

Université Panthéon-Assas

Institut Français de Presse (IFP)

Mémoire de Master 2 Médias et Relations
Internationales
Dirigé par Fabrice d'Almeida

**Quand le documentaire raconte la
guerre.**

**Le cas du conflit syrien entre 2011 et
2015, à travers la programmation des
chaines de télévision françaises.**



Université Panthéon-Assas

Floriane LEFEBVRE

Sous la direction de : D'Almeida Fabrice

Date de dépôt : Septembre 2015



Avertissement

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans ce mémoire ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

Résumé (Veillez à être proche de 1700 caractères) :

Que reste-t-il de la Syrie après quatre années de guerre ? Des hommes qui s'essouffent, une terreur qui grandit, un pays en ruine. Vu de France, les médias d'actualité quotidienne ont depuis longtemps délaissé le conflit civil, préférant aborder la question du terrorisme de l'organisation de l'Etat Islamique. Comment, alors, continuer d'informer et de tirer la sonnette d'alarme ? Le cinéma documentaire, par sa forme et l'engagement qu'il demande à son auteur, permet de poursuivre un récit médiatique perdu dans un trop plein d'informations et de désinformation. Il apporte des clefs nécessaires pour saisir les enjeux et comprendre le drame qui se déroule à des kilomètres, dont les répercussions se font pourtant sentir jusque chez nous. Les réalisateurs nous montrent à voir « une » réalité, un point de vue différent. Il ne s'agit pas d'identifier un responsable mais de faire prendre conscience que la vie d'un peuple est en jeu. A travers la programmation de films triés sur le volet, les chaînes de télévision française nous proposent de mettre la guerre civile en perspective et se mettent au service des citoyens qui crient leur désespoir tous les jours face au silence de la Communauté Internationale. Mais quelles sont les limites de ce média ? Comment le documentaire peut écrire l'histoire simultanée d'un conflit non achevé ? Que doit-il et peut-il montrer de la Syrie en guerre ?

Mots clés :

Syrie ; Conflit ; Guerre ; Documentaire ; Média ; Télévision ; Cinéma ; Images ; Actualité ; Histoire ; Information ; Journalisme ; Monde Arabe ; Islam ; Dictature ; Révolution.

*« Il se peut que, au terme de ses travaux,
[l'auteur] s'aperçoive qu'il n'est redevable de
personne. Peu importe. Toute recherche sans
dettes est une recherche suspecte. »*

Umberto Eco,
Comment voyager avec un saumon ?

Je souhaite remercier Alex Szalat et Sofia Amara, qui m'ont accordé un peu de leur précieux temps et ont accepté de répondre à mes questions ; mais aussi Ossama Mohammed, pour sa gentillesse, bien que nous n'ayons finalement pu nous rencontrer.

Mes pensées vont naturellement au peuple syrien, à sa dignité et son courage sans lesquels ce mémoire n'aurait pas eu lieu d'être.

Je remercie également mes camarades de promotion et plus particulièrement Nastasia, Nicolas et Quentin, pour leur soutien digital.

Mes remerciements s'adressent, enfin, à mon directeur de mémoire, qui a supporté ma lente progression et mon indécision chronique.

Introduction

*« Il ne faut jamais blesser les hommes.
Il faut les caresser ou les occire, car un
homme blessé est un animal dangereux. »*

Machiavel

Mars 2011, la Syrie s’embrase. Le peuple réclame le départ de celui qui les dirige depuis onze ans déjà, et la fin de la République autoritaire instaurée en 1971 par le père de ce-dernier. Hafez et Bachar al-Assad, les « lions »¹ de la Syrie, ne font plus figure de modèle, leurs portraits géants qui ornent les murs des villes et des campagnes seront bientôt piétinés et brûlés, comme symboles du rejet des habitants. Le pays vient dès lors s’ajouter à la liste des pays du « Printemps arabe ». Comme plusieurs de leurs voisins, malgré un contexte et un processus contestataire différents, les syriens sont descendus dans la rue demander la chute du régime baasiste qui les dirigeait d’une main de fer. Ce sont des enfants qui, sans s’en douter, ont lancé le mouvement insurrectionnel. Des enfants qui ont simplement, innocemment, tagué un désir de liberté sur les murs de leur école. S’ensuit une réaction violente des instances régionales, une contagion de la colère populaire et une répression sanglante qui sortira définitivement le pays de sa torpeur. Mais depuis, la situation a dégénéré. Meurtres de masse, manquement au droit international, répression, torture, scissions au sein de l’opposition, la contestation est devenue guerre civile puis s’est perdue dans la lutte contre l’Etat Islamique. Alors, que reste-t-il après quatre ans de conflit ? Un pays en ruines, une population décimée et exilée en grande partie², et un homme qui s’accroche toujours à son trône, malgré une position plus qu’inconfortable.

¹ La famille tient son nom du père de Hafez el-Assad, Ali Sulayman el-Wahch, qui a changé définitivement de nom en 1927 pour le surnom qui lui était donné depuis son engagement contre l’occupation française en Syrie. « Assad » signifie « lion » en arabe, alors que el-Wahch, se traduit par « la bête sauvage, le monstre ». La dynastie Assad, une histoire de bien nommés donc.

² Plus de 11 millions de syriens déplacés ou en exil en 2015 selon Amnesty International.

La volonté de traiter ce sujet est partie d'un intérêt personnel, d'un déchirement face à l'embrassement et la destruction d'une terre qui fut autrefois si riche, si porteuse de promesses, et laisse aujourd'hui baigner dans le sang ses propres enfants. Surtout, le projet est issu de mon propre constat que cette guerre civile qui avait en quatre ans fait plus de 200 000 morts et opposait les troupes de Bachar al-Assad aux différents groupes lui étant hostiles, tombait progressivement dans l'oubli ; en premier lieu dans les consciences françaises mais surtout dans les médias, les deux s'entraînant naturellement vers le bas. Un basculement dans la zone d'ombre de l'information pas plus due à l'arrivée du problème de l'Etat Islamique qu'à la fameuse loi de la proximité³. L'idée était donc de voir si le documentaire pouvait nous dire autre chose du conflit, nous le raconter autrement que les actualités ne le faisaient. Le choix d'étudier ce genre cinématographique s'est imposé par ses qualités intrinsèques. En effet, il est le format audiovisuel par excellence qui peut prendre son temps et permet d'échapper à la spirale infernale de la diffusion médiatique, à la désormais inévitable course au scoop. Il offre la possibilité d'exposer un point de vue, d'apporter des clefs que le journalisme au quotidien, figé dans sa nécessaire « objectivité », ne peut fournir au public. Mais c'est parce qu'il est à la fois une forme journalistique et cinématographique que le genre est particulièrement intéressant ici. C'est ce double visage qui le rend par ailleurs si insaisissable, parfois mal identifiable, et lui pose un réel problème de visibilité et de conquête du public. Mon travail de recherche nécessitait donc une réflexion à la fois sur le conflit syrien et sa représentation à travers le documentaire, mais aussi une analyse de ce cinéma si particulier, si protéiforme. Il fallait, en conséquence, me nourrir de textes, essais, théories sur ce genre – un premier obstacle car l'écrit est peu abondant dans ce domaine – et de livres et articles de presse sur la Syrie. L'enjeu est de comprendre comment ce genre de films permettait d'écrire l'histoire simultanée d'un conflit non achevé ? Mais aussi que doit-il et peut-il montrer du pays en guerre, et comment ?

Pour répondre à ces interrogations j'ai choisi de travailler autour d'un corpus composé de seize documentaires diffusés sur les chaînes de télévision généralistes françaises entre mars 2011 et mars 2015, des œuvres traitant strictement du conflit interne. Les films abordant la Syrie mais non en lien avec la guerre civile – autour de

³ La loi de la proximité consiste à dire que plus un conflit est éloigné géographiquement du lieu où l'on se situe, moins il intéresse la dite population. Mais reste à savoir comment l'on juge cette question de distance. Et là, force est de constater qu'il n'y a qu'une proximité géographique subjective.

questions archéologiques ou de guerres plus anciennes où le pays avait joué un rôle – n’ont pas été retenues, mais peuvent être nommées lorsqu’ils présentent un intérêt vis-à-vis du corpus primaire. Si les bornes temporelles ont été simples à fixer, du début de la révolution jusqu’au dernier « anniversaire » en date ; le choix de se limiter aux chaînes généralistes demande ici une justification. Il était selon moi important pour étudier la programmation, les qualités des films et les points de vue proposés, que la situation de diffusion soit identique pour chacun d’entre eux. Certaines chaînes spécialistes ayant des aides et une possibilité de mise à l’antenne de ces formats audacieux différente des canaux hertziens historiques, il aurait été déséquilibré de tenter d’établir une comparaison. D’autant que la visibilité de ces petites chaînes, et donc des contenus qu’elles proposent, est moindre. Seules les chaînes du groupe France Télévisions (France 2, France 3, France 5), TF1⁴, Canal +, M6⁵ et ARTE ont donc été retenues pour établir le corpus. Et puisque le bouleversement numérique que connaît notre société a modifié nos pratiques de consommation de la télévision et du cinéma, il me paraissait indispensable qu’une étude faite aujourd’hui intègre la création web-documentaire. Une écriture sur l’Internet qui a dû créer ses propres codes narratifs, sa propre logique de diffusion, et intégrer de plus en plus la contribution de l’internaute au processus créatif, son interaction nécessaire avec le contenu. Ce sont donc trois créations numériques consacrées à cette guerre qui viennent s’ajouter au corpus. La première est un projet d’ARTE et met en scène six syriens qui témoignent presque au quotidien depuis 2011, nous y sommes donc dans « le sacre de l’amateur »⁶. La deuxième est produite par Rfi et se penche sur les cyber-soldats, c’est-à-dire ces cyber-activistes, net-citoyens, qui se battent sur l’Internet pour faire passer les informations contre la propagande organisée de Bachar al-Assad. La dernière, enfin, est proposée par francetvinfo, la plateforme web de France Télévision consacrée à l’actualité. Elle est réalisée par la photojournaliste Caroline Poiron qui revient sur la situation précisément à Homs.

J’ai considéré qu’il fallait avant tout accorder une place à l’histoire du média qui allait servir de support à mon étude, et son rapport à la thématique du conflit. Ce

⁴ Qui n’a proposé aucun film sur le conflit. La chaîne a visiblement choisi de se cantonner aux reportages, parfois en Grands Formats. La chaîne n’étant de manière générale pas une grande amatrice du genre.

⁵ Tout comme TF1, aucun documentaire n’a été diffusé sur le sujet sur la chaîne privée.

⁶ D’après l’ouvrage éponyme de Patrice Flichy. *Le Sacre de l’amateur. Sociologie des passions ordinaires à l’ère numérique*, Paris, Seuil, coll. La République des Idées, 2010, 112 p.

n'est qu'une fois cette mise en contexte établie que l'on pourra se pencher sur l'analyse des messages iconographiques et sémantiques que nous trouvons dans ce récit d'une révolution et de sa dérive en guerre civile, puis en conflit transnational. Enfin, après avoir analysé le contenu informationnel, il s'agira de poser la question de l'engagement de l'auteur et de ses conséquences, sur son œuvre et sur l'appréhension du conflit à travers elle.

Partie 1

Le documentaire et la guerre, entre information et liberté de création

« Depuis toujours, c'est dans les arts – tous les arts – que nous apprenons à devenir sensible à ce qui jusque-là ne parvenait pas à nous toucher. »

Bruno Latour

1. LE DOCUMENTAIRE, LE CINEMA ET LA TELEVISION

Un art cinématographique ...

Le documentaire est un art. Un art cinématographique. Il est ce qui a fait le cinéma, bien avant que le genre ne devienne synonyme de fiction. Les premiers films, et notamment celui que l'histoire a choisi de retenir comme étant le premier, *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) des Frères Lumière, sont des documentaires⁷. Et bien que la façon de faire ait largement évolué depuis, le genre tire bel et bien ses origines du cinématographe, et notamment des films des années 1920. Bien avant les « actualités filmées », bien avant qu'Hollywood, la Nouvelle Vague et le cinéma naturaliste, social, n'attirent les foules. Bien avant que le cinéma ne passe à la télévision. André Bazin disait d'ailleurs avec grande justesse

Le cinéma est une “dramaturgie de la nature” [...] car il est documentaire par la nature même de la prise de vues, qui transforme

⁷ « Le cinéma est né documentaire, et avant d'être un genre [...], 'documentaire' désigne une propriété de la caméra en tant que telle », NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, collection 50 questions, 2009, p.19.

ce qui se passe (dans la vie) en ce qui se passe à l'écran, créant – même sans suspense, sans intrigue et sans acteur – cette “réflexion” inédite et fascinante (origine de la cinéphilie)

André Bazin⁸

La séparation avec l'univers cinématographique se fait ici encore ressentir puisque contrairement aux films de fiction, où l'on différencie clairement ceux réalisés pour le cinéma et ceux produits pour et diffusés par la télévision, avant tout grâce à deux termes distincts, « films » et « téléfilms » ; mais aussi d'un point de vue juridique, selon les cas l'œuvre recevra des soutiens financiers et aides diverses, des possibilités de diffusions différentes, rentrant dans un quota, etc. Pour le documentaire en revanche, la distinction n'est pas faite, et bien souvent, elle ne peut être faite à la vue de l'œuvre. Le fait est que l'industrie cinématographique elle-même a fini par bouder le genre qui lui avait donné la vie. Ainsi en 1986 *L'Encyclopédie du cinéma* éditée par Bordas définissait le genre comme une œuvre ayant un but didactique ou informatif et accordant au contenu des images plus d'importance qu'à l'originalité de leur présentation. Le documentaire ne serait donc pas dans la recherche artistique et se contenterait du contenu, comme le reportage ? En 1940, avec *Listen to Britain*, Jean Vigo ouvrait pourtant déjà une nouvelle perspective pour le genre, qui se répandra rapidement et participera à la mutation du genre en un art cinématographique à part entière. Ici, histoire immédiate et création se rejoignent, et, pour paraphraser Vigo, le « *point de vue documenté* » réunit l'artiste et l'homme. « *La notion de documentaire de guerre n'est alors pas incompatible avec celle de cinéma d'auteur* »⁹. Mais les œuvres qui réunissent ces deux concepts peu fédérateurs sont encore plus difficilement programmées par les chaînes. Il ne faut pas oublier que, longtemps, le format a été cantonné à une diffusion « la nuit et l'été »¹⁰, à cause de sa réputation trop « intello », « élitiste », « ennuyeuse ». Il faut par-là entendre que la programmation se limitait à des cases horaires tardives et lors des mois de « vacances » où la télévision est moins regardée et où les programmes habituels sont interrompus, servant donc à combler une grille allégée, et surtout remplir les

⁸ L'idée d'André Bazin est résumée par *ibidem*, p.32.

⁹ François Porcile, « Guerre des images, images de guerre, guerre du temps », *Images documentaires – 20, premier trimestre 1995*.

¹⁰ Selon le titre du Rapport de Catherine Clément en 2002, remis à Jean-Jacques Aillagon, ministre de la Culture et de la Communication, sur l'évaluation, l'analyse et les propositions concernant l'offre culturelle à France Télévision.

obligations et quotas établis par le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA)¹¹. Toutefois, depuis le début des années 2010, en observant les grilles de l'audiovisuel français, il semble que la tendance soit à la (re)valorisation du genre, en tout cas sur le service public¹² – les chaînes TF1 et M6 ne proposent aucune case dédiée au documentaire, qu'il soit didactique, de création, ou en format émission¹³, et se contentent de quelques magazines de reportages. En ce qui concerne les chaînes généralistes, elles ont une histoire contrariée depuis longtemps avec ces films. Leur accordant une large part jusqu'aux années 1970, lorsqu'aux débuts de la télévision, la visée éducative du média était fortement défendue. Mais la programmation du genre connaît un passage à vide entre 1970 et 1990, lorsque la télévision de divertissement devient reine. Avec les années 1990, de nouveaux objectifs sont fixés et le genre retrouve une place privilégiée, surtout sur les chaînes publiques et quelques chaînes câblées (non étudiées ici). Si bien qu'il représente aujourd'hui le premier genre de programmes de stocks en volume en raison de l'engagement des chaînes publiques, et surtout le principal genre soutenu par le Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC) en France, totalisant 57% des heures aidées¹⁴. Malgré ces efforts pour mieux intégrer le genre, ce sont bien souvent des films au format « classique » qui sont préférés à ceux dits « d'auteur ». Les chaînes généralistes ayant diffusé des documentaires sur le conflit Syrien – à l'exception d'ARTE - ont pris peu de risques et ont majoritairement proposé des créations à la frontière du reportage, où l'engagement qui définit le genre était presque imperceptible¹⁵. C'est donc, comme souvent, la programmation de la chaîne franco-allemande qui reflète au mieux cette conception du documentaire comme un art à part entière. Sur la période ici étudiée la chaîne semble s'orienter vers un cinéma plus « libre ». Malgré des critiques grandissantes¹⁶ à la fin des années 1990, et surtout au début des années 2000, formulées par les réalisateurs, monteurs et même producteurs à l'encontre de la

¹¹ Pour que le service public respecte ses missions, il est établi un certain nombre de seuils à respecter dans la part de production, la diffusion d'œuvres françaises, d'œuvres patrimoniales, ... Les chaînes hertziennes s'engagent donc à consacrer 60% de leur antenne à des œuvres européennes, dont 40% d'expression originale française, sauf ajustements prévus selon les caractéristiques de certaines chaînes. Voir à ce propos Benoît Danard et Rémy Le Champion, *Les programmes audiovisuels*, Paris, La Découverte, collection « Repères », 2014, 128 pages.

¹² ARTE, France 2, France 3 et France 5 concentrent 63% des investissements de la totalité des chaînes.

¹³ Les deux choisissent de reléguer les (émissions de) documentaires dans les grilles des autres chaînes de leurs groupes respectifs, qui émettent sur les réseaux de la TNT ou câblés, là où l'audience est plus négligeable.

¹⁴ D'après les conclusions établies par Benoît Danard et Rémy Le Champion *Les programmes audiovisuels, op.cit.*

¹⁵ Malgré tout, le « documentaire de société » se tourne globalement vers des pratiques innovantes. Là où ce sont surtout les thématiques de découverte ou tourisme qui sont le plus coincées dans des pratiques archaïques.

¹⁶ Voir à ce propos l'ouvrage de Sophie Barreau-Brouste, *ARTE et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, éditions Le Bord de l'Eau et Ina, collection « Penser les médias », 2011, 215 pages. Particulièrement le chapitre 4 « ARTE versus Audimat ».

chaîne, regrettant que la programmation documentaire s'oriente de plus en plus vers le pôle commercial¹⁷ au détriment d'une programmation de films de qualités et se penchant sur une recherche artistique autour du genre, de sa forme et de son contenu ; depuis les années 2010, en refondant entièrement son organigramme et sa logique éditoriale, elle semble être de nouveau orientée dans le sens de la création, de l'innovation, et diffuse des documentaires plus éloignés des normes classiques que la télévision a fini par imposer au genre. Ces prises de risques sont surtout programmées dans le cadre de *La Lucarne*, case historique de la chaîne qui propose des créations atypiques, globalement des formes que les chaînes de télévision ne se risqueraient pas à présenter, et qui reste d'ailleurs exposée à une heure tardive, donc de faible écoute. Mais les cases géopolitiques commencent, elles-aussi à s'enrichir de ce genre de films. En ce qui concerne le corpus défini, la diffusion notamment d'*Eau argentée*. *Syrie, autoportrait*, illustre cette démarche. Programmée dans la Lucarne, il aurait pu être exposé à une heure de plus grande écoute, comme l'explique Alex Szalat, directeur adjoint de l'unité documentaire Société et Culture de la chaîne.

Eau argentée se décale de ce qu'on fait en géopolitique. Encore que moi je l'aurais pris [...] pour la case géopolitique sans aucun problèmes. Parce que, comme j'ai pris les autres en disant il n'y a pas d'analyse et il n'y a pas d'expertise, [...] la force du film elle est autre part. Ce que dit le film est suffisant pour qu'on puisse lui donner sa place, y compris dans une case géopolitique. Donc, ce n'est pas parce que c'est l'intitulé géopolitique qu'il ne faut pas réfléchir à ceux qui racontent, à ceux qui témoignent.

Alex Szalat

Il reste que la programmation des films « hors normes » n'est pas, pour cette étude en tout cas, prévue à une heure de grande écoute. Même s'ils réussissent à remonter dans les cases « classiques », ils restent bloqués à des horaires tardifs, entre 23h et minuit¹⁸. Par ailleurs, le documentaire réalisé pour le cinéma se distinguera toujours de ce qu'est le « cinéma » comme nous l'entendons aujourd'hui, de manière erronée, à savoir un genre qui « *reproduit la réalité [et] il finit par renvoyer à l'étude de la*

¹⁷ Gisèle Sapiro oppose pour la littérature le pôle pur, qui privilégie les maisons d'éditions indépendantes, visant la qualité plus que l'audience, des œuvres qui privilégient l'esthétique et la recherche ; et le pôle commercial, qui cherche la rentabilité maximale, et le rejet de l'élitisme de la littérature. Cette opposition peut ici s'appliquer de la même manière à l'industrie cinématographique.

réalité [...] comme si la réalité avait été découverte à travers sa reproduction »¹⁹. Les « *mondes de fiction [...] sont clos, incomplets et incomplétables* »²⁰, mais le réel, lui, se poursuit après la diffusion du film. Le documentaire continue de vivre et son récit ne s'arrête pas à son générique de fin. Le genre se veut plus proche des questions de société que les fictions « déconnectés » de toute réalité, plus proche que celles qui cherchent « l'effet de réel », car il ne crée pas un univers basé sur faits réel mais il montre le réel, luttant en permanence contre la déformation potentielle créée par la lentille de l'objet caméra. Les anglophones, parlent, eux, de *non-fiction films*²¹ ; la dénomination marque ainsi de manière catégorique que le documentaire est un « film » – terme utilisé de manière générique en France pour désigner les fictions cinématographiques – mais qu'il ne propose pas une vision fictionnelle, fictive, close. Cependant cette notion pose problème précisément parce qu'il utilise ce terme, puisque la première erreur à commettre est celle de définir le genre par rapport à la fiction.

Il n'est pas un cinéma de non-fiction dans le sens où la fiction serait le domaine de la re-création et le documentaire celui du réel. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder un documentaire animalier. De quoi s'agit-il d'autre sinon de pure fiction montée à base d'animaux dont les comportements appartiennent à l'image mentale des hommes ? Faire un film, quel qu'il soit, c'est nécessairement recréer le monde.

Frank Eskenazy²²

En France nous préférons ainsi de plus en plus le terme de « cinéma du réel » qui a commencé à s'imposer pour définir ces documentaires de création, du nom du festival créé en 1979 par la Bibliothèque Publique d'Information (Bpi).

Et cet objectif d'emprisonner le réel pour le libérer sur un écran est également valable pour les œuvres réalisées pour la télévision. Bien que répondant plus ou moins aux mêmes règles narratives et esthétiques, l'on considère cependant globalement, à tort, qu'il faille séparer les deux types de documentaires. Ceux réalisés pour le cinéma et ceux faits pour la télévision. Une distinction qui n'a en réalité

¹⁸ Voir les horaires de diffusion dans le détail du corpus. P.98.

¹⁹ Pier Paolo Pasolini, en 1966, cité par François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op.cit.

²⁰ François Niney, *ibid.* Question 19 « Qu'est-ce qui distingue notre monde d'un monde de fiction ? », p.68.

²¹ Voir à ce sujet le paragraphe développé par *ibid.*, Question 3 « Genre de film ou propriété de cinéma ? », p.19.

aucune légitimité puisqu'un documentaire de télévision peut être conduit de la même façon qu'un autre pensé pour le Grand Ecran, et que la principale différence réside dans les budgets alloués par les producteurs. D'autant qu'aujourd'hui la diffusion peut passer de l'un à l'autre aisément. Un film de cinéma pourra être diffusé sur une chaîne télévisée, grâce à des parts en coproduction ou parce qu'elle l'aura acheté, mais il faudra dans tous les cas respecter la chaîne de valeur de l'industrie culturelle définie par le CNC²³, comme c'est le cas pour les films de fiction. Quant aux programmes conçus pour la télévision, lorsqu'ils sont des « succès d'audience » et que leur retombée est satisfaisante, il n'est pas rare qu'ils soient alors projetés dans les salles obscures. Il ne s'agit parfois que de quelques salles confidentielles, il peut aussi être question de diffusion à grande échelle et dans des salles de renom. Ces films généralement considérés comme marginaux côtoyant ainsi les blockbusters américains et films d'auteurs à l'affiche. Nous pouvons ainsi penser aux réalisations de Michael Moore, et pour la France *Le peuple migrant*, de Jacques Perrin, Jacques Cluzaud et Michel Debats, qui fit plus de 2.7 millions d'entrées²⁴. Pour saisir cette relation étrange qu'entretient le documentariste avec le cinéma, nous pourrions garder à l'esprit l'idée de François Niney²⁵ : « *le documentaire a généralement l'ambition d'être du cinéma (même s'il est aujourd'hui tourné surtout en vidéo dans une économie dominée par la diffusion TV) et il passe parfois en salles avec succès* ». En réalité la seule distinction qui vaille peut être faite à l'œil nu, et pourtant elle n'est pas appliquée par les organismes chargés du contrôle des œuvres audiovisuelles et cinématographique. Il s'agit de séparer les documentaires de créations des « émissions » documentaires et autres magazines. Les documentaires dits de création sont identifiés par le label du même nom, créé en 1987 avec pour vocation d'identifier un type d'œuvre bien particulières.

[Œuvre] qui se réfère au réel, le transforme par le regard original de son auteur et témoigne d'un esprit d'innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture. Il se distingue du reportage par la

²² Frank Eskenazi, « La mort programmée du documentaire », article publié dans *Libération*, 22 août 2006.

²³ Les films sortis au cinéma doivent respecter un délai minimum avant de passer sur une chaîne de télévision, même si celle-ci est (co) productrice.

²⁴ Source, Sophie Barreau-Brouste, *ARTE et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, op.cit.

²⁵ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op.cit. Question 34 « Qu'est-ce qui distingue le documentaire du reportage ? », p.120.

maturation du sujet traité et la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et (ou) d'un auteur.

Thomas Schmitt²⁶

Surtout, cette démarche tend à rapprocher un peu plus encore le genre du cinéma d'auteur, en réaction à la définition restrictive de l'œuvre audiovisuelle auquel le documentaire était jusque-là réduit. ARTE est la chaîne par excellence qui va favoriser ce genre, et qui va permettre à des films au format non traditionnel de passer sur le petit écran. La case de *La Lucarne* par exemple est le « rendez-vous du documentaire indépendant, [et] offre un espace de liberté unique dans le paysage audiovisuel. De puissants regards d'auteurs et des pépites venues du monde entier »²⁷. Mais la chaîne culturelle diffuse de plus en plus de projets audacieux à des heures plus accessibles. Aux côtés d'ARTE et de sa démarche unique, le service public, même s'il tente de faire monter le genre à des heures de grandes écoutes²⁸, se contente en général de son pendant informationnel, presque formaté. En première partie de soirée ce sont donc surtout ces magazines que nous retrouvons, à l'instar d'« Envoyé Spécial ». La qualité de ces programmes n'est pas pour autant mauvaise, simplement il s'agit plus de reportages que de documentaires. Quant au choix de diffuser sur le conflit Syrien, « l'exception ARTE » semble se confirmer puisque la chaîne publique franco-allemande a, à elle seule, diffusé douze films entre mars 2011 et mars 2015, alors que les autres chaînes se partagent les quatre films restants de notre corpus. Deux pour France 5, un pour France 2 et un pour Canal +. Surtout, ARTE est la seule chaîne à avoir diffusé des documentaires témoignant d'une réelle démarche artistique sur le fond comme sur la forme, des documentaires qui cherchaient, dès le départ, à raconter la guerre autrement qu'à travers les combats dont les images inondaient notre quotidien. Exception faite de la création atypique de Pierre Schoeller²⁹, diffusé sur France 5, dans la mesure où le réalisateur laisse sa caméra aux réfugiés d'un camp, les laissant filmer, se filmer, raconter leur histoire. Cette originalité formelle appuie d'autant mieux le parti-pris du documentariste de raconter la guerre à travers les témoignages de survivants exclusivement, et sans en

²⁶ Thomas Schmitt, *Le documentaire à la télévision*, p.208. Cité par Sophie Barreau-Brouste, *ARTE et le documentaire*, op.cit.

²⁷ Voir la plaquette *Sunny Side Of The Doc*, sur la programmation documentaire d'Arte pour la saison 2014-2015.

²⁸ Le documentaire *Syrie, Alep, vivre avec la guerre*, de Camille Courcy a été diffusé en « prime time », sur France 5, à 20h45 le 11 juin 2013. Mais il est le seul sur le sujet diffusé par France Télévision à cette heure de grande écoute.

²⁹ Qui est par ailleurs diffusé dans la case ARTE Reportage, mais bien identifié (et identifiable) comme un documentaire.

montrer la violence par l'image, mais seulement par les mots de ces anonymes, qui deviennent héros.

... ou un genre informationnel ?

Pour Gilles Deleuze³⁰, l'art n'a rien à voir avec l'information. Or le documentaire, puisqu'il est cinéma, est un art ; il apporte pourtant bel et bien un contenu qui renseigne, qui apprend des faits à un public. C'est qu'il n'est pas là pour apporter une information au sens où les actualités télévisées, radiophoniques, ou écrites, l'entendent. Ce qu'il transmet est un regard, et les renseignements apportés ne sont pas livrés comme tels. Ils servent à accompagner la logique narrative, à exprimer autre chose que le fait objectif, à aller plus loin. Et s'il s'agit dans notre cas de filmer des faits « sur le vif », cela ne signifie pas pour autant qu'il faille les livrer tels quels. Il faut une mise en perspective, une analyse pour comprendre les images que la caméra enregistre « à chaud ». C'est aussi la principale différence que le documentaire pose avec le reportage. Il permet d'échapper, en théorie, aux impairs de l'information quotidienne faite de sujets factuels rapportant toujours plus de morts, de bombardements, de destructions, de petites victoires et grandes défaites ; sans s'attarder. Une actualité gangrénée par un formatage de la narration, des images, un formatage des idées mêmes. Le documentaire va, lui, prendre du recul, adopter une vue plus plongeante et panoramique sur une question. Il s'agira d'aller plus loin. Il faut cependant se méfier d'une tendance très forte chez les réalisateurs, qui consiste à débarquer sur un lieu de conflit et se voir alors comme celui qui va tout révéler, tout découvrir comme si personne d'autre n'y était allé avant lui. Ce défaut est particulièrement gênant dans le cadre d'un film réalisé avant tout pour une chaîne de télévision, puisque le diffuseur ne peut se permettre d'avoir des programmes qui se répètent³¹. Il y a des films qui ne seront pas pris, non pas qu'ils soient mauvais, mais ils renvoient à des choses qui ont déjà été faites, à des déjà dits, ou à un factuel qui serait plus du ressort de l'information.

Malgré ses nobles origines, aujourd'hui le documentaire ne rime avec cinéma que pour une minorité des personnes, malgré une tendance visible à la reconquête du Grand Ecran. Mais le « *parent pauvre* » du cinéma, comme l'appelle Sophie Barreau-

³⁰ Cité par François Niney, « de l'actualité à l'archive », op.cit.

³¹ Voir l'entretien avec Alex Szalat retranscrit en annexe. Annexe 1, p.115

Brouste³², reste surtout programmé sur les chaînes de télévision, et paraît toujours en quête de son public. Certains succès au box-office sont encourageants, mais restent marginaux, et la création pâtit de cette dominance du marché audiovisuel dans la production des œuvres. D'autant plus que la télévision lui impose un certain formatage pour rentrer dans ses cases³³. Il suffit alors de regarder l'indexation des programmes par l'Ina (Institut National de l'Audiovisuel), chargé de rentrer dans ses bases de données tous les programmes diffusés sur les antennes françaises, et désormais certaines étrangères, pour comprendre que la classification du genre n'est pas si simple, et que l'influence qu'a eu le petit écran sur le genre n'a eu de cesse d'amincir la frontière qui le séparait du reportage. En effectuant les recherches nécessaires à l'établissement de mon corpus à partir de cette base de données, je me suis ainsi retrouvée face à des reportages, et certains documentaires que j'avais au préalable vus sur certaines chaînes n'étaient pas présents sur les listes. Ce genre de désagréments est heureusement rare, et bien souvent dépend d'un simple oubli ou d'une erreur lors de l'indexation, mais ils suffisent à illustrer le problème d'identification du format. Certes la porosité des deux genres est forte, mais nous pouvons toutefois marquer, comme le propose François Niney³⁴, une délimitation selon trois niveaux : « *la relation au langage audiovisuel, le mode de production, la notion même de sujet* ». Sur la question du langage, simplement, le reportage obéit à une logique de flux, alors que le documentaire se définit comme une œuvre à part entière, avec un auteur, un point de vue défendu, un « je » qui s'exprime. Un reportage informe sur quelque chose, un documentaire « fait un film » sur un sujet. Comme François Niney le dit dans la suite de son explication du format, il cherche à « *faire éprouver à des spectateurs ce qui se joue là et mettre cet aspect du monde à l'épreuve du cinéma.* »³⁵ Le reportage « couvre », le documentaire découvre. Traditionnellement, l'on sépare aussi surtout les deux formes médiatiques par le point de vue que l'on y retrouve ; respectivement, le statut objectif et celui subjectif, mais tout comme François Niney à partir d'une idée de Theodor Adorno³⁶, nous pouvons considérer que cette idée est, sinon fautive, du moins inappropriée.

³² Voir Sophie Barreau-Brouste, *ARTE et le documentaire*, op.cit.

³³ Soit des contraintes de durée, soit un « type » de narration à respecter. Voir *Ibid*, les chapitres 6 et 7 en particulier.

³⁴ François Niney, *Le documentaire et ses faux semblants*, op.cit., p.120

³⁵ *Ibid*, p.121.

³⁶ Theodor Adorno, *Minima Moralia*, (43 : 67), 1980. La citation exacte est dans l'ouvrage de François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op.cit., p.121. A noter que la citation de François Niney qui suit est issue de son article « De l'actualité à l'archive », publié dans la revue *Images documentaires* 20, où il ne cite pas sa référence.

A travers l'appareil d'actualités, les notions d'objectif et subjectif se sont complètement inversées. [...] Est tenue pour objective la vision préfabriquée, standardisée, avec commentaire dégagé, résultat d'une division du travail où ce sont rarement les mêmes personnes qui décident du sujet, filment, commentent, montent et présentent les images. En fait ce processus 'objectif' n'est qu'une suite d'habitudes subjectives, de routines, indifférentes à tout contenu particulier. Alors que le regard personnel, suivi et élaboré tout au long de la réalisation d'un documentaire, est la seule garantie qu'on puisse avoir d'une réflexion objective, non pas au faux sens d'impartial, qui reste extérieur, mais au sens premier : qui pense et pénètre son objet.

Theodor Adorno³⁷

Ce ne sont donc pas tant les notions d'objectivité ou de subjectivité qui doivent servir de curseur, mais le degré d'engagement de l'auteur. Plus que du documentaire, il s'agirait de « *point de vue documenté* », ainsi que Jean Vigo préférait le définir³⁸. Sur le mode de production, il s'agit surtout de noter que le genre, contrairement au reportage, ne fait pas l'objet de commande, et qu'il demande un suivi de l'écriture du synopsis jusqu'à la livraison par une équipe dont les membres travaillent ensemble. En somme la délégation des tâches est bien moins importante par rapport au reportage où le montage peut parfois même se faire sans la présence du journaliste ; tout comme la prise d'images est moins suivie par celui-ci. Le documentariste, lui, promène son regard sur chaque phase de production, il contrôle tout et gère son film entièrement, avec l'appui de personnes tierces selon les étapes, mais il garde la main et porte une attention à chaque détail de la fabrication. Bien souvent il écrit le projet, tourne lui-même, et enfin montera les images, seul ou avec une équipe. Roger Leenhardt, remarquait que déjà dans les années 1930.

La presse écrite s'exprime par des organes différenciés, adaptés techniquement à leur rôle. Un journal a un ton, une ligne, une personnalité fut-elle extérieure et factice. On ne lit pas *Le Temps* comme *Le Matin*. Mais les cinq journaux filmés projetés sur les écrans français sont interchangeables. Au lieu d'une œuvre

³⁷ François Niney, « De l'actualité à l'archive », *Images Documentaires* – 20, premier trimestre 1995.

³⁸ Voir Gerald Collas, « D'Aubervilliers (1945) à la Courneuve (1967). Correspondances », in *Images documentaires 20 – premier trimestre 1995*.

organisée, on nous présente une tranche d'actualité informe et anonyme.

Roger Leenhardt³⁹

A propos de la conception du sujet, enfin, nous l'avons dit il s'agit essentiellement pour le documentaire de « découvrir », montrer l'envers du décor, aller au-delà du factuel, là où le reportage est dans une logique de sensationnel, d'immédiateté, de couverture d'une rupture inattendue dans l'ordre du monde. En somme, le reportage mènerait à « *la dissolution de l'histoire dans l'excès d'actualité* »⁴⁰, et aujourd'hui surtout, dans l'excès d'images. Or le documentaire est là pour aller au-delà de l'image. Car, « *l'image une fois transmise, qu'y a-t-il encore à voir ?* »⁴¹ Il reste que cette confusion des genres n'a lieu que pour certains films, ceux qui touchent aux questions de société, et répondent à une actualité, même s'ils ne sont pas dans l'information « à chaud ». Ce sont eux qui utilisent des images de « première main ». Des images faites pendant et non après la bataille, celles de ce que Clément Puget appelle « *temps de guerre* »⁴². C'est ce type de documentaires que nous retrouvons majoritairement sur la question du conflit syrien, entre 2011 et 2015. Des œuvres qui n'utilisent pas d'images d' « archive »⁴³ mais vont elles-mêmes filmer la réalité d'une société, d'un monde, et réaliser ce qui demain aura construit notre mémoire visuelle. Le fait de ne pas avoir recours aux images antérieures contribue à la confusion du spectateur lambda, et tend à rendre ces-derniers plus proches du reportage, en apparence. Thierry Garrel n'hésitait pas à parler de la « *cannibalisation du genre documentaire par le journalisme* »⁴⁴. Il ne s'agit pas d'établir une hiérarchie entre les films à base de ce type d'images et les autres. Leur emploi intervient simplement dans des narrations différentes, et apporte autre chose que les images contemporaines.

³⁹ Cité par François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op.cit. p 114.

⁴⁰ François Niney, « De l'actualité à l'archive », *Images documentaires* – 20.

⁴¹ Gérard Collas, « D'Aubervilliers (1945) à la Courneuve (1967). Correspondances », op.cit.

⁴² Clément Puget, « Après la bataille de Verdun, l'événement (palimpseste) », in *La guerre après la guerre. Images et construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du XXe siècle*, (dir.) DELPORTE Christian, MARECHAL Denis, MOINE Caroline et VEYRAT-MASSON Isabelle, Paris, éditions du Nouveau Monde, collection « Histoire culturelle », 2010, p.15.

⁴³ Sur la définition de ce qu'est une archive et de son utilisation en conséquence, voir la partie suivante.

⁴⁴ Thierry Garrel fut le premier directeur de l'unité documentaire d'ARTE. Voir « La télévision d'auteur : le documentaire de création », débat de l'INA, le 15/11/2004, cité par S.Barreau Brouste, *ARTE et le documentaire*, op.cit. p.93

2. LA NARRATION DOCUMENTAIRE

Comment faire parler ou « faire taire l'autre ».

Cette voix *off* par-dessus les images d'actualité ou documentaires, que l'on nomme voix du speaker ou commentaire, tellement familière qu'elle nous semble naturelle, d'où vient-elle ? Qui parle ? D'où ça parle ? De quelle autorité ? Parle-t-elle de ce que les images sont censées montrer, ou nous dit-elle ce qu'il faut voir à l'image ? La réponse est simple de prime abord : elle est anonyme, elle est sans corps, c'est celle de personne ; elle provient de ce non lieu qu'on appelle "*off*" au cinéma –espace-temps hétérogène et extérieur à celui des images) ; elle semble tout savoir ; elle nous dit ce que les images montrent.

François Niney⁴⁵

Le commentaire était aux débuts des actualités filmées et du cinéma documentaire nécessaire puisque le son synchrone n'existait pas. Il fallait passer par un ajout de la bande son a posteriori du tournage des images. Si pour les films de fiction il était prévu que les acteurs reviennent en studio apposer leur parole sur les lèvres rendues muettes par la pellicule, pour le domaine de l'information ce procédé était bien plus difficile à mettre en œuvre. Ainsi le journaliste, le filmeur, était là pour permettre de comprendre lorsque les images ne se suffisaient pas à elle-même. Mais aujourd'hui, avec les outils d'enregistrement modernes dont disposent les réalisateurs audiovisuels, avec la synchronie possible de la prise d'image et de son, quelle légitimité peut encore conserver la voix-off ? Puisque les personnes filmées et les sons ambiants peuvent s'exprimer « librement », le commentaire doit revoir sa fonction. Ainsi son utilité aujourd'hui n'est plus la même, et si beaucoup de documents audiovisuels peinent visiblement à le comprendre et continuent d'avoir une voix *off* paraphrasante, beaucoup de réalisateurs vont dans le sens d'une redéfinition de ce qu'est le « comment-taire »⁴⁶ postposé. Ce que cette voix impersonnelle doit dire ne se limite pas à des faits, elle doit apporter les clefs, un

⁴⁵ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op.cit. Question 31 « D'où vient le commentaire ? », p.110.

⁴⁶ D'après une appellation ironique des cinéastes de la Nouvelle Vague.

« commentaire » au sens premier du terme, entendu dans toute sa subjectivité. Cette voix *off* baptisée « *l'acousmètre* » (la voix sans corps visible) par Michel Chion en 1982, et même la « *nobody's point of view* », il s'agit aujourd'hui justement de lui donner un corps, d'apporter une valeur ajoutée, une modération, une critique, ... Ainsi la voix-off devient de plus en plus la voix de réalisateur-acteur. J'entends ici ces porteurs de caméra qui se mettent également en scène, s'affirment comme personnages à part entière de l'histoire qu'ils racontent. Nous les voyons, plus ou moins, à l'écran, leur voix est établie comme personnelle, et elle n'intervient pas seulement par-dessus les images, elle est aussi présente dans une interaction toute nouvelle avec les sujets filmés. Surtout, initiée par des œuvres comme celles de Resnais, Rouch ou Varda – ce renouvellement est essentiellement l'initiative de cinéastes français –, cette voix personnelle doit inciter le spectateur à se poser lui-même la question de ce qu'il pense de ce qu'il voit, à s'opposer parfois à la conception défendue par le réalisateur et par cette voix qu'il exprime. Le public doit ainsi devenir actif, et sortir de la passivité dans laquelle des années de « docucus » comme les appelaient Raymond Queneau⁴⁷, l'ont cantonné. Une sorte de dialogue peut alors virtuellement s'installer entre le documentariste et son public. Dialogue à sens unique, ou non lors de projections publiques en présence des auteurs qui se prêtent au jeu des questions. Le commentaire dans le genre documentaire retrouve donc son intérêt lorsqu'il prend une forme plus abstraite et s'éloigne de cette habitude journalistique de la voix venue d'un hors-champ que nous ne connaissons pas, déclamant une vérité comme étant la seule et unique. Le commentaire reste nécessaire dans la mesure où le film s'adresse à un public étranger aux faits. Il n'est, cela va de soi, pas nécessaire à celui qui vit les choses, au passant qui constate lui-même. Mais le spectateur qui observe la situation à travers un film, lui, a besoin de resituer l'univers qu'on lui met sous les yeux et auquel il ne connaît rien. Celui qui n'est jamais allé en Syrie, ne connaît rien du pays, ne peut consommer ces images sans une aide à leur compréhension. Et c'est ce que doit être la fonction du commentaire dans le documentaire⁴⁸. Malgré ce besoin de permettre au spectateur de se situer, d'avoir les clefs nécessaires à la compréhension et l'intégration des enjeux, la narration *off* peut parfois s'avérer superflu, lorsque l'écriture est suffisamment forte ou que

⁴⁷ Dans *Loin de Rueil*, cité par François Niney, *ibid.*, p.14.

⁴⁸ Gérald Collas relève pertinemment cette utilité en analysant le film *Aubervilliers*(1945) d'Eli Lotar. *Images documentaires, op.cit.*

l'insoutenabilité des événements impose un effacement de l'auteur derrière l'horreur de ce qu'il a filmé. A l'image de Georges Stevens, qui refusa de monter les heures de rushes tournées dans les camps nazis à la Libération, considérant que « *Le document devait rester, insoutenable, à l'état brut, dans sa continuité. Garder intacte cette coïncidence unique de l'image et de l'événement.* »⁴⁹ Le film d'Ossama Mohammed, *Eau argentée Syrie autoportrait* possède, quant à lui, un *off* à deux voix, mais qui ne proposent pas un commentaire. Il s'agit ici d'une exception dans le corpus, puisque tous ceux qui proposent une voix *off* s'en servent comme d'un moyen de commenter de manière traditionnelle. Mais ici ces deux voix, qui sont celle du réalisateur et de Wiav Simav Bedirxan, la jeune femme kurde qui a tourné les images en Syrie pour Ossama Mohammed⁵⁰ – elle est donc co-réalisatrice – et fut les yeux du syrien exilé loin de sa terre natale, ne sont pas là pour apporter des informations par-dessus les images. Les voix sont là pour leur apporter un supplément d'âme. Elles font entendre le dialogue qui s'est établi entre les deux réalisateurs au cours de la période de tournage, reproduisant l'échange épistolaire 2.0 qui a permis à ce projet de voir le jour. Elles philosophent, se confient, extériorisent leurs doutes et leurs peurs, se racontent leurs rêves et leurs cauchemars, et ainsi donnent une voix à tout un peuple. Il s'agit, tout comme dans des films qui se dispensent de voix *off*, d'inviter à « *l'écoute des sons d'un peuple en guerre, en état d'alerte. Nul besoin d'un commentaire : bruits et musiques sont plus éloquents* ». A la manière d'Humphrey Jennings dans *Listen to Britain* (1940), il s'agit de faire « *entendre le cœur (chœur) multiple d'un peuple, et [...] réaliser le blason sonore d'une nation* »⁵¹. Mais lorsque le parti pris de l'auteur est de s'effacer pour laisser la parole aux images, cela ne signifie pas pour autant qu'elles vont parler d'elles-mêmes. Laisser la bande sonore se dérouler sans l'interrompre par un commentaire est une chose, mais comme l'indiquait Frédérick Wiseman⁵², « *à partir du moment où je choisis de n'utiliser que ce que se disent vraiment les gens, sans rien leur demander ni ajouter de commentaire, je dois trouver une manière d'exprimer ces abstractions par le montage, la suggestion, l'implication, la connotation* ». Les images ne peuvent jamais être livrées si brutes que l'aurait souhaité Georges Stevens, peut-être aussi parce que les images qu'il refusait de monter sont d'un degré de violence sans pareil. Malgré

⁴⁹ François Porcile, *Images documentaires, op.cit.*

⁵⁰ Des images d'amateurs issues du web constituent également la matière de l'œuvre.

⁵¹ François Porcile, *ibid.*

l'horreur dont elles peuvent témoigner sur la Syrie, pour les rendre intelligibles nul besoin de les décrire, mais il faudra néanmoins les associer à d'autres images, dans une suite logique, pour qu'elles puissent révéler leur sens et témoigner de toute leur atrocité. Il faut permettre l'articulation entre la monstration (ce que montrent les images intrinsèquement) et la narration (le sens produit par le montage des images)⁵³. Il reste que le commentaire n'est pas seulement faire taire l'autre, c'est aussi mettre en valeur la parole de l'autre. Mais il faut pour cela que le commentaire soit bien géré, bien employé, et que ce qu'il dise ne soit pas une simple paraphrase de la parole du sujet filmé, mais bien la parole de l'auteur, qui intervient seulement lorsque nécessaire.

Un autre moyen de commenter dans le documentaire consiste à faire intervenir des « experts » et les questionner, leur permettre de poser leur avis, leurs explications sur un sujet. Ce genre de prise de parole est peu présent dans les documentaires sur la Syrie. Le format privilégié, comme nous l'avons vu, étant le documentaire de terrain, où le projet est de témoigner d'une situation alarmante plus que d'en expliquer les tenants et les aboutissants, il n'est donc pas étonnant de constater que cette figure de l'interviewé – figure immuable et interchangeable, généralement sur un fond neutre et cadré en plan cravate ou plan rapproché – est quasiment absente. Ce sont les personnages, citoyens filmés au hasard ou héros ordinaires autour desquels gravite un film, qui deviennent alors les experts. Ils analysent, posent un point de vue et justifient des faits, en tant qu'acteurs et spectateurs aux premières loges. Pourtant, « *filmer sans rien demander n'est pas pareil que faire une interview* »⁵⁴, et qu'en est-il alors de la prise de recul nécessaire ? La parole de l'expert en général est utilisée pour sa légitimité et son sérieux, parce qu'elle a eu en main tous les éléments, de chacun des camps, pouvant lui permettre de tirer des conclusions. Mais lorsque le témoignage prend ce rôle, il est nécessairement biaisé, bien que pas nécessairement erroné pour autant. Pensons ici à ce que relève Annette Wiewiorka dans *L'ère du témoin*, soit le fait que ce sacre pose problème car il suppose que l'on considère aujourd'hui que la seule vérité vienne des témoins. Ce qui contredit donc l'histoire, qui nous a enseigné le besoin de recul et de critique. Surtout, le témoin, surtout

⁵² Cité par François Niney, *Images documentaires*, *op.cit.*

⁵³ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op.cit.* p.24.

⁵⁴ *Ibid.* Question 11 « Plus c'est sur le vif, plus c'est vrai ? », p.41.

lorsqu'il est encore plongé dans l'événement en cours, n'a pas toujours la possibilité d'avoir accès à la vérité. Il n'a pas un regard surplombant, sauf lorsqu'il a accès aux informations des deux côtés qui s'opposent, mais cela est assez rare pour ne pas le laisser prendre la place de l'expert. Il convient toutefois de noter que le témoin peut parfois être légitime en tant qu'expert, dans la mesure où il est présent aux premières loges et sait mieux que personne ce qui se passe autour de lui. Notamment lorsque l'accès au terrain est réduit, comme c'est le cas pour la Syrie, soumise à un blocus médiatique depuis le début des événements. A noter que parfois la transformation du témoin en expert va si loin que la façon de filmer ira jusqu'à reprendre les codes de mise en scène des interviews, et notamment le système d'identification par « étiquetage ».⁵⁵

Sur la manière dont le documentaire s'exprime et laisse s'exprimer son sujet, enfin, la parole directe prend bien évidemment une place de première importance.

Un documentariste peut prétendre qu'il n'y est pour rien dans les insanités que colporte son film puisqu'il n'aurait fait qu'enregistrer ce qui se passait, [...] un autre peut au contraire montrer ce qui se passe, y compris des propos racistes ou d'incitation à la guerre, à travers une distance scrutatrice telle que le spectateur puisse former un jugement critique.

François Niney⁵⁶

Mais la subjectivité de celui qui s'exprime face caméra n'est pas totalement libre. La parole d'un personnage sera coupée ou non au montage selon qu'elle est « montrable » ou non, juste ou erronée, justifiable ou justifiée, servant la volonté de l'auteur ou non. Si devant la caméra l'on peut tout dire, le montage se chargera de faire taire l'indésirable. Cependant, le documentaire n'étant pas une œuvre de propagande, *a priori*, il ne s'agit pas d'effectuer une censure mais bien de laisser la parole libre, dans la mesure où elle reflète la réalité. Il serait en effet absurde de passer sous silence des propos virulents, attaques verbales et autre, sous prétexte qu'ils dénigreraient l'ennemi, dans la mesure où cela peut dire beaucoup de la situation, sur ce contre quoi les gens se battent. Les rumeurs auxquelles croit un camp en diront long sur son engagement. Pour la Syrie, il s'agit aussi d'attaquer le

⁵⁵ Une technique qui, utilisée sur des « passants » témoignant lorsque la caméra s'arrête sur eux, est tout droit venue de l'univers du reportage télévisé.

Président sur les actes inhumains commis contre sa population, l'utilisation de gaz sarin, la torture systématique, et en particulier sur les enfants, les emprisonnements arbitraires et autres « disparitions » d'activistes. Bien sûr, des films pro-gouvernemental tairaient ces critiques, que l'on sait en occident fondées, grâce à des rapports d'organisations internationales telles Human Right Watch ou l'Observatoire Syrien des Droits de l'Homme. Ainsi, le point de vue de l'auteur passe à la fois par l'esthétique, la réalisation formelle, les prises de vues, les images, ... mais bien aussi par les paroles des personnages qu'il met en scène, qui deviennent en quelque sorte ses porte-paroles, autant que le documentariste leur sert de porte-voix. La question du témoignage en temps de guerre pose un autre problème, celui de la sécurité de ceux qui s'expriment. Comment, en effet, donner la parole et transmettre les témoignages de ceux qui risquent leur vie en agissant de la sorte ? Comment parler de leurs secrets, les dévoiler sans les mettre en danger ? Comment garder en sécurité ceux qui résistent tout en leur donnant une visibilité ? Des images sont parfois problématiques lorsqu'elles révèlent des atrocités auxquelles personne, en théorie, ne peut avoir accès sans faire partie du système, par exemple le cas d'une vidéo tournée clandestinement dans un hôpital militaire présentée dans le film de Talal Derki, *Homs, chronique d'une révolte*. Le réalisateur filme l'écran d'un ordinateur où passe une vidéo-amateur, qui montre les couloirs d'un hôpital militaire où s'étalent par terre des corps mutilés. Un homme flouté dit être allé chercher le corps d'un ami et avoir vu cette scène, et donc avoir filmé pour témoigner de la torture. Cependant il précise ne pas l'avoir publiée sur l'Internet car il se dit avoir été le seul à être rentré, et qu'il serait donc aisément retrouvé par la Sécurité. Pourtant le documentaire dévoile cette vidéo. Même en floutant le visage de son auteur, si ses dires sont exacts et qu'il est le seul à être entré dans cet hôpital et donc à avoir pu en sortir ces images, le réalisateur ne le met-il pas en danger ? Sofia Amara, presque trois ans plus tôt, avait visiblement rencontré le même dilemme et avait, elle, choisi de ne pas présenter la vidéo, pour ne pas mettre en péril celui qui témoignait face à elle. Elle avait alors abordé la question du piège que constituaient les hôpitaux du régime, où il s'agissait de liquider les blessés des manifestations. Tous y étant transportés puisque les centres privés n'avaient pas le droit d'envoyer des ambulances. L'explication sur le choix de

⁵⁶ François Niney, *ibid.* Question 19 « Qu'est-ce qui distingue notre monde d'un monde de fiction ? », p.70.

divulgaration ou non peut ici s'expliquer par ce que confie Sofia Amara⁵⁷ sur les techniques de floutage, de changement de nom, etc., et surtout si l'on considère que le film est ici diffusé bien après la réalisation de cette vidéo, et qu'entre-temps elle a été diffusée par son auteur sur la toile. Mais dans tous les cas, dans tous les films, la question de la protection de l'anonymat est une priorité et aucun réalisateur ne prend de risque, pas plus les occidentaux dont les créations ont moins de chance d'être vues par le régime que les syriens. Les visages des syriens sont floutés, exception faite de ceux qui demandent à être filmés à visage découvert pour affirmer qu'ils n'ont pas peur du régime, comme cette femme dans *Syrie, dans l'enfer de la répression*, qui veut montrer son visage, parce qu'elle n'a pas peur ; mais aussi des passants qui ne sont pas en situation de se « compromettre ». A moins qu'il ne s'agisse d'opposants qui ont déjà été identifiés par le régime, à l'instar de Baset, que nous suivons dans le film de Talal Derki⁵⁸. Ce sont aussi les noms qui sont modifiés, comme l'indique le documentaire de Youssef Al-Kourdi, *Au cœur de Homs*, en générique de fin. « *Tous les noms ont été modifiés par mesure de sécurité* ». Dans ce cas il est d'ailleurs possible que le nom même du réalisateur ait été modifié. En effet, après entretien avec Alex Szalat⁵⁹ il s'est avéré que si les images et la trame narrative étaient similaires entre ce documentaire et celui de Talal Derki, *Homs, chronique d'une révolte*, c'est qu'il s'agissait en réalité d'un seul et même réalisateur. Le premier film diffusé était un vingt-ix minutes, qui a servi à monter la version d'une heure et demi diffusé un an plus tard. Deux réalisateurs étaient donc identifiés, mais visiblement Youssef al Kourdi était un pseudonyme pris lors de la première diffusion. Visuellement, l'anonymat est surtout assuré par des techniques de floutage diverses ou de très gros plans centrés sur certaines parties du corps de celui qui s'exprime, à moins que l'on ne « filme de dos »⁶⁰. N'y a-t-il, comme le demande Sofia Amara dans son documentaire, que les morts qui peuvent dévoiler leur nom dans ce pays ?

⁵⁷ Voir notre entretien retranscrit en annexe. Annexe 2, p.132.

⁵⁸ Et donc dans celui de Youssef Al-Kourdi, comme nous le voyons juste après.

⁵⁹ Voir le détail dans l'entretien en annexe. Annexe 1, p.115.

⁶⁰ Sofia Amara dans *Syrie, l'enfer de la répression*.

Spécificité narrative du documentaire en temps de guerre

Le seul reportage des choses tangibles est insuffisant pour les organiser, car il faudra parfois la sensibilité et la force des images du poète pour recréer l'atmosphère insaisissable de la réalité.

Bela Balasz⁶¹

Concernant le documentaire de guerre, deux pôles se sont rapidement dessinés, et à travers eux deux conceptions s'opposent. Nous retrouvons cette tension au sein de notre corpus. D'un côté, une majorité de films qui portent sur l'arrière, sur les conséquences de la guerre, qui cherchent à montrer à quoi ressemble la vie dans ce pays mis à feu et à sang, du côté de l'affect ; et quelques autres qui ont pour objectif de dévoiler les coulisses du front, d'aller au plus près des combattants et de montrer les ravages de la guerre dans ce qu'ils ont de plus crues : les morts et les combats. Mais globalement ici les deux pôles se rejoignent dans une visée commune : dénoncer l'immobilisme de la communauté internationale face à ce massacre et au piétinement évident par Bachar al-Assad du droit international et des droits humains. Il s'agit de réveiller la conscience du public, le mettre face à ce qu'il feint de ne pas voir, le drame d'un peuple qui s'éteint peu à peu. Lui faire comprendre que le combat contre l'Etat Islamique ne saurait être une justification au laisser-faire accordé au dirigeant syrien. Chacune de ces façons de faire du documentaire a, si ce n'est une destination commune⁶², un effet à court terme et un effet à long terme, et ces résonances sont différentes selon l'une ou l'autre. Si l'on revient par exemple à la façon de faire du documentaire lors de la Seconde Guerre Mondiale, pas après mais bien pendant, pour conserver les mêmes conditions de réalisations que celles des films ici étudiés, nous savons que beaucoup de documents avaient sur le moment été jugés anodins, anecdotiques sur des scènes de vie quotidienne, puisque ne reflétant pas la réalité des combats, et que dans la visée propagandiste de l'époque – remonter le moral des troupes et des familles tenues à l'écart des combats – ces plans n'avaient donc que « peu d'intérêt ». Même les bobines immortalisant les instants de vie filmés dans les tranchées étaient remisées au placard. Pourtant, après la guerre ce sont ces images qui ont été mises en valeur. Ce qu'elles montraient se trouvait être « *avec le recul, plus*

⁶¹ Bela Balasz, *L'Esprit du cinéma* (1930), cité par François Niney, *Images documentaire, op.cit.*

⁶² Bien que cela puisse ne pas être le cas selon les conflits, leurs acteurs et les enjeux soulevés.

éloquent, plus émouvant, plus 'vrai' que les images spectaculaires de combats plus ou moins mises en scène. Les effets de la guerre prenaient rétrospectivement plus de poids que l'action belliqueuse elle-même »⁶³.

Quel que soit le pôle dont se réclame le documentaire, pour être produit, financé, et donc diffusé, il doit d'abord passer par l'écriture d'un synopsis, d'un projet initial qui fournit une ligne directrice, un plan d'action, plan de tournage dans le cas où cela est possible, des intervenants, des experts à interroger, de lieux où se rendre et, évidemment, sur la question de l'esthétique cinématographique, du traitement audiovisuel. Mais le documentaire de terrain est, lorsqu'il porte sur la guerre en particulier, un *work in progress*. Il se construit au fur et à mesure que l'on tourne, au gré des surprises que réserve le terrain.

Ce qui est tourné le jour, développé le soir, visionné la nuit, monté les jours suivants, devient l'esquisse ou l'approche ou le programme – le scénario – de ce qui sera tourné le lendemain. [...] Si seuls les rushes ou fragments montés parlent au cinéaste, c'est que pour lui, le cinéma est premier, que la réalité filmée prend le pas sur toute réalité vécue.

François Porcile⁶⁴

Flaherty a inauguré cette technique, dans des circonstances différentes, avec *Man of Aran*. Faut-il donc à sa manière, revenir en permanence à la phase d'écriture, repartir tourner après avoir monté, « *se servir du montage comme programme de tournage, [...] faire, défaire et refaire sans fin* »⁶⁵ ? Mais lorsque le terrain est miné, le montage intermédiaire ne va que rarement intervenir. Certains réalisateurs peuvent choisir – ils n'ont surtout souvent pas le choix puisque la possibilité de repartir sur place est limitée – de tourner d'une traite, au fil des rebondissements auxquels le tournage et les rencontres les mènent, se fiant à leur instinct pour savoir lorsqu'une image sera utilisable ou non. Ce fut le cas de Sofia Amara, qui n'a pas opéré d'allers-retours en Syrie pour le tournage de son documentaire. Ce qui n'empêche pas de jeter un œil sur ses rushes après une journée de tournage. Il faut donc filmer vite et bien. D'où la nécessité d'avoir un plan initial, une ligne directrice de ce que l'on souhaite montrer, dire du conflit, même si l'imprévu est roi ici. Ce qui donne, pour le sujet étudié, une

⁶³ François Porcile, *Images documentaires* – 20, *op.cit.*

⁶⁴ Jean-Louis Comolli, « L'homme essentiel. *Man of Aran* de Robert Flaherty », Paris, *Images documentaires* 20 – 1995.

majorité de films qui prennent la forme de la tournure de l'interférence. Il s'agit d'après la définition de François Niney, d'un « *mélange de hasard, en ce qui concerne les situations et les rencontres, et de pose en ce qui concerne les personnes* »⁶⁶. Une conséquence de tourner sur un terrain difficile d'accès, le réalisateur se retrouvera sans aucun doute, au final, avec des images témoignant de choses qu'il ne soupçonnait même pas. Le synopsis d'origine est rarement la feuille de route qui servira finalement à la construction du documentaire, entre le moment où l'idée se couchera sur le papier et celui où les premières notes retentiront aux oreilles du public, les discussions et les imprévus rencontrés en chemin auront contribué à l'évolution du projet. La construction ne se fait donc en réalité qu'au retour. Et, ici, filmer sans savoir ce que l'on pourra montrer, ce que l'on aura pu garder d'images⁶⁷ une fois de retour pose un problème supplémentaire aux réalisateurs étrangers qui, contrairement aux syriens, ne sont pas en permanence sur le terrain. En revanche, dans le cas de films comme celui d'Ossama Mohammed, la situation est différente. L'auteur n'est pas sur le terrain et ne sait pas ce qu'il va voir avant de recevoir les images de sa « correspondante ». La narration se construit au fur et à mesure que l'auteur reçoit les images de celle qui est sur place. Des envois au compte-gouttes. Le temps de tournage peut donc s'étaler sur quelques jours, pour le cas des réalisateurs étrangers, comme sur plusieurs mois pour les documentaristes syriens. Mais dans les deux cas, le temps de fabrication sera bien plus long que celui de la période de tournage. Contrairement à un reportage qui est immédiatement monté et diffusé, la mise en place de la narration, la sélection des images, de la musique (sons ambiants accentués ou musique apposée comme pour un film de fiction), toutes les étapes nécessaires à la finalisation du documentaire prennent beaucoup de temps. En général il faut donc compter plusieurs mois, souvent un an, parfois plus. La question du montage⁶⁸ est particulièrement importante. Elle est l'étape clef, celle qui va mettre en forme l'œuvre, révéler des prises de vues de grande importance, et parfois des

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op.cit. p.43.

⁶⁷ Voir le témoignage de Sofia Amara dans son livre, *Infiltrée dans l'enfer syrien. Du printemps de Damas à l'Etat Islamique*, Paris, Stock, 2014, 257 pages. Sur la protection des rushes. P.35 notamment « je m'assure que ma caméra ne contient que des images touristiques, filmées à l'attention de la Sûreté syrienne. En Syrie, être arrêté est une possibilité qui doit être envisagée dès que l'on met le nez dehors. En tant que journaliste, on s'y sent perpétuellement en sursis ». Et p.100 sur la remise d'une copie de tout ce qu'elle a filmé à un diplomate français en Syrie, chargé de faire passer le contenu via la « valise diplomatique ».

⁶⁸ Voir à ce propos François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op.cit., p.100.

déceptions. Le montage est un instant particulier qui peut révéler ce que le tournage, dans le feu de l'action, n'avait pas permis de percevoir, il révèle la réalité dans une toute nouvelle dimension. « *Il y a une différence entre ce que le cinéaste ou le cadreur voit, et ce qui est filmé. Cette différence s'appelle cinéma* »⁶⁹. Si l'importance accordée au montage ou au tournage dépend avant tout des circonstances du tournage, du monde que l'on met en scène, ce que l'on veut en dire, etc., elle peut aussi dépendre de la conception cinématographique du cinéaste. Ainsi des réalisateurs comme Chris Marker⁷⁰ vont faire de leurs documentaires de véritables œuvres-manifestes, cherchant à explorer toujours plus profondément les possibilités offertes par le médium cinématographique sur le plan formel, artistique, et le moyen de le mettre au service de la narration, de la « documentation » d'un sujet.

Le cinéma documentaire, nous l'avons dit, se définit par la mise en scène d'une réalité par des acteurs non fictifs, qui jouent leur propre rôle. Il ne cherche pas à imiter la réalité, il cherche à la capter, dans ses aspects les plus crus. Le documentariste va certes offrir une représentation, à travers l'objectif de sa caméra, mais celle-ci s'approchera au plus près de la vie telle qu'elle est, ne cherchant pas à jouer ou « scénariser » au sens fictionnel. Sa scénarisation ne concerne que la question de savoir que filmer, que montrer, comment, etc. Il ne demande pas à ses « acteurs » de jouer un rôle, d'incarner un autre, mais d'être ce qu'ils sont au quotidien, sans artifice ou exagération, si possible, que pourrait naturellement entraîner la présence d'une caméra. Contrairement à la fiction, il n'est donc en théorie pas possible d'imaginer que le film prend des libertés par rapport aux faits réels ou romances tel ou tel fait. Dans les faits cependant le genre a longtemps été l'apanage de la propagande de régimes autoritaires – pensons à Leni Riefenstahl et la mise à disposition de son art au service de l'idéologie nazie – et peut encore pâtir, ponctuellement, de cette mauvaise réputation. Pourtant initialement le mot propagande ne possédait pas cette connotation négative de manipulation qu'il a pris au début du XXe siècle, notamment avec la Seconde Guerre Mondiale, et Marc Ferro⁷¹ de préciser que « *tous les documents doivent être analysés comme des documents de propagande. Mais le tout, c'est de savoir de quelle propagande il*

⁶⁹ Jean Louis Comolli, *Images documentaires, op.cit.*

⁷⁰ Bien que son œuvre soit multiple, Chris Marker, artiste inclassifiable à bien des égards, a réalisé plusieurs documentaires dont la qualité repose surtout sur ses recherches conceptuelles autour des possibilités du genre, ses questionnements sur le moyen de documenter autrement.

⁷¹ Cité par François Niney, *Images documentaires, op.cit.*

s'agit ? ». Les documentaristes cherchent donc, aujourd'hui comme toujours, à se rapprocher au plus près du réel. Mais il n'est pas question de montrer « la réalité » dans son ensemble, cela serait impossible, et prétendre le faire relèverait de la propagande. Il s'agit donc, comme l'explique Gérard Collas, « *de montrer quelque chose du réel [...], pas tout le réel, mais une partie de celui-ci, la partie habituellement dissimulée, celle que l'on cache (qui se cache ?)* »⁷². Et si le documentaire se réclame du réel, il ne s'agit pas d' « *un effet à produire, mais un donné à comprendre* »⁷³. Il ne s'agit pas de dire que la caméra s'est promenade pour capturer la réalité d'une situation et que c'est cela que veut présenter le film, faire du réel pour le réel, mais bien de remettre en contexte les images et de leur permettre de faire comprendre quelque chose de plus sur la dite situation. Il s'agit de faire du « cinéma vérité » au sens où l'entendait Jean Rouch, relançant l'usage du terme en 1960 à propos de son film *Chronique d'un été* : un cinéma qui montre la vérité que peut produire la caméra-catalyseur en questionnant les gens et précipitant des situations, ou, selon les réalisateurs, un « *cinéma direct* »⁷⁴, qui défendra plutôt une observation sans observation. Attention cependant dans ce cas, puisque le panoptique neutre qui servirait à la narration (la focalisation zéro), qui consiste à prétendre que les choses se donnent à voir comme elles sont, sans que la caméra n'y soit pour rien, est problématique.

En fiction la base de l'illusion consentie, en documentaire une illusion dangereuse. C'est la figure préférée de toutes les propagandes, qui par définition prétendent que leur point de vue n'en est pas un mais que c'est l'évidence objective (garantie par Dieu qui est de leur côté). Cependant, ce panoptique neutre peut-être aussi un choix de documentaire rigoureux, une volonté bien cadrée de s'en tenir, de façon distanciée, à l'exposé esthétique des motifs et de laisser le spectateur en juger.

François Niney⁷⁵

⁷² Gérard Collas, à propos du film *Aubervilliers* achevé en 1945. *Images documentaires, op.cit.*

⁷³ Jacques Rancière, cité par François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants, op.cit.*

⁷⁴ Bien que synonyme de cinéma-vérité pour les anglophones, pour nombre de théoriciens français, le cinéma direct privilégie l'observation sans intervention, là où le cinéma-vérité selon eux miserait plutôt sur une interaction psychodramatique caméra/filmé. Selon une analyse de François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants, op.cit.* p43.

⁷⁵ *Ibid.* Question 23 « Quelles sont les modalités du point de vue et leur effet ? », p. 82.

Il est donc surtout illusoire de croire en une possible objectivité du cinéma, donc *a fortiori* du documentaire.

La focalisation n'est pas le seul outil de la propagande, l'utilisation de l'archive⁷⁶ a également été détournée de son utilité première pour servir les discours de régimes totalitaires, et son utilisation pose problème lorsque le documentariste cède à la tentation de se contenter d'exhiber des images d'époque sans les questionner, les recadrer, ce qui d'après François Niney va d'ailleurs contribuer à « *fabriquer une fausse mémoire faite de clichés, clichés qui finissent par réduire l'époque elle-même* »⁷⁷. Effet de hasard ou non, les films de notre corpus ne contiennent aucune image d'archives comme définies ici. Il s'agit surtout, nous l'avons vu, d'images de « première main », ce qui est d'ailleurs privilégié dans ce type de documentaire de société. Les auteurs qui filment et vont sur le terrain, qui ne vont pas se baser sur les images préexistantes pour construire leur récit, n'appartiennent pas à une nouvelle génération. Dans les années 1960 déjà, Agnès Varda, Joris Ivens ou encore Jean Rouch réalisaient ce genre de documentaires. Dans la même veine que les œuvres sur la Syrie en guerre, nous pouvons ainsi penser à *Loin du Vietnam* (1967), coordonné par Chris Marker, autour d'un groupe de cinéastes tous plus talentueux les uns que les autres⁷⁸, fournissant chacun leurs images du conflit, une vision singulière, mais utilisant chacun des images venues tout droit du présent. Malgré tout, il reste dans l'imaginaire commun l'idée que « documentaire » rime, de manière bancale, avec « archive ». Mais si cette association fait du tort au genre, il faut avant tout blâmer ceux qui en ont réalisé les premières définitions, qui continuent d'ailleurs de se répandre dans nos dictionnaires. De nombreuses définitions encyclopédiques prennent effectivement comme critère d'identification l'utilisation de « documents » audiovisuels, donc d'images d'archives. Notons un anachronisme cependant dans la mesure où aux débuts du cinéma documentaire, dans les années vingt et trente, le documentariste n'avait pas encore ce que François Porcile appelle « *le goût de l'archive* »⁷⁹. Au moment même où ces définitions se forgeaient, Jean Grémillon⁸⁰, réalisateur, défendait, lui, que « *la fonction même du cinéma – et sa responsabilité – était de rendre compte de son*

⁷⁶ Nb : les régimes autoritaires ont également longtemps utilisé des images de fictions sans les identifier comme telles pour servir leur propagande.

⁷⁷ François Niney, *Images documentaires*, op.cit.

⁷⁸ Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, William Klein, Claude Lelouch et Joris Ivens.

⁷⁹ François Porcile, *Images documentaires*, op.cit.

⁸⁰ Le réalisateur de documentaires français est né en 1901. Sa carrière s'étend de 1923 jusqu'à sa mort, en 1959.

temps »⁸¹. Alors pourquoi avoir donné cette place à l'archive ? Pourquoi cette idée que le documentaire demande nécessairement son intégration s'est-elle inscrite si durablement et profondément ? Pour comprendre, il faut tout d'abord savoir comment définir l'image d'archive. Faut-il une ancienneté minimum pour considérer une image comme une archive, et quelle serait-elle ? Faut-il simplement considérer que l'événement soit clos pour qu'il y ait archive ? La délimitation de ce qui constitue ou non une archive peut même aller plus loin, selon la conception de certains documentaristes⁸², l'image amateur est déjà une image d'archive. Dernier paradoxe de cette association maladroite, nous savons que le genre ne se limite pas à l'utilisation de ces « documents » puisque si tel était le cas, il serait alors limité à des sujets historiques. Point de documentaire de société, de tourisme et découverte, pas plus que de documentaire animalier. Ce serait donc toute une frange de films qui se verraient retirer la mention de documentaire. Et notamment ceux qui constituent le corpus de cette étude, puisque dans les films sur le conflit syrien diffusés entre 2011 et 2015, l'image d'archive est, sinon inexistante, du moins plus que rare. Et pour cause, comment utiliser ce type de matériau lorsqu'il n'existe pas, lorsque les images d'archives ne sont encore qu'au stade de leur construction ? Puisque le conflit est en cours, inachevé, il est difficile en effet d'utiliser des images qui ne soient pas contemporaines, diffusées presque au moment où elles sont tournées ? Ce sont alors les images de journaux télévisés ou autres reportages ou documentaires qui deviennent « *les archives immédiates* »⁸³. Considérons ici le cas, atypique, de la création filmique d'Ossama Mohammed, réalisée en 1978, *Step by step*, qui pose un autre problème de définition de l'image d'archive et de son utilisation dans le documentaire. A l'époque le réalisateur filme ses contemporains, les images montrent à voir la société syrienne de la fin des années 1970, après seulement quelques années sous le joug de Hafez al-Assad⁸⁴. Mais lorsque le film est programmé aujourd'hui sur ARTE⁸⁵, il devient film d'archive, et ses images ont acquis au prisme de notre statut de spectateur des années 2010 ce même statut, et elles seraient identifiées comme

⁸¹ Cité par François *ibid.*

⁸² A l'instar d'Edouard Mills-Affif, qui m'expliqua que l'image amateur était une image d'archive, lors d'une discussion informelle non liée à ce mémoire, dont le contenu ne sera donc pas retranscrit.

⁸³ François Niney, *Images documentaires, op.cit.*

⁸⁴ Hafez al-Assad réalise son coup d'Etat en 1971 et devient alors Président de la République Syrienne. Il mettra en place le règne du parti Baas, qui sera le seul parti politique autorisé jusqu'en 2014, et sera unique candidat à sa succession pour les élections des trente années suivantes.

⁸⁵ Diffusé le 13.03.2013 à 00h32, dans le cadre de la soirée THEMA « Syrie, le souffle de la révolte ». Il est le film qui clôt la soirée.

telles si elles étaient réemployées dans une production actuelle. Mais il faut noter une subtile différence de degré dans l'utilisation du terme : *Step by step* n'est pas pour autant fait d'images d'archives. Pour reprendre encore une fois une idée de François Niney, « *l'archive d'aujourd'hui, c'est l'actualité d'hier* »⁸⁶.

Comment gérer un conflit en cours ?

Au moment où sont diffusés les documentaires de notre corpus, le conflit n'est toujours pas terminé, il ne fait pas encore parti de ce passé sur lequel nous pouvons jeter un regard rétrospectif. Bien au contraire, il semble malheureusement s'enliser un peu plus chaque jour, condamné à s'enfermer un peu plus chaque jour dans le chaos. Et une issue ne semble pas même poindre lorsque l'on visionne ces films. Des œuvres qui sont paradoxalement remplies de la détermination d'un peuple opposé à son dirigeant, mais se teintent progressivement de sa désillusion face à une potentielle issue heureuse. Et face à un conflit qui s'éternise, il faut trouver comment continuer à en parler, de manière différente. Comment montrer ce qui devient quotidien, presque « banal » ? Sans issue certaine, il est impossible d'adopter une démarche globale, une vision surplombante. Les documentaristes, pas plus que la population syrienne ou les services gouvernementaux des pays opposés à Bachar al-Assad, n'ont pas accès aux documents qui permettraient d'apporter la preuve qui manquent aux accusations de l'opposition et aux instances internationales qui dénoncent les crimes de guerre que commet le régime. Il n'y a ni vainqueur, ni vaincu, et l'importance de chaque victoire comme de chaque défaite ne peut être mesurée, puisque sans savoir ce qu'il va advenir, il est impossible de les interpréter.

Mais s'il y a une certitude cependant que nous pouvons tirer du conflit Syrien avant même sa résolution, c'est celle de Claude Ridder à propos de la guerre du Vietnam, toutes proportions gardées. « *Il n'y a pas de fin, à rien. Ni à la guerre, ni à la violence, ni à la cruauté, à rien* »⁸⁷. Et malgré l'idée que le documentaire porte avant tout sur des conflits passés et terminés, sur lesquels on peut porter un regard enveloppant, l'idée qu'il puisse se conjuguer au présent de l'action n'est pas si paradoxale. En considérant la conviction de François Porcile, nous pouvons même dire que c'est la nature première du documentaire de travailler sur des œuvres de son

⁸⁶ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op.cit.

⁸⁷ Claude Ridder, *Loin du Vietnam*

temps, puisqu'« *il faut faire en sorte que ce cinéma prenne une longueur d'avance sur le déroulement du conflit, que le témoignage soit actif et non pas rétrospectif* »⁸⁸. D'autant que le documentariste a alors un avantage sur son confrère qui étudiera un conflit qui appartient à un autre temps. Certes il ne pourra disposer de tous les documents, il ne pourra prévoir le vainqueur et savoir quelles auront réellement été les batailles retenues par l'Histoire et les conséquences qu'aura eu ce conflit ; mais il pourra au moins mettre en scène de visu les témoignages et l'histoire en train de se faire. De surcroît, ses témoins ne sont pas encore des « survivants », ils sont simplement des vivants, des acteurs. Rien ne leur assure, malheureusement, d'être des survivants au sens entendu traditionnellement, puisque lorsque la guerre sera terminée, rien ne permet de savoir s'ils seront encore là pour témoigner. Mais au moins, leur parole peut s'exprimer *in situ*, sans que le réalisateur n'ait à recourir à des subterfuges comme la reconstitution pour donner au public un visuel qu'il ne pourrait avoir en d'autre cas⁸⁹ - et nous savons à quel point le spectateur a besoin d'images pour suivre un récit.

3. UN FILM, ET APRES ?

Filmer pour la postérité, pour apporter des preuves.

Pour Georges Steiner, « *ce n'est pas le passé qui nous domine, ce sont les images du passé* ». D'où l'intérêt de porter une attention particulière aux images que l'on crée, car elles seront celles qui demain feront notre mémoire commune, forgeront cet « *imaginaire de guerre qui fait partie de ces nébuleuses qui obnubilent le peuple* »⁹⁰. En particulier lorsqu'il s'agit de conflits, il faut y prêter attention et savoir se défaire des images qui mentent⁹¹ comme des manipulations qu'elles peuvent dissimuler. Ce que l'on filme d'un conflit, dans toute son urgence, sera en effet un moyen de pouvoir, *a posteriori*, analyser le conflit, et permettre au monde de se souvenir. Faut-

⁸⁸ François Porcile, *Images documentaires, op.cit.*

⁸⁹ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants, op.cit.* Question 22 « Y a-t-il des figures proprement documentaires ? », p. 78.

⁹⁰ Renée Dickason, « Comédie de situation britannique et construction d'un imaginaire de la Seconde Guerre Mondiale », in *La Guerre après la guerre. Images et construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du XXe siècle*, (dir.) DELPORTE Christian, MARÉCHAL Denis, MOINE Caroline et VEYRAT-MASSON Isabelle, Nouveau Monde, Paris, Mai 2010, 448 p.

⁹¹ Laurent Gervereau, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XXe siècle*, Seuil, coll. XXe siècle, Paris, 2000, 142p.

il ici revenir sur la valeur des documents visuels après la Seconde Guerre Mondiale, notamment ceux qui ont permis de garder des traces des camps de concentration et de leur inhumanité, préservant ainsi l'humanité d'un négationnisme ravageur – bien que de petites poches continuent aujourd'hui de s'accrocher à cette idéologie – et laissant en chacun l'idée qu'il faudra agir à l'avenir, quoi qu'il en coûte, à n'importe quelle échelle, pour que l'on ne puisse pas dire que l'on ne savait pas. Malheureusement, l'histoire nous a montré que l'utilité seconde de ces documents comme garde-fous face à la barbarie humaine, comme moyen de dire « plus jamais ça », est, elle, bien moins efficace. La tentation de voir ces images s'inscrire durablement pousse à un formatage que le documentaire télévisé a par ailleurs renforcé. Le risque est alors pour de tomber dans le *stock shot*, ces vidéos dans lesquelles on pourra puiser à loisir, en particulier une fois le conflit terminé, sans se soucier ni du contexte de production ni de l'auteur. Pour acquérir ce statut d'image recyclable la prise de vues doit répondre à certains critères, et avant tout celui d'être considérée comme un document et non une œuvre. Nous reconnaissons souvent cette pratique lorsque le nom de l'auteur n'est pas indiqué mais seulement le canal de diffusion et la date, éventuellement. C'est le premier risque des documentaires qui flirtent avec le reportage, puisque celui-ci, nous le savons, est le premier fournisseur d'archives, et potentiellement de « *stock shot* » donc. L'image cinématographique peut alors devenir une simple image d'illustration n'ayant aucun lien avec le parti-pris initial de son auteur, parfois même en totale opposition.

Malgré les tentatives de certains documentaristes pour faire des images autrement, il reste souvent inévitable de produire un visuel qui va reprendre des codes narratifs figés. D'établir une « intericonicité »⁹², souvent basée sur des archaïsmes qui n'apporteront souvent aucune information supplémentaire, aucune « valeur ajoutée », mais répondant à ce que l'on imagine nécessaire au spectateur pour garder un système de référence et comprendre le sens du visuel auquel il fait face.⁹³ Entre ici en ligne de compte la construction d'une « mythologie » du conflit, au sens où l'entendait Roland Barthes⁹⁴. Et des « règles » peuvent être érigées, à tort, pour permettre au

⁹² Empruntant le terme d'intertextualité conceptualisé par Philippe Sollers, pour le déplacer du texte vers l'image, j'entends que les images ne se font pas seules, elles contiennent une multitude d'autres images antérieures, qu'elles actualisent, et avec lesquelles elles pourront créer, à leur tour, le terreau d'images futures.

⁹³ D'après le concept de « communauté imaginée » de Benedict Anderson. Abordé par Hülya Ugur Tanriover & Gulsenem Gun, « Fêtes nationales et représentation de la guerre de libération dans la presse turque : le cas de la fête de la victoire », *La guerre après la guerre, op.cit.* p.186.

⁹⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, Points Seuil, coll. Essais, Paris, 1957, 233 p.

spectateur de se retrouver dans un univers qui lui parle, et ainsi être plus réceptif au contenu du film. Par exemple, « *si l'on cherche à émouvoir, on choisira des images de ruines et de cathédrales bombardées, de préférence aux ravages humains. [...] Et on substituera aux visions de cadavres les pleurs des veuves et des orphelins* »⁹⁵. Cet adage semble fait pour décrire les images que le documentaire nous laisse du conflit syrien – mais que montrer d'autre ? – si ce n'est que la figure de la Madone⁹⁶ prend un visage nouveau. Elle est une guerrière autant qu'une mère en pleurs, comme nous le voyons avec la mère de Baset dans *Homs, chronique d'une révolte*, lorsqu'elle déclare « *si je pouvais y aller, j'irai [...] Soit on meurt ensemble, soit on s'en sort ensemble* ». Et le père peut aussi bien prendre sa place. Comme nous le voyons via les nombreuses images des documentaires, ce sont eux qui pleurent sur le corps de leurs enfants, qui crient leur désespoir au visage du spectateur, à travers l'objectif de la caméra. Autre entorse à cette idée, le cadavre est largement présent, et parfois les images sont insoutenables, les visages et corps portant tous les stigmates de la torture et d'une mort violente.

Il existe des événements dont l'importance s'impose avec évidence au moment où nous les vivons, contrairement à ce que disait Maurice Halbwachs.

Un événement ne prend place dans la série des faits historiques que quelque temps après qu'il s'est [se soit] produit. [...] C'est donc après coup que l'on prend conscience du caractère historique d'un événement, c'est-à-dire au moment où une société nouvelle aura tiré d'elle-même de nouvelles ressources et qu'elle se sera fixé d'autres objectifs.

Maurice Halbwachs⁹⁷

Le cas syrien est en ce sens particulier à plus d'un titre. Il s'inscrit, plus ou moins, dans la suite des révolutions arabes, il ne laisse donc pas place à l'incertitude quant à son avenir historique, même dans l'éventualité d'un échec de la mobilisation – ce qui fut le cas en partie. De plus le rôle joué par les vidéos d'amateurs s'était déjà révélé d'une grande importance dans les pays où les manifestations de rues avaient abouties à la chute du pouvoir en place, et il s'était avéré que leur existence avait permis,

⁹⁵François Porcile, *Images documentaires*, *op.cit.*.

⁹⁶ Gian Marco Vidor, « De l'usage public de la douleur : les femmes dans les cérémonies italiennes du soldat inconnu », in *La guerre après la guerre*, *op.cit.*

⁹⁷ Cité par Hülya Ugur Tanriover & Gulsenem Gun, *La guerre après la guerre*, *op.cit.*

sinon de lancer le mouvement, au moins de lui donner l'importance nécessaire à son succès et le faire sortir du silence médiatique imposé par les médias officiels. Tout s'est donc déroulé en Syrie comme si les habitants savaient, dès le début, qu'ils étaient en train d'écrire une page capitale de leur histoire. Une profusion d'image était donc immédiatement à portée de main pour documenter le conflit. « *Pour la mémoire et pour dénoncer, on filme la détresse avec son portable* »⁹⁸. Mais ces images ne suffisent pas, et s'il faut les traiter avec le soin qu'elles demandent. Il faut surtout éviter que cette pratique, devenue reine avec l'avènement des réseaux sociaux, ne transforme notre quotidien en un monde où chacun filme tout et n'importe quoi, sous prétexte que l'avenir pourrait révéler un « événement » que l'on n'avait pas décelé au présent, un monde où tout deviendrait événement. La possibilité que ce monde soit un jour le nôtre n'est pas si loin, il suffit de regarder autour de soi, dans la rue, pour voir que chacun est en permanence prêt à dégainer son téléphone et capturer le présent. Or, « *la vidéo absorbe tout de suite et bêtement cette vie pas vécue* ».⁹⁹

Il y a même aujourd'hui une propension patrimoniale (très fin de siècle !) à mettre en boîte le présent pour l'avenir, à vouloir faire mémoire tout de suite et transformer la vie en musée : la vie non vécue d'aujourd'hui trouverait sa raison d'être dans le spectacle qu'elle offrira aux archéologues de demain.

François Niney¹⁰⁰

Mais pour le moment, le risque est surtout de filmer une rupture dans l'ordre des choses, qui survient sans que l'on ait pu l'anticiper, donc sans la comprendre. L'image peut alors devenir la « vérité du cinéma » non plus un « cinéma de vérité »¹⁰¹. Mais comment faire lorsqu'il s'agit de documenter une guerre, a fortiori le conflit Syrien où être sur le terrain est d'une grande dangerosité et la prise d'images si risquée que la possibilité de filmer est par définition limitée ? Pour les occidentaux, il est donc nécessaire d'emmagasiner le plus possible de choses dans sa caméra, ensuite les analyser, les décrypter, et seulement alors de choisir de les publier ou non. Pour les syriens le processus est tout autre, car ce qu'ils ont fini par filmer au quotidien, ce sont des scènes qu'ils ont vécu et revécu des dizaines de fois au départ,

⁹⁸ Amal Mogaïzel, dans *Syrie : Les enfants de la liberté*.

⁹⁹ Hervé Guibert, dans son auto-portrait vidéo (*La pudeur et l'impudeur*), cité par François Niney, *images documentaires*, *op.cit.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

aujourd'hui bien plus encore, avant de les immortaliser avec leurs appareils non professionnels, des téléphones portables pour la plupart. Les syriens seraient-ils donc les seuls à pouvoir documenter le conflit ? A pouvoir le comprendre et en parler ? Les journalistes, réalisateurs, et plus largement toute personne extérieure, serait-elle inapte, incapable de saisir les enjeux, parce qu'extérieure au conflit de par sa naissance ? Et donc incapable de témoigner et faire témoigner les syriens ?

Une diffusion épisodique propice à « l'étoilement »¹⁰².

L'actualité quotidienne nécessite une hiérarchisation de l'information, ainsi dans les Journaux Télévisés, mais aussi à la radio et dans la presse, les reportages sur un conflit passent rapidement d'une phase d'intense représentation à de brèves évocations entre deux sujets de « plus grande importance ». Ce que l'on appelle « agenda médiatique¹⁰³ » définit artificiellement et arbitrairement un ordre de priorité entre les sujets, et s'il est particulièrement important pour les médias quotidiens, il joue aussi, indirectement sur la programmation documentaire. Il n'y a donc d'événements en soi qui méritent d'être traités plus que d'autres, tout cela résulte de processus décisionnels, d'une rencontre de facteurs et de discours. Cette mise sur agenda désigne deux phénomènes imbriqués. D'une part la sélection de sujets préférentiels au prisme de la couverture médiatique, selon les préoccupations politiques, et d'autre part la construction d'un intérêt public, d'une « opinion publique ». Dans la programmation documentaire, le phénomène est étrangement similaire. Alors que le genre se veut déconnecté de l'actualité, il reste malgré tout un écho aux problèmes de sociétés contemporains, et les documentaires de guerre vont parfois revenir sur les grands conflits de l'Histoire, souvent refléter les ceux en cours sur la planète. De fait, lorsque de nouveaux combats éclatent, que de nouvelles problématiques sont levées, elles vont prendre le dessus sur celles qui durent depuis déjà longtemps. Il faut donc considérer non seulement la naturelle hiérarchisation de l'information mais aussi le souci constant des chaînes de faire de l'audience, plus

¹⁰¹ Concept de Gilles Deleuze dans *L'image-temps*

¹⁰² Le terme est emprunté à Philippe Marion, il s'agit de la capacité d'un récit à rebondir dans d'autres instances discursives médiatiques, sous des formes différentes ou par un glissement thématique. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en Communication* – 7, 1997.

encore, d'avoir un bon Audimat. Ainsi un conflit qui s'inscrit dans le temps va « lasser » le public et pousser les chaînes à le reléguer en arrière-plan. Ainsi la crise israélo-palestinienne fait l'objet de documentaires de manière ponctuelle, mais n'est plus une priorité de diffusion que lorsque les tensions se ravivent entre les deux camps et que les médias s'emballent sur le sujet. Pour le conflit syrien, le tournant s'est opéré avec l'arrivée du problème de l'Etat Islamique. Dès lors la Syrie n'était presque plus abordée dans les journaux télévisés qu'au prisme de l'action terroriste de ce groupe¹⁰⁴ qui a progressivement conquis une bonne partie de la Syrie et de l'Irak, y proclamant un « Califat ». Ce « *monstre qui prétend se nommer Etat Islamique* », comme en parle le philosophe Abdennour Bidard dans sa « Lettre ouverte au monde musulman » publiée au lendemain des attentats de janvier¹⁰⁵, reste une priorité dans nos organes d'information puisqu'ils nous touchent directement. Otages, décapitations d'occidentaux, actes de terrorisme perpétrés sur notre territoire au nom de « Daesh », la loi de la proximité, principe du mort kilométrique entre-autre, qui avait pu faire basculer le conflit syrien dans l'oubli est alors dépassée. Les conséquences nous touchent directement, le mort n'est plus seulement en Syrie, il n'est plus si loin de nous. La guerre civile basculait alors doucement dans l'oubli pour l'opinion publique, les exactions commises par Bachar al-Assad ne sont plus dénoncées que ponctuellement, en format « brève », soit par un commentaire de quelques mots posés sur quelques images furtives rappelant des dizaines d'autres déjà vues depuis quatre ans. Parallèlement, la programmation documentaire semblait résister à ce glissement, à cette tendance la disparition au profit de thématiques découlant du conflit. Il faut ici comparer proportionnellement les diffusions. Les journaux télévisés émettent chaque jour, plusieurs fois par jour, alors que les cases documentaires sont bien plus espacées et limitées, puisque la longueur d'un documentaire n'a aucune commune mesure avec celle d'un reportage. Ainsi alors que la proportion de sujets sur le conflit syrien stricto-sensu s'amenuisait dans les Journaux Télévisés des chaînes généralistes, les films sur la Syrie constituaient toujours une grande partie de la programmation documentaire réservée à la

¹⁰³ Selon l'idée d'agenda-setting développée par McCombs et Shaw : « *Les médias ne disent pas ce qu'il faut penser mais ce à quoi il faut penser* ». M. McCombs, D. Shaw, « The agenda-setting function of mass media », *Public Opinion Quarterly*, vol. 36, no 2, 1972, p. 176—187

¹⁰⁴ Voir le graphique sur l'évolution de la diffusion de reportages en comparaison à la diffusion documentaire. Annexe 3, figure 2, p.139.

géopolitique sur ces mêmes chaînes, bien qu'à partir de 2014 de plus en plus de documentaires sur l'organisation de l'Etat Islamique venaient entrer en concurrence. Mais il ne s'agissait pas de remplacer les documentaires sur la guerre civile par ces documentaires sur le terrorisme, contrairement à la décision des chaînes de télévision dans leurs cases « Information ». Encore cette année, entre janvier et mars 2015, deux documentaires sur la Syrie sont diffusés, tous deux en fin de soirée. Le premier sur France 2, en janvier, est de Yuri Maldavsky, *Syrie, enfants en guerre*, qui suit deux enfants pris dans la spirale du conflit et devenant combattants pour la rébellion, malgré leur jeune âge. Le second programmé en février sur ARTE, est *Une chambre Syrienne*¹⁰⁶. Une programmation qui porte sur la guerre civile malgré l'omniprésence du problème de « Daesh » dans notre société et dans les médias. Les deux diffusions ont en effet eu lieu après les attentats du 7 janvier. La question islamiste était alors sur toute les lèvres, elle n'a pas pour autant empêché les chaînes de rappeler, via le documentaire, la crise qui oppose Bachar al-Assad à une partie de sa population. A noter toutefois que la programmation du second film n'arrive pas par hasard, elle est un écho direct aux attentats de *Charlie Hebdo*. Il s'agit d'un documentaire autobiographique du dessinateur – et réalisateur – syrien, Hazem Alhamwi. C'est donc, du point de vue de la réception, un moyen de défendre la liberté de la presse et du caricaturiste, plus encore que de défendre l'opposition au régime, bien qu'au départ le réalisateur n'avait pas pu prévoir le tragique destin de l'hebdomadaire satirique français, et que son film prendrait donc une toute autre valeur pour le public. Une anomalie pourtant, cette année, pas de documentaires pour l'entrée du conflit dans sa cinquième année. Une symétrie existe cependant entre les sujets d'actualité et les documentaires. Dans les deux cas, les sujets touchaient de plus en plus à la question des civils, sur le drame des populations réfugiées, et s'attardait de moins en moins sur les combats – cantonnés au statut de brève dans les Journaux Télévisés, ils ont presque disparus des sujets documentaires. Et pour cause, la notion de « catastrophe humanitaire » sert bien souvent d'électrochoc, là où la violence des combats, qui a fini par se banaliser et ne plus signifier grand-chose dans le discours médiatique, n'émeut plus qu'une poignée de personnes. Les gens voient des images

¹⁰⁵ Cité par Robert Solé, « Paternité », *Le 1*, 21/01/2015

¹⁰⁶ Mal nommé dans la base de données de l'Ina, parce que mal titré par ARTE, qui identifiait l'œuvre comme *Ma chambre syrienne*.

mais ne se mobilisent plus car ces images ne parviennent plus à les faire bouger. Mais lorsque le civil est touché, qu'il devient la cible numéro un, la donne change et l'opinion publique réagit, se mobilise contre la barbarie qui touche les innocents – aussi scandaleuse que puisse paraître cette attitude.

Le caractère médiatique du documentaire n'y est-il pas également pour quelque chose ? Dans la mesure où un récit médiatique n'est jamais clos¹⁰⁷, le récit documentaire n'est, lui non plus, jamais terminé. D'abord parce que le réel continue après le générique de fin. Les personnages ne sont pas des acteurs qui, une fois le rideau tombé, retournent à une autre vie, les combats ne s'arrêtent pas une fois la caméra éteinte, les gens n'arrêtent pas de mourir. Mais le récit continue donc aussi dans la mesure où ses rebondissements fournissent la matière à de nouveaux films, de nouveaux reportages, de nouveaux écrits, ... Le conflit syrien a entraîné d'autres problèmes dans la région, d'autres inquiétudes, d'autres conflits. Ainsi autour des films qui se penchent sur le conflit Syrien¹⁰⁸, gravitent des documentaires sur le site archéologique de la cité de Palmyre, le trafic des trésors archéologiques et œuvres d'art lors des pillages de guerre, un couvent chrétien du pays, la question des droits de l'homme, le « vieux » conflit Libanais, sur la mer morte, le cyber-activisme, sur les armes chimiques, l'extrémisme religieux, ...¹⁰⁹ Un retour est même fait sur la trouble période post-Seconde Guerre Mondiale, où la Syrie a accueilli de nombreux criminels nazis en fuite Et ces thématiques développées dans d'autres films, ne touchant pas directement au conflit, mais maintenant un lien avec lui, sont par ailleurs évoquées dans les documentaires sur la guerre civile. Ce n'est que parce que le documentaire ne peut tout dire, et ne doit pas le faire au demeurant, qu'il ne contient que des éléments furtifs, éparses, qui laissent présager de ces dérives. La continuité narrative en serait rompue s'il fallait intégrer des remises en contexte de tous les éléments qui agitent le conflit, d'autant plus lorsqu'ils sont nombreux et complexes comme pour le cas syrien. Ce sont donc ces œuvres que j'ai conservé dans un « corpus secondaire », en raison de ce qu'elles pouvaient refléter sur le conflit et son évolution. Soit des œuvres qui « continuent » le récit premier du conflit, comme une

¹⁰⁷ Voir ici Philippe Marion, *Recherches en Communication, op.cit.*

¹⁰⁸ J'ai retenu seize films consacrés au conflit syrien, et vingt-neuf autres qui abordaient la question du conflit, mais à travers un « chapitre » du documentaire seulement, ou qui étaient des dérivés du récit principal.

¹⁰⁹ Voir les films du « corpus secondaire », listés en annexe. Annexe 4, p.141

suite logique, et d'autres qui vont constituer une source de récits secondaires élaborés à partir de l'un des éléments du macro-récit que constitue le conflit syrien. Une sorte de « *spin-off* »¹¹⁰, dont l'importance sera tout aussi grande au demeurant. Et la grande amplitude de diffusion des documentaires au sein des grilles des chaînes est propice à la programmation de ces films servant à élargir la thématique principale et la placer sous un éclairage différent.

¹¹⁰ Le phénomène, à la mode dans le monde du cinéma et des séries, consiste à créer un dérivé du projet principal (film ou série) à partir de l'un de ses personnages secondaires.

Partie 2

Plongée dans une Syrie en temps de guerre

« Nous sommes les contemporains de
l'anéantissement de la vie »
Fabrice Nicolino¹¹¹

1. DEVOILER LE « VÉRITABLE » VISAGE DU CONFLIT.

La guerre, partout.

Nous sommes loin de ce qu'exigeait France Télévision à ses documentaires en 2006 : « *Comme une fiction, le documentaire doit se terminer par un happy-end, une réconciliation et un apaisement [...] une ambiance générale de délassement* »¹¹². Comment demander au documentaire une telle rigueur sans lui imposer de déformer la réalité ? Comment créer une ambiance de « délassement » lorsqu'il s'agit de témoigner de la guerre et de développer un point de vue engagé, donc forcément passionné ? Il ne s'agit pas ici de faire du « documentaire Bisounours »¹¹³ mais bien de montrer le véritable visage d'un conflit. Ce visage est celui de la barbarie, de la terreur. Dans presque tous les documentaires nous retrouvons ces mêmes motifs témoignant d'une guerre totale qui n'épargne personne. Aucun lieu n'y échappe, aucune famille, la menace est présente tous les jours, à chaque seconde, et il faut vivre avec. Cela peut sembler d'une évidence élémentaire, mais il est en réalité difficile de s'imaginer la situation dans un pays en guerre à travers des flashes de quelques minutes, où un lourd commentaire parasite la bande sonore *in situ*, et qui

¹¹¹ *Charlie Hebdo*, 14-01-2015.

¹¹² Cité par Sophie Barreau-Brouste, *ARTE et le documentaire*, *op.cit.*, p.97.

¹¹³ Comme le dit si bien Alex Szalat. Voir l'entretien en annexe : Annexe 1, p.115.

une fois terminés passent à une autre information, dans un tout autre registre. Même si nous savons pertinemment que la guerre ne s'arrête pas à la fin du reportage, nous passons nous aussi à autre chose et oublions. Le caractère insoutenable de cette guerre est donc insaisissable pour quiconque le vit par procuration audiovisuelle. Toutefois, le documentaire de plus d'une heure peut réussir à plonger un peu plus profondément le spectateur dans cette horreur, l'immergeant littéralement, et plus encore lorsqu'il s'agit de soirées entières consacrées au conflit syrien. Il offre la possibilité de vivre le quotidien de la guerre sur plusieurs heures, « comme si vous y étiez », pour mieux comprendre ce qui s'y passe réellement. Surtout, il laisse s'exprimer la musique naturelle, ces insoutenables bruits de bombes, de déflagrations, de tirs, ces cris et ces pleurs qui résonnent, sans être interrompus par un commentaire qui se contenterait bien souvent de nous dire ce que l'image montre ; « cette femme pleure », « une bombe vient de tomber », ... Si bien que lorsque le spectateur entend un bruit d'avion en fond sonore d'un film, il se prend lui-même à redouter le bombardement qui pourrait en découler. L'avion, indice de la destruction¹¹⁴. Les films nous rappellent aussi que la persécution est totale en présentant les discours de victimes de torture, les récits de ceux qui ont vu leurs amis arrêtés et disparaître sans raison – comme le cas d'Ossama¹¹⁵, arrêté en revenant d'un séjour à l'hôpital, et non pris en train de filmer ou d'agir contre le régime. Les syriens ne sont en sécurité nulle part, pas même dans les hôpitaux, devenus centres de liquidation des rebelles par l'armée, quand ils ne sont pas bombardés directement par l'aviation, première force de Bachar. A ce propos, la réalisatrice Camille Courcy va un peu plus loin que les autres films qui évoquent les crimes qui sont perpétrés dans les centres de soins publics. Elle rappelle que bombarder un hôpital est un crime de guerre pour le droit international. Que faut-il donc pour réveiller la communauté internationale ? Les crimes s'accumulent mais il n'y a toujours aucune action menée qui parvient à aboutir à une condamnation. La chanteuse clandestine du film de Rola Ladqani exprime sa soif de liberté et son engagement, mais aussi les risques qu'elle encourt en tant que femme et en tant que résistante. Il faut se méfier de tout le monde, même d'un professeur de chant qui pourrait la dénoncer s'il reconnaissait sa voix sur les

¹¹⁴ D'après la distinction établie par Charles Sanders Peirce entre l'icône, l'indice et le symbole, les trois niveaux qui interviennent en sémiotique et sont au cœur de la « secondité » de la réception, soit le moment du passage du sentiment à l'expérience, à l'attribution du sens. L'icône renvoie au rapport de ressemblance entre le signifié et le signifiant, l'indice au rapport de causalité, et le symbole renvoie à l'idée de convention, de loi de la représentation.

¹¹⁵ Dans le film de Talal Derki, *Homs, chronique d'une révolte*.

enregistrements de chants révolutionnaires. Le soupçon suffit à la sanction en Syrie, quel que soit le degré de mobilisation – du soutien passif à l’activisme – il n’existe qu’une peine : la torture et la mort. Il s’agit donc de montrer par là le véritable visage de Bachar al-Assad, longtemps considéré par l’occident comme fréquentable, nous le verrons dans la dernière partie. Il s’agit de rappeler que la lutte est permanente, comme le disait Chaïf Kiwan sur le plateau s’ARTE du 12 mars 2013, puisque la révolution c’est l’acte au quotidien. Des films comme ceux de Talal Derki, Abounaddara¹¹⁶, ou Ossama Mohammed sont particulièrement intéressants ici du point de vue du montage, puisqu’il s’agit dans tous ces cas de monter des vidéos courtes témoignant d’un instant, reconstituant ainsi au final une sorte de journal de guerre constitué de bribes du quotidien des auteurs ; des réalisateurs qui jouent sur les échos entre les différentes scènes pour établir la transition entre les séquences qui ne durent parfois pas plus de quelques secondes. La rapidité des scènes et leur nombre important monté bout à bout contribue ainsi à reprendre le rythme de la guerre, une guerre qui, selon les mots de Camille Courcy, « *est en fait une succession de petites actions, souvent plus symbolique qu’efficaces* »¹¹⁷. Il n’y a pas de répit pour ceux qui vivent là-bas. Mais il s’agit surtout, notamment pour les films de syriens, au-delà des combats, de montrer ce qu’est vivre la guerre au quotidien, de parler de sentiments humains. A noter que le fait d’avoir des images que l’on retrouve dans plusieurs documentaires ne signifie pas formatage ou banalisation comme c’est le cas dans le reportage. Au contraire, il s’agit de montrer autrement les choses à chaque fois. Parce que les gens voient des images mais ne se mobilisent plus, ces images ne parviennent plus à les faire bouger. C’est ce qu’explique Chaïf Kiwan. Il est évident que l’on va retrouver des images de manifestations, des scènes de liesse et de détresse, des images de combats, de ruines fumantes après un bombardement, ... puisqu’il s’agit de ce qui fait le conflit au quotidien. Nul ne peut y échapper, même si l’on veut montrer autre chose, ce sont des éléments que l’on ne peut s’abstenir de montrer. Et les montrer ne veut pas dire répéter les autres films déjà fait, ni faire du reportage formaté. Mais il faut alors repenser la façon de montrer ces symboles, ces « indices » de la guerre. Et c’est là toute l’importance de la nuance. Dans le documentaire

¹¹⁶ Collectif de réalisateurs syriens, professionnels ou amateurs, créé en 2010. Lorsqu’arrive la Révolution, il s’agira de filmer tous les vendredis pour les syriens qui se battent pour leur liberté. Son porte-parole est Chaïf Kiwan.

¹¹⁷ *Syrie, Alep, vivre avec la guerre.*

« instantané »¹¹⁸, largement présent dans le corpus de cette étude, la pratique de la caméra baladeuse sur le vif est répandue. Il s'agit ainsi de filmer une ville « comme au hasard », surprendre les habitants dans leur quotidien, observer leurs gestes. Se placer comme observateur invisible, presque indiscret, induit ainsi l'impression que ce que l'on voit est « tout le réel », qu'il ne peut avoir été manipulé. Mais le second avantage, et non des moindres, d'avoir ce genre de plans dans les documentaires de guerre est qu'il s'agit de signaler que les ravages du conflit sont visibles à chaque coin de rue, présents dans chaque pierre de chaque maison. Il faut tout montrer. Toute l'horreur de cette guerre, dans toute sa crudité, « *jusqu'au bout de la décence* »¹¹⁹. Le caméraman, et avec lui le spectateur, se retrouvent alors dans le feu de l'action auprès de ceux qui se battent ou de ceux qui tentent de survivre dans les rues de villes qui ressemblent à des champs de ruines. Ils arpentent ces routes à leurs côtés. Les images de destructions se suivent et se ressemblent dans les documentaires où le réalisateur s'est rendu au cœur de l'action guerrière. Chaque film reflète une réalité du conflit, et chaque film en complète un autre, un unique documentaire ne saurait donc présenter une vision d'ensemble de la guerre civile. Chacun d'entre-eux cherche à dévoiler un aspect qui est, sinon caché, du moins méconnu, ou retenant trop peu l'intérêt en général. Il faut ici préciser que les scènes ne sont pas plus vraies ni fausses, lors de prises de vues posées, simplement dans ce cas elles se déroulent selon la demande du réalisateur. Elles sont mises en scènes mais pas pour autant « menteuses ». Un homme peut réaliser une action, montrer son travail, ... mais ne pas le faire de façon spontanée, pour que le cinéaste puisse avoir le temps de capturer l'instant sur sa pellicule. Pour autant son geste reste celui qu'il réalise tous les jours, ou qu'il a réalisé quelques instants plus tôt s'il s'agit d'une action ponctuelle. Le sujet se prête au jeu du documentariste, mais il ne devient pas autre que lui-même.

Le cinéma qui revient sur le conflit Syrien rappelle, il me semble, le cinéma de Dziga Vertov dans ce sens qu'il s'agit d'un cinéma « sur le vif », et que la caméra devient ce qu'il appelait le Ciné-Œil. Si Vertov définissait ainsi sa caméra, c'est qu'elle était pour lui avant tout un moyen de se libérer de « *l'immobilité*

¹¹⁸ François Niney distingue six tournures différentes que peut prendre le documentaire : l'instantané, l'interférence, la pose, le joué autochtone, la reconstitution, le remontage. F.Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants, op.cit.* Question 11 « plus c'est sur le vif, plus c'est vrai ? », p.41.

¹¹⁹ Un syrien dans le livre de Sofia Amara.

humaine »¹²⁰, d'accompagner le mouvement de la vie, de suivre la voie « *d'une nouvelle conception du monde* »¹²¹. Un dispositif qui sert surtout à mettre en scène le mouvement des foules, des événements, et non la mise en scène d'individus. Deux vagues s'affrontent donc dans les documentaires de ce corpus : ceux qui, comme Vertov cherchent à rendre compte du mouvement global qui agite le peuple d'un pays, et ceux qui, comme Flaherty ou Eisenstein, s'attachent à gommer la communauté au profit de l'individu, montrer des héros ordinaires, dans un souci sinon d'identification, tout au moins de relation compassionnelle plus étroite. Il y a des Jean Rouch et des Chris Marker, soit respectivement des réalisateurs intéressés en priorité par le tournage, et d'autres qui portent toute leur attention sur le montage et ce qu'il peut dire et extraire de plus que les éléments inscrits sur la pellicule, voyant ainsi dans le documentaire le moyen d'une « *ciné-réflexion* »¹²². Sofia Amara, Paul Moreira, Camille Courcy, ou Yuri Maldavsky par exemple seraient plutôt dans la première veine, celle d'un cinéma presque ethnographique, qui s'attache à montrer le réel « tel quel » ; alors que des auteurs comme Ossama Mohammed, Rola Ladqani ou Marie Seurat seront dans la seconde.

Le conflit, comme toute guerre qui produit des images, pose surtout la question de savoir ce que l'on peut ou non montrer de la mort. Où se situe la frontière de la décence et de l'indécence ? L'insoutenable doit-il être caché pour préserver la sensibilité ? La réponse est ici évidente. Malgré le degré de violence d'une image, elle mérite d'être montrée, dans la mesure où elle n'est pas utilisée simplement pour son caractère insoutenable, mais parce qu'elle est nécessaire. Je pense en l'occurrence aux images du film d'Amal Mogaïzel ou de celui d'Ossama Mohammed et Simav Bedirxan, désarmantes, déchirantes, mais qui sont là pour témoigner de la violence du régime, pour apporter la preuve. Car le public aujourd'hui a besoin qu'on le pousse dans ses retranchements pour agir, or, aujourd'hui la banalisation de l'image et de la mort a fini par repousser les limites d'assimilation humaines. Je pense aussi aux images de massacres au gaz sarin, là encore comme preuve, après de nombreux débats sur l'existence ou non de ces armes et des bombardements de Bachar al-Assad sur ses civils. Mais là encore, était-il nécessaire de montrer une nouvelle fois ces images qui ne sont bien souvent là que pour satisfaire la curiosité morbide de l'homme ? A noter

¹²⁰ Dziga Vertov, dans son Manifeste de 1923, cité par Jean-Jacques Marimbert, *Analyse d'une œuvre : L'homme à la caméra. D.Vertov, 1929*, Vrin, collection « Philosophie et cinéma », 2009, p.43.

¹²¹ *Ibid.*

que les images floutent les visages des morts, et ne laissent donc réellement que les traces de la souffrance dans la mort. En déshumanisant ainsi les hommes pour n'en faire que des images, le problème est alors paradoxalement d'atténuer le pouvoir de ces images. On ne cède pas à l'indécence de montrer ces corps tourmentés, défigurés, mais on les rend regardables, et le sentiment de briser l'intimité de ces morts disparaît en même temps que leurs visages. Pour Michel de Certeau, « *l'écriture met en scène une population de morts* »¹²³. L'écriture documentaire le fait d'autant plus. Pour les documentaires d'histoire il est évident que les acteurs ne sont plus, mais les documentaires de guerre, et en particulier ceux portant sur un conflit inachevé, est que bien souvent ils mettent eux aussi en scène une population déjà morte, paradoxalement, alors qu'ils sont censés traiter du présent. Soit en filmant les cadavres, victimes collatérales du conflit, soit parce qu'entre le temps du tournage et celui de la diffusion, parfois même entre deux jours de tournage, les vivants qui peuplent les images auront succombé à une attaque, à un bombardement, à la torture. « *Le garçon qui m'a servi le thé tout à l'heure vient de mourir* », Talal Derki. Autre exemple cette scène dans le documentaire de Camille Courcy, reprenant la vidéo et les photographies de Jérôme Sessini, photographe français, pour Magnum, immortalisant des soldats rebelles pris au piège sous une pluie de balle du régime, lorsque le hasard fera que l'un d'eux se trouvera dans son objectif au moment où il sera touché par un tir de sniper. Et de poursuivre les images de tirs, pour montrer qu'ils ne s'arrêteront pas lorsqu'il sera à terre, puisque la stratégie des soldats de Bachar consiste à empêcher les rebelles d'aller chercher son corps¹²⁴. Les martyrs, les enterrements se suivent et se ressemblent dans les différents documentaires, et rappellent en permanence que le nombre de morts ne fait qu'augmenter, jour après jour, que les bilans comptables deviennent dérisoires, dépassés à peine publiés¹²⁵. En capturant tous ces visages, le documentaire a donc, non pas réalisé un film avec des morts, mais un film fait d'immortels, grâce à la magie de l'objet caméra. Comme le

¹²² François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op.cit, p.109.

¹²³ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, 2002. Cité par Dominique Trouche, « Les morts des guerres mondiales mises en images dans les musées d'histoire. », in *La guerre après la guerre*, op.cit.

¹²⁴ Dans la tradition arabe, les corps doivent être enterrés immédiatement, et empêcher un corps de trouver sépulture est un des châtements les plus horribles, l'une des marques les plus irrespectueuse que l'on puisse adresser à un homme et sa famille.

¹²⁵ Plus de 210 000 morts déjà, au moment du dépôt de ce mémoire.

dit Chris Marker au début de *Si j'avais quatre dromadaires* : « *Au lieu d'un mort, tu fais un éternel !* »

Immerger le spectateur.

Une chose est commune à tous les documentaires, exception faite de celui, géopolitique, consacré au « déclin » des Assad¹²⁶ ; il s'agit d'une façon de mener le documentaire de sorte de plonger le spectateur au cœur de l'action. Plus encore, pour le toucher au plus profond de son être et faire naître l'envie de joindre sa voix à celle des opposants, il semble que les réalisateurs cherchent à lui permettre de s'identifier à ces syriens anonymes. Faire en sorte que le spectateur s'identifie, se mette à la place des syriens, pour attirer sa compassion et lui faire prendre conscience de la « réalité », lui faire vivre l'horreur par procuration visuelle et auditive, pour mieux la faire comprendre. Et la proximité que va établir l'auteur avec ses protagonistes sert parfaitement ce dessein. Amal Mogaïzel est la plus expressive. Sa narration laisse passer son émotion et sa subjectivité, et elle est la seule réalisatrice ici à extérioriser ainsi son ressenti, à ne pas s'interdire de mettre des mots sur l'horreur, des mots personnels. Elle brise le « tabou » du reporter de guerre qui ne pourrait et ne devrait pas s'émouvoir. Par exemple lorsqu'elle montre les images du corps mutilé du jeune Hamza al-Khatib, « *à revoir ce corps [...] je voudrais hurler [...] Abdallah, le petit adulte, retient ses pleurs. Alors pour lui, je ravale mes larmes et ma colère* ». Yuri Maldavsky cherche à faire prendre conscience que nous pourrions très bien connaître la même douleur qu'éprouvent les syriens, être à leur place, littéralement. Il ancre ainsi les personnages dans une réalité qui nous parle, par exemple lorsqu'il présente l'un des enfants que va suivre son film, Moatez, précisant « *il a l'âge de mon grand fils* ». Et ainsi, ce sont tous les parents qui peuvent se demander, s'il s'agissait de mon fils, que ferais-je ? Les personnes ne sont pas des abstractions, des personnages fictifs, ils sont nos semblables, et il est de notre devoir d'hommes libres de défendre la liberté des autres. Talal Derki, lui, est le plus proche de ses héros, le plus complice avec ses personnages, dans la mesure où il est lui-même un activiste qui filme les actions de ses camarades, de ses amis. Et cette proximité se ressent à la fois dans la façon d'héroïser particulièrement Baset, et dans le commentaire qu'il se permet parfois.

Je les ai tous serrés dans mes bras avant de partir. De quoi avons-nous parlé ? Je ne me souviens plus de tout. J'ai oublié certains détails. Ils me manqueront ces yeux qui reflètent toute la déception et l'endurance de ma ville. Cette ville devant laquelle je passais autrefois avec indifférence, elle a grandi dans mon cœur. Aujourd'hui, elle est célèbre, c'est l'emblème de la lutte pour la liberté. Cette ville, c'est Homs. Avons-nous bien fait d'agir comme nous l'avons fait ? Je ne sais pas. Rien ne se déroule comme nous l'avions prévu. Je jette un dernier regard en arrière. Je ne reviendrai peut-être pas. Et même si je revenais, je serai terriblement seul, sans mes amis. Stop. Restez avec moi. Serrez-moi dans vos bras pendant qu'il est encore temps. Ma vie d'autrefois est définitivement passée. Il est maintenant temps de se souvenir, et de raconter l'histoire.

Talal Derki¹²⁷

Il s'agit aussi de recourir à des procédés qui vont faciliter une immersion, notamment la technique de la caméra transitive qui va « *mettre le spectateur dans le bain des images, comme l'était la caméra au tournage* »¹²⁸, et autres techniques cinématographique visant à faire s'effacer la présence d'un caméraman et d'un monteur. « *Et à quels trucs ne recourt-on pas pour montrer "le réel tel quel", sans caméra pour ainsi dire (caméra objective, comme absente, transparente) ou au contraire caméra tout-terrain (porté, flou, tremblé) !* »¹²⁹ L'on privilégiera alors souvent les plans-séquence, pour ne pas rompre la continuité narrative. L'usage de ces plans est d'autant plus parlant puisque deux visions du cinéma documentaire s'opposent sur cette façon de faire. Celle qui considère que le plan séquence est un gage de vérité, puisque non découpant, et permet ainsi d'éliminer les doutes sur un possible remontage, artificiel et truqué, des images et éléments de langage ; et les autres¹³⁰. Le spectateur plonge dans l'image d'autant plus que les coupes ne sont pas là pour interférer. Et, après tout, comme le disait Roberto Rossellini, dans la mesure où « *les choses sont là, pourquoi les manipuler ?* »

¹²⁶ *Le crépuscule des Assad*

¹²⁷ Il s'agit ici du commentaire d'introduction du réalisateur Talal Derki, en voix off, qui plonge d'emblée le spectateur dans le film et lui fait comprendre le ton qui y sera utilisé. Voir *Homs, chronique d'une révolte*.

¹²⁸ François Niney, *Images documentaires, op.cit.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Dans les années 1950, André Bazin et les partisans du cinéma-direct, y voyaient un moyen d'assurer un plus grand respect de la réalité. Voir à ce propos François Niney, *Le documentaire et ses faux semblants, op.cit.* p.109.

Pourquoi découper une séquence en plans alors qu'en une prise tout peut être contenu ? Parce que le montage donne un sens. Une séquence en plan alternés ajoutera une idée d'opposition, tout au moins de discussion, là où une séquence avec plans intercalés permettra d'établir un parallèle entre deux situations, ou d'illustrer les paroles d'un intervenant filmé en mode « interview ». A noter que le son synchrone joue beaucoup dans cette idée que ce que l'on voit est « vrai » et non transformé, manipulé. Et la question du doublage elle-même peut poser problème. Certains films choisissent donc de sous-titrer plutôt que doubler. Garder la parole intacte dans toute son intensité est ce vers quoi tendent la télévision et le cinéma aujourd'hui, bien que certains continuent d'utiliser des doublages en post-production, réduisant les paroles à une unique interprétation du traducteur. Et pourtant, nous le savons, la subtilité des langues peut donner lieu à plusieurs manières de traduire. Certains auteurs peuvent alors décider, étrangement, à l'instar de Yuri Maldavsky dans *Irak, le temps perdu*, de combiner les deux techniques. Dans ce cas précis, les protagonistes sont doublés, alors que les personnages secondaires ont le privilège d'être uniquement sous-titré. De plus l'obligation de « coller aux lèvres » lors d'une traduction orale impose de modifier certaines phrases, et la poésie peut être perdue dans la traduction. Cela peut également arriver pour une traduction écrite, mais là, celui qui comprend la langue d'origine, l'arabe ici, n'aura pas à supporter une mauvaise traduction, et saura, lui, saisir toutes les nuances ? Des nuances qui sont aussi dans le timbre de voix, et un doubleur ne saura jamais, même s'il est très bon acteur, retransmettre la colère, la joie, l'émotion comme elle s'exprime spontanément par le locuteur de la vidéo. C'est donc tout un spectre émotionnel qui manquera au spectateur, et cette absence contribue également à l'impossible immersion, au manque de compassion du public. Car comment partager une émotion lorsque l'on ne peut l'entendre s'exprimer ?

Si le plan séquence n'est pas, en soi, un gage de davantage de vérité, son avantage est d'emporter le spectateur dans la scène, avec lui, son regard devenant celui de la caméra. Selon le slogan de Méliès, nous pouvons dire que le documentaire permet de voir les choses comme si nous étions, mais en y assistant pas, précisément. Cavell disait d'ailleurs qu'« assister à une projection, c'est voir le monde en notre absence »¹³¹. Et bien que l'on considère souvent qu'il faut voir pour croire, voir ne

¹³¹ Cavell, 1999. Cité par *ibid.* p.32.

signifie pas forcément regarder de ses propres yeux, mais à travers ceux d'un autre. Ceci pouvant toutefois nous renvoyer à la manipulation possible des images, en temps de guerre tout particulièrement, et aux « documents » visuels propagandistes. Car voir, de ses yeux ou de ceux d'un autre, ne signifie pas qu'il s'agisse d'une réalité, ni même de « la » réalité. Pas plus que la réalité n'est synonyme de vérité. Précision faite, il reste que dans les documentaires de terrain, la caméra mouvante donne l'impression au spectateur qu'il est en train de vivre l'action, à la manière d'un jeu de réalité augmentée, Il évolue dans un espace du champ tout en étant immobile devant son écran. Et cela peut donc passer par ce que François Niney appelle la caméra « subjective personnage »¹³².

Cette modalité identifie le regard du spectateur au point de vue physique d'un personnage (ocularisation interne) : 'je vois à sa place ; je regarde à travers ses yeux'. Elle précipite le spectateur dans le champ, par un effet de (sur)identification secondaire à un personnage de la diégèse, et bloque sa vision à l'intérieur de ce seul regard supposé [...]. Si la subjective-personnage absorbe et transporte le spectateur sur le coup, elle risque en durant de se discréditer, la machination de la caméra devenant visible (révélant qu'une caméra n'a pas de corps et ne voit pas comme nous) [...] Remarquons enfin que le spectateur s'identifie bien mieux (par mimétisme) à un corps qu'il voit qu'à un corps invisible qu'on lui prête.

François Niney¹³³

C'est la « caméra subjective » de Vertov un peu évoluée, plus seulement restreinte au principe de « *caméra-épaule-à-la-place-d'un-personnage* »¹³⁴. Et ici, contrairement au plan-séquence, l'utilisation de plans alternés en champ/contre champ est particulièrement parlant. Le fait de montrer un protagoniste puis ce qu'il voit, ou celui à qui il s'adresse, permet au spectateur de réellement se mettre à la place de celui-ci. Puisqu'il ne se contente pas de le voir, il voit à travers lui. Cette technique de montage permet donc de mettre le spectateur non plus seulement à la place du filmeur, mais aussi du filmé. Parfois il peut même prendre la place des deux en même

¹³² Ibid. Question 24, « Quand l'objectif devient-il subjectif ? », p.85.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Jean-Jacques Marimberty, *Analyse d'une œuvre : l'homme à la caméra*, op.cit.

temps, lorsque la caméra devient « caméra-œil »¹³⁵. C'est-à-dire « *lorsque le personnage, dont la caméra 'subjective' nous fait partager la vision, n'est autre que le filmeur réel lui-même* ». Ici le film prend une valeur d'« adresse ». L'on dit au spectateur « tu vois, je te montre cela ». « *Le filmeur adresse directement ses images au spectateur sur le monde de l'interlocution* ». Modalité souvent accompagnée d'une prise de parole hors-champ, en *off*, du filmeur. Ici contrairement à la caméra subjective personnage, on ne cherche pas l'identification du spectateur. Modalité de base de « documentaristes désireux d'échapper à la fausse objectivité propagandiste pour établir un dialogue, à travers plans, avec leurs spectateurs »¹³⁶. Ceci nous renvoie par ailleurs à la question du « regard caméra ». dans le cas de nos films, le syrien qui plonge son regard dans l'objectif de la caméra ne s'adresse pas seulement à l'objet et à ceux qui le regarderont à travers le film une fois monté, il s'adresse aussi, et surtout, à celui qui la tient, et donc, en ne mettant pas la distance avec le réalisateur, il s'adresse presque directement au spectateur, qui prend la place de celui qui filme, son objectif devient l'œil du spectateur.

Ce que rend manifeste le regard caméra, et que nous fait éprouver effectivement toute prise de vues, c'est la coprésence du filmeur au filmé, le partage d'un moment du monde à travers le champ. Par la magie de la projection, le spectateur substituant son regard à celui de la caméra, s'opère d'un transfert (dont certains filmés sont bien conscients) : le regard du spectateur croise celui du filmé à travers le temps, comme s'il y était, dans une sorte de (co)présent différé, et réitéré à chaque projection.

François Niney¹³⁷

Chaque documentaire du corpus choisit donc sa technique, mais le but reste le même : impliquer le public. Et pour permettre au spectateur de « vivre » comme s'il avait vu de ses propres yeux, une autre technique encore est possible. Il faut ici se pencher sur l'un des documentaires sélectionné pour l'étude, tout à fait unique. Il s'agit du film d'Amal Magaïzel et Frédéric Tonolli, *Syrie, les enfants de la liberté*, diffusé sur France 5 lors de la soirée « Le monde en face » consacré à la Syrie. Outre une

¹³⁵ François Niney *Ibid*, p.86

¹³⁶ Niney fait ici référence à des réalisateurs comme Jean Rouch, Chris Marker, Agnès Varda, Johan Van der Keulen, Alain Cavalier, ...

¹³⁷ *Ibid*. p.33.

esthétique « originale » mais franchement vieillotte à base d'angles noircis et de filtres effet « vieilli » sur certaines images pour faire « comme des images d'archives », le film est le seul à utiliser la technique de la « reconstitution »¹³⁸. Une technique qui permet de faire participer le spectateur à ce qu'il n'a pas vu, surtout, à ce que l'auteur lui-même n'a pas vu, et à ce que personne ne pourra jamais voir : un passé sans image. Une sorte de « fictionnalisation », où la réalisatrice laisse aller son imagination pour laisser à voir un événement, en l'occurrence les tags des enfants qui ont lancé la révolution, sur les murs de cette école que l'on ne peut filmer, l'école 40 de Deraa'.

Le web-documentaire a ici l'avantage de combiner plusieurs moyens de narration, et d'intégrer l'internaute de manière à le rendre littéralement actif dans le processus de création narrative. L'internaute devient acteur, non plus en se mettant à la place des personnages, mais en se mettant à la place du documentariste. Bien que le cinéma soit déjà un format plurimodal, s'opposant de fait à l'écrit unimodal, liant « *image, musique, écrit, bruits, paroles (synchrones ou pas), avec tout le jeu entre champ/hors-champ/off* », comme l'explique François Niney¹³⁹. Le web-documentaire va plus loin que le cinéma, le texte devenant visuel au même sens que l'image, et apporte des éléments qu'un documentaire ne pourrait apporter dans le fil de son récit. Il intègre des éléments complémentaires qui pourraient rompre la logique du film, rappelle des faits, remet en contexte, là où le film n'a pas le temps de s'attarder et n'a pas forcément vocation à établir une analyse géopolitique. Le documentaire de Caroline Poiron présente parfaitement les possibilités qu'offre la plateforme plurimédia. Dans sa présentation sous forme de cartographie permet de voir les rapports de force dans la ville de Homs entre rébellion et forces gouvernementales. Et cette carte interactive permet d'avoir accès à de nombreuses vidéos de quelques minutes, que l'on peut donc consommer selon son envie, dans l'ordre souhaité. Si l'on suit le parcours de la photographe, des encarts résument la situation, et permettent de contextualiser les scènes, ce qui est crucial dans la mesure où les vidéos étant ainsi libérée du sens qu'appose le montage et sa continuité narrative, elles sont proposées ici livrées de manière indépendantes et tendent à effacer dans

¹³⁸ Si nous avons dit précédemment que l'avantage du documentaire de terrain portant sur un conflit en cours était justement de pouvoir montrer le réel tel qu'il est, sans recourir aux archives ou à la reconstitution, il reste que même le présent peut ne pas fournir d'images. Et lorsque l'on ne dispose pas de visuel, il faut faire en sorte de donner un visage aux événements, une « réalité », aussi construite puisse-t-elle être.

l'esprit de l'internaute l'intention de l'auteur, propre au documentaire. Il faut donc remettre en situation chaque vidéo et, au besoin, apporter les clefs pour leur compréhension¹⁴⁰, dans la mesure où les web-documentaires sont des « *projets interactifs et participatifs, qui intègrent des éléments hypertextes et une narration non linéaire* »¹⁴¹. Or, l'interactivité est aujourd'hui cruciale pour capter et conserver l'attention du public, et notamment les jeunes, à qui il s'agit de redonner le goût de l'information de qualité. Le potentiel viral des contenus courts que contient un web-documentaire se prête donc parfaitement au jeu du partage sur les réseaux sociaux et permet donc d'augmenter la visibilité du documentaire. Plus encore, le fait de faire participer l'internaute et lui donner le choix de construire son propre ordre narratif, le laisser passer d'un contenu à un autre via la navigation web, en le laissant découvrir de lui-même comment accéder aux contenus, lui laissant la surprise de ce à quoi va le mener le clic, est crucial dans le processus de plongée du spectateur dans le récit. Il intègre alors mieux les informations, et se place plus facilement dans la peau du journaliste et se transporte plus facilement dans les lieux qu'on lui propose de visiter. Et pourtant, le « webdoc » réalisé par Rfi sur les cyber-soldats ne semble pas prendre en compte cette dimension. Il s'agit en effet presque d'un documentaire-reportage classique, où le rôle à jouer par l'internaute est minime. Il ne peut que passer que d'un chapitre à l'autre, l'ordre décidé par l'auteur n'est pas négociable. Le spectateur internaute n'a pas le choix, il se contente de regarder les images que lui impose le documentariste, comme dans un documentaire pour la télévision ou le cinéma. Comme si le film avait simplement été mis en ligne en *streaming*, sur une plateforme dédiée. Le contenu n'est donc pas réellement enrichi. L'originalité est ici due au fait que la parole évolue sur des photographies uniquement. Il s'agit de diaporamas en plein écran, non de vidéos, sur lesquelles s'exprime l'auteur, son commentaire, et les syriens rencontrés et transmettant leur témoignage. Mais l'on ne voit pas qui parle et où dans ce cas.

Une chose peut cependant faire obstacle à l'immersion, la méfiance naturelle que porte le public aux médias. Bien que le documentaire ne soit pas là pour développer de l'information au sens où peut le faire le reportage, sa porosité avec le

¹³⁹ Voir François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op.cit.* Question 7 « Qu'est-ce qu'une prise de vues ? », p.30.

¹⁴⁰ Voir quelques captures d'écran en annexe : Annexe 5, figures 1 et 2 p.143.

genre informationnel et sa diffusion sur le petit écran contribuent à ce que le spectateur mette dans le même panier journaliste et documentariste. Oubliant au passage la valeur qui définit le genre, faire du cinéma engagé, pas du cinéma militant. Ne pas faire de propagande mais exposer une réalité que les médias, précisément, oublient ou stéréotypent. Entre ici en ligne de compte la question de la vraisemblance et de la « réalité » des sujets filmés. Nous savons que le genre documentaire renvoie à une longue tradition de films ethnologiques plus ou moins posés par les sujets filmés, jouant un rôle défini par l'auteur, comme dans *Nanouk* de Flaherty, ou choisissant de leur propre chef de sur-jouer devant la caméra, pensant se rendre plus « intéressant », cherchant à accéder à la plus grande visibilité possible. Dans les documentaires de guerre, cet héritage est problématique puisqu'il peut faire passer le documentaire au statut de « documenteur »¹⁴², voire au statut d'œuvre de propagande où l'on fait mentir la « réalité » de la caméra-témoin, volontairement ou en étant victime du jeu des personnages. La présence de la caméra, dans n'importe quelle situation où elle n'est pas dissimulée, peut influencer le comportement des hommes. Du simple regard, ou salut, à l'objet, jusqu'à un jeu de comédien improvisé, et un discours menteur pour délivrer le message que l'on pense attendu par le média audiovisuel. Comme l'explique François Niney, « *les gens réels tiennent déjà un rôle social (ou plusieurs) et qu'ils peuvent "en rajouter" devant la caméra, voire se composer un personnage (mais qui certes ne sera pas crédité au générique !)* »¹⁴³.

2. DES CONSEQUENCES DE LA GUERRE : ESSAYER DE CONTINUER A VIVRE.

Le peuple sacrifié

Les documentaristes ont majoritairement fait le choix de permettre les sentiments d'un peuple. Au-delà des ravages que peut entraîner un conflit sur un pays, il s'agit

¹⁴¹ Sophie Barreau-Brouste, *ARTE et le documentaire*, op.cit., p.65.

¹⁴² Du nom du film de fiction d'Agnès Varda, réalisé en 1981.

¹⁴³ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op.cit., p.21

de mettre en évidence les dégâts humains, et psychologiques. Ils orientent donc leurs films sur la question du peuple martyr. Les pertes humaines dans les villes, les « innocents » torturés et/ou tués lors des répressions, mais aussi les réfugiés et le drame de ce peuple opprimé et aujourd’hui persécuté de tous côtés. Et ce sont les enfants qui sont particulièrement mis en avant. Il s’agit de montrer comment l’on a brisé cette nouvelle génération, qui était celle de l’espoir, pour qui les anciennes avaient au départ décidé de se battre, cherchant à lui offrir un meilleur avenir. Alors que la révolution devait libérer les générations à venir de l’oppression des Assad et de ce régime liberticide, sa dérive en guerre civile et conflit inter-religieux a en réalité brisé tout espoir de voir cette génération épargnée. Quatre films sont consacrés à la question des enfants, mais ils sont présents dans quasiment tous les documentaires. Bien souvent ils n’interviennent que pour symboliser l’espoir d’un avenir meilleur, et en tant qu’emblèmes de l’innocence. Et cette technique n’est pas propre aux documentaires des années 2010. Déjà en 1978, nous l’avons vu, l’enfant était pour Ossama Mohammed un représentant de premier choix pour exposer l’importance de l’éducation des masses et de la stratégie de construction d’une armée de petits dévots au service des Assad. Ils sont l’occasion de revenir sur le conditionnement de la population orchestré depuis deux générations pour s’assurer son soutien indéfectible¹⁴⁴. Les jeunes sont aussi présents en tant que victimes des bombardements, et il s’agit ainsi de montrer la barbarie d’un régime qui n’hésite pas à bombarder des zones civiles et à dire à ses soldats de tirer même sur les enfants, dans les rues. Des éléments de preuve qui permettent ainsi de démonter en partie la ligne de défense du gouvernement qui consiste à affirmer que les cibles ne sont que les combattants rebelles. Ils sont également parfois filmés lorsque l’on évoque les tortures dont ils ont été victimes¹⁴⁵. Puisque l’importance de la figure de l’enfant est aussi liée au fait qu’ils sont à l’origine des manifestations d’où est venue la guerre civile. Ce sont les enfants de Deraa’, et leur destin tragique, qui ont fait sortir les syriens de leur torpeur. Et le premier d’entre-eux, le symbole de cette révolution, c’est Hamza al-Khatib, 13 ans, victime du « balango », une méthode de torture répandue en Syrie et au Liban qui consiste à attacher les poignets du prisonnier dans son dos et de le battre. Un ancien officier Sûreté témoigne à Paul Moreira des

¹⁴⁴ Cette question de manipulation sera approfondie dans la dernière partie, consacrée à la figure ambiguë de Bachar al-Assad.

¹⁴⁵ Arrachages d’ongles et d’yeux notamment.

injustices, des meurtres d'enfants. Surtout, il révèle la sombre stratégie du régime ; ce n'est pas tant de commettre des meurtres de masse que de créer un climat de peur. Il y aurait même des quotas de morts¹⁴⁶. Les enfants sont les premières victimes d'une autre stratégie du gouvernement pour imposer la terreur, celle du viol comme arme de guerre. Les sévices sexuels qu'ils ont subis sont racontés par les survivants et leurs parents. Sofia Amara abordait dès 2011 la question de la torture sexuelle des officiers sur les jeunes enfants arrêtés, Amal Mogaïzel reviendra sur le sujet grâce au témoignage de l'oncle de l'un des « enfants de la liberté »¹⁴⁷ qu'elle a rencontré. Reste que si les enfants d'aujourd'hui n'ont pu être sauvés, que leur enfance leur a été volée et qu'ils sont devenus des adultes bien avant l'heure, les syriens continuent de se battre pour que les enfants de demain le soient. Les enfants d'aujourd'hui eux-mêmes ont conscience de se battre pour la génération suivante, des enfants soldats qui ont grandi trop vite, comme Hussein, 16 ans en 2014, qui semble optimiste pour l'avenir de son frère, comme si son avenir à lui était déjà corrompu.

Je crois qu'il aura un très bel avenir. Et quand il sera adulte, avec ses camarades, ils seront la nouvelle génération qui contribuera à la renaissance de la nation de notre Prophète Mahomet.

Hussein

Et son frère, alors âgé de 13 ans, de nous faire retourner cruellement à la réalité et au gâchis causé par cette guerre.

Quand je serai grand, je serai Moudjahid, combattant sur le chemin de Dieu. Même s'il en va de ma vie, je me vengerai. Il a tué mes frères et mes proches. Mes quatre cousins sont morts en martyres. Ce tyran n'a pas le droit.

Moatez

Les enfants ne sont pas pour autant les seules victimes sur lesquelles les documentaires font la lumière. Le plus grand drame aujourd'hui est devenu celui des milliers de migrants syriens cherchant asile, en vain. Si le nombre de mort ralenti ce n'est que parce que la Syrie s'est vidée de sa population. Quand les gens ne sont pas déjà morts, ils ont fui pour se mettre « à l'abri » dans les pays frontaliers, ou les

¹⁴⁶ Dans le film de Paul Moreira, *En première ligne avec la résistance armée syrienne*.

démocraties occidentales, malgré une inhospitalité qui relève surtout de l'incapacité technique de ces pays à faire face à tant de réfugiés¹⁴⁸ en si peu de temps. Chaque jour des centaines de syriens qui ont tout abandonné s'entassaient sur les plages ou postes frontaliers en espérant y trouver une solution d'accueil, en vain.

La vie doit continuer, coûte que coûte.

En regardant certains reportages récents tournés dans Damas, la vie semblait continuer, presque normalement¹⁴⁹. Ce n'est pas que la capitale soit épargnée, c'est qu'il existe, au-delà de la guerre, des « poches » où les habitants peuvent échapper aux destructions, et surtout une volonté de survivre malgré les combats, de faire comme si de rien n'était, pour ne pas sombrer. Les documentaires ne sont pas aussi (scandaleusement) édulcorants à ce propos, mais ils abordent la question, naturellement, puisqu'elle est un des aspects du conflit, un aspect non-négligeable. Ces scènes de vie quotidienne presque – et ce mot fait toute la différence – normale sont presque plus déchirantes que les images de combats et de morts. Elles montrent à quoi ressemble concrètement la vie de tous les jours dans un pays en guerre, et à quel point il est important de reconstruire un peu de quoi garder sa dignité. Nous voyons donc grâce aux documentaires comment les syriens qui ont choisi de rester, ou n'ont pas eu la possibilité de fuir les combats, tentent de continuer à vivre comme avant. Dans *Syrie, Alep, vivre avec la guerre*, Camille Courcy suit ainsi un cortège de jeunes mariés, et leur noce, même s'il ne s'agit ensuite que de s'attarder sur l'histoire du jeune marié, un combattant d'une katiba rebelle. Le film d'Abounaddara présente, lui, une vidéo d'une réunion de femmes, dans une cave, où l'une d'entre-elles donne des cours de coiffure pour mariées. « *Parce que, guerre ou pas, on suit la mode, non ?* »

¹⁴⁷ Le nom que l'on a donné à ces enfants de l'école 40 de Deraa', qui ont tagué les mots « Liberté, Bachar dégage, Syrie libre », ceux par qui tout a commencé.

¹⁴⁸ A noter que depuis la décision de la chaîne qatari Al-Jazeera, fin août, de distinguer le destin des migrants de celui des réfugiés, la querelle sémantique fait rage. Il s'agira ainsi de privilégier le terme de réfugiés pour le cas syrien, dans la mesure où le terme de « migrant » renvoie à une vision stéréotypée de l'exil, mais aussi à un choix de quitter son pays pour des raisons différentes. D'un point de vue juridique, le terme de réfugié est également légitimé ici dans la mesure où les « réfugiés » bénéficient d'un statut spécial, attribué après vérification que les motifs de leur déplacement relèvent d'une question de sécurité, de fuite de persécutions, d'un danger de mort.

¹⁴⁹ La situation est alors différente en Syrie par rapport au documentaire de Sofia Amara, où en Août 2014, elle montrait la capitale épargnée, où « le temps semble figé », comme l'étaient alors encore beaucoup de villes. Au moment où ce reportage est diffusé, les combats font rage dans tout le pays, et la capitale n'est pas épargnée, sauf dans les parties qui demeurent contrôlées d'une main de fer par le régime.

La vie suit son cours, on tente de continuer comme avant, pour survivre et ne pas se laisser abattre par les pertes. Pensons aussi à la scène dans le documentaire de Yuri Maldavsky, sur la journée à la piscine, où les enfants retrouvèrent leur joie de vivre et les jeux de leur âge, comme si la guerre s'était, l'espace d'un instant, arrêté. Comme si elle avait enfin pu quitter leur esprit pour leur rendre leur insouciance. Cela passe aussi par les discussions autour de l'avenir pour ne pas sombrer mais aussi pour montrer que l'on ne compte pas abandonner et que la détermination est toujours – quasiment – intacte. Dans *Homs, chronique d'une révolte*, cela se ressent dans une scène à la fin du film. Lorsque le réalisateur Talal Derki retrouve Baset avant qu'il ne tente de retourner dans Homs. Les deux hommes s'éloignent, bras dessus, bras dessous, et discutent de l'avenir de l'ancien joueur de foot une fois que la guerre sera terminée¹⁵⁰. Le film de Lina Alabed constitue, lui, tout entier une réflexion pleine d'espoir sur un avenir meilleur, pour les femmes syriennes, et pour le peuple dans son ensemble. « *L'avenir qui rêve d'une liberté pour tous, hommes et femmes. Cet avenir auquel on aspire et qui nous attend* »¹⁵¹. Ce qui ressort de cette programmation est cependant le sentiment de gâchis, la désillusion éprouvée par les syriens et ceux qui partagent les valeurs du mouvement révolutionnaire, l'impression que leur rêve de liberté s'éloigne de jour en jour, même si certains continuent à croire, irréductibles optimistes, au succès de l'opposition modérée. Ceux qui ont « *la tranquille assurance de ceux qui savaient qu'ils triompheraient un jour* »¹⁵².

L'un des enjeux des documentaires du corpus étudié consiste donc à montrer l'importance de la vie, et à travers cela, montrer à la fois la perte, mais aussi l'abandon forcé de son ancienne vie, pour en reconstruire une autre ailleurs. Pour ceux qui restent en Syrie, il s'agit de créer un semblant de normalité, comme nous l'avons vu, ou comme le montre Camille Courcy. Sur des images de rues, la jeune-femme constate, « *on dirait qu'Alep est passée à autre chose* ». On ne voit plus alors de destructions mais des rues engorgées de voiture, pleines de vie, où « *les tomates sont de retour* »¹⁵³ et où les commerces tentent de continuer à tourner, malgré les coupures d'électricité incessantes. Et comme certains n'ont pas la chance de manger

¹⁵⁰ « Tu vas reprendre le foot ? » – « J crois pas » – « Et entraîneur, ça te tente pas ? » – « Non, c'est pas mon truc [...] Que Dieu nous mène à la victoire d'abord. Après, n'importe quel boulot fera l'affaire. Nous serons les plus heureux des hommes » - « Tu veux oublier ? » – « On ne peut pas oublier... tout ici rappelle le passé [...] tu as des flashes, mais ça s'estompera... ».

¹⁵¹ Phrase de fin prononcée par la réalisatrice de *Damas, mon premier baiser*.

¹⁵² Michelle Rey dans *Loin du Vietnam*, 1967.

¹⁵³ Voir son documentaire à ce sujet.

tous les jours, un homme, ancien patron qui a tout abandonné au début de la guerre pour aider les pauvres et les orphelins organise une tournée de livraison de vivres pour aider les gens à retrouver un semblant de décence et moins ressentir la privation. Plus encore, il s'agit donc de reconstruire une structure sociale, parce que vivre dans les zones rebelles ne signifie pas être sur un territoire où règne l'anarchie. Dans les rues contrôlées par les rebelles, « *des embryons de justice et police. Chacun cherche à trouver sa place dans la rébellion* ». Mais pour les nombreux réfugiés, il s'agit de se reconstruire ailleurs, avec ce que l'on a essayé de sauver avec soi, en vain. Ainsi nous voyons grâce au documentaire d'Amal Mogaïzel et Frédéric Tonolli la tragédie de ces départs forcés grâce à des images-amateurs de réfugiés sur la route, et la réalisatrice de commenter : « *on ne peut pas emporter grand-chose des maisons, alors on porte les enfants, comme dernier trésor...* ». C'est aussi ce dont témoigne Ferial Terki Chamari, bénévole de *Save The Children*¹⁵⁴, expliquant que, même quand ils partent avec des sacs, la fatigue et la chaleur les pousse à les abandonner sur la route et qu'ils finissent par n'arriver qu'avec leurs vêtements. Deux films sont par ailleurs consacrés aux réfugiés, et expriment le drame de ces populations déplacées qui ont tout laissé derrière elles, pour trouver une protection étrangère qui leur est bien souvent refusée¹⁵⁵. Ils voulaient la liberté, ils sont finalement contraints de s'enfermer dans des camps où un simulacre de vie se met progressivement en place, au fur et à mesure que le provisoire s'éternise. « *Parfois, on se dit que les bombes de Bachar sont préférables à cette vie* » témoigne une femme devant la caméra d'Amal Mogaïzel. Les migrants se tournant majoritairement vers la Turquie, l'Irak et la Jordanie, pays voisins de la Syrie, les frontières du pays dont de plus en plus envahies par les tentes blanches de l'UNHCR (Agence des Nations Unies pour les réfugiés). Le camp de Zaatari, en Jordanie, où se rend Amal Mogaïzel a vu sa population multipliée par dix en un an. Celui de Kawergosk, dans le quotidien duquel nous plonge Pierre Schoeller,

Cigarettes, boulangerie, épicerie, banque... Tout peut s'acheter ici, et tout se vendre. Des marchandises, mais aussi des femmes, me dit-on. Des groupes mafieux auraient pris le contrôle du camp,

¹⁵⁴ Interviewée par Amal Mogaïzel dans ce même film.

¹⁵⁵ Le drame des migrants, plus terrible et incontrôlable que jamais, que nous connaissons depuis quelques mois n'est pas exprimé dans les documentaires, mais ce n'est que pour une raison évidente de temporalité.

exploitant les enfants pour le trafic, « prêts à tout pour échapper à l'ennui.

Amal Mogaïzel¹⁵⁶

La créativité contre le silence, contre la censure, s'est également avérée être un thème des plus intéressants, et des plus inattendus. Avec les attentats de janvier 2014 en France, le documentaire de Hazem Alhamwi, *Une chambre syrienne*, comme vu précédemment, a pris un autre écho. Il s'agissait de revenir sur l'importance et l'utilité de lutter par l'humour, dans un pays qui apprend aux enfants à tuer leur créativité, dès la naissance, dans la mesure où le rire ne permettrait pas d'avoir une vie descente, et qu'il faut bien assurer sa subsistance¹⁵⁷. Et le triste concours de circonstances a contribué à faire parler de la Syrie, là où la programmation s'essoufflait, et lorsque l'information sur la Syrie ne captait plus réellement l'attention du grand public. Un documentaire consacré aux documentaristes dans le monde a également été reprogrammé par Canal + pour l'occasion, *Les clowns contrent attaquent*¹⁵⁸, de Martin Boudot. Il visait à renvoyer au drame de *Charlie*, mais l'on y trouve le témoignage d'Ali Ferzat, caricaturiste star en Syrie qui s'est fait briser les mains, comme symbole et avertissement, par les forces de Bachar al-Assad, ou encore Raed Fares, réalisateur des sketches comiques¹⁵⁹ sur la liste noire du gouvernement. Ces hommes permettaient donc de faire écho au conflit syrien, tout en touchant un public bien plus large que tous les documentaires diffusés sur la question syrienne seule. L'engouement et l'élan solidaire nés des funestes événements ont permis aux caricaturistes, humoristes et satiristes d'être mis en lumière, et notamment lorsqu'ils subissent censures et intimidations comme c'est le cas en Syrie. Le conflit syrien gagnait donc en visibilité grâce à cette programmation « secondaire », et pour une fois le fait que le conflit syrien ne soit pas le sujet principal n'était pas néfaste en soi.

¹⁵⁶ Phrase de commentaire de l'auteure dans *Les enfants de la liberté*.

¹⁵⁷ La jeune chanteuse du film *Peurs du matin, chants du soir*, de Rola Ladqani et Salma Deiri.

¹⁵⁸ Le film avait initialement été diffusé le 28 mai 2014. Il a été rediffusé les 12, 15 et 16 janvier 2015. Le film est dans le corpus élargi.

¹⁵⁹ Le plus connu, *Kafranbel* propose une critique de l'immobilisme occidental face aux crimes de guerre de Bachar, en transposant la situation à l'époque des hommes de Cro-Magnon. « On a voulu faire une comédie noire, car on s'est dit que ce genre d'humour, ce genre de caricature nous rendrai plus proche des gens, et que ça les fera rire et pleurer en même temps ».

Partie 3

De l'engagement documentaire et ses conséquences sur l'appréhension du conflit.

« Ce documentaire exige que l'on prenne position car il met les points pour les i. S'il n'engage pas un artiste, il engage au moins un homme. Ceci vaut bien cela »

Jean Vigo¹⁶⁰

1. L'ENGAGEMENT DU DOCUMENTARISTE.

Les choix de l'auteur et leurs effets sur le spectateur

La caméra-œil, nous l'avons vu, peut observer ou participer. C'est-à-dire que le documentariste peut choisir de s'effacer pour laisser parler le sujet filmé – Pierre Schoeller¹⁶¹ – et exprimer son engagement à travers lui, ou choisir d'exprimer directement son point de vue, via le commentaire ou le montage. Mais quelle que soit la façon de « *placer ma caméra dans l'offensive que je lance contre le monde visible* »¹⁶², le documentaire signe une prise de position et expose toujours une subjectivité¹⁶³.

N'en déplaise aux amateurs naïfs ou aux reporters endurcis qui se veulent excusés par l'habitude ou la commande et prétendent filmer comme Monsieur Jourdain faisait de la prose, filmer n'est pas

¹⁶⁰ Discours d'ouverture de la projection d'*A propos de Nice* au Théâtre du Vieux-Colombier le 14 juin 1930.

¹⁶¹ Dans *Irak, le temps perdu*, le cinéaste filme et laisse se filmer les habitants syriens du camp de réfugiés de Kawergosk, dans le Kurdistan irakien.

¹⁶² Vertov, cité par François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op.cit., p.31.

simplement faire tourner l'appareil, c'est forcément mettre en scène, et propager une certaine vision dont on se trouve responsable. Même dans le cas extrême du cinéma direct, où le documentariste n'est en aucun cas l'auteur de la situation filmée ni des propos tenus, il doit cependant répondre du comment et pourquoi il les montre. A l'écran, la morale est bien une question de travelling.

François Niney¹⁶⁴

On considère que c'est avec la guerre civile espagnole qu'est né le cinéma militant. Les documentaristes qui évoluaient au sein des Brigades Internationales étaient là pour témoigner, mais leur regard n'était pas neutre. L'objectif était avant tout d'enregistrer des images suffisamment fortes pour créer un électrochoc et convaincre les gouvernements qui avaient décidé de ne pas prendre parti et de se terrer dans une neutralité de surface d'abandonner cette position et d'agir aux côtés des Brigades¹⁶⁵. Les films diffusés sur la question du conflit syrien répondent, comme c'était le cas pour la guerre d'Espagne, la guerre du Vietnam et tant d'autres conflits, à une logique de sensibilisation et de rejet d'une part de l'action décidée sur le plan politique, d'autre part du discours médiatique dominant. Il s'agit ici de lancer un appel à la communauté internationale, la mettre face à l'absurdité de son immobilisme, et éveiller une conscience commune chez les spectateurs, pour les pousser à réagir. A ce détail près cependant, si l'on en croit Alex Szalat¹⁶⁶, qu'il est clair qu'il est question de faire du cinéma engagé, non du cinéma militant. Subtile différence, l'engagement signifie défendre un point de vue, une cause, alors que le militantisme induit un degré supérieur, celui de l'action dans le cadre d'une organisation politique ou syndicale. Loin de la guerre des images que se sont livrées pendant des années les pays belligérants, et que continuent de se livrer aujourd'hui pros et anti-Assad, mais aussi les « nouveaux terroristes » qui combattent autant sur le terrain qu'à coup d'images de propagandes déversées sur les réseaux sociaux, il s'agit de se souvenir que le documentaire en temps de guerre a une autre mission première que celle de montrer les pertes infligées à l'ennemi. Il est également là pour refléter le courage, la cohésion et la détermination de tout un peuple. Et c'est pertinemment ce que l'on

¹⁶³ A noter que subjectivité ne signifie pas pour autant systématiquement partialité.

¹⁶⁴ *Ibid.*, Question 10 « Le documentaire : c'est du cinéma ? », p.40.

¹⁶⁵ François Porcile, *Images documentaires, op.cit.*

ressent dans le genre de documentaires diffusés sur les chaînes françaises. Mais il ne s'agit pas tant d'utiliser ces images pour montrer à l'ennemi son bon moral – la désillusion est le ton qui domine largement les documentaires – comme c'est le cas généralement, mais bien de faire comprendre son acharnement, sa volonté de ne rien lâcher tant qu'ils n'auront pas obtenu ce qu'ils réclament depuis plus de quatre ans maintenant : le départ de Bachar al-Assad. Plus qu'à visée de l'ennemi, les documentaires, des syriens comme des occidentaux, s'adressent à la communauté internationale. L'exemple le plus parlant est celui du chauffeur de taxi qui prend la parole à la fin du film *Syrie : Les enfants de la liberté*.

Que font les démocraties ? Que font les humanistes ? Il n'y a que le business qui compte. Il n'y a que l'argent ? Tout n'est que commerce ? L'être humain ne vaut donc plus rien ? Il vous faut encore des preuves ? Il n'y en a pas eu assez ? [...] On vous a donné toutes les preuves que vous demandiez. Quel prix nous faudra-t-il payer pour que vous interveniez ?¹⁶⁷

Il s'agit de signifier aux puissances étrangères et institutions internationales que leur inaction ne les mènera pas à abandonner le combat, et que si elle continue à faire comme si elle ne voyait rien, elle contribue simplement au massacre de la population.

ARTE, nous l'avons dit est la chaîne qui a choisi de laisser la parole s'exprimer de manière non conventionnelle, pour dire autre chose du conflit que les habituels reportages de journaux télévisés, en diffusant sept¹⁶⁸ documentaires que je qualifierai « d'auteurs » aux vues de leurs qualités et de caractéristiques répondant à ce genre. Autant de cartes blanches qui rappellent le *Free Cinema*. Selon le tract qui proclame les premières séances du mouvement¹⁶⁹

Ces films sont libres en ce sens que leurs affirmations sont entièrement personnelles ... Aucun film n'est trop personnel... La plupart de ces films ont été produits en dehors du cadre de l'industrie

¹⁶⁶ Voir l'entretien, annexe : Annexe 1, p.115

¹⁶⁷ Extrait du documentaire.

¹⁶⁸ *Damas, au péril de mon souvenir*, Marie SEURAT ; *Peurs du matin, chants du soir*, Rola LADQANI et Salma DEIRI ; *Step by step*, Ossama MOHAMMED ; *Syrie, instantanés d'une histoire en cours*, ABOUNADDARA ; *Eau argentée, Syrie autoportrait*, Ossama MOHAMMED ; *Irak : le temps perdu*, Pierre SCHOELLER et *Une chambre syrienne*, Hazem ALHAMWI.

cinématographique. Ce qui veut dire que les réalisateurs ont pu exprimer leur propre point de vue, parfois inhabituel, sans l'obligation de souscrire aux conventions techniques ou sociales généralement imposées aux œuvres commerciales...

Un « OVNI » comme *Pleurs du matin, chant du soir*, par exemple, parle du conflit à travers l'expérience personnelle d'une jeune femme résistante, sans montrer une image du conflit à l'exception de quelques rares vidéos-amateur de manifestations et de leur répression. Rola Ladqani et Selma Deiri réalisent un film fait de plans conceptuels, symboliques, notamment à base de jeux d'ombres et de lumières, et de gros plans, de très gros plans des différentes parties du corps de la jeune protagoniste – en particulier sa bouche, dans la mesure où elle est une chanteuse et où la parole est son moyen de résister à la barbarie de Bachar al-Assad. Nous ne voyons jamais la jeune femme entièrement, d'abord parce qu'il s'agit pour elle de se protéger d'une possible identification et dénonciation, mais le rendu final confère ainsi une plus grande puissance encore à sa parole. La gêne éprouvée dans les premières minutes du documentaire, issue du manque d'habitude de notre œil à ce genre de regard si proche de l'anatomie, laisse ensuite place à une sorte de fascination propice à une plus grande attention au discours du personnage. Le spectateur est littéralement « pendu aux lèvres » de la jeune chanteuse syrienne. Le travail d'Ossama Mohammed avec *eau argentée*, est également intéressant dans la mesure où il intègre au dialogue mis en place avec Simav des plans témoignant d'une recherche esthétique autour de la manière de faire sens au-delà du caractère explicite d'une vidéo filmant l'action dans son déroulement. De nombreuses séquences sont symboliques et révèlent une utilité toute métaphorique. La plus représentative est celle sur l'eau, qui reprend d'ailleurs de titre, bien que ce soit surtout un renvoi au prénom de Simav, « eau argentée » en kurde. Mais la figure de l'eau présente toute une mythologie, et peut notamment prendre le sens que Gérard Collas donnait à des plans d'*Aubervilliers*, « *c'est ce qui coule, ce qui se passe, ce qu'on ne peut arrêter, elle peut charrier aussi bien l'indifférence [...] que les rêves [...]* »¹⁷⁰. Outre les images, la narration est elle aussi

¹⁶⁹ Selon l'article de Philippe Pilard, « Free cinema : un cinéma 'libre ?' », dans la revue *Images documentaires* 20 – Premier trimestre 1995.

¹⁷⁰ Gérard Collas, *Images documentaire, op.cit.*

surprenante. Elle prend la forme d'un journal intime, à deux voix, à des kilomètres de distance (Ossama est à Paris quand Simav est en Syrie).

A Paris, je ne peux que filmer le ciel et monter ces images YouTube, guidé par cet amour indéfectible de la Syrie. De cette tension entre ma distance, mon pays et la révolution est née une rencontre. Une jeune cinéaste Kurde de Homs m'a « Tchaté » : « Si ta caméra était ici à Homs que filmerais-tu ? » Le film est l'histoire de ce partage.

Ossama Mohammed¹⁷¹

La poésie des mots utilisés par les deux auteurs-réalisateurs achève de donner cette teinte particulière au film, aidée par une mise en musique et en sons qui construit la logique narrative, plus encore que les images et écrans-titres intermédiaires.¹⁷² Il ne s'agit pas d'une recherche de l'esthétique, mais une recherche sur l'esthétique du genre. C'est-à-dire que le documentaire ne doit pas forcément montrer de « belles images », mais montrer celles qui sont fortes, celles qui racontent quelque chose. De même, le dialogue doit se faire indépendant de l'image ici, pour que les mots prennent tout leur sens, et que les images ne soient pas une simple illustration de la parole hors-champ. L'émotion passe par l'image et par les mots, par leur association et leur dissociation.

Pour le conflit syrien, nous l'avons vu, l'accès au terrain est plus que délicat et le manque d'information que l'on peut recouper place le documentariste dans une position inconfortable. Comment déceler le vrai du faux, comment être sûr de ne pas être manipulé par ses contacts ou par les images qu'on lui aura fournies ? Une confiance en son instinct et l'habitude du journaliste suffirait-elle de préserver de l'erreur humaine ? Notons ici que la recreation de l'instant pour permettre de (re)filmer quelque chose que la caméra aurait manqué ou aurait mal capturé, comme nous avons pu le soupçonner par exemple pour la célèbre photographie de Robert Capa¹⁷³, ou la pratique du « rejoué » à la Flaherty, n'est pas envisageable dans la mesure où la prise d'image est si risquée que la caméra capte souvent des mouvements de fuite. Et puisque la paix n'est toujours par revenue en Syrie,

¹⁷¹ D'après le Synopsis du film, écrit par son auteur.

¹⁷² La description ne rend naturellement pas justice à une telle œuvre. Il faut la voir pour en comprendre tout le génie et toute la beauté. Mais quelques captures d'écran, présentes en annexe, permettront de saisir un peu mieux cette esthétique unique. Notamment sur la question de l'eau, les figures 1 et 2. Annexe 6, p.146.

¹⁷³ Voir la polémique sur la fameuse photographie du soldat fauché en plein vol lors de la Guerre d'Espagne, et la « reconstitution » *a posteriori* qui aurait été opérée par Capa.

impossible de revenir sur le champ de bataille pour reconstituer ce qui n'a pu être pris sur le vif. La possible mise en scène n'est donc en théorie pas supposé être un argument d'attaque contre l'un des documentaires diffusés ici. Surtout, comment réussir à montrer les images loin de leur contexte sans en pervertir le sens ? Car même avec la meilleure volonté, la sensibilité du documentariste peut le mener, si ce n'est à biaiser la signification des images, au moins à les mettre au service de sa pensée intime, qui peut se trouver influencée par des visions erronées de la réalité. Notons ici que si le documentaire peut mentir, le documentariste, lui, ne ment jamais, dans la mesure où il ne le fait pas volontairement. Il peut mentir sans le savoir, en étant persuadé de détenir l'information vraie. C'est aussi ce qui le préserve de la dérive propagandiste. Face à ce risque de la manipulation par l'image, il est donc du ressort de l'auteur de réussir à travailler la « *cinégénie* »¹⁷⁴ des faits. Il doit faire en sorte que le filtre de la caméra ne couvre pas la réalité mais la révèle, et ainsi exprimer son engagement grâce à un visuel qui lui sera propre mais qui fera sens et permettra au spectateur de croire à la réalité dont témoigne le film ; tout en conservant son esprit critique cependant, puisqu'il s'agit d'un cinéma de la transparence et qu'à ce titre, il doit reposer, pour transmettre son message, « *sur la croyance en une adéquation parfaite entre le modèle et son image* »¹⁷⁵. Mais il ne faut pas pour autant envisager de ne faire que du « *ciné-langage* »¹⁷⁶, des films sans parole, donc sans besoin d'être traduits, laissant la pellicule se raconter d'elle-même, conférant alors au spectateur l'entière responsabilité du sens à en tirer. Car si les images sont porteuses de sens, elles ne peuvent le livrer d'elles-mêmes, elles nécessitent un « *sous-titrage* » qui accompagnera la lecture du spectateur. Le documentariste doit donc laisser une place à part entière au spectateur, de manière à ce qu'il conserve son libre-arbitre. Et pour que celui-ci s'exprime, il est indispensable que le public ait conscience de ce que représente la prise de vues, qu'il sache dans quelles circonstances le tournage a eu lieu et que le message porté par le réalisateur ne lui soit pas dissimulé. Les films de cette étude relèvent en grande partie de cette veine qui considère qu'il faille un « *spectateur critique actif, qui donne du sens par son interprétation au film* » et non un « *grand-public "passif", qui doit être éclairé*

¹⁷⁴ « *On appelle cinégénie la manière dont la machine s'approprie et fait sienne, remodèle, redessine, ce sont elle s'empare* ». Jean-Louis Comolli, *Images documentaires, op.cit.*

¹⁷⁵ Gérald Collas, *Images documentaires, op.cit.*

au mieux sur la signification donnée par l'auteur du film »¹⁷⁷. Libre au spectateur d'adhérer ou non à la vision défendue par le réalisateur, de s'engager à ses côtés ou non, et là est le véritable garde-fou de la propagande documentaire. Si le spectateur a le choix de ne pas souscrire au discours, si ce qu'il lui est donné de voir n'est pas imposé comme la seule vérité, et que ne pas être en adéquation ne le place pas pour autant contre l'ordre du monde établi, c'est donc qu'il a affaire à un documentaire engagé, non à une propagande masquée. Ceci nous renvoie aux théories de la réception¹⁷⁸, et notamment l'idée de Stuart Hall dans *Codage, décodage*, « le codage (production) peut différer du décodage (réception) en dépit de toute préoccupation de ce dernier visant à s'assurer la bonne réception (souhaitée par l'émetteur) ». Selon l'auteur, trois niveaux de réception sont donc possibles. La réception « hégémonique », lorsque le récepteur adopte une lecture du message conforme aux intentions de l'encodage ; celle « négociée », où l'on retient certains éléments et occulte d'autres, le public n'est donc ni totalement d'accord, ni totalement en désaccord ; et la réception « oppositionnelle », posture dans laquelle on refuse volontairement et sciemment la signification principale du message qu'on consomme et propose une autre façon de consommer le message. Ces différentes réceptions possibles relèvent pour Michel de Certeau de « l'appropriation ». Pour Jean Louis Comolli, un autre critère entre en ligne de compte, celui de la relation que l'auteur établira entre les personnages présents à l'écran et les spectateurs se trouvant de l'autre côté.

Regard = relation = place du spectateur dans la représentation. Cette relation est donc d'abord, au cinéma, celle qu'un regard humain (le spectateur) entretient avec une machine. Avec ce qu'une machine fait du regard humain : autre-chose, quelque chose de pas tout à fait humain. De plus en plus les machines fabriquent du regard à notre place, nous le leur demandons, nous désirons qu'elles nous rendent notre regard autre, nous désirons que notre regard nous revienne

¹⁷⁶ Terme utilisé et expliqué par Dziga Vertov, « *Pourquoi ne ferions-nous pas un film sur le ciné-langage, le premier film sans paroles, un film international qui n'aurait pas besoin d'être traduit en d'autres langues ?* ». Cité par J.-J. Marimbert *Analyse d'une œuvre : l'homme à la caméra*, op.cit., p.62.

¹⁷⁷ Sophie Barreau-Brouste, *ARTE et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, op.cit., p.106.

¹⁷⁸ « *Il y a mille manières de lire, voir et écouter* ». Voir en France notamment Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron « sociologues des mythologies, mythologies des sociologues », *Revue des Temps Modernes*, 1963. Ou encore Daniel Dayan « Les mystères de la réception », *Le Débat*, 1971.

autrement que comme celui d'un sujet sur un sujet : les machines font ça très bien, nous renvoyer à la part non-humaine de l'homme, elles le font d'ailleurs de mieux en mieux dans la production des images calculées.

Jean-Louis Comolli¹⁷⁹

Revenons un instant sur la question du regard caméra. Nous l'avons dit, cette adresse directe permet au spectateur d'être projeté dans le cœur de l'action, de le placer dans une position de dialogue, d'interlocution. Mais du point de vue de celui qui s'exprime avec ce regard, il s'agit d'appeler la caméra, parfois celui qui la tient lorsqu'il est un acteur à part entière de la scène, et surtout d'interpeler par projection le monde, les spectateurs. Comme dans *Man of Aran*, de Robert Flaherty, et de nombreux films qui utilisent ce genre de plan qui s'attarde sur les regards plongés dans celui de la caméra, « *les regards filmés en gros plans de l'homme, de la femme et de l'enfant nous disent non seulement qu'ici (au cinéma) les hommes ont tenu tête au monde, mais qu'ils en font partie.* »¹⁸⁰

Quand l'engagement pousse au documentaire : la professionnalisation de l'amateur.

Ce sont deux révolutions qui se font écho dans ce mémoire, l'une sociétale, l'autre technologique. L'avènement du smartphone et des réseaux sociaux a permis de nourrir l'imagerie documentaire en lui fournissant son terreau d'images-amateurs, qui constitue une grande partie des images qui nous ont été données à voir depuis le début du conflit syrien, et plus largement des révolutions arabes auxquelles le conflit a d'abord été rattaché. De fait, les médias ont dû penser de nouveaux codes pour parler de ces mouvements et de leur violence. Ces images qui ont fait le tour des journaux télévisés et de la toile, il faut les gérer, et dans le documentaire en particulier il faut apprendre à les traiter convenablement, surtout parce qu'elles posent le problème de l'identité de celui qui filme. D'autant que leur reprise en boucle finit par les déconnecter totalement de leur contexte initial, et donc de leurs auteurs. Les films des réalisateurs syriens et non syriens posent par ailleurs ce

¹⁷⁹ Jean-Louis Comolli, *Images documentaires, op.citt.*

problème directement. Ils usent et abusent de ces vidéos d'amateurs, souvent sans créditer leurs auteurs. Exception faite du film d'Abounaddara, puisque les images sont toutes fournies par les auteurs du collectif, et donc créditées, au minimum au générique. Ici, nous sommes donc face à des images à la frontière des « *stocks-shots* »¹⁸¹, ces images « sans auteurs ». Ce qui fait alors encore de ces films de bons documentaires et pas juste des « sacs » à images impersonnelles, perdant de leur sens par leur non contextualisation, relève de la mise en forme, de la valeur qui leur est accordée et de la façon de les présenter. Elles ne sont pas utilisées comme moyens de combler un manque d'images mais elles sont présentées pour ce qu'elles sont : des témoignages, des unités sémantiques cinématographiques qui, une fois montées, feront l'œuvre. Surtout, ces images ont ici une utilité toute particulière dans la mesure où l'accès au terrain est quasiment impossible, sauf pour quelques aventuriers qui tenteront encore d'infiltrer clandestinement le pays. Il s'agit donc du seul moyen d'avoir une réelle vision de la réalité du conflit.

ARTE, en plus d'être la chaîne à avoir programmé le plus de documentaires sur le conflit, est la seule chaîne à avoir diffusé des œuvres de syriens. La valorisation de leurs images, aussi une logique de mondialisation des contenus, leur donner une visibilité et leur permettre d'exprimer leur propre voix, et pas simplement de lui prendre sa parole. Et pourquoi d'ailleurs ne pas prendre les travaux des premiers concernés ? Pourquoi les français seraient les seuls à pouvoir s'exprimer sur le conflit sur les chaînes françaises ? L'initiative d'ARTE est très importante dans une logique d'ouverture aux autres cultures, une ouverture qui ne passe pas seulement par l'histoire racontée du point de vue occidental, mais aussi et surtout par l'histoire racontée par les principaux intéressés, les mieux informés. Il s'agit de sortir de la supériorité que s'arrogé l'occident, vieille résurgence du « *fardeau de l'homme blanc* » dont parlait Rudyard Kipling en 1899¹⁸², de sa mission de « gendarme du monde » qui s'impose de fait sur les écrans français. Cela dépend bien sûr aussi des quotas d'œuvres françaises à diffuser que doivent respecter les chaînes¹⁸³.

¹⁸⁰ *Ibid.* A propos de *Man of Aran*.

¹⁸¹ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op.cit.* Question 5, « Des images sans auteur ? », p.23.

¹⁸² Rudyard Kipling, « The White Man's Burden : The United States and the Philippine Islands », *McClure's Magazine* – 12, février 1899.

¹⁸³ Comme vu dans une précédente note, 60% doit être consacré à des œuvres européennes, dont 40% d'expression originale française.

Laisser une place à la parole profane, exprimée, parfois vécue, en direct et diffusée sur la toile permet aux web-documentaires d'intégrer une des transformations du monde journalistique : la montée des productions amateurs de l'information.

Sophie Barreau-Brouste¹⁸⁴

ARTE pousse plus loin encore la participation de l'amateur à la création, grâce à la mise en ligne d'un web-documentaire, *Journaux intimes de la révolution*¹⁸⁵. C'est ainsi la parole syrienne qui bénéficie d'une valorisation supplémentaire. Cette plateforme qui sacre l'amateur¹⁸⁶ proposait au départ de suivre trois syriens au quotidien, ou presque. Aujourd'hui elle donne la parole à six citoyens qui résistent toujours en Syrie, ou réfugié, dont deux femmes désormais. Pensée sous forme de *time-line*, et organisée en « saisons »¹⁸⁷, il s'agit de confronter les journaux intimes, carnets de bords, de chacun d'entre eux, pour avoir une vision la plus enveloppante possible sur la vie en temps de guerre, et témoigner quasi simultanément du drame syrien. Les vidéos ne sont pas là pour montrer autrement, comme les documentaristes, nous l'avons vu, ont tenté de le faire. Il s'agit ici d'apporter une information libre. Un enjeu crucial puisque plus aucune information ne peut nous parvenir de cette zone de guerre, hormis celles qui passent par les réseaux de communication des activistes et parviennent à quitter le pays et inonder les sites de médias étrangers. Surtout, pour Chaïf Kiwan, l'important pour ces documentaristes syriens amateurs ou professionnels est de réhabiliter l'image de leur pays, de ce peuple qui lutte.

L'idée d'écrire l'histoire en images faisait son chemin, dans un camp comme dans l'autre. Inscrire sa propre histoire, son propre combat, le bien-fondé de sa cause, l'image à l'appui. Un premier obstacle s'est alors présenté, qui va conditionner toute l'éthique du genre appelé 'documentaire de guerre' : l'événement est plus rapide que l'image, il ne peut être filmé par un même opérateur que d'un seul côté du Front.

François Porcile¹⁸⁸

¹⁸⁴ Sophie Barreau-Brouste, *ARTE et le documentaire*, *op.cit.*, p.95.

¹⁸⁵ Voir captures d'écran en annexe : Annexe 5, figures p.143

¹⁸⁶ Je reprends ici l'idée de Patrice Flichy dans *Le sacre de l'amateur*.

¹⁸⁷ Comme une série. A noter que chaque saison porte un titre qui résume l'ambiance en Syrie, l'évolution de la situation.

¹⁸⁸ François Porcile, *Images documentaires*, *op.cit.*

Il s'agit de se dégager de la vision occidentale, où les révolutionnaires ont tendance à être mal représentés, assimilés à l'extrémisme religieux et à de sanguinaires combattants pillards. Une présentation niant le peu de dignité auquel ils peuvent encore s'accrocher. Loin de ces images qui s'attardent surtout sur la barbarie et les combats, il s'agit pour ces syriens de « *montrer la vie* »¹⁸⁹, de se servir des possibilités de création cinématographique pour décliner la situation avec des essais de cinéma.

« *Définir la caméra comme une arme apparaît aujourd'hui comme une tautologie* »¹⁹⁰ et pourtant la figure du net-citoyen est peu évoquée dans les documentaires. La systématisation de l'enregistrement du réel par le téléphone portable, d'en conserver ainsi un souvenir visuel pour l'avenir, est visible à travers quelques plans, mais la figure qui manque le plus est celle du cyber-activiste. Au-delà de quelques scènes présentant des images sur écrans d'ordinateurs ou d'opposants en train de diffuser du contenu sur l'Internet, les films semblent avoir fait rapidement passer cette figure rebelle dans l'oubli, au profit des « vrais combattants », ceux qui ont des armes qui tuent¹⁹¹ et tentent de conquérir le terrain que contrôle encore le gouvernement. Seul le web-documentaire de Rfi propose de s'attarder sur la question de la résistance via les technologies numériques. Pourtant la toile et la transformation du téléphone en caméra sont les outils primordiaux pour résister, nous savons à quel point les réseaux sociaux et la diffusion des images-amateurs ont joué un rôle clef dans les Révolutions arabes. Et le régime syrien a bien conscience de cette importance. D'où une véritable guerre engagée contre ces images, contre ceux qui les produisent et les diffusent. Filmer est aussi dangereux que de passer dans la ligne de mire d'un sniper. Paul Moreira réalise un documentaire sur les marchands d'armes numériques, il y aborde, entre autres, le cas syrien, où les équipements de télécommunications sont « *plus important que les kalachnikovs* »¹⁹². Il y est aussi question des cellules internet de la résistance, qui existent partout en Syrie, et notamment dans les régions où le régime a supprimé tout accès à Internet, et où l'on communique grâce aux téléphones satellitaires Thuraya. Le documentaire, tout comme le web-documentaire de Rfi rappellent également le climat de surveillance qui

¹⁸⁹ L'idée est de Chaïf Kiwan. Il l'exprime sur le plateau d'ARTE lors de la soirée THEMA : « Syrie, le souffle de la révolte. »

¹⁹⁰ François Porcile, *ibid.*

¹⁹¹ La précision est faite volontairement, pour faire la distinction avec l'arme que constitue désormais le téléphone qui filme, et l'utilisation des réseaux sociaux et autres techniques de hacking permettant de diffuser ces contenus.

règne dans le pays. Un « Big Brother » a été mis en place, via la stratégie de la dénonciation systématique, mais surtout grâce à des logiciels d'espionnage. On scrute le web et les télécommunications pour repérer les opposants au régime, qui sont donc livrés en pâture aux forces gouvernementales qui se chargeront de leur faire payer leur activisme au prix fort. Et pourtant, au regard du Droit International, la vente de logiciels d'interception permettant d'espionner des civils n'est pas interdite puisque l'on ne considère pas officiellement ces logiciels comme des « armes ». Tout le monde peut en vendre, n'importe qui peut en acheter, sous peu de rester discret, invisible.

2. DES DOCUMENTAIRES, UNE VOIX POUR DEFENDRE LA CAUSE REBELLE

Le cinéma, contre Bachar al-Assad

La télé est regardée parce qu'elle est tout ce qu'il y a de réaliste. Elle dit vrai et elle informe absolument. A un détail près seulement, le seul monde dont elle ne cesse de nous donner des nouvelles, (aussi précises et survoltées que les cours de la bourse ou le top 50), c'est le monde vu du pouvoir (comme on dit « la terre vue de la lune »). C'est là sa seule réalité.

Serge Daney¹⁹³

Le conflit Syrien nous serait donc montré comme reflétant l'opinion des puissances françaises – politiques et médiatiques. Nous savons que la France était en effet au début du conflit favorable à une intervention contre Bachar al-Assad, avec l'appui de la Communauté internationale, mais qu'après la machine-arrière réalisée par Barack Obama du jour au lendemain, notre gouvernement n'a plus été que dans la capacité de soutenir par la pensée l'opposition, sans pouvoir lui envoyer de soutien militaire ou financier (officiellement). Sur la télévision publique, où l'Etat à son mot à dire, il ne

¹⁹² Phrase de commentaire issue du documentaire.

¹⁹³ Cité par François Niney, *op.cit.* p.75.

serait donc pas étonnant que les choix des responsables d'unités documentaires se soient portés sur ces œuvres qui défendaient l'action des rebelles, et mettait en particulier l'accent sur leur manque de moyens pour combattre décentement. Le sous-entendu ne se fait pas à demi-mots : sans aide apportée, nous contribuons à leur défaite et au basculement dans un chaos régional. D'autant que d'autres puissances n'ont pas hésité à intervenir et s'approprier le bien-fondé de la rébellion, en premier lieu les islamistes extrémistes. Sur les chaînes privées, ce genre « d'influence » de l'Etat n'entre pas en ligne de compte, mais les documentaires défendent les mêmes positions. L'engagement total des documentaristes diffusés sur les canaux télévisuels français relève donc de la sensibilité naturelle des auteurs face au sanginaire Président syrien. Il s'agit pour les réalisateurs, et donc les chaînes, de défendre la notion d'humanité, assurer la protection des droits individuels et se soulever lorsque le droit international est bafoué, qu'une population est menacée, opprimée. La position est légitime, et qui aurait eu l'idée de défendre Bachar al-Assad à partir des premiers dérapages des manifestations¹⁹⁴ ? Pas étonnant alors que dans les documentaires, les propos virulents et accusations à l'encontre du Président Syrien soient très répandus, contre le « chien »¹⁹⁵ Bachar, « porc, fils de porc »¹⁹⁶, et son armée, et rappellent parfois les rumeurs qui se propagent sur place. Il ne s'agit pas de démêler le vrai du faux, de chercher si la rumeur est fondée, mais de la prendre pour ce qu'elle représente, de ce qu'elle dit du rejet des hommes et femmes syriens de leur Président, de l'image qu'ils ont de lui. Et ce degré de haine nous explique indirectement qu'ils ne sont pas prêts à lâcher le combat.

La constante des documentaires est donc une défense en faveur des opposants. Dans les documentaires de guerre *stricto-sensu*, où l'on filme depuis les zones rebelles du pays, qui mettent en évidence avant tout le déséquilibre des forces entre des rebelles qui manquent de moyen et une armée surentraînée et suréquipée¹⁹⁷. Amateurisme de l'armée libre, « *armée de bric et de broc* »¹⁹⁸ que l'on comprend lorsque l'on suit les combattants de *katibas*, ces petits groupes de miliciens armés,

¹⁹⁴ Jusque-là, Bachar réussissait habilement, grâce à un contrôle strict de sa communication et de celle des médias dans son pays, à faire passer son masque de démocrate modéré, progressiste, pour son véritable visage. Mais le fréquentable « Docteur Bachar » ne peut désormais plus tromper personne, si ce n'est une partie de son peuple qui continue d'être aveuglée par l'aura de son chef.

¹⁹⁵ *Syrie : instantanés d'une histoire en cours*, Abounaddara.

¹⁹⁶ *Syrie, Alep, vivre avec la guerre*, Camille Courcy.

¹⁹⁷ Voir le film de Camille Courcy : « *D'un côté, des milliers de rebelles qui n'ont que leur courage et leur foi, épaulés par quelques djihadistes étrangers. En face, une armée professionnelle et équipée par les Russes.* »

¹⁹⁸ *Printemps arabes, la confiscation*.

sans expérience de la guérilla, dont le premier combat est de garder le contrôle d'un immeuble, ou d'une rue. « *La plupart n'ont qu'une kalachnikov prise à 'ennemi ou achetée 2000\$ au marché noir* »¹⁹⁹. Surtout, plus que gagner du terrain, il faut désormais tout faire pour ne pas reculer ! L'improvisation des rebelles est aussi visibles dans des scènes comme celle de *Syrie, Alep, vivre avec la guerre*. Dans un ancien atelier de mécanique devenu lieu de fabrication d'armes, nous voyons comment les rebelles doivent faire preuve de créativité pour créer leurs propres armes. Des armes qui ne peuvent rivaliser avec celles du régime, comme le prouve un tir de roquette raté, qui prouve qu'il peut être aussi risqué de lancer que de recevoir. « *Parfois, ils manquent leur cible. Celle-là devant aller deux kilomètres plus loin* »²⁰⁰. Une prise de parti unique qui se fait sentir jusque dans les œuvres qui s'intéressent aux réfugiés. Dans ces dernières, une chose interpelle cependant. Les réfugiés tiennent tous un discours hostile à Bachar al-Assad. Pourtant nous savons que, en plus des syriens fuyant la persécution du régime et de l'Etat Islamique, certains civils soutenant le pouvoir alaouite sont accueillis comme réfugiés, puisque persécutés, eux aussi, cette fois par les rebelles et islamistes.²⁰¹

« *La violence, c'est les autres* », comme le dit Claude Ridder dans *Loin du Vietnam*. Et pour la Syrie, la violence, c'est le régime de Bachar al-Assad. Motif récurrent, le cri du cœur des syriens pour défendre leur pacifisme ne peut cependant échapper à certains paradoxes, relevés volontairement ou non par les documentaristes. Des inexactitudes et anachronismes en premier lieu dans la ligne de défense des opposants sur la question de la présence d'armes dans les manifestations et au sein des mouvements rebelles. D'un discours rôdé sur le pacifisme total au début du mouvement, nous passons à l'aveu de l'existence de quelques hommes armés, mais seulement pour « protéger la population », défendre les civils dans l'éventualité que la manifestation dégénère. Comme l'explique Abdelrazzak Tlass²⁰², devant la caméra de Sofia Amara : « *C'est notre droit de défendre le peuple par les armes face à quiconque cherche à lui nuire* ». De fait, malgré le message de pacifisme, de l'aveu même des rebelles, nous constatons que des armes étaient très tôt présentes une fois

¹⁹⁹ Camille Courcy dans son documentaire.

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ Voir le rapport de l'UNHCR sur la protection des réfugiés issus de la République Arabe Syrienne. « International Protection Considerations with regard to people fleeing the Syrian Arab Republic », Update II, 22/10/2013

²⁰² L'un des premiers hommes à avoir quitté l'armée de Bachar al-Assad, le lieutenant est un véritable symbole pour la résistance. Neveu de Mustafa Tlass, ministre syrien de la défense de Hafez, il était un des piliers du régime, comme l'explique Sofia Amara, *Infiltrée dans l'enfer Syrien*, *op.cit.*

les répressions sanglantes initiées. Les syriens insistent alors sur l'erreur d'avoir employé la force, et leur détermination à ne pas s'abaisser à ce niveau de perfidie. « *Ils pensent qu'avec tant de violence ils vont nous forcer à prendre les armes [...] C'est hors de question. On ne veut pas qu'il nous arrive la même chose qu'en Libye ou en Irak. Nos manifestations resteront pacifiques* », nous déclare un homme dans le documentaire de Sofia Amara. Depuis les choses ont bien changées, et la violence s'est répandue comme une traînée de poudre. Les pacifistes ne sont plus aujourd'hui qu'une poignée de résistants dans une Syrie mise à sac par l'Etat Islamique, les soldats de Bachar, et même les soldats de l'Armée Syrienne Libre, autrefois modèle et aujourd'hui accusée de pillages et persécution de civils. Des innocents au même titre que les civils persécutés par le régime sous prétexte qu'ils auraient témoigné de leur sympathie pour les rebelles. A moins qu'ils ne soient traqués pour leur confession religieuse sunnite qui en feraient *de facto* pour les rebelles des opposants à la chute du régime baasiste. A noter ici l'importance du groupe Canvas²⁰³, organisation serbe qui prône le principe de non-violence pour faire aboutir une révolution, qui en dit beaucoup sur le pacifisme dont se réclamaient tant les syriens au début des manifestations. Le groupe aurait formé depuis 2007 de nombreux militants syriens, via des « *ateliers d'initiation à la lutte non violente* »²⁰⁴, en Turquie ou aux Emirats arabes unis. Autre élément important ici, la justification de la réponse armée par la légitime défense. C'est parce que le gouvernement a choisi de réprimer les manifestations dans un bain de sang que les choses ont dégénérées. Et l'on se défend d'être les premiers à avoir pris les armes, affirmant sa bonne foi en défendant l'idée que Bachar al-Assad aurait pu choisir une autre solution, et il aurait pu échapper à tout cela, mais que ce n'est que de sa faute si aujourd'hui il connaît une résistance farouche à sa présidence. Le chef syrien est donc seul responsable de la situation, mais au lieu de récolter seul les fruits de la colère, ce sont finalement les civils qui pâtissent de la violence du conflit.

Mais à qui s'adressent réellement les documentaires réalisés par les syriens ? Pour l'étranger ou pour la population restée sur place, soutenant l'un ou l'autre camp ? Des documentaires par les syriens, pour les syriens ? Traditionnellement, lorsque le film n'est pas de la propagande, il ne s'agit pas de viser les hommes et femmes qui font l'objet du film. Par exemple lorsque Eli Lotar a réalisé *Aubervilliers*,

²⁰³ Centre for Applied Non Violent Action and Strategies.

comme l'explique Lindsay Anderson, « *il est clair qu'Eli Lotar ne destine pas son film aux habitants du Landy d'Aubervilliers – ils n'y apprendraient rien qu'ils ne sachent déjà – mais plutôt à ceux qui ignorent tout de cette réalité, qui vivent à côté d'elle sans même l'imaginer* »²⁰⁵. Le documentaire en temps de guerre n'est pas fait pour la population qui en est le sujet. D'autant que la diffusion étant prévue pour une chaîne, en l'occurrence française, les syriens verront ces documentaires uniquement si, par chance, ils parviennent à contourner le blocus internet et à se transmettre ces œuvres. Ici pourtant les documentaires faits par les syriens semblent viser autant les populations extérieures que les syriens survivants tant bien que mal dans leur pays mis à feu et à sang. Pour Abounaddara, en particulier, les vidéos s'adressent autant à la communauté internationale, comme tentative de tirer la sonnette d'alarme, qu'aux syriens, pour qui ces vidéos parfois humoristiques, parfois graves, sont un soutien et potentiellement une voie de ralliement. Cependant, il faut ici distinguer les vidéos²⁰⁶ et le documentaire en-soi, qui réalise un montage de plusieurs dizaines de ces vidéos « virales » et qui est, lui, bel et bien destiné à un public occidental. Les vidéos en elles-mêmes ne sont pas des documentaires, elles sont des « documents », des courts-métrages fictionnels, conceptuels ou « documentant » le conflit. Il s'agit pour les films syriens de déconstruire avant tout la propagande du régime, prouver ses actes de barbarie, et ainsi inciter à la fois la communauté internationale et les civils qui soutenaient encore le leader de la République Arabe Syrienne à rejoindre les rangs contestataires, si ce n'est en combattant, au moins en résistant. A la manière de Lindsay Anderson, il s'agit de rendre au peuple sa dignité, celle une la vision occidentale a tendance à nier, au profit d'une vision misérabiliste.

C'est à la lumière de ma croyance dans la valeur de l'Homme que je me suis lancé dans la réalisation de ce film [...] et j'espère que mon engagement est clair... J'ai voulu que les gens ordinaires, les gens simples – et pas seulement les « Gens Qui Comptent » – aient conscience de leur dignité et de leur importance...

Lindsay Anderson²⁰⁷

²⁰⁴ Voir à ce propos Sofia Amara, *Infiltrée dans l'enfer syrien*, *op.cit.* p.41 et suivantes.

²⁰⁵ Gérald Collas, *Images documentaires*, *op.cit.*

²⁰⁶ Que nous pouvons retrouver de manière indépendantes sur le site du collectif, <http://www.abounaddara.com>

²⁰⁷ Lindsay Anderson, à propos d'*Every day except christmas*, cité par Philippe Pilard, *op. cit.*

Irak, le temps perdu, dévoile également que le documentaire peut avouer de lui-même s'adresser aux citoyens de ce pays, pour lui permettre de se voir et de voir ce qui se passe autour de lui et qu'il ne soupçonne pas réellement. Un syrien y demande « *Pourquoi tu filmes ?* », et le caméraman amateur de répondre « *Pour les réfugiés, ça nous plaira de voir les images* ».

Créer des héros fédérateurs.

Les « *rapports complexes entre documentaristes et héros réels courent tout au long de l'histoire du cinéma comme du documentaire* »²⁰⁸. Ici, qu'il s'agisse d'enfants, de rebelles ou de réfugiés, les documentaristes semblent tous s'être attachés à ces personnes filmées, devenues personnages. Dans certains films plus que dans d'autres nous retrouvons cette expression de l'attachement, si ce n'est de l'amitié, portée aux hommes qui évoluent devant la caméra. « *La figure du mutin, autrefois répulsive, se charge désormais d'une coloration positive : le rebelle apparaît comme celui qui a su résister à un conflit inhumain, au prix de sa propre vie.* »²⁰⁹ Ceci pose ici la question de la « *médiagenie* »²¹⁰ des sujets filmés. Nous savons que déjà Robert Flaherty avait sélectionné la famille de Nanook, parce qu'elle répondait à un certain nombre de critères. Il ne fallait « *pas seulement "être" une famille, ils devaient "figurer" une famille* »²¹¹. De même dans les documentaires du corpus, certaines personnes auront une aura plus forte, seront plus représentatifs, plus loin des stéréotypes véhiculés dans l'imaginaire commun, auront une propension naturelle à devenir personnages sans changer leur comportement lorsque la caméra tourne. Ils permettront ainsi de mieux faire passer les informations, de mieux capter l'attention, de faciliter une assimilation, une sympathie naturelle, une sorte de connivence avec le spectateur qui pourtant est à des milliers de kilomètres de lui. Il s'agit, selon François Niney, de « *faire des gens ordinaires les « héros » de leur propre vie* ».

Lieux de frontière entre fiction et réalité, les personnes deviennent des personnages dans le cadre donné par le cinéaste, documentariste

²⁰⁸ Annick Peigné-Giuly, « Le documentaire et ses héros », *Images documentaires* 20, 1995.

²⁰⁹ Anne Christophe, « Vu et le pacifisme de Lucien Vogel : l'image sans limites (1928-1939) ? », in *La guerre après la guerre, op.cit.*, p.59.

²¹⁰ Il s'agit, au sens où l'entend Philippe Marion, du potentiel d'un fait à devenir événement via le langage médiatique. Ici il s'agit de comprendre qu'il existe tout autant des personnes qui « passent bien à l'écran », qui seront de bons clients pour les médias. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », Philippe Marion, *Recherches en communication* – 7, 1997.

²¹¹ Annick Peigné-Giuly, *Images documentaires, op.cit.*

ou producteur de télé. Mais ce constat ne rend pas compte de l'entière de l'échange qui se produit mine de rien. [...] Une étrange capillarité entre les propos du cinéaste et l'expérience de vie de ces héros ordinaires donne du style au film, une portée sociologique ou philosophique à des cas singuliers.

Annick Peigné-Giuly²¹²

Il faut un instant analyser la figure de l'un de ces personnages, réellement érigé au statut de héros, par le film qui le met en scène, mais aussi par les syriens eux-mêmes dans le « monde réel ». Ce héros, c'est celui du film de Talal Derki, et il va se révéler être aussi l'incarnation de la dérive du conflit. Abdul Baset Sarat²¹³, ex-joueur de foot star de l'équipe de Syrie, est en effet devenu dès les premiers jours du soulèvement emblème de la Révolution, meneur de troupes, guide pour une frange de la population.

Tous les soirs les syriens se rassemblent devant leur poste de tv pour voir et entendre en direct cet homme s'adresser aux manifestants. Baset a du courage, et les gens l'admirent beaucoup. C'est pour cela qu'il est recherché. Le régime l'accuse de divers crimes, et même de terrorisme. Lui qui s'intéressait autrefois si peu à la politique !

Talal Derki²¹⁴

Un réel lien se tisse entre celui qui filme, celui qui est filmé, et celui qui regarde ; une forme d'intimité. Le fait de suivre un personnage pendant près d'une heure et demie, offre ici la même possibilité que la fiction lorsqu'elle est centrée sur un protagoniste. Même si nous ne le connaissons pas, nous finissons par avoir de l'empathie pour lui, pour ce qu'il vit. Nous nous abandonnons dans cet imaginaire plus ou moins vraisemblable, et le réalisme importe peu puisque l'espace d'un instant nous oublions le système de monstration dans lequel nous sommes pour vivre pleinement ce qui se déroule à l'écran. Le documentaire a ceci de commun avec la fiction, mais il s'en écarte en ce sens qu'il laisse le spectateur en alerte et lui permet de réagir à ce qu'il voit, de contester, même, ce qu'on lui dit. Malgré ce potentiel de distanciation et de posture critique, le spectateur sera réellement dans l'interaction avec le personnage,

²¹² *Ibid.*

²¹³ Dit « Baset ».

²¹⁴ Il s'agit ici d'une retranscription du commentaire du réalisateur en *off*, dans le film en question.

voire le documentariste, et ainsi pris dans un « échange ». Il sera pris dans le processus narratif. Si bien que l'on deviendrait presque l'un des compagnons de Baset, approuvant ses actions, les récusant parfois, comme nous pouvons nous-mêmes le faire avec les personnes que nous côtoyons. De fait, un attachement se crée au fil du film, à force de voir ce jeune-homme prometteur nous faire sourire, nous émouvoir, ses blessures deviennent les nôtres. Lorsqu'il perd un ami, nous partageons sa tristesse et sa colère, sa détresse et sa désillusion face à la perte de tout ce qu'il aimait. Il est alors aisément compréhensible que lorsque Baset tombera dans la lutte armée, il ait pu emmener avec lui des dizaines, des centaines de syriens. En tant que spectateur, notre compassion se limite à un niveau sentimental, et en ce sens le film n'est pas propagande, et nous ne pensons pas à aller le rejoindre avec des armes. Au contraire, voir la dérive vers la violence et le radicalisme nous touche plus profondément. Le spectateur voudrait aller le sauver et l'empêcher de sombrer, en même temps qu'il comprend comment la radicalisation des jeunes et les départs massifs, d'occidentaux entre autres, pour faire le djihad en Syrie a pu devenir un phénomène aussi important. C'est que le désespoir des syriens au fini par mener à l'idée que seule une lutte armée pourrait leur apporter la paix. Ainsi nous voyons le pouvoir de la suggestion face à celui d'un récit trop didactique. Car la diffusion arrive au moment où l'Etat Islamique commence à poser de sérieux problèmes²¹⁵, et les discours sur l'enrôlement des jeunes et les solutions à mettre en œuvre pour mettre fin à cette tendance sont florissants dans les reportages, plateaux d'analyse ou de débats. Or, même si le film en tant que tel ne porte pas de jugement sur le comportement de Baset²¹⁶ et ne dit pas clairement que le jeune-homme est en train de basculer, l'expression de son désespoir ne fait aucun doute²¹⁷ et laisse malheureusement présager de ce qui arrivera quelques mois plus tard. A de nombreuses reprises l'on nous montre l'ancien joueur de football sur une pente glissante, tout comme ses amis. Une scène marquante est celle où l'on voit un groupe de rebelles jouer avec leurs fusils comme des enfants avec une arme en plastique, et où l'amertume et les regrets du réalisateur se font ressentir indirectement, via le personnage d'Osama, l'un des

²¹⁵ Le documentaire connut une unique diffusion le 04 mars 2014. Un peu plus de trois mois plus tard, le 29 juin 2014, l'organisation terroriste proclamait son Califat dans la région, sur un territoire à cheval entre la Syrie et l'Irak.

²¹⁶ Seuls les camarades de Baset qui s'expriment dans le film peuvent le faire, autant que ceux qui le soutiennent peuvent l'encenser, mais il n'y a pas de moralisme de la part de l'auteur qui transparait à travers le montage final.

²¹⁷ Il aurait rejoint les rangs de l'Etat Islamique quelques mois après le tournage, ce que ne dit pas le commentaire de fin, qui se conclut sur un vague et optimiste « *Le 7 juillet 2013, Baset et ses amis sont retournés dans la partie de Homs encerclée*

caméramans amateurs du film, qui en rentrant d'une hospitalisation retrouve ses amis, mais « *ses anciens camarades de l'époque des manifestations pacifiques ne pensent plus qu'à leurs armes. Ils ne parlent que des combats, de leurs petites victoires et des pertes de l'armée* ». Une autre scène nous montre Baset lourdement armé, habillé d'une tenue militaire kaki, montrant fièrement son fusil « *voici mon fusil ! Mon fusil adoré !* ». Ou lorsqu'il chante face à la caméra les nouveaux chants révolutionnaires, qu'il a envoyées à Al-Jazeera la veille : « *J'ai toujours rêvé d'être un martyr, père, depuis des années* ». Les raisons qui ont poussé les gens à devenir sans-concessions face au régime, à s'engager à l'extrême, voire de manière extrémiste, sont claires. Et présenter ce chant dans le documentaire en dit bien plus qu'un long discours tentant d'expliquer le pourquoi du comment. Les syriens n'ont pas peur de faire la guerre, ils n'ont pas peur de mourir si c'est pour défendre la juste cause, s'ils contribuent à faire changer les choses. Et surtout, parce que le fait de mourir en martyr est glorifié, et notamment par ces chants. Parce que mourir en martyr est malheureusement si glorieux à leurs yeux que cela en vaut la peine. Mais il est une chose de mourir en martyr, il en est une autre de devenir de la chair à canon...

3. UNE MANQUE DE MISE EN PERSPECTIVE ?

Une révolution dont les germes sont bien antérieurs à 2011.

Les films des réalisateurs syriens peuvent paraître décontextualisés lors de leur diffusion en France, dans la mesure où nous ne vivons pas la situation sur place. De fait on ne peut réellement avoir de regard critique satisfaisant sur ces réalisations, puisque l'on est déconnecté de leur système culturel, de leur passé, de leur éducation. Et si l'on ne comprend pas ce qu'ils ont vécu, comment ils ont grandi, comment ils sont devenus ces opposants, on ne peut comprendre les sous-entendus, ni voir là où il y a exagération ou, éventuelle manipulation. Nous ne savons en effet que peu de

par les troupes d'Assad. Son oncle et son frère ont été tués. Baset a été blessé. Il a survécu et continue à combattre pour la libération de sa ville ».

choses sur ce qu'était la Syrie avant la révolution²¹⁸, et ce qu'elle est depuis, blocus médiatique oblige. Les reportages et films d'occidentaux qui réussissent à se rendre au cœur de l'enfer syrien ne peuvent en dévoiler qu'un aspect, et même s'ils essaient de montrer au mieux à quoi y ressemble la vie quotidienne, à plonger le spectateur pour lui faire ressentir la peur, le désespoir et la colère de la population, le faire adhérer à sa vision, il reste qu'il ne pourra toujours que proposer une vision euphémistique de ce qui se déroule réellement là-bas. Le problème est le même pour les cinéastes syriens, mais un autre obstacle à l'appréhension du conflit dans toutes ses aspérités se pose dans le cas de leurs films. En effet, ces syriens vivent tous la révolte au quotidien, même lorsqu'ils sont réfugiés au moment où ils réalisent le montage, ils ne sont pas des étrangers face aux images, face aux informations qu'ils reçoivent, ils ont déjà toutes les clefs culturelles pour comprendre. Alors il est donc légitime de se demander s'il n'est pas possible que leurs films passent sous silence certaines d'entre-elles, parce que les choses, les causes, semblent évidentes pour eux. Mais pour les spectateurs étrangers que nous sommes, il est alors difficile de comprendre certaines choses. La première évidence concerne le peu de retour des syriens sur les causes du soulèvement. Eux qui ont vécu ces instants savent pourquoi ils sont sortis dans la rue et pourquoi ils demandent le départ de Bachar al-Assad. Mais les français ont largement oublié que le soulèvement syrien n'est pas un simple élan révolutionnaire inscrit dans la suite des révolutions arabes, comme les médias et certains documentaires ont tendance à nous le faire penser, par raccourci sémantique²¹⁹. En Syrie tout est parti par la torture et la mort d'enfants orchestrée directement par le pouvoir, et par le profond mépris que les hauts dirigeants témoignaient alors à la population. « *Oubliez vos enfants. Faites-en d'autres à vos femmes. Si vous n'en êtes pas capables, envoyez-les nous, on les engrossera* »²²⁰. Sans cet évident manque de respect, comme nous le dit Amal Mogaïzel dans son film, les choses auraient sûrement été différentes, et le pays aurait très bien pu continuer de supporter l'autoritarisme des *Assad* pendant des années encore.

²¹⁸ Peu de gens et de médias s'intéressaient au pays avant 2011, si ce n'est au début des années 2000, lorsque Bachar a pris la suite de son père, et autour des années de Présidence de Nicolas Sarkozy en France (2007-2012) puisqu'il s'était rapproché du dictateur syrien. Bachar al-Assad réussissait alors très bien à faire passer son pays pour un modèle de stabilité et de liberté pour la région.

²¹⁹ Par exemple, dans *Printemps arabes, la confiscation*, Gilles Kepel et Frédéric Brunquell présentent la Syrie comme le quatrième pays à s'embraser.

²²⁰ Phrase présente dans les documentaires de Sofia Amara, Ossama Mohammed et Amal Mogaïzel uniquement.

Tous me répètent : ‘Bachar al-Assad aurait pu agir autrement. Il aurait pu s’excuser d’avoir emprisonné des enfants, proposer des réformes, organiser des élections...’ Mais le Président, le Père comme il le faisait clamer aux écoliers, a répondu par la barbarie.

Amal Mogaïzel²²¹.

Cependant, sans revenir sur l’histoire du pays, les documentaires nous permettent d’entrapercevoir ce à quoi ressemblait le pays avant 2011. Des vestiges de la vie d’avant la Révolution sont éparpillés dans les scènes que montent les documentaristes qu’ils soient occidentaux ou syriens. Notamment les portraits géants des Assad que nous retrouvons dans toute la Syrie. Ou encore une allusion au massacre de Hama en 1982, ou à la haine systématique du juif, ... Et ces allusions sont autant de clefs pour comprendre les problèmes antérieurs, qui étaient cachés jusqu’à ce que la population se soulève. Il est de prime importance de savoir qu’avant 2011 le règne de la terreur avait déjà été bien installé par Bachar al-Assad, et son père avant lui. Or, aucun documentaire n’explique réellement ce qu’était la vie en Syrie, sous les Assad, avant la guerre. Pourtant paraît crucial, pour appréhender le conflit, de comprendre que la révolution ne sort pas de nulle part. Ce ne sont pas simplement des enfants qui ont écrit des mots sur un mur, ce n’est pas simplement une réaction en chaîne aux révolutions qui ont agité les pays de la région, ce n’est pas une mauvaise réaction du gouvernement face à la foule en colère, ce sont des années de vie sous un régime tyrannique qui ont déclenché le processus révolutionnaire syrien.²²² L’Etat d’Urgence étant toujours en vigueur depuis 1963, sous prétexte de ne jamais relâcher la pression face à l’ennemi israélien, la population vivait dans un monde d’entre-deux-guerres en permanence, malgré le risque d’attaque peu présent, les habitants devaient au quotidien vivre dans un climat d’insécurité, de surveillance, de privations.

L’Observatoire syrien des droits de l’homme affirme, en juillet 2010, que le président syrien n’a pas élargi les libertés publiques ni amélioré la situation des droits de l’homme, contrairement à ses promesses. Depuis 2000, après une brève période de tolérance, ‘les prisons syriennes se sont vite remplies de prisonniers politiques, de

²²¹ Extrait de *Syrie : les enfants de la liberté*

²²² Il suffit, pour comprendre la complexité de la situation, et la difficulté des conditions de vie en Syrie, de se tourner, entre autres ouvrages sur la question, sur celui de Xavier Baron, *Aux origines du drame syrien 1918-2013*.

journalistes et de militants des droits de l'homme', souligne un communiqué, qui ajoute que 'les services de sécurité arrêtent les gens sans mandat et les torturent impunément.

Xavier Baron²²³

En 2011, que l'assouplissement prôné par Bachar plus théorique que réel²²⁴, ait joué un rôle ou non, les Syriens se sont senti le droit, qu'ils auraient dû revendiquer depuis des années déjà, de vivre décemment. Certains documentaires, sans s'attarder en profondeur sur la situation, font allusion à cette période et à la terreur qui régnait depuis des décennies et qui a fini par épuiser les syriens et les mener à la contestation, eux qui n'avaient déjà plus rien à perdre. Par exemple dans le documentaire d'Amal Mogaïzel, deux parents témoignent. La mère déclare devant la caméra « *On était terrorisés* », et le père de continuer, « *On n'avait pas le choix. C'est un régime d'opresseurs qui faisaient ce qu'ils voulaient de la population* ».

Pour comprendre, en occident, pourquoi Bachar al-Assad parvient toujours aujourd'hui à se maintenir au pouvoir, il faut avant tout comprendre qui il est et pourquoi une partie de la population le soutient toujours lors des élections, alors qu'il est définit ailleurs comme un dictateur – mais peut-on parler d'élections lorsqu'un seul parti²²⁵ est autorisé dans le pays, et lorsqu'un unique candidat est donc autorisé à se présenter ? Rappelons que, « élu » en 2000 à la mort de son père, Hafez al-Assad²²⁶, Bachar était le dauphin légitime, surtout légitimé, de la Syrie. Et ainsi s'est mise en place cette « République héréditaire »²²⁷. Naturellement réélu en 2007, avec 97,62% des voix²²⁸, il fut plus étonnant de constater sa réélection en Juin 2014, en pleine tourmente, avec 88,7% du vote du scrutin. D'autant que lors de ces dernières élections, la promesse de Bachar de modifier la Constitution et de permettre le pluripartisme aux élections était mise en œuvre, et que Hassan al-Nouri et Maher al-Hajjar ont obtenu respectivement 4,3% et 3,2%²²⁹. A noter que les soupçons de fraude

²²³ Xavier Baron, *Aux origines du drame syrien 1918 – 2013*, Paris, Editions Tallandier, 2013, 316 pages. Note p.252.

²²⁴ La période du Printemps de Damas n'est par ailleurs abordée que dans le documentaire géopolitique de Vincent de Cointet et Christophe Ayad. A cette époque, Bachar al-Assad laisse bouger la « société civile », avec le manifeste des 99. Durera moins d'un an et ensuite retour à la fermeté.

²²⁵ Le parti Baas, parti de Bachar al-Assad, et de Hafez, son père, avant lui.

²²⁶ Voir à ce propos le documentaire de 2009 sur *Bachar al-Assad*, « A visage Découvert », dans le corpus élargi.

²²⁷ Expression utilisée par Vincent de Cointet et Christophe Ayad dans leur documentaire *Syrie, le crépuscule des Assad*. Seul documentaire sur la période postrévolutionnaire, à ce jour, qui se penche sur le régime syrien selon le « clan » Assad. Diffusé en 2011, le tournage avait démarré avant la révolution, il est donc traversé par elle, et la version finale s'en ressent. Voir à ce propos ce que confie Alex Szalat dans l'entretien qu'il m'a accordé, retranscrit en annexe. Annexe 1, p.115

²²⁸ Chiffres de Xavier Baron, *Aux origines du drame syrien*, *op.cit.*, p.252.

²²⁹ Selon les chiffres communiqués par le Parlement syrien. Voir l'article du *Monde* du 05 juin 2014, « Les occidentaux condamnent un 'simulacre d'élection' en Syrie ».

dénoncés par l'opposition et par la communauté internationale ne se sont pas fait attendre. Malgré la présence visuelle du dictateur dans tous les documentaires, via ces portraits qui ornent le paysage syrien, il reste peu présent dans la mesure où l'on ne parle pas directement de lui. Il ne s'agit pas de démystifier Bachar al-Assad, sauf dans le documentaire de Vincent de Cointet et Christophe Ayad, *Syrie, le crépuscule des Assad*. Ce qui pose un évident problème en ce qui concerne la justification et la compréhension par un public qui ne peut savoir ce qu'était la vie en Syrie depuis plus de quarante ans, de la légitimité d'un peuple à demander le départ de son dirigeant. Et pourtant, à force de voir l'importance des portraits des Assad, et de leurs soutiens iraniens et libanais du Hezbollah, une sorte de malaise finit par se faire ressentir. Celui du culte de la personnalité et de ce à quoi elle renvoie. Le culte de la personnalité est le propre des dictateurs, et il est un des moyens de conditionner la population à accepter le sacrifice de leur liberté et de leur vie au nom de celui qui les gouverne et qu'ils vénèrent. Car les syriens ont bel et bien appris à vénérer leurs Présidents depuis 1971, comme l'incarnation de Dieu sur terre. Une phrase prononcée par un des « enfants de la liberté » dans l'œuvre d'Amal Mogaïzel et Frédéric Tonolli est particulièrement révélatrice de ce phénomène d'adoration. Aziz y affirme : « *Je ne suis pas de ceux qui disent qu'il n'y a de Dieu que Bachar* », c'est donc bien que l'idée est répandue et défendue par certains syriens, soutiens indéfectibles du Président baasiste. Le film, qui est le seul documentaire de terrain à revenir réellement sur la propagande assadienne et ses conséquences sur la population, révèle également que depuis des années l'on apprend à appeler avec respect son Président « Père ». Mais quel père tuerait ses enfants ? Bachar, à travers ce film et via l'omniprésence de ses portraits géants au détour des plans de rues des autres documentaires, apparaît donc presque comme une sorte de gourou, chef d'une secte gigantesque dont les premiers membres sont les soldats. Un leader sanguinaire. Bref, un dictateur dans toute sa splendeur, face à qui l'occident même baissa les yeux pendant longtemps. Un homme qui sait pertinemment jouer sur les stratégies de communication, rôder ses prises de parole pour s'assurer d'être « irréprochable » aux yeux de ceux qui tenteraient de le déstabiliser, comme nous le voyons dans un documentaire de 2009, *Bachar al-Assad*, dans la série « A visage découvert », dont certaines parties de l'interview que le Président syrien avait alors accordé aux journalistes sont reprises dans *Le crépuscule des Assad*.

Comme homme politique, j'ai toujours eu un comportement transparent. Il faut toujours être aussi transparent que possible avec les gens. Ils vous soutiendront même si vous faites des erreurs, parce que vous êtes honnêtes, c'est très important. Dites j'ai fait cette erreur parce que j'avais ces raisons. Ne dites pas, quelqu'un m'a dit ou je ne savais pas... Chaque erreur que ce gouvernement fait, j'en suis responsable.

Bachar al-Assad.

Trois films font ici exception, et permettent de recontextualiser les origines de la colère qui gronde aujourd'hui. Celui d'Ossama Mohammed réalisé en 1978, *Step by step*, qui cherche à ramener le passé au présent, pour en réévaluer les éclats et les trous noirs, en soupeser les conséquences. Il est important pour comprendre pourquoi aujourd'hui Bachar al-Assad est toujours soutenu par une partie de la population, et notamment comprendre pourquoi l'armée ne le lâchera jamais, à part quelques défections²³⁰ qui étaient, bien que nombreuses, marginales. Car Bachar tient avant tout grâce à son armée suréquipée et qui constitue un soutien indéfectible. Le film en question permet de revenir sur la façon dont la pauvreté déjà sous Hafez al-Assad poussait les jeunes des campagnes à rejoindre les rangs de l'armée, pour y trouver une vie meilleure. Mais plus qu'une carrière, c'est une idéologie qu'ils vont embrasser ainsi. Le témoignage d'un jeune soldat est à ce titre absolument effrayant et lourd de sous-texte pour analyser le comportement de l'armée aujourd'hui – et des milices. Si l'ordre est donné de tuer sa famille parce qu'ils seraient des opposants au régime, il les préviendrait mais ne refuserait pas l'ordre, « *soit vous décidez de vous soumettre à l'Etat, soit vous mourrez tous* ». A noter que, déjà, le documentaire se terminait sur une phrase pleine d'espoir, « *Step by step remercie les habitants du village et leur souhaite un meilleur avenir* », et rend plus tragique encore le destin des syriens puisque rien ne semble avoir changé depuis 1978. Ici, un documentaire plus ancien permet donc bien mieux de comprendre le conditionnement du peuple pour soutenir jusqu'à la mort son tyran. Il est plus parlant dans la mesure où il permet, rétrospectivement, de voir l'embrigadement dont sont victimes les jeunes syriens depuis leur plus « tendre » enfance. Nul besoin de faire un documentaire aujourd'hui, avec images d'archives, il ne serait pas aussi efficace et criant de vérité. Le deuxième

²³⁰ Par ailleurs, la question des défections de l'armée régulière pour rejoindre les rangs de l'opposition aurait pu mériter quelques remarques quant à la possibilité que certains soldats quittant l'armée soient en réalité envoyés pour infiltrer les rangs de la rébellion pour ensuite pouvoir dénoncer les déserteurs et démanteler les cellules.

est celui de Marie Seurat, réalisé en 2012, *Damas au péril de mon souvenir*. Le voyage de retour de la réalisatrice sur sa terre natale, au moment où le pays bascule est l'occasion de revenir sur un certain passé commun aux syriens. Dans les méandres de ses souvenirs, Marie Seurat se rappelle du pays dans lequel elle a grandi et cherche à y retrouver ses repères, en vain. C'est un pays qui n'existe plus qui fait alors surface grâce aux pérégrinations de l'auteure. Sans être un documentaire d'histoire basé sur des images d'archives, il s'agit ici de faire le portrait aveugle de la Syrie du début du XXe siècle, jusqu'au massacre de Hama en 1982, un véritable traumatisme sous-évalué et qui n'est pas sans entrer en ligne de compte dans le soulèvement de 2011²³¹ ; en passant par les années 1960, l'arrivée de Hafez et de la domination alaouite dans un pays à majorité sunnite, et la persécution des chrétiens, ancienne, comme un sombre présage d'avenir. Les mots sont efficaces, et le ton qui rythme le film suffit à de longues et fastidieuses explications. Enfin, le documentaire de Lina Alabed, *Damas, mon premier baiser* propose cette fois de mieux comprendre la société syrienne à travers la place qu'elle attribue à la femme²³². Ce sont donc deux femmes que tout oppose en apparence qui vont aborder le sujet de leur éducation, leur conception du mariage, de la maternité, leur rapport aux hommes et à la religion, et finir par se rejoindre sur l'autel de la modernité. La tension entre modernité et tradition – que le montage en plans alterné appuie – est un moyen de questionner l'avenir du pays, et de réfléchir sur la place des religions (certains rebelles réclament une société laïque, d'autres demandent une république islamique, mais pas islamiste). Certaines phrases anodines prennent, dans le contexte de diffusion, une résonance particulière, ce n'est pas ici forcément aller contre le sens du documentaire, mais bien intégrer le fait que le contexte de diffusion peut permettre de révéler et faire comprendre d'autres choses. Ainsi lorsque la jeune mère voilée raconte son premier accouchement où elle s'est empêchée de crier, par gêne, par honte et affirme qu'elle ne s'est plus jamais ensuite empêchée d'exprimer sa douleur, cette phrase « si je ne m'exprime pas, personne ne saura ma souffrance » devient particulièrement parlante si nous la posons en écho à la demande de liberté des opposants, à leur prise de parole après des années de silence forcé. Le film date de 2011, le tournage est donc

²³¹ L'opération Terre Brulée a consisté en quatre semaines de meurtres de masse, de viol, torture, dans l'indifférence générale, des frères musulmans. Suite aux événements, le gouvernement achève la persécution de ceux qui ont survécu en interdisant l'organisation en Syrie. Loi toujours en vigueur aujourd'hui.

vraisemblablement antérieur au soulèvement, le montage peut-être contemporain. Ainsi, le commentaire final de la réalisatrice, « ma quête de réponses a fait naître d'autres questions. Celle de la liberté des femmes et leur place dans la société, elle nous renvoie à la question de la liberté de la société et son rôle dans la construction de son avenir. L'avenir qui rêve d'une liberté pour tous, hommes et femmes. Cet avenir auquel on aspire et qui nous attend », témoigne de l'engagement de la jeune-femme. Ce n'est donc pas tirer une interprétation erronée par un regard en arrière que de trouver des échos à la révolution. Dans les trois cas il s'agit de voir « *comment leurs films résistent-ils au temps, sont transformés par lui, par la vision décalée qu'en ont de nouveaux spectateurs qui n'ont point été contemporains du tournage* ». ²³³

Des zones d'ombres ?

Plus que le problème de la réception du documentaire en dehors du contexte culturel de production, les films posent celui des zones d'ombres laissées sur les explications plus profondes du conflit. Les auteurs, occidentaux comme syriens, ont majoritairement fait le choix de transmettre, non « *ce qu'il voit dans l'objectif de sa caméra, mais ce qu'il connaît de ce peuple, le bonheur qu'il a connu à leur contact* » ²³⁴, et la remise en perspective géopolitique ne passe ainsi qu'au second plan. Sans critiquer cette façon de documenter le conflit, bien au contraire, il s'agit de relever ici les problèmes que pose cette technique. Et avant tout celui du manque d'identification des acteurs. Les différents groupes d'opposition sont les premières victimes des choix des documentaires. Dans les faits, il existe une différence entre les activistes, l'Armée Syrienne Libre, le Conseil National Syrien, les différents groupuscules de combattants, les Brigades de l'Islam – tous des mouvements de rébellion – et les djihadistes de l'Etat Islamique. Or la pluralité des mouvements d'opposition est importante pour comprendre l'enlisement du conflit et l'impossibilité de l'opposition de faire tomber le « tyran ». Il n'est alors pas si surprenant que le public en soit venu à faire l'amalgame avec les terroristes extrémistes. Ce sont aussi

²³² Nous y retrouvons, la vidéo d'un chef religieux qui explique notamment qu'il ne faut pas battre une femme, sauf une exception : « *Pour la femme les coups ne sont autorisés que si elle se refuse à son mari, 'cette chose dont il ne peut se passer* »

²³³ François Niney, *Images documentaires, op.cit.*

les soutiens qui ne sont que sommairement évoqués. Pas plus les « *tireurs de ficelles du désert* »²³⁵ que les occidentaux. On en parle peu, si ce n'est pas du tout, dans les documentaires de terrain, mais le plus surprenant est que même le documentaire géopolitique revient à peine sur ces « amis fidèles », le chef du Hezbollah, Hasan Nasrallah et le Président Iranien²³⁶. Et pourtant, « *le conflit au Moyen-Orient pourrit dans son mélange de guerres civiles, de guerres de religion et de guerre internationalisée par l'intervention de multiples puissances* »²³⁷. Le documentaire de Vincent de Cointet et Christophe Ayad est aussi le seul qui identifie, outre le soutien iranien que l'on retrouve nommé dans certains documentaires, les autres grands alliés que sont les Russes et Chinois, engagés dans un rapport de force avec l'Occident. Des soutiens indéfectibles qui ont bloqué le vote de résolution de l'ONU ayant pour but d'autoriser une intervention de l'OTAN. Les tentatives extérieures de règlement sont d'ailleurs largement passées sous silence dans les documentaires qui constituent la base de cette étude. Pas un mot sur les plans d'aide envisagés non plus, et lorsque l'on aborde la question de l'action internationale, ce n'est que pour évoquer son inutilité et son immobilisme aux conséquences meurtrières indirectes. La présence des observateurs de l'ONU est présentée uniquement dans le film de Talal Derki. Le jugement y est sans appel, « *Six Observateurs, trente minutes pour visiter tout Homs, alors qu'elle est en ruine partout. Ils n'ont rien pu faire* ». D'autant que nous y apprenons que les bombardements ont été interrompus lors de leur passage. Quant à la relation franco-syrienne, elle est complexe²³⁸ et le documentaire sur *Le crépuscule des Assad*, ne revient que rapidement sur le lien établi depuis Jacques Chirac avec Bachar al-Assad. Seul chef d'Etat occidental à faire le déplacement pour les funérailles de son père, Hafez, l'enjeu était alors, d'après Hubert Védrine²³⁹, de faire un pari sur l'avenir, puisqu'on ne pouvait savoir ce qu'il allait advenir du régime, C'était l'occasion d'espérer une ouverture. Et le dictateur syrien a largement utilisé ces attentes à son avantage, entretenant un double discours, un double-visage, que

²³⁴ A propos de Flaherty et du tournage de Nanook. Annick Peigné-Giuly, *Images documentaires, op.cit.*

²³⁵ J'emprunte le terme aux documentaristes de *A qui profite le printemps arabe ?*, Esther Saoub et Alexander Stenzel.

²³⁶ A l'époque où Bachar al-Assad prend le pouvoir, en 2000, c'est alors Mohammad Khatami. Suivront Mahmoud Ahmadinejad et aujourd'hui Hassan Rohani. Tous fidèles supports de la République Arabe Syrienne.

²³⁷ Edgar Morin, *Le Un* n°40, 12 janvier 2015.

²³⁸ Après la chute de l'Empire Ottoman et la signature des accords Sykes-Picot en 1916, le Royaume-Uni et la France s'étaient partagé la région. La France établissant ainsi un « mandat » en Syrie et au Liban. Les frontières actuelles de ces pays sont issues de ce découpage arbitraire. La Syrie prendra son indépendance en 1946.

²³⁹ Ministre affaires étrangères entre 1997 et 2000.

l'on ne prend pas le temps de décrypter dans le reste de la programmation documentaire. « Docteur Bachar, Mister Assad »²⁴⁰.

Pour Gilles Kepel et Frédéric Brunquell, « *le peuple syrien va devenir l'otage d'un conflit régional qui le dépasse, dans lequel vont s'affronter 2 grands courants de l'islam : les sunnites majoritaires et les chiïtes iraniens, qui vont combattre auprès de Bachar* »²⁴¹. La faiblesse du soutien occidental s'expliquerait donc, toujours selon ce documentaire, par la proximité géographique du pays avec Israël et le Liban, et la peur de voir un Etat islamiste succéder à l'actuel dirigeant. La menace de l'extrémisme religieux est d'ailleurs présente en filigrane dans tous les documentaires, bien avant l'instauration du Califat de l'organisation de l'Etat Islamique. La religion musulmane est majoritaire en Syrie²⁴², mais pose problème d'emblée dans la mesure où les sunnites sont opprimés par les alaouites depuis des années, après que ces derniers aient longtemps été persécutés dans le pays. La pratique religieuse est donc ancrée dans la vie des habitants, les invocations de Dieu et le respect du Coran n'est donc pas un signe d'extrémisme. Il faut donc faire la différence pour percevoir lorsque les documentaires mettent en garde sur une possible dérive. C'est donc par exemple lorsque l'enrôlement des jeunes se dessine qu'il faut prendre garde. Par exemple chez Yuri Maldavsky, la scène dans une salle de classe – et nous connaissons désormais toute la symbolique de l'éducation et du système scolaire – où le professeur demande aux élèves pourquoi le djihad est obligatoire pour les musulmans, en quoi il consiste, ... ce à quoi répond Moatez, jeune garçon qui compte parmi les personnages principaux du documentaire, « *pour lutter contre l'injustice et le tyran [...] Bachar et tous ceux qui le soutiennent* ». La question de la préparation des jeunes à la guerre est uniquement évoquée dans le documentaire *Irak, le temps perdu*. Nous y apprenons ainsi que l'un des jeunes, Hussein, a fréquenté un « camp d'entraînement, pendant un mois, pour progresser, pour être prêt à aller au front ». Mais qui dirige ces camps ? Combien sont-ils à s'y rendre ? Qu'apprennent-ils vraiment là-bas, sinon à laisser derrière eux leur innocence enfantine ? Pourquoi n'avons-nous pas parlé de ce genre de camps dans les instances médiatiques ? Après la lecture du livre de Sofia Amara, reprenant façon journal de bord son expérience sur

²⁴⁰ D'après l'intitulé du livre de Jean-Marie Quémener, *Docteur Bachar, Mister Assad. Ses secrets et ses mystères*, Paris, Erick Bonnier Editions, coll. Encre d'Orient, novembre 2011, 160 p.

²⁴¹ Extrait du documentaire *Printemps arabes, la confiscation*.

²⁴² Le sunnisme est la première religion du pays. Bachar al-Assad et les membres de son gouvernement sont eux issus de la minorité chiïte alaouite.

le terrain syrien alors qu'elle partait en tournage. Le basculement de la rébellion reste cependant peu expliqué, bien que de première importance. Les dissensions entre les groupes de l'opposition ont en effet mené à une réduction du champ d'action possible de la rébellion et poussé certains, las de cette « inutilité », à abandonner ou à rejoindre les rangs de Daesh. D'autant que, comme le révèle le documentaire de Camille Courcy, les organisations islamistes sont très présentes dans l'aide à la population, notamment sur la question du ravitaillement, et que nous trouvons des armes inadaptées du côté rebelle mais une lourde artillerie, de qualité, pour les Brigades de l'Islam. « *Rien d'étonnant donc que les islamistes intégristes gagnent du terrain* ».

Malgré l'impossibilité d'avoir accès au côté pro-Bachar, les réalisateurs tentent parfois avec succès de nous faire comprendre ce qui peut bien s'y raconter pour continuer de conditionner la foule contre la tentation de rejoindre les rangs de l'opposition. Sans expliquer longuement la façon dont est présenté le conflit dans les médias syriens, quelques vidéos extraites de la télévision d'Etat permet de comprendre l'essentiel : la stratégie propagandiste du régime Assad est en place et bien rodée. Chez Camille Courcy, un flash info syrien illustre le fait que la télévision pro-Bachar ne parle jamais du phénomène de désertion de l'armée, mais s'accroche aux petites victoires du gouvernement dans les quartiers Alep (source Addounia tv). Chez Sofia Amara, ce sont des extraits de la télévision officielle jouant sur la menace salafiste pour discréditer la révolte, accusant les civils armés d'être des terroristes. Surtout, elle manipule via de faux témoignages de civils affirmant avoir été payé par les organisations de résistance pour aller faire le djihad. La simple allusion à la propagande du régime syrien, permet ainsi de comprendre comment il peut manipuler l'opinion publique syrienne. Cependant les films oublient globalement de revenir sur un fait essentiel, celui de la programmation du peuple pour haïr les juifs²⁴³, et préparer le combat contre Israël. Or nous savons que le régime met justement en partie la guerre civile sur le dos du peuple israélien, pour pouvoir légitimer une éventuelle confrontation avec ce pays « ennemi » dans la foulée du chaos causé par la guerre civile dans la région. De plus, accuser Israël d'être derrière la révolution permet aussi à Bachar de rallier à lui le soutien des pays arabes voisins, autour de cet « ennemi commun ».

Mais le documentaire, nous l'avons vu, ne porte pas cette vocation d'information comme l'entend le reportage. Fallait-il donc prendre le temps d'expliquer ces faits ? Il reste que, comme nous l'avons vu dans la première partie, les programmations complémentaires permettent également d'approfondir des problématiques que les documentaires sur le conflit ne feraient qu'aborder succinctement, contrainte de format du genre oblige : on ne peut tout dire dans un seul film. La programmation documentaire vise donc une complémentarité entre les choix de diffusion. De fait, la remise en contexte doit s'effectuer en dehors du documentaire, généralement par une présentation en plateau avant la diffusion, mais aussi dans des documentaires où le conflit syrien apparaît en filigrane, comme nous l'avons vu. Les explications géopolitiques et décryptage des enjeux peuvent aussi passer par la programmation fictionnelle. Ainsi les courts-métrages qui s'intercalent entre les quatre documentaires de la soirée THEMA « Syrie, le souffle de la Révolte », du 12 mars 2013, sur ARTE, sont aussi un moyen de mettre en lumière certains aspects du conflit, de manière plus imagée, plus indirecte, mais peut-être parfois plus efficace. Par exemple le court-métrage *Le soldat inconnu* (2012) qui présente le témoignage d'un jeune soldat syrien aujourd'hui, expliquant pourquoi il a quitté l'armée pour les partisans de la liberté. « *Vaut-il mieux mourir ou laisser mourir femmes et enfants, ou voir ce qui leur arrive à Homs ?* »²⁴⁴. Ou le court-métrage *Boom*, une jolie métaphore sur le bombardement. Un ballon cogne un mur, comme une bombe touche le sol. Le son est surtout important ici. Ce son sourd du choc, symbolisant les déflagrations, au rythme de chaque bond, un bruit anodin, qui finit par devenir angoissant et obsédant, et devient insupportable au bout de quelques secondes. Un temps qui semble déjà interminable, ce qui laisse imaginer ce que peuvent vivre les syriens qui doivent, eux, subir cela tous les jours depuis quatre ans.

²⁴³ Voir le livre graphique de Riad Sattouf, *L'arabe du futur*, tomes I et II, où le jeune franco-syrien raconte son enfance en Libye et en Syrie, sous Hafez al-Assad.

²⁴⁴ *Le soldat inconnu*, collectif Abounaddara. Visible en ligne sur le Vimeo du groupe : <https://vimeo.com/54135780>

Conclusion

Si l'un des enjeux du documentaire est de permettre d'apporter un regard plus enveloppant sur un sujet, plus distancié et développé, il semble que les créations filmiques ici étudiées se soient éloignées de cette utilité pour se rapprocher d'un cinéma plus « social ». Plus proche d'un peuple qui souffre, le documentariste est présent comme témoin, comme relai de la parole anonyme, s'effaçant au profit de ceux qui vivent le conflit au quotidien. Prenant leurs distances avec les considérations d'ordre géopolitique, les différents auteurs, français et syriens, préfèrent lancer un cri d'appel désespéré à sauver un peuple qui se meurt plutôt que revenir sur l'histoire complexe du sévère régime baasiste. Bien qu'elles délaissent ces questions et choisissent chacune de dévoiler un aspect différent du conflit, les œuvres ont ceci de commun d'être le reflet d'un engagement contre Bachar al-Assad. Il ne s'agit pas cependant, pour répandre l'aversion chez le public, de s'attarder sur la figure du dictateur mais d'insister sur les conséquences de ses actes. Chaque film propose ainsi son propre constat amer du résultat de cette révolte dégénérée. Le réalisateur se met au service du syrien pour qui aujourd'hui tout ce qui compte est de retrouver son pays pacifié, malgré la nécessité de fuir, souvent. Ils ont voulu combattre pour leur liberté, aujourd'hui plus enfermés que jamais, elle consisterait à ne plus être victimes des combats, à ne plus avoir à vivre en tant que réfugiés.

Le choix des chaînes de télévision française de délaisser la contextualisation politique et historique au profit d'œuvres singulières où prime l'engagement de l'auteur, était le premier constat de ce mémoire. Le cruel manque de documentaires géopolitiques au sein du corpus m'avait d'abord interpellée, mais cette absence ne s'est finalement pas avéré être un obstacle à la compréhension et l'appréhension de la guerre et de ses enjeux. Les clefs sont tout autant offertes au spectateur, mais dans un écrin différent, plus subtile, moins évident que dans un documentaire didactique. De fait, le message pénètre peut-être plus profondément encore le spectateur. Grâce au potentiel affectif du genre, les explications se font moins rébarbatives, moins

moralistes en apparence, et laissent au public la possibilité de se forger leur opinion, leur réflexion. Le documentaire réussi ainsi à se défaire de ce que son cousin journalistique ne parvient pas à faire oublier au public : la méfiance, le soupçon de manipulation. Non pas que quelques films ne puissent pas laisser planer le doute chez certains, mais le documentaire de création permet de dépasser ces accusations pour voir l'essentiel : une souffrance à laquelle il faut mettre un terme. L'engagement artistique se fait au service de la vie, et ne cherche pas tant à détruire l'image du Président syrien qu'à mobiliser pour sauver ce qui peut encore l'être dans un pays ravagé par un double conflit – civil et régional. De fait, la critique s'avère difficile. Elle peut porter sur des caractéristiques formelles ou sur le fond, mais elle ne doit pas reprocher de ne pas avoir abordé certaines thématiques, comme je pensais le faire lorsque j'ai initié mes recherches. L'absence de mise en perspective est certes à déplorer, le directeur adjoint de l'unité des programmes d'ARTE le dit de son propre aveu, mais il ne faut pas reprocher à chaque film de terrain de ne pas assez pousser l'analyse, puisque là n'est pas leur objectif. S'il fallait blâmer, il ne s'agirait que de reprocher aux producteurs et diffuseurs de ne pas initier ou soutenir des documentaires géopolitiques. Et pourquoi pas le public, qui ne s'intéresserait que trop peu à ce genre de films ?

L'étude a ainsi fini par poser ses limites dans la mesure où, pour avoir une idée de ce qu'est le conflit en profondeur, il faudrait avoir vu toute la programmation. Chaque film documentant un aspect bien particulier, n'en voir qu'un ne donnerait pas une vision complète. Le documentaire ni visant pas l'objectivité ou l'exhaustivité il est en effet difficile de juger ce « récit global », transmédiatique, qui se forme à partir de la programmation consacrée au conflit syrien. Il est donc différent de ne pas aborder une question dans les médias d'actualité, dans les reportages, et de ne pas le faire dans les œuvres au « point de vue documenté ». Le documentaire est un art et répond à des codes différents de ceux qui régissent la pratique journalistique traditionnelle, malgré une confusion des genres qui tend à se répandre dans le spectre audiovisuel. En tant qu'œuvre de l'esprit, comme un film de fiction, un essai ou un roman, elle engage le réalisateur et la subjectivité de celui-ci doit pouvoir s'y exprimer librement et se mettre au service du message, sans faire mentir l'image. Le documentaire cherche à s'approcher au plus près de la vie, des hommes, avant de chercher les causes plus profondes du conflit. Il s'agit de laisser parler ces citoyens qui résistent ou qui fuient, ne pas leur ôter la parole pour la paraphraser ou la

synthétiser via une voix *off* hors-champ, un commentaire surplombant. La parole du documentariste s'exprime ici par le sous-entendu du montage et des images plus que par l'expression orale, et lorsque leur timbre se fait entendre c'est qu'il apporte autre chose qu'une explication sommaire comme c'est souvent le cas dans le reportage de télévision.

Au terme de cette recherche, les conclusions me laissent plus ou moins loin de mes hypothèses de départ. Le documentaire permet une narration hors-normes pour la télévision, il permet de maintenir un fil informationnel là où l'actualité débordante sera forcée de taire les nouvelles venues de Syrie, comme de tant d'autres peu médiagéniques. Il explore les faits différemment, tisse des liens sémantiques étroits entre plusieurs préoccupations. Surtout, il défend un engagement intime de l'artiste qui s'attache à la multitude des voix des résistants et à l'individualité de chacun de ces héros potentiels. Il opère une plongée dans les profondeurs obscures de la lutte, et en tant que documentaire de guerre il contribue à forger notre future mémoire visuelle partagée. Entre destructions et cadavres, reconstructions et survivants, les œuvres nous montrent l'importance de la foi d'un peuple en son avenir meilleur. Je me retrouve alors à faire un dernier constat ; et je reprendrai ici les mots de Raymond Borde dans *L'Extricable* (1962). « *Les lendemains qui chantent sont des lendemains qui gueulent. Nous évoluons aux limites du tolérable, avec l'amertume d'avoir tout fait pour ça.* »

Bibliographie

Ouvrages sur le documentaire

BARREAU-BROUSTE Sophie, *ARTE et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, éditions Le Bord de l'Eau et Ina, collection « Penser les médias », 2011, 215 pages.

GAUTHIER Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, collection « Cinéma », 2002, 352 pages.

MARIMBERT Jean-Jacques (dir.), *Analyse d'une œuvre : L'homme à la caméra. D.Vertov, 1929*, Vrin, collection « Philosophie et cinéma », 2009, 136 pages.

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, collection « 50 questions », 2009, 207 pages.

VANOYE Francis, FREY Francis et GOLIOT-LETE Anne, *Le cinéma*, Paris, Nathan, collection « Repères pratiques », 2012, 160 pages.

Articles scientifiques et sur le documentaire

ARBOIT Gérald et MATHIEN Michel, « Non-vu et non-dit dans la médiatisation de l'actualité internationale. Une application de la « spirale du silence », revue de l'AFRI (Annuaire Français des Relations Internationales), Volume IX, 2008. [En ligne] Consulté le 17/02/2015. <http://www.afri-ct.org/Non-vu-et-non-dit-dans-la>

COLLAS Gerald, « D'Aubervilliers (1945) à la Courneuve (1967). Correspondances », *Images documentaires* – 20, premier trimestre 1995.

COMOLLI Jean-Louis, « L'homme essentiel. *Man of Aran* de Robert Flaherty », *Images documentaires* – 20, premier trimestre 1995.

Images documentaires – 22, « La parole filmée », troisième trimestre 1995.

Images documentaires – 23, « Filmer l'ennemi ? », quatrième trimestre 1995.

Images documentaires – 25, « Le singulier », deuxième trimestre 1996.

MARION Philippe, « narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherche en Communication* – 7, 1997.

NINEY François, « De l'actualité à l'archive », *Images Documentaires* – 20, premier trimestre 1995.

PEIGNE-GIULY Annick, « Le documentaire et ses héros », *Images documentaires* – 20, premier trimestre 1995.

PORCILE François, « Guerre des images, images de guerre, guerre du temps », Paris, *Images documentaires* – 20, premier trimestre 1995.

Ouvrages sur la Syrie

AMARA Sofia, *Infiltrée dans l'enfer syrien. Du printemps de Damas à l'Etat Islamique*, Paris, Stock, 2014, 257 pages.

BARON Xavier, *Aux origines du drame syrien 1918 – 2013*, Paris, Editions Tallandier, 2013, 316 pages.

BELHADJ Souhaïl, *La Syrie de Bashar al-Asad. Anatomie d'un régime autoritaire*, Paris, Belin, 2013, 464 pages.

BENILDE Marie, El ASWANY Alaa et STORA Benjamin, *Quand la liberté a le parfum de jasmin*, Edition L'aube, collection « Voix Libres », 2011, 60 pages.

CHAUTARD Sophie, *Conflits au Proche et au Moyen-Orient*, Maxi Poche, collection « Histoire », 2003, 155 pages.

SATTOUF Riad, *L'arabe du futur (Tome I)*, Paris, Allary Editions, 2015, 158 pages.

SATTOUF Riad, *L'arabe du futur (Tome II)*, Paris, Allary Editions, 2015, 158 pages.

Ouvrages généraux sur les médias

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Points, collection « Essais », 1970, 233 pages.

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision*, Liber Editions, collection « Raison d’agir », 1996, 95 pages.

BOUSSINOT Roger, *L’Encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1986 (deux tomes).

DANARD Benoît, et Le CHAMPION Rémy, *Les programmes audiovisuels*, Paris, La Découverte, collection « Repères », 2014, 128 pages.

GERVEREAU Laurent, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Seuil, coll. XXe siècle, 2000, 142p.

La guerre après la guerre. Images et construction des imaginaires de guerre dans l’Europe du XXe siècle, (dir.) DELPORTE Christian, MARECHAL Denis, MOINE Caroline et VEYRAT-MASSON Isabelle, Paris, éditions du Nouveau Monde, collection « Histoire culturelle », 2010, 450 pages.

MACE Eric, *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie post-critique des médias*, Editions Amsterdam, 2006, 168 pages.

WIEVIORKA Annette, *L’ère du témoin*, Paris, Fayard, collection « Pluriel », 2013, 192 pages.

Rapports et autres documents de travail

CLEMENT Catherine, *La nuit et l’été*, Paris, rapport remis au Ministère de la Culture et de la Communication, 2002.

GUERBER-CAHUZAC Chloé, *Le cinéma documentaire*, Amiens, Les éditions de l’ACAP, collection « La fabrique du regard », Mai 2012.

UN Refugee Agency, *International Protection Considerations with regard to people fleeing the Syrian Arab Republic*, Update II, Rapport UNHCR, 22/10/2013.

Dossier de Presse *Eau Argentée Syrie Autoportrait*, ARTE, 2014 [en ligne] consulté le 03/02/2014 <http://download.pro.arte.tv/uploads/Eau-argente-syrie-autoportrait.pdf>

Le documentaire, Guide producteur, France Télévisions, saison 2011/2012.

Lignes éditoriales tv et offre numérique, ARTE, 2015.

Manifeste pour le documentaire, France Télévisions, janvier 2012.

Nouvelles Ecritures, France Télévisions, 2012.

Sunny Side Of The Doc, programmation documentaire pour la saison 2014-2015, ARTE.

Titres et Articles de presse

Le Un – 8, « Comment al-Assad a gagné sa guerre », semaine du 28/05/2014.

Le Un – 40, « Pourquoi tant de haine ? », semaine du 21/01/2015.

ADJROUD Lounes, DJEBARA Azwaw, GHOMI Hadrien, JALI Lina, MAHAMMED-BOUZINA Mehdi, OURAOU Redouane, ROGISSART Adrien, SAEIDI Arash, STOECKEL Karl, « La France peut et doit être une puissance de paix au Proche-Orient », *Mediapart*, 30/07/2014 [en ligne], consulté le 21/07/2014 <https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/300714/la-france-peut-et-doit-etre-une-puissance-de-paix-au-proche-orient>

AFP et L'Express, « Syrie: la guerre a fait plus de 200 000 morts, estime une ONG », *L'Express*, 02/12/2014, [en ligne], consulté le 01/12/2014 [http://www.lexpress.fr/actualite/monde/proche-moyen-orient/syrie-la-guerre-a-fait-plus-de-200-000-morts-estime-une-ong_1628164.html?xtor=EPR-583-\[20141202142345_49_nl_lexpress_flash_9653_000V4B\]-20141202-\[Syrie_la_guerre_a_fait_plus_de_200_000_morts_estime_une_ONG_0_02L1EU\]-\[RB2D106H0014TOY8\]-20141202012700](http://www.lexpress.fr/actualite/monde/proche-moyen-orient/syrie-la-guerre-a-fait-plus-de-200-000-morts-estime-une-ong_1628164.html?xtor=EPR-583-[20141202142345_49_nl_lexpress_flash_9653_000V4B]-20141202-[Syrie_la_guerre_a_fait_plus_de_200_000_morts_estime_une_ONG_0_02L1EU]-[RB2D106H0014TOY8]-20141202012700)

Le DOUARAN Marie, « Syrie : la coalition internationale, combien de divisions ? », *L'Express*, 05/09/2013 [en ligne], consulté le 10/12/2014 http://www.lexpress.fr/actualite/monde/syrie-la-coalition-internationale-combien-de-divisions_1278774.html

ESKENAZY Frank, « La mort programmée du documentaire », *Libération*, 22/08/2006 [en ligne], consulté le 03/04/2015 http://www.liberation.fr/tribune/2006/08/22/la-mort-programmee-du-documentaire_49013

HENOUD Carla, « Amal Mogaïzel, profession reporter », *L'Orient le jour*, 07/11/2014 [en ligne], consulté le 07/11/2014 <http://www.lorientlejour.com/article/894862/amal-mogaizel-profession-reporter.html>

KRAVETZ Olga, « Journal de Damas », 19/10/2014, [en ligne], consulté le 19/10/2014 http://www.lemonde.fr/proche-orient/visuel/2014/10/19/journal-de-damas_4508348_3218.html

ROBINS-EARLY Nick, « David McCandless spiega le relazioni politiche del Medio Oriente attraverso una mappa interattiva », *L'Huffington Post Italia*, 31/10/2014 [en ligne], consulté le 31/10/2014 http://www.huffingtonpost.it/2014/10/31/mappa-medio-orient_e_n_6081086.html?utm_hp_ref=italy

Sitographie

Article ARTE Pro, Dossiers de presse des diffusions de décembre 2014, [en ligne] consulté le 03/02/2015 <http://pro.arte.tv/2014/12/le-long-metrage-documentaire-eau-argente-syrie-autoportrait-de-ossama-mohammed-en-salles-le-17-decembre-2014/>

PERE Olivier, « Eau Argentée, Syrie Autoportrait de Ossama Mohammed et Wiam Simav BEDIERXAN », Blog ARTE.tv, 09/09/2014 [en ligne], consulté le 09/09/2014 <http://www.arte.tv/sites/fr/olivierpere/2014/09/09/cannes-2014-jour-7-eau-argente-syrie-autoportrait-de-ossama-mohammed-et-wiam-simav-bedierxan-seance-speciale/>

Plateforme de préfinancement du web-documentaire d'ARTE <http://fr.ulule.com/syrie-revolution/>

« Syrie : journaux intimes de la révolution. Interview avec Caroline Donati », ARTE.tv, 25/01/2014 [en ligne], consulté le 06/07/2015 <http://www.arte.tv/fr/syrie-journaux-intimes-de-la-revolution/7771726,CmC=7771750.html>

Sources

Centres de documentation

Bibliothèque Nationale de France – Bnf.

Bibliothèque Publique d'Information.

Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Inathèque.

Sources électroniques

Amnesty International, <http://www.amnesty.fr/>

Portail du film documentaire, <http://www.film-documentaire.fr/index.php>

Reporter Sans Frontières, dossier Spécial Syrie, <https://fr.rsf.org/syrie.html>

Site des Ecrits et ressources sur images,
<http://www.surlimage.info/ecrits/documentaire.html#A>

Site de la revue *Images Documentaires*, <http://www.imagesdocumentaires.fr/>

Syria Regional Refugee Response, site UNHCR,
<http://data.unhcr.org/syrianrefugees/settlement.php?id=176®ion=77&country=107>

Sources orales

Alex Szalat, entretien réalisé dans les locaux d'ARTE le 28/07/2015

Sofia Amara, entretien par Skype réalisé le 21/08/2015

Corpus

Syrie, dans l'enfer de la répression, Sofia AMARA, 52min, ARTE, Théma « Permis de tuer », première diffusion : 11/10/2011, 20h43.

Syrie, le crépuscule des Assad, Vincent de COINTET et Christophe AYAD, 72min, ARTE, Théma « Permis de tuer », première diffusion : 11/10/2011, 21h36.

En première ligne avec la Résistance Armée Syrienne, Paul MOREIRA et Pedro da FONSECA, 52min, Canal +, Création Originale, première diffusion : 05/12/2012, 22h34.

Damas, au péril de mon souvenir, Marie SEURAT, 62min, ARTE, La Lucarne, première diffusion : 15/05/2012, 00h15.

Au cœur de Homs, Yousef al-KOURDI, 24min, ARTE, Théma « Syrie, le souffle de la révolte », première diffusion : 12/03/2013, 22h46.

Peurs du matin, chants du soir, Rola LADQANI et Salma DEIRI, 26min, ARTE, Théma « Syrie, le souffle de la révolte », première diffusion : 12/03/2013, 23h19.

Damas mon premier baiser, Lina ALABED, 41min, ARTE, Théma « Syrie le souffle de la révolte », première diffusion : 12/03/2013, 23h48.

Step by step, Ossama MOHAMMED, 22min, ARTE, Théma « Syrie, le souffle de la révolte », première diffusion : 13/03/2013, 00h32.

Syrie, Alep, vivre avec la guerre, Camille COURCY, 50min, France 5, Le monde en face, première diffusion : 11/06/2013, 20h44.

Syrie : les enfants de la liberté, Amal MOGAIZEL et Frédéric TONOLLI, 52min, France 5, Le monde en face, première diffusion : 11/06/2013, 21h36.

Homs, chronique d'une révolte, Talal DERKI, 88min, ARTE, case documentaire géopolitique, première diffusion : 04/03/2014, 20h53.

Syrie, instantanés d'une histoire en cours, ABOUNADDARA, 52min, ARTE, case documentaire géopolitique, première diffusion : 04/03/2014, 23h42.

Eau argentée, Syrie autoportrait, Ossama MOHAMMED, 92min, ARTE, La Lucarne, première diffusion : 15/09/2014, 23h49.

Irak : le temps perdu, Pierre SCHOELLER, 49min, ARTE, ARTE Reportages, première diffusion : 11/10/2014, 18h39.

Syrie, enfants en guerre, Yuri MALDAVSKY, 55min, France 2, Infrarouge, première diffusion : 13/01/2015, 23h12.

Une chambre syrienne, Hazem ALHAMWI, 69min, ARTE, La Lucarne, première diffusion : 03/02/2015, 00h52.

Journaux Intimes de la Révolution, un web-documentaire ARTE.tv.

Homs, au cœur de la révolte syrienne, Caroline POIRON pour Francetvinfo.

Les cyber-soldats, un web-documentaire Rfi.

Table des matières

<i>Introduction</i>	8
<i>Partie 1</i>	12
<i>Le documentaire et la guerre, entre information et liberté de création</i>	12
1. Le documentaire, le cinéma et la télévision	12
Un art cinématographique	12
... ou un genre informationnel ?	19
2. La narration documentaire	23
Comment faire parler ou « faire taire l'autre »	23
Spécificité narrative du documentaire en temps de guerre	30
Comment gérer un conflit en cours ?	37
3. Un film, et après ?	38
Filmer pour la postérité, pour apporter des preuves	38
Une diffusion épisodique propice à « l'étoilement »	42
<i>Partie 2</i>	48
<i>Plongée dans une Syrie en temps de guerre</i>	48
1. Dévoiler le « véritable » visage du conflit	48
La guerre, partout	48
Immerger le spectateur	54
2. Des conséquences de la guerre : essayer de continuer à vivre	61
Le peuple sacrifié	61
La vie doit continuer, coûte que coûte	64
<i>Partie 3</i>	68
<i>De l'engagement documentaire et ses conséquences sur l'appréhension du conflit</i>	68
1. L'engagement du documentariste	68
Les choix de l'auteur et leurs effets sur le spectateur	68
Quand l'engagement pousse au documentaire : la professionnalisation de l'amateur	75
2. Des documentaires, une voix pour défendre la cause rebelle	79
Le cinéma, contre Bachar al-Assad	79
Créer des héros fédérateurs	84

3. Une manque de mise en perspective ?	87
Une révolution dont les germes sont bien antérieurs à 2011.....	87
Des zones d'ombres ?	94
<i>Conclusion</i>	100
<i>Bibliographie</i>.....	104
<i>Sources</i>.....	109
<i>Corpus</i>.....	110
<i>Table des annexes</i>	114

Table des annexes

Annexe 1 : Entretien avec Alex Szalat..... Erreur ! Signet non défini.

Annexe 2 : Entretien avec Sofia Amara..... Erreur ! Signet non défini.

Annexe 3 : Graphiques..... Erreur ! Signet non défini.

Annexe 4 : Corpus élargi..... Erreur ! Signet non défini.

Annexe 5 : Les web-documentaires..... Erreur ! Signet non défini.

*Annexe 6 : Aperçu photographique d’Eau Argenté, Syrie Autoportrait..... Erreur !
Signet non défini.*

Annexe 1 : Entretien avec Alex Szalat, directeur adjoint de l'unité documentaire Société et Culture d'ARTE France.

Réalisé dans les locaux d'ARTE France, Issy-les-Moulineaux, 28/07/2015.

- **Pourriez- vous commencer par me dire en quoi consiste votre travail, vos missions, dans les grandes lignes ?**

En fait, moi je suis directeur adjoint d'une unité documentaire à ARTE qui s'appelle aujourd'hui « Société et Culture », qui intègre un certain nombre d'écritures documentaires dont l'investigation, l'histoire, la géopolitique, la société, le cinéma documentaire et le cinéma d'auteur, du cinéma je dirais encore plus d'avant-garde avec la lucarne ; plus des collections, des magazines. Donc je dirais que c'est la plus grosse unité documentaire, qui est issue de la fusion de 2 unités. L'une qui s'appelait « actualité, société et géopolitique » et l'unité documentaire, qui était la seule unité qui avait un nom de genre, alors qu'il y avait d'autres unités qui faisaient également du documentaire. Aujourd'hui ça s'appelle « Société et Culture », culture au sens large, peut-être, de la définition allemande plus que française, puisqu'on intègre l'histoire, et on intègre énormément de domaines qui apparemment dans la société française ne sont pas forcément liés à ce qui est nommé culture, mais bon c'est comme ça. Et on a une case de géopolitique. Pour dire les choses telles qu'elles sont, on a développé dans les soirées thématiques du mardi on a développé énormément de thématiques, ou de sujets, qui concernent la géopolitique. Et la géopolitique, évidemment, c'est rarement national, c'est forcément international. Donc on a été s'intéresser à ce qui se passait très loin, et dans la mesure où on a aujourd'hui de plus en plus la possibilité de mettre les événements à distance, de ne pas réagir à l'actualité, à l'info, ça nous permet de regarder ce qui se passe différemment. Et je pense que c'est important parce qu'avec le recul, avec le temps, forcément, on ne porte pas ni les mêmes jugements, ni on n'analyse les choses de la même façon.

En géopolitique il faut forcément avoir un peu d'intuition. Sur le conflit syrien, moi j'avais initié un film sur la fin des Assad, en 2009, en s'interrogeant sur à peu près 10 ans de règne de Bachar al-Assad successeur un peu forcé de Hafez al-Assad. Et on voulait savoir comment de l'ouverture mise en place on était retombé dans quelque chose qui commençait à devenir de plus en plus un peu étriqué dans les libertés, si on

pouvait utiliser ce mot, ou dans la façon je dirais dont il avait à un moment donné montré qu'il y avait peut-être des possibilités de s'aligner sur ce que l'occident lui imposait, peut-être, je ne sais pas comment on peut dire ça. Mais on était dans cette phase, c'est vrai qu'il avait été invité à Paris, qu'il y a eu plein de choses. Donc c'est vrai qu'il y avait une vraie ouverture, il y avait un vrai sentiment de liberté. J'ai moi-même été à Damas en 2010, invité pour un festival de films documentaires qui se mettait en place. Donc c'est vrai qu'on avait cette impression que tout d'un coup on pouvait montrer, on pouvait dire des choses. Bon... Et donc c'est en plein film que la révolution que la révolution civile a éclaté en 2011. Et donc c'est là que le titre, la fin des Assad, prenait tout son sens²⁴⁵. A partir de là, et du fait des liens que j'avais également avec beaucoup de réalisateurs, de cinéastes syriens, on a continué à ARTE à documenter le conflit, à travers des écritures, qui étaient des écritures spécifiques, qui nous permettaient toujours d'aller un peu plus loin dans la façon dont il fallait parler de la Syrie, en regardant ce qui se faisait de la même façon dans les JT et sur les autres chaînes. Et j'avoue que souvent j'ai été choqué de la façon dont on utilisait le conflit syrien pour dire des choses, que ce soit à la radio, en faisant intervenir des artistes qui disaient... Il y a eu « 2 minutes pour la Syrie », toute une série lancée que j'ai trouvé abominable.

- **Vous l'avez trouvé abominable ?**

Absolument. Je trouvais qu'elle était totalement déplacée Je comprenais les raisons pour lesquelles ça se faisait. Mais je trouvais totalement déplacé la façon dont on parlait de la situation sur place, avec des bons sentiments, avec la façon dont l'occident s'accapare l'humanitaire, ou la bienveillance, ou le regard de tolérance, et qu'on était très loin de la réalité que les syriens eux-mêmes nous envoyaient à la figure, nous donnaient à observer. Et donc moi pendant toutes ces années-là j'ai préféré travailler avec des réalisateurs syriens plutôt qu'avec des réalisateurs, des personnes qui venaient d'ici.

- **D'où le fait que sur ARTE la programmation soit quasiment, je pense à toutes les soirées THEMA, faite par des réalisateurs syriens.**

C'était l'idée, et surtout qu'on a commencé, enfin j'ai commencé à réfléchir avec le comité des réalisateurs syriens, ici, dirigé par Charif Kiwan, qui s'interrogeait sur la façon dont il fallait parler du conflit, mais de la façon dont il fallait absolument le

²⁴⁵ *Le crépuscule des Assad,*

décaler pour dire autre chose, et donner aux occidentaux des éléments dans lesquels ils pourraient se retrouver mais en s'éloignant complètement des images de morts, d'immeubles détruits, ... il fallait être autre part. Et il fallait trouver une véritable écriture cinématographique pour traduire la situation. Et dans un premier temps on a fait une soirée entière uniquement, avec 3 films qui étaient des courts-métrages, des moyens-métrages, de réalisateurs syriens. L'un était consacré à la place des femmes, c'était *Damas my first kiss*.

- ***Damas, premier baiser, oui, c'était la première soirée théma, c'était le deuxième anniversaire je crois.***

C'était le deuxième anniversaire en 2012, parce que pour mars 2011 forcément on a diffusé le film sur la fin des Assad. Et comme on avait Sofia Amara qui est une réalisatrice d'origine libanaise, qui était rentrée au mois d'août en Syrie. C'était la première fois, elle avait fait un espèce de tour dans trois, quatre villes importantes, elle était ressortie au bout de 15 jours avec des images clandestines et c'est la première fois, quand j'ai vu les rushes j'ai dit ok. Et donc on a ajouté ce film-là à l'autre film qui était beaucoup plus sur l'histoire et la géopolitique syrienne. Ensuite il y a eu cette soirée avec ces courts-métrages. Et ensuite on a continué avec le film qui a été consacré, *Retour à Homs*, et le film d'Ossama Mohammed sur la Syrie. Et voilà, il y a eu le film également qui a été réalisé avec les réalisateurs du collectif syrien, qui était un 52 minutes, à base d'un montage uniquement de courts de 2 minutes qu'ils diffusaient sur le net.

- **Le film avec les images d'Abunaddara ?**

Exactement, le Comité des réalisateurs syriens c'est Abunaddara. Et c'est avec eux que je continue à réfléchir, à travailler, sur la façon de parler du conflit. Mais il y a eu d'autres choses sur Arte, parce que les pôles allemands ont également fait *La chambre syrienne*, il y a eu d'autres choses qui ont été diffusées dans le cadre d'une lucarne et d'autres films proposés par des réalisateurs syriens.

- **Aujourd'hui vous continuez de prévoir des choses ? malgré la difficulté. Peut-on revenir sur le fait, il me semble, que lors du dernier anniversaire, même si ce n'est pas très heureux comme terme, il n'y a pas eu de programmation spéciale, j'avoue que cela m'a un peu intrigué.**

Il n'y a pas eu de programmation spéciale mais il y a eu des films qui ont été diffusés un peu avant, et qui seront diffusés un peu après dans des programmations qui ne concernaient pas forcément le mardi. Donc peut-être que c'est passé plus alas de la

programmation parce que c'était du cinéma d'auteur, dans la lucarne, on était oins sur une réflexion qui relevait de la géopolitique, de l'investigation, mais l'idée est qu'on s'était aussi dit, parce qu'en tant que diffuseur il faut bien s'interroger sur les formes d'écritures, qu'aujourd'hui après avoir donné la parole aux réalisateurs syriens, peut-être que ça valait la peine de faire un film peut-être qui soit plus géopolitique, avec le regard sur l'implication des occidentaux à l'intérieur du conflit, les raisons pour lesquelles ils n'étaient pas intervenus, comment ils géraient ça aujourd'hui, par rapport à l'Iran, par rapport aux Etats-Unis, la France, etc. On a voulu faire ça mais ça ne s'est pas fait.

- **Effectivement c'est un des constats que j'ai fait. C'est qu'on est, avec des films de réalisateurs syriens, plus dans le côté ce qu'est la guerre vue de l'intérieur, et beaucoup moins (pas que sur Arte d'ailleurs) dans l'analyse politique, dans l'explication des imbrications, de ce qui se passe derrière, de ce qu'il y a comme enjeu, jeux d'influences derrière. Et donc vous me dites que vous vouliez le faire mais que cela ne s'est pas fait, pourquoi ?**

C'est vrai qu'à la date anniversaire il n'y a rien eu sur la Syrie, mais il y a eu toute une soirée sur Daesh, avec ce qui se passait dans le village défendu par les kurdes, et également un film sur le Kurdistan irakien et les combattants. Evidemment c'était pas la Syrie directement, mais indirectement on parlait de ça.

- **Du coup le choix était là de parler du problème avec l'Etat Islamique et plus du problème de guerre civile ?**

Plus du conflit, non. Parce que je pensais que là 1) il fallait aussi passer par là pour pouvoir continuer à parler de ce qui se passe en Syrie. De la même façon que si moi aujourd'hui je travaille sur *Bagdad va-t-elle tomber ?*, qui se penche sur le schisme actuel dans la constitution des minorités irakiennes, en prenant Bagdad comme un paradigme de ce qu'est devenu l'Irak, à savoir demain ce sera un Etat fédéral, partagé entre le Kurdistan, entre les chiites et entre les sunnites. De la même façon qu'on fait la même chose avec autre chose qu'est la disparition des Chrétiens d'Orient, qui nous ramène toujours sur la place des Chrétiens en Syrie, en Irak, et plus globalement au Moyen-Orient. Donc on continue à parler de la Syrie, à entretenir des liens avec des réalisateurs syriens qui vont nous raconter comment on s'inscrit dans ces 5 années avec des gens qui sont aujourd'hui à l'extérieur de la Syrie et qui ont eu des histoires très personnelles. Il y a peut-être une fiction qui va sortir, il y aura peut-être aussi d'autres choses. Mais on continue d'avoir le conflit syrien dans l'œil, et en

observation, en se disant « il faut qu'on trouve maintenant ce qu'on fait », mais je n'ai pas envie de faire n'importe quoi. C'est-à-dire que ce que fait Envoyé Spécial ne m'intéresse pas. Ce que font Paul Moreira, Manon Loizeau, avec les enfants, bon... Par contre le film qu'a fait Yuri Maldavsky, sur Homs était très intéressant. J'aurais bien aimé le prendre, mais de la même façon c'était un peu compliqué, je ne pouvais pas le prendre, mais sinon je pense que c'était un des films qui disait, ou qui racontait, autre chose, autrement encore. Mais je reçois beaucoup de proposition autour de la Syrie, avec des réalisateurs... Je regarde tout ce qui se fait. Donc à chaque fois qu'on m'envoie je dis « oui, je suis intéressé ». Il y a une journaliste italienne qui va là-bas, il y a telle chose qui se fait, ou on a pu rentrer pour suivre tel personnage... Envoyez-moi, je regarde, envoyez-moi la proposition, je lis. Dernièrement encore comme j'étais au FIPA, il y a deux réalisateurs, dont un sociologue, qui voulaient faire quelque chose sur une ville et ça m'a super énervé parce que la façon dont ils le présentaient c'était tellement anecdotique, tellement superficiel, et ça posait tellement mal les enjeux officiels de la situation des familles auxquelles ils avaient à faire, que je leur ai dit que ce n'était pas un film à faire. Que je comprenais en même temps qu'ils aient pris un maximum de risques pour raconter quelque chose, mais au-delà du risque qu'ils avaient pris, on ne pouvait pas dire n'importe quoi, ni faire n'importe quoi. Du coup ça les a un peu remués. Donc ils m'ont recontacté ensuite. Bon j'ai discuté avec eux après, je leur ai expliqué les raisons pour lesquelles ce qu'ils disaient m'énervait, ils sont revenus vers moi, ils ont rediscuté, en disant « mais c'est exactement ce qu'on voulait faire », je leur ai dit, « bon mais vous en avez extrêmement mal parlé », ils m'ont dit qu'ils y travaillaient. Peut-être qu'on verra si on refait aussi quelque chose. Mais je continue d'être en contact avec les producteurs, les réalisateurs syriens, pour voir comment on continue à travailler avec eux sur la situation, ce qu'on peut en expliquer. Mais c'est évident que si on fait quelque chose sur l'Iran, sur le changement de politique américaine, et l'accord potentiel sur l'Iran, quel sera l'impact sur la Syrie, bon il y en aura forcément un. La place de Bachar al-Assad là-dedans est-ce que ce sera un départ négocié, une fois qu'on aura ramené les iraniens autour de la table. Je ne sais pas. Toutes ces questions c'est des questions qu'on a, que j'observe. C'est-à-dire que c'est quelques fois très très difficile, les dates anniversaires, c'est toujours quelque peu réducteur, de ce qu'on peut réellement faire en termes d'écriture. Et moi je n'ai pas envie de réduire aujourd'hui une situation objective à une date précise. Si je n'ai pas

le film en Mars, je préfère quand même faire un film qui soit un film important, à diffuser peut-être quatre mois plus tard, parce qu'il lui aura fallu plus de temps pour être élaboré. Mais on continue à réfléchir, à travailler. Il y a l'information qui continue à travailler. On a un magazine, *28 minutes*, qui peut relater aussi des choses, et qui souvent invite des gens pour témoigner de la situation. Voilà, on ne s'arrête pas, et ça me semble important.

- **Et sur cette question de date de diffusion, justement, au-delà de dates anniversaires, fixes, où l'on peut prévoir, comment vous décidez à quel moment vous allez diffuser un film ?**

C'est-à-dire qu'il y a des dates anniversaires qui sont imparables. Si on fait un film, je ne sais pas, pour célébrer un événement qui se passe à tel moment, c'est absurde de le faire trop tôt ou beaucoup plus tard. Encore que dans la contre-programmation artésienne, ça arrive tout le temps. Il nous est arrivé de faire quelque chose pour célébrer la chute du mur de Berlin quatre mois avant tout le monde, ce qui fait que quand tout le monde le célébrait on disait « et ARTE ne fait rien ». Bon c'est vrai qu'on a diffusé le 4 mars, qu'on a diffusé en février, qu'on a diffusé le 15 mars, parce que nous on peut diffuser le mardi. Quelque fois, si ce n'est pas un mardi il faut trouver la semaine qui précède, ou faut se dire, il y a tellement d'autres choses qui sont là, donc on va diffuser plus tard ou avant. Ça dépend, maintenant il y a des films qui se font et qui sont programmé longtemps après, parce que... un des problèmes, enfin un des avantages, parce que c'est un des avantages aussi d'ARTE, c'est qu'on produit à 95% et on achète à hauteur de 5%. Si on ne produisait pas autant, on aurait moins de problème face à une programmation d'inédits, et on aurait sûrement plus de latitude pour dire, c'est un film à jeter ou on peut le déclarer, et nous on a fait ce film-là en production, c'est important qu'il soit là. Et il y a tellement de films qui sont produits, qui se rentrent un tout petit peu en concurrence les uns avec les autres, qui nécessitent d'être programmés dans leur case, ou plus ou moins dans leur case, ce qui fait qu'on ne peut pas toujours faire correspondre les dates, les films. Et puis le temps de production, il faut le temps de les fabriquer les films. On peut avoir un films en se disant, je suis sûr qu'il faut traiter de ça, et puis quand vraiment l'événement émerger, on n'est pas là parce que le film est en train de se faire et qu'on va le diffuser quatre mois plus tard.

- Donc il y a une grosse part d'intuition aussi. Il faut réussir à avoir une vision à assez long terme aussi, pour réussir à saisir les enjeux avant et être au moment de la diffusion, justement.

Mais c'est ce qui fait la grande différence entre l'information et le temps de production d'un film qui se fait pour résonner avec l'actualité à chaud qui pourra se tourner en deux mois, ou trois mois, et ce que nous on fait qui se tourne *a minima* en un an, un an et-demi, parfois deux ans.

- **Donc vous êtes vraiment sur des tournages longs, à chaque fois ?**

Oui. Parce que, par exemple quand il se passe un événement, quand il se passe quelque chose au Liban, dans la minute j'ai cinq propositions de films à faire sur le Liban-attentat. Je dis, bon je vais faire l'attentat ? Non, c'est l'info qui va faire l'attentat, c'est l'info. Moi je vais commencer à réfléchir à ce qu'il faut faire. Pour essayer de considérer l'attentat mais pas seulement. On a attendu deux ans, si ce n'est plus, pour faire un film sur la Libye. Parce que tout ce qu'on me proposait je trouvais que c'était le nez collé à l'événement lui-même, et que personne n'apportait un vrai regard pour expliquer le chaos libyen. Jusqu'à ce que je me mette à parler avec une réalisatrice qui s'appelle Anne Poirret, qui a un producteur, Marc Derdugros, et qu'on se mette d'accord que, pour expliquer le chaos libyen, il faut expliquer le fonctionnement tribal de la Libye. Et à partir de là on va comprendre. Le tribal, les milices, et comment aujourd'hui on en est arrivés là. Et donc on est partis de l'idée : la Libye, l'impossible Etat-nation. Il n'a jamais été un Etat reconnu à l'international, et malgré ses tentatives jusqu'à aujourd'hui, il ne va pas y réussir à cause du fonctionnement tribal. Ce n'est pas seulement la Libye, mais parler de la Libye comme ça, d'un seul coup c'était pas raconter l'argent de Sarkozy, les infirmières bulgares, le médecin palestinien, les relations avec la France, le pétrole, ... tout d'un coup on prenait un peu de distance. Et dans tous les films qu'on fait on essaie de mettre cette distance. Ce qui fait qu'on change et qu'on décale un tout petit peu la façon dont on regarde tout et je pousse tous les gens qui viennent me voir à essayer d'aller un tout petit peu plus loin que simplement réagir à ce qu'on a en commun, je veux dire on lit les mêmes articles, on lit la même presse, on a les mêmes informations, mais à partir de ces mêmes articles et de cette même presse, si on commence à analyser ou à faire recouper des choses, on peut peut-être essayer d'aller un peu plus loin. C'est ce plus loin qui m'intéresse, parce que, d'abord on n'a pas cinquante films à faire, on en a dix à faire en géopolitique, donc il faut forcément qu'on prenne les dix films qui sont des

films essentiels et importants. Non pas que les autres ne sont pas intéressants, ils sont moins, moins importants.

- **Vous avez un quota, vous disiez, sur des films à faire sur une année ?**

Chaque case a un certain nombre d'objectifs. On a quinze en Investigation, on a six 90 minutes en Histoire, on a dix en Géopolitique. Maintenant c'est évident que si quand j'ai fait mes dix films on me propose un film extraordinaire, je vais me bagarrer pour le faire et on trouvera l'argent pour le faire. Mais on est obligé de fonctionner, dans la mesure où on se partage la programmation et la production avec un partenaire allemand, de faire moitié-moitié. Donc moi je ne peux pas en faire cinquante et lui dix. Donc c'est 25-25, il faut respecter. Ou si moi j'en fais trente, c'est que moi je lui ai donné cinq autres objectifs à faire autre part. On est dans cet équilibre. On n'est pas une chaîne seule, comme le sont France Télévisions et autres, donc ça rend les choses un peu plus compliqué. Il faut que je tienne compte également de ce qui se fait là-bas.

- **Je reviens un peu sur le processus de sélection, parce que ce qui est intéressant c'est que visiblement vous avez une vraie discussion avec les réalisateurs qui vous amènent des projets. Donc il y a une forcément une part de projets spontanés, y a-t-il une part de commandes ou pas du tout ? Et cette discussion peut amener à faire évoluer un projet ?**

C'est très rare qu'un projet écrit soit le projet qu'on va tourner. A partir du premier projet écrit, c'est un premier *draft*, on se met à parler. On se met à parler, et dans cet échange on se met d'accord sur le film à faire. Donc on peut, on réoriente les choses, on dit « mais je ne comprends pas parce que vous n'avez absolument pas parlé de ça, mais vous parlez trop de ça, mais ça, ça intervient déjà dans un autre film qu'on est en train de faire, donc ce serait mieux de simplement le citer, l'évoquer, mais pas le traiter ». Et donc évidemment moi j'ai un regard beaucoup plus global sur ce qu'on fait déjà, sur ce qui me semble manquer par rapport à leur proposition. Et donc c'est avec ce dialogue-là qu'on va trouver, et pour eux, et pour nous, le film qu'on va faire ensemble. Maintenant il peut se trouver qu'un réalisateur ou un producteur dise, non moi c'est ça que j'ai envie de faire, et à ce moment-là, je lui dis ce n'est pas ce que je peux faire.

- **Du coup, forcément, il y a une ligne éditoriale qui se traduit, et donc sur des questions de géopolitique, et en particulier sur la Syrie, sur les**

conflits, quelle est la ligne directrice ? est-ce qu'il y a une ligne à ne pas franchir, des choses à ne pas dire ou faire ?

Non, on fait des films engagés, mais on ne fait pas des films militants. C'est-à-dire que, évidemment j'ai un point de vue, un regard, que je vais confronter à un autre regard, et de la même façon pour l'auteur réalisateur et le producteur. S'il y a besoin on fera intervenir également des gens qui sont à l'opposé de ce que moi je peux penser, ou de ce que même le réalisateur pensera, parce que je pense que c'est aussi une façon d'expliquer. On essaiera de ne pas être forcément unilatéral, mais d'apporter, de croiser les points de vue, de croiser les opinions, et de croiser les regards. Pour évidemment à la fin dire des choses. Mais c'est vrai que, oui, on essaie de faire attention à la façon dont on utilise les images, à la façon dont on montre les cadavres, à la façon dont une parole ne doit pas être délatrice, on fait attention à tout. On fait attention au moindre mot sur le commentaire. Bon, on travaille beaucoup sur le Moyen-Orient et le Proche-Orient. Dans le conflit Israélo-Palestinien, chaque mot est pesé, chaque attention est pesée. Et parfois je reçois le commentaire et je lui dis « non, on ne peut pas dire ça – pourquoi on ne peut pas dire ça ? – pour telle ou telle raison, donc si tu veux garder cette idée il va falloir le dire autrement ». Donc on cherche comment le dire autrement, en gardant la même idée. On est là en tant qu'éditeur pour surveiller ce genre de choses. Ce n'est pas du contrôle, parce que ça se fait dans l'échange. Mais à partir du moment où on est d'accord sur une intention, sur un contenu de film, on ne peut pas avoir le contraire à l'arrivée. Donc on sait plus ou moins le cadre dans lequel le film se fait. Si jamais quelqu'un vient et dit, voilà, j'ai finalement interrogé tel ou tel extrémiste radical, il faut voir comment ils l'ont introduit à l'intérieur de leur dispositif. Est-ce que c'est de façon ironique, est-ce que c'est de façon décalée, est-ce que c'est repris par un commentaire qui va nous expliquer les propos de façon à pas lui donner entièrement la parole qu'il dit qu'il faut tuer tous les sunnites, je ne vais pas laisser un truc comme ça.

- Mais pourtant sur les films sur la Syrie il y a quand même des propos assez virulents, donc là-dessus il y a une vraie liberté ?

Il y a une liberté totale, c'est-à-dire qu'on ne fait pas des films Bisounours quand on parle de la Syrie. Il faut dire des choses. Il faut dire les choses parfois de façon provocatrice, mais aussi dire les choses en les analysant. Il faut les légitimer, les justifier, les décrypter. L'idée de tous ces films c'est pas d'apporter des points de vue, c'est d'apporter des clefs. Donc en apportant des clefs on va s'appuyer sur un tel, ou

on va s'appuyer sur tel propos. Peut-être que ce sera un propos... le fait d'avoir quelqu'un disant qu'il ne veut pas parler, mais en mettant qu'il représente telle association ou tel organisme politique, ça en dit beaucoup plus que s'il avait développé une théorie sur ce qu'il pensait. Tout ça c'est utilisé à l'intérieur des choses. Ou un commentaire qui dira « nous avons contacté toutes les agences de presse pour réagir aux propos de monsieur untel, aucune n'a voulu réagir ». Ça dit les choses. Et ça participe et ça construit et ça structure le film. Ça fait partie de ce qu'on voit. Et en tant qu'éditeur il faut aussi faire attention parce qu'on a aussi une responsabilité envers le public. Vis-à-vis de l'Etat qui nous subventionne, puisqu'on est une chaîne publique, dans la façon dont on dit les choses.

Il n'y a pas de pression mais il y a une vigilance permanente. Mais c'est une vigilance permanente qui parfois se fait comme l'utilisation de la publicité, donc à l'intérieur d'un film, en disant, est-ce qu'on peut utiliser cette image ? Oui parce qu'elle expliquée, et si elle n'était pas expliquée tu ne pourrais pas parce qu'on pourrait croire que tu la supportes, ou que tu utilises la publicité à l'intérieur d'un film, alors qu'on n'a pas le droit de le faire. Voilà ce sont toutes ces petites nuances auxquelles on veille, de façon permanente. Et quand on fait de la politique c'est important d'y faire attention.

- **J'aimerais revenir sur quelques films. Je pense notamment au film d'Abunaddara où c'est plutôt une mise bout à bout avec beaucoup d'images amateur, mais il n'y a pas de commentaire extérieur, donc le parti pris ici et les images brutes livrées comme ça, comment le projet se monte et cela ne pose-t-il pas un problème de manque d'explications après ?**

Moi je considère que la façon dont eux travaillent... d'abord l'idée du film c'était essayer de montrer comment les positions et comment le conflit avait évolué entre 2011 et 2014. Donc on commençait avec l'enthousiasme des rues, et puis on allait vers le déchirement, puis on allait sur les factions, puis on allait jusqu'à aujourd'hui l'incompréhension et le régime qui restait des deux côtés, et on introduit Daesh évidemment. Ça s'inscrivait dans le temps, puisque l'idée c'était de faire une immersion à brut dans les quatre ans du conflit. Maintenant Sharif Kiwan est venu sur le plateau pour expliquer.

- **Oui, ce qui est intéressant puisque des clefs sont livrées et avoir un regard qui vient expliquer avant le film, c'est important d'introduire un film, et pas juste celui-ci.**

Alors c'est bien mais moi je dirais que ce n'est pas forcément là où Arte excelle, parce que la manière dont on fait des plateaux, dont on fait parler les gens, c'est vraiment pas terrible.

C'est-à-dire que moi ...je trouve qu'on ne réfléchit pas assez à la façon dont on devrait le mettre en forme, dont on devrait restituer. Parce que le plateau classique pour faire parler ou pour un entretien porte rarement ses fruits. C'est toujours évidemment le documentaire qui porte les choses, et il y a après une espèce de retombée. Mais elle est certainement nécessaire et importante pour décrypter mieux, pour aider les gens à voir un peu plus. Mais quelques fois ça ne joue pas toujours, quelques fois ça ne fait que répéter, quand c'est après, ce qui a été dit, quand c'est avant on a pas toujours dit les choses avec la plus grande justesse pour permettre aux gens de rentrer dans ce qui va suivre. Mais, ok, c'est un point de vue qui est un peu décalé puisqu'on continue de faire ça...

- **Mais donc pour vous il faudrait que cela se fasse comment ? Que cela prenne quelle forme ?**

Non mais, dans ce contexte-là, la soirée avec ce film-là, d'abord il y a eu le 28 *minutes* qui a introduit la problématique syrienne et qui célébrait, enfin, qui marquait la date anniversaire. Puis ensuite il y a eu Sharif Kiwan qui est venu sur le plateau, puis après il y a eu encore ça, et il y a eu un autre film entre les deux ...

- **Oui et il y a eu aussi des courts-métrages, de fiction, qui étaient d'autres regards.**

Oui, il y a tout ça, donc évidemment on pense à tout ça, on pense à ça mais l'idée c'est qu'il y a aujourd'hui plein de films qui ne font que répéter ce qui existe déjà, qui sont proposés par des réalisateurs qui continuent d'aller en Syrie, qui continuent à documenter le conflit, mais qui pour moi ne vont pas suffisamment loin. Pour moi ils ne vont pas suffisamment loin dans la façon qu'ils ne tiennent pas compte de tout ce qui précède. Chaque réalisateur qui débarque dans un lieu de conflit a l'impression qu'il va tout nous raconter, qu'il découvre tout et rien d'autre n'existe. Moi je pense que, bon, en tant que diffuseur j'ai besoin de savoir tout ce qui existe pour me dire, voilà. Et moi tout ce que j'ai fait, pour aller plus loin, j'ai besoin de le maîtriser. C'est pour ça qu'il y a des films, non pas qui ne sont pas biens, que je ne prends pas,

mais je pense que ça on l'a déjà dit, on l'a déjà fait et que là c'est à l'info de continuer à documenter le conflit. C'est pas forcément au documentaire de le faire. Si le documentaire doit s'en saisir il faut trouver également comment le faire.

- **Et, justement, là-dessus, vous avez diffusé à un an de différence il me semble, deux films qui se répondaient, je ne dirai pas qu'ils se répétaient mais on avait des plans qui avaient visiblement été filmés ensemble. C'étaient *Homs, chronique d'une révolte*, et *Au cœur de Homs*.**

Oui, c'est possible. Mais enfin, *Retour à Homs*²⁴⁶ est un film qui a été fait sur trois ans. Alors qu'on a continué à faire des choses. En fait, c'est pas ça. Pour *Return to Homs*, dans la soirée courts-métrages qu'on a fait l'année qui précédait, j'ai utilisé 26 minutes à l'intérieur de cette soirée. Il y avait quatre documentaires, *Retour à Homs* faisait 26 minutes, ça ne s'appelait pas *Retour à Homs*.

- **C'était *Au cœur de Homs*, de Youssef al Kourdi.**

Exactement, mais c'était le même réalisateur²⁴⁷. Simplement c'était un an avant et ça leur a permis de financer le 90 minutes. Donc ce sont les mêmes images qui ont été utilisées et l'approche était la même. On a essayé un tout petit peu de gommer, mais c'était impossible de gommer. Mais l'idée c'était de leur permettre d'inscrire déjà le film, qui allait devenir un 90 minutes, dans ... De l'inscrire quelque part dans sa gestation. C'est pour ça. Et ils avaient besoin de financement, oui.

- **D'accord, parce que, tout à l'heure nous parlions du fait d'essayer de ne pas faire ce qui avait déjà été fait et donc ça me paraissait au départ problématique. Mais c'est intéressant car là l'amorce a permis de développer un projet plus grand.**

Oui. Mais de la même manière qu'il arrive qu'il arrive qu'on essaie de travailler avec Arte Reportages. Quand un même producteur et un même réalisateur proposent un 26 minutes à diffuser tout de suite, et que moi je peux prendre un 52 minutes derrière, qui va prendre beaucoup plus de temps à être fabriqué. Donc l'un répond à une demande immédiate, l'actualité à chaud, et moi à autre chose, dans la mesure où je diffuserai, je ne sais pas, huit mois ou un an plus tard. Mais ça se combine également comme ça.

²⁴⁶ Le titre étant en anglais, *Return to Homs* a en fait été traduit en français par *Homs, chronique d'une révolte*.

²⁴⁷ En réalité, il s'agissait de deux réalisateurs identifiés comme, Talal Derki et Youssef al Kourdi. Mais visiblement Youssef al Kourdi était un pseudonyme pris lors de la première diffusion (qui n'était pas le film entier). A la fin du film il était inscrit « tous les noms ont été changés par mesure de sécurité ». Ceci expliquerait donc les images similaires, la trame narrative identique, mais les noms différents.

- **Sur la diffusion de *Step by Step* maintenant, qui est un bond dans le passé, comment est venue l'idée de le diffuser, pourquoi ? Parce que c'est, je trouve, un documentaire assez génial qui révèle beaucoup de choses par rapport à ce qui se passe aujourd'hui. C'est un éclairage formidable. Mais il fallait le ressortir...**

Mon travail, c'est d'être attentif à tout ce qui se fait, et d'écouter, et de réagir à tout ce qui se fait. Si je rencontre Ossama Mohammed²⁴⁸, parce qu'on participe ensemble à un colloque sur la Syrie à Montpellier. Qu'on se met à discuter, qu'il me parle de ce qu'il a fait avant et qu'on parle du conflit syrien et m'explique le film qu'il a fait en me disant « je l'ai fait à tel moment et ça correspondait à ça », je lui demande si je peux le voir. Une fois qu'il me le montre, je lui dis, ça explique tout. Sur la façon dont aujourd'hui les campagnes syriennes sont en train de réagir à la fois vis-à-vis du régime et vis-à-vis de la rébellion et de l'armée de libération. Je lui dis, je le prends ce film. Et il est en noir et blanc, et tout, et ça m'est égal parce que je pense qu'il donne une clef qui est très importante. C'est pas plus compliqué que ça. C'est pour ça que je dis que j'ai besoin de tout voir. Même si je me dis qu'il y a, a priori, peu de chance pour que je le prenne parce qu'en écoutant je retrouve des choses et je me dis non. Quelque fois, bon, soit je suis convaincu par la parole et le film me déçoit, ou au contraire la parole est pas terrible mais je vois le film et c'est formidable. Donc il faut écouter, il faut voir, et il faut regarder, tout ce qui se fait. C'est comme ça que c'est arrivé. Et donc dans la construction de la soirée, quand je l'ai construite, je connaissais le film *Damas mon premier baiser*, parce que je connaissais Lina Alabed que j'avais rencontré en Syrie. Je venais de voir à l'Idfa²⁴⁹, à Amsterdam, le film de cette jeune femme qui témoignait de ses nuits et ses pleurs, et je l'ai trouvé absolument formidable ce film, donc je l'ai pris, après il y avait *Step by Step*, et puis il y avait encore ce film sur *Homs*, et puis il y avait Abunaddara qui nous a fait toutes les jointures avec ces petits films, où il y avait une femme enceinte, un ballon qui tapait, on avait le bruit, ... Qui était pour moi essentiel, parce que tout d'un coup on avait une évocation du conflit à travers une création cinématographique qui était incroyable. Et c'est ce que j'ai trouvé chez les réalisateurs syriens, c'est cette envie de décliner la situation avec des essais de cinéma, qui allaient beaucoup plus loin que la façon dont la plupart des occidentaux regardaient.

²⁴⁸ Le réalisateur de *Step by Step* et d'*Eau argentée, Syrie autoportrait*.

- **C'est vrai que c'est ce qui est intéressant dans la programmation d'Arte, c'est qu'il y a ce parti pris sur le documentaire, sur sa forme cinématographique...**

Absolument, oui.

- **... et il y a un vrai travail de recherche, au-delà. Et c'est forcément aussi une question que je me posais, sur cette programmation-là en tout cas, sur le fait qu'on puisse continuer à parler et faire résonner le conflit à travers des documentaires qui n'étaient pas en premier lieu portés sur le conflit. Pouvoir susciter d'autres émotions avec des courts, des documentaires différents, tout en restant connecté à la question, c'est une chose qui n'existe pas en dehors d'Arte. Enfin, pour revenir à Ossama Mohammed, à propos d'*Eau argentée*, *Syrie autoportrait*, cette fois, qui a été primé et encensé, on peut revenir sur le processus de sélection du film ?**

Alors, *Eau argentée*, c'est trois pages qui arrivent ici, où on évoque, qui sont trois pages très oniriques qu'Ossama Mohammad a écrites, mais qui ont été traduites en français. Et puis c'est Ossama Mohammed. Et ça a été envoyé à la direction, et ça revient ici, et on demande « qu'est-ce que t'en penses ? ». Bah, j'en pense qu'on va le faire. Je ne sais pas quel film, de quel film on parle, mais je pense qu'il faut continuer à travailler sur le conflit syrien. On a un réalisateur de cinéma qui nous propose quelque chose avec une écriture qui sera certainement incroyable, donc il faut lui trouver une place et il faut le faire. Et c'est comme ça que ça devient, ça passe à La Lucarne, et c'est Lucciano Rigolini qui l'accompagne. Mais à partir de ce croisement et de ce dialogue qui se met en place. Et c'était ce dialogue qui nous a tout d'un coup accroché, et où on s'est dit, tiens, il y a quelque chose que personne d'autre ne nous a proposé.

- **Oui, parce que c'est un véritable pari...**

Et c'est un pari complet.

- **C'est un format, une esthétique à la limite du conceptuel sur certains plans. Il y a un rythme très particulier qui fait que ce n'est pas évident, sur une chaîne, de diffuser ce genre de choses.**

²⁴⁹ Festival de documentaire.

Mais *Eau argentée* se décale de ce qu'on fait en géopolitique. Encore que moi je l'aurais pris, je l'aurais pris pour la case géopolitique sans aucun problèmes. Parce que, comme j'ai pris les autres en disant il n'y a pas d'analyse et il n'y a pas d'expertise, bon, la force du film elle est autre part. Ce que dit le film est suffisant pour qu'on puisse lui donner sa place, y compris dans une case géopolitique. Donc, moi ce n'est pas parce que c'est l'intitulé géopolitique qu'il faut pas réfléchir à ceux qui racontent, à ceux qui témoignent. Là dans une case géopolitique on fait de l'animation, on fait du témoignage direct. On peut dire, ouais mais là ils sont où tes experts ? Mais parfois les experts c'est les gens, les meilleurs experts de leur propre situation. Pas tout le temps, mais ça peut arriver, donc voilà. Chaque film est un cas, chaque intention nécessite d'être réfléchi et de voir ce qu'on peut en tirer, et de voir si c'est vraiment le plus pertinent. Pour toujours essayer d'aller un tout petit peu plus loin. Je ne dis pas qu'on va énormément plus loin, mais on va quand même un tout petit peu plus loin.

- **Et, je ne sais pas si ça c'est de votre ressort, mais sur la question du développement du webdoc, vous avez un regard là-dessus ?**

Non, le webdoc, moi je dirais, pour moi c'est une chose très importante. Parce que je pense qu'on a initié tout ce qui s'est fait en webdoc avec *Gaza-Jderot*, que j'ai lancé, et qui à partir de là a permis... alors, c'est pas parce que c'était moi, mais je pensais qu'il y avait une forme dans le *Gaza-Jderot* qui avant d'être un documentaire installait quelque chose du conflit israélo-palestinien, qui devenait tout d'un coup visuellement imparable et palpable. Et du coup je trouvais que c'était aller un peu plus loin que ce qu'on pouvait raconter ou ce qui avait été fait. Maintenant aujourd'hui il y a une unité qui s'occupe du web et qui développe en parallèle des projets que nous on développe en documentaire, des concepts, des choses qui vont de pair. Mais on sait plus ou moins ce qui se fait. Il y a des choses qu'on suit un peu plus, des choses qu'on suit un peu moins, parce que ça dépend des personnes, de qui fait quoi, de si c'est isolé, ... Mais si on lance un webdoc avec un film que nous on soutient on le suit toujours, oui.

- **Donc en l'occurrence sur *Journaux Intimes de la Révolution*...**

Non, là c'était ARTE Strasbourg, et ça n'avait rien à voir avec la programmation directement qu'on faisait. Non, le prochain webdoc qui va être fait c'est pour *Les 18 fugitives*, qui est un film qui va être diffusé dans le cadre du festival documentaire du mois de novembre et qui est sur une histoire qui s'est passé dans un village

Palestinien, Betsahrur, dans les années 1990s, où les Palestiniens ont fait venir des vaches d'un kibboutz communiste israélien, qu'ils les ont caché au gouvernement et à l'administration israélien qui est devenu complètement fou, parce qu'ils ne voulaient pas payer les taxes. Et donc on va avoir ces vaches qui seront représentées par des personnalités très différentes, en animation, et qui raconte ce fait là. C'est-à-dire la résistance, une résistance pacifiste à l'occupation. Ce film là a pris 5 ans pour être fait. Parce que c'était fait par des palestiniens, donc c'est compliqué, mais il y a un webdoc en parallèle qui va commencer certainement un peu avant, en octobre.

- **C'est amusant parce que je repense au film de Sofia Amara qui est repartie, il me semble que c'est dans son documentaire aussi, et expliquait dans son livre son épisode avec une photographe, Caroline Poiron, sur le terrain. Et il y a eu un webdoc justement à partir des photographies et vidéos de Caroline Poiron. Comme elles sont parties ensemble, elles ont nourri le même travail documentaire, mais c'est une autre chaîne qui a développé un projet de webdoc.**

C'est pas ça, c'est que moi je ne voulais pas reprendre un film de Sofia Amara qui repartait sur ses traces, de la même façon que je n'ai pas pris un film de Manon Loizeau qui voulait repartir sur ses traces, ou un film de Paul Moreira, qui repartait avec les combattants. Je leur disais, vous faites ce que vous voulez mais moi je ne vous suis pas là. C'est pas grave et c'est très bien que d'autres chaînes le fasse.

- **Et sur Sofia Amara c'est assez proche sur le côté enquête et terrain du travail de Paul Moreira par exemple, que vous disiez ne pas vraiment aimer.**

Exactement, sauf que, c'est quoi la différence ? Quand Sofia Amara, alors que moi je suis déjà en train de bosser sur la Syrie, le producteur m'appelle et me dit j'ai une réalisatrice qui vient de sortir de la Syrie, avec des rushes absolument incroyables, est-ce que tu veux les voir ? Je lui dis oui, je viens les voir. Une fois que je vois je lui dit ok on fait un 52 minutes. Et c'est immédiat parce que c'est la première fois qu'on a cet accès au conflit.

- **Oui vous êtes les premiers à avoir diffusé.**

Voilà. Et du coup je dis, comme on a la soirée, ici c'est plus facile de convaincre. Mais, par exemple, je ne me suis pas précipité sur le film de Yuri Maldavsky qu'il m'a montré. J'ai trouvé que les images étaient bien, mais je lui ai dit, pour le moment je ne peux pas te le prendre, donc va voir autre part.

- **Parce que vous aviez une logique différente ?**

Parce que là on est dans une logique différente et c'est plus à Strasbourg de suivre ce genre de film. Donc je lui ai dit d'aller voir Strasbourg, même si je savais qu'ils ne pourraient pas le prendre. Mais de la même façon quand Stephanie Lamoray rentre au Bahrein clandestinement et suit l'opposition, pendant un moins, qu'elle ressort avec ses rushes et que le producteur m'appelle pour venir voir les rushes, je les vois et je le prends tout de suite. Sofia Amara vient de m'envoyer ce qu'elle est en train de tourner sur la Syrie, donc je vais regarder. En disant est-ce que tu veux pas regarder, elle fait ça avec Kappa. Je vais regarder. Mais Sofia Amara elle a fait d'autres trucs autour d'un repentis du Hezbollah qui s'était converti au christianisme, et ça ne m'a pas intéressé. Je ne saute pas au plafond sur tout parce qu'en même temps quand on connaît, quand on sait, quand on voit les tenants et les aboutissants, il faut aussi savoir ce qu'on peut prendre et ne doit pas prendre.

Annexe 2 : entretien avec Sofia Amara, réalisatrice de *Syrie, dans l'enfer de la répression*.

Réalisé par Skype, 21/08/2015.

- **Dans les grandes lignes, pourrait-on revenir sur le projet initial de votre film, *Syrie, dans l'enfer de la répression*, sur le projet initial et ce qui vous a amené à le faire, ce que vous vouliez faire avec ce film ?**

Ecoutez, je vais vous répondre mais si vous voulez avoir une réponse plus détaillée, parce que malheureusement le temps m'est compté, je vous invite à lire le livre que j'ai écrit

- **Que j'ai lu, dévoré, annoté.**

Je vous renvoie à ce livre parce que si vous avez besoin de beaucoup de détails, j'ai mis là-dedans ce que j'avais dans les tripes, donc là ça ne me reviendra pas avec autant de détails, mais en gros, comme je l'explique dans le livre, longuement, ce qui m'a poussé à y aller c'est que justement il n'y avait pas de presse qui allait en Syrie, et que la révolution avait déjà commencé trois mois plus tôt. Que j'y avais été au moment où elle était en train d'éclorre, et ce qui m'a poussé à y aller, eh bien c'est l'interdit. Pour résumer tout ce que j'ai expliqué dans le début du chapitre 3 de mon bouquin. Mais c'est, d'abord mon intérêt évident pour la région du Proche-Orient, pour la démocratie et tout ce qui touche aux questions de démocratie et de libération des populations qui sont sous le joug de régimes dictatoriaux depuis des décennies, comme c'est le cas de la Syrie, et l'incroyable miracle que cela a constitué puisque la Syrie, justement, était un des régimes les plus brutaux et que donc c'était plus qu'intéressant de voir ce mouvement éclorre. Et c'est pour ça que j'y ai été, sans compter donc que c'était interdit à la presse et que c'était un double défi pour moi.

- **Et sur la question du format documentaire ? parce qu'il y a un véritable engagement de la part de l'auteur, contrairement à un reportage classique, donc pourquoi la forme documentaire ?**

Ça c'est ce qu'on apprend dans les classes, mais pour être franche avec vous, et c'est normal, enfin tout le monde le sait, du moins pour les collègues, quand un journaliste rentre dans une zone pareille, en tout cas c'était mon cas, on ne sait absolument pas avec quoi on va ressortir. Avec une balle dans la tête, avec un reportage de 5 minutes

ou un long documentaire, d'accord ? Donc ce n'est absolument pas moi qui avec mon ordinateur ai créé le séquenceur ou le synopsis du film. Je savais que quelque chose se passait, je voulais y aller, je ne savais pas si j'allais ressortir avec de la vidéo, ou pas, si j'allais ressortir ou pas, on ne peut pas savoir. Le fait d'avoir pu être aussi près pendant aussi longtemps, aussi longtemps... je l'ai quand même filmé en neuf ou dix jours, mais on ne sait pas du tout. On fait un séquenceur avec l'idée de faire plutôt un doc créateur ou plutôt un reportage assez carré quand on maîtrise le terrain. Quand on ne sait pas du tout comment ça va se dérouler l'intérieur... moi les gens que j'appelais depuis Beyrouth ils me disaient « viens pas, ils tirent sur tout ce qui bouge », donc voilà, j'y allais sans savoir ce qui allait m'arriver. La preuve, je n'ai même pas pris de caméraman alors qu'à la base je ne suis pas caméraman, je ne suis pas cadreuse. C'est moi qui ai tout filmé. Donc on va à la pêche, on ne sait pas. On a une idée à peu près, on veut raconter ce qui se passe dedans, mais on ne sait pas. C'est en fonction du terrain, de ce qu'on y découvre, de comment ça se passe, de combien c'est facile ou pas de le faire, qu'on arrive à sortir avec des rushes. On décide après de la manière dont on les montre, parce qu'on a pu tourner de cette manière ou d'une autre. Là c'était en l'occurrence, j'étais tous les jours prise par quelqu'un donc ça a fait un carnet de route intéressant, ça aurait pu se passer autrement.

- **Et justement, vous dites dans votre livre que vous êtes allée une première fois sur le terrain, puis vous y êtes retournée, vous êtes allée plusieurs fois en Syrie.**

Oui, chaque fois pour faire des documentaires différents.

- **Donc vous ne vous êtes pas retrouvée dans la situation de voir des rushes entre deux tournages, qui auraient pu ensuite faire évoluer ce que vous avez vu après ?**

Non, non. Je ne saisis pas exactement ce que vous voulez dire mais j'y suis allée à chaque fois avec une idée. La première fois c'était montrer la révolution. La deuxième fois c'était raconter l'évolution de l'armée libre et son manque de moyen, la troisième fois c'était raconter la chute imminente de Damas telle qu'elle était annoncée par les uns et niée par les autres. Non, les rushes... après bien sûr j'ai suivi mes persos, par affinité intellectuelle, mais le rôle des rushes n'a aucune importance. J'en ai beaucoup pris auprès des activistes mais j'en ai très peu utilisé, mais à chaque fois que j'en ai utilisé ça a été clairement mentionné en bas d'écran.

- **Et pas de surprise ou de déception après en voyant ce que vous aviez filmé ? en pensant que vous aviez capté quelque chose qui n'est en fait pas ressorti sur la pellicule ?**

Alors ça c'est un autre sujet. Non. Non je sais quand j'ai filmé quelque chose, et je sais tout de suite quand j'ai raté quelque chose. Ce qui, par contre, pour aller plus en avant dans la complexité de la fidélité de ce qu'on a filmé ou cru filmé, c'est très souvent, il y a des situations en paroles qui semblaient faire sens pour moi et que, au final au dérush, au montage on ne peut monter parce que sans images ça ne veut rien dire. Quand vous êtes le soir, qu'on ne voit pas clair, ça bombarde, on ne peut pas dire ce que disent les gens, ça a pu nous arriver, mais ça dans l'action on n'a pas le temps de s'en soucier et on ne sait même pas si on a eu ou pas eu le moment.

- **Sur la question des contacts, comment vous les avez trouvés ? comment vous saviez que vous pouviez avoir confiance en eux, sans tomber dans une manipulation anti-régime ?**

C'est deux questions en une, alors encore une fois je me permets, parce que je sais que vous aurez tout le temps une fois que je serai partie, de voir dans mon livre à chaque fois, c'est très simplement expliqué, la façon dont je fais confiance aux gens. Je peux vous faire très résumé, mais j'en écris des tartines parce que beaucoup de gens m'ont accusé d'être un agent de la CIA, du Qatar, etc. mais pour résumer de manière succincte, la première fois c'est parce que j'étais accueillie par une grande dame de la révolution qui est Suhaïr al-Atassi, qui m'a mis en contact avec ces activistes, donc aucun risque, et eux m'ont mené de lieu en lieu, et quand ils me mettaient dans les mains de quelqu'un j'avais confiance parce que c'étaient eux. La deuxième fois troisième fois, c'était avec l'armée libre, là encore ce sont des activistes et réseaux de passeurs qui m'ont passé vers l'armée libre et avec elle en général il n'y a aucun risque. Puis à Damas c'était la même chose, activistes, réseaux. Et ça part toujours d'une première source qui est une source sûre. Et doublement quand ce sont certains responsables libanais pro révolution qui m'avaient donné confiance en les réseaux de passeurs. Après pour la seconde partie de votre question, qui n'est pas totalement liée, sur le fait de savoir comment je ne me fais pas embarquer, c'est, disons, un peu l'expérience derrière. Quand on a fait vingt ans de métier on essaie de ne pas se faire remarquer, surtout quand on connaît parfaitement la langue. Deuxièmement, ce que je racontais ne pouvait absolument pas se prêter à une quelconque manipulation puisque dans un ca je racontais l'histoire d'activistes,

que je voyais moi-même derrière ma caméra se faire tirer dessus, dans le cas de l'armée libre j'ai raconté qu'ils avaient pris un endroit, qu'ils étaient en mode défensif, je le vois bien je le filme, j'entends ce qui se dit derrière moi alors qu'ils ne savent même pas que je parle leur langue. Bon, après bien sûr il y a le fait de ne raconter l'histoire que d'un côté, moi quand la révolution a éclaté bien sûr, je vais vers la principale info, c'était la révolution. Après on a envie de faire un autre reportage, comme on suit une histoire, et de le faire avec le régime plutôt, qu'ils nous racontent leurs sons de cloche et pourquoi ils traitent ces activistes de salafistes et pourquoi ils les jettent en prison par milliers. Ça par contre ça n'a pas été possible parce qu'après mon premier reportage, vous le savez, c'est également dans le livre, j'ai été arrêtée à l'aéroport et recherchée par les renseignements de l'armée de l'air qui sont les plus redoutables et donc il n'était plus questions d'aller côté régime.

- **Une autre chose qui m'a frappé c'est un manque d'analyse géopolitique, qu'on retrouve plutôt dans votre livre...**

Il n'y a pas d'analyse géopolitique où ça ?

- **Dans votre film.**

D'accord, alors c'était quelque chose que je n'avais pas compris. Donc la question c'est qu'il y a peu d'analyse géopolitique dans le film mais il y en a dans le livre, pourquoi ?

- **Non c'est plutôt, ce n'est pas une critique attention, mais c'est que globalement, enfin j'ai étudié tous les documentaires qui ont été diffusés entre 2011 et 2015 en France sur le conflit, et c'est une constante, on a des documentaires sur le terrain et beaucoup dans l'affect, sur la population et cela donne de très beaux documentaires, mais qui sont globalement avec moins d'analyse géopolitique, et c'est une chose qui m'a marqué. Et dans votre documentaire en l'occurrence aussi. Donc par rapport au choix de mettre l'analyse dans votre livre et pas dans le documentaire...**

Non mais, Floriane, en télé, on nous demande, on nous impose des formats, on nous impose ces approches d'un documentaire. De moins en moins la télévision française s'intéresse à l'aspect géopolitique. Et puis dans le cas de mon premier documentaire il n'était pas du tout question de faire de la géopolitique. C'était une population qui se levait pour demander la liberté, derrière ça il n'y avait pas beaucoup d'analyse à faire. Donc là, même si moi-même j'avais mes idées, mais elles semblaient seulement à pouvoir émerger. Ensuite c'est plutôt un reportage plutôt de guerre avec une armée,

donc là encore ce n'était pas mon choix du tout de faire de l'analyse politique, mais de dire attention il y a une armée libre, ils sont modérés, mais ils sont tous seuls, attention ça risque de déraiser. Voilà, c'était ça mon propos et pour moi il était rempli, et encore géopolitiquement il y avait pas vraiment de « tirer le fil rouge, tirer le fil vert ». Et sur Damas, l'objectif c'était Damas, donc là encore vous savez en documentaire et en reportage on n'a pas toujours l'occasion de faire du géopolitique, tout simplement parce que le client ce n'est pas ce qu'il demande. Et enfin, quand on prend un livre, on a plus de temps, et là on a plus de choses qui se sont passées entre temps, et on a pu analyser ce qu'on a vécu à ses premiers émois, d'accord ?

- **Alors, j'ai rencontré Alex Szalat, et il m'a parlé du fait qu'il avait un dialogue avec les réalisateurs en amont, pendant et après. Vous c'est différent, en tout cas pour le premier film, vous n'avez pas eu d'influence puisqu'il n'a eu connaissance de vos rushes qu'une fois que vous étiez rentrée, mais il y a eu quand même un dialogue ensuite entre vous au niveau de la conception, du montage ?**

Alors, avec Alex, qui est un homme extraordinaire, il n'y a pas eu du tout de communication avant, pour la simple et bonne raison que moi je suis partie, n'étant pas du tout sûre de moi, ou de ramener quelque chose, et par conséquent comme je suis très respectueuse de mes employeurs, je n'ai voulu impliquer personne. Je suis partie toute seule, et ce n'est vraiment qu'à la dernière journée que mon rédacteur en chef m'a dit « mais non, si tu pars je te couvre, je suis là, je me charge de la production », et donc, voilà. Ça c'est un rédacteur en chef, ce n'est pas un acquéreur. Rédacteur en chef de boîte de prod, donc il fournit des films aux chaînes. Donc on est allé, on n'avait pas d'acheteurs, on ne savait rien. Quand je suis revenue, évidemment mes rushes ont été montrés et, *thanks god*, ils ont plu. Après, on a raconté ce qu'on a vu, et comment on allait le monter, ils ont trouvé ça très bien, on l'a monté. On a fait un visionnage comme c'est le cas à chaque fois, il y avait des petites remarques qui sont faites ici ou là, des petits rajustements qui sont faits et après le film est prêt.

Et si par hasard vous voulez dire par là le fait que le diffuseur n'ait pas imposé dès le départ, on ne s'est même pas vu, il ne savait même pas, ils n'avaient même pas idée que le projet était en train de se faire. Là encore, si c'est pour revenir à la question sur le géopolitique que vous posiez, à ce moment-là c'était hors sujet. Là, qu'on l'ai vu ou pas avant, le truc c'était de rentrer et voir ce qui se passait. Donc c'était ça l'objectif. Là encore il n'y avait pas encore matière à la moindre analyse, puisque la

seule chose qu'il y avait c'était une armée, des activistes, et un embryon de lutte armée qui voyait le jour.

- **Et vous me disiez être partie sans prévenir personne pour ne pas engager une personnalité tierce, maintenant, en repartant vous continuez à être soutenue ? et comment ça se passe, puisqu'on sait que beaucoup de boîtes de production ne veulent plus justement suivre des personnes qui partent en Syrie notamment ?**

Ah bah non, il y en a de moins en moins. Il n'y en a presque plus d'ailleurs.

- **Parce que c'est un engagement d'envoyer quelqu'un...**

C'était quoi la question du coup ?

- **Eh bien, vous, par rapport à votre producteur, y a-t-il des oppositions qu'il aurait pu faire à l'un de vos projets, et pas juste sur la Syrie ?**

Floriane, je vais essayer de vous répondre. Pour la Syrie, c'était le premier, j'y suis allée seule, après j'y suis toujours allée avec l'accord de ma rédaction, puisqu'ayant prouvé qu'on pouvait filmer en Syrie, il y a plein d'autres films qui ont été faits après, je suis sûre que si je n'y avais pas été, il y aurait eu quelqu'un d'autre qui y serait allée de toute manière. Ce n'est pas non plus la Corée du Nord. Après j'ai toujours eu l'accord de ma production, des fois elle me l'a refusé et on n'a pas pu filmer, en l'occurrence c'était pour des chaînes publiques, et là l'Etat français avait son mot à dire. Après pour tous les autres films, je ne vais jamais sans avoir un projet pré-vendu, ce qu'on appelle pré-vendu, c'est-à-dire validé par une boîte de prod et un diffuseur, là c'est la norme, normalement, on ne va pas filmer sans avoir d'acquéreur, c'est clair.

- **Juste une dernière question par rapport aux syriens que vous avez rencontrés et qui ont témoigné, il faut assurer une certaine protection de leur anonymat, par rapport à ce qu'ils racontent et ce qu'ils peuvent vous donner. Je pense aux images qui révélaient les massacres du régime dans les hôpitaux militaires. L'homme disait ne pas avoir diffusé ces images car étant le seul à être rentré il aurait été retrouvé tout de suite, et pourtant on les a diffusées, et vous le montrez dans votre documentaire. Donc comment vous êtes sûre que le régime ne mettra pas la main sur le régime.**

Non, vous devez confondre. J'ai fait pas mal de films depuis, tout est clairement expliqué dans le bouquin, et si je vous y renvoie c'est que je crains de devoir partir alors que vous aurez encore besoin d'infos. Enfin on peut en débattre longtemps, mais

sur ce cas particulier, il y a u médecin, que j'ai vu, que dans mon film, que je filme de derrière avec son accord, en ayant changé son nom, en ayant changé l'hôpital même où il travaille. Même si je donne un faux nom c'est un faux pour protéger les gens. Lui il était d'accord, et il pensait que vu de dos et en ayant changé son nom on ne le reconnaîtrait pas, ça c'est une chose. Après je parle de photos et de vidéos qui ont été filmées par un autre médecin, que je ne connais pas. Je ne sais pas si c'est quelqu'un que j'ai rencontré ou pas, je dis c'est peut être lui, et puis je montre les photos, mais ce monsieur, donc les photos existent et sont sur le net bien avant que moi je ne les mentionne, il n'y a aucun souci. Je dis ça aurait pu être lui, ok ? Mais même si c'est lui son nom et la mention dans le film est fausse. Je mentionne des vidéos qu'il a de toute façon lui-même mises sur Youtube un an ou deux après. Vous voyez le souci ? Mais de toute manière c'est un risque que je ne prendrai jamais.

- **Oui, mais c'est une question importante, d'autant qu'on sait que c'est un outil important là-bas.**

C'est la plus importante. C'est la plus importante. On a des moyens pour protéger nos sources. Changer les noms, changer les voix quand c'est nécessaire, et on fait attention là-bas. Et même pour cacher nos rushes de manière à ce que si l'on tombe entre les mains de la Sureté, même s'ils nous attrapent nous, les gens qu'on a filmé et donc on a gardé les rushes cachés au fond d'un ordinateur de diverses manières, ne soit pas retrouvées ou lues, de manière à ce que ces gens-là, qu'on floute en production à Paris, soient sains et saufs.

C'est important, on ne va pas faire des films pour faire tuer des gens, c'est clair, vous avez raison. Il y a des gens qui respectent ça et il y a des bruleurs de terrains qui y vont et ne prennent aucune protection du moins pour leurs personnages et ça c'est absolument condamnable.

Annexe 3 : Graphiques

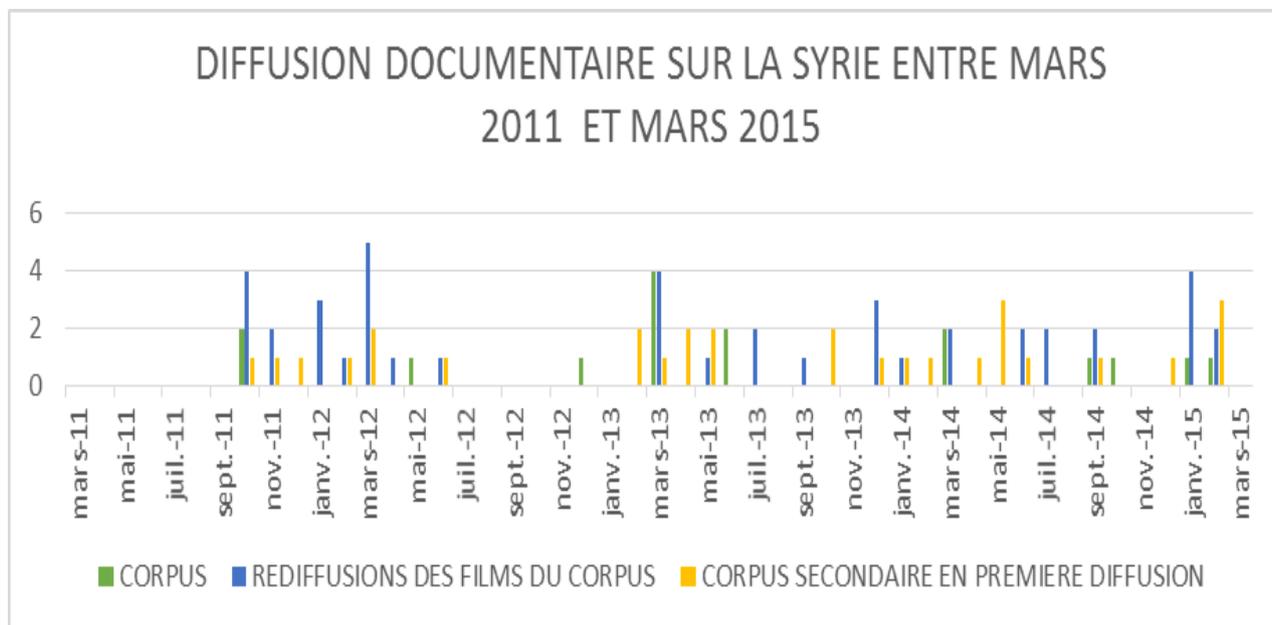


Figure 1

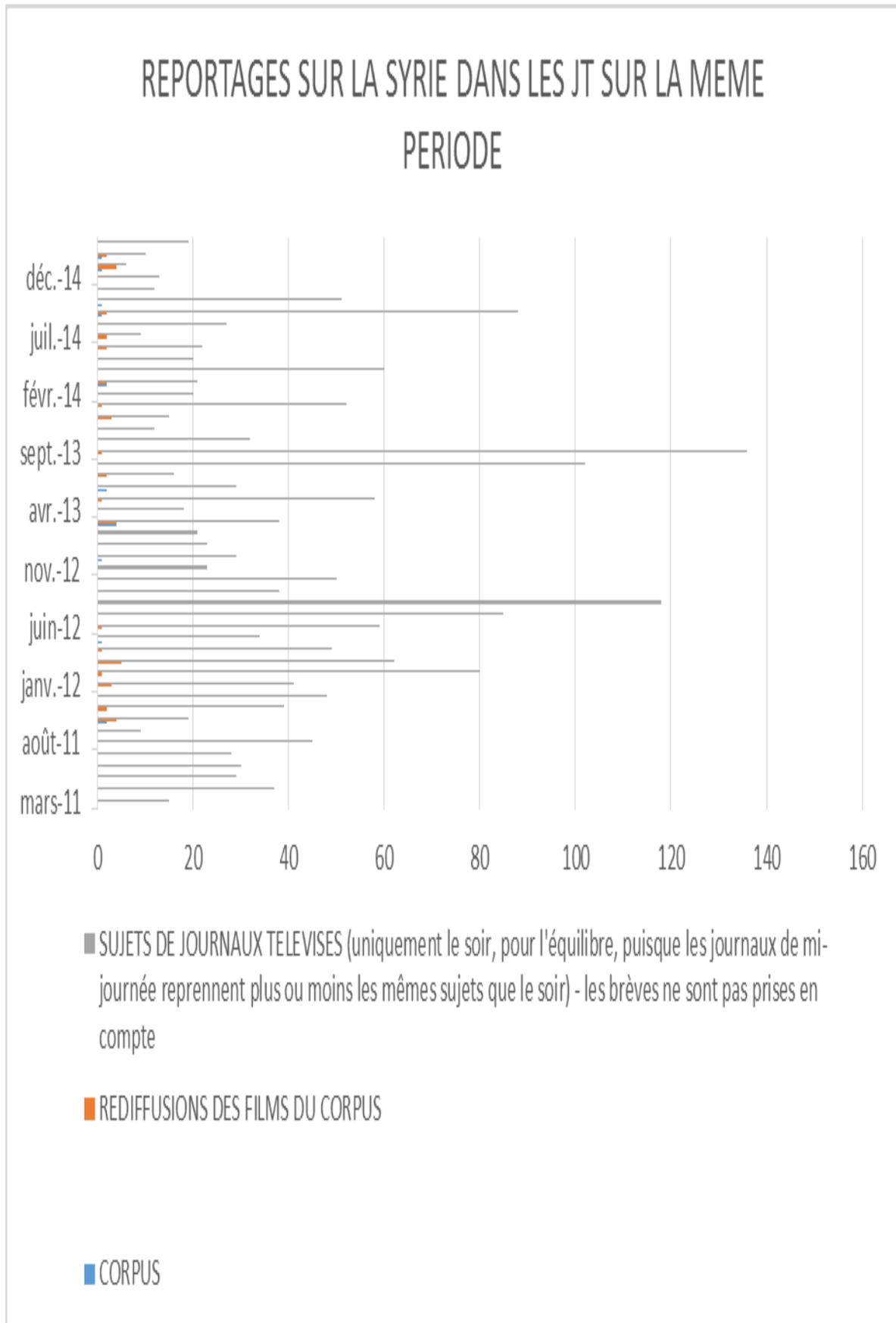


Figure 2

Annexe 4 : Corpus élargi

Bachar El Assad, Ludovic FOSSARD, 50min, France 5, A visage découvert, première diffusion : 22/06/2009, 20h35.

Peuple de l'olivier, Laurent BILLIARD, 52min, France 3, La case de l'oncle Doc, première diffusion : 06/06/2011, 00h36.

La cité oubliée d'Égypte, Andreas GUTZEIT, 49min, France 5, première diffusion : 17/10/2011, 16h36.

Au nom de Marie, Dominique GROS, 96min, ARTE, Grand Format, première diffusion : 04/11/2011, 23h04.

Menace sur les droits de l'homme, 52, Patrick CABOUAT et Bernard DEBORD, France 5, première diffusion : 23/12/2011, 03h00.

Le printemps arabe, un an après, 89min, Stefan BUCHEN, Lourdes PICARETA, Alexander STEIZEL et Susanne SHEIZENBACH, ARTE, Théma « Le Printemps Arabe un an après », première diffusion : 07/02/2012, 20h40.

Un monde dans tous ses états, 77min, Hubert VEDRINE et Pierre-Oscar LEVY, ARTE, première diffusion 21/02/2012, 22h30.

Traqués ! Enquête sur les marchands d'armes numériques, 60min, Paul MOREIRA, Canal +, Création Originale, première diffusion : 14/03/2012, 23h21.

Liban, des guerres et des hommes (Episode 3), 52min, Frédéric LAFFONT, France 5, La case du siècle, première diffusion : 10/02/2013, 22h05.

Mohammed Merah, itinéraire d'un tueur, 104min, Jean-Charles DORIA, France 3, Histoire Immédiate, première diffusion : 06/03/2013, 20h45.

Histoires de l'âge d'or islamique, 49min, Teresa GRIFFITH, France 5, première diffusion : 18/04/2013, 21h42.

Que vive la mer Morte, 76min, German GUTIERREZ, ARTE, première diffusion : 23/04/2013, 21h42.

Printemps Arabes, la confiscation, 74min, Gilles KEPEL et Frédéric BRUNQUELL, France 3, Histoire Immédiate, première diffusion : 22/05/2013, 20h40.

Islam contre Islam : enquête sur une nouvelle guerre, 49min, Kamal REDOUANI, Canal +, Spécial investigation, première diffusion : 02/12/2013, 22h34.

A qui profite le printemps arabe ?, 57min, Esther SAOUB et Alexander STENZEL, ARTE, Théma documentaire géopolitique, première diffusion : 07/01/2014, 00h00.

Armes chimiques sous la mer, 87 min, Bob COEN, Eric NADLER et Nicolas KOUTSIKAS, ARTE, Théma, première diffusion : 25/02/2014, 20h52.

Exil nazi, la promesse de l'Orient, 52min, Geraldine SCHWARTZ, France 5, La case du siècle, première diffusion : 04/05/2014, 22h29.

Les clowns contre attaquent, 91min, Martin BOUDOT, Canal +, Spécial Investigation, première diffusion : 28/05/2014, 21h03.

Armes chimiques : un poison occidental ?, 53min, Jean-Baptiste RENAUD, Canal +, Spécial Investigation, première diffusion : 16/06/2014, 22h34.

Des trésors contre des armes, 52min, Peter BREMS, Wim Van Den EYNDE et Tristan CHYTROSCHEK, ARTE, Théma, première diffusion : 02/09/2014, 21h44.

Liban, de fracture en fracture, 58min, Katia JARJOURA, ARTE, Théma, première diffusion : 02/12/2014, 23h48.

Engrenage : les jeunes face à l'islam radical, 52min, Clarisse FELETIN, France 5, Le monde en face, première diffusion : 03/02/2015, 20h42.

Öcalan et la question kurde, 52min, Luis MIRANDA, ARTE, Théma documentaire géopolitique, première diffusion : 10/02/2015, 22h57.

Annexe 5 : Le web-documentaire



Figure 1 : Homs, au cœur de la révolte syrienne, Caroline Poiron pour FranceTV Info

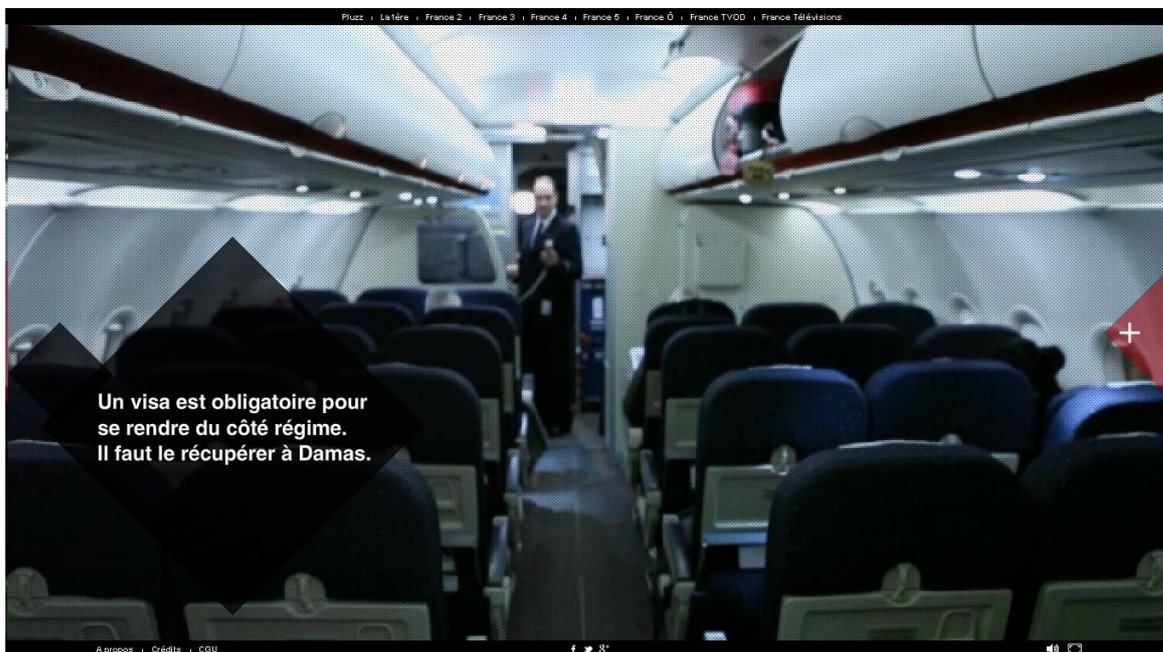


Figure 2 : Homs, au cœur de la révolte syrienne, Caroline Poiron pour FranceTV info

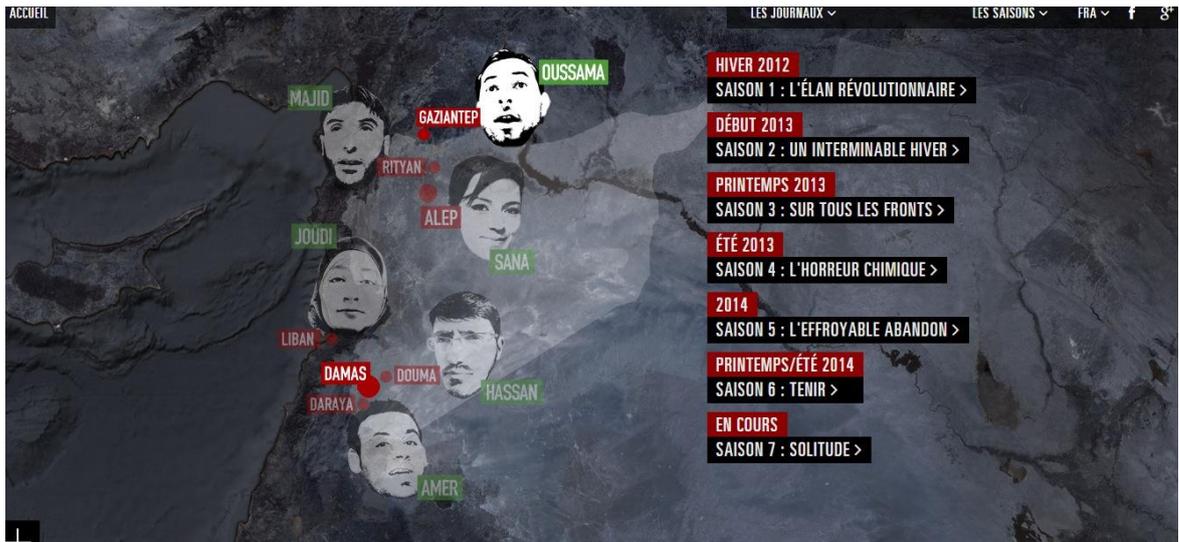


Figure 3 : *Journaux intimes de la Révolution*, Caroline Donati et Carine Lefebvre-Quenell, ARTE

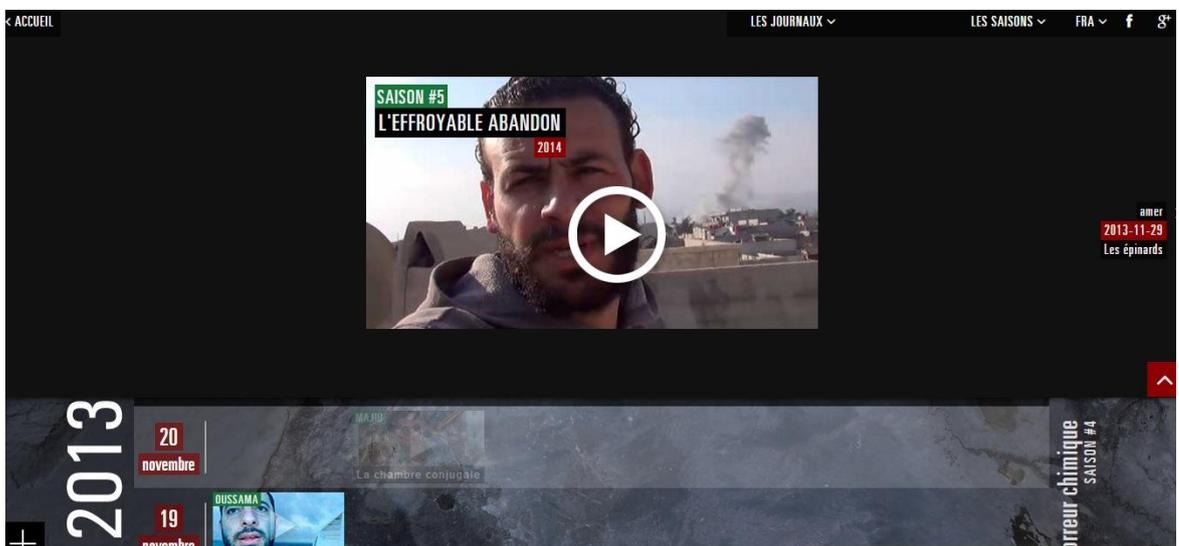


Figure 4 : *Journaux intimes de la Révolution*, Caroline Donati et Carine Lefebvre-Quenell, ARTE



Figure 5 : Syrie, les cyber-soldats, Rfi



Figure 6 : Syrie, les cyber-soldats, Rfi

**Annexe 6 : Aperçu photographique d'*Eau Argentée, Syrie*
*autoportrait, Ossama Mohammed, Simav Bedirxan***



Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6



Figure 7



Résumé :

Que reste-t-il de la Syrie après quatre années de guerre ? Des hommes qui s'essouffent, une terreur qui grandit, un pays en ruine. Vu de France, les médias d'actualité quotidienne ont depuis longtemps délaissé le conflit civil, préférant aborder la question du terrorisme de l'organisation de l'Etat Islamique. Comment, alors, continuer d'informer et de tirer la sonnette d'alarme ? Le cinéma documentaire, par sa forme et l'engagement qu'il demande à son auteur, permet de poursuivre un récit médiatique perdu dans un trop plein d'informations et de désinformation. Il apporte des clefs nécessaires pour saisir les enjeux et comprendre le drame qui se déroule à des kilomètres, dont les répercussions se font pourtant sentir jusque chez nous. Les réalisateurs nous montrent à voir « une » réalité, un point de vue différent. Il ne s'agit pas d'identifier un responsable mais de faire prendre conscience que la vie d'un peuple est en jeu. A travers la programmation de films triés sur le volet, les chaînes de télévision française nous proposent de mettre la guerre civile en perspective et se mettent au service des citoyens qui crient leur désespoir tous les jours face au silence de la Communauté Internationale. Mais quelles sont les limites de ce média ? Comment le documentaire peut écrire l'histoire simultanée d'un conflit non achevé ? Que doit-il et peut-il montrer de la Syrie en guerre ?

Mots clés :

Syrie ; Conflit ; Guerre ; Documentaire ; Média ; Télévision ; Cinéma ; Images ; Actualité ; Histoire ; Information ; Monde Arabe ; Islam ; Dictature ; Révolution.