



Revue Science and Video

des écritures multimedia en sciences humaines

ISSN 1775-4143

Citer ce document

Nicolas Appelt, « La représentation des Assad, père et fils, comme enjeu de la réappropriation du récit de la révolte », *Revue Science and Video*, n° 8, 2019 [En ligne].

URL : <https://scienceandvideo.mmssh.fr/8-4/>

Creative Commons **CC-BY-4.0**

Nicolas Appelt

Assistant du Master Moyen-Orient (MAMO) - doctorant à l'Unité d'arabe, Université de Genève.

La représentation des Assad, père et fils, comme enjeu de la réappropriation du récit de la révolte

L'installation de l'artiste libanais Ali Cherri intitulée « Pipe Dreams » (2012) confronte deux moments de l'histoire présente de la Syrie. Le premier moment est une conversation entre Hafez al-Assad¹ et un astronaute syrien, Muhammed Faris, prenant alors part, en 1987, à une mission spatiale soviétique Soyouz. Sommé par le président d'alors de décrire ce qu'il voit depuis la capsule, le cosmonaute récite une ode à la Syrie qui correspond, selon l'artiste, à un texte formaté, tel qu'il figure dans les livres d'école, pour décrire le pays². Quant au second moment, projeté de façon concomitante, il montre une statue de Hafez al-Assad en train d'être déboulonnée sur ordre du régime lors du mouvement de révolte de mars 2011, afin d'éviter qu'elle ne soit mise à terre. Ceci aurait eu des effets désastreux en termes d'image pour le pouvoir en place. En effet, toujours selon l'artiste Ali Cherri, ces images de statues détruites constituent les premiers signes de la fin d'un régime et, ainsi qu'il le rappelle, son installation insiste sur le poids de l'image et des symboles dans la construction du pouvoir, ce qui est particulièrement le cas en Syrie. La force de cette installation réside également dans le fait de placer le public face à deux moments totalement opposés de l'histoire de la Syrie de ces quarante dernières années en montrant justement

l'importance de la représentation dans la mise en scène du dictateur³ qui incarne le pouvoir.

Dans le cadre de cette contribution, l'exemple de l'installation de Cherri Ali est significatif au moins pour trois motifs. Il traduit d'abord l'intérêt extrêmement vif de la création artistique syrienne d'après le début de la révolte pour la représentation des figures qui incarnent depuis plus de quarante ans le pouvoir autoritaire régnant sur le pays. Cet exemple montre ensuite comment ces images censées, dans le discours officiel, glorifier le régime sont détournées de leur objectif initial. Enfin, dans la mesure où le documentaire *La Dolce Siria* (2014) d'Ammar al-Beik intègre des images de l'installation « Pipe Dreams », il est possible de relever l'intérêt de la part de la création documentaire syrienne échappant au contrôle du régime de Damas pour la représentation de la figure des présidents à la tête d'un régime autoritaire. Ainsi, plusieurs documentaires qui s'inscrivent d'une certaine façon dans la contestation du pouvoir autoritaire participent de cette « reconquête de l'expression indépendante »⁴. Elle correspond à une forme de réappropriation du récit de la révolte et du conflit face au discours du régime qui dénonce l'action « d'infiltrés » venus de l'étranger pour déstabiliser le pays et de terroristes.

Il s'agira donc de mettre en lumière, sans viser à l'exhaustivité et en se concentrant sur des exemples parmi les plus significatifs, comment plusieurs documentaires participent d'un mouvement important dans la création artistique syrienne d'après 2011 qui s'empare des figures de Bachar al-Assad ou de son père, afin, à travers elles, de se réapproprier la possibilité de comprendre le déroulement de la révolte et du conflit dans une perspective historique. Par conséquent, après être revenu sur les enjeux liés à la représentation du dictateur dans le cas syrien ainsi que sur la contestation du pouvoir via le détournement de cette représentation, les conditions de l'émergence d'une création cinématographique documentaire syrienne indépendante des instances du régime replacées dans son contexte historique seront brièvement retracées. Ensuite, cette contribution se concentrera sur la façon dont certains documentaires s'inscrivent dans une démarche visant à se réapproprier le récit de la révolte de 2011, à travers donc un détournement des représentations des figures du pouvoir, afin de comprendre, parfois en vain, ce qui se déroule sur le terrain. Il est

également important d'aborder comment la figure de Bachar al-Assad est utilisée pour critiquer certains discours et représentations du conflit syrien véhiculés, entre autres, par les médias occidentaux. Enfin, en s'attardant sur la façon dont plusieurs documentaires replacent cette question de la réappropriation dans une perspective historique, cela permettra de préciser à quel point la mémoire constitue un enjeu majeur, dans le contexte de la Syrie. En effet, celle-ci est devenue une « terre d'oubli » d'« ordre politique »⁵ qui correspond au contrôle de la mémoire, et, par extension, à la capacité à imposer une certaine représentation du pays. Précisons que, si cette contribution se réfère à des documentaires tournés et diffusés après 2011, elle mentionnera aussi d'autres formes de créations artistiques pour enrichir son propos et élargir les questions que pose la représentation des figures de Bachar et de Hafez al-Assad.

La représentation du dictateur comme fondement du pouvoir face aux mouvements de contestation

Il existe, selon Lisa Wedeen, trois raisons pour considérer, dans une approche foucauldienne, le « culte » de Hafez al-Assad comme « effectif »⁶ ou, serait-on tenté d'ajouter, performatif. Selon elle, il permet de discipliner les corps des participants aux spectacles et cérémonies dédiés à sa personne par le biais d'une série d'exercices physiques, ce qui constitue également une préparation symbolique à l'obéissance. Ces spectacles permettent également un renforcement du pouvoir politique, car, même si les participants ne sont pas dupes de la manœuvre, ils y obéissent. Cette obéissance, malgré un manque d'adhésion, constitue précisément l'étendue du pouvoir du régime. Enfin, toujours selon Lisa Wedeen, ces spectacles et cérémonies sont utiles pour fixer la signification politique des idées et de la conception du pouvoir de façon visuelle et sonore. Bien qu'il ait tenté de moderniser l'image du pouvoir, notamment en apparaissant, contrairement à son père en public de façon impromptue et sans service de protection visible, Bachar al-Assad a toutefois renoué avec la propagande de l'époque de Hafez au moment du référendum organisé pour sa réélection en 2007⁷. En effet, l'utilisation du slogan « On t'aime » rappelait la loyauté aveugle prévalant au temps

de son père⁸. En ce sens, il est possible de percevoir une continuité entre Hafez et Bachar al-Assad dans leur rapport à la personnification du pouvoir passant notamment par l'image, même si le fils n'a pas fait ériger de statues à son image et s'est contenté d'entretenir celles représentant son père. Ces éléments de contexte permettent de mieux saisir l'importance des destructions des représentations de Hafez ainsi que celles de Bachar al-Assad, au tout début de la révolte au mois de mars 2011, dans la région méridionale de la Syrie du Hauran⁹. Le pouvoir dictatorial était symboliquement mis à bas par l'atteinte portée à ses représentations et à ses figures incarnées. On comprend également mieux l'encadrement de toutes formes de production audiovisuelle, dont le cinéma, qui aurait pu altérer l'image du chef de l'État, même si certains réalisateurs ont déjoué la censure pour tourner en dérision l'omniprésence de la figure du dictateur. Bien que faisant figure d'exception, le long-métrage d'Ossama Mohammed *Étoile du jour* (1988) – où l'un des personnages arrivant à Damas est confronté aux portraits d'un chanteur célèbre affichés partout dans la capitale – constitue la « tentative la plus audacieuse » de « détournement [...] de certains symboles du pouvoir », en l'occurrence la figure du chef de l'État¹⁰.

Plus récemment, la figure du Président a fait l'objet de très nombreuses caricatures, dont un nombre important est répertorié sur le site « La mémoire créative de la révolution syrienne »¹¹. Ces caricatures auraient été impensables avant le début de la révolte en mars 2011, dans la mesure où, ainsi que l'a montré Lisa Wedeen, ce véritable culte de la personnalité instauré par Hafez al-Assad et perpétué, avec des nuances, par son fils, constitue pour le régime un instrument de contrôle social lui permettant d'affermir son pouvoir. Par conséquent, toucher à l'image du Président consiste à remettre en question les fondements du pouvoir. La représentation du dictateur dépasse largement le cadre de la caricature et se retrouve dans d'autres formes de création artistique, avec, souvent, comme caractéristique principale, la satire. Cette dimension satirique comporte une forte propension à l'humour noir qui dépasse la dénonciation de la violence exercée à l'encontre du mouvement de révolte et qui permet également une forme d'émancipation, tant de la part des artistes que du public, correspondant à une exorcisation des mémoires traumatiques marquées par la répression du régime d'al-Assad¹². En outre, par analogie avec la création cinématographique, il convient d'insister sur la dimension de réappropriation du récit de la

révolte. En effet, travaillant avec du matériel très restreint et des moyens financiers limités, cette création cinématographique, qui existe entre autres grâce à des structures se trouvant à Beyrouth¹³, définit 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 »⁴. Mentionnons, comme seul exemple, le travail du collectif de marionnettistes « Masasit Mati » qui a diffusé sur YouTube la série *Top Goon : Diaries of a little Dictator* dont les vidéos ont été vues par des millions d’internautes sur les plateformes d’échanges et sur les réseaux sociaux¹⁴. Le personnage central de cette série d’une douzaine d’épisodes est la marionnette Beshu, un diminutif de Bachar, qui ridiculise son modèle, jusqu’en caricaturant son défaut de prononciation, à savoir son zozotement. Par la satire, les marionnettistes savent à la fois la propagande du régime sur le conflit et les fondements du pouvoir reposant sur l’image du dictateur. Dans un entretien accordé au moment de l’exposition « Culture in Defiance. Continuing traditions of Satire, Arts and the struggle for Freedom in Syria » (Amsterdam, 4 juin-23 novembre 2012), le collectif « Masasit Mati » explique le sens de sa démarche et le choix de représenter Bachar al-Assad en poupée afin de désacraliser le régime à travers son dirigeant, contestant ainsi à Bachar al-Assad sa stature de chef d’État :

“We also thought that using a puppet to portray a dictator would change perceptions. It makes it impossible for you to treat this dictator seriously later on. If you were Syrian, you would know that the dictators in our country have been treated as if they are gods. People almost prayed and kneeled to them, especially Bashar al-Assad.

So we wanted to break the barrier of fear and remove the god-like aura around him. He’s a puppet; you can carry him in your hand. You can move him yourself. You can break him. You can actually deal with everything that is scary with laughter. I think the puppets have been quite effective. People here have stopped calling him Bashar al-Assad, they call him Beeshu, the character who is obviously based on the real dictator, in *Top Goon*. It’s peaceful, effective protest.”¹⁵

La réappropriation du récit de la révolte dans les documentaires

Avant d'aborder les différents aspects liés à la réappropriation du récit de la révolte ainsi que du conflit dans certains films, il convient de revenir très brièvement sur l'émergence d'une création cinématographique documentaire qui n'est pas placée sous la tutelle des instances officielles syriennes, en l'occurrence l'Organisme général du cinéma (OGC), créé en 1964. Celui-ci a clairement vu son importance se réduire au cours de la décennie 2000, en raison d'une prédominance accordée à la production de séries télévisées produites par des sociétés privées appartenant à des personnalités proches du régime, et ce dans un contexte de « relève d'un ajustement du système autoritaire »¹⁶ caractérisé entre autres par un « recentrage général de l'activité économique sur le secteur privé, basé sur une privatisation partielle et contrôlée »⁸. Toutefois, l'activité de l'OGC connaît un regain d'activité dans la foulée de la révolte et du conflit, tant le cinéma est mobilisé dans le cadre de la communication du régime. Dans ce contexte, quels que soient leur parcours et leur formation, de jeunes réalisateurs, dont la plupart d'entre eux se situent dans la trentaine, contribuent à une création cinématographique documentaire « façonnée par la contingence de l'événement en train de se faire, que ce soit du point de vue des formats, des thématiques et des manières d'en rendre compte »¹⁷.

Si certains documentaires comptent des scènes dans lesquelles les personnes filmées s'en prennent à l'image du Président, il serait toutefois réducteur de ne les considérer que comme des témoignages du mouvement de révolte contre les figures et symboles du régime. Mentionnons cependant une scène du documentaire de Samer Salameh *194, Us Children of the Camp* (2017) qui illustre cet aspect. Au milieu des décombres d'une école située dans le camp palestinien de Yarmouk, quartier à part entière de Damas, qui vient d'être bombardé par l'aviation du régime syrien, un portrait de Bachar al-Assad subsiste toujours accroché au mur. Des projectiles viennent briser la vitre du cadre. Le plan suivant de cette séquence montre un homme qui déchire de façon décidée et méticuleuse la photo jusqu'alors encadrée. Face à la violence déployée par le régime et le rapport de force inégal auquel sont

confrontés les civils, la destruction des symboles du régime, et donc le portrait de celui qui en est à la tête, constitue à la fois une sorte d'exutoire, mais aussi une façon de désigner le responsable de cette situation, comme avec une sorte de poupée vaudou. Par ailleurs, au-delà des documentaires, selon la réalisatrice Hala Al-Abdallah¹⁸, on trouve dans un nombre incalculable de vidéos postées sur les plateformes de partage comme YouTube et sur les réseaux sociaux des images plus ou moins similaires où, parfois dans des positions acrobatiques, des individus mettent à bas, déchirent ou brisent des représentations du pouvoir incarné par les membres de la dynastie al-Assad, qu'il s'agisse du père Hafez ou du fils Bachar.

Complémentaire de la destruction physique de la représentation du dictateur, la satire, qui peut être considérée comme une destruction symbolique ou comme une déconstruction de la figure du Président, passe dans certains documentaires, comme *300 miles* (Oroa Al Moqdad, 2016) ou *La Dolce Siria*, par le regard d'enfants. Cette particularité, qui confère à ces documentaires du recul dans la représentation du conflit, est perçue à travers le regard décalé des enfants qui peinent à en percevoir la complexité. Cette vision décalée participe de la démarche de réappropriation du récit de la révolte et du conflit. Le dictateur apparaît comme une sorte d'ogre qui dévore ses enfants, comme cela apparaît dans *La Dolce Siria* où le lion (« *assad* » en arabe) du cirque où se rendent les deux jeunes garçons attaque les dompteurs. Sous un chapiteau, au cours d'une représentation bien cadrée à l'image de la propagande du régime, le personnage central s'en prend de façon arbitraire et brutale à ceux qui l'entourent, tout comme le régime se retourne contre sa population. Ce décalage ironique se retrouve également dans *300 miles* où Nour, la nièce du réalisateur, lui adresse des messages vidéo, alors qu'il se trouve à Alep dans l'incapacité de la rejoindre (le titre fait référence à la distance infranchissable qui les sépare) ainsi que dans les conversations qu'elle tient avec son autre oncle. Elle désigne Bachar al-Assad comme le responsable des destructions dans le pays et, par conséquent, de leur déplacement forcé à Deraa (sud de la Syrie). La jeune fille fait face aux objections de son oncle Firas selon qui la disparition de celui qui est à la tête du régime ne résoudrait pas le conflit qui sévit dans le pays. Apparaît à travers ces échanges la figure d'un personnage aussi familial qu'inquiétant, comme le monstre des contes. Cette dimension est d'autant plus présente en raison du montage sonore au début du film

où la voix off du réalisateur qui s'adresse à Nour pour lui expliquer la démarche de son film est accompagnée du son d'une boîte à musique. L'utilisation de cette musique et l'intention du réalisateur de poursuivre le récit, où l'histoire (*hikaya*) familiale qui se mêle aux guerres de la région, renforce la référence au conte avec un « méchant » que Nour, filmée dans la pénombre, désigne dès le début du film en prononçant son prénom « Bachar » comme un cri suivi d'un éclat de rire démoniaque. Cette apparente naïveté liée au monde de l'enfance qui se heurte à la complexité de la situation permet paradoxalement d'introduire, via la représentation caricaturale du dictateur comme le monstre des contes, une distance avec les événements bruts et de créer un espace pour la subjectivité du réalisateur. Par ailleurs, la construction en miroir de *300 miles* – les scènes filmées à Alep et celles à Deraa se répondent – offre la possibilité d'évoquer la figure de Bachar al-Assad non plus par des enfants, mais par de jeunes gens à Alep, faisant partie de l'opposition. La dimension ironique et satirique n'est pas seulement dirigée contre la figure du dictateur, mais également de manière réflexive par Adnan, un jeune opposant au régime d'une vingtaine d'années, et ses amis. En effet, se trouvant dans une pièce exigüe et mal éclairée, le groupe d'amis se lance dans une chanson improvisée où il insulte la révolution, les membres de l'Armée syrienne libre (ASL) et demande à Bachar de lui pardonner de s'être soulevé contre son pouvoir avant de l'insulter lui et le Parti Baath. L'évocation de la figure du chef de l'État sert autant à désigner le responsable du chaos dans lequel se trouve la Syrie qu'à souligner l'impression d'impasse dans laquelle se trouvent Adnan et ses amis, impression renforcée par le choix du cadrage resserré sur les visages qui accentue le sentiment d'enfermement et du blocage de la situation. À nouveau dans un espace clos, en l'occurrence une cour intérieure, Adnan, couché sur un matelas à même le sol, raconte face à la caméra une anecdote confuse, sans queue ni tête, dans laquelle Bachar al-Assad est assimilé à un chef d'une faction armée présente sur le terrain. Outre la désacralisation de la figure du chef d'État rabaisé au rang de chef d'une bande armée, cette anecdote éclaire davantage la situation dans laquelle se trouve celui qui la raconte. Dépossédé de sa stature, le Président apparaît comme un personnage de blague dont le sens importe finalement peu, mais qui trahit la complexité du conflit auquel les acteurs civils sont confrontés, réduits parfois à l'expectative, comme le souligne l'usage du plan-fixe.

La question de la réappropriation du récit de la révolte ne se limite pas uniquement à la Syrie. Elle constitue une critique notamment des Occidentaux considérés comme complaisants à l'encontre de Bachar al-Assad présenté « sous les traits d'un gentleman défendant ses vues dans les plus grands médias »¹⁹. Au moins deux films du collectif Abounaddara, à travers l'évocation et la représentation de la figure du dictateur, détournent les discours politique et médiatique autour de Bachar al-Assad et son *storytelling* le présentant comme un rempart contre le terrorisme²⁰. En effet, dans le film *The Butcher of Aleppo* (2016), mis en ligne en décembre 2016 sur la plateforme d'échanges Vimeo, on voit, non pas une représentation des bombardements et des tueries provoquées par les forces du régime au moment de la reprise d'Alep-est, mais un boucher accomplir sa tâche sur son lieu de travail, aidé d'un garçon qui est peut-être son fils. Père et fils, cadrés de façon à ce qu'ils occupent pleinement l'écran dans un lieu qui est le leur, comme n'importe quelle famille, y compris celle qui est suggérée dans le titre, mais qui n'apparaît jamais à l'écran, afin de ne pas ajouter de l'eau à son moulin médiatique, et également peut-être, du point de vue du collectif, de ne pas rejoindre un discours compassionnel qui se nourrit d'une compassion ambiguë envers les Syriens, relégués à leur seul statut de victimes. Le terme arabe utilisé dans le titre – *jazār* – peut se traduire par « boucher » dans le sens de « bourreau » ou de « massacreur », alors que *laham* désigne seulement le métier de « boucher » sans la connotation également présente dans les langues française et anglaise. Le jeu de mots produit un décalage ironique avec ce qui est attendu comme représentation d'Alep à ce moment précis. Le film montre ainsi une forme opiniâtre de résistance à travers la volonté de la population de continuer à mener sa vie, tout comme le collectif cherche à construire une représentation de cette population sans céder aux canons de la représentation de la ville assiégée et bombardée. Comme l'indique l'inscription finale en lettres blanches sur fond noir, le film est dédié à ce boucher, massacré par le « docteur de Damas », faisant référence à la formation d'ophtalmologue suivie par Bachar al-Assad à Londres. L'ironie consiste dans cette dédicace à tourner en dérision l'image policée, renforcée par le titre de docteur utilisé dans la propagande officielle, du chef de l'État qui se présente, entre autres dans les médias occidentaux, comme combattant les « massacreurs » terroristes, alors que les victimes du régime sont principalement des civils à l'image de ce boucher.

Par ailleurs, on peut se demander si, dans une veine satirique, le collectif Abounaddara ne détourne pas le genre du reportage psychologisant qui se penche sur la personnalité de Bachar al-Assad et qui, en se concentrant sur lui, gomme la dimension politique du conflit syrien tout comme elle évacue la société syrienne perçue comme une masse uniforme. Dans le film *My name is Bachar* (2015), le collectif reprend les codes de ce genre de reportage : les photos de Bachar al-Assad à différents âges, en famille comme, finalement, n'importe quel individu, l'utilisation d'une musique neutre qui renforce la dimension banale du personnage. Puis, on voit des hommes agenouillés, prosternés sur une image à même le sol. Le montage induit un contraste terrible entre l'image d'un individu semblable à tous et celle d'opposants, torturés dans les geôles du régime, obligés par leurs bourreaux à vénérer l'image de Bachar al-Assad comme une divinité et de lui prêter allégeance²¹. Par le montage, se côtoient deux utilisations de l'image du dictateur que dénonce Abounaddara : celle qui consiste, de la part de certains médias occidentaux, à restreindre le conflit syrien à la personne et, donc, à la figure du Président et la violence des tortionnaires qui associent leur brutalité à celle de leur héros. Par conséquent, il s'agit, dans le cas de cette deuxième utilisation, d'une volonté de contrer les récits de la révolte qui, symboliquement, renversent la dynastie al-Assad en imposant, par la force, l'idée que la Syrie est synonyme de Bachar al-Assad. Enfin, sans les renvoyer dos à dos, le montage suggère une forme de proximité entre ces deux utilisations, bien qu'elles diffèrent évidemment dans leur degré de violence, dans la mesure où, à travers la centralité de l'image de Bachar al-Assad, l'avenir de la Syrie tourne autour de sa personne. D'un côté, pour les médias et les politiques occidentaux, un homme ordinaire contre les groupes terroristes islamistes et de l'autre, pour ses partisans, Bachar al-Assad ou la destruction du pays²².

La mémoire retrouvée

Outre l'incarnation d'un personnage, symbole à la fois de désastre et de désarroi, la figure des al-Assad, père et fils, incarnent un contexte sociopolitique et historique qui permet de comprendre la situation actuelle. À travers des formes de créations parfois expérimentales, il apparaît dans plusieurs documentaires la volonté de comprendre la révolte et sa militarisation en l'ancrant dans le contexte des quatre

dernières décennies, toujours en détournant les figures des dictateurs qui se sont succédé à la tête de la Syrie. Ainsi, dans *194, Us Children of the Camp*, Hassan, l'un des amis du réalisateur, entonne avec les invités, présents à la fête de son mariage, un chant où ils insultent Hafez al-Assad : « Maudite soit ton âme, ô Hafez ». Au-delà de l'outrage à la figure du dictateur comme marque de défiance à l'égard du régime, il s'agit également d'une référence historique signifiant la volonté de s'émanciper de l'instrumentalisation de la cause palestinienne qui perdure depuis des décennies. Cette insulte envers ceux qui se présentaient comme les champions de la lutte contre Israël, justifiant l'autoritarisme tant que perdure la lutte pour la libération de la Palestine, rejoint l'un des slogans de la révolte qui joue, comme précédemment, sur le sens du nom « Assad » : « *assad fi loubnan/ou-arnab fi al-Joulan* » (« Lion au Liban et lapin au Golan »)²³. Il s'agit de tancer le décalage entre les discours à propos de la lutte pour la cause palestinienne, et également nationale, en vue de récupérer le plateau du Golan occupé puis annexé par Israël, et la politique effective du régime qui tente, pour protéger ses intérêts, de maintenir une présence chez son voisin après le retrait de 2005.

Les représentations des figures de la dynastie al-Assad qui apparaissent dans *Le Sergent immortel* (2014) occupent également une place centrale pour expliquer le climat de schizophrénie dans lequel se trouve le réalisateur Ziad Kalthoum, assistant-réalisateur alors sur le tournage du long-métrage de fiction *Une échelle pour Damas* (Mohammad Malas, 2013). Lorsque débute le tournage du film de Mohammad Malas, la révolte a déjà gagné la capitale syrienne et, malgré la situation, il bénéficie de la part des autorités compétentes, dans les tout premiers temps d'un tournage « classique », des autorisations nécessaires. Partant de la nécessité de documenter la réaction de la population, dont une partie redoute de s'exprimer sur la teneur des événements en cours, notamment sur la férocité de la répression exercée par le régime, Ziad Kalthoum, sans idée précise et prédéfinie de la finalité des images filmées, commence à recueillir, sur le tournage du film, les témoignages des acteurs, des figurants ainsi que des membres de l'équipe technique, dont la plupart sont des opposants au régime. Ces témoignages constituent ainsi une réaction au fait que les membres de l'équipe du film, dont lui-même, et les personnes rencontrées sur le tournage se sentent impuissants, pris au piège, victimes d'une sorte de

schizophrénie, voulant poursuivre leurs activités, leur vie quotidienne, comme si de rien n'était, alors que les écrans de télévisions présents dans *Le Sergent immortel* diffusent les images des bombardements de Douma (banlieue Est de Damas) par les avions et les hélicoptères du régime. Dans le cas de Ziad Kalthoum, la schizophrénie est d'autant plus prononcée que, durant le tournage, il était également sergent réserviste à l'armée, après avoir terminé son service militaire. Il partageait alors son temps entre le tournage, l'après-midi, d'*Une échelle pour Damas* et, le soir, ses obligations militaires pour lesquelles il était consigné dans une caserne où se trouvait le théâtre Bassel al-Assad, une salle qui ne projetait plus de films depuis longtemps. Ne pouvant, à l'intérieur du théâtre Bassel al-Assad où il est consigné, ni recueillir de témoignages ni, évidemment, filmer les opérations militaires en cours, le jeune réalisateur filme les murs qui parlent d'eux-mêmes et qui, finalement, expliquent la crainte ressentie face à ce régime qui sature l'espace public des représentations de ses incarnations. En effet, comme dans les lieux publics, des portraits de celui qui symbolise le régime, qui l'incarne même, ne cessent d'apparaître sur des fresques ou des portraits ornant les murs du théâtre Bassel al-Assad. Ces portraits de Bachar al-Assad, et de son père Hafez, y sont omniprésents, envahissants jusqu'à la caricature, comme dans le film de Ossama Mohammed évoqué ci-dessus, et ils finissent par représenter un régime isolé, enfermé dans un monologue²⁴ et vidé, comme les lieux filmés, qui s'est mis à redouter sa propre population jusqu'à s'en prendre à elle, à l'instar du lion dans le film d'Ammar Beik.

Enfin, dans ces documentaires à la première personne²⁵ qui traduisent un point de vue singulier sur le conflit, le réalisateur, toujours dans une volonté de comprendre le déroulement du conflit, puise dans son histoire familiale et personnelle qu'il mêle au contexte historique de la Syrie. Ainsi, dans *Houses without Doors* (2016), filmé en partie depuis le balcon de l'appartement du réalisateur à Alep, Avo Kaprealian recourt dans la mise en montage à des images de films de fiction, comme *Mayrig* (Henri Verneuil, 1991), et aux images d'archives pour comprendre le sort des déplacés internes venus se réfugier dans une école en face de chez lui. À l'image du parcours de sa famille arménienne qui a trouvé refuge à Alep dans sa fuite du génocide perpétré en 1915 par les Ottomans. À l'instar d'autres documentaires, *Houses without Doors* renferme une réflexivité sur ce que peut le cinéma dans un tel

conflit à travers, en l'occurrence, un travail au niveau du montage qui fait se côtoyer des images de natures diverses, qu'il s'agisse d'images d'archives ou de films de fiction (*Mayrig*, mais aussi *El Topo* d'Alejandro Jodorowsky sorti en 1970). L'utilisation de ces images permet au réalisateur de mener une réflexion sur l'impossibilité de montrer, y compris pour des raisons éthiques et non seulement de faisabilité, ainsi que de se représenter le conflit, notamment le vécu des réfugiés de l'intérieur²⁶. Par le biais du montage, il effectue un détournement des images de Bachar al-Assad franchissant triomphalement les immenses portes d'un palais et marchant sur un tapi rouge devant la garde présentant les armes. Ce lieu, théâtre de la mise scène du pouvoir, montre de façon inquiétante à la fois la mégalomanie et la démesure, mais aussi la solitude du dictateur coupé de sa population, dans la mesure où il demeure seul sans aucun contact avec les membres de la garde. Par conséquent, qu'il s'agisse de *La Dolce Siria*, *Le Sergent immortel* ou *Houses without Doors*, il apparaît que la figure du dictateur est utilisée dans une opération de réappropriation de la mémoire en contestant la « trame narrative immuable » et en affirmant un point de vue personnel sur le conflit qui déchire le pays.

La réappropriation de la mémoire et de la narration de la révolte à travers le traitement de la figure du dictateur se retrouve dans le travail du collectif de réalisateurs Abounaddara créé en 2010 à Damas. En effet, le court métrage de cinquante secondes intitulé *REC* (2012) s'ouvre sur un fond noir avec écrit en lettres blanches « Hama 1982 » qui deviennent rouge sang alors que retentissent des déflagrations en fond sonore. On peut s'interroger dans quelle mesure, au-delà de souligner l'absence d'images du massacre de Hama perpétré par les forces du régime en 1982, le collectif n'adresse pas un message ironique au spectateur dont une certaine forme de voyeurisme est satisfaite par la vue d'images violentes²⁷. Puis, à nouveau sur un fond noir, l'inscription « Hama 2012 » apparaît en lettres blanches, suivie d'images vidéo prises lors d'une manifestation contre le régime. L'indication « REC » en rouge, clignotant en haut à gauche de l'écran, indique que l'embargo visuel et médiatique imposé par le régime ne sera pas possible, comme cela avait été le cas trente ans auparavant. Comme pour souligner cette dimension, le cadrage se concentre sur les nombreux bras tendus et les mains tenant des téléphones portables filmant le déroulement de la manifestation et non pas sur l'effigie de Bachar al-Assad dont le cadrage ne permet pas

de voir la tête. Finalement, ce n'est plus le dictateur qui compte, ni la propagande qu'il incarne, mais le récit que sont en train d'écrire les manifestants²⁸. Par l'absence de la figure de Bachar al-Assad lors de la manifestation de 2012, il s'agit aussi de se réapproprier la mémoire de 1982, de s'extraire de la « terre d'oubli » en évacuant de l'image la figure du dictateur, alors que, trente ans plus tôt, les victimes du massacre n'ont pas eu accès à des images témoignant des exactions commises. Ajoutons que ces images font écho à la réflexion formulée par Yassin Al Haj Saleh quant au parallèle entre Hama en 1982 et la révolte qui a éclaté en 2011 :

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.²⁹

Pour conclure, sans tomber dans une approche trop fonctionnaliste, le détournement de l'image du pouvoir – outre le renversement symbolique du dictateur ou sa dénonciation – revêt deux utilisations majeures : la satire et l'absurde.

L'utilisation de la figure de Bachar al-Assad et de son père Hafez participe d'une réappropriation de la narration du mouvement de la révolte articulée à la réappropriation de la mémoire de la Syrie. Ainsi, les images et le nom des al-Assad qui incarnaient la Syrie sont détournés de leur fonction d'affirmation du pouvoir du régime, afin de repenser la révolte et le conflit dans une perspective historique plus large et ce dans le cadre d'une narration indépendante différente de celle véhiculée par la propagande officielle. Enfin, il s'agit d'une réflexion sur le rôle des images et du cinéma dans un contexte de réappropriation non seulement de la mémoire vis-à-vis du régime, mais de la représentation du conflit face aux discours médiatiques et politiques occidentaux.

Bibliographie

- Adwan Z., 2016, « The Anxious Ego. Syrian Documentaries in the Syrian War », *Syrious Look*, nov.
- Al Haj Saleh Y., 2015, *Récits d'une Syrie oubliée. Sortir la mémoire de prisons*, Paris, Éditions Les prairies ordinaires.
- Béghin C., Zabunyan D., 2015, « Fragments d'une révolution. Entretien avec Abounaddara », *Cahiers du Cinéma*, 712, juin.
- Belhadj S., 2013, *La Syrie de Bachar al-Assad, anatomie d'un régime autoritaire*, Paris, Belin.
- Boëx C., 2007, « La production cinématographique en Syrie : l'image à la dérobée », in B. Dupret, Z. Ghazzal, Y. Courbage (éd.), *La Syrie au présent. Reflets d'une société*, Arles, Sindbad/Actes Sud.
- Boëx C., 2013, « La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte : nouvelles pratiques, nouveaux récits », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 134.
- Burgat F., Chehayed J., Paoli B., Sartori M., 2013, « La puissance politique des slogans de la révolution », in F. Burgat et B. Paoli (éd.), *Pas de printemps pour la Syrie : les clés pour comprendre les acteurs et les défis de la crise (2011-2013)*, Paris, La Découverte.
- Carré O., 1993, « La dictature d'Assad », in *Le nationalisme arabe*, Paris, Fayard.
- Cooke M., 2017, *Dancing in Damascus. Creativity, Resilience, and the Syrian Revolution*, Londres-New York, Routledge.
- Creative Memory, 2018, <https://creativememory.org/about-us/?lang=fr>, dernière consultation le 16-01-2018.
- Della Ratta D., 2016, « A New Wave of Syrian Films Exposes the Failure of Images », *Hyperallergic*, <https://hyperallergic.com/323265/a-new-wave-of-syrian-films-exposes-the-failure-of-images/>, publié le 16-09-2016, dernière consultation le 02-02-2018.
- Majed Z., 2014, *Syrie : la révolution orpheline*, Arles, Sindbad/Actes Sud.
- Mati M., 2014, « Who wants to kill a million? », in M. Halasa, Z. Omareen, N. Mahfoud (éd.), *Syria Speaks. Art and Culture from the Frontline*, Londres, Saqi Books.
- Omareen Z., 2014, « The Symbol and Counter-symbols in Syria », in M. Halasa, Z. Omareen, N. Mahfoud (éd.), *Syria Speaks. Art and Culture from the Frontline*, Londres, Saqi Books.
- Rey M., 2015, « Aux origines de l'État islamique », *La vie des idées*, <http://www.laviedesidees.fr/Aux-origines-de-l-Etat-islamique.html>, publié le 17-03-2015.
- Seurat M., 2012, *Syrie, l'État de barbarie*, Paris, PUF.
- Wedeen L., 1999, *Ambiguities of Domination, Politics, Rhetoric and Symbols in Contemporary Syria*, Londres-Chicago, The University of Chicago Press.

Notes

1. Hafez al-Assad, père de Bachar al-Assad, qui a pris sa succession à la tête du pays après son décès en 2000.
2. *Maghreb Orient Express*, TV5 Monde, 13-10-2013
3. Si certains, à l'instar de Souhaïl Belhadj (2013) préfèrent le terme « régime autoritaire », d'autres dans la foulée de Michel Seurat (le régime syrien « tend à revêtir tous les traits d'une dictature du Tiers Monde », 2012, p. 60) ou d'Olivier Carré (1993, p. 40), recourent au terme dictature, à l'instar de Ziad Majed (2014, p. 36) qui compare la Syrie de Hafez al-Assad à d'autres « expériences dictatoriales ». De plus, l'historien Matthieu Rey (2015) évoque, dans un parallèle entre les « expériences baathistes » en Syrie et en Irak, « les formes de gestion publique fondées sur la loi se sont déconstruites au profit d'un maillage de liens interpersonnels culminant dans l'autorité d'un chef ». Il ajoute que le « dictateur arbitre entre des instances coercitives, services de renseignement, sections de l'armée, et bras armés du parti, qui disposent de l'intégralité des pouvoirs de contrôle sur la population ». Enfin, dans la mesure où il précise que, sous Bachar al-Assad, la « gestion autoritaire et largement personnalisée du pouvoir n'est pas remise en cause », le terme de dictateur sera employé de façon égale pour les deux chefs d'État.
4. C. Boëx, 2013, p. 155.
5. Y. Al Haj Saleh, 2015, p. 237.
6. L. Wedeen, 1999, p. 19.
7. Z. Omareen, 2014, p. 95-96.
8. *Ibid.*
9. Z. Majed, 2014, p. 58.
10. C. Boëx, 2007, p. 483.
11. Creative Memory, 2018.
12. M. Cooke, 2017, p. 51.
13. Mentionnons notamment l'Organisation non gouvernementale (ONG) Bidayyat qui est la plus active dans le domaine de l'aide à la création cinématographique ou encore l'ONG Ettijahat dont les programmes ne sont pas uniquement consacrés à la production de documentaires.
14. Pour une vision plus détaillée du travail du collectif dont fait partie le réalisateur Rafat Alzakout (*Home*, 2015), se référer à M. Mati, 2014, p. 269-271.
15. « Puppet Masters : Top Goon », entretien avec le collectif Masasit Mati dans le catalogue de l'exposition « Culture in Defiance. Continuing traditions of Satire, Arts and the struggle for Freedom in Syria », p. 14 (donner la référence complète du catalogue).
16. C. Boëx, 2013, p. 148.
17. *Ibid.*, p. 155.
18. « De la censure cachée à la censure mortelle », conférence dans la cadre du colloque *Syrie : à la recherche d'un monde*, Paris-Diderot, 15 décembre 2017.
19. Abounaddara, « Ne regardons pas mourir les Syriens sans rien faire », *Le Monde*, 30-11-2016.
20. Abounaddara, « Syrie : l'honnête homme et les communautés fratricides », *Libération*, 04-10-2016.

21. Plusieurs slogans scandés dans les manifestations représentent une réponse à la contrainte de se prosterner devant le portrait de Bachar al-Assad : « Nous ne nous prosternerons que devant Allah ! » (*lan narkaa illa li-llah*) ou « Ô Bachar, écoute bien ! Devant un autre qu'Allah, nous ne nous prosternerons pas ! » (*ya Bachchar ismaa ismaa/li-ghayr Allah ma mnerkaa*). F. Burgat, J. Chehayed, B. Paoli et M. Sartori, 2013, p. 194.
22. « Assad, or Burn the Country » pour reprendre le sous-titre d'une partie du chapitre de Zaher Omareen qui explique que les partisans les plus fervents du régime, désignés sous le terme *chabiha*, et le régime ont déployé dès les derniers mois de 2011 et en 2012 d'importants moyens au niveau de la propagande pour redonner tout son prestige au Président dont l'image était déconsidérée par les opposants. Z. Omareen, 2014, p. 99-100.
23. D'autres slogans se moquent de Bachar al-Assad qui envoie l'armée contre les manifestants au lieu de reprendre le Golan à l'occupant israélien, ce qui demeure un des objectifs affichés par le régime : « Lâche donc tes chiens sur le Golan ! » (*waddi kilabak 'al-joulan*) ou « Va donc faire le malin dans le Golan ! » (*Rouh echttar fi l-joulan*). F. Burgat, J. Chehayed, B. Paoli et M. Sartori, 2013, p. 190.
24. Selon Zaher Omareen (2014, p. 99), il existe une franche opposition entre l'imagerie baathiste qui repose sur un « monologue » correspondant à la « sanctification aveugle » du dictateur et les « images multidimensionnelles de la révolution » qui promeuvent le dialogue, le débat, la liberté d'expression et la contestation.
25. Z. Adwan, 2016, p. 33-34.
26. D. Della Ratta, 2016.
27. Le collectif Abounaddara a beaucoup travaillé et publié sur la question du « droit à l'image », afin que la « société syrienne [puisse] produire sa propre image indépendamment des médias enfermant les Syriens dans une image de victime qui incite au voyeurisme ». Abounaddara, « Ne regardons pas mourir les Syriens sans rien faire », *Le Monde*, 30-11-2016.
28. Les images qui apparaissent dans le film du collectif Abounaddara représentent une mise en abîme de leur travail constitué de « fragments éphémères d'un puzzle en cours de construction qui offre une image alternative, une fresque plutôt de la société syrienne ». C. Béghin et D. Zabunyan, 2015, 712, p. 72.
29. Y. al-Haj Saleh, 2015, p. 238 et 240.