

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 Zulfiqar 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 châtimeut 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 déterminait 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 vit 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 manifestement 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 PARMIS 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...