

Regards

23 | 2020

Les régimes esthétiques du corps dans le monde arabe

Gérer la distance : réflexivité et éthique des corps meurtris dans
les documentaires syriens d'après 2011

Nicolas APPELT

Edition électronique

URL : <https://journals.usj.edu.lb/Regards/article/view/368>

DOI : <https://doi.org/10.70898/Regards.voi23.368>

ISSN : 2791-285X

Editeur

Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

Référence électronique

APPELT, N. (2020). Gérer la distance : réflexivité et éthique des corps meurtris dans les documentaires syriens d'après 2011. *Regards*, (23), 35-52.

<https://doi.org/10.70898/Regards.voi23.368>

DOSSIER THÉMATIQUE :

Le corps dans tous ses états. Les régimes esthétiques du corps dans le monde arabe

GÉRER LA DISTANCE : RÉFLEXIVITÉ ET ÉTHIQUE DES CORPS MEURTRIS DANS LES DOCUMENTAIRES SYRIENS D'APRÈS 2011

Nicolas Appelt

Université de Genève

ABSTRACT | Prenant en considération le documentaire syrien d'après 2011, on se rend compte que la question de la représentation des « corps meurtris » occupe une place majeure qui dépasse la documentation des crimes commis durant le conflit. En effet, on remarque dans un grand nombre d'entre eux un respect, une éthique envers les « corps meurtris ». La question de leur représentation a soulevé de profonds débats portant à la fois sur le fait de montrer des corps et de comment le faire. En nous concentrant davantage sur la façon de représenter les corps, nous nous intéresserons à la dimension réflexive et éthique que comportent ces représentations. Dans cette perspective, il s'agira donc de montrer comment les réalisateurs articulent ces différentes dimensions en analysant plusieurs séquences de documentaires. En pensant la distance – celle que les réalisateurs s'imposent et celle qui s'impose à eux - nous traiterons la façon dont le geste filmique intègre la dimension éthique dans la représentation des corps meurtris. Puis, nous montrerons comment les corps absents de l'écran occupent néanmoins une place centrale dans ces films, à travers, notamment, la représentation de lieux comme le cimetière, espace hétérotopique que l'on trouve chez Foucault.

MOTS-CLÉS | Documentaires – Syrie – post-2011 – corps – éthique – réflexivité – hétérotopie.

ABSTRACT | Taking into account the post-2011 Syrian documentary, we realize that the question of the representation of “bruised bodies” occupies a major place which goes beyond crimes’ documentation committed during the conflict. In fact, in a large number of them there is a respect, an ethics towards “bruised bodies”. The question of their representation raised deep debates concerning both the fact of showing bodies and how to do it. By focusing more on how to represent bodies, we will be interested in the reflexive and ethical dimension that these representations involve. In this perspective, it will therefore be a question of showing how the directors articulate these different dimensions by analyzing several sequences of documentaries. Thinking of the distance - the one that the directors impose on themselves and the one that imposes on them -, we will deal with the way in which the filmic gesture integrates the ethical dimension in the representation of bruised bodies. Then, we will show how the bodies absent from the screen nevertheless occupy a central place in these films, through, in particular, the representation of places like the cemetery, heterotopic space that we find in Foucault.

KEYWORDS | Syria – post-2011 – documentaries – body – ethics – reflexivity – heterotopia.

De nombreuses publications attestent que le mouvement de révolte, puis le conflit, qui sévissent en Syrie focalisent l'attention d'une part de la création artistique¹. Dans cette optique, relevons le travail accompli par l'organisation Ettijahat, créée à Damas à la fin de l'année 2011 avant qu'elle ne s'installe à Beyrouth en 2014², qui place au centre de ses activités les différentes formes d'expression artistique, mais aussi des travaux de recherches qui leur sont consacrés. Dans l'une des publications intitulée *Different Perspectives on the Syrian Reality. Research in the Diverse Fields of Syrian Culture*, l'artiste Mohamad Omran aujourd'hui, exilé en France, aborde, dans une perspective comparative s'étendant sur plus d'une cinquantaine d'années, la façon dont plusieurs artistes syriens s'emparent de la thématique du corps pour aborder le conflit. Dans sa contribution « Imagery of the Tormented Body in Contemporary Art », l'auteur montre que « les corps morts demeurent l'élément central dans la majorité » des expériences artistiques menées durant la période post-2011 en vue de représenter la violence³. Notons que lui-même intègre la question du corps dans son propre travail, ainsi que l'atteste, pour ne citer qu'une seule de ses œuvres, « Écrase », où l'on voit un milicien soutenant le régime syrien, les bras écartés, se tenant debout sur le dos d'un « homme-tronc », étendu sur le sol, les mains liées dans le dos⁴. Dans son analyse, Mohamad Omran catégorise, par le biais d'une typologie, différents types de représentation des corps dans la création artistique syrienne. Parmi toutes celles qu'il aborde (« *fragmented body* », « *monstrous body* », « *political monster* » et « *hybrid body* »), nous nous intéresserons avant tout à la catégorie nommée « *The Dead Body, Symbol of the Afflicted Country* ». Elle permet d'établir un continuum avec d'autres formes de productions audiovisuelles, notamment dans le domaine visuel. En effet, cette importance accordée aux « corps meurtris⁵ » se retrouve dans les différents usages de la vidéo aussi bien « dans l'espoir d'une réparation⁶ » que, d'une certaine façon, pour rendre hommage aux martyrs⁷. Aussi bien Mohamad Omran que Cécile Boëx conviennent que la figure du martyr ne constitue pas

1- Sans viser à l'exhaustivité, nous nous contenterons de mentionner quelques travaux qui nous semblent significatifs. LECCAS Delphine (sour la dir. de), *Syrie, l'art en armes*, Paris, Le Monde/Éditions de la Martinière, 2013 ; A *Syrious Look : Syrians in Germany. A Magazine about Culture in Exil*, Berlin, 2016 ; MALU Halasa, MAHFOUD Nawara, OMAREEN Zaher, *Syria Speaks, Art and Culture from the Frontline*, Londres, Saqi Books, 2014.

2- MERMIER Franck, « Beyrouth, au carrefour d'une nouvelle culture syrienne », in DAHDAH Assaf, PUIG Nicolas (dir.), *Exils syriens : parcours et ancrages (Liban, Turquie, Europe)*, Lyon, Éditions le passager clandestin, 2018, pp. 66-67.

3- OMRAN Mohammad, « Imagery of the Tormented Body in Contemporary Art », Ettijahat – Independent Culture (éd.), *Different Perspectives on the Syrian Reality. Research in the diverse Fields of Syrian Culture*, Stuttgart, Ibidem-Verlag, 2018, p. 170 (notre traduction).

4- L'œuvre en question est reproduite dans l'ouvrage déjà mentionné et dirigé par Delphine Leccas *Syrie, l'art en armes*, ainsi que dans le numéro hors-série de la revue *Art absolument. L'art d'hier et d'aujourd'hui* consacré à l'exposition « Et pourtant ils créent ! (Syrie : la foi dans l'art) » qui s'est tenue à l'Institut des Cultures d'Islam (Paris, 10/04/2014-27/07/2014).

5- BOËX Cécile, « Montrer, dire et lutter par l'image. Les usages de la vidéo dans la révolution en Syrie, *Vacarme*, n° 61, vol. 4, 2012 p. 125.

6- *Ibid.*, p. 124.

7- *Ibid.*, pp. 126-127.

une nouveauté dans la production visuelle, mais ils en soulignent les innovations. Mohamad Omran indique que bon nombre d'artistes mettent en ligne leurs hommages aux martyrs, soulignant ainsi la proximité avec les images diffusées sur les plateformes d'échange et les réseaux sociaux⁸. Quant à Cécile Boëx, elle pointe les « univers symboliques et les territoires [qui] se mêlent pour alimenter un imaginaire protéiforme », permettant ainsi d'inscrire les « martyrs de la révolte » dans une forme de communauté dont les contours sont de plus en plus flous, au fur et à mesure que se prolonge le conflit⁹. En outre, tous deux mettent en lumière le lien entre la représentation des martyrs et leur mémoire. Cette dernière dimension constitue, selon Mohamad Omran, un aspect important du travail de nombreux artistes qui paient ainsi leur tribut aux martyrs. Comme s'il s'agissait que leurs noms ne soient pas oubliés¹⁰. De son côté, parmi les différents types de martyrs qu'elle étudie, Cécile Boëx analyse le cas des « martyrs à la caméra¹¹ », c'est-à-dire les activistes médiatiques ayant perdu la vie en filmant. Elle montre que l'« immortalité du martyr est à la fois attestée et garantie par l'enregistrement filmique, qui documente et garde une trace¹² ». De façon plus générale, elle formule l'hypothèse selon laquelle ces vidéos mises en ligne sur l'Internet pourraient constituer « le lieu improbable mais possible d'une mémoire à la fois intime et collective de la révolte où l'on viendrait laisser une trace de la mort héroïque d'un proche et s'y recueillir¹³ ». Or, si on élargit encore le spectre de la production visuelle syrienne qui a émergé après mars 2011 en l'étendant au documentaire, on se rend compte que la question de la représentation des « corps meurtris » occupe également une place majeure qui dépasse le simple cadre du témoignage et qui accorde une importance particulière aux lieux où reposent les corps des défunts.

Certes, il existe des différences importantes entre les vidéos amateurs diffusées, par exemple, sur *YouTube* et les documentaires qui s'apparentent à une forme de création artistique. Ce sont deux types de productions appartenant à des mondes totalement différents que cela soit au niveau des modes de production ou de leurs fonctions. Les vidéos ont comme objectifs de documenter, de témoigner ou de rendre hommage. Quant aux documentaires, ils sont construits sur des choix de réalisation, malgré les contraintes pesant sur le tournage, et de montage particulièrement réfléchis avec, très souvent, une réflexion sur le rôle de l'image dans le contexte du conflit. Toutefois, le parallèle entre ces diverses formes de productions audiovisuelles nous permet à la fois de pointer l'importance du traitement des corps des disparus au-delà des différences entre celles-ci, mais aussi d'introduire les particularités qu'on trouve dans les

8- OMRAN Mohammad, « Imagery of the Tormented Body in Contemporary Art », *op. cit.*, p. 152.

9- BOËX Cécile, « Figures remixées des martyrs de la révolte sur *YouTube*. Réinterprétations politiques et mémoires vernaculaires de la mort héroïque », *Archives de sciences sociales des religions* [en ligne], n° 181, 2018, p. 115. Lien : <http://journals.openedition.org/assr/38526> (consulté le 14 janvier 2020).

10- OMRAN Mohammad, « Imagery of the Tormented Body in Contemporary Art », *op. cit.*, p. 152.

11- BOËX Cécile, « Figures remixées des martyrs... », *op. cit.*, p. 106.

12- *Ibid.*, p. 107.

13- *Ibid.*, p. 115.

documentaires. Parmi elles, mentionnons l'adoption d'une perspective qui mêle l'intime et le collectif dans une démarche réflexive telle que la décrit Annelies van Noortwijk :

« C'est à travers le prisme de la première personne et de la micro-histoire que nombre de sujets sont traités, qui relatent des expériences individuelles ou collectives, souvent exceptionnelles ou traumatiques¹⁴. »

En l'occurrence, les « expériences individuelles ou collectives », pour reprendre l'expression d'Annelies van Noortwijk, sont intimement liées au conflit syrien. Plus précisément, c'est, entre autres, par le biais de la représentation des corps que se construit, pour partie, celle du conflit en cours.

Il s'agirait alors de découvrir comment la pratique documentaire appréhende la construction de ces représentations des corps sans vie, tout en sachant que, même inanimé, le corps « se dérobe à toute appréhension unilatérale, parce qu'il est à la fois le lieu d'une instrumentalisation et d'une ritualisation permanentes ; une unité organique et un objet scénographique morcelable¹⁵ ». Dans cette perspective, il nous semble que la démarche réflexive des documentaires que nous aborderons se traduit par le traitement de la distance¹⁶ par rapport aux corps meurtris. Une distance que les réalisateurs s'imposent à eux-mêmes, dans un souci éthique, pour filmer ces corps, mais également une distance qui s'impose à eux, en raison notamment de leur départ de Syrie, les empêchant de filmer les corps. Plusieurs documentaires relèvent donc d'une esthétique quelque peu paradoxale dans laquelle c'est une évocation du corps absent qui est au cœur du mode de représentation des corps.

À nouveau, on constate que cette approche ne constitue pas une innovation, mais, ainsi que le souligne Pierre Sorlin, le « documentaire ne se prétend pas plus authentique que la fiction et, quand il montre des personnes, il se plie également à des normes, il se sert des corps davantage qu'il ne les sert¹⁷ ». Or, ce dernier aspect, sur lequel nous reviendrons, représente un point-clé, tant il nous semble que plusieurs documentaires se situent dans une perspective inverse : il importe de servir les corps, ou les morts, et non pas de s'en servir. En effet, alors que des contraintes - liées aux conditions de tournage, à l'urgence de livrer des images relatives au mouvement de révolte, puis au conflit - pèsent sur le processus de fabrication des films documentaires, quand ceux-ci peuvent encore être tournés

14- NOORTWIJK Annelies van, « *See Me, Feel Me, Touch Me, Heal Me*. La question de la mémoire dans le documentaire à l'époque métamoderne », in CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, PUR, coll. « Aesthetica », 2017, p. 262.

15- FRANCE Claudine de, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1982, p. 110.

16- Nous reprenons l'idée de « juste distance », telle que la développe Nathalie Delbard au sujet du film *During Revolution* pour définir « la délicate question d'une représentation *post-mortem* qui exclurait tout voyeurisme, et parviendrait pleinement à intriquer éthique et esthétique au sein des opérations filmiques ». DELBARD Nathalie, « Tordre le cou à l'éloquence. À propos d'une séquence d'*Au fil de la révolution d'Abounaddara* », *Traffic*, n° 110, 2019, pp. 40-41.

17- SORLIN Pierre, « Des corps sans visages : ce que le cinéma fait des foules », in GAME Jérôme (dir.), *Images des corps / corps des images*, Paris, ENS Éditions, coll. « Signes », 2011, p. 19v.

en Syrie, on remarque, dans un grand nombre d'entre eux, un respect, une éthique envers les « corps meurtris ». Cette question a suscité de vifs débats, entre réalisateurs, intellectuels et figures de l'opposition syrienne¹⁸. Ces débats illustrent à quel point la question de la représentation du conflit est indissociable de celle de la représentation des « corps meurtris », laquelle comporte une dimension éthique importante et une réflexivité des réalisateurs sur leur travail. Avant de traiter de la manière dont la représentation des corps – ainsi que leur non représentation – est intégrée dans les documentaires syriens, nous reviendrons tout d'abord sur la dichotomie, perceptible dans les documentaires, entre servir les corps et s'en servir. Dichotomie qui se retrouve dans des documentaires réalisés dans d'autres contextes régionaux et historiques. Ce qui évite de s'appesantir sur un exceptionnalisme syrien. Nous nous concentrerons ensuite sur la façon dont *Still recording* (2018) de Saeed Al Batal et Ghiath Ayoub ainsi que *During Revolution* (2019) de Maya Khoury intègrent la dimension éthique dans la représentation des corps meurtris¹⁹, en mettant ces films en perspective avec les débats entre réalisateurs et intellectuels syriens portant sur cette question. Précisons que notre corpus, dans la mesure où nous nous concentrerons sur la distance choisie et subie par les réalisateurs, exclut les films conçus à partir d'images trouvées sur les réseaux sociaux ou les plateformes comme YouTube, précisément parce qu'elles n'intègrent pas cette dimension de distance liée à la réflexivité mentionnée ci-dessus. Enfin, nous traiterons d'un aspect paradoxal de leur représentation : leur absence, totale ou presque, de l'écran²⁰. Il conviendra alors de montrer comment ces corps absents de l'écran occupent néanmoins une place centrale dans ces films, à travers, notamment, la représentation de lieux comme le cimetière qui joue le rôle d'espace « hétérotopique »²¹ et permet ainsi d'évoquer ces corps sans vie, absents de l'écran par choix éthique.

18- DE ANGELIS Enrico, « The Controversial Archive: Negotiating Horror Images in Syria », *Institute of Network Cultures* [en ligne], 07 mai 2019. Lien : http://networkcultures.org/longform/2019/05/07/the-controversial-archive-negotiating-horror-images-in-syria/?fbclid=IwAR3Dqa7J7J5XvWOzagW_JdZ9AkxRUR8I2VsE7VRCKxiBdUxw2dL3117Km3l (consulté le 05.09.2019). Se référer également au travail de Dork Zabunyan. ZABUNYAN Dork, « L'Usage de l'horreur », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 708, février 2015, pp. 60-63 ; ZABUNYAN Dork, « La Syrie en images : de la banalisation de l'horreur à l'horreur du banal », AOC [en ligne], 23 avril 2018. Lien : <https://aoc.media/opinion/2018/04/23/syrie-images-de-banalisation-de-lhorreur-a-lhorreur-banal/> (consulté le 06.09.2019).

19- *Still recording* (Saeed Al Batal et Ghiath Ayoub, 2018, Liban/Syrie/France/Allemagne) ; *During Revolution* (Maya Khoury, 2019, Syrie/Suède).

20- *Obscure* (Soudade Kaadan, 2017, Liban/Syrie) ; *On the Edge of Life* (Yaser Kassab, 2017, Syrie) ; *I Have Seen Nothing, I Have Seen All* (Yaser Kassab, 2019, Liban/Syrie) et *Chaos* (Sara Fattahi, 2018, Autriche/Syrie/Liban/Qatar).

21- Se référer aux analyses de Michel Foucault. FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, pp. 46-49 ; repris dans : FOUCAULT Michel, *Dits et écrits (1954-1988)*, tome IV, Paris, Gallimard, 1994, pp. 752-762 ; et encore dans : FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique. Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

Se servir des corps

Pierre Sorlin considère que les films documentaires se sont avant tout servis des corps qui, à partir de la Première Guerre mondiale, « deviennent un accessoire de propagande, un outil pour susciter la pitié ou provoquer la haine²² ». Il apparaît, au-delà des différences de contextes historiques et politiques, ainsi que de statuts des preneurs d'images (membres d'équipes de tournage des armées, ressortissants de groupes armés non étatiques...), que nous retrouvons des usages communs des représentations des corps meurtris, conduisant à des formes d'anonymisation, voire de désincarnation. Qu'il s'agisse des images émanant d'Union Soviétique qui ont, durant la Seconde Guerre mondiale, pour objectif de « souligner la dé-corporation infligée à l'envahisseur²³ » nazi ou, dans un autre contexte, de la défaite de l'armée française à Diên Biên Phu (1954), Pierre Sorlin explique que l'« anéantissement physique d'un ennemi a cessé d'être une opération nécessaire mais malpropre qu'on mène sans tapage : il devient utile de l'enregistrer et de le rendre public²⁴ ». On est tenté d'inclure dans ce constat certaines des vidéos diffusées par l'organisation de l'État Islamique (EI). Jean-Louis Comolli montre que celles-ci, qui empruntent à l'Occident « les mêmes formes de réalisation, les mêmes logiques publicitaires, les mêmes chemins d'accès aux écrans²⁵ », s'inscrivent dans une logique où il ne « s'agit pas seulement de *faire voir*, mais de *montrer*, avec toute l'obscénité que porte cette insistance²⁶ » sur les corps meurtris. Peut-être davantage que Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin insiste sur l'anonymat de ces corps dont on ne connaît ni le nom, ni le visage²⁷.

À l'inverse, lorsqu'il s'agit de glorifier des martyrs comme c'est le cas en Palestine ou au Liban²⁸, on constate une insistance sur les visages qui conduit elle aussi à une forme de désincarnation, réduisant les morts à un statut d'icônes coupées de leurs entités corporelles. Ces portraits deviennent alors les porte-étendards d'une cause, ils sont mis au service de celle-ci, et non plus de la personne qui l'a portée. Paradoxalement, cette sortie de l'anonymat correspond, en contrepartie, à une forme de disparition des corps, comme l'explique le documentariste italien Stefano Savona au moment de la sortie de son film *Samouni Road* (2018) consacré à Gaza²⁹ : « Je revoyais les images des funérailles de 2009, avec les photos des visages des morts imprimées sur les banderoles de martyrs, et je

22- SORLIN Pierre, « Des corps sans visages... », *op. cit.*, p. 206.

23- *Ibid.*, p. 207.

24- *Ibid.*, p. 208.

25- COMOLLI Jean-Louis, *Daech, le cinéma et la mort*, Paris, Verdier, coll. « Art, architecture, cinéma », 2016, p. 109.

26- *Ibid.*, p. 15.

27- SORLIN Pierre, « Des corps sans visages... », *op. cit.*, p. 209.

28- CHAÏB Kinda, « Gérer la mort dans le Liban-Sud contemporain », in BRANCHE Raphaëlle, PICAUDOU Nadine, VERMEEREN Pierre (dir), *Autour des morts de guerre: Maghreb - Moyen-Orient*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Internationale », 2013, p. 47.

29- *Samouni Road* (Stefano Savona, 2018, France/Italie).

me disais : il faut redonner un corps à ces visages³⁰. » De même, on assiste à une production importante, voire en augmentation, des longs métrages produits sous le patronage des instances officielles syriennes³¹, dans lesquels apparaissent des corps morts. Même s'il s'agit d'une fiction, en l'occurrence produite par les instances officielles syriennes, soit l'Organisation Générale du Cinéma (OGC)³², on retrouve dans le film de Joud Saïd, *L'homme et la tombe (Rajoul wa thalâthat ayyaâm, 2017)*³³, une façon similaire de se servir des corps et de les réduire à une forme de désincarnation. En effet, soit on se trouve face à une distance trop courte qui aboutit à une forme d'exhibition des corps, de voyeurisme, soit à une distance trop importante renvoyant les corps à l'anonymat. Dans le film de Joud Saïd, le personnage de Majid, un acteur célèbre et vaniteux, doit ramener dans son village le corps de son cousin Bairam tué alors qu'il servait dans l'armée du régime. De nombreuses séquences montrent un véritable corps-à-corps entre Majid et la dépouille de son cousin dont il ne sait pas prendre soin. En jouant sur des reflets et des miroitements l'image suggère des effets d'hallucination dont Majid est l'objet. Le corps du mort n'étant finalement qu'un double, creuset de la mauvaise conscience de l'acteur davantage soucieux de sauvegarder son image que de défendre son pays. À l'opposé de cette proximité servant à mettre en valeur l'évolution du personnage de Majid, qui prend conscience de sa vanité et de son égoïsme, plusieurs séquences montrent la veuve de Bairam attendant avec sa famille, sur le tarmac de l'aéroport, le cercueil de son époux défunt. Alors que sortent des soutes des avions des cercueils qui défilent devant elle, la jeune femme, finalement, ne récupèrera pas celui dans lequel la dépouille de son mari est censée se trouver. Les morts sont réduits à un effet, visant à la fois à souligner le sacrifice de jeunes hommes et à instaurer cette tonalité pour le moins absurde que le réalisateur voudrait conférer à son film. Mais ce défilé de cercueils identiques renvoie les corps qu'ils renferment à l'anonymat, soit à une forme de désincarnation.

30- BÉGHIN Cyril, « Gaza archéologie. Entretien avec Stefano Savona », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 749, novembre 2018, p. 40.

31- HOMS Mohammed, MOGHRABI Yamen, SHEATAH Habeh, « The opposition's documentaries and the regime's narrative films... Thus Syrian cinema conveys the war », *Enab Baladi* [en ligne], 26.04.2019. Lien : <https://english.enabbaladi.net/archives/2019/04/the-oppositions-documentaries-and-the-regimes-narrative-films-thus-syrian-cinema-conveys-the-war/> (consulté le 06.09.2019).

32- Site officiel de l'Organisation Générale du Cinéma (OGC) : <http://www.cinemasy.com/>

33- *L'homme et la tombe* (Joud Saïd, 2017, Syrie). Descriptif du film sur le site de l'OGC. Lien : http://www.cinemasy.com/index.php?page=show&ex=2&dir=items&lang=&service=1&cat_id=88&First=0&Last=89&CurrentPage=1&service=1&PYear=&Actor=&Char=&lang=1&nt=&src=all&act=259& (consulté le 08.09.2019). Film vu lors de sa projection dans le cadre du Festival international du film oriental de Genève (FIFOG) le 03.05.2019.

Servir les corps

Contrairement aux différents exemples mentionnés ci-dessus, quel que soit le genre et le médium (films ou photographie, films documentaires, de fiction) qui se servent des corps, bon nombre de documentaires syriens tournés après 2011 se mettent au service des corps. En se positionnant doublement à distance des corps - la distance qu'ils s'imposent à eux-mêmes et celle qui leur est imposée en raison du contexte -, les réalisateurs adoptent une démarche réflexive et une dimension éthique quant à la représentation du conflit.

Afin de mieux saisir la portée des démarches articulant cette distance et la représentation des corps, il importe de mettre en lumière des débats survenus sur la dimension éthique ou de montrer ces corps meurtris. Le collectif Abounaddara³⁴, qui milite pour un droit à l'image, s'inspirant du travail de réalisateurs ayant œuvré pendant la Seconde Guerre mondiale - Samuel Fuller notamment³⁵ -, porte un regard critique sur l'utilisation des images des corps meurtris à la fois par les médias occidentaux et par certains films documentaires syriens :

« En effet, c'est pour éviter que les pauvres Syriens ne meurent en silence qu'on a cru bon d'exhiber leurs corps meurtris, avilis, privés de dignité. Des télévisions ont relayé leurs images que des victimes et des bourreaux postaient sur YouTube, les premiers en guise d'appel au secours, les seconds pour semer la terreur. L'industrie des médias a aussitôt investi dans la production de ces images sensationnelles dont le succès d'audience paraissait assuré. Elle a pour cela eu recours à des filmeurs sous-traitants qui ont le double avantage d'être de bons indigènes et de pouvoir doper l'audimat à peu de frais. Tant et si bien qu'une chaîne de télévision européenne [Arte] a pu produire un film documentaire intitulé *Eau argentée, Syrie autoportrait*, qui réduit la société syrienne aux corps sans dignité visibles sur YouTube³⁶. »

Sans entrer dans les détails de la controverse suscitée par le film³⁷, mentionnons que Dork Zabunyan considère que l'usage que fait Ossama Mohammed des corps et la démarche de son film empêchent de (se) représenter le conflit syrien autrement qu'à travers la couverture médiatique déjà existante, dans la mesure où le réalisateur reprend la « dialectique du bourreau et de la victime³⁸ ». Quant à l'intellectuel et opposant Yassin al-Haj Saleh, il estime qu'il existe une « obligation

34- Créé en 2010 à Damas, revendiquant un « cinéma d'urgence », le collectif Abounaddara a réalisé et diffusé des courts métrages en ligne dès 2011.

35- Le réalisateur américain (1912-1997) est cité comme modèle de respect des corps de victimes pour la façon dont il a filmé la libération du camp de Falkenau en mai 1945.

36- ABOUNADDARA, « Nous mourons, prenez soin du droit à l'image », *Libération*, édition du 01 mai 2016.

37- Pour une présentation complète de ces controverses, se référer aux analyses d'Enrico de Angelis. DE ANGELIS Enrico, « The Controversial Archive... », *op. cit.*, non paginé.

38- Le lecteur se réfèrera au texte de Dork Zabunyan, « L'usage de l'horreur », initialement paru dans *Les Cahiers du Cinéma*, n° 708, février 2015. ZABUNYAN Dork, *L'insistance des luttes. Images, soulèvements, contre-révolutions*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2016, p. 160.

morale³⁹ » de partager ces images avec ceux qui n'en ont pas été les témoins directs. Il pointe la nécessité pour les générations futures de construire une mémoire visuelle, si bien que le droit du public de savoir ce qui se passe en Syrie l'emporte sur le droit à l'image de chaque individu⁴⁰. De son côté, le réalisateur Ossama Mohammed a rétorqué que les membres du collectif Abounaddara sortaient les images du contexte de son film :

« Vous savez, quand vous voyez dans un film des corps morts de manifestants et que vous dites que c'est seulement des corps morts, vous êtes en train de modifier l'histoire, les individus, la Syrie, et même le film. Voir des corps morts de combattants de la liberté après qu'ils ont tenté de conquérir cette liberté, ça c'est l'histoire de la Syrie⁴¹. »

Ces débats nous permettent de saisir l'importance de la question éthique portant sur la représentation des corps dans les documentaires syriens. Afin de saisir comment cette question est intégrée dans les documentaires, nous aborderons plusieurs séquences qui ne visent pas à l'exhaustivité. Nous les avons retenues car elles nous semblent représentatives d'une démarche réflexive et éthique se traduisant par la volonté de trouver une « juste distance » avec les corps meurtris.

Tout d'abord, dans le documentaire de Maya Khoury, produit par le collectif Abounaddara, *During Revolution (Fi Al-Thawra, 2019)*⁴², une séquence montre le corps d'un jeune homme de dix-neuf ans, fauché par une balle à Homs. Filmé sur un fond noir et posé sur un drap maculé de sang, le corps, avec le torse nu permettant de distinguer l'impact de la balle, et le visage sont réunis. Une voix-off détaille l'identité du jeune homme – Mohammad Bachan – ainsi que le lieu et les circonstances dans lesquelles celui-ci a perdu la vie. Identifiable et identifié, ce corps et ce visage échappent à une sorte de fosse commune dans laquelle échouent les images des corps anonymes. En outre, à propos de cette séquence, se livrant à une comparaison avec Manet, Nathalie Delbard indique qu'elle est construite de manière à « tordre le coup à l'éloquence, cet “art” de la persuasion et du jeu émotionnel⁴³ », dans la mesure où l'on distingue l'« ombre portée sur le corps du jeune homme, qui souligne la présence de celui qui filme⁴⁴ ». Cette présence constitue un élément majeur de l'éthique, car elle marque une forme de réflexivité indiquant que le preneur d'image se trouve avec son sujet, qu'il fait corps avec lui.

39- Initialement publié dans la revue en ligne *Al-Jumhuriya*, le texte est mentionné dans les travaux déjà mentionnés d'Enrico De Angelis, « The Controversial Archive : Negotiating Horror Images in Syria ».

40- DE ANGELIS Enrico, « The Controversial Archive... », *op. cit.*, non paginé.

41- Entretien diffusé sur France Culture dans le cadre de l'émission « Alep, un drame humanitaire, et après ? » (08.05.2016). Lien: <https://www.franceculture.fr/emissions/dimanche-et-apres/alep-un-drame-humain-apres> (consulté le 14.01.2020).

42- *During Revolution* (Maya Khoury, 2019, Syrie/Suède). Film vu dans la version présentée en première mondiale lors de la 72^e édition du Festival international du film de Locarno (2019).

43- DELBARD Nathalie, « Tordre le coup à l'éloquence. À propos d'une séquence d'*Au fil de la révolution* d'Abounaddara », *art. cit.*, p. 43.

44- *Ibid.*, p. 43.

On retrouve l'ombre de l'un des réalisateurs du film *Still recording* (2018) projetée sur les murs d'un bâtiment, tandis que des corps sans vie sont identifiés et enveloppés dans des draps blancs⁴⁵. De ces corps meurtris, on ne voit que les mains ou un avant-bras, filmés en gros plan, comme s'il s'agissait de « réinstaurer une distance entre le corps et l'image⁴⁶ », c'est-à-dire, en l'occurrence, une distance qui préserve la dignité des corps meurtris. Bien qu'ils soient enveloppés dans des draps, les corps ne sont pas pour autant relégués à l'anonymat, puisque la caméra filme le nom des victimes, ainsi qu'une date (correspond-elle au jour où on suppose que les personnes ont été tuées ?). De plus, l'un des réalisateurs, Saeed al-Batal, s'approche des corps, quand il est invité à le faire par le frère d'un des morts qui présente la dépouille de son frère, puis de son cousin, précisant que les membres d'une famille qui occupaient un même immeuble ont été arrêtés, puis exécutés. Enfin, bien que les corps apparaissent alignés, finalement identiques les uns aux autres, et ce d'autant plus que le réalisateur s'interdit de filmer leurs visages, c'est par le lien entre les vivants et les morts explicité dans l'échange avec le frère encore en vie, que les dépouilles étendues sur le sol sont humanisées, rendues à leur vie, à leur contexte, à leur engagement. Notons que, dans la même séquence, les réalisateurs montrent comment les corps tombent dans une forme d'anonymat, lorsqu'ils sont présentés dans le cadre d'une déclaration filmée visant à témoigner des exactions commises par les forces du régime. En se concentrant sur l'homme qui peine à achever sa déclaration, tant l'odeur pestilentielle émanant des corps est intenable, la caméra montre à la fois comment l'information en train de se faire renvoie chaque corps à une foule de cadavres désignés par le terme de « martyrs », mais aussi comment ces corps meurtris produisent encore des effets sur les vivants.

Le lien entre les vivants et les morts, lien qui inclut le réalisateur, se retrouve dans plusieurs autres documentaires. Il occupe une place très importante, dans la mesure où il permet non seulement d'établir un continuum entre l'intime et le collectif, mais aussi d'évoquer l'absence, le lien coupé avec le disparu, après avoir quitté la Syrie et que dans le meilleur des cas, faute de pouvoir se recueillir là où se trouve le corps, il ne reste que des images sur les cartes-mémoires des *smartphones* ou sur les réseaux sociaux. Enfin, la citation ci-dessous nous permet d'insister sur le continuum entre les questions de l'anonymat des corps et celle de l'enterrement de ceux-ci, tout en rappelant la dimension éthique liée à leur représentation. Son auteur, le réalisateur Orwa Al-Moqdad⁴⁷, explique que la caméra peut les raccrocher à l'humanité en les sortant de l'anonymat :

« Here the camera that insists on a mutilated body becomes a ritual that replaces the burying of the dead. The anonymous death and the dehumanization of the human being are the worst forms of oppression and humiliation practiced

45- *Still recording* (Saeed Al Batal et Ghiath Ayoub, 2018, Liban/Syrie/France/Allemagne).

46- Nous reprenons l'expression de Horst Bredekamp que Nathalie Delbard cite dans son article « Tordre le coup à l'éloquence. À propos d'une séquence d'*Au fil de la révolution* d'Abounaddara ».

47- Réalisateur de *300 miles* (Orwa Al-Moqdad, 2016, Syrie/Liban) et de *Resurrection* (Orwa Al-Moqdad, 2018, Syrie/Liban).

by the regime, even in death. The camera is not only an eye or tool that accompanies the event: it is a ritual through which the victims' beloved want to give meaning so that the dead did not die unknown⁴⁸. »

La présence des corps manquants

Plusieurs documentaires sont pour partie construits autour de l'absence des morts dont les proches, dans la mesure où ils ont été contraints de quitter la Syrie, ne peuvent aller se recueillir sur leurs tombes. Un certain nombre de documentaires montrent comment cette absence sature les films, alors que le portrait des disparus, comme dans les films de Yaser Kassab, apparaît presque à la dérobée, via un plan où le réalisateur regarde furtivement une photographie de son frère sur une tablette numérique. Sara Fattahi construit son film *Chaos* (2018) autour de trois portraits de femmes : l'une est à Damas, recluse dans son appartement après la mort de son fils, la deuxième est une réalisatrice exilée à Vienne et la troisième est une jeune femme elle aussi exilée, mais en Suède⁴⁹. Les séquences consacrées à cette dernière sont marquées par une pesanteur : durée des plans fixes, la répétition de certains gestes anodins (préparer le café, fumer des cigarettes), la solitude accentuée par des sons (les aiguilles de l'horloge dans la cuisine que Hiba, la jeune femme, est seule à percevoir) ou le vide des paysages. Peu à peu, Hiba se livre sur sa maladie – elle est bipolaire –, ainsi que sur ce vide et ce silence qui l'angoissent. Plongeant dans ses souvenirs, elle évoque le lieu où elle a vécu avec trois forgerons en bas du domicile familial. Ajoutant que se trouvait un cimetière en face de chez eux, la jeune femme conclut sur l'inquiétude que provoque le silence dans lequel elle vit. Silence qui contraste avec l'agitation qui faisait partie de son quotidien. L'éthique de la réalisatrice se situe dans l'évocation d'éléments qui sont amenés par touches successives, en fonction des propos que livre Hiba dans des échanges où les silences sont aussi importants que les paroles. Le cimetière qui se glisse dans la conversation n'est pas anodin, car Hiba parle, dans une autre séquence, de son frère Ahmad qui a perdu la vie. Alors qu'elle fait part de sa tentative de suicide, elle explique son geste par l'envie de se purifier en jetant dans un lac tous les objets la rattachant à son passé, y compris un collier que son frère lui avait offert. Il se dégage de ces séquences l'impression que Hiba reste prisonnière de ce passé qui la hante. C'est le cas lorsqu'elle reproduit un geste de la main que faisait son père et qui lui revient lorsqu'elle travaille sur un collage. De façon plus prégnante, c'est l'absence du frère, de même que celle du fils de la femme damascène tué à la guerre, qui pèse de tout son poids sur les séquences en installant un paradoxe insoluble : se débarrasser de tout, mais convoquer des souvenirs, notamment à travers l'art. Hiba lâche toutefois, au détour d'une conversation : « Ils nous ont tout volé, jusqu'à nos souvenirs. »

48- Nous reprenons ici une partie de l'extrait figurant dans le texte d'Enrico de Angelis. DE ANGELIS Enrico, « The Controversial Archive... », *art. cit.*, non paginé.

49- *Chaos* (Sara Fattahi, 2018, Autriche/Syrie/Liban/Qatar).

Cette pesanteur se retrouve dans le film *Obscure* (2016) de Soudade Kaadan⁵⁰. La réalisatrice filme un jeune garçon syrien, Ahmad, qui est réfugié avec sa famille dans le camp de Chatila au Liban et qui se mure dans le silence et le sommeil. Dans une forme de déni, il refuse de répondre à la question : d'où viens-tu ? Ou à celle portant sur le prénom de son frère, dont il montre à la caméra une image sur un écran de *smartphone*. Il se contente de répondre « Allah yarhamou » (« Que Dieu le garde »). Par contraste, un autre réfugié syrien, Abdo, dont deux des frères et le père ont été tués, revient petit à petit sur ces images qui le hantent : celle, entre autres, de son plus jeune frère, mort, à moitié défiguré par une balle, porté par son autre frère sur ses épaules. Dans la séquence s'ouvrant par la préparation du café sur la gazinière, marque de l'attente, où il évoque cette image du corps – et du visage – meurtri, Abdo visionne dans le noir une vidéo sur son téléphone portable. Sur les images filmées dans une localité de la périphérie de Damas où la famille d'Abdo possédait une exploitation agricole, on perçoit les ombres des deux personnes qui déambulent dans les rues, constatant les destructions. Ces ombres projetées sur le sol revêtent une dimension fantomatique, comme si elles constituaient la seule trace encore existante des corps disparus demeurés en Syrie. Tapis dans l'ombre et dans le silence, le jeune Ahmed s'ouvre peu à peu, comme dans la séquence qui se termine dans les escaliers que descend le garçon en s'enfonçant dans le noir, comme si la caméra le suivait dans le labyrinthe de la mémoire. La séquence suivante s'ouvre par un plan sur un corps enveloppé dans un drap blanc. Sur ces images du corps sans vie, le jeune homme qui filme présente la dépouille du mort prénommé Hani, membre de l'Armée syrienne libre (ASL). La voix du jeune garçon, ajoutée par dessus les images, vient conclure cette séquence en répétant le nom de son frère, ce qu'il s'était refusé à faire. Il se réapproprie ainsi le corps de ce frère dont il a été dépossédé par son départ de Deraa avec sa famille et, d'une certaine façon, par le statut de martyr accordé à Hani dont la caméra filme avant tout le visage aux yeux clos. Pour autant, le jeune Ahmad rechigne à évoquer son frère devant la caméra de la réalisatrice qui le filme digne et pudique, les lèvres serrées et les yeux humides, luttant avec le poids de cet absent qui sature ses souvenirs. Ce n'est qu'en répondant à une question sur ce qu'il souhaiterait exercer comme métier plus tard, qu'il baisse la garde en dévoilant un détail lié à son frère : le métier de forgeron. C'est d'ailleurs sa mère, dont on entend seulement la voix, qui donne cette information, tandis que le jeune garçon avait esquivé la question de la réalisatrice demandant s'il connaissait quelqu'un qui était forgeron.

Que cela soit dans *Chaos* ou dans *Obscure*, on retrouve donc une absence écrasante, celle des corps des défunts, qui saturent les souvenirs de leurs parents dans leur exil. Deux films de Yaser Kassab – *On the edge of life* (2017) et *I have seen nothing, I have seen all* (2019)⁵¹ – interrogent justement l'impossibilité de se représenter la situation en Syrie, notamment à travers le traitement

50- *Obscure* (Soudade Kaadan, 2017, Liban/Syrie).

51- *On the Edge of Life* (Yaser Kassab, 2017, Syrie) ; *I Have Seen Nothing, I Have Seen All* (Yaser Kassab, 2019, Liban/Syrie).

réservé au corps du frère du réalisateur, faisant ainsi se rejoindre l'intime et le collectif. Dans les deux films de Yaser Kassab, on retrouve l'idée évoquée par Orwa Al-Moqdad : l'opération de filmer comme substitut aux funérailles ; sauf qu'il s'agit, en l'occurrence, d'un corps absent, invisible aux yeux du réalisateur. L'absence se traduit dans les deux documentaires par un contraste entre les présences fantomatiques du réalisateur et de sa compagne (filmés à distance ou de dos, dans le reflet d'une vitre, dans l'obscurité ou à contre-jour) et l'évocation envahissante du frère mort. Celle-ci se manifeste par un traitement de l'espace que soulignent des oppositions : le vide des paysages en Turquie, le vert éclatant dans *On the edge of life* ou les teintes grises des forêts, du ciel et de la mer dans *I have seen nothing, I have seen all* constituent des antithèses d'Alep où réside la famille du réalisateur. De même, les longs plans fixes sur les paysages en Suède, qui détonnent par rapport au mouvement d'images filmées à la dérobée, qui ont été insérées dans le film. La distance se trouve également accentuée par la difficulté à communiquer avec les membres de la famille restés au pays, et pas uniquement pour des raisons d'ordre technique. En effet, le père du réalisateur se montre sceptique et inquiet face au projet de son fils de se lancer dans un second film. Face à ce lien rompu, la présence du frère tué par un obus à Alep, dont on perçoit furtivement une photo de lui enfant, passe par la question de son corps et plus précisément du lieu où il doit reposer. Il convient de préciser que l'opération consistant à filmer « des obsèques imaginaires » afin d'offrir « aux siens une sépulture symbolique⁵² » n'est pas l'apanage des seuls documentaires syriens, ainsi que l'atteste, pour ne citer qu'un seul exemple, *L'Image manquante* (2013) de Rithy Panh⁵³.

Ainsi, dans une séquence de *On the edge of life*, un lieu inconnu, perdu au milieu de la campagne turque, devient le cimetière improvisé où est enterré le frère disparu. En effet, dans la nuit, un mouvement d'appareil latéral qui filme en contre-plongée le feuillage des arbres, descend, puis s'interrompt. Dans le plan suivant, on distingue un carré d'herbe. Par le montage-son, on entend la voix de son père sur une messagerie instantanée expliquant que le parc en bas de chez l'oncle du réalisateur, réceptacle de souvenirs et donc porteur de la mémoire familiale, est, comme d'autres, peu à peu transformé en cimetière. Or, si l'on se réfère à Michel Foucault, les cimetières constituent des espaces hétérotopiques, c'est-à-dire « ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons⁵⁴ ». Michel Foucault estime que les « cimetières constituent alors, non plus le vent sacré et immortel de la cité, mais "l'autre ville", où chaque famille possède sa noire demeure⁵⁵ ». Ce coin d'herbe à peine éclairé qui apparaît dans le champ représente cet espace où, déplacé à Alep,

52- PHAY Soko, « L'archive-œuvre à l'épreuve de l'effacement », in CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, op. cit., p. 279.

53- *L'Image manquante* (Rithy Panh, 2013, France/Cambodge).

54 FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, pp. 24-25.

55- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49, repris dans FOUCAULT Michel, *Dits et écrits (1954-1988)*. Tome IV : 1980-1988, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994, p. 758.

seraient ensevelis les corps, tout comme cet espace en Turquie devient le parc où une multitude d'enfants, dont le réalisateur, ont joué. Par conséquent, le réalisateur peut ainsi recréer le lien avec le corps de son frère défunt par-delà la distance. Coupé de la Syrie, il crée, à partir de ce « contre-espace », un contre-récit qui lui permet, d'une certaine façon, de se réapproprier le corps de son frère et, par là même, d'établir un autre schéma narratif du conflit. Sans revêtir une dimension explicitement politique comme cela peut être le cas dans d'autres contextes⁵⁶, la question du cimetière se pose à nouveau dans *I have seen nothing, I have seen all*, dans la mesure où son père lui apprend que le corps de son frère sera déplacé pour être enseveli dans une tombe remplaçant d'anciennes sépultures. Dépité, le père lâche : « Même les morts ne reposent pas en paix. » Confronté à la distance, rendant toute conversation impossible lorsqu'elle porte sur l'exhumation du corps ou les funérailles, le réalisateur se retranche dans le silence, mais filme ces espaces si beaux – les arbres en fleur –, si apaisants, à des milliers de lieues des ruelles désertes et dévastées d'Alep filmées depuis une voiture, qu'ils deviennent l'espace idoine pour accueillir le corps de son frère. En retour, on peut se demander dans quelle mesure ce souci accordé à ce mort absent permet au réalisateur de tisser des liens avec la situation en Syrie, et de continuer de se représenter le conflit à travers son vécu personnel, c'est-à-dire justement le traitement de la distance avec son frère disparu, comme le suggère Dima de Clerck dans un autre contexte : « Donner leur juste place à leurs morts leur permettait de retrouver la leur ou leur donnait le droit de la reprendre et de l'assumer⁵⁷. »

Aussi différents soient-ils entre eux, ces documentaires témoignent d'une éthique dans la représentation des corps meurtris, que cela soit dans la façon de les filmer ou dans celle de les évoquer. Bien que le contexte dans lequel ils s'inscrivent soit éminemment politique, leur traitement des corps répond avant tout à une démarche visant à leur rendre leur dignité – sortie de l'anonymat, individualisation des corps, préservation de leur mémoire et d'une sépulture décente – qui sert les corps et non qui se sert d'eux, comme cela peut être le cas avec les figures des martyrs qui sont utilisées à des fins de mobilisation politique. Enfin, en dépit de l'exil, on relève que ces documentaires continuent d'essayer de se représenter le conflit en Syrie par le biais du traitement des corps manquants et invisibles, si bien que ceux-ci constituent des sortes de passeurs avec le pays dont les réalisateurs sont coupés.

56- Pour ne citer que l'exemple du Liban, se référer aux travaux de Dima de Clerck. CLERK Dima de, « Le "retour des morts". La "place" des morts de guerre chez les chrétiens du Sud du Mont-Liban », in BRANCHE Raphaëlle, PICAUDOU Nadine, VERMEEREN Pierre (dir.), *Autour des morts de guerre...*, op. cit., pp. 171-194 ; ABDEL-HAY Germaine, « Le cimetière, lieu de mort, expression des vivants dans les villes en crise », in YENGÉ Jean-Louis, SFEIR Christiane (dir.), *Paysage, images et conflits. L'expression de la crise dans les sociétés*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Villes et territoires », 2019, pp. 57-70.

57- CLERK Dima de, « Le "retour des morts"... », op. cit., p. 180.

Bibliographie

- ABOUNADDARA, « Nous mourons, prenez soin du droit à l'image », *Libération*, 01.05.2016
- BÉGHIN Cyril, « Gaza archéologie. Entretien avec Stefano Savona », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 749, novembre 2018, p. 39-40.
- BOËX Cécile, « Montrer, dire et lutter par l'image. Les usages de la vidéo dans la révolution en Syrie », *Vacarme*, 2012/4 (N° 61), p. 118-131.
- BOËX Cécile, « Figures remixées des martyrs de la révolte sur YouTube. Réinterprétations politiques et mémoires vernaculaires de la mort héroïque », *Archives de sciences sociales des religions* [en ligne], 181, janvier-mars 2018, p. 95-118.
- CHAÏB Kinda, « Gérer la mort dans le Liban-Sud contemporain », dans BRANCHE Raphaëlle, PICAUDOU Nadine, VERMEEREN (Pierre) (dir.), *Autour des morts de guerre : Maghreb – Moyen-Orient*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 47-70.
- COMOLLI Jean-Louis, *Daech, le cinéma et la mort*, Paris, Verdier, 2016.
- DE ANGELIS Enrico, « The Controversial Archive: Negotiating Horror Images in Syria », *Institute of Network Cultures* [en ligne], 07.05.2019 [http://networkcultures.org/longform/2019/05/07/the-controversial-archive-negotiating-horror-images-in-syria/?fbclid=IwAR3Dqa7J7J5XvWOzagW_JdZ9AkxRUr8I2VsE7VRCKxiBdUxw2dL3117Km3I]
- DE CLERK Dima, « Le “retour des morts”. La “place” des morts de guerre chez les chrétiens du Sud du Mont-Liban » dans BRANCHE Raphaëlle, PICAUDOU Nadine, VERMEEREN (Pierre) (dir.), *Autour des morts de guerre : Maghreb – Moyen-Orient*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 171-194.
- DELBARD Nathalie, « Tordre le coup à l'éloquence. À propos d'une séquence d'*Au fil de la révolution* d'Abounaddara », *Traffic*, n° 110, été 2019, p. 40-44.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 46-49, repris dans *Dits et écrits 1954-1988 (vol. IV)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.
- FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- FRANCE Claudine de, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, 1982.
- HOMS Mohammed, MOGHRABI Yamen, SHEATAH Habeh, « The opposition's documentaries and the regime's narrative films... Thus Syrian cinema conveys the war », *Enab Baladi* [en ligne], 26.04.2019 [URL : <https://english.enabbaladi.net/archives/2019/04/the-oppositions-documentaries-and-the-regimes-narrative-films-thus-syrian-cinema-conveys-the-war/>], dernière consultation le 06.09.2019]
- MERMIER Franck, « Beyrouth, au carrefour d'une nouvelle culture syrienne », dans DAHDAH Assaf, PUIG Nicolas (coord.), *Exils syriens : parcours et ancrages (Liban, Turquie, Europe)*, Lyon, Éditions le passager clandestin, 2018, p. 61-72.
- NOORTWIJK Annelies van, « See Me, Feel Me, Touch Me, Heal Me. La question de la mémoire dans le documentaire à l'époque métamoderne », dans CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, PUR, 2017, p. 259-262.

- OMRAN Mohammad, « Imagery of the Tormented Body in Contemporary Art », dans Ettijahat – Independent Culture (éd.), *Different Perspectives on the Syrian Reality. Research in the diverse Fields of Syrian Culture*, Stuttgart, ibidem-Verlag, 2018, p. 109-173.
- PHAY Soko « L'archive-œuvre à l'épreuve de l'effacement », dans CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric, *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, dans CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, PUR, 2017, p. 273-280.
- SORLIN Pierre, « Des corps sans visages : ce que le cinéma fait des foules », dans GAME Jérôme (dir.), *Images des corps / corps des images*, Paris, ENS Éditions, 2010, p. 195-219.
- ZABUNYAN Dork, « L'usage de l'horreur », dans *L'insistance des luttes*, Paris, De l'incidence Éditeur, 2016, p. 160 (article initialement paru dans *Les Cahiers du Cinéma*, n° 708, février 2015), p. 149-164.

ملخص | نلاحظ مع تسليط الضوء على الأفلام الوثائقية السورية التي تلت عام ٢٠١١ أن تمثيل وعرض «أجساد القتلى» يحتل مكانة كبيرة تتجاوز مجرد التوثيق للجرائم المرتكبة خلال النزاع. فمن خلال عدد كبير من هذه الأفلام الوثائقية نلمس احتراماً وأخلاقية في التعامل مع «أجساد القتلى». لكن موضوع تمثيل هذه الأجساد قد أثار جدلاً عميقاً حول إظهارها من ناحية والطريقة التي يتم بها ذلك من ناحية أخرى. ولتوجيه اهتمامنا بشكل أخص على الطريقة التي يتم بها هذا التمثيل سنهتم هنا بالبعدين الفكري والأخلاقي اللذان تضمناه. وبهذه الغاية نرغب بتبيين كيفية إظهار هذه الأجساد من قبل المخرجين مع إدماجهم في الوقت نفسه لهذين البعدين. وسيكون ذلك من خلال تحليلنا لعدة مقاطع من أفلام وثائقية. وسنركز من خلال فكرة المسافة - تلك التي يفرضها المخرجين على أنفسهم وتلك التي تفرض عليهم من تلقاء ذاتها - على تأثير الطريقة التصويرية في دمج البعد الأخلاقي لدى تمثيل أجساد القتلى. ومن ثم سنبين كيف تحتل الأجساد الغائبة عن الشاشة مكاناً مركزياً بالرغم من غيابها وذلك لاسيما من خلال تمثيل أماكن، كالمقبرة، والتي تجسد ذلك المكان الآخر، مكاناً للذاكرة أو بالأحرى مكان *hétérotopie* والذي نجده لدى فوكو (Foucault).

كلمات مفتاحية | نقد فكري ذاتي - بعد أخلاقي - أفلام وثائقية - أجساد - ما بعد ٢٠١١ - أماكن الذاكرة أو الأماكن الأخرى (إيتيروتوبي *hétérotopie*) - سوريا

NOTICE BIOGRAPHIQUE | Nicolas Appelt, docteur en langue, littérature et civilisation arabe (Université de Genève) et assistant au Global Studies Institute (Université de Genève). A rédigé plusieurs articles sur les films documentaires syriens d'après 2011 dont « Usages des références historiques dans le cinéma syrien d'après 2011 », vol. 28, n° 1, automne 2017, pp. 29-46, « Réappropriation du récit de la révolte dans les documentaires syriens d'après 2011 », *Sociétés politiques comparées*, n°45, mai-août 2018 et « Un cinéma affranchi du contrôle de l'Etat », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, vol. 143, 2018, pp. 301-315.