

LES
DOSSIERS
DE LA
CINÉMATHEQUE

Numéro 13

À propos
du cinéma égyptien

Dossier réuni par

Khémaïs Khayati, Tahar Chéri'aa, Robert Daudelin
en collaboration avec Samir Farid et Magda Wassef



AGENCE DE COOPÉRATION
CULTURELLE ET TECHNIQUE

CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE/MUSÉE DU CINÉMA

LES
DOSSIERS
DE LA
CINÉMATHEQUE

Numéro 13

***À propos
du cinéma égyptien***

Dossier réuni par

*Khémaïs Khayati, Tahar Chéri'aa, Robert Daudelin
en collaboration avec Samir Farid et Magda Wassef*



AGENCE DE COOPÉRATION
CULTURELLE ET TECHNIQUE

CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE/MUSÉE DU CINÉMA

Responsable de la publication: Pierre Véronneau

Cette publication a bénéficié de l'aide du
Conseil des Arts du Canada
et du
Ministère des Affaires culturelles du Québec

La documentation iconographique
provient des archives personnelles
de Khémaïs Khayati et Tahar Chéri'aa

En couverture:
Calligraphie de l'affiche préparée
pour la rétrospective du cinéma égyptien
qui s'est tenue à la Cinémathèque québécoise
du 22 au 31 mai 1984

Conception graphique: Andrée Brochu

Composition et impression: Les Presses Solidaires

Copyright: La Cinémathèque québécoise, 1984
335, boul de Maisonneuve est
Montréal, Québec
H2X 1K1 — tél. (514) 842-9763

Agence de Coopération Culturelle et Technique
13, quai André Citroën
75015 Paris — tél. 575.62.41

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec. Troisième trimestre 1984
ISBN 2-89207-026-0

Présentation

Depuis 1973, bon an mal an, l'*Agence de Coopération Culturelle et Technique* et la *Cinémathèque québécoise* unissent leurs efforts pour proposer aux cinéphiles québécois de découvrir un cinéma "francophone" méconnu.

Grâce à cette collaboration nous avons pu faire connaissance avec les cinémas de Tunisie et du Sénégal, découvrir les cinémas africains à travers plusieurs hommages aux "Journées cinématographiques de Carthage" et au "Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou" et plus récemment, à l'automne 83, nous familiariser avec l'oeuvre du grand cinéaste égyptien Youssef Chahine.

C'est à l'occasion de cette rétrospective Chahine qu'est née l'idée d'un cycle égyptien. Récemment admise à l'*Agence de Coopération Culturelle et Technique*, l'Égypte se présentait comme un candidat idéal à la découverte. Possédant une longue histoire et un rayonnement culturel presque dominant dans le monde arabe, le cinéma égyptien est décrié chez nous, même s'il est totalement inconnu: curieux honneur! Les vingt films rassemblés grâce à l'amitié complice de Tahar Chéri'aa et l'enthousiasme redoutable de Khémaïs Khayati (et dont on trouvera la liste en appendice) ont hérité du rôle parfois ingrat de combattre les préjugés qui collent fatidiquement au cinéma égyptien: ces films illustrent — approximativement, cela va de soi, vu leur nombre limité — trente ans de cinéma égyptien: des années déterminantes dans l'histoire du pays, des années aussi où le cinéma égyptien passe les armes d'une génération à une autre, de Barakat et Abou Seif à Atef Tayeb en passant par Chahine, sans oublier le splendide isolement de Tewfik Salah.

Cette brochure veut en quelque sorte prolonger les quelques heures de projections de mai 84 à la Cinémathèque et marquer un nouveau pas en avant dans la découverte, pour nous et pour plusieurs aussi encore nécessaire, du cinéma égyptien.

Robert Daudelin

Directeur général et conservateur de la *Cinémathèque québécoise* (Montréal)

“Plusieurs obstacles se dressent devant les cinéastes en général et pas seulement les jeunes. Un des obstacles qui empêchent le cinéma de briser l’enveloppe qui l’étouffe c’est la censure en Égypte comme dans tous les pays du Tiers-monde. La censure empêche tout renouvellement, empêche la naissance d’un nouveau courant différent et réel... Alors, nous sommes obligés de mentir, mentir, mentir. La liberté d’expression est très réduite... Tous les films se ressemblent non seulement dans les idées mais dans le traitement. Pratiquent cette censure ceux qui se considèrent les parrains du peuple. C’est absurde. Ils sont pervers dans leur morale et leur comportement. Et dès qu’ils se mettent devant leur bureau, ils deviennent subitement responsables de la morale. Il faut détruire cette morale qu’ils défendent afin que cette société se développe. Ce qu’ils appellent tradition, la fonction essentielle du cinéma est de la briser... Nous sommes des menteurs et nos films mentent... On n’applique cette censure en Égypte qu’à l’égard des films “sérieux”. Il ne faut pas croire que c’est pour préserver le goût commun et les valeurs, non. On programme les films obscènes dans lesquels il y a de la drogue. Je ne suis pas contre les films de drogue. Ils sont libres de produire AL-BATINIYYA et AL-QIRCH mais qu’ils me laissent moi aussi exposer mon opinion sur la drogue. La censure s’applique aux films qui ont une personnalité particulière comme ceux de Chahine, de Abou Saïf, de Kamal al-Chaikh et Tewfiq Salah...”

Raafat al-Mihi
in *al-Nahar* du 21/03/82



Tahar Chéri'aa, Tewfik Salah et Khémaïs Khayati à Montréal à l'occasion de la rétrospective du cinéma égyptien.

Les fondements culturels du cinéma égyptien

par Khémaïs Khayati

Dès le départ, le cinéma fut considéré comme un appoint au travail théâtral. La transposition au cinéma d'œuvres étrangères déjà adaptées au théâtre fut et demeure une règle scrupuleusement respectée. Si vers les années 20/30, l'adaptation se concevait en termes "d'égyptionnisation" d'œuvres étrangères et particulièrement françaises commencée par Othmân Jalâl à la faveur de certains événements politiques et est devenue un moyen "d'affirmer la personnalité égyptienne", il faut considérer sa survie comme le résultat d'une conception marchande, elle-même produit d'une structure économique capitaliste et le projet politique des forces, sociales égyptiennes.

La vie culturelle et la révolution de 1919

La naissance et la propagation du cinéma en Égypte avaient absorbé toutes les énergies du théâtre à tel point que vers 1927, il ne restait plus dans le pays que deux troupes (Y. Wahbî et Al-Rihâni). Et les trois films égyptiens réalisés pour le compte de la "Société italo-égyptienne pour le cinéma" étaient tous interprétés par des acteurs de boulevard comme Amîn Atallâh dans POURQUOI LA MER RIT-ELLE?, Ali al-Kassâr dans LA TANTE AMÉRICAINE ou Fawzi Monîb dans LA BAGUE MAGIQUE. Ces pièces filmées étaient toutes réalisées par des étrangers comme Orfanelli et Laricci...

L'importance de cette période (17/27), malgré le petit nombre de films produits, a été de familiariser les Égyptiens avec le discours cinématographique et de faire rentrer le cinéma dans les mœurs nouvelles.

D'un autre côté, elle a faussement théâtralisé le cinéma et jusque vers les années 30, les films étaient conçus comme des pièces filmées avec leur composition originale. Ce qui n'a pas permis au cinéma de rechercher sa voie. Le caractère manichéen très poussé au théâtre sous l'influence de Y. Wahbî, le stéréotype très usité chez Rihâni et al-Kassâr se retrouvèrent au cinéma dans les séries de KICKKICK-BEY et du BERBÈRE SIMPLE D'ESPRIT. Ces deux traits (manichéisme et stéréotype) demeurent les piliers sur lesquels repose la majorité des constructions dramaturgiques du cinéma égyptien. "Ce courant (madrasat al-anmât) évolua dans le cinéma égyptien jusqu'à l'envahir totalement. Dans les films où apparaît M. al-Milligi, il représente le héros négatif, F. Chaki est l'homme fort et W. Hamdi, la fille du peuple, intelligente, joviale et active etc... de tous les types courants et connus par le public égyptien..."

Cette "stéréotypie" tourne autour du trio infernal, problématique éminemment occidentale et violon d'Ingus du théâtre de boulevard. Ceci n'est

Critique de cinéma à *France-Culture* (Paris) et professeur, Khémaïs Khayati a publié deux ouvrages dont un sur la critique de cinéma et collabore à plusieurs revues arabes et françaises.

pas étonnant si on connaît l'origine sociale de ceux qui réalisèrent ces films attirant le public par le caractère fastueux des décors et une ligne thématique aboutissant à un prêche moral occultant le changement des mentalités.

La montée d'une bourgeoisie, hier cloîtrée dans les conditions d'une économie agraire, l'arrivée à la ville avec un nouveau projet politique (arracher le pouvoir des mains de l'occupant et l'exercer) et économique (industrialisation de l'Égypte) se sont accompagnées d'une nouvelle éthique dont le cinéma n'a retenu que le relâchement des mœurs et la mobilité sociale. D'ailleurs, c'est avec ces deux thèmes que le cinéma égyptien a acquis la parole: **LES FILS À PAPA** et **LA CHANSON DE L'ÂME** en 1932.

Tout comme la presse, le cinéma constitue aux yeux de la bourgeoisie égyptienne un moyen de plus pour nouer des relations commerciales avec les pays arabes voisins. Ceci ressort de l'allocution prononcée par le grand argentier nationaliste Muhammad Talat Harb en 1927 (et dont S. Farid donne de larges extraits dans l'étude qui suit). Le fait que T. Harb axe le développement de la cinématographie sur le documentaire et le film publicitaire a permis au capital privé de donner naissance au premier film égyptien sous l'impulsion de Azîza Amir (Muhammad).



Azîza Amir, productrice et interprète du premier long métrage égyptien LEYLA (1927)

Cette naissance fait partie de l'ensemble des dons de la révolution de 19 et surtout de son aile capitaliste à l'intérieur du parti Wafd partagée par la suite en *Ahrâr Dusturiyûn* et *Saa'diyyîn*. Ce n'est pas étonnant que le premier film considéré comme représentatif tant soit peu de l'Égypte était ZAYNAB adapté du roman homonyme de M. H. Haykal, porte-parole des *Ahrâr*. Ce film fut pris à partie par les journaux du Wafd. Le même phénomène s'est répété avec un autre film du même metteur en scène (M. Karim). C'est LA ROSE BLANCHE qui fut la cause d'une altercation entre I. Sidki (Hizb al-Chaab) et Nahnâs (Wafd).

Ceci noté, tous les films égyptiens sont, avant la constitution des studios Misr, le résultat d'efforts individuels. Ceux des studios étaient dirigés vers le théâtre et servaient les intérêts économiques de la Banque Misr. Comme un bon entrepreneur, M. T. Harb, avant même de commencer toute production, avait envoyé des jeunes Égyptiens en mission à l'étranger (Allemagne, France...) pour s'initier à cette nouvelle technique. Ces jeunes, à leur retour, vont animer le champ cinématographique égyptien (Niazi Moustapha, Ahmad Badrakhân, Hassan Mourad...).

Quel a été l'objectif principal de la bourgeoisie égyptienne en mettant sur pied une industrie cinématographique?

D'abord c'est le caractère "archiviste" puis "publicitaire". Archiviste

dans la mesure où l'usage du cinéma dans la préservation des événements quotidiens (politiques ou sociaux), des traditions et des coutumes permettrait aux Égyptiens de se situer dans le temps et de pouvoir réaliser ce projet de liaison entre le passé et le présent. Ce caractère déterminera la création des actualités qui ne cessèrent de paraître avec régularité jusqu'à ce jour.

C'est dans cette optique que furent jetées les bases du film documentaire certes de caractère très réductionniste mais qui constitua quand même le terrain d'apprentissage d'où sortirent des cinéastes très qualifiés qui se sont rapprochés de temps à autre du courant dit du "réalisme social".

Il est à remarquer que ceux qui se sont adonnés à ce genre de cinéma ont produit dans le domaine de la fiction des oeuvres très intéressantes à tous les niveaux par rapport à l'ensemble de la cinématographie égyptienne (A.K. Mursy par exemple).

Quand au second caractère, il entretient des relations très étroites avec les activités industrielles de la société mère. L'industrie égyptienne encore naissante avec besoin d'étendre ses activités et de se développer par l'établissement de ponts marchands solides entre l'Égypte et l'ensemble des pays du Moyen-Orient.

Ce projet se présentait ainsi quelques mois avant la parution du film de Azîza Amir en 1927. À cette date existait déjà en Égypte un véritable projet d'industrialisation du pays, projet animé par des Égyptiens et avec des capitaux égyptiens. La première guerre mondiale a permis à "la volonté de l'Égypte de prendre racine dans la terre et de tendre vers l'industrie," comme l'écrivait F. Jirjis. La révolution de 1919 confirma cette volonté avec la constitution du Wafd, son arrivée au pouvoir, la constitution de 23 et la canalisation du capital national vers des secteurs manufacturiers et industriels nationaux.

De là est née une nouvelle restructuration de la société égyptienne avec un début d'effritement de la féodalité et l'apparition d'une bourgeoisie nationale avec ses deux composantes modernistes et fondamentalistes décidées à prendre le pouvoir ou du moins à participer à son exercice, chacune selon ses intérêts et sa morphologie sociale. La présence de l'occupant anglais et l'existence d'une monarchie forte de ses assises terriennes et de ses relations avec le grand centre religieux "al-Azhar", l'absence d'une direction révolutionnaire conséquente au sein de la petite - moyenne bourgeoisie ainsi que la composition lâche et non organique du Wafd ont permis au capital national de prendre ses distances vis à vis des forces populaires et petites bourgeoises et de la réprimer à l'occasion...

Du côté culturel, cette révolution fut le catalyseur d'oeuvres fécondes par la jonction entre le lyrisme d'un leader nationaliste comme Mustafa Kamil et l'aristotélisme d'un intellectuel politisé comme Loufi al-Sayyid. Dès lors, *Indépendance* et *Liberté* seront les mots clés de tout le mouvement nationalitaire égyptien. L'effervescence intellectuelle que connaîtra l'Égypte au niveau idéologique reliera les arts au politique et ce par l'intervention de hautes figures intellectuelles comme: Al-Aqqâd, Muhammad Hussein Haykal, Taha Hussein, Mustafa Abdel-Râseq, Salâma Mûsâ etc... Comme l'écrivaient Yahiâ Haqqi et Mahmûd Taymûr, la Révolution de 1919 détermina leur entrée dans le champ littéraire et les consolida dans leur volonté de mettre au monde une littérature spécifiquement égyptienne, qui exprime "l'âme égyptienne, traduit ce qui bouillonne dans les différentes faces de la société avec ses inquiétudes et ses aspirations", une littérature qui sait "décrire le peuple avec sincérité". Pour Y. Haqqi la relation est mécanique. L'apparition du peuple égyptien sur la scène nationale s'est accompagnée d'une littérature à sa mesure, à la mesure d'une Égypte, soucieuse de se coller au réel et de combattre le romantisme qui sévit sous les traductions de al-Manfalûti ou de Muhammad Jumaa.

Quant au théâtre, c'est avec Tawfiq al-Hakîm et Muhammad Taymûr qu'il est devenu "un genre littéraire reconnu dans l'ensemble de la littérature arabe comme l'article de presse, la saynète et les correspondances" après

avoir été un théâtre de boulevard basé essentiellement sur l'adaptation (iqti-bâs) avec un degré plus ou moins élevé d'égyptianité en tenant compte de la langue populaire (Georges Abiadh), du relâchement des moeurs et du développement des agglomérations urbaines (Yussif Wahby) ou du sens de l'humour caractérisant l'homme du peuple (Najib al-Raihâni).

Le fait que la relève du théâtre ou plutôt son renouvellement fut pris en charge par la grande banque Misr, "cette entreprise solidaire de classe" selon l'expression de J. Berque, signifie que la valeur qui lui était accordée n'est plus uniquement celle d'un théâtre de distraction, mais celle de la recherche d'une personnalité et le moyen par lequel on tentait de faire la jonction entre le passé et le présent de l'Égypte. D'où l'importance acquise, par exemple, par le "théâtre social" (Masrah al-mujtamaa) d'al-Hakîm ou le théâtre lyrique avec Ahmad Chawqi ou Badie Khairî. Ceci au moment où certains intellectuels répugnaient au travail théâtral et le caractérisaient de charlatanisme. Avec la relève du théâtre, l'Égypte venait de montrer une fois de plus, par la preuve, qu'elle est la terre de renouvellement, une terre capable d'embrasser le nouveau et de le canaliser dans un sens prioritaire à savoir: la renaissance de la personnalité égyptienne.

Concernant la peinture et la sculpture, nous constatons le même phénomène: d'abord animées par certains étrangers et égyptianisés, elles sont vite passées entre les mains des autochtones et plus particulièrement celles de l'aristocratie turco-égyptienne (Said, Sabry, Ayyâd) illustrant la vie de palais alexandrine. Toutefois c'est Mohammed Nâji qui fit sortir la peinture de cet enclos et réalisa la jonction, dominante par ailleurs à cette époque, entre le passé et le présent. Nâji est arrivé à prendre conscience de la nécessité de mettre en relief et comme pour leur rendre hommage, "les éléments de la réalité égyptienne, c'est-à-dire la terre et ses richesses, les hommes, les paysans, les simples manoeuvres et les femmes etc...". D'où l'apparition dans ces arts du thème de la modernité qui sera le lot de la génération de 1940/50 (R. Yûnân, I. Aflatûn, al-Jazzâr, H. Abdallah...)

Et le cinéma?

Quelle est la part prise par le cinéma dans ce mouvement sans cesse renouvelé et qui n'a préservé aucun domaine de la vie égyptienne?

Nous sommes tentés de répondre par la négative. Une réponse ainsi formulée nécessite quelques réserves en égard à la nature propre du cinéma, de ses fondements économiques ainsi que de la position du cinéaste à l'intérieur des courants de renouvellement qui traversaient l'Égypte depuis 1919 jusqu'à aujourd'hui.

De façon générale, le cinéaste égyptien est beaucoup plus un technicien du film qu'un cinéaste, quelqu'un qui use plus d'une technique que d'une pensée. Il est un metteur en image plus qu'un metteur en scène. Même les Tewfik Salah ou Youssef Chahine sont des traducteurs de culture plus que des "créateurs de culture" sauf dans les derniers films de Chahine. Si le voeu de T. Harb était d'initier les Égyptiens à cette nouvelle technique de la reproduction pour qu'ils soient au service du développement industriel et de donner une oeuvre adaptée "d'un roman égyptien dans son esprit, égyptien dans ses personnages, égyptien dans ses paysages et égyptien dans sa confection", l'attachement général du réalisateur égyptien à la "sacralisation" des procédés cinématographiques pourrait venir de cette conception manuelle ou artisanale, dans le sens propre du terme, qu'il a du travail cinématographique.

Dans cette conception, le cinéma était connoté comme une expression dépendante des autres arts et qu'elle n'en est que l'heureuse synthèse. Il suffisait de connaître les rudiments de la technique cinématographique pour devenir cinéaste. Ceci se voit avec le nombre grandissant des réalisateurs après la seconde guerre mondiale ainsi que celui des adaptations et des remakes où l'attention est plus dirigée vers le divertissement que vers la dynamique sociale qui anime la rue.

Est-ce d'une incapacité de création que souffre le cinéma égyptien? On ne peut répondre à cette question qu'après avoir pris connaissance du tonus de l'atmosphère générale dans laquelle ce cinéma est né. Laissons de côté les tentatives de création du film égyptien et regardons de près la production de ce que le critique Samir Farid considère comme "la génération des Studios Misr", dénomination tellement générale qu'elle peut bien être une "auberge espagnole".

L'idée générale selon laquelle cette génération avait fait basculer le cinéma égyptien de l'alliance avec la féodalité et le sérail à l'alliance avec la grande et la moyenne bourgeoisie est une relation trop synchronique et se base uniquement sur l'analyse comparative entre la conception de Badrakhan d'un côté et la conception de Kamal Sélim d'un autre. A notre avis le changement est plus compliqué et nécessite une analyse détaillée du contenu filmique de la majorité de la production de la période 1936/1944, soit 140 films. Ce qui n'a jamais été fait à notre connaissance.

En ne tenant pas compte de cette production, S. Farid fait preuve d'un a priori selon lequel tout film qui ne traite pas de la condition du prolétariat est un film au service de la bourgeoisie.

Penser ainsi voudrait dire qu'on considère le réalisateur égyptien comme un intellectuel responsable de ses actes et prêt à les défendre jusqu'au bout. Ce qui déjà est contraire à la réalité car ce réalisateur, comme celui des autres périodes ou générations, ne se voit pas sous cet angle.

Le réalisateur égyptien est un artiste au sens technique du terme. À part l'auteur d'AL-AZIMA, qui lui n'est pas allé jusqu'au bout de ses convictions suite aux différentes concessions qu'il a faites à la source financière, tous les autres réalisateurs de cette période ne sont que des traducteurs mal armés des aspirations de la grande bourgeoisie qui s'est détournée de l'alliance avec les forces populaires et s'est contentée soit de participer au pouvoir (Hizb al-Chaab, al Kutla, al-Saadiyyn...), soit de vivre dans une opposition légale et légaliste (Hizb al-Wafd, al-Ahrar...)

Le cinéma est resté dans cet ordre des choses, un cinéma qui traduit les aspirations légitimes de la grande bourgeoisie en termes fictifs ou fictionnels. L'annulation des tribunaux mixtes, le traité de 36 avec tous les inconvénients, la croissance de la créance égyptienne, "la phase d'équipement fébrile (...) celle d'une croissance, mais aussi d'une conquête bourgeoise et des profits partagés". L'atmosphère de mouvance politique et financière a favorisé l'implantation d'un cinéma à "l'américaine". Le fait que la majorité des 140 films produits à cette époque est imprégnée de romantisme et de conciliation entre les deux extrêmes (pauvre/riche et non exploité/exploitant) est déjà significatif par rapport au tournant qu'allait prendre le mouvement national. De plus cette problématique exposée en terme de destin et de fatalité accentue l'irresponsabilité de l'Homme et du coup la vanité de toute opposition. Ainsi, la seule solution plausible et facilement imaginable parce que basée sur un désir très enraciné de mobilité sociale, est celle de la conciliation, du jeu avec le national plutôt que son respect, de la conciliation légaliste à l'image de ce qui se passait au sein de la classe politique.

L'Alliance conjugale

Cette alliance est le leitmotiv dominant de tout cinéma de pays pauvre. Répondant à un désir courant au sein des couches populaires, désir d'accession sociale très cultivé par une certaine presse et un théâtre à l'affût de tout scandale passionnel, par la floraison du capital national, la désertion du travail agricole et la formation d'un prolétariat dans les casernes anglaises, le cinéma joue, dans ces conditions de fausse croissance, le rôle de "dégonfleur" par son caractère fastueux, l'invéraisemblance de son discours et l'imaginaire de son cadre. Dans cette situation où le parti majoritaire vient d'être cassé pour la seconde fois, où l'indépendance de 1922 ainsi que celle de 1936 paraissent illusoire, où la classe ouvrière est partagée entre différents syndicats alliés à des partis précis, le cinéma égyptien ne pouvait que continuer la ligne filmique de LEYLA, ZAINAB ou LES FILS À PAPA...

La relation entre cet état social et l'expression cinématographique de 1936/44 n'est pas une relation organique dictée par la légitimité des intérêts de la classe dominante. Au contraire, elle est floue. C'est qu'à ce moment du développement du cinéma, la relation expression culturelle expression cinématographique était considérée comme non seyante et ne répondait pas à la vraie fonction de la culture. La cassure existant entre les hommes de lettres et les cinéastes égyptiens rendait impossible toute collaboration et élévation du niveau idéal du cinéma. Preuve est cette position d'un penseur comme Al-Aqqâd qui écrivait : "...Écrire pour le cinéma est plus lucratif qu'écrire pour la littérature. Mais l'écrivain qui respecte la production de son esprit ne doit pas s'abaisser à ce vil niveau. Nous voyons bien que la classe sur laquelle vit le cinéma est une classe indigne d'un écrivain qui se respecte. Le public de ce cinéma est composé de la racaille. Nous écrivons pour ceux qui apprécient la pensée."



Aqila Ratib et Imad Hamdi dans LE MARCHÉ NOIR de Kamil al-Tilwissari (1945)

Cette position n'est pas à généraliser, car au moment où cet intellectuel pensait ainsi, il avait déjà basculé du camp des forces nationales vers l'extrême-droite; de fervent défenseur de la liberté et de l'indépendance, il est devenu un des plus grands opposants à toute nouveauté.

Mais au-delà d'elle, nous pensons que l'attention des intellectuels de cette époque fut dirigée vers l'établissement d'une littérature et d'un théâtre égyptiens. Là aussi nous voyons la consécration du verbe, en laissant le cinéma entre les bons soins de groupes financiers et compradores.

Cette première relation née avec la naissance du cinéma, à travers laquelle le cinéaste égyptien tente de donner sa vision des problèmes que vit l'Égypte en se basant sur une source financière instable et un vide idéologique, baigne dans un romantisme éclatant, non seulement dans les beaux décors, les situations irréelles et les personnages socialement stéréotypés mais aussi au niveau de l'expression cinématographique par le statisme du langage de la caméra ainsi que le traditionnel montage...

Nous savons que les périodes romantiques s'accompagnent d'une idéologie utopiste confirmant l'absence d'une direction révolutionnaire. L'avortement de 1919 par l'accession formelle à une indépendance confirmée par le "pacte d'amitié et d'honneur" (1936) s'est manifesté par un regain de romantisme loin des mouvements sociaux: SARRA (al-Aqqad-1938), ZINUBIA

(M.F. Abu Hadid - 1940), LE LIEN SACRÉ (T. al-Hakim), L'APPEL DU COURLIS (T. Husein), LES VESTIGES (M. Taymour - 1934) sans oublier les sérials de M. al-Sibaii ou Y. Sabri...

Ce facteur a joué un rôle important dans l'alimentation idéale soit du cinéma soit de son public et ce essentiellement sous l'effet de ce que A.M. Taha Badr désignait par le "roman de distraction et de détente" construit sur un fond lénifiant dans un cadre étranger à l'Égypte et où s'activaient des personnages flous au comportement manichéen. Parlant de la résistance de ce genre littéraire, l'auteur écrit: (...) ce genre "tire les causes de cette continuité de l'existence d'un lecteur ne possédant pas une forte conscience mais qui au nom de la distraction se dirige vers ce genre de production. Il y a aussi la présence de demi-intellectuels de tous les milieux prêts à répondre aux exigences de ce lecteur. Actuellement une majorité sensible de ces lecteurs s'est détournée du roman et est allée rejoindre les dramatiques radiodiffusées, les films et dernièrement la télévision. La majorité des productions présentées par ces moyens ne diffère guère de l'esprit général du roman de distraction et de détente. Il serait intéressant de faire une étude comparative entre ces dramatiques, ces films qui sont présentés au public et les romans de distraction et de détente qui étaient présentés aux lecteurs au début du XXe siècle. Nous remarquerons une nette ressemblance entre eux dans la construction du noeud dramatique, la construction des personnages et les "prêches" que les auteurs imposaient à leurs romans..."

Cette permanence du romantisme animée par une logique manichéenne et un rôle dominant du destin et de la fatalité, en se conjuguant avec une profusion dans les financements (Studios Misr en compétition avec les sociétés privées) va axer le cinéma égyptien sur la tendance "chansonnière". C'est ainsi que les 2/3 des 142 films produits à cette époque sont des films musicaux qui ont établi une fois pour toute l'expression cinématographique de la chanson et ont favorisé la schématisation.

Rien que par leur titre, ces films sont des indicateurs sur leur contenu et leur esprit: WIDAD, LA CHANSON DE LA RADIO, LA REINE DES THÉÂTRES, MONSIEUR VEUT SE MARIER, LE FASTE EST UNE BANQUEROUTE, MA FEMME NO 2, L'HEURE DE L'EXÉCUTION, SALAMA VA À MERVEILLE, LA FILLE DE M. LE DIRECTEUR, VIVE L'AMOUR, OMAR ET JAMILA, QAÏS ET SAÏLA, À LA SUITE DES BELLES, 1001 NUITS, ZULLIKHA AIME ACHOUR, À L'ÉTERNITÉ, AMOUR INTERDIT, LA STATION DES BONNES COMPAGNES, L'ACCUSÉE...

Le discours cinématographique de ce genre suivra pas à pas le chemin tracé par le cinéma occidental moyen du genre Marcel L'Herbier, René Goissart etc... C'est une succession de plans élaborés et montés en vue d'une plus grande attraction du spectateur. C'est un discours lent, répétitif et sans caractéristiques propres. Quant au discours filmique, il est le lieu privilégié dans lequel la bourgeoisie égyptienne fourre toute sa conception du monde. "La femme poussée par sa condition sociale se prostitue ou tente de se prostituer. L'homme sous le coup du doute ou de la jalousie accuse sa femme ou sa bien-aimée. Tout se disloque. Mais le hasard qui a causé cette déchirure répare la cassure. L'homme retrouve la femme et le destin leur sourit. Tout rentre dans le plus bel ordre, celui que seul le cinéma sait bien exprimer: le "pacha" accepte et le mariage a lieu dans les plus brefs délais. Le "happy end" est de rigueur..."

De ce côté-là, la "génération du Studio Misr" a été la consécration du plagiat et du music-hall. N'est-ce pas Badrakhân qui écrivait en 1936: "Voici quelques décors qui conviennent bien à un film: le Théâtre, le Music-hall, la Direction d'un journal, un Grand Hôtel, la Bourse, la Plage, l'Hippodrome, le Casino". Il conclue plus loin en dressant un scénario-type susceptible d'engager l'adhésion du public: "Il faut chercher une intrigue amoureuse entre deux hommes qui se disputent une femme, ou mieux, deux femmes qui convoitent le même homme et rivalisent pour le séduire et l'épouser.

C'est ce qu'il y a de mieux pour le cinéma. En conclusion, un bon scénar-

rio, c'est une histoire d'amour et de jalousie entre trois ou quatre personnages dans une belle cité, à l'intérieur de palais splendides et dans une courte durée, avec des obstacles naturels ou accidentels mettant en danger le bonheur ou même la vie des héros; ceux-ci devant réussir à surmonter ces obstacles et jouir finalement du bonheur mérité..."



Asmahan et Mahmoud el-Meligui dans *AMOUR ET VENGEANCE* de Youssef Wahby (1946)

Alliance d'affaires ou les contradictions complémentaires

De l'autre côté, cette relation que nous avons désignée du terme d'alliance d'affaires ou d'intérêts, se situe à un niveau de conscience politique plus réfléchi et de travail cinématographique plus original.

C'est une relation de classe qui, au niveau social, correspond à un murissement des forces populaires, un début de radicalisation des luttes nationales par la formation de syndicats indépendants du Palais, des partis du capitalisme et de leurs représentants suite au développement industriel, à l'abaissement du pouvoir d'achat, à l'appauvrissement continu des masses populaires et à un exode rural de plus en plus visible.

Au niveau littéraire, c'est déjà l'apparition des germes du "réalisme" et la disparition graduelle de la philosophie libérale, principale animatrice de la production romantique.

Cette disparition graduelle s'est opérée au moment où la classe petite bourgeoise considérée naguère par Loutfi al-Sayyid comme la "détentriche du principal intérêt" commence à faire volte-face et, de guide vers le progrès et la libération, va devenir un grand obstacle. L'échec de cette petite bourgeoisie a donné naissance à une couche sociale matériellement proche des masses populaires. Cette couche sera la motrice et la principale nourriture du courant réaliste qui vers les années 40 commença par le simple constat de l'incapacité du pauvre à participer au relèvement de son pays dans *ÈVE SANS ADAM* de H. T. Lachin, à la tentative d'analyse des conditions objectives qui empêchent cette participation *JOURNAL D'UN PROCUREUR DE CAMPAGNE* de T. al-Hakim, *LA LANTERNE DE OUM HACHIM* de Y. Haqqi, *LE MILLIME ENRICHISSANT* de A. Kamil etc...)

'Al Azima: naissance du cinéma national

Après la réalisation du passage d'un cap à un autre au niveau social et

littéraire, il est normal de le voir s'effectuer timidement au cinéma. Le caractère "réaliste" (Wâqii) d'un film comme LA VOLONTÉ (1939 - K. Salîm) n'est pas ex-nihilo. Il procède d'une manière objective de la même démarche qui animait le roman réaliste, celle de l'échec du projet politique de la grande bourgeoisie, la pauvreté idéologique de la petite bourgeoisie et la relève que doivent prendre les masses populaires.

À notre avis il est tout à fait normal de voir naître un tel film dans de telles conditions politiques et sociales. Dans toute cette production où la réalité travestie n'arrivait plus à duper cette masse bouillonnante d'ouvriers parqués dans les bidonvilles des grandes agglomérations, le public sentait bien qu'il n'était représenté dans cette "mélodie permanente" que dans une optique d'ameublement des décors.

La tentative de l'auteur de LA VOLONTÉ de montrer la réalité au cinéma vers 1938-39 dénote une conscience politique éveillée et une parfaite connaissance du "fond de l'air". Le problème n'est pas dans l'entreprise de cet auteur mais dans celle des Studios Misr d'ouvrir une brèche dans la production et de parler au peuple un langage à la mesure de ses aspirations et de la réalité vécue. N'oublions pas que, comme en 1935 (inauguration des Studios Misr), ce sont les agents du Palais et de la bourgeoisie (compradore) qui sont au pouvoir en 1939. Leur ligne politique est faite d'une grande ambiguïté: "La bourgeoisie égyptienne est une classe à double nature, elle est contre les forces exploitantes, oppressives, étrangères et féodales. Elle est avec le peuple contre l'ennemi; et contre le peuple quand celui-ci tente de lui arracher certains de ses droits. Et comme ses composantes ne sont pas à un même degré de développement, on y trouve la petite, la moyenne et la grande bourgeoisie. Leurs positions vis à vis des ennemis et du peuple dépendent de leur place dans la production et de leur degré de développement".

C'est dans cette ouverture sur le peuple que K. Salîm a pu réaliser son film. Ceci ne veut pas dire que la relation est mécanique ni que la valeur de l'équipe qui l'a réalisé est minime.

La valeur d'une telle oeuvre, avait-on écrit et ré-écrit, est son degré de réalisme par rapport à l'ensemble de la production.

À notre avis si elle inaugure le réalisme dans le cinéma égyptien, elle ne fait que répondre à une attente culturelle exprimée précocement par la gauche égyptienne et à laquelle la catégorie romanesque désignée par A.M. Taha Badr comme "roman artistique" (riwâya fannîyya) a su répondre à des degrés divers.

Ce film est significatif dans la mesure où il est l'expression d'un nouvel équilibre entre la classe politique et la classe sociale. C'est une proposition à une nouvelle stratégie pour le relèvement de l'Égypte. Son "réalisme" à notre avis ne réside pas du tout dans la représentation réelle ou vraisemblable des types sociaux: le quartier, le coiffeur, le boucher, l'étudiant etc... mais beaucoup plus dans l'expression réaliste de ce nouveau rapport de force.

Malgré tous les compromis faits à la source financière (Studios Misr) et à la censure (l'État), malgré les luttes idéologiques (fasciste/socialiste) qui ont accompagné le tournage et la complaisance envers le public, LA VOLONTÉ a su échapper au statique des situations en incluant ces "types" dans le cadre plus général de la représentation de classe.

Cette représentation de classe entre les deux protagonistes (Adly/Mhammad) est celle qui a permis au film non pas un degré élevé de vraisemblable mais un niveau d'expression réaliste facilement repérable dans les corps sociaux. C'est là où se situe son originalité.

Ce qui a été considéré à tort comme un happy-end dicté par une complaisance envers le public n'est autre que la traduction de la conjoncture politique des années 40 en termes quotidiens, en termes d'alliance pour la survie. Déjà soucieuse de développer le marché intérieur pour l'écoulement de ses produits l'aile affairiste de la grande bourgeoisie s'était rendu compte que

seule elle ne pourrait réaliser la relève de l'Égypte sans la participation effective de la petite bourgeoisie, le garant du caractère "national".

Sans l'argent et les institutions de la grande bourgeoisie (Adly et son père) la petite bourgeoisie (Mhammad) ne pourrait rien faire sinon croupir dans le quartier au risque de voir ses biens sous séquestre. Par contre sans le rôle dynamique et la volonté déterminée de cette petite bourgeoisie, la grande ne pourrait pas garder trop longtemps des acquis encore fragiles. D'où le modus vivendi proposé par l'auteur qui entend appliquer le slogan "l'Égypte aux Égyptiens". C'est par l'alliance entre les deux fractions de la bourgeoisie égyptienne que l'Égypte pourrait renaître. La fonction de Fatma est de faire ressortir les similitudes et les différences entre les deux composantes traditionnelle et moderniste (al-Itr/Mhammad) de la petite bourgeoisie. Son balancement entre ces deux ailes a inauguré, en général, le rôle et la fonction de la femme dans les films de la génération d'après 50. Elle cristallise en quelque sorte les aspirations globales de la petite bourgeoisie.

Dans cette optique il est normal que le mode d'expression choisi par K. Salim dans la conception de ses différents personnages concorde avec l'option politique de l'auteur.

La différence qui existe entre la première et la seconde alliance est fondamentale. La première prend pied sur des considérations morales et sentimentales en ne tenant pas compte des conditions sociales et de l'appartenance de classe de ses agents. Elle est en quelque sorte l'expression d'un humanisme incolore ne tenant pas compte des caractéristiques du milieu sur lequel elle était censée agir.

Par contre, la seconde, même si quelquefois elle s'exprime en termes moraux, a des assises sociales évidentes et exprime des préoccupations réelles, issues de la réalité et destinées à la transformer.

Si on considère LEYLA comme le premier film égyptien, les "Studios Misr" comme la naissance de l'industrie cinématographique égyptienne, il est à considérer le film de K. Salim comme la première manifestation du cinéma national égyptien. Par cinéma national nous entendons tout film qui puise son discours du terroir, du lieu duquel il est issu et vers lequel il tend avec comme principal objectif la transformation des mentalités dans le sens de la promotion d'une société moderne dans le cadre d'un État national indépendant.

Cette tendance inaugurée par LA VOLONTÉ fut renforcée avec plus ou moins de conviction et de bonheur dans LA FILLE À PAPA, LE FILS DU FORGERON, LE GARAGE etc... mais plus réussie dans LE MARCHÉ NOIR et plus particulièrement par la génération renforcée ou née avec l'avènement des Officiers Libres.

Pourquoi cette expérience de K. Salim n'a-t-elle pas eu l'effet escompté; celui de mettre le cinéma égyptien sur les rails du cinéma national? Pourquoi a-t-il fallu attendre l'apparition des Officiers Libres pour que le cinéma égyptien tende vers une représentation plus ou moins réelle des préoccupations de l'Égypte?

La réponse nécessite une analyse minutieuse de la production égyptienne tout en établissant des rapports d'interférence entre son évolution, celle des autres arts et celle de l'Égypte.

Toutefois, nous allons essayer d'exposer certains points que nous jugeons importants pour la connaissance de la nature culturelle du cinéma égyptien. Ces différents points ne sont pas indépendants les uns des autres mais nous les avons séparés pour mieux les exposer.

- la domination de la parole/verbe
- le cinéma égyptien: phénomène urbain.



Nadia Lotfi dans LA MOMIE de Shadi Abdes-Salâm (1969)

Le cinéma égyptien: phénomène urbain

Semblable en cela aux cinémas des pays riches et pauvres, le cinéma égyptien est un cinéma de cité tant au niveau de la conception qu'au niveau de l'implantation.

Le cinéma accompagne la concentration prodigieuse du phénomène urbain due à une démographie galopante, à un appauvrissement de l'agriculture et un exode rural visible.

La concentration de plus de la moitié des centres de projection dans les deux métropoles égyptiennes (Le Caire/Alexandrie) est en elle même un signe susceptible d'attirer l'attention des planificateurs. Quant au contenu cinématographique c'est la grande ville du Caire et puis Alexandrie qui détiennent le record du lieu d'action. C'est là où se trouvent les solutions finales aux problèmes des ruraux, là aussi se trouvent concentrés tous les signes de la civilisation moderne.

On pourrait dire à la rigueur que Le Caire possède son cinéma alors que l'Égypte en est dépourvue... Cette concentration des moyens cinématographiques et, par implication, du discours filmique traduit une réalité propre à l'Égypte et qu'un géographe comme Jamâl Hamdân a su analyser d'une façon magistrale. Le fait que tout Égyptien désigne la ville du Caire du nom de l'Égypte (Misr) est significatif et une analyse détaillée de la production égyptienne nous montrerait qu'au niveau du cinéma il n'y a d'Égypte que cette agglomération de quatorze millions d'habitants...

De là est née aussi cette vision manichéenne qui dissocie de manière

radicale le bien et le mal, la pauvreté et la richesse, le crime et l'honnêteté. Tout est compartimenté et ordonné à un point tel que dès les premières séquences on décèle lequel des personnages est positif et lequel est son contraire. Tout est déjà clair; même la fin. Cette limpidité du film égyptien due à une construction dramaturgique linéaire dénote un degré de construction réellement artisanal et une absence manifeste de conscience politique et sociale.

Les films où cette conscience joue un rôle dominant (LES RÉVOLTÉS de T. Salah, LE PROCUREUR GÉNÉRAL de A.K. Mursy, LE COSTAUD de S. Abou Saïf et LA TERRE de Y. Chahine) sont du côté cinématographique des oeuvres cohérentes et solides où chaque plan et chaque séquence sont fonctionnels, participent organiquement à la construction voulue et servent l'axe principal. Pourquoi des films de ce genre, et ils sont nombreux, ne jouent-ils pas le rôle de détonateur et n'attirent-ils pas dans leur sillage les autres productions?

La réponse vient de l'insuffisante pénétration matérielle du cinéma dans l'arrière-pays, de la conception qu'ont les réalisateurs de la fonction de leurs produits ainsi que de la grande coupure qui sépare leurs préoccupations de celles du peuple. La vision du monde qu'on peut déceler dans les oeuvres de 'Ahmad Dhiâ al-Dîn, de Hilmy Halîm, de Hassan Ridhâ, de Hassan al-Imâm, etc. est en complète contradiction avec le réel social. Par contre, ces oeuvres profitent des plus grands soins dans la production et d'une plus grande attention dans la distribution. L'entretien de la cassure entre la vie qu'ils traduisent et celle qui se déroule dans la rue n'est certainement pas profitable aux tentatives de rénovation du cinéma égyptien mais favorise la survie d'un cinéma batârd, étranger, bête et abrutissant. Les propos généraux du cinéma égyptien sont des propos appartenant à une société industrielle à économie capitaliste alors que ce n'est pas le cas. La société égyptienne selon les termes mêmes de Salâma Mûsâ est une société qui n'a pas su ou désiré entreprendre l'expérience japonaise ou chinoise en matière de développement et de modernité et qui "vivait sur une vieille culture qui n'a pu dans son histoire passée que produire une civilisation agraire". Ceci rejoint les opinions de Louis Awadh et Jamâl Hamdân.

Ce décalage entre l'option générale de la société et l'esprit dans lequel travaillent les cinéastes égyptiens provoque leur exil dans leur propre patrie. La linéarité exagérée du film égyptien, sa morosité et sa concentration thématique viennent de cette nette cassure entre la raison sociale et politique de l'entreprise cinématographique et le terrain sur lequel elle est censée agir. Il y a coupure entre la vie et la conception de la vie à mesure qu'on se situe dans la ville ou dans la campagne. La société égyptienne est faite de "villes à visage européen, aux coeurs et aux esprits déchirés entre des courants culturels et civilisationnels contradictoires... (et d'une)... campagne plongée dans les ténèbres du Moyen-Âge et même avant le Moyen-Âge. Le fossé est très large entre elles..." Dans ces conditions, un cinéma "national" ne peut pas naître d'une classe politique, économique et intellectuelle établie à longueur d'année dans les villes.

Le cinéma égyptien est à 100% un cinéma de cité dans lequel les paysans de l'avis même des campagnards sont des paysans vus du dehors (fallâhat al-Afandiyya).

En matière de culture et de conceptions culturelles, les décisions venant du Caire ne peuvent en aucun cas influencer sur les mentalités et toute tentative de revalorisation de la culture nationale dans le sens d'une domination de la ville revient à ce que "le Caire dialogue avec les préfectures et les sous-préfectures. La bourgeoisie du Caire dialogue avec les bourgeoisies de l'intérieur. Et pourquoi ne pas le dire carrément? La bourgeoisie du Caire essaie de sauver l'autre bourgeoisie de l'enfer campagnard qui l'entoure, la guette et la surveille comme un ogre qui veut la dévorer..." L'effort d'animation culturelle de la campagne entrepris par la "Thaqqafa al-Jamâhiriyya" est fait dans le sens de la "ruralisation" de la ville, de l'urbanisation" effective de la campagne. Urbanisation est comprise en terme de modernisation et de décentralisation politique et culturelle. Synonyme de développement, elle ne peut se

faire que par un contact incessant et sans relâche entre les intellectuels et les masses populaires et rurales. Un tel contact suppose une conscience politique et sociale aigüe des problèmes et des aspirations du peuple. Le cinéaste égyptien ne réalise ce contact que quelque mois avant le tournage. C'est pourquoi les masses rurales se reconnaissent plus dans LA FILLE AUX CHEVEUX BLANCS ou L'ANCIEN ET LE NOUVEAU que dans LA VALLÉE JAUNE ou UN MARIAGE DIFFICILE ou bien encore UNE FEMME M'A TRAHI etc...

La domination de la PAROLE

Nous avons signalé plus haut la relation très tôt entretenue entre le jeune cinéma et le théâtre. Avant même que ce cinéma n'arrive à se forger son propre langage dans le muet et ne sorte de la conception artisanale et commerciale comme il l'a fait en France vers les années 1920 pour être considéré comme un "art total" et indépendant, il fut écrasé dans l'oeuf par l'adjonction de la bande sonore. Il faut remarquer que le premier film égyptien muet concorde avec l'apparition du premier film parlant américain (mondial). Déjà il y a un retard.

Cette bande sonore va devenir la colonne vertébrale au niveau des dialogues comme au niveau des chansons et de la musique. Entre 1927 et 1932, les 13 films muets produits en Égypte ne purent pas en cinq ans acclimater le langage cinématographique et l'enraciner dans les mentalités jusqu'au jour où bande sonore adjointe, le cinéma égyptien réaliserait cette harmonie et cette complémentarité entre ses deux composantes. Qu'on le veuille ou non, le cinéma est avant tout la présence de l'IMAGE et le son n'est en réalité qu'une touche de vitalité et de vraisemblance.

Pour le cinéma égyptien, le contraire s'était produit. En dehors de son contenu, la fonction de l'image est implicitement celle de l'illustration du discours verbal. La sacralisation de la parole est allée jusqu'à l'asservissement de l'image: dans la majorité des films musicaux, au moment où le chanteur/héros débite ses paroles, la caméra, cet instrument fait pour capter la vie et les passions, se cloue sur place avec quelques variations dans les plans alors que toute la vie se passe dans la bande sonore. Le couplet terminé, la caméra reprend vie mais dès que le chanteur aborde le second couplet, elle se fige etc... Cette alternance demeure encore actuelle dans son ensemble. Même si dans MON PÈRE EST LÀ HAUT SUR L'ARBRE elle tente de se libérer de l'emprise de la parole, elle demeure néanmoins au second plan et ne fait pas fonction d'informateur principal mais d'illustrateur. D'où une pauvreté visible du langage cinématographique. Toutes les informations clés du récit filmique nous parviennent à travers la bande sonore, l'image n'étant qu'un appoint. Ce déséquilibre relève de plusieurs facteurs dont les plus importants sont:

- la fragilité du statut social de l'image
- la conception marchande du cinéma
- la pauvreté culturelle des cinéastes...

La conjugaison de ces trois facteurs nous donne des séquences comme celle dont nous parle S.E. Tawfik dans LA DANSEUSE PUDIQUÉ ou T. Sâlah quand il dit "que le verbe pour le musulman est beaucoup plus important que l'image. Vous savez que l'image ne fait pas bon ménage avec l'Islam, d'où le développement de l'art des arabesques (le mot est significatif), du jeu des formes géométriques. Il est symptomatique qu'à son apogée, la civilisation arabe ait traduit toute la philosophie grecque mais non le théâtre..." ou encore "...Chez moi, le dialogue est toujours important. Il me sert notamment à établir une distance entre le film et le spectateur..." Cette affirmation vient de la part de celui qu'on considère comme le détenteur du sens de l'image. Que dire alors des réalisateurs traditionnels?

Un cinéaste comme S. Abou Seif pense lui aussi que l'image doit exprimer la rhétorique littéraire dans la mesure où le sens du spectateur est formé dans cette optique. Ceci a fait dire à un critique égyptien que l'esprit général du cinéma égyptien est un esprit littéraire, un esprit basé sur toutes les caractéristiques du récit littéraire.

Des films importants comme MUSTAFÂ KAMIL ou SAIYYID DARWÎCH de Badrakhân, LE CAIRE 30 ou LE PROCÈS 68 de S. Abou Seif, SALADIN et LE MOINEAU de Y. Chahine s'apparentent à la nature culturelle de l'Égypte et du monde arabe par ce côté verbal, par cette tendance à "dire" les actes et les situations mais non à les faire "voir". Cette nature où concordent l'influence des films musicaux et la nature culturelle de l'homme arabe n'est pas essentiellement cinématographique. Elle réalise la négation du "kino glaz" (ciné-oeil) cher à D. Vertov. La preuve a été faite vers les années 60 par la Radio Tunisienne et actuellement par plusieurs stations arabes qui diffusaient sur les ondes des films égyptiens accompagnés d'un petit commentaire. Le message passait facilement et l'expérience a réussi. Ce qui a fait dire à un bon plaisantin que les films arabes sont des "films radiofusés" ('aflâmun 'idhâiyya).

La nature du milieu dans lequel est né ce cinéma et les éléments qui l'animent ont déterminé sa fonction. Même avec la révolution nassérienne et la dénonciation faite par la charte nationale de cette "puberté intellectuelle" et les vœux pieux d'un des plus compétents ministres de la culture (Tharwat Ukâcha) en matière cinématographique, le cinéma égyptien demeura la chasse gardée d'une classe sociale obstinée à ne rien lâcher de ses privilèges. L'échec de la nationalisation de ce secteur en 1971, après neuf années d'expérience, a démontré que la nationalisation des moyens de production cinématographique ne suffit pas à donner un "cinéma socialiste". Le cri étonnant lancé par Y. Chahine "tout a été nationalisé sauf moi" dénote une réalité amère dont il faut tenir compte au moment du bilan.

Après cette dénationalisation où les studios ont failli être bradés au profit de capitaux saoudiens soucieux plus de vidéo que de production "nationale" cinématographique, le cinéma devient un parent pauvre utile seulement dans les discussions parlementaires et les opérations de prestige. Une seule visite dans une des 150 salles d'Égypte vous fait toucher de l'oeil et de l'oreille l'état auquel est parvenue ce qu'était la deuxième industrie de l'Égypte après le coton.

En dehors des questions d'organisation de production, de l'état délabré des studios et laboratoires, de l'absence de "métier de producteur" en l'absence de l'Etat (cf notre étude sur l'économie du cinéma égyptien parue dans *Les Cahiers d'études arabes et islamiques* no 1-2 Paris 1976), la question de fond demeure toujours actuelle: Pourquoi cette dénationalisation?

Les réponses ne sont ni économiques, ni culturelles ni même politiques dans le sens large du terme. Elles dépendent d'un mouvement de "Ridda" (Réaction) entrepris par l'ex-président A. al-Sâdât.

Prenant prétexte des différentes erreurs graves commises entre 1963 et 1970 dans la gestion des biens publics pour la production de ELLE ET LES HOMMES de H. al-Imam, TUEZ-MOI S.V.P. de H. al-Sifi, MOI, MA FILLE ET L'AMOUR de M. Radhi, etc..., les autorités, alliant une nécessaire restructuration à une sur-évolution financière et morale, ont décidé de jeter l'enfant avec l'eau du bain.

Heureusement, la nationalisation avait permis à des jeunes cinéastes de donner la mesure de leurs capacités. On vit alors l'entrée de H. Kamal, K. Chawki, M. Thabit, Ch. Abdessalam etc... Des films prometteurs furent réalisés et dans lesquels certaines solutions même timides furent apportées aux questions signalées dans ce texte. LE PRIX DE LA LIBERTÉ de N. al-Dimirdâch, LA MONTAGNE de K. Chawki, LES PLUIES ONT TARI de S. Issa, LE FACTEUR de H. Kamal etc... sont des films qui allient à des degrés divers un cinéma de qualité — dans les conditions de l'Égypte — et une écoute du cinéma international.

Certains diplômés de l'*Institut du Cinéma du Caire* purent se faire des armes grâce au secteur public comme A. Fahmy, M. Choukry, A. al-Chadhli etc... Sur un total de 150 films financés par le secteur public entre 1963/1970, 14 furent signés par de jeunes réalisateurs. La proportion est certes très faible

étant donné les buts de l'organisme mais plusieurs films sont des coups de maître.

Toutefois, les lois de l'industrie et du marché, l'absence d'un public pouvant constituer un "centre de pression" en faveur de ces films, le rachitisme organique des maîtres d'oeuvres ont fait dévier ces réalisateurs vers des productions bassement commerciales. NOUS NE PLANTONS PAS DES ÉPINES de H. Kamâl, MUSIQUE, AMOUR ET ESPIONNAGE de N. al-Dimirdâch, L'AMOUR EN EST LE PRIX de A. al-Khamissi ont redonné force au courant commercial. Le tournant pris par H. Kamal après L'IMPOSSIBLE et LE FACTEUR pour déboucher sur MON PÈRE EST LÀ HAUT SUR L'ARBRE est un parfait exemple de ce rachitisme. Dans ces conditions, la conscience devient abrutissement, le manichéisme domine et le mimétisme du cinéma américain et de certains courants européens deviennent une loi inébranlable.

Depuis, le terme "CRISE" fait partie du langage du monde du cinéma égyptien. Crise financière! l'État n'est plus le bailleur de fonds qu'il était. Crise du scénario! le cinéma d'auteur a fait ravage par ses aspects les plus controversés et les plus méconnus. Crise technique! le budget d'un film est plus axé sur le vedettariat que sur les améliorations techniques. La crise est plus générale. Elle touche la base et l'essence du projet cinématographique. Nous pensons que la réponse de R. al-Naqqâch, sans amoindrir les autres questions, pose le doigt sur la véritable plaie en écrivant:

"Il est impossible de donner une pensée filmique tant que nos réalisateurs ne se pencheront pas — avec profondeur — sur les mouvements de leurs citoyens depuis des centaines d'années, plus même, depuis des milliers d'années (...) Et je parie que tout réalisateur qui n'a pas lu, à titre d'exemple, les écrits d'al Jabartî, de Abder Rahmân el-Râfiî, de Salîm Hassan... tout artiste, acteur comme metteur en scène, qui ne les a pas lus, n'a pas compris tout mot écrit par eux ne donnera rien de bon au cinéma de son pays, ni à cette nouvelle école que nous désirons faire exister dans le cinéma égyptien (...) Le sentiment national et la vision humanitaire sont les deux seuls chemins possibles par lesquels le réalisateur égyptien peut libérer notre cinéma de la crise idéelle dans laquelle il vit. Sans ce sentiment national et cette vision humanitaire nous n'arriverons à rien même en présence d'une capacité technique supérieure et géniale. Nous avons besoin de cette capacité technique mais dans le cadre du sentiment national et de la vision humanitaire."

Il est vrai que l'évaluation des 2 000 films de fiction produits par l'Égypte depuis 1927 ne peut pas se faire sur cette base. Toute industrie a ses tares. Mais il faut remarquer la quasi-impossibilité qu'ont des réalisateurs comme Ch. Abdessalam, R. al-Mihi, A. Berdrakhâm, A. Fahmy, K. Bichara de secouer l'héritage ankylosant du "film égyptien type" avec ses épices (une poignée d'érotisme caché, un grain de musique de revue, une pincée de clinquant, deux ou trois têtes d'affiche toujours les mêmes et enfin, une vapeur de critique socio-politique) son circuit d'exploitation qui se réduit comme une peau de chagrin (150 salles/48 millions d'habitants) et la présence de la télévision renforcée par la vidéo.

S'il est vrai que le film égyptien recouvre 63% environ de ses recettes de son marché intérieur contrairement à ce qui prévalait avant 1970, il faut noter que l'amélioration se fait au compte goutte. Le non aboutissement du projet AKHENATON de Ch. Abdessalam, le balbutiement de réalisateurs comme M. Thabit, A. al-Tayeb. S. Seif ou H. Abulnas sont la preuve de la difficulté d'avoir un cinéma "autre" mais aussi du redoublement de la volonté de le voir naître.

(Paris - Tunis 1982)



*La vie et l'oeuvre du grand compositeur de l'insurrection de 1919:
SAYED DARWICH d'Ahmed Badrakhân (1966)*



Fâtîm Hamâma dans JE VEUX UNE SOLUTION de Saïd Marzouk (1974)



LE CHOIX de Youssef Châhine (1970)

Naissance et développement du cinéma égyptien (1922-1970)

par Samir Farid

La première projection cinématographique en Égypte eut lieu dix jours après celle organisée à Paris, par les Frères Lumière. Les dernières années 60 ont vu la naissance de la sixième génération de réalisateurs égyptiens dont les pionniers avaient commencé à réaliser des films dans les années 20. Jusqu'à 1972, ces réalisateurs égyptiens ont réalisé 1 527 longs métrages de fiction et des centaines de courts métrages de tout genre dont le nombre exact n'a pas été encore établi.

- Si Mohamed Bayoumi a été le "premier cinéaste égyptien" avec son film EL-BACH KATEB (Le secrétaire général) réalisé en 1922, c'est incontestablement Mohamed Karim qui est le plus important des cinéastes de cette première génération des années 20, avec Ahmed Galal, Ibrahim Lama et Togo Mizrahi.
- De même, Kemal Selim est le réalisateur le plus marquant de la génération suivante, celle des années 30, qui comprend notamment Niazi Mustapha, Ahmed Badrakhân et Ahmed Kamel Moursi.
- C'est Salah Abou 'Seif qui marquera le plus la Troisième génération, celle des années 40, avec Kamel Al-Telemsani, Henri Barakat et Ezzedine Zulficar.
- La quatrième génération des années 50, fut essentiellement dominée par deux réalisateurs: Youssef Chahine et Tewfik Salah - celui-ci ayant une place singulière dans toute l'histoire du cinéma égyptien - mais compte quelques autres réalisateurs importants, comme Kemal El-Cheikh, Hassan Al-Imane et Fatin Abdelwahab en particulier.
- Hussein Kamal est le chef de file de la cinquième génération, celle des années 60, avec principalement Khalil Chawgi, Sayed Issa et Jalal Ech-Charqaoui.
- Chadi Abdel-Salam est, enfin, le réalisateur le plus important de la dernière génération, celle des années 70, avec, semble-t-il, Saïd Marzouk, Aly Abdelkhalek et Mamdouh Choukri.

La fonction des six générations

Chacune de ces générations joua un rôle particulier. Celle de Mohamed Karim eut à jeter la première pierre d'une production nationale égyptienne et à dessiner les grands contours du "film égyptien". La génération de Kamal Selim fut celle "des tendances". Elle révéla les principales tendances

Samir Farid est un critique de cinéma égyptien. Il collabore à plusieurs revues arabes et étrangères et a publié plusieurs ouvrages sur le cinéma.

divergentes, concurrentes et inégales du film égyptien à l'âge d'or des Studios Misr, avant la seconde guerre mondiale. La génération de Salah Abou Seif eut à affermir l'une de ces tendances, celle du "réalisme social", préconisée par Kemal Selim. Mais elle n'en contribua pas moins à la continuité et au développement des autres tendances, représentées par Niazi Mustapha et Ahmed Badrakhân, d'une part, et Kemal Selim, d'autre part, poursuivies par Henri Barakat et Ezzedine Zulfikar ainsi que Salah Abou-Seif.

La génération de Youssef Chahine et Tewfiq Salah fut celle de la "révolution" nassérienne ouverte par le coup d'état antimonarchique et antiféodal de juillet 1952. Ses films refléteront assez fidèlement l'idéologie, les slogans et les réalisations de cette révolution.

La génération suivante, celle de Hussein Kamal et des années 60, fut celle du "secteur public", né avant les nationalisations de cette révolution et précisément à la suite des "lois socialistes" de 1961 qui créèrent l'organisme général du Cinéma Égyptien et ses diverses filiales. Elle accentua, certes, une double tendance au gigantisme des structures de la production et au mimétisme formel du cinéma hollywoodien, mais elle enrichit notablement la thématique du film égyptien et étendit ses perspectives de recherche et de renouvellement.

La génération de Chadi Abdel-Salem est celle de "*L'Institut des Hautes Études Cinématographiques*" du Caire, dont la première promotion sortit en 1963. En effet, quoique Chadi Abdel-Salam lui-même n'ait pas fréquenté les cours de cet *IDHEC* égyptien, la majorité des réalisateurs de cette dernière génération en sont diplômés.

La génération des pionniers commença elle-même son oeuvre cinématographique "à l'ombre d'une révolution", le soulèvement de mars 1919. C'était une révolution nationaliste menée par la bourgeoisie égyptienne contre le colonialisme anglais qui avait occupé le pays en 1882.

La *Société Égyptienne de Théâtre et de Cinéma*, fondée en 1925 par Talaat Harb, comme une filiale de la "Banque Misr", était une sorte d'écho - parmi bien d'autres - à cette révolution nationaliste. Cette *S.E.T.C.* fut donc la "première société" de cinéma égyptien, au même titre que Mohamed Bayoumi fut le premier réalisateur égyptien. Elle fut une des manifestations du mouvement général de renouveau et de volonté d'émancipation qui partit de cette insurrection de 1919 et aboutit au coup d'État de 1952. En inaugurant sa *Société Égyptienne de Théâtre et de Cinéma*, Talaat Harb déclarait notamment: "En construisant cette usine de cinéma et en l'équipant du matériel le plus moderne importé d'Occident, nous voulons seulement apprendre à enregistrer les événements par l'image et à réaliser des films, à l'aide de pellicule également importée d'Occident." Plus loin, il ajoutait: "Conformément à notre plan, qui consiste à faire de chaque usine ou atelier que nous construisons une école pour l'instruction technique des Égyptiens, nous avons adjoint à chaque technicien européen engagé un jeune Égyptien qui profitera de son savoir et de son expérience."

Mais, par la solidité des liens entre le cinéma et les forces nouvelles au pouvoir, et à cause de l'origine même et du processus historique de développement de la bourgeoisie égyptienne, les premiers films égyptiens fabriqués par l'usine de Talaat Harb furent — au contraire des oeuvres contemporaines du sculpteur Mokhtar, du compositeur Sayed Darwiche et de l'écrivain Taha Hussein — l'expression de la bourgeoisie du sérail, collaboratrice inconditionnelle de l'impérialisme anglais et aussi éloignée que possible de la petite bourgeoisie montante. Ces films étaient, d'ailleurs, un prolongement aux mélodrames bien ficelés et aux vaudevilles chantés et dansants qui dominèrent le théâtre égyptien depuis l'entre-deux guerres jusqu'à la révolution de 1952.

La deuxième génération ne fut qu'une esquisse de transition entre ce cinéma de la haute bourgeoisie royaliste et procolonialiste et le cinéma de la petite bourgeoisie nationaliste dont la voie est ouverte avec Kemal Selim, qui s'affirmera avec la troisième génération et qui atteindra son apogée et ses extrêmes limites avec la quatrième génération, celle de la révolution de 1952.

Ainsi, Niazi Mustapha dans certains de ses premiers films, comme *LE DOCTEUR* (1939) et *LA FABRIQUE DES ÉPOUSES* (1941), Kemal Selim dans son film *LA VOLONTÉ* (1939) et Ahmed Kemal Moursi dans son *PROCUREUR GÉNÉRAL* (1946) avaient semé les germes de ce réalisme social qui tira le film égyptien du faste des palais féodaux — si bien traduit par Mohamed Karim dans la série de ses films chantés consacrés à la vedette Mohamed Abdelwahab — vers les appartements des fonctionnaires et les quartiers du Caire qui constitueront les décors de films comme *LE MARCHÉ NOIR* de Kemal El-Telemsani (1945) ou *CONTREMAÎTRE HASSAN* de Salah Abou Seif (1952).

Ce "réalisme social" devait atteindre son apogée avec certains films de la quatrième génération des réalisateurs égyptiens comme *CIEL D'ENFER* (1954) et *GARE CENTRALE* (1958) de Youssef Chahine, comme tous les films de Tewfik Salah — malgré leur appartenance à une "démarche singulière" propre à ce cinéma — ou comme les films *VIE OU MORT* (1954) et *LE VOLEUR ET LES CHIENS* (1962) de Kemal Ech-Cheikh.

La cinquième génération de cinéastes égyptiens fut également, et à l'instar de la deuxième, une génération de transition. Certains de ses films représentent, en effet, un dépassement du "réalisme social", une sorte de "réalisme sans rivages" selon l'expression de Garaudy. Ainsi, des oeuvres comme *L'IMPOSSIBLE* (1965) de Hussein Kamal, *LA MONTAGNE* (1965) de Khalil Chawki ou *LES PLUIES ONT TARI* (1967) de Sayed Issa furent des signes annonciateurs des nouvelles tendances — des nouvelles exigences et des nouvelles recherches — de la génération de l'*IDHEC* dont les films de Chadi Abdel Salem *LA MOMIE* (1969) et *LE PAYSAN ÉLOQUENT* (1970) constituent les fleurons les plus accomplis à ce jour.



Mohamed el-Kahlawi, Tahia Carioca et Bichara Wkim dans *LE BONNET MAGIQUE* de Niazi Moustapha (1953)

De la lanterne magique au cinématographe (1896-1925)

Dix jours après la projection des frères Lumière à Paris, a eu lieu, au café Turani à Alexandrie, la première projection cinématographique en Égypte. Le quotidien "Al Ahram", dans son numéro du 6 janvier 1896, décrit cette projection comme "un curieux mélange d'arts cinématographiques et de jeux de lanterne magique". L'hiver de la même année 1896, un étranger résidant en Égypte, Henri Walter, organisa la première projection d'un film au Caire, dans une salle des "Bains Schneider". Le succès de cette projection fut tel que Walter déplaça ses projections dans une boutique spacieuse puis multiplia ces "salles de cinéma" dans plusieurs quartiers du Caire, ainsi que

les projections sur commande dans les palais des princes et des grands féodaux.

Mais la première vraie salle de cinéma fut ouverte au Caire, en 1900, par un italien nommé Santi. En 1904, il y avait deux autres salles: le cinéma Pathé et le cinéma Alcazar. Quant parut, en 1911, le premier décret instituant l'autorisation préalable de l'ouverture de "théâtres cinématographiques" en Égypte, il y avait 8 cinémas au Caire et 3 à Alexandrie et on y projetait régulièrement des films américains et européens.

Les premières productions égyptiennes de film furent une conséquence directe de l'interruption de l'importation de ces films américains et européens pendant la première guerre mondiale (1914-1918). Six films de court métrage furent alors tournés et projetés en Égypte ainsi que quelques numéros d'un journal filmé intitulé **DANS LES RUES D'ALEXANDRIE**. Ces productions étaient financées, réalisées et exploitées par des étrangers. Les seuls éléments égyptiens étaient quelques "auteurs-dialoguistes" et les acteurs.

Le journal filmé **DANS LES RUES D'ALEXANDRIE** était produit par un Français nommé Delagarne, propriétaire du cabaret "Leyla" à Alexandrie. Il avait conçu ces séquences, au départ, comme une publicité pour son cabaret. Mais il ne tarda pas à y inclure des vues du Monastère Sainte-Catherine du Sinaï, de la place de l'opéra du Caire, des trois pyramides de Guizeh et d'autres vues de l'Égypte touristique.

Sur les six courts métrages, trois furent réalisés à Alexandrie par l'italien Umberto Rossi: **VERS L'ABÎME**, **LES FLEURS MORTELLES** et **L'HONNEUR DU BÉDOUIN** en 1917 et trois autres, au Caire, en 1918 par Ricelli.

En 1922, Mohamed Bayoumi réalise le premier film égyptien. C'est un court métrage, intitulé **LE SECRÉTAIRE GÉNÉRAL (EL-BACH KATEB)** et interprété par la troupe de Amine Ata Allah. Il s'agissait, déjà, d'une danseuse qui séduit un haut fonctionnaire et le mène à la ruine (mélodrame bien connu dans le cinéma égyptien jusqu'à nos jours).

Ce Mohamed Bayoumi était tellement ambitieux qu'il voulait lancer une série de films inspirés des "Charlot" et créa un personnage égyptien qu'il appela "Maître Barsoum". Il réalisa effectivement le premier film de cette série, un **MAÎTRE BARSOUM CHERCHE UN EMPLOI...** Mais il dut l'interrompre à la suite de la mort tragique de son fils au cours du tournage. En 1923, il reprit ses activités cinématographiques en créant le journal filmé **LES ACTUALITÉS AMON** dont le premier numéro enregistra le retour d'exil de Saad Zaghloul, le leader malheureux de l'insurrection de 1919. Mais ces **ACTUALITÉS AMON** s'arrêtèrent au troisième numéro et on n'en n'a retrouvé, malheureusement, aucune séquence à ce jour.

Le cinéma muet (1926-1931)

Talaat Harb dit, dans son discours inaugural de la *Société Égyptienne de Théâtre et de cinéma*, en 1925: "Nous avons pensé à créer cette société car nous croyons que le moyen idéal de lutter contre les vices et les turpitudes véhiculés par les films qui nous viennent de l'Occident réside dans le succès de nos modestes efforts dans cette usine. Qu'elle grandisse et qu'elle devienne puissante! Elle sera capable de nous réaliser des films égyptiens, avec des sujets égyptiens, une littérature égyptienne et une esthétique égyptienne, des films de haute valeur que nous pourrons projeter dans notre pays et dans les pays orientaux voisins." Sur ce, Talaat Harb se contenta de produire ses actualités: **LE JOURNAL D'ÉGYPTE** et quelques courts métrages de propagande pour les sociétés filiales de sa *Banque Misr*.

Malgré l'existence de deux autres petits studios à Alexandrie depuis 1923, le Studio Alvisi Orfanelli et le studio Togo Mizrahi, le premier long métrage égyptien réalisé par des nationaux, fut le film **LEYLA**, produit et interprété par Madame Aziza Amir et réalisé, en 1926-27 par Weddad Orfi, Ahmed Galal et Stéphane Rosty. Certes le film **LE BAISER DANS LE**

DÉSERT produit par Badr Lama, un immigré chilien d'origine libanaise¹, et réalisé par son frère Ibrahim Lama, précéda LEYLA dans sa sortie au public, la même année 1927, mais LEYLA fut bien, historiquement, le premier long métrage entièrement conçu et réalisé par des Égyptiens, en Égypte. LEYLA est un mélodrame qui raconte l'amour et les mésaventures d'une jeune villageoise éprise d'un bédouin qui la séduit puis l'abandonne pour partir avec une Américaine aux États-Unis. La jeune villageoise, enceinte, fuit le châtement du village et tente de se réfugier au Caire. Elle s'évanouit en route; Raouf Bey, le seigneur de son village, passant par là, la sauve en la ramenant dans son palais où elle accouche. Mais le bébé meurt.²

Quant au BAISER DANS LE DÉSERT, c'était un western à l'américaine, se déroulant dans le désert parmi les tribus nomades. (Le même Badr Lama devait, en produisant, réalisant et interprétant son célèbre RABHA en 1943, se tailler le premier et le plus grand succès populaire de toute l'histoire du cinéma égyptien jusqu'aux années 60).

Mais le film le plus important de toute la production égyptienne de cette époque des pionniers (13 longs métrages) est sans conteste la première version de ZEINEB réalisée en 1930 par Mohamed Karim (qui en réalisa une version parlante en 1952). C'est en 1930 également que fut édifié le Studio Ramsès par le comédien et metteur en scène de théâtre Youssef Wahby. Ce fut également l'année de la première expérience de film parlant en Égypte avec AU CLAIR DE LA LUNE réalisé par Choukri Radhi et dont la projection était accompagnée par une musique et des dialogues enregistrés sur disques.

L'importance particulière de ZEINEB découle principalement du fait qu'il était la première adaptation à l'écran d'une oeuvre de la littérature arabe et, en l'occurrence, du premier roman égyptien, au sens moderne du terme. C'est, par ailleurs, tout comme LEYLA, un mélodrame se déroulant dans le milieu paysan, mais empreint d'un romantisme intense qui marquait le roman de Mohamed Hussein Heykel, lui-même influencé par le romantisme de la littérature française qui était à la mode chez les intellectuels de la bourgeoisie égyptienne.

Le cinéma parlant (1932-1935)

LE CHANT DU COEUR réalisé par l'Italien Mario Volpi et l'Égyptien Stéphane Rosty est le premier film égyptien parlant. Il était interprété par la chanteuse Nadra avec l'acteur et metteur en scène Georges Abiadh, alors célèbre et principal concurrent de Youssef Wahby dans le mélodrame théâtral. Mais LE CHANT DU COEUR ne fut projeté en public que le 24 mars 1932, soit dix jours après la projection de FILS DE RICHES réalisé postérieurement par Mohamed Karim et dont la vedette était le chanteur Mohamed Abdel Wahab. C'est la raison pour laquelle tant d'historiens citent FILS DE RICHES comme le premier film parlant du cinéma égyptien.

Il n'en demeura pas moins que ces deux projections successives de 1932, avec les deux principales "vedettes" de la chanson égyptienne de l'époque, Nadra et Abdel Wahab, constituèrent le vrai départ d'une nouvelle époque dans l'histoire du cinéma égyptien. Celui-ci se mit à exploiter l'engouement populaire pour la chanson et le goût de la petite bourgeoisie pour la "danse turque" (appelée danse du ventre en Occident et attribuée au folklore arabe par erreur) exécutée par une musiquette orientale hétéroclite (turco-arabo-judéo-méditerranéenne!). Cette petite bourgeoisie se mit à fréquenter de plus en plus ce cinéma égyptien d'un nouveau genre qui attirait en même temps les foules populaires. Les salles de cinéma se multiplièrent rapidement (jusqu'à atteindre le chiffre de 50) et le nombre de films réalisés et exploités durant cette période de quatre ans fut de 29 longs métrages.

Si nous nous rappelons qu'un grand nombre de films égyptiens de l'époque du muet n'étaient que des enregistrements sur pellicule de pièces de théâtre en vogue, nous ne serons guère surpris de découvrir que la majorité des nouveaux films parlants ne soient rien d'autre non plus que du théâtre filmé. Tous ces nouveaux films reprenaient soit le théâtre de la farce dont les vedet-

tes étaient alors Naguib Rayhani et Ali El Kassar, soit le théâtre du mélodrame dont les vedettes étaient Georges Abiadh et Youssef Wahby. Celui-ci a commencé d'ailleurs à réaliser en 1935 ses propres films d'après son répertoire théâtral.

Cette période du cinéma égyptien vit également se multiplier les films produits par des Égyptiens et réalisés par des étrangers comme Carlo Bobba, Manuel Vimance, Willy Désiré, Maurice Batkman et Alexandre Vargass.

Les studios Misr (1936-1944)

Les studios Misr, fondés par Talaat Harb, ont été inaugurés en 1935. C'étaient les premiers studios, au sens exact et complet du terme, installés en Égypte. Avant d'ouvrir ces studios, l'économiste égyptien avait envoyé, en 1933, la première mission d'étudiants égyptiens pour apprendre les techniques de la mise en scène cinématographique à Paris et de la prise de vues à Berlin. Parmi ce groupe d'étudiants figuraient les réalisateurs Ahmed Badrakhân et Maurice Kassab (qui n'a jamais réalisé de film après son retour) et les opérateurs Mohamed Abdel-Adim et Hassan Mourad (qui se consacra aux prises de vues des "Actualités égyptiennes" de 1935 à 1970!). À Berlin, il y avait déjà, à leurs propres frais, Niazi Mustapha qui étudiait la réalisation et Wala al-Dîn Samih qui étudiait la décoration de plateau. C'est là que Talaat Harb les rencontra et les engagea à travailler aux Studios Misr. C'est ainsi que ces studios commencèrent leur travail avec une équipe de bons techniciens, parmi lesquels il y avait également l'ingénieur du son Mustapha Ouali qui devait, par la suite, apporter de nombreuses et précieuses améliorations au matériel de son construit en Égypte.

En 1936 est projeté le premier long métrage produit par les studios Misr: WEDDAD, réalisé par l'Allemand Fritz Kramp avec Ahmed Badrakhân comme assistant. C'était également le premier film interprété par la célèbre chanteuse Om Kelthoum³ à laquelle Badrakhân consacra plusieurs films par la suite.

Avec l'avènement des studios Misr, le nombre des salles de cinéma dépassa les cents, en 1936. Le nombre des films produits passa également de 29 durant la période de 4 ans du "muet" à 140 longs métrages durant cette première période du parlant (de 1936 à 1945).

C'est à cette époque que l'on peut considérer comme l'âge d'or des studios Misr que se précisèrent et s'établirent définitivement les tendances commerciales caractéristiques du cinéma égyptien. C'est alors aussi que se détermina une tendance opposée — et depuis lors appelée "anti-commerciale" par... les commerçants! — avec les prémices de l'école du "réalisme social" affirmés pour la première fois avec éclat et talent dans AL-AZIMA (LA VOLONTÉ, 1939) de Kemal Selim, ainsi que dans les premiers films de Niazi Mustapha, notamment LE DOCTEUR (1939) et LA FABRIQUE DES ÉPOUSES (1941). Il faut rappeler aussi, à ce sujet, que deux autres films importants de cette tendance "anti-commerciale" et qui comptent parmi les précurseurs de l'école du réalisme social, LE MARCHÉ NOIR de Kamel El Telemsani et LE PROCUREUR GÉNÉRAL de Ahmed Kamel Moursi, avaient été tournés en 1943, mais n'ont pu sortir que durant la saison 1945-46. Ces difficultés de sortie témoignaient de la lutte engagée entre les deux tendances depuis que LA VOLONTÉ avait franchi les censures et surmonté les oppositions acharnées des tenants de la tendance commerciale.

Dans son livre *Le cinéma* publié en 1936, Ahmed Badrakhân écrit: "Il a été constaté que le scénario qui se passe dans des milieux simples comme ceux des ouvriers et des paysans, n'a qu'un succès très limité. Le cinéma, en effet, est essentiellement fondé sur les décors. Or, les masses populaires qui constituent la majorité écrasante des spectateurs du cinéma, n'aiment pas y retrouver les décors misérables dans lesquels elle vivent tous les jours. Au contraire, les gens du peuple rêvent de voir les milieux qu'ils ignorent et dont ils lisent parfois les histoires dans les romans. Nous aurons beau leur présenter un drame intense et bien construit, avec une intrigue attachante, ces

gens n'aimeront pas notre film, s'ils y retrouvent le décor et l'ambiance de leur vie quotidienne" et Badrakhân d'ajouter: "Voici quelques décors qui conviennent bien à un film: le théâtre, le music-hall, la direction d'un journal, un grand hôtel, la bourse, la plage, l'hippodrome, le casino" et il conclut ainsi: "il faut rechercher une intrigue amoureuse entre deux hommes qui se disputent une femme, ou mieux, deux femmes qui convoitent le même homme et rivalisent pour le séduire et l'épouser. C'est ce qu'il y a de mieux pour le cinéma. En conclusion, un bon scénario, c'est une histoire d'amour et de jalousie entre trois ou quatre personnages dans une belle cité, à l'intérieur de palais splendides et dans une courte durée, avec des obstacles naturels ou accidentels mettant en danger le bonheur ou même la vie des héros; ceux-ci devant réussir à surmonter ces obstacles et à jouir finalement du bonheur mérité."

Face à cette conception clairement définie du cinéma commercial qui devint le credo fondamental de presque tous les réalisateurs égyptiens, nous trouvons Kemal Selim qui écrivait, deux ans plus tôt, dans le numéro 3 de la revue *Al-Fajr*, en 1934, un article intitulé "La publicité et le cinéma" où nous relevons ces propos: "le mouvement social a aidé le scénariste à sortir du cadre étroit où il confinait son imagination. Alors qu'il écrivait des histoires de sexe, non pour l'étudier ou en informer les gens, mais seulement pour exciter leurs plus vils instincts et en tirer le plus grand profit financier — ce qui est la volonté et le seul objectif de son producteur! — ce scénariste se met en quête des aspects fondamentaux, et si divers et complexes, du problème social. C'est ainsi que ses scénarios se sont élevés en qualité. C'est ainsi aussi que son travail créateur apporte au peuple une nourriture spirituelle utile." Et Kemal Selim de conclure ainsi cet article: "Un dernier mot aux sociétés égyptiennes de cinéma: je voudrais que vous accordiez un peu votre attention à l'éveil de la conscience sociale par l'intermédiaire de vos films. Que certains de ces films, au moins, traitent des fléaux qui minent notre société, tout en présentant aux gens des sujets originaux et intéressants. Je pense que cela serait plus profitable, pour vous et pour les spectateurs, que ces histoires où l'on voit brûler l'encens pour rappeler l'esprit des morts, n'est-ce pas?"

Ce propos exprime exactement le point de vue des rares partisans du réalisme social (ou des opposants à l'hégémonie du cinéma commercial) dans le cinéma égyptien des années trente. C'est ce point de vue qu'a su traduire admirablement Kamel El Telemsani dans son film *LE MARCHÉ NOIR*.

Ce réalisme social tel qu'il apparaît dans certains films de cette génération, exprimait en fait "l'idéologie conciliatrice" et l'esprit de compromis qui caractérisaient la pensée de la bourgeoisie égyptienne. C'était là la limite extrême de sa "contestation" de l'ordre établi.

Cela est très clair dans *LA VOLONTÉ*, par exemple, où Kemal Selim évoque le chômage des diplômés de l'Université et fait résoudre le problème de son héros par un féodal éclairé! De même, dans son *PROCUREUR GÉNÉRAL*, Ahmed Kamel Moursi traite des contradictions entre la loi juridique et la loi traditionnelle... et termine son film par une solution de compromis entre les deux!

Il n'en va pas tout à fait de même avec Kamel El Telemsani. Son film, *LE MARCHÉ NOIR* traite en effet directement du "problème du jour" le plus grave en Égypte au moment même où le film était tourné, c'est-à-dire en 1943. Il s'agissait du marché noir et des "nouveaux riches" profiteurs de guerre. À travers une intrigue très simple, il explique clairement comment ce "marché noir" s'organise et prospère et quelles en sont les causes sociales et politiques. C'est pourquoi je pense que Kamel El Telemsani, avec ce film, est le cinéaste égyptien qui mérite vraiment le qualificatif de "pionnier" et qu'il est le véritable précurseur de la "démarche singulière" de Tewfik Salah.

Le cinéma des profiteurs de guerre (1945-1951)

Durant la période qui va de la fin de la seconde guerre mondiale au coup d'état de 1952, le cinéma est devenu, en Égypte, le moyen "le plus facile, le plus rapide et le plus sûr" de faire fortune. Les films qui coûtèrent cinq à dix



Châdia et Chukry Sarhan dans *LA SANGSUE* de Salah Abou Saïf (1956)

mille livres et en rapportèrent plus de cent mille se comptèrent par dizaines! Ce phénomène est dû à la convergence de trois facteurs contingents: le coût très bas de la confection des films, la brusque augmentation du pouvoir d'achat et la constitution plus rapide encore du "capital parasite" accumulé par les profiteurs de guerre. Mais le facteur le plus déterminant fut probablement la débauche croissante de la haute bourgeoisie au pouvoir et la domination de ses éléments les plus arriérés et les plus rétrogrades.

La moyenne annuelle de la production est passée de vingt à cinquante longs métrages. Le total des films égyptiens atteignit 341, c'est-à-dire le triple de toute la production égyptienne depuis 1927 jusqu'à 1945. Le nombre des salles atteignit 244 en 1949, tandis que le nombre des studios, parfaitement équipés, passait à cinq, totalisant onze plateaux. Le nombre des réalisateurs doubla, la mise en scène étant devenue le "métier de qui n'a pas de métier". En même temps, la tendance du "réalisme social" fut brutalement stoppée et disparut totalement des écrans.

Pour bien confirmer cet ordre des choses, paraît en 1947 la première loi de censure des films, élaborée par la "direction de la propagande et de l'orientation sociale" du Ministère des affaires sociales, "conformément à la loi de la production américaine" (sic) comme le précisait explicitement le préambule de cette loi dont voici quelques interdits: 1) les quartiers manifestements sales, les chariots, les charrettes à bras, les marchands ambulants et les étameurs; 2) les maisons de paysans et tout leur contenu; 3) les femmes portant leur voile populaire; 4) les scènes de désordre social, révoltes, manifestations, grèves, etc.; 5) tout ce qui peut encourager la criminalité des ouvriers ou leur esprit de rébellion comme moyen d'acquérir des droits; 6) tout ce qui porte atteinte aux traditions et aux coutumes orientales.

Dans un article paru dans la revue cinématographique *Le Nil*, le 27 octobre 1946, sous le titre "Le film égyptien aux enchères", Quadri Mahmoud écrit:

"Les marchands de pommes de terre et leurs associés qui ont envahi le cinéma avec leurs millions ne pourront être annihilés que par un front d'artistes consciencieux qui leur feraient la guerre et tireraient l'industrie cinématographique de leurs griffes. Ce front ne peut-être que le Syndicat des artistes qui existe mais dont nous ne voyons aucune trace d'action jusqu'ici dans ce

domaine qui est l'objet même de tout syndicat. Par ailleurs, un troisième ennemi s'est mis à enchaîner le film égyptien, jusqu'à l'étouffement: c'est la censure."

Le mal atteignit des proportions telles que les scénarios étaient demandés par voie d'annonce dans la presse! Dans la revue *As-Sabah*, nous lisons par exemple: "Est demandé scénario corsé et plein de surprises sur ce sujet: une jeune fille égyptienne commence sa vie comme villageoise pauvre, puis les circonstances de sa vie changent. Elle devient une femme d'un rang très élevé et moderne. Le film doit être chantant et dramatique. S'adresser à la direction de *Behera Films*, au Caire".

Par ailleurs, tandis que nous lisons sous la plume de l'écrivain Abbas Mahmoud El Aqad, dans le no. 54 de la revue *As-cinéma* de 1946, en réponse à la question: "pourquoi n'écrivez-vous pas pour le cinéma?: cette opinion: "écrire pour le cinéma est plus lucratif qu'écrire pour la littérature. Mais l'écrivain qui respecte la production de son esprit ne doit pas s'abaisser à ce vil niveau. Nous voyons bien que la classe sur laquelle vit le cinéma égyptien est une classe indigne d'un écrivain qui se respecte. Le public de ce cinéma est composé de la racaille. Nous écrivons pour ceux qui apprécient l'esprit". Nous trouvons qu'un autre écrivain, Taha Hussein, dans un article de la revue *L'écrivain égyptien* de 1947, intitulé "La contribution des hommes de lettres français dans l'essor du cinéma français" demandait "que le cinéma soit engagé comme la littérature. C'est-à-dire que le cinéma présente aux hommes leur propre condition humaine!" et lui qui avait perdu la vue dès l'enfance, il écrivait: "l'homme de lettres n'a qu'une alternative: ou il s'engage dans ces nouveaux moyens de communication et en fait des instruments pour la diffusion des belles lettres, avec ce que celles-ci peuvent apporter de bien, de conscience et de progrès aux hommes, ou bien il les néglige au contraire, condamnant alors son oeuvre littéraire aux limites que le livre ne peut dépasser. En agissant ainsi l'écrivain expose la collectivité à un mal suprême et généralisé, véhiculé par la presse, la radio et le cinéma qui devient l'arène de gens dépourvus de toute culture, de toute philosophie, de tout art et de toute connaissance de la vie et de ses problèmes". Comme le grand maître avait raison quand il lançait aux écrivains cet appel au moment le plus sombre de l'histoire du cinéma égyptien!

Le cinéma et la révolution (1952-1962)

La prolifération de ce "cinéma des riches de guerre" ne faiblit pas avec l'avènement de la révolution de 1952. Bien au contraire, le nombre de films produits chaque année s'accroît constamment jusqu'à dépasser la soixantaine et, en 1954, on comptait déjà 588 longs métrages à "l'actif" du cinéma égyptien. On comptait également 354 salles de cinéma en Égypte, en 1954. C'est que cette révolution de 1952 n'est arrivée à ébranler les fondements de classe de la Société égyptienne qu'en 1961, lorsque parurent les "lois socialistes" et que le chef de cette révolution, Gamal Abdel-Nasser, appela à "l'union des forces populaires".

Mais cela ne veut pas dire que la révolution de 1952 n'a eu aucun effet sur le cinéma égyptien avant 1961. Son influence s'y manifesta au contraire assez rapidement et de manière de plus en plus claire. Ainsi, la tendance du "réalisme social" reparut sur les écrans et se développa dans des films de plus en plus nombreux relativement et surtout de plus en plus "sérieux". Notamment dans une série de films de Salah Abou-Seif qui commença avec *CONTREMAÎTRE HASSAN* (1952) qui évoquait les luttes de classes dans la population du Caire par le biais symbolique d'un petit pont reliant Boulak — un des quartiers les plus pauvres du Caire — au quartier de Zamalek, domaine résidentiel des bourgeois les plus nantis. Puis il y a eu les autres films de cette série bien connue et dont les titres les plus importants furent *LE COSTAUD* (1957) et *MORTS PARMI LES VIVANTS* (1960). Le premier dévoilait la nature du pouvoir capitaliste et dénonçait la manière dont il s'exerçait aux halles tandis que le second peut être considéré comme la meilleure expression des problèmes des contradictions et des crises de la petite bourgeoisie égyptienne. Ce dernier film était adapté d'un roman de Neguib Mahfoudh qui avait également écrit le scénario du *COSTAUD* et participa par la suite à

d'autres films "réalistes-sociaux" du même Salah Abou-Seif. Ce courant du "réalisme social" atteignit son sommet avec CIEL D'ENFER (1953) de Youssef Chahine et LUTTE DES HÉROS (1962) de Tewfik Salah qui traitaient tous les deux de la situation des villages sous le joug féodal, chacun selon sa vision et son style propres, ainsi que dans le film d'Henri Barakat LE CHANT DU COURLIS (1959) — d'après un roman de Taha Hussein — qui exposait l'immobilisme des traditions dans la Haute Égypte.

Cette influence de la révolution de 1952 s'étendit même aux films de la tendance "commerciale" dont quelques-uns se mirent à évoquer certains problèmes politiques et sociaux. Ainsi le film de Ahmed Badrakhân MUSTAPHA KEMAL (1952) entreprit carrément de narrer la vie et le combat du leader nationaliste! Tandis qu'un autre film du même Badrakhân, DIEU EST AVEC NOUS, retraçait la vie au Caire durant les jours précédant la révolution de 1952! Ainsi également L'INSPECTEUR GÉNÉRAL (1954) de Hilmi Rafla, le Revizor d'après Gogol, PORT SAID (1957) de Ezzedine Zulfikar sur la guerre de Suez en 1956; LE VOLEUR DE CHIENS (1962) de Kemal El-Cheikh, d'après le roman de Naguib Mahfoudh, sur la crise des intellectuels égyptiens après la révolution; OH! CETTE ÈVE (1962) de Fatin Abdelwahab, d'après La mégère apprivoisée de Shakespeare; et d'autres films semblables de cette période des années 50. C'est durant cette période également que l'État s'est mis à produire des courts métrages, dont les plus importants furent les films de Saad Nadim et de Salah El-Touhami, que se créa le premier ciné-club, en 1956, et le premier club de cinéastes amateurs L'association populaire du cinéma en 1961.

C'est alors également que l'intérêt grandissant de l'État pour le cinéma aboutit, en 1957, à la création de "l'organisme de consolidation du cinéma égyptien" qui entreprit de faire participer le film égyptien à de nombreux festivals internationaux, à organiser des "semaines" ou "quinzaines" du cinéma au Caire et à Alexandrie. Il y eut ensuite, en 1959, la création de l'Institut supérieur du cinéma au Caire d'où sont sortis à ce jour quatre cents diplômés, dont plus de cent réalisateurs.



IL Y A UN HOMME
CHEZ NOUS de
Henry Barakât (1960)

Le cinéma étatique (1963-1971)

Le cinéma fut l'un des secteurs économiques touchés directement par les "lois socialistes" de 1961, dont l'une institua l'*Organisme général du cinéma égyptien* chargé de la production et de la distribution des films ainsi que du rachat des salles d'exploitation et des studios des entreprises privées.

Pourtant la première manifestation officielle de l'intérêt du nouveau régime pour le cinéma fut la loi no. 128 de 1954 qui majora de cinq millimètres, au profit d'un "fonds de soutien à l'industrie cinématographique" le prix de chaque place de cinéma au-dessus de 125 millimètres. Le préambule de cette loi met en valeur "le rôle important du cinéma sur le plan social et comme instrument d'éducation et de culture" (ce qui rappelle de manière très significative la conception bourgeoise que développait Kemal Selim dans son article déjà cité, en 1934... et qui explique que des centaines de films commerciaux, réactionnaires et médiocres, aient pu être produits et exploités normalement à l'ombre de cette révolution).

Le premier long métrage produit par le secteur public a été projeté en 1963. Le nombre des films se mit à baisser, pour la première fois depuis longtemps, de soixante à moins de quarante par an. Le total des films atteignit 416 dont 150 produits par le secteur public et 150 autres produits avec sa participation financière ou technique. De même le nombre des salles se réduisit à 255, en 1966, et celui des films importés — qui était annuellement de près de 500 longs métrages dont 60% d'origine américaine, durant les années 40 — fut réduit à une moyenne annuelle de 250 films, **tout en conservant la même proportion (60%) aux films made in U.S.A.!**

Cette période vit également l'essor de la critique cinématographique et de l'action culturelle par le film. C'est ainsi que fut créé en 1964 le *Centre technique audio-visuel*, dépendant du ministère de la culture, et chargé de la documentation et des publications cinématographiques ainsi que de la constitution et de la conservation des archives nationales du film. Le club du film du Caire, créé en 1968, soutient la comparaison avec les plus grands ciné-clubs du monde par son programme et son rayonnement. Le ministère de la Culture a édité et diffusé un grand nombre de livres de cinéma, traduits ou écrits par des Égyptiens. Enfin, une *Union des critiques égyptiens du cinéma* a été créée et a adhéré, en 1972, à la *Fipresci*.

Quant au secteur de la production — où le nombre des techniciens est de 612 dont 166 réalisateurs — le mérite de l'intervention du secteur public y a été de lancer de nouveaux réalisateurs, en particulier ceux qui cherchèrent à "dépasser" le réalisme social traditionnel, sur le plan formel et sur le plan intellectuel, comme Hussein Kamal dans son film *L'IMPOSSIBLE* quoique son sujet, existentialiste, paraît plaqué artificiellement sur la réalité égyptienne; comme Khalil Chawqi qui, dans *LA MONTAGNE* essaie de traduire l'opposition entre la science et les superstitions dans la société de la Haute-Égypte; ou comme Sayed Issa qui traite de l'émigration rurale dans son film *LES PLUIES ONT TARI*.

Cette recherche nouvelle a atteint son accomplissement le plus original et le plus convaincant jusqu'ici avec les deux films de Chadi Abdel Salam: *LA MOMIE*, long métrage qui traite de la recherche de la personnalité égyptienne moderne et *LE PAYSAN ÉLOQUENT*, court métrage inspiré d'un poème retrouvé sur un papyrus antique et où un paysan égyptien revendique auprès du Pharaon ses droits usurpés.

L'intervention du secteur public a eu aussi un autre mérite, celui d'avoir provoqué le mouvement du "cinéma chabab" (cinéma nouveau) dont rêve la jeune génération actuelle et qu'elle n'a pas encore pu réaliser.

Mais le secteur public a surtout produit, effectivement, tous les films de quelque importance durant cette période de 1963 à 1971. Ainsi, *LE PÉCHÉ* (1965) d'Henri Barakat, d'après un roman de Youssef Idriss, qui raconte un drame de mœurs parmi les caravanes des ouvriers agricoles "saisonniers"; *MA FEMME EST P.D.G.!* (1966) de Fatin Abdelwahab, d'après un scénar-

rio de Saadedine Wahba, traitant des problèmes de la femme égyptienne entre le travail et le foyer; SAYED DARWICH (1966) d'Ahmed Badrakhân, retraçant la vie et l'oeuvre du grand compositeur de l'insurrection de 1919; LE MAL (1967) de Jalal Charqaoui d'après un roman de Youssef Idriss sur les problèmes de la jeune fille moderne; LE FACTEUR (1968) de Hussein Kamal, d'après le roman de Yahia Haggi, décrivant la vie quotidienne dans un village éloigné de la Haute-Égypte; LES REBELLES (1968) de Tewfik Salah, d'après un roman de Salah Hafedh traitant des problèmes politiques de "l'après-révolution" et qui, réalisé avant 1967, se révèle terriblement prophétique a posteriori; LE PROCÈS (1968) de Salah Abou-Seif, d'après la pièce théâtrale de Lotti El-Khouli, qui évoque l'écroulement du régime politique après la guerre de juin 1967 et appelle à la nécessité d'une réorganisation totale; MIRAMAR (1969) de Kamal El-Cheikh qui exprime le point de vue de la "nouvelle classe", responsable de la défaite égyptienne dans cette guerre (à noter qu'il n'y a aucun rapport entre ce film et le roman de Naguib Mahfoudh dont il est censément adapté et qui porte le même titre); enfin LA TERRE (1970) de Youssef Chahine, d'après le grand roman d'Abderahmane Charqaoui qui célébrait la lutte des fellahs et l'attachement du paysan à sa terre. LA TERRE représente bien le sommet de cette tendance du "réalisme social" née avec AL-AZIMA de Kemal Selim en 1939.

Cependant, malgré le succès du secteur public dans la production de ces films (et de beaucoup d'autres) il ne put poursuivre ses efforts écrasé sous le poids d'un déficit de près de cinq millions de livres égyptiennes (50 000 000 francs environ). De même, malgré la création du *Centre national du film documentaire*, quelques semaines avant la guerre de juin 67, la production de documentaires s'est mise très vite à piétiner elle aussi, réalisant difficilement dix films de ce genre alors que le secteur public n'en avait réalisé aucun. L'échec du secteur public en Égypte résulte d'une mauvaise appréciation du cinéma par l'État qui ne semble en avoir compris ni la nature, ni la grave importance puisqu'il maintenait, par exemple, le prélèvement de 45% des recettes brutes en impôts divers. Cet échec est dû également au maintien du secteur privé qui parvint à "ronger de l'intérieur" le secteur public. Ce secteur privé est dominé exclusivement par la bourgeoisie égyptienne et inspiré par sa philosophie conciliatrice et son esprit dit de compromis, ainsi que par l'idéologie résolument réactionnaire de la nouvelle classe.

Il est par ailleurs incontestable que le développement de la télévision au Caire, à Alexandrie et dans les grandes villes, a contribué à cette crise du



Chukry Sarhan dans LE FACTEUR de Husayn Kamâl (1968)

cinéma égyptien, d'autant plus que depuis la création de la télévision en 1960, les programmes cinématographiques y ont atteint 40% du temps d'émission avec, chaque semaine, 15 heures de "séries télévisuelles", quatre longs métrages étrangers, trois longs métrages égyptiens et dix heures de courts métrages. Sur ces 36 heures d'antenne, la télévision égyptienne produit cinq heures et importe plus de 60% du reste...d'Hollywood, dont la production cinématographique et télévisuelle demeure plus que jamais le nec plus ultra de l'art et des spectacles aux yeux du public égyptien, comme à ceux de ses cinéastes.

Sombres perspectives

Il est possible de déceler clairement, et de comprendre à travers les films égyptiens projetés en 1972, la nature et l'acuité du conflit social et politique actuel entre la révolution et les ennemis de la révolution, entre les partisans des négociations et des compromis avec Israël et ceux de la résistance et de la guerre de libération. Il y suffirait même de comparer, par exemple, UN CHANT SUR LA PISTE, premier long métrage de Ali Abdel Khalek, première production de l'Association coopérative du cinéma nouveau et premier film sur la guerre du juin 1967... avec un film comme L'EMPIRE DE M..., réalisé par Hussein Kamal d'après un roman de Ihsane Abdel Koddous, l'un des principaux porte-paroles de la classe nouvelle. En effet, dans UN CHANT SUR LA PISTE, il y a une tentative sincère et sérieuse de déterminer les causes sociales et politiques de la défaite de juin, en même temps qu'un appel pathétique à l'indispensable dépassement de cette défaite dans et par la résistance et la lutte. Tandis que L'EMPIRE DE M... résume et condense tous les maux dont souffre la société égyptienne, d'après cette "classe nouvelle", dans le manque d'esprit libéral! Et il propose évidemment les solutions que conçoit cette classe nouvelle, c'est-à-dire: la démocratie qui consiste à élire un dictateur au suffrage universel et avec la participation enthousiaste des "gens de sa maison", à nous présenter en exemple un homme d'affaire dynamique et constructif, amoureux de la jeune héroïne — symbolisant la patrie égyptienne! — qui crie des slogans comme "Dans le travail, il n'y a ni capitalisme ni socialisme! Il n'y a que des travailleurs honnêtes et des tire-au-flanc pendables!" et qui, à bout d'arguments, cite en exemple le commerce entre les États socialistes et les États capitalistes!

Telle est la situation actuelle... Telles en sont les perspectives historiques.

(Traduit de l'arabe par Tahar Chéri'aa et paru dans la revue *Écran*, no. 15, mai 1973, sous le titre *Les six générations du cinéma égyptien*).

^{1/} Des recherches récentes font état de son origine palestinienne.

^{2/} Le péché de la fille-mère ne devant pas, selon la morale établie de l'époque, se terminer par un quelconque happy end!

^{3/} La plus "extraordinaire" vedette internationale de la chanson arabe était déjà au sommet de sa gloire en 1936...

Un cinéma réputé mineur *

par Tahar Chéri'aa

ENCORE le cinéma égyptien?" Sans doute sera-ce la réaction de certains lecteurs. Il y aurait, à cela plusieurs raisons dont les plus importantes sont que ce cinéma égyptien est réputé "mineur" et que les préjugés, à son encontre, sont parmi les plus enracinés et les plus pénibles à combattre. Je me souviendrai longtemps des discussions et des difficultés que suscitait, il y a 2 ou 3 ans, au bureau de la F.T.C.C.¹ toute proposition de passer officiellement tel ou tel film égyptien dans les ciné-clubs, par exemple. C'est un fait: dès qu'on parle de cinéma arabe (il n'y a pratiquement pas encore de "cinéma arabe" autre que la production égyptienne), on pense irrésistiblement à quelque mélodrame pleurnichard où la justice immanente a le principal rôle, sinon à quelque concert oriental à plusieurs tableaux où les tours de chant doucereux et les lascives et vulgaires danses du ventre, alternent comme les pages d'une revue à bon marché.

Certes, ces préjugés sont fondés le plus souvent et on a beau s'en défendre, et passer outre, trop de films égyptiens contribuent encore à vous renforcer dans votre réticence qui devient comme une seconde nature. En tout cas, c'était encore mon impression il n'y a pas longtemps. Cependant un petit jeu auquel je me suis livré m'amena à quelques réflexions qui méritent qu'on s'y

arrête, que les cinéphiles du moins s'y arrêtent.

Une petite publication hebdomadaire paraît à Sfax depuis 1957 sous le titre de "Les conseils des Trois". D'octobre à juin de chaque année, trois animateurs des Ciné-Clubs utilisant leurs notes personnelles ou les documents de la bibliothèque de la F.T.C.C., analysent et commentent tous les films qui passent sur les six écrans de Sfax. Le jeu a été de parcourir la collection de ce journal pour 1960-61, d'en retenir les titres arabes et d'étudier la moisson.

Qu'en résulte-t-il?

D'abord ce chiffre: sur 458 films projetés dans une agglomération de près de 100 000 habitants, 123 étaient des films égyptiens (les 2e et 3e visions ne sont pas comptées). Ce qui indiscutablement, confère à ce cinéma une importance de fait, une "présence" qu'un bon cinéphile ne peut négliger.

Sur ces 123 films nouveaux, on relève:

- 42 mélodrames (souvent chantants)
- 32 chansonnettes (comédies musicales souvent mélodramatiques).
- 23 drames (sociaux; psychologiques ou de moeurs).
- 11 policiers.
- 6 comédies (burlesques le plus souvent).

Fondateur des *Journées cinématographiques de Carthage*, critique de cinéma, auteur d'un livre sur le cinéma en Afrique, Tahar Chéri'aa est actuellement directeur adjoint de la culture à l'Agence de Coopération Culturelle et Technique (Paris).

4 films d'aventures.
3 documentaires
et 2 biographies.

Si les deux premiers chiffres, soit plus de 50% de films égyptiens, justifient encore les préjugés contre les larmes et les roucoulades de ce cinéma, on ne peut négliger les enseignements contenus dans les chiffres suivants.

On constate ainsi un certain souci d'échapper à ce faux dilemme de la paresse — mélo ou chanson? — vers des genres "nouveaux" comme le policier ou le film d'aventures pour lesquels on essaie les "grands moyens" à l'américaine (cinémascope, couleurs, figuration, chevauchée, bagarres, etc...). Ainsi un KHALED IBN EL WAHD de Hussein Sedky, assez bouffon en lui-même, mais qui témoigne d'une initiative indéniable. Ainsi surtout un ARDH EL AHLAM (terre de rêve) de Kemal El-Cheikh avec Emad Hamdi et Madiha Youssri sorte de Hitchcock, tourné en Eastmancolor, dans des extérieurs naturels dignes de Sturges ou de Ford. Ainsi enfin, des films comme QUAI N. 5, ENNEM-ROD, HAMIDOU, LE FILS DE HAMIDOU, SAIQ NOS ELLIL ou ABOU HADID où les coups de poing, de gourdin, de poignard ou de revolver n'ont rien à envier à ceux de "films d'action" produits à Rome, Paris ou Hollywood.

Ce souci de renouvellement des genres ne débouche pas que sur l'aventure, mais aboutit aussi à la comédie (comme certains films de Ismaïl Yassine), ou documentaires comme ce SERAA FIL NIL (Lutte sur le Nil) consacré aux transporteurs du grand fleuve, ce AHNA ETTALAMZA (Nous les étudiants) consacré à la jeunesse estudiantine du Caire, ou le HASSAN ET HAÏMA consacré au folklore villageois de la Vallée du Fayoum, comme il aboutit à la "biographie", fictive, comme dans ce JESR EL KHALIDINE (Le Pont des Immortels) de Mahmoud Ismaïl, ou authentique comme ce MUSTAPHA KAMEL, LE LEADER DE

L'INDÉPENDANCE ÉGYPTIENNE, de Badrakhan.

Mais le chapitre le plus intéressant et le plus riche d'enseignements dans cette liste est certainement celui des "Drames" (23 films sur 123). C'est dans ce genre qu'on rencontre le plus de "nouveau" à tous points de vue.

Nouveaux réalisateurs, nouveaux sujets, nouveaux "auteurs" (auteur de scénario) et nouveaux interprètes. En somme, tout ce qui, dans ce cinéma égyptien des années 50, a contenu des promesses et permis de remettre sérieusement en question les préjugés les mieux enracinés.

Ces nouveaux auteurs de cinéma ont nom Taha Hussein DOÀ EL KARAWANE, Youssef Essebaï OUDHKIRINI, Ihsân Abdelkoddons AL WISSADA AL KHALIA, AL BANÂT WASSEIF, LA ANAM, ATTARIQ, AL MASSOUD, ANNA HORRA ou Hassan El Imam ACH-CHAÏTANA ESSEGHIRA, JAÂLOUNI MOUJRIMAN.

Ces réalisateurs s'appellent Salah Abou Seif, un ancien encore en pleine forme si j'en juge pas sa dernière oeuvre ANA HORRA (Je suis libre!) où je retrouve toute la sincérité, toute la chaleur et tout le mordant dont il avait fait preuve dans des films comme OSTA HASSAN (Maître Hassan le contremaître), ou CHEBAB EMRAÂ (la Sangsue). Il s'appelle Youssef Chahine, un grand parmi les jeunes, dont BAB EL HADID (Station Le Caire) comptera sans doute comme l'oeuvre la plus marquante du cinéma arabe d'après-guerre, comme ses SERAA FIL WADI (ciel d'Enfer) et SERAA FIL MINÂ (Lutte sur les Quais) constitueront les tournants décisifs du cinéma égyptien post-révolutionnaire. Ils s'appellent Kamel El-Cheikh (ABOU AHMED, AL MALAK ASSAGHIR); Hassan Al Imame (JAALOUNI MOUJRIMAN, LIMAN TATLAÂ ECHAMS), Atef Salem (AHNA ETTALAMZA, SERAA FIL NIL)

Hassan Essiefi (EHTARSI MINALBOB, AL BANAT WASSEIF), etc...

Ces nouveaux comédiens ("ces nouveaux visages" comme on dit en Égypte) auprès desquels ne se maintiennent que les plus grands parmi les "anciens" comme Faten Hamama, Tahia Carioca, Magda, Meriem Fakhreddine, Emad Hamdi, Ferid Chawki, Mahmoud El Meligui, Kemal Chinaoui, Yahia Chahine ou les deux Serhane. Ces nouvelles vedettes sont Lebina Abdelaziz, Zoubeida Tharout, Hend Rostom, Souad Hosni, Imane, Ahmed Madhar, Omar Cherif, Rochdi Ebadha, Ahmed Ramsi, Fouad Mouharram ou Maher El-Attar.

Plus important que ce renouveau humain du cinéma égyptien est le renouveau qui semble toucher à son contenu. Les thèmes du cinéma égyptien tendent sérieusement à s'enrichir quand ils ne se renouvellent pas complètement. À côté de l'histoire d'amour mille fois rabachée, des chansonnettes en vogue autour desquelles on brode n'importe quelle péripétie sans la moindre prétention, on s'intéresse maintenant à LA VIE, à la Réalité, au Quotidien, aux Hommes, à leurs conditions et à leurs problèmes. Cet intérêt pour le Réel et l'Humain est encore timide, le plus souvent. Il est là mais il n'arrive pas encore à tenir l'écran. Il lui faut souvent encore être emporté dans une histoire banale, familière et accessible. Ainsi, certains problèmes tabous depuis toujours dans le cinéma égyptien comme les problèmes sexuels des étudiants. C'est un mélo traditionnel qu'on a encore dans NOUS LES ÉTUDIANTS de Atef Salem. Mais ces problèmes sexuels sont évoqués avec suffisamment de précision, d'objectivité et de sincérité, pour que tous les spectateurs s'y arrêtent et y réfléchissent.

Mais il arrive. Et c'est l'essentiel et la plus importante conclusion de cette rétrospective — que les problèmes les plus

graves et les moins familiers au cinéma égyptien que tout le monde s'imagine, soient traités de front, avec plus ou moins de bonheur, mais directement, pour eux-mêmes, avec toute la gravité et toute l'attention qu'ils exigent!

Et tout d'abord les différents aspects de la "Lutte" de l'homme pour sa subsistance et sa dignité. Lutte des fellahs, efforts des élites rurales dans les syndicats ou les coopératives agricoles (SERAÀ FIL WADI de Youssef Chahine), lutte des dockers et du petit peuple du quartier du port d'Alexandrie (SERAÀ FIL MINAÀ du même Youssef Chahine), lutte des petits bateliers du Nil et leurs efforts vers la coopération (SERAÀ FIL NIL de Atef Salem), lutte des étudiants (NOUS LES ÉTUDIANTS de Atef Salem), lutte du petit peuple des domestiques et des bonnes à tout faire (DOÀ EL KARAWANE) de Barakat, d'après Taha Hussein, etc...

Certains "milieux" où a lieu cette lutte humaine de tous les jours sont appréhendés par la caméra comme ils ne l'avaient jamais été auparavant en Égypte: Les villages du Saïd, leur misère et le stade étonnamment arriéré où y sont les esprits (HASSAN ET NAÏMA, DOÀ EL KARAWANE), les quartiers populeux du Caire (CHABAB EMRAÀ, EL FOUTOUA) ou d'Alexandrie (RAYA ET SEKINA), les quais des grandes gares (BAB EL HADID), ceux du Nil (SERAÀ FIL NIL) ou ceux des grands ports (SERAÀ FIL MINAÀ).

Enfin, d'autres problèmes, moins collectifs, mais non moins graves, comme celui des jeunes délinquants ou des petits condamnés de droit commun (JAALOUNI MOUJRIAN de Hassan Al Imane, MOUJRIAN FI IJAZA de Salah Abou Seif, INNI ATTAHEM (J'accuse) de H. Al Imane), celui des maisons estivales (AL BANAT WASSEIF de Hassan Essiefi), celui de la femme abandonnée (AL WISSADA AL KHALIA), des névroses de l'adolescence (LA

ANAM de Salah Abou Seif), du bigame multipliant les répudiations et les remariages "pour avoir un enfant", (ABOU AHMED de Kamal El-Cheikh), de la jeune fille en quête d'émancipation et de joie de vivre (ANA HORRA! — Je suis libre! de Salah Abou Seif).

Voilà pour le "contenu" du cinéma égyptien tel qu'on peut s'en faire une idée à partir de 123 films exploités à Sfax depuis un an. Ce n'est peut-être pas éblouissant mais je pense que c'est très honorable. Ça me semble assez sérieux en tout cas pour qu'un cinéphile qui se respecte — et aussi tout homme inquiet de connaître, de s'enrichir et de s'améliorer — ne puisse plus escamoter par un haussement d'épaules toute éventualité de voir un film égyptien. Les Ciné-Clubs Tunisiens, poursuivant leur inlassable lutte pour une meilleure connaissance du cinéma et une appréciation plus juste des oeuvres de tous les âges et de tous les horizons, ont déjà programmé LA SANGSUE, de S. Abou Seif, SERAÀ FIL WADI et BAB EL HADID de Youssef Chahine (rien qu'en cette saison 60-61). Pour un grand nombre de nos adhérents les plus fervents et les plus avertis, ce furent de véritables découvertes. Nous continuerons nos efforts dans le même sens. Cette modeste rétrospective, ce jeu au départ, m'a encore plus persuadé que c'est nécessaire. Ce cinéma arabe au public le plus nombreux,

ce cinéma qui est le plus "nôtre" par tant d'aspects évidents est aussi, paradoxalement, le plus mal connu chez nous. Je me demande par exemple combien d'étudiants (et étudiantes surtout!) ont vu NOUS LES ÉTUDIANTS ou JE SUIS LIBRE? Combien de nos femmes émancipées, militantes et même d'avant-garde (!) ont vu ABOU AHMED de Kamal El-Cheikh ou ce JE SUIS LIBRE ! de Salah Abou Seif qui pourrait être un véritable instrument de travail pour tous les cercles, unions et autres clubs féminins.

Il est bien entendu qu'il ne s'agit pas, ici, d'une défense et illustration du cinéma égyptien. Il y a des faits. J'ai essayé d'en donner un aperçu limité mais honnête et objectif. Le plus évident de ces faits est que nous connaissons mal et très peu ce cinéma arabe et que cela est essentiellement dû à un PRÉJUGÉ. Pour moi, une trentaine de films au moins m'ont amené d'abord à remettre en question ce préjugé, puis à essayer de le combattre. Dans quelle mesure y serais-je arrivé? Dans quelle mesure même n'exagerais-je pas ce préjugé et l'ignorance qui en résulte? La seule réserve que je me sente en devoir de faire serait que je pensais peut-être trop à un certain public, réputé plus averti, plus cultivé, plutôt qu'à un public plus large... qui connaît sans doute mieux le cinéma égyptien et s'en fait peut-être une idée nouvelle et plus optimiste.

¹/ F.T.C.C.: Fédération Tunisienne des ciné-clubs. Fondée en 1949.

Les films suivants sont exploités sous des titres différents:

• Bab al-Hadid (Gare Cen-

trale)

• Siraa fil Minaa (Les eaux noires)

* / Cet article a été publié dans le mensuel "Tribune du progrès", Tunis, Juin 1960.

Le cinéma égyptien au bout du tunnel (1970-1980)

par Magda Wassef

Les débuts des années soixante-dix ont vu s'éclorre le talent d'un grand nombre de jeunes cinéastes issus, pour la plupart, de l'*Institut du cinéma du Caire*. Le regroupement d'un certain nombre d'entre eux dans l'*Association du Jeune Cinéma* a donné naissance à deux films: *CHANT SUR LA PISTE* de Ali Abdel Khalek et *OMBRE SUR L'AUTRE RIVE* de Galeb Chaath. L'intérêt de cette association réside essentiellement dans le rapport qu'elle a instauré entre service de production et création. Tout était mis en oeuvre pour faciliter le travail du cinéaste. Le résultat de cette expérience demeure assez positif à tous les niveaux, bien que nous ne pouvons pas déceler dans ces deux films les germes d'un nouveau cinéma égyptien. Il existe toutefois une approche courageuse de la réalité égyptienne après la défaite de 1967. Mais ce regard critique sur les contradictions de la société égyptienne avait commencé à se développer au lendemain de la défaite de Juin 1967. Un grand nombre de films réalisés par des cinéastes confirmés tels Kamal El Cheikh avec *MIRAMAR*, Hussein Kamal avec *PALABRE SUR LE NIL* et bien entendu Youssef Chahine avec *LE MOINEAU* qui n'a pu être projeté qu'en 1974, avaient déjà effleuré ce thème.

Ce n'est donc pas au niveau du langage cinématographique que les jeunes cinéastes ont innové, mais leur tentative de regroupement visait essentiellement les conditions de production. Or, cette tentative de coproduction avec l'*Organisme du Cinéma* ne put survivre à l'organisme lui-même. Le démantèlement de ce dernier en 1971 plongea les jeunes cinéastes dans un vide qui ne fut jamais comblé.

Livrés à eux-mêmes, les jeunes cinéastes devaient chercher à conquérir la confiance des producteurs du secteur privé, seuls maîtres du jeu à présent. Certains d'entre eux ont cédé à la facilité et ont réussi à s'imposer en tant que réalisateurs commerciaux comme Mohamed Abdel Aziz qui a réalisé plus de vingt films au cours des dix dernières années. Films comiques pour la plupart, où l'on trouve parfois une critique sociale bien fondée tel son film le plus important *PRENEZ GARDE, MESSIEURS* où il expose les nouvelles valeurs dominantes dans la société égyptienne actuelle qui dévalorise les hommes de science au profit des nouveaux parvenus. Mohamed Radi est également un de ces jeunes cinéastes qui obéit aussi aux lois du marché. Après un début prometteur avec *LA BARRIÈRE* où il cherchait un style personnel, Radi se lance dans des productions très inégales où l'on peut trouver *LES ENFANTS DU SILENCE* à côté du navet *L'ENFER* avec le comique numéro un Adel Imam. Nader Galam fait également partie de ces cinéastes prolifiques. Mais c'est dans les mélodrames qu'il se spécialise, battant ainsi le maître du genre Hassan El Imam.

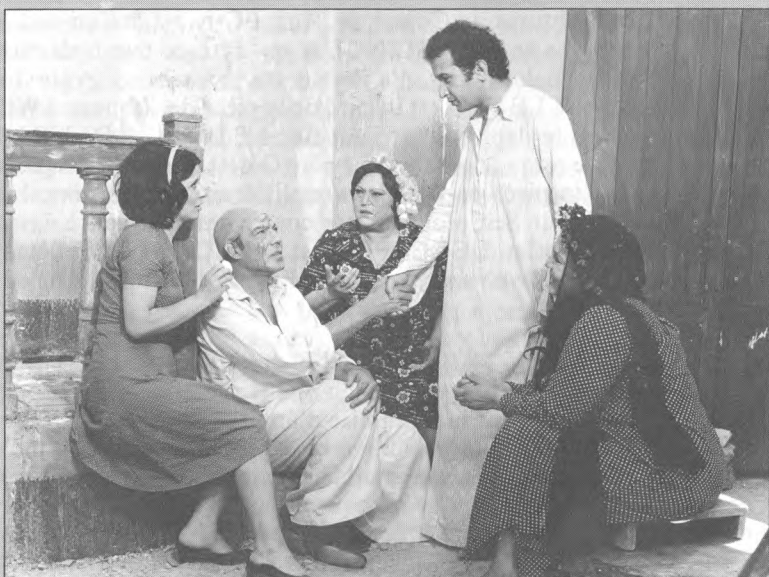
Critique égyptienne au journal *Al-Moustakbel* (Paris), Magda Wassef a soutenu récemment une thèse sur "la femme rurale dans le cinéma égyptien".



LE CHAUFFEUR D'AUTOBUS de Atif al-Tayeb (1982)



Farid Chawqi et B. Chériaa dans LE PORTEUR D'EAU EST MORT de Salah Abou Saïf (1977)



AL-KARNAK d'Ali Badrakhân (1975)

Mais les conditions de production ne sont pas forcément responsable de la qualité du produit. C'est surtout la conception du cinéaste du rôle du cinéaste qui est déterminante. C'est ainsi que nous pouvons constater qu'un cinéaste comme Youssef Chahine a réellement évolué après qu'il ait pris conscience de l'importance de son outil d'expression. Ali Badrakhân, un des disciples de Chahine suit les traces de son maître. Cinq films en dix ans, beaucoup de réflexion et de préparation pour donner des films de plus en plus mûrs. Après deux premiers films où il explore ses capacités de cinéaste, Ali Badrakhân réalise *EL KARNAK* un film où il retrace les atrocités auxquelles étaient exposés les opposants politiques au régime.

Ce film, paru en 1975, ouvre la voie à une vague de films à trame politico-policière dont la cible principale est le régime de Nasser. Dès le 15 mai 1971, la dénessérisation avait commencé et une multitude d'oeuvres littéraires, théâtrales et cinématographiques avaient suivi la vague. Le film de Badrakhân, bien qu'il ne vise pas directement une période donnée, a été considéré comme le prototype du genre. Ce film a par ailleurs confirmé Ali Badrakhân comme cinéaste et lui a ainsi permis de tenter d'autres genres cinématographiques. *CHAFIKA ET METWALI*, son quatrième film, plonge dans l'histoire de l'Égypte et mêle la mémoire populaire à la réalité historique pour donner un film d'une grande originalité et d'une grande richesse. Dans son cinquième film *LES GENS AU SOMMET* Ali Badrakhân s'attaque au pourrissement de la société égyptienne dans les années 80. Un pourrissement qui est la résultante de la politique d'ouverture économique prônée par le président Sadate à partir de 1976.

Achraf Fahmi, quant à lui, est plus proche de Mohamed Radi que de Ali Badrakhân. Après quelques films policiers, il s'essaye dans les films d'amour, puis dans les films musicaux avant de se lancer lui-même dans la production. En tant que producteur Achraf Fahmi commence par aborder les sujets en vogue à l'époque, soit la corruption dans *L'ENQUÊTE EST TOUJOURS OUVERTE*, soit les nouvelles valeurs de l'ouverture économique dans *LA FEMME PERDUE* (El Charide) ou bien le monde des grands truands dans les quartiers populaires (*LE DIABLE PRÊCHE* — Al Chaytan Yaez). Le dernier film de Achraf Fahmi, *LA DANSEUSE ET LE PERCUSSIONNISTE*, se déroule également dans ce monde particulier des gens du spectacle populaire. Parmi les derniers films de A. Fahmi, on trouve un film, *L'INCONNU*, tourné au Canada sur une famille d'émigrés égyptiens. Mais, c'est la trame policière qui occupe le premier plan.

Mais si Achraf Fahmi s'enfoncé de plus en plus dans le cinéma purement commercial, Samir Seif cherche quant à lui à s'en démarquer. Les premiers films de S. Seif lui ont assuré une notoriété un peu redoutable: celle d'un cinéaste de film d'action. Son premier film *LE CERCLE DE LA VENGEANCE* inspiré des aventures du Comte de Monte Cristo a été un succès commercial foudroyant. Le second *CHENOUA* qui retrace une opération spectaculaire des fedayins palestiniens, n'a jamais été projeté en Égypte. Le troisième *UN CHAT SUR LE FEU* est inspiré de la pièce de Tennessee Williams *La chatte sur un toit brûlant*, le quatrième film *LE DIABLE DANS LA VILLE* est tiré du célèbre roman de Balzac *Le père Goriot*. Nous remarquons que tous ces films sont inspirés par des oeuvres littéraires étrangères. Les deux derniers films de Samir Seif plongent par contre dans la réalité égyptienne la plus brûlante. En effet, *LE SUSPECT* et *LE MONSTRE* reflètent la corruption qui se propage de plus en plus dans l'Égypte de "l'infitah" (l'ouverture économique).

Le dernier film *LE MONSTRE* (El Ghoul) a été interdit par la censure et le réalisateur a dû se plier aux conditions qu'on lui a imposées pour sortir son film. Dans ce film qui retrace la mainmise d'un grand homme d'affaires aux mains sales sur la destinée d'un grand nombre de personnes, c'est la mort violente de celui-ci qui semble la seule solution possible pour sauver tout le monde. Ces deux derniers films, qui ne manquent pas "d'action" sont pourtant plus consistants quant à leur rapport à la réalité égyptienne.

Ali Abdel Khalek qui a réalisé son premier long métrage *CHANSON SUR LA PISTE* en 1972, dans le cadre de l'*Association du Nouveau Cinéma*

a fait une carrière dans le cinéma commercial. On ressent pourtant une préoccupation sociale dans la majorité de ses films qui se déroulent dans le cadre de la petite bourgeoisie cairote. Les difficultés économiques de cette classe sont à l'origine de tous ses films. Nous retrouvons dans la majorité de ses films des personnages en crise. Cette crise est liée en premier lieu à l'incapacité des personnages, des jeunes en règle générale, à se réaliser: matériellement et sentimentalement. Dans *L'AMOUR SEUL NE SUFFIT PAS*, ce n'est plus l'amour qui est l'accomplissement de tout, ce sont les difficultés quotidiennes de la vie d'un couple qui occupent le premier plan. Dans *LA HONTE*, A. Abdel Khalek s'attaque à la société de l'Infatih à travers une famille respectable qu'il met à nu. En effet, ce sont les nouvelles valeurs dominantes dans l'Égypte des années soixante-dix qui y sont condamnées à travers cette famille qui s'entretient et finit par se détruire elle-même. La parabole du film de Chahine *LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGE* prend dans ce film une autre allure, mais en définitive, les deux films portent en eux ce regard pessimiste sur la réalité égyptienne actuelle. Dans son dernier film *MESSIEURS LES SOUDOYÉS*, c'est le fléau numéro Un de l'Égypte qui est traité d'une manière un peu confuse. Le fonctionnaire qui est présenté tout au long du film est démasqué dans le dernier quart d'heure et le personnage du policier ridiculisé pendant plus d'une heure est réhabilité aux yeux des spectateurs. La morale est ainsi sauvée et la confiance des spectateurs dans les gardiens de la paix préservée...

Ces réalisateurs que nous venons de citer ont marqué de leurs empreintes les années soixante-dix. Les années quatre-vingt semblent apporter une nouvelle génération qui a commencé à faire ses preuves.

Nous pouvons citer à présent quelques noms qui se sont confirmés au cours des cinq dernières années.

Atef El Tayeb, Mohamed Khan, Khayri Bichara et Rafaat El Mihi constituent la nouvelle garde du cinéma égyptien des années quatre-vingt. Et pourtant, le cinéma qu'ils font ne se distingue pas réellement de celui de la génération précédente. Peu de recherche au niveau du langage cinématographique, quelques tentatives timides de la part de Khayri Bichara dans ses deux longs métrages: *LES DESTINS TRAGIQUES* et *LA PÉNICHE 70*, de Rafaat El Mihi dans *LES YEUX OUVERTS* son premier long métrage. À part cela, nous retrouvons dans tous les films égyptiens, nouveaux ou anciens, faits par des jeunes ou bien des vieux, la même forme de narration, le même rythme languissant et la prédominance du "Verbe". Ce n'est pas l'Image qui est signifiante dans ce cinéma, c'est la gestuelle et la parole.

Les nouvelles générations de cinéastes, issues pour la plupart de l'*Institut du Cinéma*, n'ont pas réellement modifié le visage du cinéma égyptien. Elles ont même reproduit ses défauts et ses faiblesses. Car, si nous avons cité, dans ce cadre, une dizaine de noms de jeunes cinéastes, il serait utile de préciser qu'il existe actuellement plus de cent jeunes cinéastes qui cherchent à se frayer une petite place dans le monde du cinéma et qui sont souvent une proie facile pour les producteurs avides. En effet la production annuelle moyenne s'élève à soixante films. La majorité écrasante de ces films est d'un niveau assez médiocre et ce sont de jeunes cinéastes qui en fabriquent la plus grande partie.

Au cours des quinze dernières années, le cinéma a pourtant reflété d'une manière inconsciente les transformations profondes subies par la société égyptienne. Et, si les années soixante ont marqué le cinéma de l'empreinte du nassérisme, le cinéma des années soixante-dix et des années quatre-vingt a été symptomatique de la crise économique et culturelle de ces mêmes années.

Nous pouvons distinguer trois phases au niveau du contenu véhiculé par les films au cours de ces quinze dernières années.

1) De 1967 à 1974: au cours de cette période de défaite politique et morale, le cinéma a exprimé le désarroi de tout un peuple à travers une dizaine de films socio-politiques. Mais, c'est aussi la période où un film comme *MON PÈRE EST PERCHÉ SUR L'ARBRE* de Hussein Kamal avec le célèbre

chanteur Abdel Halim Hafib a tenu plus de cinquante semaines, que PRENDS GARDE À ZOOUZOU de Hassan El Imam avec Souad Hosni est resté plus d'un an à l'affiche.

2) De 1975 à 1981: Cette période commence par EL KARNAK de A. Badrakhân et la vague de films anti-nassériens et se termine par la montée de deux genres de films: les films comiques avec Adel Imam (l'acteur fétiche de tous les cinéastes maintenant) et les films sur la drogue (le haschich en particulier). Le premier courant a commencé avec le succès inattendu d'un film comique médiocre de Ahmed Fouad RAGAB SUR UN TOIT BRÛLANT en 1979, et le second avec le film de Hossam El Din Moustafa EL BATENEYA avec Nadia El Guindi en 1979 également. Ces deux genres vantent d'une manière inconsciente les valeurs de l'Ouverture économique, soit la réussite sociale à tout prix. Tous les moyens sont bons pour arriver à ses fins. Le personnage de Adel Imam, qui représente l'Égyptien populaire type a trouvé son ancrage dans ces films qui s'adressent essentiellement au public qui fréquente actuellement les salles de cinéma en Égypte.

3) De 1981 à nos jours: L'assassinat spectaculaire du Président Sadate et les nouvelles données de l'Égypte de Moubarak se sont répercutés dans le cinéma des années quatre-vingt de deux façons:

a) La violence que l'on retrouve dans 90% des films qui se terminent par l'assassinat prémédité de la haute personnalité responsable de la corruption et cela par un homme honnête détruit par ce monstre. Parmi les films produits au cours de 1983 nous trouvons plus de vingt films qui reproduisent ce même schéma; les plus importants sont: LE MONSTRE de Samir Seif, L'AMOUR DANS LA CELLULE de Mohamed Fadel, MARZOUKA de Saad Arafa, etc.

b) La dérision comique dont le second film de Rafaat El Mihi L'AVOCAT est le prototype le plus spectaculaire. En effet, c'est une nouvelle fois la satire et la dérision qui servent aux Égyptiens d'échappatoire à leur triste réalité. La farce ou la "Nokta" est ici poussée à son extrême et le spectateur participe activement à ce spectacle qui le met face à lui-même et face à la réalité environnante.

Le cinéma des années soixante-dix et quatre-vingt est aussi le fait d'une poignée de scénaristes qui sont aussi responsables de la nature du cinéma égyptien que les réalisateurs eux-mêmes.

Longtemps lié aux oeuvres littéraires de tout genre, le cinéma égyptien actuel tente de puiser son inspiration dans la réalité environnante. Les faits divers et les procès spectaculaires de ces dernières années ont fourni une matière inépuisable aux scénaristes. Mais l'imaginaire n'a pas droit de cité dans ce cinéma où les contraintes de production et de censures sont innombrables. Rafaat El Mihi, longtemps scénariste avant de se lancer dans la réalisation, Mostafa Moharam, Ibrahim El Mogui, Wahid Hamed, Béchir El Dique et Rafik El Saban sont en effet les auteurs du cinéma égyptien actuel. La division du travail étant toujours respectée, la place occupée par le scénariste est toujours prépondérante dans ce cinéma.

Mais les scénaristes, même les plus novateurs, ne sont pas seuls responsables de ce statu quo du cinéma égyptien. Les conditions de production et les pressions constantes exercées par la censure rendent hasardeuse toute tentative de renouvellement de ce cinéma.

Concernant les conditions actuelles de production, il est nécessaire de préciser que l'État n'intervient plus ni au niveau de la production ni à celui de la distribution. D'autre part, il n'existe pas de subvention ni d'aide quelconque aux producteurs. Cette situation est, semble-t-il, en train de se modifier avec la création d'une *Caisse d'Aide au cinéma* présidée par M. Ahmed El Hadari, ancien directeur du *Centre National du Cinéma* égyptien.

Livrés à eux-mêmes, les cinéastes ont affaire directement à des producteurs venus de tout bord. En effet, le cinéma est devenu, au cours des dix dernières années, un investissement rentable. Mais, comme c'est la rentabilité qui est le moteur principal de ces hommes d'affaires, la qualité du produit

Studio
13

Adel Imam

L'avocat

Yousra

Esad Youness.



Written and
directed by
E.L. MIHI

Starring
Houssein El Sherpieni

Music by: Hani Slimouda
Edited by: Saad El Sheikh
Production designer:
Adel El Mili
Director of photography:
Mabrouk Kadi
art director:
Nissim Balout

distributed by:
Mizar International Film
(Yacoub Fahmy, Co.)
35 - El Komouton St. - El Cairo - Egypt
Telles: 99806 Mizar - U.S.A.

*Une comédie produite en 1983 qui
valut quelques ennuis à son
distributeur*

n'est pas toujours leur premier souci. Cette situation a poussé un certain nombre de jeunes cinéastes à se regrouper à nouveau et à créer une coopérative pour produire les films dont ils rêvent. Cette *Coopérative des Cinéastes*, créée en 1980 a produit un seul film, *LES YEUX OUVERTS* de Rifaat El Mihi, et n'a pas réussi à réaliser ses autres projets de production et de distribution.

D'autres formes de regroupement, plus limités, existent par ailleurs, telles *Le Studio 33*, *Le Studio 13*, *Le groupe El Sohba*, etc... Ces différentes sociétés sont constituées par des gens du cinéma: réalisateurs, monteurs, scénaristes, etc... *Le Groupe El Sohba* est composé à titre d'exemple de: Atef El Tayeb, Mohamed Khane (réalisateurs), Béchir El Dique (scénariste) et Nadia Chukri (monteuse). Ce groupe a produit quatre films jusqu'à présent dont *LE CONDUCTEUR DU BUS* de A. El Tayeb, *EL HARRIF* de M. Khane, *EL TAKHCHIBA* de A. El Tayeb.

C'est peut-être cette indépendance relative qui est à l'origine de la qualité supérieure de ces films, par rapport aux films produits par les commerçants.

En ce qui concerne "La Censure", il faut noter que le code existe depuis plus de quarante ans. Ce qui change au fil des années, c'est l'usage qu'on en fait. Moustafa Darwich, un cinéophile averti et magistrat de fonction fut nommé à la tête de cet appareil en 1968. Or, c'est la seule période où le cinéma égyptien a pu respirer et s'exprimer avec une grande marge de liberté. D'autre part, il avait autorisé la projection d'un grand nombre de films étrangers d'une valeur artistique certaine, mais qui n'auraient jamais pu sortir en Égypte sans lui. Ce libéralisme lui coûta son poste et, depuis, tous les responsables de la censure exécutent à la lettre les lois. Mais cela ne semble pourtant pas satisfaisant, car des films autorisés par la censure se sont vu interdits par le Ministre de la Culture (*DARB EL HAWA* et *KHAMSA BAB*), d'autre part différents procès ont mis en cause non seulement les auteurs des films, mais également les responsables de la censure (*L'AVOCAT*).

Cet atmosphère n'est pas très propice à la création et nous pouvons comprendre aisément pourquoi le cinéma égyptien n'a pas encore conquis le monde...

(Paris-Le Caire. 1984)

Les films présentés lors de la rétrospective

(par ordre chronologique)

SALLAMA de Togo Mizrahi / 1944 / images: Abdelhalim Nasr / avec Oum Kalthoum, Yahia Chahine, Charafantah, Istifani Rousty / n. & b. / s.-t. f. / 101'

Sallama est une esclave chanteuse qui rêve d'être libre et de vivre avec son bien-aimé Abou Abderrahman. Elle est maintes fois vendue jusqu'au jour où le calife Yazid l'achète et lui rend sa liberté. Mais est-ce trop tard? Son amant est sur le point de mourir.

LE SAINT ERMITE AHMED EL BADAOUI (El sayed Ahmed al Badaoui) de Baha el-Dine Charaf / 1953 / production: Charles Nahas / avec Abbas Farès, Tahia Carioca, Couca, Serag Mounir, Mona Fouad / n. & b. / s.-t. f. / 120'

C'est l'histoire d'un ermite musulman du Xe siècle dont le tombeau est actuellement à Tanta. Il décida un jour de quitter la Mecque pour prêcher dans les pays musulmans et pour essayer de convertir la princesse mésopotamienne de Beit Berri qui menait une vie de débauche. Cette dernière se convertit, distribua ses biens aux pauvres et suivit le vieil ermite jusqu'à Tanta. C'est là que tous les deux moururent de vieillesse.

CIEL D'ENFER (Sirâ' un fi al-wâdî) de Youssef Châhîne / 1954 / scénario: Ali el-Zourkani / images: Ahmed Korchéd / musique: Fouad el-Zahiri / avec Fatîm Hamâma, Omar Sharif, Zaki Rustom / n. & b. / s.-t. f. / 105'

Le fils du majordome d'un grand pacha revient à sa campagne nanti d'un diplôme d'agronome et entend de moderniser l'agriculture locale. Évidemment ce progrès social ne fait pas l'affaire du pouvoir féodal. Il s'ensuivra de nombreuses péripéties. "Par-delà la trame policière, CIEL D'ENFER peut évidemment se lire au niveau allégorique. C'est en quelque sorte une lutte de classes que Châhîne a voulu illustrer." (Guy Hennebelle)

LA SANGSUE (Shabâb imra'a) de Salâh Abû Saïf / 1956 / scénario: Abû Saïf, Amin Youssef Ghorab / images: Walid Farid / décors: Wali el-Din Samih / musique: Fouad el-Zahiri / avec Tahia Carioca, Shâdia, Shukry Sahran / n. & b. / s.-t. f. / 126'

Un jeune homme de famille pauvre va, au prix de mille sacrifices, étudier au Caire où il tombe aux mains d'une logeuse rapace: la sangsue. Il en vient à oublier sa famille ainsi que sa fiancée. "Plus que l'intensité dramatique que Abû Saïf imprime à son oeuvre, celle-ci est surtout remarquable par deux qualités artistiques: une densité exceptionnelle de l'atmosphère de l'oeuvre et le réalisme de la peinture sociale." (Tahar Chéri'aa)

IL Y A UN HOMME CHEZ NOUS (Fi baytinâ rajul) de Henry Barakât / 1960 / scénario: d'après Ehsan Abdel Kouddous / images: W. Sirrî / musique: Fouad el-Zahiri / avec Omar Sharif, Zébeida Sarwat, Hassan Youssef / n. & b. / s.-t. f. / 130'

Un criminel politique se réfugie dans une famille simple qui vit à l'écart de la politique. Cette intrusion de l'étranger éveille des sentiments divers chez chacun des membres de la famille, qui vont du patriotisme à l'amour. "Je suis un homme, avant d'être éventuellement un artiste. En tant qu'homme, je ne peux que réagir à ce qui se passe dans ma patrie." (Barakât)

LE PÉCHÉ (Al-hâram) de Henry Barakât / 1964 / scénario: Saad el-Din Wahba d'après Youssif Idriss / images: Dhia El-Mahdi / musique: Suleyman Gamil / avec Fâtîm Hamâma, Zaki Rustom, Haasan el-Barudy / n. & b. / s.-t. f. / 105'

Aziza, ouvrière saisonnière agricole, subvient aux besoins de sa famille après la maladie de son mari. Violée par un contremaître, elle devient enceinte... puis meurt. À sa mort, les ouvriers prennent conscience de leur solidarité. Une excellente performance de Hamâma pour dénoncer le sort des filles-mères rejetées sous le poids du "péché".

L'HISTOIRE DU CINÉMA ÉGYPTIEN (Târikh el-cinema el-misriyya) de Ahmed Kamil Mursy / 1967 / trame historique: Abdelmonim Saad / images: Hasan el-Bihiry / musique: Abou Bakr Khairat / montage: Ahmed Isamaïl / n. & b. / s.-t. f. / 210'

Film documentaire sur l'histoire du cinéma égyptien que l'auteur divise en sept parties: 1896-1927, 1927-1935, 1935-1940, 1940-1945, 1945-1952, 1952-1962, 1962-1967.

LE FACTEUR (El-bust'agi) de Husayn Kamâl / 1968 / scénario: Yehia Hakki / images: Ahmed Korchéd / musique: Ibrahim Haggag / avec Shukry Sahran, Zizi Mustafâ, Slâh Mansûr / n. & b. / s.-t. f. / 126'

"Il a donné avec LE FACTEUR une peinture encore inégalée par la richesse de sa thématique et la puissance émotionnelle sauvage qui en émane. Un grand film à coup sûr, construit avec une intelligence impitoyable. Tout le film est une montée à la mise à mort: la fille séduite, tuée par son père, la servante violée par le même et le chef du bureau de poste." (Claude Michel Cluny)

LE PROCÈS 68 (Al-quad'iyya 68) de Salâh Abû Saïf / 1968 / scénario: Abû Saïf, Aly Issa d'après Lotfi al-Khouli / images: Abdel Halim Nasr / musique: Fouad el-Zahiri / avec Hassan Youssif, Mirvat Amîn, Salâh Mansour / n. & b. / s.-t. f. / 110'

Des jeunes d'une cellule de l'Union socialiste arabe aménagent au dernier étage d'un immeuble qui commence à se fissurer. Au lieu de réparer, le propriétaire ne fait que replâtrer. Le tout finit par s'écrouler. Un film politiquement controversé, censuré même. "Il y a dans ce film deux procès: celui du code napoléonien qui règle notre vie quotidienne, un code désuet et étranger à notre vie et notre culture, et celui théorique: avons-nous besoin d'une révolution ou d'une réforme qui ne fera que replâtrer les fissures au lieu de revoir la base." (Abû Saïf)

LA MOMIE (Al-moumiâ) de Shâdi Abdes-Salâm / 1969 / images: Adelaziz Fahmy / décors: Salah Marei / musique: Mario Nascimbene / avec Nâdia Lutfy, Ahmed Mirai, Ahmed Higazi, Ahmed Anan / c. / s.-t. f. / 100'

En 1881, on découvre des tombes royales à Thèbes. Un trafic d'antiquités met l'égyptologue Maspéro et les services du Caire sur la voie, mais l'issue des tombes reste le secret de la tribu des Hourabât. Le chef de la tribu meurt; son fils, héritant du secret, se sent menacé par le passé infini de l'Égypte et le présent moderne de son pays... Il livre le secret. "J'ai voulu à travers le sujet de LA MOMIE exprimer la personnalité de l'homme égyptien qui récupère son originalité historique pour renaître de nouveau." (Abdes-Salâm)

LE PAYSAN ÉLOQUENT (El-fallâh el-faḡîh) de Shâdi Abdes-Salâm / 1970 / images: Moustapha Iman / avec Ahmed Marii / c. / 20'

Un paysan spolié de ses biens se plaint auprès du pharaon qui tarde à lui rendre justice car, fasciné par la beauté de la parole du paysan, il veut pouvoir toute la transcrire.

LES DUPES (Al-makhdou-oun) de Tewfik Salah / Syrie 1972 / scénario: Salah d'après Gassan Kanafani / images: Bahjat Hayder / musique: Salhi el-Ouadi / avec Mohamed Kheir-Halouani, Abderrahman al-Rachy, Salah Khalki, Bassam Lotfi Abou-Ghazala / n. & b. / s.-t. f. / 90'

Trois Palestiniens de générations différentes cherchent à se rendre de Bassorah (Irak) au Koweït. Un chauffeur de camion-citerne leur propose de les faire passer en douce. Au poste-frontière koweïtien, ils mourront enfermés dans leur citerne sous le soleil brûlant de midi. "Il n'y a pas de salut individuel possible quand on est partie intrinsèque d'un problème collectif, d'une cause. C'est une leçon que l'Histoire nous enseigne à chaque jour." (Salah, 1973)

JE VEUX UNE SOLUTION (Hayati al-khâssa) de Saïd Marzouk / 1974 / scénario: Marzouk, Husayn Shah, Hosne Chahe, Saad el-Din Wahba / images: Mustapha Iman / musique: Gamal Salama / avec Fâtin Hamâma, Husayn Fahmî, Rouchdi Abaza, Leila Taher / c. / s.-t. f. / 115'

Les difficultés rencontrées par une femme qui demande le divorce après quinze ans d'un mariage qui lui fut imposé par sa famille. "Le film le plus original du Festival de Téhéran. Le sujet des droits de la femme dans une société dominée par les mâles est amené aux limites de la controverse. Fâtin Hamâma, qui domine le cinéma égyptien depuis plusieurs années, se révèle une actrice incomparable, poignante." (Variety, 1974)

LE PORTEUR D'EAU EST MORT (Al-saqqâ' mât) de Salâh Abû Saïf / 1977 / scénario: Mohsin Zaid d'après Youssef el-Sinâii / images: Muhammad Sabou / musique: Fouad el-Zahiri / décors: Moukhtar Abdelgouad / avec Farîd Shawqî, Izzat al-Alâhîli, Amîna Risq, Tahia Carioca / c. / s.-t. f. / 110'

En 1921, au Caire, un vendeur d'eau replié sur son sort et vivant une situation familiale assez triste, tente d'améliorer sa vie en devenant fossoyeur mais se retrouve balloté entre la faim et l'humiliation de la part des despotes et des Britanniques régnants. "Je ne sépare jamais entre un film social et un film politique. Ils sont intimement liés". (Abû Saïf)

ALEXANDRIE, POURQUOI? (Iskandarya lih?) de Youssef Châhîne / 1978 / scénario: Châhîne, Mohsen Zaid / images: Mohsen Nasr / musique: Fouad al-Zahiri / avec Naglâ Fathy, Izzat al-Alâhîli, Mohsen Mohieddin, Farid Chawqi / c. / s.-t. f. / 133'

Peu après la guerre de 1939-45, "un garçon de seize ans, fasciné par les films hollywoodiens, veut devenir acteur. À travers cette histoire émouvante et parfois drôle de l'adolescent qu'il fut, Châhîne rejette tous les pouvoirs responsables de l'intolérance, défend la liberté des peuples et des individus et tire du passé - sans aucun didactisme - des leçons pour l'avenir". (Jacques Siclier)

CHAFIKA ET METWALI (Chafika wa Metwali) de Alî Badrakhân / 1978 / scénario: Salah Jahine d'après Shawki Abdel Hakim / images: Abdel Halim Nasr, Mohsen Nasr / musique: Fouad el-Zahiri / avec Souad Hosni, Ahmed Zaki, Mahmoud Abdel Aziz, Ahmed Mazar / c. / s.-t. f. / 100'

Peu avant la première guerre mondiale, les troupes d'occupation turques enrôlent de force plusieurs paysans pour construire le canal de Suez et bénéficient de la complicité des autorités britanniques. C'est ainsi que Chafika est séparé de sa soeur Metwali que la pauvreté pousse à la prostitution et à vivre avec un trafiquant d'esclaves. Chafika reviendra au village et lui et sa soeur tomberont sous les balles du trafiquant.

SUR QUI TIRER LES BALLE? (Ala man natlouk al-rasas) de Kamal el-Cheikh / 1980 / scénario: Rafaat el-Mihi / avec Mahmoud Yasin, Souad Hosny, Izzat al-Alaili / c. / s.-t. f. / 100'

Suite à l'effondrement d'un bâtiment, on accuse un jeune ingénieur d'en être responsable. On l'envoie en prison où il est assassiné. Suite à une longue enquête, il est enfin vengé par un ami.

DES YEUX EN ÉVEIL (Oyoun la tanâm) de Raafât el-Mihî / 1981 / scénario: el-Mihî d'après Eugene O'Neill / montage: Saïd el-Cheikh / images: Moustapha Iman / musique: Ibrâhîm Haggag / avec Farid Chawqî, Ahmed Zaki, Madiha Kamel / c. / s.-t. f. / 115'

L'histoire se déroule dans une famille où l'aîné, garagiste, impose sa règle à ses frères. Ayant épousé une belle orpheline mais n'obtenant point d'enfants, il décide d'essayer quelque potion miracle. Il choisit entretemps pour héritier le cadet et chasse ses autres frères. Mais ce jeune frère devient l'amant de la femme qui se retrouve enceinte. Des drames s'annoncent. "La trame dramatique se maintient à un haut niveau dans ce regard sur la cupidité humaine." (Variety, 1981)

LA MAISON FLOTTANTE NO 70 (Al-awama sabeen) de Bischara Khari / 1981 / scénario: Fayez Ghali / montage: Adel Mounir / musique: Guéhad Daoud / avec Ahmed Zaki, Taysir Fahmi, Kamal el-Chennawi, Magda el-Khatib / c. / s.-t. f. / 131'

Ahmed quitte son village natal pour aller étudier le cinéma au Caire où il retrouve son oncle. Le rapport entre ces deux hommes de générations et d'expériences différentes apporte beaucoup au jeune homme. Par ailleurs celui-ci est confronté à une affaire qui l'entraîne bien loin dans ses rapports avec sa fiancée et son entourage.

LE CHAUFFEUR D'AUTOBUS (Sawwâq al-Outoubus) de Atif el-Tayyib / 1982 / scénario: Bachir el-Dik / images Saïd el-Chimi / musique: Kamal Bakir / avec Nour el-Charif, Mirvet Amîn, Imad Hamdî, Nabila el Sayyid / c. / s.-t. f. / 100'

Un jeune chauffeur d'autobus en a vu de toutes les couleurs entre la guerre d'Octobre et celle du Yémen. Aujourd'hui la menuiserie de son père va être mise sous séquestre. Il se demande pourquoi et cherche à empêcher cela. Vit-il une guerre plus violente et plus meurtrière qu'au front? "Le film parle de la génération de la guerre d'Octobre. Où en est-elle avec la société de "l'infatâh" économique (ndlr: politique d'ouverture de l'Égypte aux capitaux étrangers mise de l'avant par le président Sadate) et les transformations sociales qui en ont découlé comme la boulimie matérielle, l'égoïsme et l'enrichissement sur son dos." (Iris Nadhmy, 1982)

Numéros déjà parus

- | | |
|---|---|
| 1- John Grierson | RAPPORT SUR LES ACTIVITÉS
CINÉMATOGRAPHIQUES
DU GOUVERNEMENT CANADIEN
(JUN 1938) |
| 2- Barthélemy Amengual | PRÉVERT, DU CINÉMA |
| 3- Pierre Véronneau | LE SUCCÈS EST AU FILM
PARLANT FRANÇAIS |
| 4- Vaclav Tille | LE CINÉMA |
| 5- Pierre Véronneau | L'OFFICE NATIONAL DU FILM,
L'ENFANT MARTYR |
| 6- Raymond Borde
Juan Chacon
Rosaura Revueltas | AUTOUR DU FILM
LE SEL DE LA TERRE |
| 7- Pierre Véronneau | CINÉMA DE L'ÉPOQUE
DUPLESSISTE |
| 8- Louise Beaudet
Raymond Borde | CHARLES R. BOWERS |
| 9- Madeleine
Fournier-Renaud
Pierre Véronneau | ÉCRITS SUR LE CINÉMA |
| 10- Georges Méliès | PROPOS SUR LES VUES ANIMÉES |
| 11- Actes du colloque
de La Rochelle | ÉCRITURES DE
PIERRE PERRAULT |
| 12- Actes du colloque
de l'Association
québécoise des
études
cinématographiques | LE CINÉMA: THÉORIE ET DISCOURS |

Essentiellement inscrite dans une perspective historique, cette collection vise à documenter ou à enrichir les démarches et les recherches qui se poursuivent ici ou à l'étranger. Réimpression d'écrits rares ou épuisés, publication de textes historiques qui dorment en archives, études et témoignages sur l'histoire du cinéma nationale ou internationale, tels sont LES DOSSIERS DE LA CINÉMATHÈQUE.

ISBN 2-89207-026-0