

Réflexions sur l'analyse du matériau filmique à partir du film syrien *Les rêves de la ville* [*Aḥlām al-madīna*] de Mohammad Malas (1984)

Cécile Boëx. Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman, Aix-en-Provence

L'analyse du film syrien *Les rêves de la ville* – dont la méthode se fonde uniquement sur le matériau artistique en lui-même – peut aboutir à des résultats intéressants en ce qui concerne les formes d'expression contestataires rendues possibles par le langage cinématographique. L'objectif est d'étudier les outils filmiques que le metteur en scène Mohammad Malas utilise pour élaborer une critique de l'ordre social et politique, et ce, malgré un contexte contraignant. Un film étant toujours le résultat d'un regard subjectif posé sur la réalité, son sens est instruit par les choix opérés par son concepteur principal, qu'il s'agisse de la mise en scène, des dialogues, de la composition des images, etc. En brouillant les repères chronologiques, le cinéaste dénonce ici, de manière détournée, l'immobilisme du discours panarabe tout comme la répression politique.

L'analyse des œuvres artistiques et de leurs dimensions esthétique et poétique a trop souvent été cantonnée aux historiens de l'art et au champ de la critique. Or, nous aimerions montrer qu'il est possible d'aborder les œuvres de l'intérieur, dans leurs dimensions expressives, au sein d'une démarche de science sociale. Pour ce faire, nous exposerons quelques éléments de notre méthode d'analyse filmique à partir du matériau que nous avons pu explorer dans le cadre de notre thèse en science politique comparative qui examine plus largement les

formes d'expressions contestataires observables dans le champ cinématographique syrien depuis le début des années 1970 jusqu'à nos jours. L'objectif ici est donc d'interroger l'utilisation du matériau filmique comme source de connaissance et de voir dans quelle mesure il peut apporter des éléments de compréhension sur l'élaboration d'une expression contestataire dans le contexte qui nous intéresse, contraint par un système de production cinématographique supervisé par l'État. En effet, en Syrie, depuis l'arrivée du parti Baath au pouvoir en

1963, l'État est le principal gestionnaire de la culture et les cinéastes exercent leur profession au sein d'un « réseau de coopération »¹ restreint, dominé par leur relation avec la National Film Organisation, une institution rattachée au ministère de la Culture. De ce fait, les cinéastes interagissent en permanence avec des administrateurs qui coordonnent et organisent leurs activités et qui sont aussi censés être les garants de l'image que le pouvoir souhaite se donner de lui-même².

Notre méthode d'analyse filmique a été élaborée dans le but de mieux comprendre comment les réalisateurs, dans leurs films, mettaient en forme et médiatisaient des points de vue critiques sur l'ordre social et politique dans une situation de contrôle politique exacerbé. Affirmer qu'un film a une portée politique ne va pas de soi, d'autant plus qu'en général, il n'est pas produit essentiellement dans une finalité politique. Il faut alors se demander dans quelles conditions cette fonction émerge et devient pertinente. À partir de là, nous devons identifier des pratiques concrètes et observables de construction de discours critiques afin de mettre en lumière des registres et des modes de contestation proprement artistiques, à partir des films. Autrement dit, notre analyse s'appuie exclusivement sur le film et ce qu'il donne à voir. Nous n'avons pas interrogé notre matériau filmique à partir de questionnements qui lui étaient extérieurs : nous n'avons pas cherché des éléments de compréhension dans la biographie

des cinéastes, dans l'histoire du cinéma syrien ou arabe, ni n'avons demandé aux cinéastes de produire une exégèse de leurs propres films, et encore moins aux spectateurs la compréhension qu'ils avaient eu d'un film³. L'investigation se situe au cœur même de l'œuvre, au plus près des mécanismes de la construction de l'intelligibilité filmique, c'est-à-dire des différents procédés que le réalisateur utilise pour induire le message qu'il souhaite transmettre à son audience. Cette perspective analytique permet de dépasser la simple analyse de contenu ainsi que d'adopter une posture critique vis-à-vis de la sémiologie. Elle s'appuie en outre sur deux postulats généraux et assez simples.

L'investigation se situe au cœur même de l'œuvre, au plus près des mécanismes de la construction de l'intelligibilité filmique

Le premier suppose que les choix de mise en scène opérés par les réalisateurs sont conscients. Le deuxième, qui découle du premier, envisage le film comme une pratique de construction de sens qui vise à formuler des points de vue singuliers sur le monde. En effet, les récits filmiques de fiction sont mus par une logique de « monstration »⁴ ce qui signifie que les différents objets, performances, situations qui apparaissent à l'image sont toujours orientés vers ceux qui sont susceptibles de les voir. Le cours des événements qui se déroulent tout au long d'un film n'a pas lieu naturellement mais

1. Notion empruntée à Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

2. Pour une analyse des conditions de travail des cinéastes et de leur rapport aux contraintes véhiculées par ce système de production voir Cécile Boëx, « Être cinéaste syrien : expériences et trajectoires multiples de la création sous contrainte », in Nicolas Puig et Franck Mermier (dirs.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beyrouth, Institut français au Proche-Orient, 2007, pp. 175-201.

3. Cette démarche doit beaucoup aux travaux de Lena Jayyusi, « Toward a Socio-logic of the Film Text », *Semiotica*, vol. 68, n° 3/4, 1988, pp. 271-296 et « The Reflexive Nexus: Photo-practice and Natural History », *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, vol. 6, n° 2, 1991, pp. 25-52, ainsi qu'à ceux de Baudouin Dupret et de Jean-Noël Ferrié, « Le public qu'on se prête. Trois chaînes arabes et leur "présentation de soi" (al-Jazeera, al-Manar, al-Hurra) » et « Les titres de l'actualité : dire en bref ce qui est pertinent dans le monde d'aujourd'hui (al-Arabiya, al-Jazeera, al-Manar, BBC World) », in Baudouin Dupret et Jean-Noël Ferrié (dirs.), *Médias, guerre et identités. Les pratiques communicationnelles de l'appartenance communautaire et religieuse*, Paris, Archives contemporaines, 2008.

4. Lena Jayyusi, « Toward a Socio-logic of the Film Text », *op.cit.*

est le résultat d'une mise en scène, d'un jeu qui consiste à montrer un élément particulier de la diégèse. La monstration des situations que l'on voit à l'écran, leur production filmée, découle d'une intentionnalité organisée par des accessoires, des acteurs, une mise en scène et un montage. Dans un film, quel que soit le genre auquel il appartient, on ne voit que ce qui nous est montré : la caméra ne saisit jamais que ce que le réalisateur a bien voulu capter pendant le tournage⁵. Comme le fait remarquer Éliane de Latour au sujet des films ethnographiques, « la mise en scène est le point culminant où viennent se refléter l'affirmation de l'auteur, sa subjectivité et l'expression du monde réel dont il rend compte »⁶. À partir du moment où l'on admet qu'un film est un regard, la place de l'auteur, avec son travail, ses analyses, ne peut être ignorée.

Par conséquent, un film peut difficilement être considéré comme un document explicatif, comme le simple reflet d'un phénomène plus large : même s'il produit un effet de réalité, un film ne reflète pas la réalité : il donne seulement un point de vue sur elle. Ce constat n'est pas nouveau, il peut paraître assez banal d'ailleurs mais si on le prend au sérieux, il implique de s'interroger sur les spécificités de l'objet filmique et sur ses techniques et procédés d'énonciation propres, autant d'« effets de travail » comme dirait Jean-Louis Comolli⁷, indices pragmatiques de l'énonciation du point de vue du réalisateur que l'analyse doit s'attacher à repérer. À partir de là, le film peut

devenir autre chose qu'un document qui nous informerait sur tel aspect de la société ou nous renseignerait sur la perception de tel événement à une époque donnée. Considérer un film comme une simple source d'information, c'est ignorer la spécificité de ce matériau. Or, dans un film, il y a toujours un acte d'écriture, sinon cela voudrait dire qu'on filme une scène de la vie quotidienne dans sa totalité et dans sa continuité, sans montage, ce qui est rarement le cas, même dans les films ethnographiques. De ce fait, nous n'envisageons pas notre matériau filmique comme un support pour une analyse politique de la société syrienne : les réalisateurs ne sont ni des sociologues, ni des politologues, mais nous analysons les éléments du langage cinématographique qu'ils utilisent pour exprimer une opinion critique, une position contestataire par rapport à un ordre politique donné.

Le montage constitue une opération déterminante dans la mesure où il organise les différents plans au service de la signification voulue par le réalisateur

Notre approche de l'objet filmique est pragmatique dans le sens où nous l'envisageons comme une pratique qui consiste à produire du sens, à formuler des points de vue sur le monde au moyen d'actes de sélection et d'organisation d'images, de paroles et de mouvements dans un espace-temps défini. Le montage constitue une opération déterminante dans la mesure où

5. En cela, le film relève d'un processus d'énonciation spécifique, différent de celui de la littérature par exemple. Le cinéma représente autant qu'il raconte à l'instar du genre dramatique : comme au théâtre, on se situe au-delà du simple domaine du discours narratif, au niveau de la représentation. L'énoncé filmique est construit à la fois par une narration (montage), et par une monstration rendue par les différents points de vue, composition de l'image : cadre, angles de prises de vue, échelle des plans, focale, mouvements de caméra.

6. Cf. « Voir dans l'objet : documentaire, fiction, anthropologie », *Communications*, n° 80, EHESS/Seuil, 2006, p. 189.

7. Dans ces « effets de travail » il considère que l'opération de montage est fondamentale : « Tout montage (même formaliste) produit au minimum des effets de travail : multiplie les traces, coupes, sauts, cassures, bref, les signes d'écriture qui l'affirment comme fonctionnant, par quoi, au minimum encore, il se marque qu'il y a un travail de production signifiante : il se voit ». Cf. « Technique et idéologie : caméra, perspective, profondeur de champ », *Cahiers du cinéma*, n° 234-235, p. 100.

il organise les différents plans au service de la signification voulue par le réalisateur. Le travail de réalisation donc, tel qu'il s'expose à celui qui visionne le film, va l'instruire dans sa lecture et va induire son travail interprétatif. L'analyse se base donc sur les différents éléments qui composent le film : l'image, les dialogues, le son, les mouvements de caméra ; de l'assemblage de ces éléments dans des plans et de leurs liaisons établies par le montage. Néanmoins, notre travail d'analyse ne se limite pas à une recension littérale du récit filmique à partir des outils propres au langage cinématographique que le réalisateur a utilisés pour construire son propos. Si un film traduit une pensée en acte au moyen de techniques particulières, cette pratique de construction du sens au service d'une idée, d'un point de vue, n'est pas libre, dans le sens où elle s'effectue également en relation avec des individus, des institutions et des objets, enchâssés dans des procédures, des enjeux et de normes. Ainsi, l'analyse, l'interprétation doivent aussi prendre en compte le fait que l'élaboration d'un film est également déterminée par un faisceau de contraintes de nature différente.

En Syrie, les scénarii sont soumis à l'approbation d'une commission de lecture, ce qui laisse peu de place à l'improvisation

Ces contraintes influent sur le produit fini disponible pour le spectateur et sont en partie repérables dans le film lui-même. Il en existe plusieurs types : des contraintes d'ordre général ayant trait à la production, comme le cadre technologique disponible au moment du tournage ou la taille du budget, et des contraintes relatives à un système de production cinématographique particulier. Par exemple, en

Syrie, les scénarii sont soumis à l'approbation d'une commission de lecture, ce qui laisse peu de place à l'improvisation dans la mesure où le tournage s'organise exclusivement autour de ce document de travail et que toute modification doit faire l'objet d'une autorisation préalable. Le système de production répercute aussi des contraintes d'ordre idéal, qui peuvent être morales et politiques, propres à une société. Dans un contexte où la censure peut intervenir directement sur le film, comme c'est le cas en Syrie, le réalisateur aura tendance à sous-déterminer le décryptage de son propos, en rendant moins évidente la relation entre les différents « indices de lecture »⁸. Enfin, si on se place à un niveau plus général, tout travail de réalisation est contraint par le sens commun, c'est-à-dire par ce qui fait sens au sein d'une société à un moment donné, un savoir partagé, qui est mobilisé lors de la réalisation. D'ailleurs, une grande partie de ce savoir est visuelle. Ces catégories de sens commun peuvent être partagées universellement : on est tous capables de reconnaître un agent de la circulation au premier coup d'œil par exemple. En effet, il ne nous viendrait pas à l'idée de dire qu'on voit un homme affublé d'un couvre-chef et d'un uniforme en train de gesticuler au milieu d'un carrefour. On est capable d'identifier immédiatement, rien qu'en la voyant, la catégorie « agent de la circulation ». Mais ces catégories de sens commun peuvent être aussi très spécifiques, localisées. Cela suppose pour l'analyste d'avoir un minimum de connaissance du contexte culturel dans lequel le film a été produit.

Ces différents éléments de contrainte exposés ici trop rapidement, définissent des contextes de production et de réception et influent sur la mise en forme du film, et donc sur sa compréhension. Ceci signifie que notre compréhension des films est conventionnelle

8. Eric Livingston, *An Anthropology of Reading*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

non pas parce que l'image serait codée de façon unique, comme le prétend la sémiologie, mais bien parce qu'on comprend le monde perçu de la vie quotidienne à travers des concepts, des références et des langages communs, qu'on mobilise également lorsqu'on regarde un film. En mettant la notion de sens commun au cœur de la compréhension des textes filmiques nous « banalisons » l'approche analytique. Plutôt que de viser à révéler un sens caché, à décoder des signes grâce à une méthode experte, il s'agit de se mettre à la place d'un spectateur ordinaire qui voit le film et essaie de le comprendre. La reconstruction concrète de la signification d'un texte filmique à partir de l'intentionnalité du réalisateur et de l'arrière-plan culturel qu'il partage avec son audience potentielle permet de procéder à une herméneutique qui se place au plus près des mécanismes tangibles de la compréhension.

Afin d'illustrer concrètement ce que nous venons d'exposer, nous proposons de restituer ici le cheminement de notre analyse du générique de *Les rêves de la ville* [*Ahlām al-madīna*] de Mohammad Malas. Pour ce faire, nous allons décrire les différentes marques d'écriture du cinéaste, retranscrites au moyen d'une planche de photogrammes réalisée à partir de captures d'images qu'il n'a pas été possible de reproduire dans cet article. Pour cet extrait, nous examinons la séquence dans sa continuité temporelle. Pour d'autres films, nous pouvons avoir recours à des analyses transversales et thématiques afin de rendre compte d'un dispositif de mise en scène particulier. Pour le film qui nous intéresse, nous souhaitons montrer comment le cinéaste joue (consciemment) avec l'ambiguïté de la contextualisation historique du récit filmique pour induire sa confrontation implicite avec le temps extradiégétique, c'est-à-dire le temps de la réalisation, 1984. Ce procédé permet la transposition d'un point de vue critique valable pour le temps présent dans un contexte temporel révolu afin de contourner

la censure. Le cinéaste situe sa fiction dans les années 1950, une période marquée par la montée du nationalisme arabe et l'instabilité politique en Syrie. Néanmoins, il ne procède pas à une simple reconstitution historique. Bien que le film comporte une multitude d'indices contextuels de cette période à travers les événements politiques qui la caractérisent, les discours d'archive des personnalités politiques de l'époque, les tenues vestimentaires des personnages et des éléments de décor, le réalisateur établit une comparaison avec le temps présent de manière détournée.

Plutôt que de viser à révéler un sens caché, il s'agit de se mettre à la place d'un spectateur ordinaire qui voit le film et essaie de le comprendre

La première séquence s'amorce par un plan fixe sur une façade en pierre puis se poursuit par un lent travelling latéral qui laisse découvrir trois fenêtres avec des barreaux à travers lesquelles on peut voir des tourterelles qui tentent de s'échapper en vain. Un plan fixe d'insert vient insister sur cette image des oiseaux pris au piège. Le travelling reprend et guide le regard du spectateur vers une ruelle qui se trouve en contrebas du mur, puis s'arrête sur une rivière. À ce moment-là, une inscription apparaît à l'écran : « Damas 1955. Sous l'autorité du colonel Adib Chichakli ». Ceux qui connaissent Damas auront identifié le mur d'enceinte de la vieille ville et la rivière Barada. Mais tout le monde peut remarquer que ces images ne comportent aucun indice temporel si ce n'est l'apposition d'une inscription qui vient arbitrairement les associer à une date précise. Au contraire, cette séquence renvoie à une idée de fixité, d'immobilisme : tournés cinquante ans auparavant, les plans de ce lieu auraient été identiques. Elle contraste avec la suivante, saturée d'informations historiques.

Celle-ci s'amorce sur un plan moyen montrant le portrait d'Adib Chichakli⁹ avec en voix off, un discours sur la grandeur de la nation arabe. On déduit logiquement de l'association image (le portrait)/son (archive radiophonique) que ce discours est de lui. Le plan s'élargit pour laisser voir des banderoles, des lampions, des drapeaux, et un bus qui s'engage dans cette avenue décorée. Les bruits de la ville viennent se superposer au discours. Le bus s'arrête, le discours également et fait place à un hymne militaire. La caméra laisse ensuite découvrir l'intérieur du bus avec le même travelling utilisé dans la première séquence. On y voit, à travers les vitres, une femme et deux enfants qui regardent vers l'extérieur avec étonnement. Ces personnages sont filmés de la même manière que les oiseaux derrière les fenêtres à barreaux de la séquence précédente, ce qui induit de manière métaphorique qu'ils sont également pris au piège, et ce au moment d'une commémoration officielle en l'honneur de l'unité arabe et sur un hymne militaire. Puis, de manière complètement inattendue, une toile en plastique ruisselante vient obstruer l'écran, une image accompagnée d'un bruit sourd. La caméra s'immobilise, la bande son s'interrompt et le titre du film apparaît à l'écran, dans le silence. Ce plan vient brouiller les repères temporels et narratifs par l'insertion d'informations extradiégétiques, qui n'appartiennent pas directement à l'univers de la fiction mais qui lui sont tout de même liées. Le travelling reprend dans la continuité visuelle et sonore de la séquence précédente et l'on se rend compte que cette bâche provient du toit du bus (elle sert à contenir les bagages des passagers). À l'image du plan fixe où l'on voyait les tourterelles essayer de s'échapper de la pièce, on voit ensuite les trois personnages derrière la vitre regarder à l'extérieur. La séquence s'achève par le geste

de la femme, adressé au spectateur, qui consiste à se recouvrir le visage d'un voile noir.

Ce générique, partie intégrante du récit filmique, comporte une ambiguïté de contextualisation en raison de l'association d'éléments a-historiques et extradiégétiques à des indices temporels clairement identifiables. Le cinéaste opère une comparaison visuelle (c'est-à-dire dans son langage filmique, notamment par l'utilisation du même mouvement de caméra) entre la première séquence du générique, dans laquelle rien n'indique que les images tournées renvoient à une période révolue, et la deuxième séquence, où la période historique est clairement marquée par le discours de Chichakli à la gloire de la nation arabe. Ce lien de comparaison ainsi exposé induit métaphoriquement que le contenu de ce discours, prononcé en 1953, fait écho à la rhétorique du parti Baath, telle qu'elle peut être encore formulée au moment de l'élaboration du film. Dans ce générique, on peut donc déceler une critique de l'immobilisme du discours nationaliste des dirigeants arabes ainsi qu'une allusion à l'oppression politique, un propos qui sera développé de manière plus complexe dans la suite du film.

*Dans le générique de *Les rêves de la ville*, on peut déceler une critique de l'immobilisme du discours nationaliste des dirigeants arabes ainsi qu'une allusion à l'oppression politique*

En guise de conclusion, nous aimerions insister sur le fait que si l'on analyse un film en s'efforçant de retracer les actes d'écriture du cinéaste, les possibilités interprétatives ne sont pas infinies mais contraintes par les images et le récit disponibles dans le film lui-même. Aussi, la polysémie des images n'est-elle pas infinie dans la mesure où la construction du sens est

9. Il s'empare du pouvoir par un coup d'État en 1949 et dirige le pays d'une main de fer jusqu'en 1954.

déterminée dans le travail de réalisation, qui lui-même s'appuie sur un savoir culturel partagé entre le réalisateur et les spectateurs. Cette approche du matériau filmique nous a permis d'appréhender de manière concrète le type de contraintes auxquelles étaient soumis les ci-

néastes, la perception qu'ils en avaient et leurs tentatives pour les interroger et se positionner par rapport à elles. Plus généralement, il semble possible d'appliquer cette méthode à un matériau audiovisuel produit dans des contextes différents et à partir de questionnements autres.