



**HAL**  
open science

## **Pour Sama, Waad al-Kateab (2019) : regard féminin sur la guerre**

Marie Duval

► **To cite this version:**

Marie Duval. Pour Sama, Waad al-Kateab (2019) : regard féminin sur la guerre. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04483701

**HAL Id: dumas-04483701**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04483701v1>**

Submitted on 29 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie DUVAL

UFR 04 - École des Arts de la Sorbonne  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



***Pour Sama, Waad al-Kateab (2019) :***  
**Regard féminin sur la guerre**



**Mémoire de M2 Recherche Cinéma, esthétique et création**  
Sous la direction de José Moure et Vincent Amiel  
Septembre 2023





## REMERCIEMENTS

Je tiens très sincèrement à remercier :

- Monsieur **José Moure**, directeur de ce mémoire et professeur à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
*pour ses précieux conseils, sa patience et sa bienveillance.*

- Madame **Camille Bui**, professeure à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
*pour son précieux retour sur mon article de M1, devenu par la suite ce mémoire.*

- Ma **mère** et ma petite **sœur**  
*pour leur relecture, leur avis critique et leur soutien inestimable.*

- Mon **père**, mes **grands-parents** et mes **amies**  
*pour leur soutien inestimable.*

## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	3
<b>INTRODUCTION</b> .....	5
<b>1. Documenter la guerre syrienne : des inégalités de représentation.</b> .....	10
A. L'absence des femmes et/ou de leur point de vue. ....	10
B. La nécessité d'un autre regard sur la guerre. ....	24
<b>2. Un regard qui nous permet d'accéder à d'autres images de la guerre.</b> .....	33
A. Se raconter en tant que femme, et raconter les autres femmes. ....	33
B. Raconter les hommes quand on est une femme. ....	43
<b>3. Questionner l'idée d'un regard genré.</b> .....	52
A. Faut-il parler de regard masculin et de regard féminin ? .....	52
B. Une distinction qui résulte des codes sociétaux. ....	59
<b>CONCLUSION</b> .....	65
<b>FILMOGRAPHIE</b> .....	71
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	73

## INTRODUCTION

« *Tout ce que nous savons de la guerre nous a été conté par des hommes. Nous sommes prisonniers d'images « masculines » et de sensations « masculines » de la guerre!* » Svetlana Alexievitch

Les représentations cinématographiques de la guerre sont encore aujourd'hui dominées par des perspectives majoritairement masculines et occidentales. Les films sur la guerre les plus célèbres et les plus populaires la dépeignent le plus souvent au travers de ce regard, supposé neutre, créant ainsi une mémoire déformée des conflits et des guerres et invisibilisant une partie des concernés.

Lorsque l'on recherche « film de guerre » sur Google, leader mondial incontesté des moteurs de recherche, le premier lien suggéré est une liste SensCritique intitulée Top 100 des meilleurs films de guerre<sup>2</sup>. Sur les cent films cités, seuls trois ont été réalisés par des femmes (*Démineurs*<sup>3</sup> et *Zero Dark Thirty*<sup>4</sup> de Kathryn Bigelow ainsi que *La Rafle*<sup>5</sup> de Roselyne Bosch), et moins de dix d'entre eux mettent en scène une actrice dans un rôle que l'on pourrait considérer comme principal.

Force est de constater que la neutralité des films sur la guerre n'existe pas,

---

<sup>1</sup> ALEXIEVITCH, Svetlana, 2004. *La guerre n'a pas un visage de femme*. Paris : Presses de la Renaissance, 398p. Traduction de l'auteur : « Everything we know about war we know with a man's voice. We are all captives of "men's" notions and "men's" sense of war. "Men's" words. »

<sup>2</sup> SENS CRITIQUE. *Top 100 des meilleurs films de guerre*. [en ligne] [https://www.senscritique.com/top/resultats/les\\_meilleurs\\_films\\_de\\_guerre/192701](https://www.senscritique.com/top/resultats/les_meilleurs_films_de_guerre/192701)

<sup>3</sup> BIGELOW, Kathryn, 2009. *Démineurs*. Film Capital Europe Funds, First Light Productions, Grosvenor Park Media, Kingsgate Films, Voltage Pictures.

<sup>4</sup> BIGELOW, Kathryn, 2012. *Zero Dark Thirty*. Annapurna Pictures, Columbia Pictures, First Light Productions.

<sup>5</sup> BOSCH, Roselyne, 2010. *La Rafle*. Légende Films, Gaumont.

puisque nous la connaissons et nous la regardons principalement à travers le regard et la perspective des hommes.

Récompensé du Prix de l'Œil d'or au Festival de Cannes en 2019 et nommé en 2020 aux Oscars dans la catégorie « Meilleur Film Documentaire », *Pour Sama*<sup>6</sup> (*For Sama*) documente cinq ans de guerre à Alep en Syrie, des premières manifestations étudiantes en 2011 aux derniers mois de siège en 2016, sous le prisme de la vie personnelle de Waad al-Kateab, la réalisatrice du film.

Bien qu'il englobe tous ces aspects en même temps, le message d'al-Kateab n'est pas primitivement politique ou féministe puisqu'il se veut initialement destiné à sa fille Sama, à qui elle s'adresse à travers la voix-off du film pour lui expliquer les convictions qui ont mené ses parents à rester à Alep malgré les dangers.

Le documentaire nous livre pourtant un regard nouveau et inhabituel sur la guerre en Syrie : celui d'une femme, d'une civile syrienne, d'une journaliste, d'une épouse, d'une mère, en temps de guerre.

Dès lors, nous verrons en quoi *Pour Sama* s'avère être un support idéal pour questionner les enjeux propres au regard féminin.

Il semble cependant primordial d'entreprendre un travail de définition du concept de regard féminin, puisqu'il est au centre de ce travail de recherche. Cependant, il apparaît difficile de s'intéresser au concept de regard féminin sans d'abord définir et comprendre ce qu'est le regard masculin. Théorisé en 1975 par Laura Mulvey dans « Plaisir Visuel et Cinéma Narratif », le regard masculin (male gaze<sup>7</sup>) est un concept qui désigne les images imposées au public présentant une perspective masculine dans le cadre de la culture visuelle dominante. En distinguant trois types de regards, à savoir, celui de la caméra, celui des personnages et celui des spectateurs, la critique britannique

---

<sup>6</sup> AL-KATEAB, Waad, WATTS, Edward, 2019. *Pour Sama*. KMBO.

<sup>7</sup> MULVEY, Laura, 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*. Vol. 16, n°3, p. 6-18. [en ligne]. Disponible sur : <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey,%20Visual%20Pleasure.pdf>

explique que les femmes apparaissent de ce fait, dans la plupart des films non pas comme des sujets, mais comme des objets regardés par les hommes.

Les hommes sont surreprésentés au sein de l'industrie du cinéma tandis que les femmes souffrent d'un manque de représentation et de considération dans ce milieu. Une étude du Centre national du cinéma (CNC) nommée « La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle » indique que 80 % des films français sortis en salle en France sur la période 2011-2015 ont été réalisés par des hommes<sup>8</sup>, chiffre d'autant plus surprenant qu'un peu plus de la moitié des personnes formées en école de cinéma sont des femmes. Notons que cette sous-représentation est encore plus constatée à l'échelle internationale. Si l'on sait aujourd'hui que ces différences résultent des inégalités multiples issues d'une société patriarcale, il est plus difficile d'en comprendre et d'en mesurer l'impact concret sur les spectateurs.

Le concept de regard masculin permet justement de saisir les enjeux liés à cette inégalité. De par la surreprésentation des hommes dans le cinéma (dans les postes décisionnaires tels que la production ou la réalisation comme dans les rôles principaux) on est contraint, en tant que spectateur, d'adopter une perspective que l'on imagine neutre et universelle, mais qui est en fait, la plupart du temps, une perspective masculine. Au cinéma, la vision subjective de l'homme est privilégiée. Ce regard très majoritairement masculin contribue à la sexualisation et à l'objectification de la femme et de son corps, mais aussi à son invisibilisation. De ce fait, il est plus difficile et plus rare pour un spectateur, qu'il soit homme ou femme, de ressentir et de partager les émotions d'un personnage féminin, et donc, de s'y identifier.

Même si le regard masculin découle principalement d'un inconscient patriarcal, cette asymétrie dans la façon de regarder perpétue voire accentue les inégalités liées au

---

<sup>8</sup> CENTRE NATIONAL DU CINEMA, CNC, 2019. *La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnc.fr/documents/36995/927212/La+place+des+femmes+dans+l%27industrie+cinématographique+et+audiovisuelle.pdf/80d9741a-dbbf-c8b6-5fb6-545272bcc393?t=1551952559207>



genre. Cette disparité n'est pas sans conséquence, puisque les images que l'on voit ont de toute évidence un impact sur la façon dont on perçoit le monde.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, le concept de regard féminin n'est pas l'inversion du regard masculin, l'objectif n'étant pas d'objectifier en retour les corps des hommes, mais bien de ne plus considérer les personnages féminins comme des objets regardés, mais comme des sujets et des personnages à part entière. Dans son essai *Le regard féminin, Une révolution à l'écran* l'universitaire et critique française Iris Brey définit le regard féminin comme un regard qui « adopte le point de vue d'un personnage féminin pour épouser son expérience<sup>9</sup> ». Il ne s'agit plus ici de présenter la femme comme un corps objet de désirs ou d'interrogations, mais bien de proposer l'expérience de la subjectivité et de la perception féminine. Le regard féminin permet donc aux personnages féminins de prendre plus d'ampleur à l'écran et de s'éloigner d'une certaine passivité habituelle. Le regard féminin est une proposition, un renouveau de ce que l'on montre à voir des femmes et de leurs expériences, aussi diverses qu'elles puissent être.

Le plan de ce mémoire sera représentatif du cheminement de la réflexion entreprise lorsque j'ai décidé de me pencher sur ce sujet.

La raison pour laquelle je souhaite mener à bien ce travail de recherche est d'abord personnelle, puisque *Pour Sama* est un film qui regroupe, à lui seul, trois de mes centres d'intérêt principaux : les films documentaires, la politique et le féminisme.

J'ai d'abord fait le choix de porter mon étude sur un film documentaire, puisque c'est un genre qui selon moi, associe la rigueur esthétique du cinéma à l'engagement plus direct du reportage tout en permettant une approche plus subjective de sujets sociétaux.

---

<sup>9</sup> BREY, Iris, 2020. *Le Regard féminin - Une révolution à l'écran*. L'olivier, 252p.

Ayant étudié le conflit syrien lors de ma dernière année de licence de science politique, je me souviens avoir découvert *Pour Sama* quelques mois après et m'être interrogée ; ce que je venais de voir me parlait bien plus que tout ce que j'avais pu étudier à ce sujet. Pour la première fois, je découvrais des archives audiovisuelles d'une guerre contemporaine, encore en cours à l'heure actuelle, filmée et narrée par une femme directement concernée par la situation.

*Pour Sama* est le premier film sur la guerre syrienne que j'ai découvert. Passionnée par le sujet, j'ai immédiatement souhaité en regarder d'autres, mais j'ai très vite réalisé qu'il manquait dans les autres documentaires quelque chose que j'avais trouvé dans celui de Waad al-Kateab : la représentation des femmes.

Nous nous intéresserons dans la première partie de ce mémoire aux inégalités de représentation des genres à l'écran dans le cas des documentaires sur la guerre syrienne. L'absence des femmes et/ou de leur point de vue étant la norme, nous verrons en quoi *Pour Sama* est une exception nous rappelant la nécessité de ce regard féminin sur la guerre. Nous verrons par la suite comment *Pour Sama* bouleverse les codes habituels des films de guerre en nous permettant d'accéder, grâce au regard de la réalisatrice, à une autre réalité et à d'autres images de la guerre. Pour terminer, nous nous interrogerons sur la légitimité des concepts de regards genrés et sur leur fondement, en s'appuyant notamment sur l'expérience de la réalisatrice du film, Waad al-Kateab.

## **1. Documenter la guerre syrienne : des inégalités de représentation**

### **A. L'absence des femmes et/ou de leur point de vue**

Lorsque l'on s'intéresse à la représentation cinématographique de la guerre syrienne, on se retrouve très rapidement face à une multitude de contenus. Films de fiction, documentaires : la guerre inspire de nombreux cinéastes.

Cependant, on remarque promptement que la représentation de cette guerre au cinéma n'échappe pas aux inégalités propres aux autres guerres à l'écran : principalement, les personnes derrière ou devant la caméra sont des hommes.

Même si ce constat est applicable de manière générale quand il s'agit des œuvres cinématographiques sur la guerre syrienne, il est encore plus avéré lorsque l'on s'intéresse uniquement aux documentaires réalisés par des personnes d'origine syrienne, directement concernées par la situation. Rares sont ceux qui incluent les femmes dans leur récit, plus rares encore sont ceux directement réalisés par des femmes.

C'est pour ces raisons que *Pour Sama* de Waad al-Kateab a immédiatement attiré mon attention et est devenu, par la suite, le support principal de cette recherche. De mon point de vue, *Pour Sama* est de toute évidence une exception, il est donc important de saisir ce qu'est la norme. En le comparant à d'autres documentaires sur la guerre syrienne, je souhaite constater les représentations plus habituelles et plus communes du genre à l'écran.

Afin de réduire le champ de recherche, je ne m'intéresserai ici qu'à une catégorie spécifique de documentaires sur la guerre en Syrie : ceux réalisés par des personnes d'origine syrienne et qui ont décidé de la documenter en filmant leur quotidien, ou celui des personnes de leur entourage plus ou moins proche.

Plus précisément, je parlerai ici de deux documentaires qui, de par le sujet qu'ils traitent sont similaires à celui de Waad-al-Kateab. Nous parlerons donc dans cette sous-

partie des films documentaires *Still Recording*<sup>10</sup> (2018) de Ghiath Ayoub et de Saeed Al-Batal et *Les Derniers Hommes d'Alep*<sup>11</sup> (2017) de Firas Fayyad. Nous verrons cependant que même si le sujet traité est similaire (ici, la guerre en Syrie), la façon de le faire n'est pas pour autant la même.

Dans *Introduction to Documentary* le théoricien et critique de film américain Bill Nichols distingue six différents modes de documentaires : le mode poétique, le mode d'exposition, le mode participatif, le mode réflexif, le mode d'observation et le mode performatif<sup>12</sup>. Afin de parvenir à cette liste, Nichols a identifié des caractéristiques discernables dans les documentaires, consciemment utilisés ou non par les cinéastes afin de réaliser et de transmettre leur œuvre. Il explique également que s'il considère que ce sont les principales catégories du genre dans lesquelles tous les films documentaires peuvent être placés, ces modes peuvent parfaitement se combiner ou se succéder au sein d'un même film<sup>13</sup>.

Comme mentionné précédemment, les documentaires auxquels je m'intéresse sont réalisés par des personnes d'origine syrienne qui traitent de certains aspects de la guerre qui a bouleversé leur pays. Ce sont leurs points communs et similitudes qui m'ont poussée à les comparer, mais il est nécessaire de préciser et de saisir qu'ils n'ont pas été réalisés en utilisant les mêmes modes documentaires définis dans l'ouvrage de Bill Nichols.

Primé au Festival du film de Sundance en 2017 et nommé l'année suivante aux Oscars dans la catégorie meilleur long métrage documentaire, *Les Derniers Hommes d'Alep* de Firas Fayyad s'intéresse de près au travail des secouristes volontaires de la

---

<sup>10</sup> AL-BATAL, Saeed, AYOUB, Ghiath, 2018. *Still Recording*. Biddayat, Blinker Filmproduktion, Films de Force Majeure.

<sup>11</sup> FAYYAD, Firas, 2017. *Les derniers hommes d'Alep*. Aleppo Media Center, Larm Film, Kloos & Co. Medien.

<sup>12</sup> NICHOLS, Bill, 2010. *Introduction to Documentary*. 2<sup>e</sup> édition. Indiana University Press, 368p.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Défense civile au sein de la ville assiégée d'Alep en 2016. La Défense civile syrienne est « une organisation humanitaire de protection civile formée pendant la guerre civile syrienne. Ses membres, dont l'une des tâches principales est de porter secours aux civils après les bombardements, sont couramment désignés sous le nom de Casques blancs<sup>14</sup> ». Le réalisateur suit notamment Khaled et Mahmoud, autrefois étudiants ou ouvriers, dans leur quotidien au sein de l'association, portant secours aux civils bombardés par le régime et son allié russe.

Firas Fayyad est lui même d'origine syrienne et fut impliqué en tant que journaliste-militant contre le régime depuis les débuts de la guerre. Il a entrepris de documenter leur histoire, d'abord par ses propres moyens, puis à distance par la suite, par le biais de ses cameramen restés en Syrie. En effet, le jeune réalisateur qui avait déjà connu les geôles syriennes à deux reprises suite à son travail de dénonciation des crimes du régime de Bachar-al-Assad fut contraint de quitter définitivement le pays entre temps pour sa propre sécurité. De ce fait, il dirigeait l'équipe de cameramen sur place en leur indiquant, via l'application mobile WhatsApp, de filmer leur quotidien.

*Les Derniers Hommes d'Alep* est un documentaire qui utilise le mode nommé par Bill Nichols observatoire<sup>15</sup>, c'est-à-dire que le cinéaste reste caché derrière la caméra, et ne modifie ni influence les événements qui se déroulent devant lui. La personne derrière la caméra ne pose pas de question et n'agit pas sur la mise en scène. L'objectif initial est de proposer un contenu plus neutre et non-intrusif en permettant aux spectateurs d'en tirer leurs propres conclusions. À aucun moment dans le documentaire, nous n'apercevons Firas Fayyad ni entendons sa voix. De la même manière, lorsque ses cameramen reprennent la suite de son travail pour réaliser la fin du documentaire, il nous est impossible de savoir qui filme.

---

<sup>14</sup> WIKIPEDIA, (s.d.). *Casques blancs* [en ligne]. Disponible sur : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Casques\\_blancs\\_\(Syrie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Casques_blancs_(Syrie))

<sup>15</sup> NICHOLS, Bill. *op. cit.*

*Les Derniers Hommes d'Alep*, Firas Fayyad



Mode observatoire : le cinéaste n'influence pas événements qui se déroulent devant lui.

Le documentaire *Still Recording* de Ghiath Ayoub et de Saeed Al-Batal est différent puisqu'il combine en son sein plusieurs modes documentaires. Le film est le résultat de 450 heures de rush filmées par sept cadres apprentis cinéastes. Il documente cinq années de révolte, de lutte et de guerre au sein de la ville de Douma, d'abord à l'écart de la répression du pouvoir syrien et du contrôle de Daech suite aux révoltes du peuple puis petit à petit affaiblie, détruite et encerclée par l'armée de Bachar-al-Assad.

Avec *Still Recording*, on s'éloigne grandement du mode de documentaire mentionné précédemment puisque nous avons pleinement accès aux personnes qui réalisent ce film. Contrairement au mode « observatoire<sup>16</sup> », le mode « participatif<sup>17</sup> » intègre l'engagement direct entre le ou les cinéaste(s) et le ou les sujet(s). Le cinéaste, à l'image des sept cadres différents du film, fait partie des événements enregistrés et à un impact direct et assumé sur le contenu. Il peut poser des questions derrière la caméra, entreprendre des choix de mise en scène ou même apparaître à l'écran. En résumé,

---

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*



lorsque le mode « participatif » est utilisé dans un documentaire, le cinéaste interagit avec ses sujets et s'engage pleinement dans la situation qu'il documente.

*Still Recording*, Ghiath Ayoub et Saeed Al-Batal



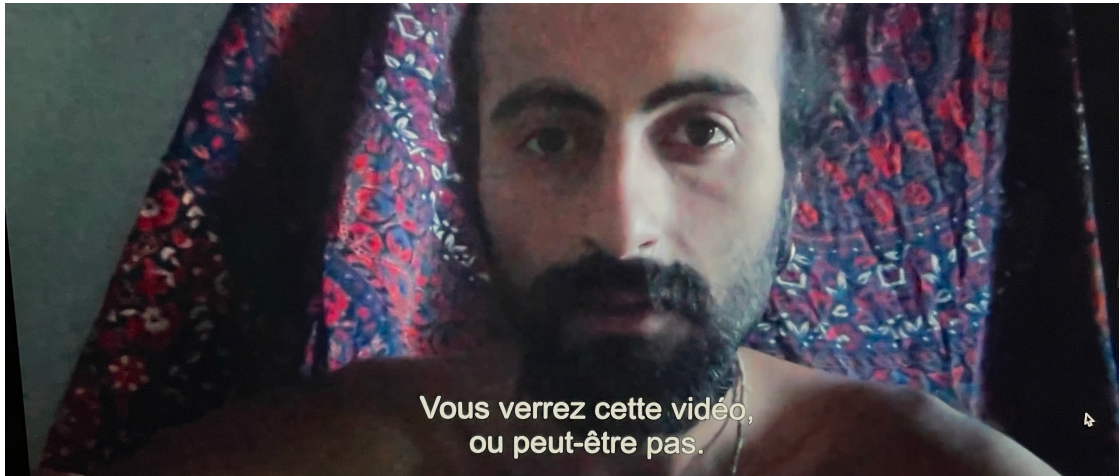
Mode participatif, le cinéaste interagit avec ses sujets.

Cependant, le documentaire de Ghiath Ayoub et de Saeed Al-Batal utilise également le mode « performatif<sup>18</sup> » puisque ce mode met en avant la nature subjective du cinéaste. De ce fait, la personne qui réalise le film peut tout à fait être le sujet du documentaire. C'est tout à fait le cas ici, puisque nous y découvrons la vie d'un groupe de jeunes qui tente de résister contre le gouvernement syrien tout en le documentant. Ce mode appelé performatif réunit souvent récits personnels et enjeux historiques et politiques bien plus larges.

---

<sup>18</sup> NICHOLS, Bill. *op. cit.*

*Still Recording*, Ghiath Ayoub et Saeed Al-Batal



Mode performatif, le cinéaste juxtapose récit subjectif et enjeux politiques plus larges.

*Pour Sama* de Waad al-Kateab regroupe tous les modes de documentaires mentionnés précédemment : le mode « observatoire<sup>19</sup> », à l'occasion de quelques scènes spécifiques. Il arrive effectivement que la réalisatrice n'influence absolument pas les scènes qui se déroulent devant elle, comme quand elle filme les habitants d'Alep dans la rue, ou encore lorsqu'elle filme de loin une famille tentant de traverser les barrages installés par le régime pour s'échapper de la ville.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*.

*Pour Sama, Waad al-Kateab*



Mode observatoire : la cinéaste n'influence pas événements qui se déroulent devant lui.

Cependant, al-Kateab utilise bien plus distinctement le mode « participatif<sup>20</sup> » ainsi que le mode « performatif<sup>21</sup> » puisque la personne derrière la caméra est aussi l'héroïne et le personnage principal de l'histoire qui nous est présentée. En filmant et en narrant son propre vécu, et celui de ceux qui l'entourent, la réalisatrice Waad al-Kateab nous livre de ce fait une perception plus subjective de son quotidien. Nous nous y intéresserons cependant plus amplement dans la sous-partie suivante.

---

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> *Ibidem.*

*Pour Sama, Waad al-Kateab*



Mode participatif, la cinéaste interagit avec ses sujets.

*Pour Sama, Waad al-Kateab*



Mode performatif, la cinéaste juxtapose récit subjectif et enjeux politiques plus larges.

Il existe beaucoup de documentaires qui traitent de la guerre syrienne. Le conflit ayant démarré en 2011, les progrès technologiques de l'époque ont contribué à faciliter la prise de son et de vidéo dans des conditions non-optimales comme celles d'une guerre. Cependant, seulement une minorité de ces documentaires ont été réalisés



directement par des personnes d'origine syrienne. Une multitude de raisons peuvent expliquer ce constat. En effet, un tel projet est bien complexe à mettre en place en pleine guerre, surtout lorsque l'on sait que le peuple syrien, qu'il ait été manifestant, résistant ou pas, fût attaqué directement par son propre gouvernement. Dans ces conditions, il est légitime de penser que la réalisation d'un documentaire n'est pas la priorité. Entre la pauvreté croissante du peuple, les violences et attaques quotidiennes et les menaces du régime : les syriens avaient légitimement d'autres préoccupations.

Pour autant, et parce qu'il y a évidemment des exceptions, certains se sont tout de suite, ou du moins très rapidement, emparés d'un téléphone ou d'une caméra pour filmer l'embrasement de leur propre pays. La plupart des personnes qui ont malgré tout décidé de documenter sur cette guerre n'étaient pas toujours initialement cinéastes, mais le fait de filmer leur est très vite apparu comme une évidence. Comme l'explique l'un des jeunes au début du documentaire *Still Recording* : « L'image est le dernier rempart contre le temps<sup>22</sup> ». Ainsi, qu'il s'agisse de Firas Fayyad, de Ghiath Ayoub, de Saeed Al-Batal ou encore de Waad al-Kateab, ces derniers ont tous commencé à filmer ce qui les entourait sans forcément avoir l'intention de réaliser un documentaire. L'objectif principal pour eux était d'abord de témoigner, de ne pas laisser leur situation et leur sort inconnus des autres nations. En postant d'abord leurs vidéos sur les réseaux sociaux ou en les partageant avec des chaînes d'informations internationales, ils ont progressivement pris conscience de l'intérêt porté à leur contenu.

Il me semblait intéressant de parler des documentaires *Still Recording* et *Les Derniers Hommes d'Alep*, car ils sont représentatifs des autres documentaires réalisés par des personnes d'origine syrienne sur cette même guerre. Comme nous l'avons vu précédemment, ils ne sont pas forcément tous réalisés de la même manière, mais les images sont très souvent ressemblantes. Évidemment, chaque documentaire apporte un point de vue différent sur la situation et mon propos n'a absolument pas pour ambition de nier les multiplicités de vécus au sein d'une même guerre. Pour autant, on y suit presque systématiquement la vie d'une personne ou d'un groupe de personnes qui tente

---

<sup>22</sup> AL-BATAL, Saeed, AYOUB, Ghiath. *op. cit.* 03:14

de survivre et de résister, à leur manière, pendant la guerre. On y retrouve souvent la violence du régime, les villes syriennes progressivement détruites, la misère et la pauvreté qui guettent les habitants. On y voit également des syriens résignés, en colère, mais aussi des moments de joie, de partage et d'entraide. Ces documentaires témoignent de la fine limite entre la vie et la mort en temps de guerre.

À l'exception du documentaire *Eau Argentée, Syrie autoportrait* (*Silvered Water, Syria Self-Portrait*<sup>23</sup>) co-réalisé par Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan, *Pour Sama* est le seul documentaire sur la guerre en Syrie réalisé par une femme elle-même d'origine syrienne. *Eau Argentée, Syrie autoportrait* est cependant un cas particulier, car le réalisateur syrien Ossama Mohammed, en exil à Paris lorsque la guerre éclate, souhaitait réaliser un film documentaire sur la guerre que traversait son pays. Cependant, il n'avait d'autres images de celle-ci que celles postées par des journalistes ou cinéastes amateurs sur internet. Wiam Simay Bedirxan, une jeune syrienne d'origine kurde et elle-même apprentie cinéaste le contacte alors via les réseaux sociaux et lui demande ce qu'il voudrait qu'elle filme sur place, afin de co-réaliser un documentaire sur le quotidien des syriens. Le film combine alors les vidéos de la jeune cinéaste pendant le siège de la ville de Homs de 2011 à 2014 ainsi que celles d'autres syriens postés sur les réseaux sociaux.

Hormis ces deux films, il n'existe donc pas d'autres documentaires pouvant faire part du point de vue direct d'autres femmes syriennes sur cette guerre qui les concerne directement.

De ce fait, pour comprendre la situation des femmes au sein du conflit syrien, il faut se tourner vers les documentaires réalisés par des hommes. Cependant, ce que l'on constate rapidement lorsque l'on s'intéresse à ces documentaires, c'est l'absence presque systématique des femmes et de leur point de vue.

---

<sup>23</sup> MOHAMMAD, Oussama, SIMAV BEDIRXAN, Wiam, 2014. *Eau argentée, Syrie autoportrait*. Les Films d'ici, Proaction film.



Alors que le documentaire de Firas Fayyad *Les Derniers Hommes d'Alep* dure 1 heure et 28 minutes, les femmes adultes n'apparaissent à l'écran que pendant un total de 45 secondes. Qui plus est, pas une seule de ces femmes n'est nommée ou ne s'exprime. Ces 45 secondes d'apparition regroupent 6 scènes différentes au cours desquelles elles figurent, le plus souvent au second plan, voire en arrière-plan. On pourrait justifier cette absence par le sujet du documentaire, effectivement, Firas Fayyad s'intéresse ici aux Casques blancs qui sauvent des décombres les habitants de la ville d'Alep. Même s'il existe évidemment des femmes bénévoles casques blancs, elles sont minoritaires. D'après le site officiel des casques blancs, il y aurait 3 000 bénévoles actifs dans toute la Syrie, et 221 d'entre eux seraient des femmes<sup>24</sup> (c'est-à-dire environ 7,37 %). Visiblement, aucune d'entre elles ne fait partie de l'équipe suivie par Firas Fayyad.

*Les Derniers Hommes d'Alep, Firas Fayyad*



Apparition de femmes anonymes en second plan, pendant 6 secondes.

Pourtant, le réalisateur suit également ces hommes dans des moments plus intimes, en dehors de leur mission de bénévoles. On y voit par exemple à plusieurs

---

<sup>24</sup> WHITE HELMETS, 2014. *Support Syria's Heroes* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.whitehelmets.org/en/>

reprises les enfants de Khaled et ces derniers font partie intégrante du récit. La mère de ses enfants est mentionnée plusieurs fois, on sait qu'elle est présente dans sa vie, mais elle n'apparaît jamais à l'écran. Mahmoud est quant à lui filmé lorsqu'il se rend à un mariage, pourtant les seules personnes qui apparaissent à l'écran ce soir-là sont des hommes. D'autres hommes inconnus sont filmés, interrogés dans la rue. La ligne directrice du documentaire est évidemment axée sur le bénévolat de ces hommes, mais de nombreuses scènes de vie ordinaires font partie du film. Pourtant, lorsque l'on regarde *Les Derniers Hommes d'Alep* de Firas Fayyad, on pourrait presque avoir l'impression que les femmes n'existent pas.

Le documentaire *Still Recording* de Ghiath Ayoub et de Saeed Al-Batal diffère légèrement. On y voit plus souvent des femmes à l'écran, précisément lors de 14 scènes différentes. Pourtant, le constat reste le même, alors que le documentaire dure 2 heures et 3 minutes, ces dernières sont à l'écran seulement 5 minutes et 45 secondes. Leur temps de parole durant l'intégralité du film est de 2 minutes et 25 secondes à l'occasion de deux scènes. Une première femme est filmée en train de rentrer dans la maison de l'un des jeunes hommes, elle est interrogée sur les contrôles qu'elle a subis pour arriver jusque chez eux. On ne connaît ni son nom ni le lien qui l'unit aux jeunes hommes.

*Still Recording*, Ghiath Ayoub et Saeed Al-Batal



Première femme s'exprimant dans le documentaire, 25 secondes.

La seconde scène qui donne la parole à une autre femme arrive vers la fin du film. Les apprentis cinéastes se déplacent dans la ville et croisent une femme qui marche seule, elle leur demande alors s'ils la filment. Ils lui répondent qu'ils ne la filment pas, mais que si elle a un message à faire passer, ils peuvent l'enregistrer. Elle leur demandera alors de la filmer en espérant que sa mère tombera sur la vidéo et verra qu'elle se porte bien.

*Still Recording*, Ghiath Ayoub et Saeed Al-Batal



Deuxième et dernière femme s'exprimant dans le documentaire, 2 minutes.

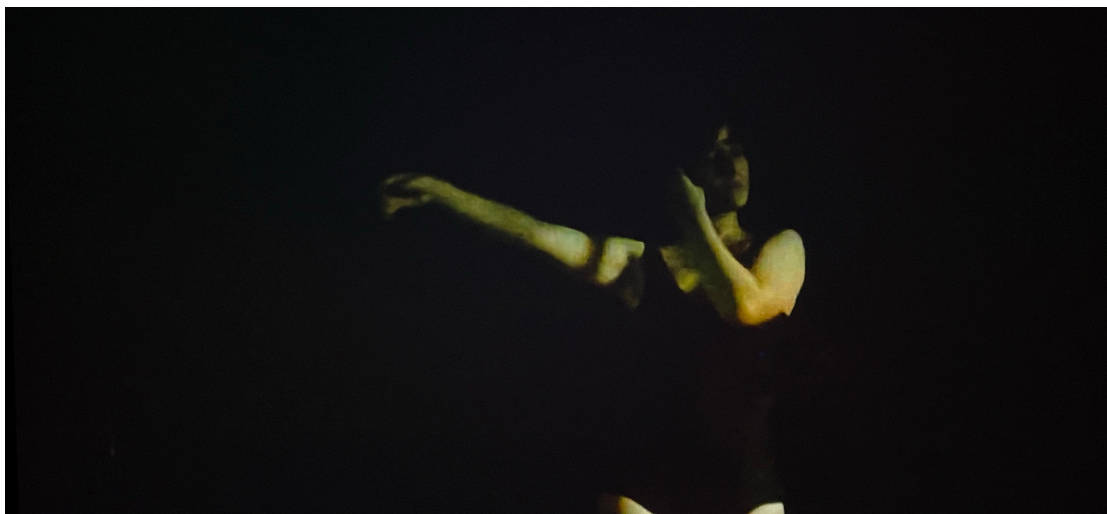
Dans *Still Recording*, on a visuellement plus conscience que des femmes font partie de leur entourage : certaines sont filmées en soirée ou encore à l'université dans laquelle Ghiath Ayoub apprend la sculpture. Pourtant, même si leur présence est légèrement plus visible que dans le documentaire de Firas Fayyad, nous n'avons ni accès à leur personne, ni à leurs ressentis, et encore moins à leur point de vue.

Dans *Les Derniers Hommes d'Alep* de Firas Fayyad, les femmes sont presque absentes, invisibles. Dans le documentaire de Ghiath Ayoub et de Saeed Al-Batal, *Still Recording*, elles sont peut-être plus visibles, mais leur représentation est propre au regard masculin : elles sont très souvent présentées comme objets, et non comme sujets.



À plusieurs reprises dans le documentaire, le corps des femmes est filmé, sexualisé, sans aucune pertinence pour le récit. On ne connaît ni leur nom, ni qui elles sont, pourtant, on accède visuellement à leur corps, mais jamais à leur ressenti.

*Still Recording*, Ghiath Ayoub et Saeed Al-Batal



Femme inconnue filmée de face en train de danser, 15 secondes.

*Still Recording*, Ghiath Ayoub et Saeed Al-Batal



Femme inconnue filmée de dos en train de danser, 6 secondes.

Évidemment, les autres documentaires sur la guerre syrienne réalisés par des hommes sont uniques, et ma volonté n'est pas de les résumer à leur représentation (ou non-représentation) des femmes. Cependant, cette sous-représentation (des femmes et de leur point de vue) apparaît visiblement comme la norme. On pourrait considérer à tort que la guerre est une affaire d'hommes et que ce constat seul explique l'absence des perspectives féminines sur ces sujets. Pourtant, et plus spécifiquement dans le cas du conflit syrien, le gouvernement de Bachar al-Assad a été accusé de se battre contre son propre peuple : répression brutale des manifestations pacifiques, bombardements aveugles sur des zones civiles incluant hôpitaux et écoles, utilisation d'armes chimiques contre les populations, emprisonnements abusifs et bien d'autres violations des droits de l'Homme. Même si le gouvernement a toujours nié ces allégations indiquant se défendre contre des groupes rebelles terroristes, et que le conflit est extrêmement complexe, il n'est pas démesuré d'affirmer que le peuple syrien est au cœur même de cette guerre. Par conséquent, et de toute évidence, les femmes syriennes sont de fait pleinement concernées par le conflit et n'en sont pas épargnées.

Cette inégalité dans la représentation des genres à l'écran nous prive du point de vue de la moitié de la population syrienne. Nous verrons de ce fait dans la sous-partie suivante en quoi le documentaire de Waad al-Kateab *Pour Sama* est une exception, et en quoi ce regard féminin nous est nécessaire.

## **B. La nécessité d'un autre regard sur la guerre**

Comme expliqué précédemment en introduction, s'il y a bien un genre de film qui met en exergue cette sous-représentation des femmes et des personnages féminins au cinéma, c'est le film de guerre. En effet, lorsqu'il s'agit de raconter la guerre et les conflits, via la fiction ou le documentaire, le regard masculin est dominant. Pourtant, qu'elles soient soldates, médecins, civiles, infirmières, politiques, victimes, humanitaires, prisonnières ou résistantes : la guerre est aussi une affaire de femmes.

Le film documentaire *Pour Sama* s'avère être un exemple idéal pour questionner cette notion de regard féminin sur la guerre puisque la personne derrière la caméra est aussi l'héroïne et le personnage principal de l'histoire qui nous est présentée. En filmant et en narrant son propre vécu au sein de la guerre syrienne, la réalisatrice Waad al-Kateab nous livre de ce fait sa perception la plus authentique sur la situation.

Waad al-Kateab a dix-huit ans lorsqu'elle quitte le foyer familial pour aller étudier l'économie à l'Université d'Alep. Son rêve initial était de faire des études de journalisme, mais elle y renonça rapidement à la demande de sa famille. Répressions gouvernementales, risques sécuritaires, censure et contrôle de l'information : la Syrie est l'un des pays les plus dangereux pour les journalistes. Quatre années plus tard, en 2011, de nombreuses contestations populaires émergent dans tout le pays contre le président Bachar al-Assad et sa famille, au pouvoir depuis les années 1970. Ce mouvement protestataire, nommé le Printemps arabe, a initialement démarré en Tunisie et s'est propagé par la suite dans d'autres pays du monde arabe. Les peuples d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient se sont simultanément mobilisés contre les régimes autoritaires en place dans leur pays. Inquiets de l'embrasement de la situation, les parents de Waad al-Kateab lui demandent alors de rentrer à la maison, mais elle prend la décision contre leur gré de rester sur place afin de participer à la révolution. La jeune syrienne s'empare alors de son téléphone portable puis plus tard de sa caméra pour filmer les diverses manifestations du printemps arabe en Syrie et ses répercussions violentes sur le pays et ses habitants. Les réseaux sociaux tiendront une place centrale dans le mouvement tant leur usage a été important pour les manifestants, allant jusqu'à le renommer « révolution Facebook<sup>25</sup> » ou « révolution Twitter<sup>26</sup> »

---

<sup>25</sup> FARIS, David M, 2012. La révolte en réseau : le « printemps arabe » et les médias sociaux. *Politique étrangère*. p. 99-109. DOI : 10.3917/pe.121.0099.

<sup>26</sup> *Ibidem*.



*Pour Sama, Waad al-Kateab*



Waad Al-Kateab à l'avant d'une voiture, en direction des manifestations contre le régime de Bachar al-Assad.

Comme elle l'explique en 2020 lors d'une conférence tenue au Festival International du film documentaire à Amsterdam (IDFA), Waad al-Kateab commence d'abord à filmer uniquement en tant que militante. Filmer lui donnait une raison d'être sur place et lui paraissait naturel<sup>27</sup>, Face à l'embrassement des étudiants, et par la suite du peuple syrien, elle sent que ce qu'il se passe est important et qu'elle doit continuer à filmer ce qui l'entoure.

De par sa présence même au cœur du conflit et en s'inspirant des journalistes étrangers qui viennent travailler sur place, Waad al-Kateab devient, presque malgré elle, journaliste citoyenne. L'ISFJ (L'institut supérieur de Formation au Journalisme) décrit le journalisme citoyen comme « une initiative en ligne<sup>28</sup> » et ajoute « Ce qui marque

---

<sup>27</sup> IDFA (INTERNATIONAL'S DOCUMENTARY FILM FESTIVAL AMSTERDAM), 2020. *Filmmaker Talk : Waad al-Kateab* [vidéo en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=QnaQGSjabjA&list=WL&index=14&t=1382s>

<sup>28</sup> ISFJ (INSTITUT SUPÉRIEUR DE FORMATION AU JOURNALISME), (s.d.). *Journalisme Citoyen* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.isfj.fr/actualites/202103-journalisme-citoyen/>

dans le journalisme citoyen, c'est l'inversion des rôles. Les citoyens ne sont plus simples récepteurs de l'actualité, mais véritablement émetteurs de contenu. On commence à parler de « citoyen reporter » pour qualifier les internautes qui réagissent sur ce qui les entoure, qui témoignent de ce qu'ils voient, entendent ou constatent<sup>29</sup> ». La jeune syrienne filme quotidiennement, apprend de ses erreurs et produit des images de plus en plus qualitatives. Entièrement autodidacte, elle documente alors presque six années de guerre de l'intérieur, produisant ainsi certaines des images les plus mémorables du conflit syrien.

En plein siège, Waad al-Kateab réalise une série de reportages pour le compte Youtube de chaîne de télévision britannique Channel 4 News. Ces reportages sur le conflit nommés « Inside Aleppo<sup>30</sup> » deviennent très rapidement les plus visionnés sur la chaîne.

En décembre 2016, la situation s'aggrave violemment à Alep et les habitants, assiégés, sont à la merci des forces environnantes. Au même moment, Waad al-Kateab remporte deux prix lors des Amnesty Médias Awards de 2016, à savoir le prix de la meilleure nouvelle journaliste, et le prix de la meilleure chaîne d'information avec Channel 4 News pour leurs reportages sur Youtube. Ne pouvant évidemment pas se rendre sur place pour la cérémonie, elle transmettra ce message qui sera lu en direct lors de la remise de ses prix :

« Ce sera peut-être la dernière lettre que je vous adresse, à vous et au monde. Je me trouve dans la ville la plus dangereuse du monde et aujourd'hui seulement, 30 barils d'explosifs et 100 obus d'artillerie sont tombés sur mon quartier (Al Sukkari). Je voulais être avec vous mais le siège de ma ville m'en a empêché. Je ne suis qu'un individu parmi les 270 000 personnes qui vivent sous ce siège. La seule chose disponible dans

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> CHANNEL 4 NEWS, 2016. *Inside Aleppo : another day of trauma in the city's hospital* [vidéo en ligne]. Disponible sur : [https://www.youtube.com/watch?v=U7Y\\_46OE35Q](https://www.youtube.com/watch?v=U7Y_46OE35Q)

cette ville est l'air, mais cet air est la plupart du temps pollué par des gaz toxiques et du chlore. Nous ne sommes pas la seule ville assiégée en Syrie et notre salut ne sera pas atteint seulement par la levée de ce siège ou l'arrêt des bombardements, mais aussi par la chute du régime d'Assad et par l'obtention de notre liberté et de notre dignité en tant que Syriens. J'aurais aimé que mon objectif et celui de mes collègues d'Alep vous donnent une image complète d'Alep. Mais nous sommes impuissants devant les horreurs de cet anéantissement dont profitent les Russes et le régime dans cette ville antique. Il existe une ville disparue appelée Alep. Et tous ses habitants vous demandent de vous souvenir de votre humanité »<sup>31</sup>

Suite à l'escalade de la violence et de l'insécurité, la chaîne Channel 4 News publie un article nommé « Waad al-Kateab est une réalisatrice primée et elle est en grave danger<sup>32</sup> » afin d'alerter la communauté internationale. Fin décembre 2016, al-Kateab et sa famille, ainsi qu'une grande partie des habitants vivants à l'est d'Alep sont exfiltrés. Après avoir passé un an en Turquie, la réalisatrice se réfugie ainsi à Londres, où elle réside encore aujourd'hui avec sa famille.

---

<sup>31</sup> AMNESTY INTERNATIONAL UK, 2016. *Amnesty International UK/Media Awards Previous Winners* [en ligne]. Disponible sur : <https://amnesty-media-awards.org.uk/previous-award-winners-2016/> Traduction de l'auteur : « Maybe this will be my last letter to you and to the world. I am in the most dangerous city in the world and only today 30 barrel bombs and 100 artillery shells fell on my neighbourhood (Al Sukkari). I wanted to be with you but the siege of my city prevented that. I am just one individual of the 270,000 people who live under this siege. The only thing that's available in this city is air, but this air, most of the time, is polluted with poisonous gases and chlorine. We are not the only city in Syria under siege and our salvation will not be achieved only by lifting of this siege or halting the bombing, but with the fall of the Assad regime and getting our freedom and dignity as Syrians. I would have liked for my lens and my colleagues' lenses in Aleppo to give you the complete picture of Aleppo. But we are helpless in front of the horrors of this annihilation which the Russians and the regime are enjoying in this ancient city. There is a perished city called Aleppo. And all its people are asking you to remember your humanity. »

<sup>32</sup> DE PEAR, BEN, 2016. Waad al-Kateab is an award-winning film-maker. And she is in grave danger. *Channel 4 News* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.channel4.com/news/waad-al-kateab-is-an-award-winning-film-maker-and-she-is-in-grave-danger> Traduction de l'auteur : Waad al-Kateab is an award-winning film-maker. And she is in grave danger.

Elle réussit cependant à emmener avec elle tous les rushs réalisés sur place, et décide, avec l'aide de Channel 4 news, de réaliser un documentaire afin d'exposer à une plus grande audience ces archives inédites d'une guerre contemporaine. Pourtant, Waad al-Kateab explique que ce documentaire n'a jamais réellement été son projet initial : elle explique qu'elle filmait parce qu'elle savait que c'était important, parce qu'elle voulait se souvenir de cette période et ne jamais l'oublier, parce qu'elle voulait regrouper des preuves contre les actes du régime de Bachar al-Assad. Ces images n'ont jamais été tournées dans l'objectif de réaliser un documentaire sur sa vie au sein de la guerre. Waad al-Kateab a filmé son quotidien parce qu'elle savait que ce qu'elle traversait était particulier. C'est une fois réfugiée à Londres, et en constatant que la guerre n'était absolument pas terminée et que des milliers de personnes vivaient encore ce qu'elle avait vécu ces cinq dernières années qu'elle réalise qu'il est temps de faire quelque chose de toutes ces images. Elle fait part de sa volonté à la chaîne Channel 4 news, indiquant qu'elle est partante pour réaliser un documentaire mais qu'elle ne peut pas le faire seule. D'abord parce que c'est un travail qu'elle n'a jamais entrepris, mais aussi parce qu'elle n'est pas prête émotionnellement à se retrouver seule face à ces images. Waad al-Kateab est associée à Edward Watts, journaliste et réalisateur spécialiste des conflits moyen-orientaux. Ce dernier avait réalisé en 2015 un documentaire nommé *Escape from Isis*<sup>33</sup> sur les femmes yézidis enlevées par l'organisation terroriste État islamique. C'est ensemble qu'ils transformeront les quelques 500 heures de séquences filmées en un long-métrage de 95 minutes nommé *Pour Sama*.

Interrogée lors de la conférence mentionnée précédemment sur le rôle d'Edward Watts en tant que co-réalisateur, la jeune réalisatrice explique qu'il était là pour la guider, pour la conseiller et pour la soutenir<sup>34</sup>. C'est à al-Kateab que revenaient toutes les décisions finales.

---

<sup>33</sup> WATTS, Edward, 2015. *Escape from Isis*. Frontline.

<sup>34</sup> IDFA (INTERNATIONAL'S DOCUMENTARY FILM FESTIVAL AMSTERDAM). *op. cit.*

Le documentaire nous fournit alors un compte-rendu de guerre, qui s'éloigne des analyses politiques et historiques pour s'approcher d'un témoignage personnel, comme une déclaration subjective sur une guerre vécue de l'intérieur.

La réalisatrice nous confie en voix-off au début du documentaire que filmer lui donnait tout simplement une raison d'être là. En effet, dans cette situation, la caméra de la jeune femme s'est avérée émancipatrice puisque garante de sa légitimité à exister sur le champ de bataille. Elle explique au début du film que filmer « était le seul moyen de montrer au monde ce combat pour la liberté<sup>35</sup> ». En bref, dénoncer les violences et les crimes de guerre du régime syrien et de ses alliés grâce à ses preuves vidéos était le vecteur de lutte et de défense de la réalisatrice.

Pour autant, son refus de passivité face à la guerre n'est pas passé inaperçu auprès de certaines personnes attachées à une vision plutôt patriarcale de la société. Dans un entretien accordé à TV5 monde, Waad al-Kateab confiera :

« J'ai été menacée plusieurs fois, et des hommes sont venus à l'hôpital demander pourquoi je filmais. Ils n'étaient pas contents de voir une femme avec une caméra dans la rue. Mais ils m'ont aussi souvent vue avec l'équipe médicale, et ils ont compris que je ne voulais pas leur nuire. Avec le temps, les choses se sont arrangées<sup>36</sup> ».

La réalisatrice a dû s'imposer dans l'espace public et social pour prouver sa légitimité à exister en tant que femme reporter et journaliste au cours de la guerre.

Initialement destiné à sa fille Sama à qui elle s'adresse à travers la voix-off pour lui expliquer les convictions qui ont mené ses parents à rester à Alep malgré les dangers, le documentaire s'immisce au plus profond de l'intimité de la jeune réalisatrice. Al-

---

<sup>35</sup> AL-KATEAB, Waad, WATTS, Edward. *op. cit.* 08:41

<sup>36</sup> ABGRALL, Thomas, 2019. Syrie, 10 ans : dans "Pour Sama", Waad al-Kateab raconte sa guerre. *TV5 Monde* [en ligne]. Disponible sur : <https://information.tv5monde.com/terriennes/pour-sama-de-waad-al-kateab-une-femme-au-coeur-de-la-guerre-en-syrie-325917>

kateab filme aussi bien les corps touchés par des bombardements d'obus que les célébrations de son mariage avec Hamza, jeune médecin résistant qu'elle rencontre à Alep et avec qui elle résidera la plupart du temps au sein de l'hôpital organisé par leurs propres soins. La réalisatrice nous montre sans transition, sa jeune fille dans les bras de son père, puis le corps sans vie d'un petit garçon de son âge, pieds et poings liés, prêt à être recouvert d'un drap blanc. Des joies de la vie quotidienne aux horreurs de la guerre, c'est la perception sans retenue de la réalisatrice qui nous est livrée via ce documentaire. La voix-off d'al-Kateab rajoutée en post-production à l'aide du co-réalisateur du film Edward Watts nous situe immédiatement au cœur des pensées de la jeune femme. La caméra épaulée qui épouse les mouvements de l'héroïne et ses confidences face caméra forment de toute évidence un récit subjectif de sa perception personnelle de cette guerre.

Interrogée par la British Broadcasting Corporation en 2019, Waad al-Kateab explique qu'elle s'est rendu compte en étant sur place que la plupart des reportages ou documentaires sur la guerre syrienne, qu'ils proviennent d'hommes ou de femmes « étaient limités par le pouvoir ou les règles des hommes<sup>37</sup> ».

Lors de la conférence organisée dans le cadre du festival international du film documentaire d'Amsterdam, la réalisatrice explique qu'en 2013, les journalistes syriens ont décidé d'organiser une réunion afin de créer une union des journalistes dans le but de protéger leurs droits et d'optimiser les flux d'informations entre les différentes villes affectées par la guerre. Parmi les 121 journalistes présents ce jour-là, Waad al-Kateab était la seule femme.

Quatre années plus tard, en 2017, elle remporte le prix du meilleur opérateur caméra de l'année à l'occasion des RTS Television Journalism Award pour son travail sur la chaîne Youtube de Channel 4 News. Lorsqu'elle s'apprête à recevoir le prix, les

---

<sup>37</sup> MONTGOMERY, Hugh, 2019. For Sama and the female perspective on war. *BBC* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.bbc.com/culture/article/20190912-for-sama-and-the-female-perspective-on-war> . Traduction de l'auteur : « limited by male power or rules »

personnes introduisant la récompense indiquent que c'est la première fois en 26 ans qu'une femme en est récompensée. À ce moment-là, elle réalise que « ce n'est pas juste en Syrie, ce n'est pas juste d'où je viens, c'est partout dans le monde<sup>38</sup> »

Lorsqu'il s'agit de la représentation de la guerre syrienne dans le cinéma documentaire, nous comprenons rapidement que *Pour Sama* est de toute évidence une exception. En effet, alors que les œuvres cinématographiques similaires nous privaient de la présence des femmes et de leurs perspectives, Waad al-Kateab nous plonge ici au cœur de sa propre intimité au sein de la guerre. Ce regard si rare et si invisible nous apporte de toute évidence quelque chose de différent. Nous nous intéresserons dans la seconde partie à la proposition de la réalisatrice : quel est donc l'intérêt d'un documentaire sur la guerre syrienne sous le prisme d'un regard féminin ?

---

<sup>38</sup> IDFA (INTERNATIONAL'S DOCUMENTARY FILM FESTIVAL AMSTERDAM). *op. cit.* Traduction de l'auteur : « It's not about Syria, it's not about just the place that I came from, it's all over the world »

## **2. Un regard qui nous permet d'accéder à d'autres images de la guerre**

### **A. Se raconter en tant que femme, et raconter les autres femmes**

Lorsque l'on imagine usuellement un film sur la guerre, on pense d'abord à la violence, à la mort, aux armes, aux explosions. L'objectif ici n'est cependant pas de nier la présence de cette réalité au cœur du documentaire d'al-Kateab. *Pour Sama* nous expose de toute évidence à des images d'une violence sans nom, la réalisatrice n'hésite pas à filmer les corps d'hommes torturés par l'armée syrienne, ceux d'enfants démembrés touchés par des bombardements d'obus, ou encore les mares de sang qui emplissent l'hôpital après les attaques du régime. Pour autant, le propos même du film ne réside pas dans l'exposition de la violence et de la mort uniquement pour choquer, mais bien dans la volonté d'accéder à une autre vérité. Une vérité qui s'éloigne des mensonges du gouvernement de Bachar al-Assad et de ses alliés, une vérité qui sert de preuve des atrocités que subit le peuple syrien, mais aussi une vérité qui s'éloigne des images habituelles des films sur la guerre.

Le documentaire nous offre un accès direct à l'expérience de la jeune syrienne. Waad al-Kateab se situe la plupart du temps derrière la caméra, et nous permet donc d'épouser complètement son expérience dans l'espace social. Les seules fois où la réalisatrice n'est pas derrière la caméra, c'est que la scène qui est filmée l'implique directement, comme quand elle se marie ou quand elle accouche à l'hôpital. Dans ce cas, c'est une autre personne qui la remplace au cadrage. Mais il y a également lorsqu'elle installe elle-même la caméra face à elle afin de se filmer seule. Elle explique, lors de la conférence tenue à Amsterdam, que lorsqu'elle se sentait mal, et qu'elle avait besoin d'évacuer et de parler, elle se confiait à sa caméra parce qu'elle ne voulait pas imposer à d'autres personnes son mal-être<sup>39</sup>. De cette façon, parler seule face à la caméra fut pour elle un exutoire, comme si elle se confiait à des amis ou à un ou une

---

<sup>39</sup> IDFA (INTERNATIONAL'S DOCUMENTARY FILM FESTIVAL AMSTERDAM).  
*op. cit.*



psychologue. En plus du regard privilégié que nous offre son travail de cadreuse, ainsi que ses commentaires en direct qui nous permettent d'accéder à son ressenti sur le moment, l'ajout extradiégétique de sa voix-off complète entièrement le contenu en garantissant au spectateur un accès total à son expérience et point de vue.

En filmant et narrant son quotidien en tant que femme à Alep, la réalisatrice aborde de ce fait des sujets que l'on n'a pas l'habitude d'associer à la guerre. La maternité est l'un des sujets phares du documentaire. Dans *Pour Sama*, Waad al-Kateab s'adresse à sa fille en voix-off pour lui faire part de ses ressentis en commentant les images tournées sur place. Waad al-Kateab est enceinte à deux reprises au cours du film. Elle accouchera cependant de sa deuxième fille une fois exilée hors d'Alep. En plus de nous offrir les confessions d'une mère à sa fille, le documentaire nous livre le périple maternel de la réalisatrice, des joies de l'annonce de la nouvelle de la grossesse à l'accouchement dans un hôpital sous les bombes, du bonheur de voir sa fille grandir à l'horreur des choix à faire pour ne pas la voir mourir.

*Pour Sama, Waad al-Kateab*



Naissance de Sama.

La mort des enfants est omniprésente dans le documentaire et al-Kateab explique à plusieurs reprises la difficulté de ne pas faire un transfert avec sa propre fille. Lorsque les bombardements s'accroissent et que les lignes de front se rapprochent de plus en plus des résistants, Hamza, le père de Sama, demande à la réalisatrice de l'abandonner en lieu sûr afin de la protéger, al-Kateab confie alors en voix-off à Sama :

« Je ne peux pas faire ça. Ton seul crime est d'avoir une mère journaliste et un père docteur. C'est le seul moment où j'ai regretté de t'avoir mise au monde. J'ai souhaité ne jamais avoir rencontré Hamza. J'ai souhaité ne jamais être partie de chez moi<sup>40</sup> »

Le regard de la réalisatrice sur sa maternité au cœur de la guerre est à la fois inédit, puisque le traitement de tels sujets est rare, mais il est fait de toute évidence écho à toutes les femmes qui ont vécu de près ou de loin la maternité puisqu'elles peuvent facilement s'y identifier, ou du moins ressentir et comprendre certaines de ses émotions.

Waad al-Kateab traite également dans le documentaire d'autres sujets liés à sa condition de femme. Musulmane, la jeune syrienne porte le voile dès le début du documentaire lorsqu'elle est encore étudiante en économie. Elle se filmera quelques années plus tard cependant en train de se couvrir davantage en expliquant que « les extrémistes islamistes essaient de renverser la rébellion<sup>41</sup> » tout en précisant par la suite que « ce qu'ils faisaient n'était rien face à la brutalité du régime<sup>42</sup> ». Interrogée par le public amstellodamois quant au traitement très léger, voire absent, des enjeux liés au terrorisme et à l'extrémisme religieux dans le film, la réalisatrice répondra :

« Nous savions tous ce qu'il se passait. Mais vous ne pouvez rien faire dans cette situation quand vous avez l'impression [...] qu'il n'y a aucun moyen d'ouvrir une

---

<sup>40</sup> AL-KATEAB, Waad, WATTS, Edward. *op. cit.* 1:18:10

<sup>41</sup> *Ibidem.* 33:37

<sup>42</sup> *Ibidem.* 33:51

bataille contre ces gens alors que vous avez, disons, une plus grande bataille contre le régime. Des choses simples m'affecteraient personnellement, en tant que Waad, en tant que personne, je n'aurais jamais porté le hijab. Je suis musulmane mais je ne fais pas ça. Donc, quand j'étais à Alep, je l'ai mis parce que je sentais que ce n'était pas une chose à laquelle je voulais penser sur le moment alors qu'il y avait [...] une bombe baril qui tombait sur nos têtes [...] J'ai senti que c'était ma liberté personnelle sur le moment, et je sais que c'est si important pour moi et pour toute la Syrie plus tard, mais il y a maintenant quelque chose de plus important, et j'en suis sûre, et c'est [...] un sentiment très courant en Syrie : si le régime s'éteint, et si le régime tombe, beaucoup de choses seront, disons, différentes, [...] directement. Tous ces islamistes qui prétendent qu'ils sont islamistes ou ces gens qui étaient avec Al-Qaïda ou qui ont rejoint ISIS, s'ils ont une autre opportunité de vie, ou s'ils ont la justice, les choses ne seront pas comme ce qui s'est passé là-bas <sup>43</sup>»

La réalisatrice parle aussi d'amour, de liberté, de résistance, mais aussi et surtout de son dilemme interne le plus profond : faut-il quitter Alep et ainsi protéger sa famille ou continuer à filmer et à résister pour espérer un jour la liberté et la paix dans son pays ?

En faisant part si ouvertement de sa propre réalité, la réalisatrice s'approche naturellement de celle d'autres femmes en abordant certaines des problématiques qui leur sont principalement réservées dans cette société, et qui ont trop souvent été relayées au second plan.

---

<sup>43</sup> IDFA (INTERNATIONAL'S DOCUMENTARY FILM FESTIVAL AMSTERDAM). *op. cit.* Traduction de l'auteur : « We knew that, all of us. But you can't do anything in that situation when you feel like [...] there's no way to open this battle against these people while you have like a bigger like battle like the regime. Simple things would affect me, like personally as Waad, as a person, I would never have wore Hijab. I'm muslim but I don't do that. So when I was in Aleppo [...] I put it because I felt like this is not a thing where I want to think about right now while there's a barrel bomb [...] falling all over our heads [...] So I felt like this is my personal freedom now, and I know this is so important for me and for whole Syria later but there is now something more important, and I am sure, and this is [...] a really common feeling in Syria, if the regime went out, and if the regime fall down, a lot of things will be, like, different [...] directly. All of these Islamic people who are pretending that they are Islamic or the people who were like with Al-qaeda or who joined ISIS, if they have another opportunity of life, or if they have justice, the things will not be what happened there »

Mais au-delà de nous livrer sa propre histoire, le documentaire de Waad al-Kateab nous permet aussi de se rapprocher de la réalité des femmes qui l'entouraient pendant cette guerre.

La réalisatrice filme d'abord les femmes pour nous indiquer ce qu'elles font pendant la guerre. Le documentaire est rempli de scènes où l'on peut voir des femmes en action, en pleine opération à l'hôpital ou en train d'invoquer le ciel pour leur mari qui n'a pas survécu aux attaques. On y voit des femmes en pleine réunion pour organiser le déroulement de l'école et la protection des enfants, et d'autres préparer des repas pour toute une famille. Loin de la passivité présentée dans les autres documentaires, Waad al-Kateab nous permet de saisir réellement les différents rôles que les femmes jouent lors de la guerre syrienne.

Mais elle filme aussi les femmes parce qu'elle s'identifie explicitement à elles et donc parce qu'elles sont vectrices de ses propres émotions. Waad al-Kateab dira à propos d'une mère qui vient de perdre son enfant suite à un bombardement d'obus : « Je te vois sans cesse comme ce garçon Sama, et moi comme cette mère<sup>44</sup> ». La réalisatrice a souvent mentionné la difficulté de ne pas faire le transfert entre sa propre maternité et les scènes souvent très violentes et douloureuses auxquelles elle s'exposait. Pourtant, son professionnalisme l'emporte. Lors de l'entretien accordé à TV5 Monde mentionné précédemment, le docteur Hatem, ancien directeur de l'hôpital d'Alep-Est et pédiatre de Sama se souvient :

« Dès qu'une bombe baril faisait des morts, elle attrapait aussitôt sa caméra, et laissait Sama à l'équipe médicale. Je lui disais : Waad, ta caméra compte plus que ton enfant ? Elle me répondait qu'il fallait montrer au monde ce qui arrivait aux enfants, qu'elle n'avait pas le choix<sup>45</sup> »

---

<sup>44</sup> AL-KATEAB, Waad, WATTS, Edward. *op. cit.* 28:46

<sup>45</sup> ABGRALL, Thomas. *op. cit.*

Enfin, la réalisatrice filme également les femmes parce qu'elle les côtoie et que celles-ci, de par leur condition commune, partagent une certaine proximité et intimité.

Dans ce même entretien, la réalisatrice explique, en parlant des femmes : « Elles me livraient leurs sentiments, leurs peurs, leurs envies. Elles me faisaient confiance, alors qu'elles n'auraient pas raconté par exemple leur grossesse à un homme<sup>46</sup> »

Elle explique également, une nouvelle fois lors de la conférence tenue à Amsterdam, que les femmes se confiaient plus naturellement à elles, et qu'elles lui parlaient différemment à elle seule qu'en présence d'autres hommes. Elle poursuit : « Les femmes en général, elles aiment parler, nous aimons parler, nous aimons partager beaucoup de choses. Quand nous avons peur de quoi que ce soit, nous ne voulons pas [...] le cacher, nous voulons dire les choses<sup>47</sup> »

Ces relations nous offrent, par ce biais, un accès plus authentique aux émotions de ces femmes, sans jamais pour autant voler ni exploiter leur vie privée. En voyant une femme derrière la caméra, beaucoup des femmes qui apparaissent dans le documentaire semblent effectivement se livrer avec plus de facilité. Une autre mère dont l'enfant a été tué s'adresse même directement à la réalisatrice en criant « Vous filmez ? Pourquoi ils nous font ça ? Filmez ça<sup>48</sup> ».

Sa relation avec sa meilleure amie Afraa, mère d'une famille de trois enfants et mariée à un des amis de la réalisatrice, témoigne aussi de l'importance de cette intimité partagée. Cette intimité nous livre de toute évidence une vérité à laquelle on n'aurait pu

---

<sup>46</sup> ABGRALL, Thomas. *op. cit.*

<sup>47</sup> IDFA (INTERNATIONAL'S DOCUMENTARY FILM FESTIVAL AMSTERDAM). *op. cit.* Traduction de l'auteur : « Women usually they love to speak, we love to speak, we love to share a lot of things. When we are scared from anything we don't want to [...] hide it, we want to speak it out. »

<sup>48</sup> AL-KATEAB, Waad, WATTS, Edward. *op. cit.* 1:05:48

accéder si le reportage n'avait pas été réalisé par une femme. À plusieurs reprises, Afraa se confie à Waad, elle lui fait part de ses craintes, laisse ses émotions la submerger et n'hésite pas à les partager à l'image. Lorsque Afraa se retrouve confrontée au manque de vivres et que la nourriture qu'elle prépare pour sa famille est infestée par les insectes, les deux femmes partagent un moment de confession ensemble dans la cuisine et Afraa explique : « Il faut bien qu'on mange, mais je n'en parle pas, pour ne pas contrarier les enfants et leur père, ça leur couperait l'appétit<sup>49</sup> ».

*Pour Sama, Waad al-Kateab*



Afraa se livre à Waad quant au manque de vivres pour nourrir sa famille.

L'une des scènes les plus importantes du film à mes yeux et qui souligne finalement le propos que je souhaite amener ici est la scène où une mère découvre en arrivant à l'hôpital que son petit garçon est décédé à cause d'une explosion. Il est recouvert d'un drap quand la mère arrive à l'hôpital, paniquée. Elle l'identifie et hurle de douleur. Elle prend alors le cadavre de son fils dans ses bras et sort de l'hôpital afin de montrer à tout le monde que son fils est mort. Tous les hommes qui se trouvent autour d'elle essayent de la soulager en portant son fils mais elle le leur interdit.

---

<sup>49</sup> *Ibidem*. 1:01:10

*Pour Sama, Waad al-Kateab*



Une femme qui vient de perdre son fils refuse qu'on le porte pour elle.

La réalisatrice intervient, tout en continuant de filmer, en disant aux autres personnes de la laisser porter son fils et de ne pas interférer. Le mouvement de la caméra de Waad al-Kateab qui suit alors cette mère en deuil nous transporte et nous situe juste à côté de celle-ci. En tant que spectateur, nous sommes à la fois au plus près de cette mère qui vient de perdre son enfant, et à la fois au plus près du regard de la réalisatrice dont la présence ne disparaît pas malgré l'intensité de ce qui est filmé. Nous entendons les pas d'al-Kateab, nous ressentons ses mouvements à travers celui de la caméra et nous nous approchons presque de ce fait de son ressenti personnel face à la scène.

*Pour Sama, Waad al-Kateab*



Après l'intervention de Waad, la femme dont l'enfant est mort fait défiler son corps dans les rues d'Alep en criant son nom.

Dans le cadre de cette recherche, je me suis rendue à l'exposition « Femmes Photographes de guerre » organisée à la fois par Paris Musées, le musée de la Libération de Paris, le musée du général Leclerc et le musée Jean Moulin en collaboration avec le Kunstpalast de Düsseldorf en Allemagne. La question que soulève cette exposition est : Le regard des femmes photographes de guerre est-il spécifique ? Celle-ci met en évidence le travail de huit femmes photographes reconnues qui ont couvert des conflits des années 30 aux guerres les plus récentes : Lee Miller (1907-1977), Gerda Taro (1910-1937), Catherine Leroy (1944-2006), Christine Spengler (née en 1945), Françoise Demulder (1947-2008), Susan Meiselas (née en 1948), Carolyn Cole (née en 1961) et Anja Niedringhaus (1965-2014). L'exposition, également retranscrite et commentée dans un ouvrage du même nom, *Femmes Photographes de guerre*<sup>50</sup>, nous permet de faire le lien entre le métier de photographe et celui de cinéaste puisque l'on y retrouve un grand nombre de similitudes quant aux enjeux propres au genre dans ces milieux.

---

<sup>50</sup> MUSÉE DE LA LIBÉRATION DE PARIS, MUSÉE DU GÉNÉRAL LECLERC, MUSÉE JEAN MOULIN, 2022. *Femmes Photographes de Guerre*. Paris Musées, 128p.



Comme tous les photographes de guerre, elles offrent évidemment un regard personnel et unique, mais le constat reste malheureusement similaire à celui que j'essaye d'amener ici : de manière générale, l'accès aux plus hauts postes leur est ou a été complexe, les accréditations bien plus longues à obtenir, les sujets attribués très rarement associés à la guerre et leur travail bien moins publié. En bref, ces femmes ont dû persévérer bien plus que leurs homologues masculins pour être reconnues.

Anne-Marie Beckman, directrice de la Fondation pour la photographie Deutsche Börse explique dans l'ouvrage : « Il aura fallu six semaines à Anja Niedringhaus, et une lettre chaque jour à son chef de la European Pressphoto Agency, pour être enfin autorisée à couvrir la guerre des Balkans en tant que photographe<sup>51</sup> ».

Cependant, on se rend compte que malgré les difficultés mentionnées, leur travail a permis et permet très souvent d'apporter un nouveau regard sur la guerre. Un regard différent de ce que leurs collègues masculins proposaient car, de par leur condition de femmes, les sujets photographiés les recevaient différemment. Les femmes photographes de guerre présentées au sein de cette exposition ont plus souvent eu l'occasion de s'approcher des populations civiles, de manière générale, de tous les autres acteurs de la guerre, et non pas uniquement ceux sur le front. Elles ont également rompu avec les représentations habituelles, montrant plus souvent que leurs homologues masculins, les femmes non pas uniquement dans des positions de victimes, mais aussi des femmes combattantes et directement actrices de ces guerres. Évidemment, leur regard s'est aussi penché sur les hommes et les combattants, mais celui-ci offrait souvent une perspective différente et inhabituelle sur leurs conditions.

À l'image du film de Waad al-Kateab, l'exposition remet en cause les enjeux liés au genre, explore la question du regard féminin et bouleverse certains stéréotypes.

---

<sup>51</sup> *Ibidem.*

En faisant de sa propre histoire un documentaire, Waad al-Kateab nous permet d'accéder à des images inhabituelles de la guerre syrienne. Nous avons vu précédemment que les femmes et leurs perspectives étaient absentes des autres films similaires réalisés par des personnes d'origine syrienne. Cette fois-ci, les femmes sont représentées. D'abord parce que le récit est centré sur la propre histoire de la réalisatrice. Nous sommes plongés au cœur de son intimité, notamment parce qu'elle n'hésite pas à nous partager son ressenti, soit à travers la voix-off ajoutée en post-production soit directement lorsqu'elle s'adresse à la caméra. Mais aussi parce que cette dernière cadre le documentaire. En tant que spectateur, on ressent pleinement ses mouvements, ses silences, ses hésitations. On épouse donc pleinement l'expérience de la jeune syrienne. De ce fait, le documentaire nous permet d'accéder pleinement à son point de vue et à sa subjectivité, et donc, à son regard féminin sur la guerre.

Ce regard nous permet également d'accéder à l'expérience d'autres femmes. Waad al-Kateab filme à la fois les autres femmes pour nous montrer ce qu'elles font de leur quotidien, mais aussi parce qu'elle s'identifie pleinement à elles et qu'elles sont le vecteur de ses propres émotions et enfin parce qu'elles se côtoient et qu'elles partagent une condition commune qui favorise le partage de ressentis.

Nous verrons dans la sous-partie suivante qu'au-delà de l'accès privilégié aux femmes et à leurs perspectives que nous offre ce documentaire, le regard féminin de la réalisatrice nous permet également de voir les hommes syriens sous un angle différent, nouveau.

## **B. Raconter les hommes quand on est une femme**

L'importance de l'accession au regard féminin de la réalisatrice réside aussi dans la façon dont les hommes sont représentés dans le documentaire.

Stacey Peebles, professeur agrégée d'anglais et directrice des études cinématographiques à l'Université de Danville dans le Kentucky s'est intéressée dans son ouvrage nommé *Welcome to the Suck : Narrating the American Soldier's Experience in Iraq* à l'expérience des soldats américains en Irak et à la façon dont ils la racontent. Le livre explore les représentations, notamment genrée, de la guerre dans le monde culturel. Peebles considère que « Le point de vue des femmes, qu'il s'agisse d'une journaliste, d'un soldat ou d'un civil, je pense que c'est quelque chose que nous n'avons littéralement pas vu autant, comparé à l'histoire d'un seul soldat<sup>52</sup> ».

Edward Watts, co-réalisateur de *Pour Sama* indiquera également dans un entretien accordé à la BBC (British Broadcasting Corporation) que « la majorité des hommes sont le plus souvent attirés vers la ligne de front et le côté combat et explosion des choses<sup>53</sup> », il fait référence ici à la population masculine de manière générale, mais ajoute que le constat est le même pour les journalistes et les cinéastes. Le co-réalisateur justifie ce propos en expliquant qu'il a l'habitude de fréquenter des zones de conflits dans le cadre de son travail, et qu'il ne fait que décrire ce qu'il y voit le plus souvent<sup>54</sup>.

Nous avons vu précédemment que les représentations cinématographiques de la guerre syrienne, ou de manière générale de la guerre au cinéma, sont le plus souvent faites d'images montrant des hommes (soldats ou pas) actifs et non passifs.

Même s'il est toujours délicat de généraliser, force est de constater que la plupart des documentaires sur le conflit syrien réalisés par des personnes d'origine syrienne, notamment ceux que nous avons étudiés ici, à savoir *Still Recording* et *Les Derniers*

---

<sup>52</sup> PEEBLES, Stacey, 2011. *Welcome to the Suck: Narrating the American Soldier's Experience in Iraq*. Cornell University Press, 208p. Traduction de l'auteur : « The women's perspective, whether it's a journalist, a soldier or a civilian, I think that's something we just literally haven't seen as much of, compared to the story of the single male soldier »

<sup>53</sup> MONTGOMERY, Hugh. *op. cit.* Traduction de l'auteur : « the majority of men are often drawn towards the frontline and the fight and the explosion side of things. »

<sup>54</sup> *Ibidem.*

*Hommes d'Alep*, n'échappent pas à ces conclusions. Il est bien plus rare d'y voir une représentation des hommes qui questionne les différentes facettes de la masculinité. En effet, les images de héros courageux priment face aux images d'hommes vulnérables, émotionnels ou qui remettent en question la nature de la violence et de la guerre.

Avec *Pour Sama*, on s'écarte des représentations binaires habituelles de la guerre présentant la plupart du temps les hommes en action et les femmes en situation de passivité voire de victime.

On apprend dans un entretien accordé à la chaîne Youtube Middle East Eye nommé Traumatisme, mémoire et espoir : l'histoire des réfugiés syriens, que c'est quelque chose qui lui a presque été reproché par les hommes de son entourage. Waad al-Kateab explique que ces derniers s'interrogeaient : « On comprend pourquoi tu filmes ces massacres et ces blessures, mais on ne comprend pas pourquoi tu nous filmes pendant que nous jouons au football ou faisons des blagues<sup>55</sup> ». Elle explique que c'est lorsqu'ils ont perdu deux de leurs amis de l'hôpital, Gaith et Mahmoud, lors d'une attaque aérienne qu'elle a décidé de leur montrer toutes les vidéos qu'elle avait d'eux. La plupart de ces vidéos étaient des moments de vie normaux, qu'ils étaient finalement tous très heureux de pouvoir redécouvrir et garder en souvenir. À partir de ce moment-là, les hommes de son entourage ne lui ont plus jamais demandé pourquoi elle filmait certaines scènes, qu'ils considéraient initialement comme banales<sup>56</sup>.

Le premier accès à cette représentation inédite des hommes dans le documentaire se fait via Hamza, un ami de la réalisatrice avec qui elle se mariera par la suite après des années de lutte et de résistance passées à ses côtés. Aux prémices de leur relation, Hamza apparaît à la caméra la plupart du temps pour commenter ce qu'ils sont en train

---

<sup>55</sup> MIDDLE EAST EYE, 2023. *Trauma, memory & hope: the story of Syrian refugees* [vidéo en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=NU3CKQH7Mkk&list=WL&index=51> Traduction de l'auteur : « We understand why you're filming these massacres and these injuries, but we can't understand why you're filming us while we play football or cracking jokes »

<sup>56</sup> *Ibidem*.

de faire, ou pour expliquer aux spectateurs, presque comme un journaliste, ce qu'il vient de se passer. Les premières apparitions d'Hamza sont impassibles, il communique sur ce qui l'entoure, mais sans jamais parler de ses propres ressentis ou émotions.

*Pour Sama, Waad al-Kateab*



La réalisatrice interroge Hamza, son ami, après la découverte d'une centaine de corps de civils torturés par le gouvernement syrien.

En même temps que leur relation évoluera, Hamza se confiera de plus en plus à la caméra d'al-kateab, soit en répondant plus personnellement aux questions de la réalisatrice, soit en s'adressant directement à celle-ci. Elle filmera Hamza dans des moments de grande tension ou de grande tristesse, comme lorsqu'il rentre chez lui après avoir enterré l'un de ses amis, et elle le filmera aussi dans des moments plus joyeux comme lorsqu'il rencontre sa fille pour la première fois après l'accouchement.



La réalisatrice interroge Hamza, son mari, qui vient d'enterrer l'un de ses amis.

Ces moments si intimes contribuent à nous livrer une autre vérité sur les représentations traditionnelles que l'on peut se faire de la guerre. Waad al-Kateab filme son mari parce qu'il fait partie intégrante de son entourage et parce qu'ils font et partagent beaucoup de choses en commun. Mais on se rend compte également que la réalisatrice l'incite explicitement à s'exprimer, à se livrer, à se confier et donc à partager ses émotions et pensées. À plusieurs reprises al-Kateab questionne Hamza sur son ressenti, nous permettant ainsi de saisir plus aisément ce qui traverse le jeune médecin. La réalisatrice agit très souvent comme intermédiaire entre Hamza et la caméra, on se rend finalement compte que quand ce dernier répond aux questions personnelles qui lui sont adressées, il ne regarde pas la caméra mais sa femme dans les yeux. Lorsque ce dernier arrose les plantes de son jardin qui vient d'être bombardé pour tenter de les sauver, al-Kateab, le sentant frustré, l'interroge : « Qu'y a-t-il?<sup>57</sup> ». Il répond : « On a créé quelque chose, on les a plantées, on les a arrosées, elles ont poussé pour être détruites par un obus<sup>58</sup> ».

---

<sup>57</sup> AL-KATEAB, Waad, WATTS, Edward. *op. cit.* 35:06

<sup>58</sup> *Ibidem.* 35:09

Au delà de l'accès privilégié aux émotions et ressentis de son mari que nous offre son documentaire, al-Kateab interroge et filme de la même manière les autres hommes proches de son entourage comme les médecins et infirmiers de l'hôpital, le mari de sa meilleure amie Afraa ou encore les fils de ses amis.

La grande majorité de leur vie durant le siège s'organisant au sein de l'hôpital, la réalisatrice filme très souvent le personnel présent sur place. De nombreuses images nous exposent donc au travail sans relâche de ces hommes qui tentent malgré les conditions précaires et la violence des attaques de prendre soin des victimes et malades d'Alep. Cependant, Waad al-Kateab souhaite aller au-delà de ces images de sauveteurs impassibles et questionne à plusieurs reprises ces derniers quant à leurs ressentis. Après la mort d'un énième enfant à l'hôpital, elle interroge l'un des médecins, qui s'avère être aussi son ami, et qui semble complètement abattu par la situation. Elle lui demande ce qu'il ne va pas, mais il ne semble pas volontaire à se confier. Elle insiste, sans le brusquer, et après quelques secondes de silence et d'hésitation il déclare, au bord des larmes : « Les enfants n'ont rien à voir avec tout ça<sup>59</sup> ».

*Pour Sama, Waad al-Kateab*



Un des médecins de l'hôpital se confie à la réalisatrice.

---

<sup>59</sup> *Ibidem*. 28:17



L'une des scènes les plus percutantes du film est justement celle dans laquelle elle interroge l'un des fils d'Afraa, âgé d'une dizaine d'années, sur leur balcon. Il semble contrarié parce qu'il se rend compte que beaucoup de ses amis partent et il a le sentiment qu'il devra bientôt partir lui aussi. Waad l'interroge alors : « Tu veux quitter Alep?<sup>60</sup> ». Il répond : « Ils ont dit qu'il y aurait une invasion, mais je veux rester<sup>61</sup> ». Elle continue : « Et si tes parents veulent partir<sup>62</sup> ? », il persiste « Je resterai<sup>63</sup> ». En continuant à l'interroger, le jeune garçon baisse la garde et commence à pleurer.

*Pour Sama, Waad al-Kateab*



Le fils d'Afraa en pleurs à l'idée de devoir quitter Alep.

Sans l'intervention de la réalisatrice, nous n'aurions jamais eu accès aux failles et aux craintes de ce si jeune garçon torturé entre l'amour de son pays, l'amour de ses parents et la peur de la guerre.

---

<sup>60</sup> AL-KATEAB, Waad, WATTS, Edward. *op. cit.* 37:08

<sup>61</sup> *Ibidem.* 37:12

<sup>62</sup> *Ibidem.* 58:23

<sup>63</sup> *Ibidem.* 58:25



En interrogeant les hommes qui l'entourent sur leurs ressentis au cours de la guerre, la réalisatrice nous offre alors un accès à leurs émotions, à leur vulnérabilité. De par leur proximité mais aussi parce qu'ils se sentent en confiance, ces derniers se livrent plus facilement. Waad al-Kateab semble avoir à cœur de les interroger et de leur permettre de donner leur avis et leur point de vue sur les situations qu'ils traversent.

Ce que la réalisatrice nous apporte avec son regard, c'est la complexité et la multitude de réalités que vivent les hommes syriens en pleine guerre. On y voit des hommes sortir des personnes des décombres, puis des hommes racontant des histoires à leurs enfants. On y voit des hommes peindre les murs de l'hôpital pour le rendre plus chaleureux et des hommes manifestants contre le pouvoir armes en main. Waad al-Kateab nous présente des scènes trop souvent absentes des représentations cinématographiques habituelles des hommes en temps de guerre. Loin d'être anormales ou rares, ces scènes quotidiennes ne sont tout simplement pas souvent montrées, au profit d'images plus impressionnantes, dépeignant plus souvent les hommes en tant qu'acteurs actifs de la guerre. Leur statut de victimes, leur passivité, ou encore leurs craintes et peur face à la guerre sont très rarement au cœur des autres récits. Waad al-Kateab nous propose finalement des images bien plus nuancées.

La différence que l'on observe si l'on compare *Pour Sama* aux autres documentaires sur la guerre syrienne (réalisés pas des syriens), c'est que le documentaire de Waad al-Kateab incite bien plus activement les hommes à communiquer leurs ressentis. Dans les autres documentaires par exemple, comme *Still Recording* ou *Les Derniers Hommes d'Alep*, les émotions des personnages principaux masculins sont représentées implicitement. En tant que spectateur, on les devine par un silence, par un gros plan sur leur visage, par une conversation entre amis qui reste très pudique. Loin des images habituelles et de l'idée que l'on se fait de la guerre au cinéma, le film de Waad al-Kateab nous permet d'accéder à une autre vérité, une représentation inusuelle des hommes au cœur de la guerre.

La prédominance du regard masculin sur la guerre syrienne dans le cinéma documentaire nous a de toute évidence privés d'un certain nombre d'images. Avec *Pour Sama*, on se rend bien compte de la non-neutralité du point de vue de ces films, puisque l'on accède à des images inédites, inconnues des spectateurs auparavant. Le regard féminin de la réalisatrice rend visibles les femmes et leurs expériences, et déconstruit certains stéréotypes faisant des hommes les seuls sujets de la guerre.

Comme nous l'avons vu dans l'introduction, l'objectif du regard féminin n'est pas de reproduire les mêmes schémas que le regard masculin. Cela prend tout son sens dans le documentaire de Waad al-Kateab, puisque les hommes ne sont pas objectifiés en retour, mais bien considérés au même niveau dans le récit que les femmes.

Lorsque j'ai décidé de m'intéresser aux représentations des genres dans le cas spécifique des documentaires sur la guerre syrienne, ces concepts me sont apparus comme une évidence. Pourtant, je me suis rapidement rendue compte que parler de regard féminin et de regard masculin suscitait beaucoup d'interrogations autour de moi. Plus j'avais avancé dans mes recherches, plus j'avais de questions. La dernière partie de ce travail de recherche est représentative de l'évolution progressive de ces questionnements. Nous verrons ainsi s'il est légitime, de manière générale et dans le cas de *Pour Sama* de parler de regard genré.

### 3. Questionner l'idée d'un regard genré

#### A. Faut-il parler de regard masculin et de regard féminin ?

En considérant que les images citées précédemment contribuent à nous faire part du regard féminin de la réalisatrice sur la guerre syrienne, je me questionne : n'est-ce pas justement sexiste de considérer que le film nous livre un regard féminin sur la guerre parce que la réalisatrice nous plonge au cœur de son intimité et parce qu'elle y aborde des thèmes tels que la maternité ou encore la santé mentale ?

Il est compliqué de s'intéresser aux concepts de regard masculin et de regard féminin sans s'interroger : ne sont-ils pas finalement un peu réducteurs, voire enfermants ?

Comme mentionné lors de l'introduction, le concept de regard masculin prend naissance en 1975 dans un article nommé « Plaisir visuel et cinéma narratif » figurant dans le numéro 16 de la revue britannique *Screen*. Pour rappel, Laura Mulvey considère que dans le cinéma hollywoodien classique, le regard du spectateur s'identifie au regard de la caméra, qui est celui du personnage principal ou héros, majoritairement masculin. Ce dernier prend du plaisir à regarder les femmes, et leur corps, ne les considérant ainsi pas comme sujets, mais comme objets. Ce regard masculin contribue à façonner la manière dont on apprend à désirer et reproduit inconsciemment les rôles sociétaux attribués aux hommes et aux femmes<sup>64</sup>.

Laura Mulvey inclut dans son travail de recherche une analyse psychanalytique en s'appuyant sur les travaux de Sigmund Freud, expliquant de ce fait que ce regard s'approche de la scopophilie (plaisir de posséder l'autre par le regard<sup>65</sup>) ou du voyeurisme déshumanisant ainsi la personne regardée.

---

<sup>64</sup> MULVEY, Laura. *op. cit.*

<sup>65</sup> WIKIPEDIA, (s.d.). *Scopophilie* [en ligne]. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Scopophilie>

Le regard actif est assimilé au masculin, et l'objet du regard, passif, est assimilé au féminin. Les actions et intrigues propres aux personnages féminin ont peu d'intérêt pour le scénario et servent davantage de support aux actes des personnages masculins. Laura Mulvey ajoutera en 1981 dans un article nommé « Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) » qu'elle pensait à tort que le public féminin, de ce fait, ne pouvait pas apprécier ces œuvres cinématographiques. Elle considérera finalement par la suite que, à défaut d'autre choix, les femmes peuvent au contraire jouir de la liberté d'action et du contrôle sur le monde diététique par identification au héros masculin<sup>66</sup>.

Le texte initial de Laura Mulvey a connu une traduction partielle en français en 1993 dans le numéro 57 de la revue *Cinémaction* nommé « 20 ans de théories féministes sur le cinéma<sup>67</sup> ». Il faudra cependant attendre encore 19 années supplémentaires pour accéder à sa traduction complète, publiée en 2012 sur le site de revue en ligne de cinéma Débordement.

Quant à lui, l'ouvrage d'Iris Brey nommé *Le Regard féminin, une révolution à l'écran*, qui s'inspire du concept de Laura Mulvey pour proposer plutôt une réinvention du regard<sup>68</sup>, et non pas la reproduction exacte du regard masculin en version féminine, est publié en 2020.

Ce délai de traduction en français du texte de Mulvey, puis la récente publication du principal ouvrage introduisant le concept de regard féminin expliquent en partie les difficultés de réception de ces concepts.

---

<sup>66</sup> MULVEY, Laura, 1981. Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired "Duel in the Sun" (King Vidor, 1946). *Framework : The Journal of Cinema and Media*. n°15/17, p. 12-15. [en ligne]. Disponible sur : <https://fr.scribd.com/doc/17220483/Afterthoughts-on-Visual-Pleasure-and-Narrative-Cinema#>

<sup>67</sup> REYNAUD, Bérénice, VINCENDEAU, Ginette, 1993. *20 ans de théories féministes sur le cinéma*. CinémAction.

<sup>68</sup> BREY, Iris. *op. cit.*

L'idée d'existence d'un regard féminin, en réponse à la prédominance du regard masculin est finalement plutôt récente, et de ce fait ne cesse d'évoluer et d'être redéfinie. Pour toutes ces raisons, ces concepts font l'objet de nombreuses controverses et interrogations au sein du monde académique et culturel et les avis divergent à ce sujet.

La critique la plus active concernant le concept de regard féminin émerge justement de l'utilisation du mot féminin. En effet, parler de regard féminin sans connaître les théories à ce sujet peut être déconcertant. Le dictionnaire Larousse définit le mot féminin de la sorte :

- « 1. Qui est propre à la femme.
2. Se dit d'un groupe composé de femmes.
3. Qui a rapport aux femmes.
4. Qui est destiné, réservé aux femmes.
5. Qui a les caractères reconnus traditionnellement aux femmes<sup>69</sup> ».

Beaucoup considèrent que parler de regard féminin revient à essentialiser les perspectives féminines. Le dictionnaire en ligne de La langue Française définit l'essentialisation par l' « acte de réduire un individu, une entité, à une seule de ses dimensions<sup>70</sup> ». Dans *L'odyssée des gènes*, Évelyne Heyer explique :

« Cette essentialisation enferme l'individu : on connaîtrait tout de lui d'après son origine présumée. Alors que toute personne doit pouvoir être libre de mettre en avant les éléments souhaités de son identité, l'essentialisation l'aliène dans l'étiquette qui lui est assignée<sup>71</sup>»

---

<sup>69</sup> LAROUSSE, (s.d.). Féminin. *Dans Dictionnaire en ligne*. [en ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/feminin/33208>

<sup>70</sup> LA LANGUE FRANÇAISE, (s.d.). *Essentialisation* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/essentialisation>

<sup>71</sup> HEYER, Evelyne, 2020. *L'odyssée des gènes*. Flammarion, 288p.

Dans un entretien accordé au journal étudiant *The Harvard Crimson* en 2008, la réalisatrice française Claire Denis expliquait : « Le regard est une décision. Ce n'est pas un genre. C'est un peu répugnant pour moi d'accepter le regard féminin<sup>72</sup> ». Elle ajoute :

« Mais, en me demandant si ma façon de commencer un scénario est féminine, parfois je le sens et je ne sais pas pourquoi. Comme si quelque chose en moi refusait légèrement trop de fiction. Peut-être est-ce féminin ? Je ne sais pas. C'est une question que je me pose<sup>73</sup> »

Interrogée en janvier 2022 par *Les Inrockuptibles* à la sortie de son nouveau film *Variety*<sup>74</sup> Bette Gordon, réalisatrice et professeure américaine déclare :

« D'ailleurs, beaucoup de personnes parlent de female gaze à propos de *Variety*. Je pense qu'il n'y a pas de female gaze. Je n'aime pas ce terme. Quand Laura [Mulvey] a écrit *Plaisir visuel et cinéma narratif* et façonné le concept de male gaze, elle ne parlait pas simplement de la façon dont les hommes regardaient. Elle déconstruisait un ordre patriarcal dans la façon de penser le regard et l'écriture. Parler de female gaze pour mettre dans le même ensemble des films de réalisatrices diverses me paraît toujours très simplificateur<sup>75</sup> »

De toute évidence, le concept de regard féminin suscite de nombreuses interrogations et agite le milieu du cinéma. L'utilisation du mot féminin brusque

---

<sup>72</sup> WALKER, Mia P, 2008. French Filmmaker Denis Gets Frank. *The Harvard Crimson* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.thecrimson.com/article/2008/11/21/french-filmmaker-denis-gets-frank-a/>

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> GORDON, Bette, 1983. *Variety*. Channel Four Film, Variety Motion Pictures.

<sup>75</sup> LALANNE, Jean-Marc, 2022. Bette Gordon, réalisatrice de "Variety" : "Le female gaze n'existe pas". *Les Inrockuptibles* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.lesinrocks.com/cinema/bette-gordon-realisateur-de-variety-le-female-gaze-nexiste-pas-435877-17-01-2022/>

certaines personnes, car il semble impliquer qu'il existe un regard unifié propre aux femmes, niant ainsi la diversité des expériences et des points de vue féminins. Au premier abord, différencier le regard féminin du regard masculin semble impliquer qu'il y a bien une différence de vision en fonction du genre, et donc, justifier les injonctions patriarcales attribuées à celui-ci.

Iris Brey semble avoir anticipé les accusations d'essentialisme et clarifie très souvent lors d'interviews ou de conférences son point de vue. Dans son livre *Le Regard féminin, une révolution à l'écran*, l'autrice considère que pour qu'une œuvre puisse être qualifiée de regard féminin :

« Il faut narrativement que :

- 1) Le personnage principal s'identifie en tant que femme ;
- 2) L'histoire soit racontée de son point de vue ;
- 3) Son histoire remette en question l'ordre patriarcal.

Il faut d'un point de vue formel que :

- 1) Grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressent l'expérience féminine ;
- 2) Si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le male gaze découle de l'inconscient patriarcal) ;
- 3) Le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre du plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur)<sup>76</sup> »

Dans l'introduction de son ouvrage, elle précise :

« L'expression female gaze peut sembler essentialisante, enfermante, renvoyer à une assignation sexuée. Pourtant, je suis persuadée que c'est l'expression adéquate. En premier lieu parce qu'elle fait écho au male gaze théorisé par Laura Mulvey en 1975 dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». Je ne considère pas pour

---

<sup>76</sup> BREY, Iris. *op. cit.*

autant que le female gaze est le concept miroir du male gaze, tout comme le féminin n'est pas le miroir du masculin, pour moi il s'agit d'une nouvelle façon d'appréhender les images<sup>77</sup> »

Pour Brey, le regard féminin est un regard qui nous fait ressentir l'expérience d'un corps féminin à l'écran, et pas simplement un regard créé par des femmes cinéastes. La richesse de ce regard n'a de sens que dans sa multiplicité. À nouveau dans l'entretien accordé au journal français *Les Inrockuptibles*, Iris Brey maintient : « C'est un regard qui ne s'oppose pas mais diffère radicalement du regard masculin. C'est une nouvelle proposition, un rapport aux œuvres plus horizontale entre le créateur et le spectateur<sup>78</sup> ». C'est pour cela qu'il est tout à fait possible, et même commun, pour une femme cinéaste d'avoir intériorisé les codes du regard masculin parce que ce point de vue est souvent considéré, à tort, comme neutre et universel.

Il est vrai que la formulation du concept peut porter à confusion, mais l'usage du mot féminin n'a pas du tout pour objectif de renforcer l'altérité hommes-femmes et de légitimer l'assignation sexuée.

Nous l'avons vu, le regard féminin n'est pas un regard simplement créé par des femmes, il est une contre-proposition et il n'est pas non plus l'exact inverse du regard masculin tel que définit par Laura Mulvey en 1975. C'est pour toutes ces raisons que certains considèrent qu'il aurait été intéressant de plutôt parler de regard féministe<sup>79</sup>, puisqu'il faut visiblement avoir conscientisé l'absence de ce regard pour vouloir le proposer cinématographiquement. Le pouvoir de cette proposition ne revient finalement qu'au réalisateur ou à la réalisatrice. Contrairement au regard masculin majoritairement

---

<sup>77</sup> *Ibidem.*

<sup>78</sup> DERUISSEAU, Bruno, 2020. Iris Brey : “On est tou·tes le produit du male gaze”. *Les Inrockuptibles* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.lesinrocks.com/cinema/iris-brey-on-est-tous-le-produit-du-male-gaze-141664-06-02-2020/>

<sup>79</sup> NOTÉRIS, Émilie, 2020. Pour un regard féministe. *Débordements* [en ligne]. Disponible sur : <https://debordements.fr/pour-un-regard-feministe>



intégré dans la culture visuelle dominante, le regard féminin naît d'une volonté de raconter de nouvelles histoires, et différemment.

Le concept de regard féminin, tel que définit par Iris Brey, se heurte également à une autre critique. En effet, en opposant le masculin au féminin, l'autrice semble s'enfermer dans une vision binaire qui penserait de ce fait la question du genre et de ses représentations au cinéma indépendamment de celles des classes sociales, de l'ethnicité ou encore des sexualités. Cette binarité invisibiliserait d'autres facteurs entrant en cause dans les inégalités de représentation en considérant que la seule et unique domination est celle liée au genre.

De toute évidence, ces concepts déstabilisent profondément le monde académique et culturel. Relativement récents (en particulier le concept de regard féminin) ils remettent en question la culture visuelle dominante fortement influencée par les codes propres au système patriarcal.

Malgré les interrogations absolument fondées que suscitent les concepts de regard masculin et de regard féminin, je reste persuadée qu'ils proposent tout de même une grille de lecture intéressante et légitime en nous permettant d'analyser les films sous le prisme du genre.

J'expliquerai dans cette ultime sous-partie les raisons pour lesquelles je ne considère pas insensé d'imaginer qu'un bon nombre des images citées précédemment n'aurait pas pu exister si la réalisatrice n'était pas une femme, à ce moment-là de l'histoire, en raison de sa condition dans la société dans laquelle nous évoluons.

## B. Une distinction qui résulte des codes sociétaux

En réalisant *Pour Sama*, Waad al-Kateab et Edward Watts se sont longuement questionnés quant à cette idée de regard, de perspective. Alors que le co-réalisateur a immédiatement considéré que le regard d'al-Kateab faisait part, via le documentaire, d'un point de vue féminin, cette dernière estimait initialement proposer avec le film une « perspective humaine<sup>80</sup> ». À force de discussion et de réflexion, la réalisatrice remit finalement en question son regard en expliquant qu'indépendamment de sa volonté, sa perspective était évidemment genrée puisque l'expérience qu'elle a vécue, de son supposé manque de légitimité à filmer à sa grossesse au milieu des ruines, était bien celle d'une femme. Dans l'entretien accordé à la British Broadcasting Corporation mentionné précédemment, la réalisatrice explique : « Je pense que c'est mon point de vue en tant que Waad, et je suis une femme, donc bien sûr que c'est féminin<sup>81</sup> ».

Politiquement, économiquement, socialement ou encore historiquement, le pouvoir a été et est principalement détenu par les hommes, résultant ainsi en une société régie par des codes patriarcaux. En distinguant depuis toujours les hommes des femmes, et en leur attribuant à chacun un rôle défini, la société à laquelle nous appartenons toutes et tous a créé et perpétué des inégalités de genre ancestrales et difficilement réversibles.

De ce fait, il n'apparaît pas incohérent d'affirmer que pour toutes ces raisons, l'expérience d'un homme diffère de l'expérience d'une femme, qu'il s'agisse d'un contexte général comme celui de la société, ou d'un contexte plus spécifique comme celui d'une guerre.

Dans ces conditions, indépendamment même de notre volonté, regarder un homme ou une femme quand on est un homme est différent de regarder un homme ou une femme quand on est une femme.

---

<sup>80</sup> MONTGOMERY, Hugh. *op. cit.* Traduction de l'auteur : « human perspective »

<sup>81</sup> *Ibidem.* Traduction de l'auteur : « I feel that it is my perspective as Waad, and I'm a female so of course it is [female] »

C'est donc l'expérience vécue en tant que femme par la jeune syrienne qui crée ce regard féminin sur la guerre, et non pas simplement le fait qu'elle soit une femme.

Évidemment, d'autres facteurs rentrent en compte, et l'analyse intersectionnelle des inégalités est bien plus complète, mais l'analyse sous le prisme unique du genre reste légitime.

Céline Sciamma, réalisatrice française renommée notamment à l'origine de films tels que *Bande de filles*<sup>82</sup> ou encore *Petite Maman*<sup>83</sup> participe activement depuis quelques années aux discussions concernant la place des femmes dans le monde du cinéma. Elle propose en 2019 avec *Portrait de la jeune fille en feu*<sup>84</sup> un film envisagé sous le prisme du regard féminin, résultat de nombreuses interrogations et questionnements concernant l'idée d'un regard genré qui l'accompagnent depuis le début de sa carrière. Dans un entretien accordé en septembre 2019 à la revue Cinéma Teaser, Céline Sciamma confie :

« Toute ma vie en tant que spectatrice, le cinéma masculin m'a demandé de m'adapter à lui. J'ai passé ma vie à aimer des films qui ne m'aimaient pas. Je ne suis pas essentialiste, je ne crois pas du tout qu'il y ait une spécificité du regard féminin. Mais puisque tout le monde a décidé de me mettre dans cette case et de me poser la question, alors allons-y ! Travaillons la question en profondeur, essayons de comprendre ce qui fait la domination du regard masculin, pourquoi on doit la subir et pourquoi on assigne en permanence les femmes à n'être que « des femmes ». Quand je lis que je fais des « portraits de femmes », ça me rend dingue. Ça ne veut rien dire. En revanche, oui, disons-le, il y a des conditions qui diffèrent quand on est une femme cinéaste. Ce ne sont clairement pas les mêmes budgets. On lit nos films différemment, on nous regarde différemment. Alors là, oui, il y a une identité « femme » au cinéma. Elle ne vient pas

---

<sup>82</sup> SCIAMMA, Céline, 2014. *Bande de filles*. Arte France Cinéma, Hold-up Films, Lilies Films.

<sup>83</sup> SCIAMMA, Céline, 2021. *Petite Maman*. Lilies Films.

<sup>84</sup> SCIAMMA, Céline 2019. *Portrait de la jeune fille en feu*. Lilies Films.

de nous, de notre identité profonde, mais de la façon dont l'industrie nous met dans une case<sup>85</sup> »

Ce qu'il est important de comprendre également, c'est qu'analyser les films sous le prisme du genre n'a pas vocation à déterminer si un film est bien ou s'il ne l'est pas. Il ne s'agit pas de moraliser les œuvres artistiques, de mettre sur un piédestal tout film qui proposerait un regard féminin et d'appeler à la censure ou au boycott ceux qui ne l'utiliseraient pas.

Cette analyse féministe et les concepts de regard féminin et de regard masculin nous permettent simplement de faire un constat, et d'interroger les représentations au cinéma.

À l'occasion d'une conférence organisée par l'AFFDU (Association Française des Femmes Diplômées des Universités) en janvier 2022, Iris Brey explique : « Ce n'est pas une question de bonne ou mauvaise représentation, mais de représentations qui nous manquent encore<sup>86</sup> ».

Celine Sciamma insiste très souvent sur ce point, il n'est pas question de morale , ni de censure mais de renouveau de création. Dans un entretien accordé à Iris Brey à l'occasion de son podcast SheCannes, elle précise :

« J'insiste sur ce point parce qu'on parle de cinéma, on parle de création. On n'est pas militantes [...] enfin on est militantes de plein de choses mais entre autres de ça et c'est ça notre outil. Parler de ça c'est vraiment parler de renouvellement de création, de renouvellement de regard. C'est pas revendiquer le droit à une place. Moi la place en plus je l'ai donc ce serait absolument scandaleux d'essayer de la revendiquer à tout prix. Dans cette question du male gaze et du female gaze il s'agit pas juste de pure répartition

---

<sup>85</sup> GROS, Renan, 2019. Céline Sciamma décolle l'étiquette. *CinémaTeaser*. n°87.

<sup>86</sup> LA MAISON DE L'IMAGE, 2022. *Iris Brey : le regard féminin, un regard visionnaire* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=qoGDenf2FoA&t=1413s>

du pouvoir et d'opportunités. Il s'agit d'opportunités pour nous tous et toutes de créer des nouvelles formes qui vont nous émouvoir, nous passionner, nous déplacer<sup>87</sup> »

Interviewée par l'équipe du site de critique et d'actualités cinématographiques Le Bleu du Miroir, Céline Sciamma ajoute : « Si on me demande ce qu'est le female gaze, pour moi, c'est partager. Comment on partage l'expérience d'un sujet. Tandis que le male gaze, c'est cet espèce de plaisir que l'on prend à objectiver les femmes <sup>88</sup> ».

Dresser le constat de la prédominance du regard masculin dans la culture visuelle dominante ouvre les yeux et le champ des possibles. Interrogée sur ce constat par Bruno Deruisseau pour Les Inrockuptibles, Iris Brey répondra :

« Pour moi ce n'est pas un problème moral en soi. C'est plutôt une question de diversité des plaisirs et de conscience de notre façon de voir le monde. Je me réjouis simplement qu'il existe d'autres manières de jouir par le cinéma et les séries. C'est un nouveau continent à explorer. Et puis cela nous pousse à nous confronter à la façon dont notre propre désir s'est construit, à éventuellement les déconstruire ou au moins à avoir tout simplement conscience d'être dans une position de voyeur, sans la prendre pour un acquis ou une norme<sup>89</sup>»

La scénariste et réalisatrice française Audrey Diwan décrit également les bienfaits de ce regard neuf sur le cinéma :

"Le Female Gaze, c'est d'abord une manière d'aborder l'histoire. Évidemment, ça va se transmettre ensuite à la caméra. Mais ce que je vois changer dans le monde dans lequel on est, c'est qu'à partir du moment où on s'intéresse à d'autres typologies de réalisateurs et de réalisatrices, on va apporter un vent nouveau dans la narration, on va s'intéresser à

---

<sup>87</sup> BREY, Iris, 2019. *SheCannes : Céline Sciamma* : « L'égalité est le grand projet de mon travail [podcast]. Pardi Production, 23:03 [en ligne]. Disponible sur : <https://www.deezer.com/fr/show/380612>

<sup>88</sup> BOUTET, Florent, 2021. *Celine Sciamma, Interview*. Le Bleu du Miroir [en ligne]. Disponible sur : <https://www.lebleudumiroir.fr/interview-celine-sciamma/>

<sup>89</sup> DERUISSEAU, Bruno. *op. cit.*

d'autres types d'histoires. On va finalement offrir un nouveau souffle au cinéma et en ça c'est très, très joyeux, parce que forcément, on a des vécus qui sont différents. Donc on va raconter des histoires différentes. Et je pense que le cinéma, à un moment, en a besoin<sup>90</sup> »

Finalement le concept de regard féminin va bien plus loin que le nom qu'il porte : on parle ici de renouveau. En effet, l'objectif n'est pas de pointer du doigt éternellement la représentation majoritaire du regard masculin au cinéma mais de s'intéresser justement aux autres possibilités, aux autres regards. Ce regard masculin était si omniprésent qu'il n'était même plus questionné, il est devenu la norme. Le conscientiser c'est se rendre compte qu'il y a encore tout un tas d'histoire à raconter.

Avec le regard féminin, on cesse de considérer la femme comme objet, et on lui rend son statut de sujet. On s'intéresse à son point de vue, à sa perspective, à son ressenti, en somme, à son expérience. On fonde un regard avec, et on s'éloigne du regard sur.

Il me semble aussi important de préciser que parler de regard féminin n'a pas vocation à nier la multiplicité des réalités vécues en tant que femme. Ce regard auquel nous nous intéressons ici, a justement vocation à révéler la diversité d'imaginaires et de réalités féminines. *Pour Sama* nous fait part d'un regard féminin sur la guerre, non pas du regard féminin sur la guerre.

Dans un monde dépourvu de toute inégalité de genre, il serait certainement insignifiant et réducteur de parler de regard féminin et de regard masculin. Pour autant, il est impossible de fermer les yeux sur la condition des femmes inhérente à notre société et la sous-représentation des femmes et des personnages féminins au cinéma. De

---

<sup>90</sup> NOËL, Matthieu, 2022. Female Gaze, le regard féminin au cinéma [podcast]. France Inter, 52:47. [en ligne]. Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/zoom-zoom-zen/zoom-zoom-zen-du-mercredi-12-octobre-2022-3423780>

ce fait, il reste intéressant et cohérent de s'intéresser aux concepts de regard féminin et masculin, puisqu'ils s'adaptent aux codes, voire sont le résultat de la société dans laquelle nous vivons.

## CONCLUSION

Finalement, ce dont on se rend compte ici, c'est que dans *Pour Sama* de Waad al-Kateab, l'émergence du regard féminin provient d'abord de la rareté et de l'absence de perspectives féminines sur la guerre syrienne.

En effet, et comme nous l'avons observé au cours de cette recherche, les représentations cinématographiques de la guerre syrienne ne laissent que peu de place aux perspectives féminines, voire les invisibilisent complètement. La prédominance du regard masculin crée une absence de représentation qu'il est nécessaire de conscientiser.

Tessa Boerman, modératrice du débat en présence de Waad al-Kateab lors du Festival International du Film Documentaire d'Amsterdam en 2019, résume bien ce propos. En effet, elle explique :

« Même avec toutes mes connaissances et ma compréhension des déséquilibres entre les sexes, je n'avais pas réalisé à quel point ce regard féminin sur la guerre me manquait jusqu'à ce que je voie votre film. Parce qu'alors j'ai réalisé à quel point je n'avais jamais entendu parler, jamais vu comment cela affectait les femmes et les enfants, et à quel niveau. Alors rien qu'en voyant votre film, j'ai réalisé ce qui n'a jamais été dit, montré ou vu par personne<sup>91</sup> »

C'est l'absence de regard féminin sur la guerre syrienne qui crée justement ce manque de représentation. Lorsqu'on découvre enfin cette représentation manquante, à l'image de Tessa Boerman lorsqu'elle a regardé le documentaire pour la première fois, on réalise alors que ce que l'on vient de voir est une exception parmi la norme. Si le regard

---

<sup>91</sup> IDFA (INTERNATIONAL'S DOCUMENTARY FILM FESTIVAL AMSTERDAM). *op.cit.* Traduction de l'auteur : « Even with all my knowledge and understanding of gender imbalances I didn't realized how much I missed that female gaze in War until I saw your film. Because then I realized how much I never heard, never saw about how it affects women and children, and on what level. So just by seeing your film, I realized what as never been told, showed or seen by anyone »



masculin ne prédominait pas dans les œuvres cinématographiques sur la guerre syrienne, il n'y aurait alors que très peu d'intérêt à mentionner le regard féminin. Il apparaît donc tout à fait légitime de parler de regard féminin sur la guerre syrienne, d'abord de par sa rareté.

Cependant, en analysant le film de Waad al-Kateab sous le prisme du regard genré, je m'interroge : les concepts de regard masculin et de regard féminin, théorisés notamment par Laura Mulvey puis Iris Brey, sont-ils vraiment adaptés au cinéma documentaire ?

Nous avons vu précédemment que lorsqu'il s'agit de la fiction, le regard féminin apparaît le plus souvent comme une contre-proposition intentionnelle face à la prédominance du regard masculin. Beaucoup de femmes cinéastes ont également eu recours au regard masculin dans leurs œuvres, et inversement, il est tout à fait possible d'être un homme et de proposer un regard féminin. Le plus souvent pour un cinéaste, adopter un regard féminin dans une œuvre est un choix volontaire et conscient, puisqu'il s'écarte de la norme. On cherche désormais à créer de nouveaux imaginaires, on cherche à proposer un regard nouveau.

*Pour Sama* de Waad al-Kateab nous permet cependant de questionner cette intentionnalité du regard : peut-on proposer aux spectateurs l'expérience du regard féminin sans avoir connaissance des enjeux propres aux concepts de regards genrés ?

Il est évidemment plus simple de proposer un regard féminin au cinéma lorsque l'on a d'abord pris conscience de la prédominance du regard masculin dans le cadre de la culture visuelle dominante, offrant ainsi la possibilité de mettre en valeur l'expérience féminine trop souvent absente de nos images.

Pour autant, j'estime qu'il est aussi possible de produire un regard féminin sur une œuvre sans avoir connaissance des concepts propres au regard genré, et ce plus

spécifiquement quand l'oeuvre est un film documentaire qui utilise les mêmes codes que celui de Waad al-Kateab. *Pour Sama* en est pour moi, le parfait exemple.

Comme la réalisatrice l'a indiqué à plusieurs reprises, elle n'avait pas initialement conscience de proposer avec le film une perspective féminine de la guerre. Ce n'était pas son intention initiale et ce n'est pas quelque chose qu'elle a conscientisé en réalisant le film. C'est la réception du film et les discussions qui s'en sont suivies qui ont fait émerger en elle la possibilité d'existence de ce regard féminin.

En effet, n'oublions pas que le documentaire est sensiblement pensé comme un journal personnel. En parlant de la guerre syrienne sous le prisme de sa propre vie, en filmant et en narrant son propre vécu, la réalisatrice nous fait indéniablement part de son expérience personnelle, tout en remettant en question les représentations habituelles et dominantes de la guerre à l'écran.

C'est-à-dire que, de fait, la proposition de Waad al-Kateab coche inintentionnellement toutes les conditions citées par Iris Brey pour qu'une oeuvre puisse être qualifiée de regard féminin, à savoir, pour rappel :

« Il faut narrativement que :

- 1) Le personnage principal s'identifie en tant que femme ;
- 2) L'histoire soit racontée de son point de vue ;
- 3) Son histoire remette en question l'ordre patriarcal.

Il faut d'un point de vue formel que :

- 1) Grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressent l'expérience féminine ;
- 2) Si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le male gaze découle de l'inconscient patriarcal) ;
- 3) Le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d'une pulsion

scopique (prendre du plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur)<sup>92</sup> »

Ici, c'est finalement le style documentaire de Waad al-Kateab qui nous permet d'adopter son point de vue, d'épouser son expérience et donc qui contribue à la production involontaire de ce regard féminin.

Face à ce constat, une question demeure. Dans la fiction, on sait désormais qu'il est tout à fait possible pour un homme cinéaste, s'il le voulait, de produire une œuvre cinématographique qui propose un regard féminin.

En utilisant le même style documentaire que Waad al-Kateab, c'est-à-dire en racontant la guerre syrienne sous le prisme de sa propre vie, un homme aurait-il pu produire un regard féminin ?

Visiblement, non. Puisqu'un homme cinéaste n'aurait jamais pu expérimenter la vie comme l'aurait fait une femme. Parce qu'elle est une femme, Waad al-Kateab existe différemment dans l'espace social et est confrontée, indépendamment de toute volonté, à une réalité bien différente de celle d'un homme.

Il faut bien comprendre que ces propos n'ont absolument pas l'intention d'essentialiser les perspectives féminines. Chaque femme, chaque histoire est différente. Ce qui est indéniable cependant, c'est la condition féminine des femmes dans notre société. C'est-à-dire : la position des femmes dans l'organisation sociale<sup>93</sup>. On n'est pas femme par la façon dont on regarde le monde mais par la façon dont la société nous renvoie systématiquement à cette condition.

---

<sup>92</sup> BREY, Iris. *op. cit.*

<sup>93</sup> WIKIPEDIA, (s.d.). *Condition féminine* [en ligne]. Disponible sur : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Condition\\_f%C3%A9minine#:~:text=L'expression « condition féminine »,dans la société en question.](https://fr.wikipedia.org/wiki/Condition_f%C3%A9minine#:~:text=L'expression%20«%20condition%20f%C3%A9minine%20»,dans%20la%20soci%C3%A9t%C3%A9%20en%20question.)

De par la forme de ce documentaire, cette condition a des répercussions directes et indéniables sur l'œuvre qui nous est présentée. c'est parce que la réalisatrice est également le personnage principal du film que sa condition féminine influe sur le récit et ses images.

Interrogé par la British Broadcasting Corporation sur l'intérêt de raconter la guerre civile syrienne sous le prisme de la vie personnelle de la réalisatrice, Edward Watts, co-réalisateur de *Pour Sama* répondra : « c'est par la plus petite fenêtre que l'on a la plus grande vue<sup>94</sup> ».

Cette réponse est à l'origine de la construction de ma recherche, puisque le regard de la réalisatrice, aussi subjectif qu'il puisse être, nous livre le récit d'une guerre via son expérience vécue en tant que femme, et donc nous livre, inéluctablement, un regard féminin (parmi tant d'autres) sur la guerre. J'entends par ce propos que toute femme d'origine syrienne qui aurait entrepris de filmer sa vie en temps de guerre comme l'a fait Waad al-Kateab pour en faire un documentaire nous aurait également fait part d'un regard féminin sur la guerre. L'histoire aurait pu être entièrement différente. La réalisatrice aurait pu être une toute autre personne. Cela n'a pas d'importance dans ce cas précis pour mobiliser ce concept.

Ces concepts de regard féminin et de regard masculin ouvrent de toute évidence la discussion et nous ont permis d'analyser les représentations de genre sous le prisme des documentaires sur la guerre syrienne. Ils nous proposent une grille de lecture très intéressante, mais semblent tout de même moins adaptés au genre du cinéma documentaire, notamment parce qu'ils ne traitent pas cette question de regard féminin non intentionnel et résultant de la condition féminine des réalisatrices.

---

<sup>94</sup> MONTGOMERY, Hugh. *op. cit.* Traduction de l'auteur : « it's through the smallest window that you have the biggest view »

Il serait intéressant, afin d'aller plus loin, d'approfondir les recherches quant aux enjeux propres au regard genré spécifiquement dans le cinéma documentaire.

## **FILMOGRAPHIE**

### **Corpus principal :**

AL-KATEAB, Waad, WATTS, Edward, 2019. *Pour Sama*. KMBO.

### **Corpus secondaire :**

AL-BATAL, Saeed, AYOUB, Ghiath, 2018. *Still Recording*. Biddayat, Blinker Filmproduktion, Films de Force Majeure.

FAYYAD, Firas, 2017. *Les derniers hommes d'Alep*. Aleppo Media Center, Larm Film, Kloos & Co. Medien.

**Autres films cités :**

BIGELOW, Kathryn, 2009. *Démineurs*. Film Capital Europe Funds, First Light Productions, Grosvenor Park Media, Kingsgate Films, Voltage Pictures.

BIGELOW, Kathryn, 2012. *Zero Dark Thirty*. Annapurna Pictures, Columbia Pictures, First Light Productions.

BOSCH, Roselyne, 2010. *La Rafle*. Légende Films, Gaumont.

GORDON, Bette, 1983. *Variety*. Channel Four Film, Variety Motion Pictures.

MOHAMMAD, Oussama, SIMAV BEDIRXAN, Wiam, 2014. *Eau argentée, Syrie autoportrait*. Les Films d'ici, Proaction film.

SCIAMMA, Céline, 2014. *Bande de filles*. Arte France Cinéma, Hold-up Films, Lilies Films.

SCIAMMA, Céline, 2021. *Petite Maman*. Lilies Films.

SCIAMMA, Céline 2019. *Portrait de la jeune fille en feu*. Lilies Films.

WATTS, Edward, 2015. *Escape from Isis*. Frontline.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages généraux :

ALEXIEVITCH, Svetlana, 2004. *La guerre n'a pas un visage de femme*. Paris : Presses de la Renaissance, 398p.

AMARA, Sofia, 2014. *Infiltrée dans l'enfer Syrien*. Stock, 260p.

BREY, Iris, 2020. *Le Regard féminin - Une révolution à l'écran*. L'olivier, 252p.

DE BEAUVOIR, Simone, 1986. *Le deuxième sexe, 1*. Folio Essais, 408p.

DE BEAUVOIR, Simone, 1986. *Le deuxième sexe, 2*. Folio Essais, 663p.

GALLAGHER, Jean, 1998. *The World Wars Through the Female Gaze*. Southern Illinois University Press, 208p.

GAUTHIER, Guy, 2015. *Le documentaire, un autre cinéma*. Armand Colin, 416p.

HEYER, Evelyne, 2020. *L'odyssée des gènes*. Flammarion, 288p.

MESTIRI, Soumaya, 2016. *Décoloniser le féminisme, une approche transculturelle*. Vrin, 180p.

MUSÉE DE LA LIBÉRATION DE PARIS, MUSÉE DU GÉNÉRAL LECLERC, MUSÉE JEAN MOULIN, 2022. *Femmes Photographes de Guerre*. Paris Musées, 128p.

NICHOLS, Bill, 2010. *Introduction to Documentary*. 2<sup>e</sup> édition. Indiana University Press, 368p.

PEEBLES, Stacey, 2011. *Welcome to the Suck: Narrating the American Soldier's Experience in Iraq*. Cornell University Press, 208p.



PERROT, Michelle, 1998. *Les femmes ou Les silences de l'histoire*. Paris : Flammarion.  
493 p.

RASTEGAR, Kamran, 2015. *Surviving images : cinema, war, and cultural memory in the Middle East*. New York Oxford University Press 2015. 235p.

WOOLF, Virginia, 2001. *Une chambre à soi*. 10/18, 176p.

YAZBEK, Samar, 2019. *19 femmes, les syriennes racontent*. La Cosmopolite Stock,  
300p.

### Articles de revue :

BREY, Iris, LAUGIER, Sandra, DOMENACH, Élise, 2021. Le Regard Féminin à l'écran. *Esprit*. Janvier-Février, p. 151-157. DOI : 10.3917/espri.2013.0151.

BURKE, Jason, 2019. Love among the ruins. *Sight and Sound*. Vol. 29, n°10, p. 32-34.

DEJSARDINS, Denys, 2011. La fiction documentaire ou l'art de résister. *Spirale*. n°238, p. 56-58.

DIRSE, Zoe, 2013. Gender in Cinematography : Female Gaze (Eye) behind the Camera. *Journal of Research in Gender Studies*. Vol. 3, n°1, p 15-29.

DURAND, Jean-Pierre, 2001. Filmer le social ? *L'homme & la Société*. Vol. 142, n°4, p. 27-44. DOI : 10.3917/lhs.142.0027.

FARIS, David M, 2012. La révolte en réseau : le « printemps arabe » et les médias sociaux. *Politique étrangère*. p. 99-109. DOI : 10.3917/pe.121.0099.

GROS, Renan, 2019. Céline Sciamma décolle l'étiquette. *CinémaTeaser*. n°87.

MINCHEVA, Dilyana, 2020. Cinematic Islamic Feminism and the Female War Gaze: Reflections on Waad Al-Kateab's For Sama. Alphaville: *Journal of Film and Screen Media*. n°20, p. 54–70. [en ligne ]. Disponible sur : <https://doi.org/10.33178/alpha.20.05>

MULVEY, Laura, 1981. Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired "Duel in the Sun » (King Vidor, 1946). *Framework : The Journal of Cinema and Media*. n°15/17, p. 12-15. [en ligne]. Disponible sur : <https://fr.scribd.com/doc/17220483/Afterthoughts-on-Visual-Pleasure-and-Narrative-Cinema#>

MULVEY, Laura, 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*. Vol. 16, n°3, p. 6-18. [en ligne]. Disponible sur : <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey,%20Visual%20Pleasure.pdf>

NORLINGER, Jay, 2021. Witness From Syria. *National Review*. Vol. 73, n°13, p. 15-17.

NOTÉRIS, Émilie, 2020. Pour un regard féministe. *Débordements* [en ligne].  
Disponible sur : <https://debordements.fr/pour-un-regard-feministe>

PASSEVANT, Christiane, 2001. Cinéma, religion et condition des femmes au Maghreb et au Moyen-Orient. *L'homme & la Société*. Vol. 142, n°4, p. 171-175. DOI : 10.3917/lhs.142.0171.

REYNAUD, Bérénice, VINCENDEAU, Ginette, 1993. 20 ans de théories féministes sur le cinéma. *CinémAction*.

STEVENS, Isabel, 2019. Every minute was important. *Sight and Sound*. Vol. 29, n°10, p. 35-37.

### Articles de presse :

ABGRALL, Thomas, 2019. Syrie, 10 ans : dans "Pour Sama", Waad al-Kateab raconte sa guerre. *TV5 Monde* [en ligne]. Disponible sur : <https://information.tv5monde.com/terriennes/pour-sama-de-waad-al-kateab-une-femme-au-coeur-de-la-guerre-en-syrie-325917>

BOUTET, Florent, 2021. Celine Sciamma, Interview. *Le Bleu du Miroir* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.lebleudumiroir.fr/interview-celine-sciamma/>

DE PEAR, BEN, 2016. Waad al-Kateab is an award-winning film-maker. And she is in grave danger. *Channel 4 News* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.channel4.com/news/waad-al-kateab-is-an-award-winning-film-maker-and-she-is-in-grave-danger>

DERUISSEAU, Bruno, 2020. Iris Brey : “On est tou·tes le produit du male gaze”. *Les Inrockuptibles* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.lesinrocks.com/cinema/iris-brey-on-est-tous-le-produit-du-male-gaze-141664-06-02-2020/>

HAYNES, Suyin, 2020. A Century of War Movies Have Focused on the Courage of Men. These Oscar-Nominated Documentaries Turn the Lens on Women. *Yahoo News* [en ligne]. Disponible sur : <https://news.yahoo.com/century-war-movies-focused-courage-155924092.html>

HAYNES, Suyin, 2020. Syrian Documentary Filmmaker Waad al-Kateab Journeys Through Life and Loss in Oscar-Nominated *For Sama*. *TIME MAGAZINE* [en ligne]. Disponible sur : <https://time.com/5779008/waad-al-kateab-syria-for-sama/>

LALANNE, Jean-Marc, 2022. Bette Gordon, réalisatrice de “Variety” : “Le female gaze n’existe pas”. *Les Inrockuptibles* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.lesinrocks.com/cinema/bette-gordon-realisatrice-de-variety-le-female-gaze-nexiste-pas-435877-17-01-2022/>

MONTGOMERY, Hugh, 2019. For Sama and the female perspective on war. *BBC* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.bbc.com/culture/article/20190912-for-sama-and-the-female-perspective-on-war>

MULLEN, Patt, 2019. For Sama and for Syria. *POV Magazine* [en ligne]. Disponible sur : <https://povmagazine.com/for-sama-waad-al-kateab-edward-watts-hot-docs-interview/>

WALKER, Mia P, 2008. French Filmmaker Denis Gets Frank. *The Harvard Crimson* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.thecrimson.com/article/2008/11/21/french-filmmaker-denis-gets-frank-a/>

## **Définitions :**

ISFJ (INSTITUT SUPÉRIEUR DE FORMATION AU JOURNALISME), (s.d.). *Journalisme Citoyen* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.isfj.fr/actualites/202103-journalisme-citoyen/>

LA LANGUE FRANÇAISE, (s.d.). *Essentialisation* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/essentialisation>

LAROUSSE, (s.d.). *Féminin* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/féminin/33208>

WIKIPEDIA, (s.d.). *Casques blancs* [en ligne]. Disponible sur : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Casques\\_blancs\\_\(Syrie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Casques_blancs_(Syrie))

WIKIPEDIA, (s.d.). *Condition féminine* [en ligne]. Disponible sur : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Condition\\_féminine#:~:text=L'expression « condition féminine »,dans la société en question.](https://fr.wikipedia.org/wiki/Condition_féminine#:~:text=L'expression « condition féminine »,dans la société en question.)

WIKIPEDIA, (s.d.). *Scopophilie* [en ligne]. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Scopophilie>

## **Vidéos :**

CHANNEL 4 NEWS, 2016. *Inside Aleppo : another day of trauma in the city's hospital* [vidéo en ligne]. Disponible sur : [https://www.youtube.com/watch?v=U7Y\\_46OE35Q](https://www.youtube.com/watch?v=U7Y_46OE35Q)

IDFA (INTERNATIONAL'S DOCUMENTARY FILM FESTIVAL AMSTERDAM), 2020. *Filmmaker Talk : Waad al-Kateab* [vidéo en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=QnaQGSjabjA&list=WL&index=14&t=1382s>

LA MAISON DE L'IMAGE, 2022. *Iris Brey : le regard féminin, un regard visionnaire* [vidéo en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=qoGDenf2FoA&t=1413s>

MIDDLE EAST EYE, 2023. *Trauma, memory & hope: the story of Syrian refugees* [vidéo en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=NU3CKQH7Mkk&list=WL&index=51>

TEDX TALKS, 2017. *Comment Game of Thrones m'a ouvert les yeux ?* [vidéo en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=AOKparroPCE>

**Podcast :**

BREY, Iris, 2019. *SheCannes : Céline Sciamma : « L'égalité est le grand projet de mon travail »* [podcast]. Pardi Production, 23:03 [en ligne]. Disponible sur : <https://www.deezer.com/fr/show/380612>

NOËL, Matthieu, 2022. *Female Gaze, le regard féminin au cinéma* [podcast]. France Inter, 52:47 [en ligne]. Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/zoom-zoom-zen/zoom-zoom-zen-du-mercredi-12-octobre-2022-3423780>

TUAILLON, Victoire, 2020. *Les couilles sur la table : Male gaze, ce que voient les hommes (1/2)*[podcast]. Binge Audio, 35:53 [en ligne]. Disponible sur : [https://www.youtube.com/watch?v=0oMsFIQk\\_m4](https://www.youtube.com/watch?v=0oMsFIQk_m4)

TUAILLON, Victoire, 2020. *Les couilles sur la table : Female gaze, ce que vivent les femmes (2/2)*[podcast]. Binge Audio, 51:53 [en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=qIbepR7G1tA>



**Autre :**

**Études :**

CENTRE NATIONAL DU CINEMA, CNC, 2019. *La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnc.fr/documents/36995/927212/La+place+des+femmes+dans+l%27industrie+cinematographique+et+audiovisuelle.pdf/80d9741a-dbbf-c8b6-5fb6-545272bcc393?t=1551952559207>

**Sites internet :**

AMNESTY INTERNATIONAL UK, 2016. *Amnesty International UK/Media Awards Previous Winners* [en ligne]. Disponible sur : <https://amnesty-media-awards.org.uk/previous-award-winners-2016/>

SENS CRITIQUE. *Top 100 des meilleurs films de guerre* [en ligne] Disponible sur : [https://www.senscritique.com/top/resultats/les\\_meilleurs\\_films\\_de\\_guerre/192701](https://www.senscritique.com/top/resultats/les_meilleurs_films_de_guerre/192701)

WHITE HELMETS, 2014. *Support Syria's Heroes* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.whitehelmets.org/en/>