicitement dans la tribune du journal *Libération* intitulée « Nous mourons, prenez soin du droit à l'image », est mis en cause par le collectif pour avoir, dans son film *Eau argentée, Syrie autoportrait* (2014), « réduit la société syrienne aux corps sans dignité visibles sur YouTube²⁸ » et inséré des images provenant des bourreaux. La réponse d'Ossama Mohammed comporte, elle aussi, une référence à la Seconde Guerre mondiale :

[Les membres du collectif Abounaddara] prennent les images en dehors du contexte du film. Vous savez, quand vous voyez dans un film des corps morts de manifestants et que vous dites que c'est seulement des corps morts, vous êtes en train de modifier l'histoire, les individus, la Syrie, et même le film. Voir des corps morts de combattants de la liberté après qu'ils ont tenté de conquérir cette liberté, ça, c'est l'histoire de la Syrie. Que serions-nous devenus si nous n'avions pas vu les dix minutes des massacres nazis tournés dans des camps fascistes ? Doit-on couper cela du processus ? Doit-on couper les victimes de l'histoire de la Syrie²⁹ ?

Bien qu'elle ne soit pas claire, on peut se demander si, et dans quelle mesure, cette référence ne renvoie pas au film, tourné par un ou des SS, qui a été montré au procès de Nuremberg en tant que preuve. Dans tous les cas, Ossama Mohammed considère que la possibilité de montrer ces corps rend compte de leur trajectoire, permet de les humaniser et de les rattacher à l'histoire de leur pays. En ce sens, la réappropriation du récit de la révolte en Syrie passe aussi par ces images de corps sans vie.

Pour conclure, il apparaît que les références historiques se retrouvent dans de nombreux films, témoignages et prises de position dans l'espace public émanant de Syriens. Qu'elles concernent l'histoire de la Syrie, voire de la région, ou l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, ces références s'inscrivent dans la volonté de se réapproprier des épisodes constitutifs de la mémoire nationale ainsi que le récit de la révolte syrienne, ou encore de comprendre, grâce à la mémoire, les événements actuels qui déchirent le pays. Citées dans divers médias (films, tribunes, expositions, etc.), les références historiques revêtent un sens différent. La référence au massacre de Hama en 1982

constitue un point d’ancrage pour expliquer comment le régime s’est maintenu par la peur, basée en partie sur la confiscation de la mémoire de cet événement. Par conséquent, sa réappropriation fait partie intégrante de la lutte actuelle menée par les opposants. Quant à la référence à la Seconde Guerre mondiale, essentiellement portée par le collectif Abounaddara, elle est utilisée pour interpeller les publics occidentaux à propos de leur responsabilité dans la représentation du conflit en Syrie, au moyen de l’un des événements les plus traumatisants du xx^e siècle, ainsi que pour revendiquer l’instauration d’un cadre juridique garantissant le respect de la dignité des Syriens en ce qui a trait aux images. Avec ces revendications et projets portés par et pour les Syriens, le collectif plaide ainsi en faveur d’une réappropriation du droit d’écrire le récit de la révolte, indépendamment des représentations véhiculées, notamment, par les médias occidentaux. Enfin, au-delà des divergences et des débats dans la façon de se réapproprier ainsi que de construire ce récit, les différentes formes d’expression, y compris cinématographiques, s’insèrent dans le processus mené par de nombreux artistes activistes, quel que soit leur domaine, de création d’une mémoire collective de la tragédie syrienne (Cooke 2017, p. 70).

Université de Genève

NOTES

1. Voir aussi à ce sujet l’article de Claire A. Poinignon, «Polyphonies syriennes — Les artistes: Bassel Shehadeh et Abounaddara», 2016, *Nonfiction.fr*, https://www.nonfiction.fr/article-8156-polyphonies_syriennes__les_artistes__bassel_shehadeh_et_abounaddara.htm.

2. Expression empruntée à Miriam Cooke (2017).

3. Du 2 au 22 février 1982, afin d’écraser le soulèvement orchestré par les Frères musulmans, Hafez al-Assad, secondé par son frère Rifaat al-Assad, a lancé un assaut d’une extrême violence contre la ville de Hama (envoi de forces spéciales, bombardements, etc.); se référer à Ismael Quiades, «Le massacre de Hama — février 1982», *Violence de masse et résistance — Réseau de recherche*, 12 octobre 2009, <http://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/fr/document/le-massacre-de-hama-fa-vrier-1982>.

4. Pour une présentation du fonctionnement des instances cinématographiques syriennes qui perdurent jusqu’à maintenant ainsi que pour une analyse des relations entre les artistes et le pouvoir, se référer à Cécile Boëx (2014 et 2013a).

5. Constitué en 2010 en marge des canaux officiels de production étatiques, le collectif de cinéastes syriens Abounaddara diffuse dès 2011 des courts métrages sur la plateforme Vimeo.

6. Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort* (2016).
7. Edward W. Said (2013, p. 32) explique qu'il est possible de « décrire et analyser l'orientalisme comme l'institution globale qui traite de l'Orient, qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient ».
8. Collectif Abounaddara, « En Syrie, refusons la fable d'un "Orient compliqué" », *Le Monde*, 25 septembre 2013, http://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2013/09/25/en-syrie-refusons-la-fable-d-un-orient-complique_3483268_3218.html.
9. Collectif Abounaddara, « Syrie: l'honnête homme et les communautés fratricides », *Libération*, 4 octobre 2016, http://www.liberation.fr/debats/2016/10/04/syrie-l-honnete-homme-et-les-communaut-es-fratricides_1519600.
10. Il s'agit d'une série de clips où diverses personnalités françaises (Robert Badinter, Stéphane Hessel, Lilian Thuram, Jane Birkin, François Cluzet, etc.) portent une pancarte sur laquelle est inscrit « Stop » suivi d'images de la crise syrienne filmées par des Syriens. La maison de production Cinétévé présente sur son site la campagne en ces termes: « Réalisés à partir d'images filmées ou relayées par des "journalistes-citoyens" syriens, les 20 films de la série "2 minutes pour la Syrie" sont destinés à lutter contre l'indifférence, en solidarité avec le peuple syrien, et à faire connaître le travail de ceux qui luttent avec des images, souvent au péril de leur vie. Ils appartiennent au réseau Shaam News Network, qui compte actuellement plus de deux mille militants » (<http://cineteve.com/programmes-courts/2-pour-la-syrie/>).
11. Ce film peut être visionné à l'adresse suivante: <https://vimeo.com/74454176>.
12. Le collectif Abounaddara fait d'ailleurs mention de cet événement dans la tribune du *Monde* citée plus haut.
13. Pour plus d'informations sur ce film, consulter la page suivante: <https://catalogue-lumiere.com/assassinat-de-kleber/>.
14. Collectif Abounaddara, « Nous mourons, prenez soin du droit à l'image », *Libération*, 1^{er} mai 2016, http://www.liberation.fr/debats/2016/05/01/nous-mourons-prenez-soin-du-droit-a-l-image_1449830.
15. Collectif Abounaddara, « Montrons l'horreur pour sortir de l'ignominie en Syrie », *Le Monde*, 23 octobre 2015, http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/10/21/montrons-l-horreur-en-syrie-pour-sortir-de-l-ignominie_4793538_3232.html.
16. Traduction de l'auteur.
17. Traduction de l'auteur.
18. Collectif Abounaddara, « Regarding the Spectacle », *The Nation*, 2 décembre 2012, <https://www.thenation.com/article/regarding-the-spectacle/>.
19. Collectif Abounaddara, « Montrons l'horreur pour sortir de l'ignominie en Syrie », *Le Monde*, 23 octobre 2015, http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/10/21/montrons-l-horreur-en-syrie-pour-sortir-de-l-ignominie_4793538_3232.html.
20. Pour plus de détails sur l'exposition: <http://www.veralistcenter.org/engage/exhibitions/1978/abounaddara-the-right-to-the-image/>.
21. L'enregistrement vidéo de cette table ronde est disponible en ligne: <http://webtv.un.org/search/syria-freedom-of-speech-and-responsibility-of-representation-the-films-of-abounaddara-as-tools-to-enact-the-right-to-the-image/4300999261001?term=abounaddara/>.
22. Collectif Abounaddara, « Ne regardons pas mourir les Syriens sans rien faire », *Le Monde*, 30 novembre 2016, http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/11/25/syrie-on-ne-doit-pas-regarder-son-prochain-crever-sans-rien-faire-pour-le-secourir_5038331_3232.html.
23. Le collectif s'exprime à ce sujet dans l'émission de France Inter *L'instant M*, « Médias occidentaux et guerre en Syrie: le désastre? » (2 février 2016), à écouter ici: <https://www.franceinter.fr/emissions/l-instant-m/l-instant-m-02-fevrier-2016>.

24. Charif Kiwan, «Cellphone War Reporting Dumbs Down the Truth», *Newsweek*, 24 juillet 2014, <http://europa.newsweek.com/cellphone-war-reporting-dumbs-down-truth-289763?rm=eu>.
25. Pour une explication détaillée sur le travail de réalisation effectué par Samuel Fuller au camp de Falkenau, se référer à Christian Delage (2007, p. 19-20).
26. Traduction de l'auteur.
27. Le court métrage peut être visionné à l'adresse suivante: <https://vimeo.com/44924441>.
28. Collectif Abounaddara, «Nous mourons, prenez soin du droit à l'image», *Libération*, 1^{er} mai 2016, http://www.liberation.fr/debats/2016/05/01/nous-mourons-prenez-soin-du-droit-a-l-image_1449830.
29. Entretien diffusé dans le cadre de l'émission de France Culture *Dimanche, et après?*, «Alep, un drame humain après» (8 mai 2016), à écouter ici: <https://www.franceculture.fr/emissions/dimanche-et-apres/alep-un-drame-humain-apres>.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abounaddara 2015** : Collectif Abounaddara, «Fragments d'une révolution», entretien réalisé par Cyril Béghin et Dork Zabunyan, *Cahiers du cinéma*, n° 712, 2015, p. 68-73.
- Al-Dik 2016** : Majd al-Dik, avec Nathalie Bontemps, *À l'est de Damas, au bout du monde. Témoignage d'un révolutionnaire syrien*, Paris, Don Quichotte, 2016.
- Al-Haj Saleh 2015** : Yassin al-Haj Saleh, *Récits d'une Syrie oubliée. Sortir la mémoire des prisons*, Paris, Les prairies ordinaires, 2015.
- Boëx 2012** : Cécile Boëx, «Montrer, dire et lutter par l'image», *Vacarme*, vol. 4, n° 61, 2012, p. 118-131, DOI 10.3917/vaca.061.0118.
- Boëx 2013** : Cécile Boëx, «La grammaire iconographique de la révolte en Syrie. Usages, techniques et supports», *Cultures & Conflits*, vol. 91/92, 2013, p. 65-80, DOI 10.4000/conflits.18789.
- Boëx 2013a** : Cécile Boëx, «La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte: nouvelles pratiques, nouveaux récits», *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 134, 2013, p. 145-156, <http://journals.openedition.org/remmm/8309>.
- Boëx 2014** : Cécile Boëx, *Cinéma et politique en Syrie. Écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire (1970-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Comolli 2016** : Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Paris, Verdier, 2016.
- Cooke 2017** : Miriam Cooke, *Dancing in Damascus: Creativity, Resilience and the Syrian Revolution*, Londres, Routledge, 2017.
- Delage 2001** : Christian Delage, «L'image comme preuve: l'expérience du procès de Nuremberg», *Vingtième siècle*, n° 72, 2001, p. 63-78, DOI 10.3406/xxs.2001.1413.
- Delage 2007** : Christian Delage, «L'ouverture des camps et les gestes d'attestation cinématographique des Alliés (1944-1945)», *Cinémas*, vol. 18, n° 1, 2007, p. 13-27, DOI 10.7202/0178444r.
- Elias et Omareen 2014** : Chas Elias et Zaher Omareen, «Syria's Imperfect Cinema», dans Malu Halasa, Zaher Omareen et Nawal Mahfoud (dir.), *Syria Speaks: Art and Culture from the Frontline*, Londres, Saqi Books, 2014, p. 257-268.
- Hicks 2010** : Jeremy Hicks, «À propos de "Filmer les camps" de Christian Delage», *1895*, n° 62, 2010, p. 160-165, <http://1895.revues.org/3799>.
- Le Forestier 2005** : Laurent Le Forestier, «Fuller à Falkenau: l'impossible vision?», *1895*, n° 47, 2005, p. 184-193.
- Renneville 1998** : Marc Renneville, «Un musée d'anthropologie oublié: le cabinet phrénologique de Dumoutier», *Bulletins et mémoires de la Société d'anthropologie*

de Paris, nouvelle série, tome 10, fascicules 3-4, 1998, p. 477-484, DOI 10.3406/bmsap.1998.2533.

Saïd 1978: Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, [1978] 2013.

ABSTRACT

The Use of Historical References in post-2011

Syrian Cinema

Nicolas Appelt

In those Syrian films which elude the regime's control, historical references can take three forms. First, references to the Hama massacre perpetrated by the Syrian regime show that history has repeated itself and that the authorities' response has not differed. In addition to this reference for domestic consumption, in that it is familiar primarily to Syrians, we find references to Orientalism and to the Second World War, particularly in the short films made by the filmmaking collective Abounaddara and in its activities in the mass media. These two references are part of a critical project which seeks to call into question perception of the Syrian conflict and its representation in Western media in particular.