

L'engagement cinématographique en Egypte depuis Nasser

Soutenu par Marie Lefebvre

le 21 juin 2005

Sous la direction de MM. Sanier et Sanmartin, enseignants-chercheurs

Année universitaire 2004-2005

Membre du jury : M. El-Gourari, professeur à l'IEP de Lyon

Table des matières

Remerciements . .	1
Introduction . .	3
Titre 1 : Les formes d'engagement cinématographique en Egypte . .	11
Chapitre 1 : L'engagement cinématographique en Egypte sous Nasser . .	12
A : La révolution du 23 juillet 1952 et la vague du réalisme . .	12
B : 1956/1967, du nationalisme à la désillusion . .	17
Chapitre 2 : Le cinéma engagé après la défaite de 1967 . .	20
A : L'influence du politique sur le cinéma engagé depuis l'annonce de la démission de Nasser . .	21
B : Un cinéma centré sur l'individu dans une société collectiviste . .	26
Titre 2 : le traitement des questions de société par ces réalisateurs engagés . .	31
Chapitre 1 : La question identitaire . .	31
Chapitre 2 : La question sociale . .	39
A. La stratification sociale et la lutte des classes . .	39
B. La rencontre : un épisode déterminant . .	40
C. L'insalubrité et la question du logement au Caire . .	41
D. La place de l'islam dans la société, la question de l'intégrisme . .	43
Chapitre 3 : L'Egypte et le monde . .	44
A. La question de l'identité arabe . .	44
C. La relation à l'occident : un rapport ambigu aux Etats-Unis . .	46
Titre 3 : Les obstacles qui freinent son développement . .	47
Chapitre 1 : La question du financement . .	48
A. Le cinéma reste une industrie . .	48
B. La concurrence audiovisuelle . .	50
C. Une exportation massive vers les pays du Golfe . .	54
Chapitre 2 : La censure . .	55

A. La censure étatique . .	56
B. Le poids grandissant des instances religieuses .	63
C. L'autocensure des artistes .	65
Conclusion : la solution de la coproduction .	67
Bibliographie . .	71
Ouvrages .	71
Articles de revue .	73
Documentaires cinématographiques .	73
Filmographie . .	75
Salah Abou Seif .	75
Youssef Chahine . .	75
Yousry Nasrallah . .	76
Atef Hetata . .	76
Annexes . .	77

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à Messieurs Les professeurs Max Sanier et Olivier Sanmartin, pour avoir accepté d'encadrer mes recherches et pour les précieux conseils qu'ils ont pu m'apporter.

Je tiens également à remercier Monsieur el-Gourari, pour sa participation à la soutenance de ce mémoire et ses encouragements répétés.

Enfin, ce travail n'aurait pas été le même sans l'appui de Monsieur Yves Gonzalez-Quijano, chercheur à l'institut français du Proche-Orient, qui me soutient depuis le début de cette recherche. Je le remercie très sincèrement de sa grande disponibilité.

Tous mes sincères remerciements vont enfin aux personnes de mon entourage qui m'ont conseillée et relue : Jean-Pol, Michèle, Frédéric, Vincent.

Introduction

Evolution du cinéma égyptien

Adopté au début du XX^e siècle en Egypte, le cinéma, jusque là occidental, prendra une nouvelle dimension, orientale. Le 7^{ème} art se développera à son rythme et selon ses propres critères dans un contexte tout à fait nouveau : le contexte arabe, et plus précisément, égyptien.

Plusieurs films phares ont été le fruit de ce processus créateur au sein de la culture visuelle arabe. Les films de Youssef Chahine ou de Salah Abou Seif en sont quelques exemples qui seront analysés au cours de cette étude.

Mais ce processus créatif en marche prendra un certain temps pour asseoir ses positions et peser dans un système cinématographique largement dominé par les films commerciaux à gros budget, basés sur le modèle hollywoodien, que Sadaddin Tawfiq a pu qualifier de films "**Bim, Bam, Boum**"¹, l'expression connotant à elle seule un certain vide artistique. En effet, seul le cinéma américain a eu les moyens financiers pour assurer pleinement la diffusion internationale de ses films populaires à visée commerciale, avec un réseau laissant peu de pays de côté. En conséquence, le genre "occidental", émanation de la culture populaire américaine, devint le terreau de la culture cinématographique internationale.

L'Egypte possède son propre cinéma commercial depuis les années 1920. Avec une

¹ Expression de Sadaddin Tawfiq in *Cinémas arabes : topographie d'une image éclatée*, Khémaïs Khayati, ed. L'Harmattan, Champs-visuels, 1996.

capacité de production inégalée dans le reste du monde arabe, ainsi qu'un pouvoir d'attraction et de référent pour la culture arabe en général, l'Egypte donna à son cinéma commercial la capacité de devenir "le" cinéma populaire du monde arabe.

L'influence de l'immense industrie égyptienne du film populaire devint si forte qu'elle fit considérer les films nationaux des autres pays arabes comme de simples extensions, voire des copies, des productions égyptiennes.

Youssef Chahine précisait d'ailleurs, dans un entretien avec Yves Thoraval, que **"grâce au cinéma égyptien, quand le président Nasser disait une "nokta" (plaisanterie), tout le monde arabe la comprenait"** ².

Cette citation montre bien l'importance de l'Egypte en tant que vecteur d'unification culturelle entre les différents pays arabes. La langue égyptienne joue ici un rôle primordial. Elle est en effet l'un des dialectes arabes les plus proches de l'arabe littéraire (celui des médias en général, langage soutenu), et offre donc l'avantage d'être aussi une langue facilement comprise dans tout le monde arabe. S'agissant des pays comme le Maroc ou l'Algérie dont le dialecte s'éloigne sensiblement du dialecte égyptien, le sous-titrage français a rapidement permis de pallier le problème (aujourd'hui, ces deux pays importent massivement les films égyptiens). Ainsi, si le cinéma égyptien a connu un tel retentissement dans le monde arabe, c'est aussi et surtout grâce à la langue employée, comprise aussi bien au Maghreb qu'au Machrek. ³ Cet avantage majeur, jumelé aux profondes avancées scientifiques et culturelles du pays, conféra donc à l'Egypte une place centrale dans le monde arabe.

Cet élan créateur, conjugué avec la bataille ouverte entre les mouvements intellectuels et les partisans gouvernementaux d'un statu quo, généra les circonstances dans lesquelles le cinéma égyptien se développa. Celui-ci devint populaire parce qu'il se voulait en continuité avec la culture folklorique égyptienne (qui oppose le Bien au Mal, la victoire du pauvre sur le riche) avec ses formes mélodramatiques si particulières, liant la danse, le chant, la passion et l'humour. Mais sa popularité fut aussi rendue possible grâce à une certaine libéralisation de l'esprit même du cinéma, prêt à affronter de nouvelles questions comme la place de la femme ou le conflit interculturel et inter ethnique dans une société multiple.

Avec la montée en puissance de nouvelles productions dans d'autres pays arabes ces trente dernières années, le cinéma arabe tend cependant à s'écarter aujourd'hui de son assimilation à la seule industrie égyptienne, même si l'influence de celle-ci sur la production à visée commerciale reste affirmée. La quasi-totalité des productions exportées concerne en effet les « soap opéras » égyptiens et leur corollaire, le cinéma commercial.

L'hégémonie de l'industrie égyptienne du film commercial était, dans un premier temps, principalement due au fait qu'elle constituait la seule alternative arabe aux

² Thoraval Yves, *Regard sur le cinéma égyptien*, ed. L'Harmattan, collection *Champs-visuels*, 1996, p. 4.

³ On divise communément le monde arabe en deux grands ensembles : le Maghreb (comprenant la Mauritanie, le Maroc, l'Algérie, la Libye et la Tunisie) et le Machrek (Egypte, Syrie, Liban, Arabie Saoudite, pays du golfe, Yémen, Oman, EAU).

productions américaines et françaises. Cet état de fait semble avoir perduré jusqu'à aujourd'hui, créant un carcan duquel il est difficile de se démarquer ; les quelques réalisateurs qui ont réussi à s'en libérer l'ont fait au prix d'efforts de création et d'une volonté d'engagement importants.

Ainsi le cinéma populaire égyptien a toujours eu non seulement ses propres référents et ses propres studios, mais aussi toute une série d'interdits et de conventions qui lui sont spécifiques. Il est de tradition, par exemple, que les fins de films ne montrent jamais une situation non résolue, il est impensable de voir le Mal l'emporter contre le Bien ou encore la condamnation d'un être innocent. Par ailleurs, les films commerciaux comportent un minimum de numéros de danse et/ou de chant. C'est ainsi que l'absence d'un de ces éléments dans un film égyptien destiné à un public populaire est perçue comme une trahison du contrat implicite passé avec le spectateur, dont le mécontentement se traduirait au box office.

Parallèlement au cinéma populaire, un cinéma de rupture marqué par un engagement social et politique s'est développé dès les années 50 avec Salah Abou Seif et Youssef Chahine. En 1969, Shadi Abdel Salam pose les jalons d'un nouveau cinéma égyptien avec *La Momie*. Suivra toute une nouvelle vague néo-réaliste dans les années 1980, avec Yousri Nasrallah, Mohamed Khan ou encore Atef el Tayeb.

Mais, depuis la fin du XX^e Siècle, le cinéma arabe se retrouve une fois de plus dans une situation délicate. Une actrice qui danse ou qui chante représente à nouveau un tabou et, par ailleurs, les collèges d'Art interdisent les modèles nues. Les pays arabes, l'Egypte incluse, ne considèrent pas leur cinéma comme une partie de leur héritage culturel national ou comme un art devant faire l'objet d'attentions et d'aides gouvernementales. Le cinéma n'est pas enseigné dans les universités et collèges des beaux-arts ; en outre, les journaux tendent à reléguer les informations cinématographiques aux pages consacrées aux loisirs plutôt qu'à les publier dans les pages culturelles.

Problématique et définition du sujet : le cinéma engagé en Egypte

L'analyse traite de l'ensemble des films égyptiens dont le réalisateur se dit porteur d'un message social ou politique. Ces réalisateurs ont voulu créer un cinéma différent, en opposition à un type de films d'un certain cinéma autoproclamé "dominant". (Le concept est principalement économique, regroupant les films que l'on dit classiques, de facture traditionnelle, programmés dans la totalité des salles de cinéma commerciales)⁴. Il regroupe les œuvres dont la narration s'écarte sensiblement des films habituellement diffusés. Le qualifier pose problème, tant sa définition s'organise toujours par opposition, par comparaison et par réaction à un cinéma qui monopolise les écrans et conditionne les mentalités.

Nous tenterons d'appréhender la situation et les perspectives d'un cinéma qui, avec une narration et une économie "différentes", tente de se frayer une place dans un paysage cinématographique aux allures de forteresse.

Bornes de l'étude

⁴ Thoraval Yves, *Une brève histoire du cinéma égyptien*, in *Les cinémas du Moyen-Orient*, ed. Ciné Séguier, 2000, pp. 137 à 139

Bornes chronologiques

L'étude porte sur l'engagement dans le cinéma égyptien depuis l'arrivée de Gamal Abdel Nasser au pouvoir, lors du coup d'Etat du 23 juillet 1952.

Plusieurs raisons m'ont conduite à circonscrire mon étude aux cinquante dernières années. En premier lieu, il m'a semblé important d'axer mon mémoire sur l'originalité égyptienne dans l'engagement cinématographique. Or, il semble qu'avant l'arrivée de Nasser au pouvoir, le cinéma était une industrie de pur divertissement, encadré par un carcan strict de règles préétablies.

Le réalisme, qui s'installe grâce au contexte politique favorable des années 50, change la donne et apporte un cinéma nouveau, engagé.

Par ailleurs, la difficulté de trouver des films égyptiens, même récents, rend impossible, (pour un mémoire réalisé en moins d'un an), toute analyse de films antérieurs à cette période. Nous reviendrons sur ces difficultés, ainsi que sur le manque de soin et d'ordre des archives cinématographiques en Egypte.

Sélection de réalisateurs pour l'étude

Au cours de mes recherches, plusieurs réalisateurs ont attiré mon attention en terme d'engagement.

Cependant, les sources bibliographiques et filmiques concernant le cinéma égyptien en France étant réduites à environ une dizaine d'ouvrages et à quelques films de Youssef Chahine, j'ai dû concentrer mon analyse sur un nombre limité d'auteurs : Salah Abou Seif, Youssef Chahine, Yousry Nasrallah ainsi qu'Atef Hetata.

Le choix de ces artistes fut orienté par la volonté de rendre compte d'une réalité sur le long terme, des débuts de l'engagement réaliste (avec Salah Abou Seif), aux jeunes espoirs du cinéma égyptien (Yousry Nasrallah et Atef Hetata), en passant par l'analyse de l'œuvre incontournable de Youssef Chahine.

Problématiques

Existe-il un cinéma engagé en Egypte ?

Il s'agit de mettre en lumière, à travers l'analyse de différents courants cinématographiques égyptiens (Titre 1), l'existence d'un cinéma engagé égyptien, même si cet engagement est souvent freiné et contraint (Titre 3), dans un pays musulman où règne un certain diktat des grandes institutions qui le censurent et le surveillent de près (l'Etat, les instances religieuses, mais aussi l'opinion publique ou les artistes eux-mêmes).

Sous quelles formes ?

Pour analyser les mouvements cinématographiques porteurs d'engagement, il convient de déterminer quelles formes peuvent revêtir cet engagement, ainsi que de circonscrire le champ de notre étude.

Il existe plusieurs formes d'engagement - même si la lecture première de ce mot nous incite à n'y voir qu'une acception politique - que nous analyserons dans un premier chapitre.

On peut distinguer trois formes principales d'engagement cinématographique :

l'engagement social, l'engagement politique et l'engagement artistique.

engagement social

Les films relevant de ce type d'engagement s'attachent à dépeindre les problèmes sociaux et à leur chercher des solutions. C'est ainsi que les films de Salah Abou Seif ou, plus récemment, d'Atef Hetata, affichent une volonté de recréer l'espace réel et de donner à voir - sinon dénoncer - la réalité sociale à travers des prises de vue, un choix de personnages et un scénario particuliers.

Nous tenterons d'apprécier les influences dont ce type de cinéma a pu se prévaloir, et en quoi il les aurait adaptées au milieu égyptien, lourd de contraintes. En effet, si le cinéma d'Abou Seif a pu être qualifié de cinéma réaliste, reprend-il pour autant toutes les composantes du mouvement néoréaliste italien ?

En montrant la réalité de l'après-guerre, le cinéma de De Sica et de Rossellini voulait figurer les Italiens et leur vie sans fioritures, mais il s'attardait aussi sur les moyens de réveiller un peuple désillusionné. Le réalisme égyptien est-il porteur des mêmes sortes de revendications ? Si les laissés-pour-compte d'une société ou les marginaux sont parfois idéalisés dans certains de ces films, l'intérêt de ces œuvres cinématographiques se situe surtout dans l'expression de la profondeur émotionnelle des personnages et les conséquences d'une conjoncture économique sur leur vécu.

Engagement politique

L'engagement politique peut être un engagement critique ou un engagement en faveur de l'Etat et sous sa direction (cinéma de propagande).

L'engagement critique

Il s'agit d'un autre type de cinéma engagé, plus progressiste, et même subversif, qui livre une critique radicale de la société et des institutions en place. Une des particularités de ce genre de film réside dans la précision avec laquelle l'origine du problème est exposée : démarche commune à Ken Loach, Costa Gavras et fréquente chez les cinéastes du Tiers-Monde (Iran, Inde, Argentine). Le refus actif d'accepter l'oppression, la révolte et la rage, deviennent des sources d'inspiration et des sujets d'analyse à travers l'expression cinématographique. Ce cinéma dénonce, s'insurge et refuse l'idée d'un "réalisme" politique nourri de compromissions.

Mais, en Egypte, l'engagement politique franc paraît difficilement réalisable, la censure s'attaquant au moindre dérapage « hors normes ». Nous verrons que l'engagement politique, dans un pays aussi autoritaire que l'Egypte, ne peut se faire que par des moyens détournés, le conflit frontal avec le pouvoir restant très délicat. L'engagement politique est souvent sous-entendu dans le cinéma égyptien non-commercial, plus qu'il n'est affirmé au premier plan.

Ces obstacles, auxquels s'ajoutent des contraintes historiques, culturelles, voire commerciales ou financières, ont empêché l'émergence d'un cinéma démocratique d'envergure et expliquent pourquoi le cinéma politique égyptien ne constitue qu'une part infime de la production cinématographique du pays. Ce mouvement restant minoritaire et ayant connu un essoufflement rapide, nous nous contenterons de l'évoquer sans en faire une analyse approfondie.

L'engagement au service de l'Etat

Le terme de « *propagande* » est défini dans le Petit Robert comme : « **une action exercée sur l'opinion pour l'amener à avoir certaines idées politiques ou sociales, à soutenir une politique, un gouvernement, un représentant. Action de vanter les mérites d'une théorie, d'une idée, d'un homme,... pour recueillir une adhésion, un soutien** »⁵.

L'art cinématographique a représenté une arme de propagande majeure pour les régimes totalitaires du III^{ème} Reich et de l'URSS de Staline. La puissance de l'image dans les films de Leni Riefensthal et d'Eisenstein contribuait ainsi à provoquer chez le spectateur une adhésion émotionnelle à l'idéologie du Parti au pouvoir.

Le cinéma engagé égyptien sous Nasser s'est largement inspiré du cinéma soviétique.

Engagement artistique

Ce type d'engagement correspond à la volonté du réalisateur de donner une vision tout à fait personnelle et esthétisée du monde. Le film d'auteur, en rupture avec les productions commerciales, implique non seulement des thématiques nouvelles, mais aussi une forme cinématographique nouvelle. S'agissant du cinéma égyptien, l'engagement artistique est constant et mis au service de l'engagement social ou politique.

Ce mémoire est scindé en trois grandes parties. La première partie (Titre 1) tente de décrire le cinéma engagé au fil de la chronologie, en l'insérant dans le contexte et le climat politique égyptien de la période concernée.

Une seconde partie (Titre 2) aura pour ambition la définition des thèmes majeurs abordés par ces réalisateurs "engagés". L'analyse est ici scindée en trois chapitres. Le premier chapitre propose un traitement de la question identitaire à travers le prisme particulier des réalisateurs sélectionnés pour cette étude. Le deuxième s'attardera sur la question sociale. Enfin, un troisième chapitre visera à explorer la vision de ces réalisateurs quant à la place de l'Egypte dans le monde. Cette étude n'a pas la prétention de démontrer comment ces thèmes sont traités par l'ensemble du cinéma égyptien. L'analyse est réduite aux seuls réalisateurs étudiés dans le corps du mémoire.

Jusqu'où l'engagement est-il possible dans un pays comme l'Egypte ?

Le titre 3 se propose de revenir sur les obstacles et contraintes qui sclérosent le cinéma dans ses élans novateurs, notamment lorsque la réalisation cinématographique est porteuse d'engagement et considérée par le pouvoir comme d'autant plus subversive.

La production du cinéma engagé est semée d'embûches, et son financement, risqué, reste un problème majeur. Nous verrons dans un premier chapitre comment les sujets propres au genre, ainsi que la façon de les exprimer, vont souvent à l'encontre des objectifs commerciaux et des perspectives sociopolitiques des producteurs, des studios et des distributeurs. En ce qui concerne les subventions d'Etat, les coopérations et le financement en provenance du milieu des affaires (de plus en plus fréquent), le conflit restera très important.

⁵ *Dictionnaire de la langue française, le Petit Robert, 1996.*

Dans un second chapitre, nous analyserons les différents modes de censure qui freinent les auteurs réalisateurs dans leur engagement. Le cinéma engagé se heurte aux mêmes obstacles que les livres ou la musique engagés : l'opposition idéologique, la crédulité d'un public bercé par les illusions entretenues par les médias de masse, les intérêts du système de production économique et les institutions établies. Le créneau du succès est étroit et aléatoire pour les œuvres de Salah Abou Seif, Youssef Chahine ou Atef Hetata.

Ces obstacles tiennent à plusieurs facteurs ⁶ :

Le caractère autoritaire des pouvoirs qui se sont succédés en Egypte

L'antinomie entre tout cinéma politique et les dictatures arabes, devenues financièrement incontournables pour l'Egypte et son cinéma

La domination sans partage du cinéma commercial sur l'industrie cinématographique

L'absence de force politique active comme fondement d'un cinéma politique

La dépendance des intellectuels politiques à l'égard du pouvoir accru destechnocrates.

Et pourtant, malgré toutes les difficultés évoquées, le cinéma engagé égyptien n'est pas moribond. Même s'il semble d'avance condamné, dans presque tous les cas, à être un cinéma marginal/marginalisé, le cinéma social a son public qui semble s'élargir année après année.

De même, un nouvel élan du cinéma engagé paraît s'être amorcé. Davantage de cinéastes sont enclins à traiter des sujets politiques ou militants. En outre, bien que le cinéma indépendant tende à disparaître, lentement happé par des structures de production basées principalement sur la rentabilité, on assiste actuellement à la résistance diffuse d'un cinéma d'auteur combatif (Atef Hetata, Youssef Chahine), un cinéma fait de protestation sociale et de réalisme, mais sans parti pris politique.

En conclusion, nous évoquerons la soupape que peut représenter pour ces réalisateurs la recherche de partenaires étrangers, que leur engagement s'exprime suite à l'exil ou grâce à une certaine coopération entre Etats : nous verrons ici comment la coproduction reste un moyen sûr de faire aboutir des projets censurés en Egypte.

Qui va au cinéma en Egypte ?

Voici quelques données chiffrées sur la fréquentation des salles en Egypte, visant à rendre compte de la particularité du public égyptien afin d'éclairer le propos sur l'éventuelle réception des films engagés par les Egyptiens.

Cependant, ce mémoire reste exclusivement centré sur la question de la production cinématographique et, en aucun cas, sur sa réception en Egypte. Ces quelques indications sont donc présentées à titre indicatif et ne feront pas l'objet d'une étude plus approfondie.

Un public citoyen

⁶ Hamzaoui Hamid, *Histoire du cinéma égyptien*, ed. Autres temps, 1997, pp. 72, 73.

80% des Egyptiens qui fréquentent les salles de cinéma habitent en ville et plus particulièrement dans l'une des deux grandes concentrations urbaines du pays : le Caire ou Alexandrie.

Ces deux pôles sont les zones les plus densément fournies en salles de projection et aussi celles qui comptent le plus de personnes susceptibles de s'y rendre. Cependant, des villes comme Port-Saïd, Suez, Ismaïlia, Assiout ou Assouan comptent plusieurs salles et un certain public. (Voir annexes, tableau 1 : répartition des salles en Egypte).

Les films étrangers qui se veulent porteurs d'une certaine réflexion sont vus par l'ancienne et la nouvelle bourgeoisie "technocratique", ainsi que par quelques intellectuels. Les films occidentaux de pur "assouvissement" sont vus par tout le monde.

Les films égyptiens, eux, ont avant tout pour public la moyenne et la petite bourgeoisie : marchands, techniciens, employés,...

En ce qui concerne les films étudiés dans ce mémoire, il est important de noter que si les films de Youssef Chahine, de notoriété internationale, sont vus par un public de plus en plus large en Egypte, il n'en reste pas moins que les quelques films engagés que compte le cinéma égyptien ne sont vus, compris et appréciés que par une certaine classe intellectuelle (bourgeoise), l'Egyptien moyen" restant beaucoup plus réceptif à ces fameux films "Bim, Bam, Boum" que nous avons évoqués précédemment.

Titre 1 : Les formes d'engagement cinématographique en Egypte

Le 7^{ème} art fait son apparition en Egypte en 1896, avec la projection de films importés dans les salles du Caire et d'Alexandrie. Les premiers films de fiction seront tournés en 1917 (*El Salam*). En 1929, l'adaptation d'une œuvre littéraire, *Zeinab*, inaugure le genre mélodramatique qui traversera l'histoire du cinéma égyptien jusqu'à nos jours.

En parallèle, les années quarante voient l'émergence d'un cinéma réaliste mettant en scène le petit peuple (Kemal Selim). Plus tard, pendant la révolution nassérienne, des mesures importantes seront prises, aussi bien institutionnelles que financières qui permettront de stimuler la production d'un cinéma d'auteur.

La distinction cinéma réaliste / cinéma d'auteur semble faussée par le fait qu'elle correspond plus à des périodes historiques qui se sont succédées qu'à des réalisateurs travaillant réellement de façon opposée. Nous verrons ainsi que le plus réaliste des cinéastes égyptiens, Salah Abou Seif, emprunte à l'auteurisme certaines de ses conceptions pour donner à son œuvre son unité et sa marque de fabrique.

Nous tenterons de montrer le caractère sui generis de cet engagement et l'ambivalence des réalisateurs concernés qui ne peuvent, in fine, s'inscrire exclusivement dans tel ou tel mouvement cinématographique.

Par ailleurs, cette partie vise à expliquer comment ces mouvements s'inspirent des formes cinématographiques préexistantes pour créer leur propre engagement.

Chapitre 1 : L'engagement cinématographique en Egypte sous Nasser

A : La révolution du 23 juillet 1952 et la vague du réalisme

"Ce qui est réaliste, c'est l'analyse ascendante qui part de la recherche des causes à la sphère de la société". Brecht, Sur le réalisme, p. 159.

L'intervention de l'Etat dans le cinéma

Le 23 juillet 1952, le coup d'Etat révolutionnaire des Officiers Libres, dirigés par Gamal Abdel Nasser renverse la monarchie du roi Farouk. Cette révolution marque l'intervention de l'Etat dans le 7^{ème} Art mais aussi l'accession au pouvoir de classes plus représentatives de la Nation, ce qui permet l'éclosion de nouveaux genres et oriente le cinéma vers les problèmes socio-politiques du pays. Par ailleurs, l'abrogation de la loi sur la censure de 1947⁷ crée un climat qui permet au réalisme de s'épanouir.

La révolution nassérienne propulse sur le devant de la scène des classes sociales dont nombre de cinéastes sont eux-mêmes issus (petite et moyenne bourgeoisie) et impulse une réelle dynamique cinématographique. Youssef Chahine, Salah Abou Seif et d'autres se lanceront dans de nouvelles " croisades idéologiques ", avec des films marqués par un engagement nouveau.

Par ailleurs, la nouvelle politique étatique vise l'implication des réalisateurs égyptiens dans le récit des grandes épopées de leur pays. Les réalisateurs engagés trouveront un nouvel élan à leur pouvoir créatif avec cette relance nassérienne de l'idée d'une nécessaire réforme globale du pays.

"Il y a quelque chose de nouveau qui commence dans le pays avec la révolution de 1952 et je l'ai reflété d'une manière spontanée dans mes tous premiers films. C'est l'amour que j'avais envers les gens simple en Egypte et surtout envers l'être le plus défavorisé, le fellah, qui poussait dans cette direction. Il est vrai que je parlais de la réalité paysanne, à cette époque, d'une manière folklorique et un peu romantique. Dans La Terre, j'en parle un peu mieux, car entre temps, j'avais fait mon apprentissage politique." Youssef Chahine, entretien de Magda Wassef, Paris, juin 1983.

Les prémices d'un courant réaliste avant Nasser : Kamal Selim

Le courant réaliste égyptien se présente, avant l'arrivée de Nasser au pouvoir, comme un courant rachitique et vulnérable qui doit faire face à la désaffection d'un public largement conditionné pour apprécier les films qui n'abordent aucune réelle question de fond.

" Notre classe moyenne ne désire pas voir le milieu dans lequel elle vit mais au

⁷ L'ordonnance de 1947 fera l'objet d'une analyse plus détaillée dans le chapitre 2 du Titre 3.

contraire aspire à voir les milieux qu'elle ne connaît pas mais qu'elle perçoit à travers les romans. [...] Voici quelques lieux qui doivent paraître dans un film : théâtre, Music-Hall, un grand hôtel, la bourse, le casino. [...] Il est demandé une grande concurrence amoureuse entre deux hommes qui aiment une femme. Voici le meilleur de ce que présente le cinéma. " Ahmad Badrakhan, réalisateur largement plébiscité des studios Misr, 1935.

En résumé, un bon scénario raconte une histoire d'amour entre trois ou quatre personnes dans un beau pays aux beaux paysages, voire, pendant un court moment, dans de splendides palais. Il est par ailleurs préférable de voir les héros vaincre les obstacles et vivre une belle fin.

Si Abou Seif reste le maître incontesté du réalisme égyptien, la première œuvre réaliste revient à Kamal Selim, qui a ouvert la voie du réalisme social avec le film *La volonté* (El Azima), tourné en 1939. Il est sans doute le premier réalisateur égyptien à être conscient d'un message, aussi bien artistique que sociologique, à transmettre à l'écran.⁸

Sur ce film, malheureusement introuvable en France, Charkaoui a écrit :

" Selim s'est aperçu que la plus grande partie de son public est composé d'ouvriers, d'artisans, d'employés. Il traite un problème tiré de la vie réelle du peuple égyptien, avec une technique subtile. Le succès foudroyant du film est dû à plusieurs raisons : l'auteur réalisateur a traité d'un problème social, un sujet convenable et solide, sans chants ni danses. ".⁹

Al Azima est un reflet de la situation sociale de l'époque. En fait, il s'agit d'un film sur la montée du secteur tertiaire en Egypte et le grand succès qu'il a rencontré dans la bourgeoisie citadine semble prouver à quel point elle s'est reconnue. Même si Kamal Selim a pu être confronté aux problèmes de la censure (qui prohibait entre autres à l'écran la vision des "quartiers sales, des maisons, des femmes du peuple voilées, les grèves, les réunions politiques" et plus généralement la moindre critique contre le système monarchique) ce film a bénéficié d'une certaine souplesse de la censure royale que son succès peut peut-être expliquer.

Pour Yves Thoraval, on trouve aussi dans ce film à connotation nationaliste un exutoire à la frustration des Egyptiens, économiquement colonisés par des étrangers et dominés par une puissance européenne.

Son autre film, *Le marché noir*, n'est pas centré sur une classe sociale comme dans *La volonté* mais sur les rapports entre l'individu et la société, dans le contexte des nombreux trafics qui prolifèrent pendant la seconde guerre mondiale, au profit d'une classe de parasites. Ce film analyse les causes sociales et politiques de l'injustice au quotidien.¹⁰

Salah Abou Seif et l'influence du néo-réalisme en Occident

Dans les années 60, les mouvements d'indépendance et la prise de conscience d'une

⁸ Charkaoui Galal, *Histoire de l'évolution du cinéma en Egypte*, mémoire inédit IDHEC, Paris, 1962.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Thoraval Yves, *Les cinémas du Moyen-Orient*, op.cit., p. 139.

certaine domination culturelle des pays occidentaux font naître la recherche d'une certaine authenticité.

" Ce n'est pas en filmant des gens et des quartiers qu'on est réaliste. Mon réalisme, je le puise du milieu authentiquement égyptien. Je suis issu d'un peuple qui a vécu une longue période de répression et de domination. Mon réalisme est le produit de cette histoire. ¹¹ " Salah Abou Seif.

Le courant cinématographique du « réalisme » cherche à donner l'impression de réalité et à imiter le réel. Le néoréalisme italien marque très largement l'œuvre de Salah Abou Seif. Rappelons-en brièvement les grandes lignes.

En 1948, Umberto Farbaro invente le terme "néoréalisme" pour désigner des œuvres qui articulent les principes du documentaire à ceux de la fiction naturaliste. Après la guerre, le néoréalisme devient un modèle international. Tournages en décors naturels et utilisation d'acteurs non professionnels marquent une réelle rupture avec la dramaturgie traditionnelle. Le principal progrès se trouve dans la volonté de ces auteurs de filmer des fictions comme des documentaires et de penser la structure d'ensemble de leurs films à partir d'un double matériau qu'ils contrôlaient.

La découverte du nouveau cinéma italien sera le début d'une nouvelle étape pour le cinéma égyptien. De retour d'Italie, Salah Abou Seif comparera la vie politique italienne et son corollaire égyptien, ainsi que leur expression cinématographique respective.

Son projet est de faire un cinéma qui soit le baromètre de la rue. Par sa conception du cinéma au service de la société, héritée de Kamal Selim comme nous l'avons souligné, mais aussi des romanciers russes, des théories des cinémas soviétiques d'Eisenstein ou Poudovkine, Abou Seif abordait le cinéma par son aspect "réaliste", à savoir la reproduction et l'interprétation des sentiments humains et des événements sociaux. ¹²

Selon Jacques Aumont ¹³ : " Le réalisme apparaît comme un gain de réalité, par rapport à un état antérieur du mode de représentation. Mais ce gain est infiniment reconductible, du fait des innovations techniques, mais aussi parce que la réalité, elle, n'est jamais atteinte."

L'on associe également au réalisme filmique l'idée de réalisme des sujets portés à l'écran. L'effet est le même pour une reconstitution historique, où nous devons accepter comme réel ce qui nous est présenté.

La question du réalisme ne dépend pas uniquement du réel, mais aussi d'un rapport de vraisemblance impliqué par le récit lui-même. Les sujets filmiques correspondent à l'histoire et s'inscrivent dans une certaine actualité événementielle.

Dans *Le Voleur de bicyclette*, la dramatisation narrative (famine, chômage, la sauvagerie de l'homme) étant directement accolée au contexte social, la vraisemblance de l'image est forte et apparaît comme une forme ou une figure directe d'authenticité. Ce

¹¹ Khayati Khémaïs, *Salah Abou Seif, cinéaste égyptien*, ed. Sindbad, 1990, pp. 169, 170.

¹² Khayati Khémaïs, *Salah Abou Seif, op.cit.*, p.50.

¹³ Aumont Jacques, *Le réalisme au cinéma, l'esthétique du film*, Paris, ed. Fernand Nathan, 1983, p. 96.

réalisme ne montre plus l'homme sans son contexte social, mais bien l'homme impliqué dans la société dans laquelle il se débat.

Dans ce film, l'expression filmique adoptée révèle la volonté nouvelle d'explorer davantage le réel. Le tournage en extérieur avec un minimum d'équipements, au détriment des décors en studio, favorise l'exposition de la réalité d'après guerre. On montre un bâtiment détruit durant la guerre, ce qui ajoute un surcroît de réalisme au récit. L'utilisation de plans larges et d'une profondeur de champ infinie permet d'offrir une nouvelle représentation d'un réel qui s'appuie sur la fiction.

Le réalisme de Abou Seif n'est pas non plus la transposition objective du réel. L'inclusion d'éléments dramaturgiques, l'intervention de la sensibilité d'Abou Seif et de ses scénaristes font de ses films des œuvres critiques qui interprètent la vie et ses transformations de façon tout à fait subjective.

Salah Abou Seif, un cinéma qui reflète l'image du peuple

"Mes films ne sont pas faits pour 5% d'intellectuels" ¹⁴ . Salah Abou Seif.

Pour Abou Seif, la culture nationale **"doit avant tout exprimer la vie quotidienne dans son mouvement, refléter ses complexités et révéler les perspectives d'avenir qui s'offrent à elle"** ¹⁵ . Ici, le mobile de base reste toujours le même malgré l'évolution de la société égyptienne et la transformation du pouvoir politique. Ce mobile est la lutte contre toutes les formes de pauvreté et leurs incidences.

Cette phobie de la pauvreté est une constante sur laquelle le réalisateur va construire son propre système cinématographique. La pauvreté va de pair avec l'expression de la vie quotidienne, base fondamentale du mouvement réaliste.

" La vision réaliste s'intéresse à la vie d'un homme normal beaucoup plus qu'à celle de l'homme exemplaire ou de l'homme unique, c'est-à-dire plus à l'homme qui représente les autres hommes qu'à celui qui ne représente qui lui-même. " ¹⁶

La majorité des personnages des films de Salah Abou Seif sont dépossédés de tout moyen de subsistance ou, s'ils en possèdent, ce moyen est mis en danger. Ils manifestent une insatisfaction qui, par moments, touche à la morbidité, comme chez Hassan dans *Le Contremaître Hassan* (1952) ou Haridi dans *Le Costaud* (1957). Cette insatisfaction est en réalité la résultante d'une structure sociale bouleversée par des changements imprévus dans la société et dans la cellule familiale, ce qui engendre un comportement axé sur des intérêts individuels et peut perturber la structure familiale et les ordres de responsabilité.

L'œuvre de Abou Seif dans son ensemble est centrée sur le dérèglement social dû à une société violentée dans son développement et déchirée entre un modèle conservateur et un modèle innovateur avec, le plus souvent, l'atomisation du groupe comme résultat.

Par ailleurs, les références à la culture populaire sont multiples et s'expriment, soit à travers des types sociaux (la mère, la belle-mère, le fossoyeur), soit par la mise en image

¹⁴ Khayati, Salah Abou Seif, *op.cit.*, p. 71.

¹⁵ *Ibid.*, p. 129

¹⁶ *Ibid.*

de situations d'où fuse le sens (le désarroi de Hassan, les relations de Abdel Sabur avec la communauté dans *Le Contremaître Hassan*). Le langage utilisé emprunte souvent au registre populaire. Dans la conception de Salah Abou Seif, le cinéma doit être le langage du peuple, sous-entendu, le lieu où se reflète l'image du peuple avec toutes ses composantes sociales, culturelles et politiques.¹⁷

Une mise en scène particulière

Pasolini disait : "*le cinéma me permet de maintenir le contact avec la réalité, un contact physique, charnel et je dirais même sensuel*".

Abou Seif, a suivi, tout au long de son œuvre, une politique de mise en scène bien particulière en faisant notamment intervenir des auteurs littéraires dans l'écriture des scénarii, en particulier N. Mahfouz ou en adaptant des œuvres littéraires. C'est à partir d'une logique littéraire que s'est formée sa logique cinématographique, d'où un travail conséquent sur les dialogues et leur profondeur. L'image se sert, dans le cinéma de Abou Seif, de la réalité pour atteindre ce réalisme que l'auteur désigne par "socialiste" (nous reviendrons sur ce que cela implique d'engagement politique plus loin), à savoir une mise en forme des forces secrètes, qu'elles soient psychiques ou sociales, qui freinent le déploiement des potentialités individuelles ou collectives positives.

Par ailleurs, le réalisateur assigne à l'expression cinématographique des buts bien précis : divertir, cultiver et évoluer, c'est-à-dire un but pédagogique affranchi des morales religieuses et sociales. Le divertissement et la culture sont les bases fondamentales du cinéma tel que le conçoit le réalisateur, à savoir une narration ou plus exactement une production de sens. L'usage de multiples annotations musicales, dialoguées, de situations puisées de la réalité égyptienne composent le style de ce metteur en scène. La volonté d'Abou Seif s'exprime aussi par le fait qu'il laisse à ses acteurs la possibilité d'adapter librement et d'intégrer, à leur manière, le projet cinématographique qu'il souhaite défendre.

L'usage de la lingua Aegyptiana¹⁸

L'usage de la langue peut aussi apporter une certaine différenciation. Salah Abou Seif a voulu, par sa façon d'aborder le réel dans ses films, se servir de la langue comme d'un vecteur de communication et de transmission. La langue égyptienne, dialectal proche de l'arabe classique, est entendu et compris dans la quasi-totalité du monde arabe. Plusieurs autres réalisateurs ont su se servir de cet atout pour faire passer un message, pour donner à leur film une touche particulière. En 1975, lors de la projection au Caire de *La Momie* de Chadi Abdel Salam, le public s'est écrié : "Pourquoi parlent-ils ainsi ?". C'est ainsi que le public, déjà surpris par le tempo lent du film qui jure avec la tonalité dominante du cinéma arabe, l'a été encore plus par les dialogues. En faisant parler à ses personnages l'arabe littéraire dans un film qui n'était pas un "péplum", le cinéaste a essayé de libérer le cinéma d'une conception "théâtrale" des dialogues et d'un genre, le feuilleton historique, servi en masse au téléspectateur arabe. Les personnages de *La*

¹⁷ Ibid, p. 140.

¹⁸ Revue *El-Quantara* n°26, hiver 1997-98, Institut du Monde Arabe, Paris.

Momie ont donné à la langue littéraire un statut cinématographique loin des tournures emphatiques. Il y a ici une volonté de rompre avec le modèle du laïus moralisateur de l'avocat ou du professeur qui suscite le rire par la préciosité de son discours. Dès l'apparition du parlant, le cinéma arabe a établi une nette cassure entre littéraire et dialectal. Si le film historique, pour asseoir sa prétendue objectivité, avait recours à la langue littéraire ou la langue du sacré, le drame et la comédie sociale utilisaient le dialectal pour mieux pénétrer les couches sociales.

Avec cette cassure linguistique, Abdel Salam marque sa différence et sa volonté de faire du cinéma autrement.

B : 1956/1967, du nationalisme à la désillusion

L'influence nassérienne sur le cinéma égyptien

Le 2 juin 1957, le ministère de l'orientation nationale crée un organisme pour consolider le cinéma égyptien en élevant son niveau artistique et technique. Le cinéma sera utilisé comme un instrument d'éducation et de propagande pour former le peuple égyptien. D'autre part, cet organisme doit effectuer des prêts aux producteurs et leur donner des garanties auprès des établissements de crédits.

En 1959, l'Institut Supérieur du Cinéma voit le jour avec le décret n°1439.

L'Egypte des années 60 est beaucoup plus mûre que celle des années 50. Le régime, qui a réussi à venir à bout de la crise de Suez et à construire le Haut-Barrage d'Assouan, malgré le refus occidental et grâce à l'aide soviétique, radicalise de plus en plus sa politique intérieure.

En 1961, Nasser décrète un certain nombre de lois dites "lois socialistes" dont une nouvelle réforme agraire ainsi que la nationalisation des grandes entreprises et des banques privées. Le cinéma est concerné par ces nouvelles lois et, en 1963, est créé l'Organisme Général du Cinéma. Présidé par Salah Abou Seif, il est chargé de la production, de la distribution et de l'exploitation des films en Egypte.

1965 est une année phare pour le cinéma égyptien : le pays participe à la production d'un très grand nombre de films, et le film égyptien confirme sa qualité artistique et créative, dans le monde. On assiste à l'arrivée de dizaines de réalisateurs internationaux, accompagnés de centaines de techniciens et d'artistes venus tourner leurs films. Parmi les nouvelles orientations imposées par le régime de Nasser, on trouve l'injonction faite au cinéma de s'intéresser sérieusement à la réalisation de films historiques, religieux et patriotiques.

Les films qui sortent à cette période (*La seconde épouse*, *Le Caire 30* et *Procès 68* de Abou Seif, *Les Révoltés* de Tawfiq Salah, etc.), produits par l'Organisme du Cinéma, sont proches de l'idéologie du régime de Nasser. On relève ainsi dix films sur les problèmes agricoles et les fellahs dans les années 60 parmi les 35 que compte la période 1927/1985. D'autre part, l'accent est mis, dans un certain nombre de films, sur la lutte des classes.

Jusqu'en 1966, un an après la mise en place du nouveau plan de Nasser, le cinéma

égyptien produit 1185 films, soit une cinquantaine par an ¹⁹.

L'engagement socialiste : Salah Abou Seif et Chahine

Le modèle socialiste, et même soviétique, est adopté par les réalisateurs égyptiens qui s'engagent, notamment Salah Abou Seif. Si on perçoit l'influence du néoréalisme italien d'après-guerre dans la structure filmique de son œuvre, il n'a jamais caché également son engagement pour la cause socialiste.

Dans son livre Ma conception du cinéma, Eisenstein explique comment l'Art est bien plus qu'un mot à ses yeux.

" Nous ne voyons dans l'Art qu'un des nombreux instruments utilisés sur les champs de bataille de la lutte des classes et de la lutte pour l'édification du socialisme. Dans la même catégorie que l'industrie métallurgique par exemple. [...] Le cinéma soviétique est donc un instrument de culture. Le film a pour objet de préciser divers problèmes en provoquant la discussion et en stimulant l'esprit des jeunes gens de notre pays. On ne produit pas des fils d'amour simplement pour exciter le public mais pour jeter quelques lumières sur les relations sexuelles et le nouveau code de morale qui a remplacé l'ancien. " ²⁰

En Egypte, Salah Abou Seif, dans un entretien avec Khémaïs Khayati, rappelle les buts qu'il assigne au cinéma socialiste ²¹. On y trouve la nécessité de :

- lutter contre l'art pour l'art,
- lutter contre les films qui ridiculisent le peuple,
- montrer les défauts du peuple et proposer des solutions,
- lutter contre toute déviation à l'intérieur du peuple, parmi les employés de l'Etat,
- appeler à l'unité des hommes contre les forces du mal,
- lutter contre les films étrangers et colonialistes,
- montrer la lutte des peuples arabes et africains, pour la justice, la paix, la liberté, l'unité et le socialisme.

" En tant qu'art de masse, le cinéma ne peut exister que si les masses possèdent la preuve qu'il est de leur côté. [...] Le cinéma socialiste s'adresse artistiquement au peuple, aux classes cultivées, aux ouvriers, paysans et soldats. " ²² " Salah Abou Seif.

Le cinéma socialiste a donc, pour Abou Seif, une réelle portée éducative. Il veut toucher le peuple, lui délivrer son message et établir une réelle communication avec lui. Il s'agit pour lui de dépasser la description misérabiliste de la pauvreté quotidienne et de passer de la critique du système social à l'exaltation du modèle socialiste.

¹⁹ Hamzaoui, *Histoire du cinéma égyptien*, op.cit., p. 76.

²⁰ Eisenstein S. M., *Ma conception du cinéma*, ed. Buchet-Chastel. Paris, 1971.

²¹ Khayati, *Salah Abou Seif*, op.cit., pp. 183 et 184.

²² *Ibid*, p. 182.

Le projet social d'Abou Seif s'inscrit dans un cadre cohérent, avec une structure stable pour base : une structure narrative que nous retrouvons dans tous ses films. En effet, chacun de ses films est axé sur les effets du sous-développement matériel et social. Il insiste aussi sur le moral, le psychisme de ses héros et montre que si l'aspect matériel et social du sous-développement est enrayé, il reste néanmoins une profondeur morale meurtrie susceptible de détourner tout acquis matériel et social à des fins non-communautaires, avec l'idée forte de " déviation ". Nous verrons dans le second chapitre comment la déviation du héros s'impose dans plusieurs des films engagés choisis pour cette étude.

Le travail d'Abou Seif ne vise pas uniquement à susciter un pouvoir mimétique et d'identification mais aussi l'éducation du collectif des spectateurs à travers la fusion du discours tragique et du discours comique.

L'objectif qui anime le projet cinématographique de Salah Abou Seif est la création d'un nouveau niveau de civilisation, en l'occurrence socialiste. Cette attention au rôle de l'Etat et cet appel à sa prééminence sont légitimés par la situation de l'époque où l'Etat était le seul producteur cinématographique jusqu'à 1970, date de la dénationalisation du secteur.²³

La relation réalisme/société est multiple et diverse, mais indissociable des mouvements sociaux. Il y a concordance certaine entre la conscience individuelle exprimée à travers les faits matérialisés et celle collective à laquelle appartient le créateur.

Un engagement socialiste au service du pouvoir ?

Abou Seif réalise des films dès 1946. La période pré-nassérienne est marquée dans l'œuvre de ce réalisateur par son film *Les aventures de Antar et Abla* (réalisé en 1948).

Ce mélodrame joué sur fond de bataille historique et héroïque contre les romains apporte peu à l'engagement socialiste de Abou Seif et ne serait retenir davantage notre attention.

En 1954, il réalise *Le Monstre (Al Wahch)*, puis en 1956, *La Sangsue (Chebab Imra'a)*. Dans ces films, Salah Abou Seif s'engage déjà dans sa vision très réaliste, avec la volonté de montrer aux spectateurs la réalité de la pauvreté de certains quartiers populaires du Caire et de leurs habitants. L'engagement est déjà « réaliste » et « socialiste » avec une mise en scène clairement orientée vers la nécessaire mobilisation des classes populaires face aux bourgeois au pouvoir. Salah Abou Seif nous montre l'aliénation des masses travailleuses et leurs mauvaises conditions de travail dans *Chebab Imra'a*. La critique sociale est déjà très forte et continuera de s'exprimer au travers d'une œuvre riche et engagée socialement. Cet engagement ne date pas de l'arrivée de Nasser au pouvoir et l'engouement socialiste de cet auteur réaliste semble tout à fait indépendant de l'endoctrinement politique voulu par Nasser. Il semble que le militantisme de Abou Seif, surtout inspiré de l'œuvre d'Eisenstein ou du mouvement néoréaliste italien, ne l'ai jamais contraint à accepter des films de commande de Nasser ou à n'aborder que l'aspect positif du socialisme au travers de ses films. Les ruelles sales, les bâtisses délabrées et les jupes déchirées de ses héroïnes, rappellent que Abou Seif

²³ Ibid, p. 27.

cherchait à montrer la réalité de son pays dans un but d'éducation des masses sans pour autant occulter les dérives et la misère d'un peuple que Nasser aurait davantage voulu conditionner à son profit.

En ce qui concerne Youssef Chahine, les choses semblent plus complexes. En effet, les liens profonds l'unissant à Gamel Abdel Nasser l'ont conduit, plusieurs fois, à accepter la réalisation de films de commande. Ces films, *Saladin* notamment (réalisé en 1963) donnent une vision esthétisée de la réalité égyptienne, avec la volonté, pour ce film en particulier, de revenir sur un épisode glorieux de l'histoire égyptienne : grande fresque nationaliste dédiée au héros mythique du monde arabe, vainqueur des croisés et de Richard cœur de Lion, faisant de Chahine un cinéaste officiel.

Ces films me semblent clairement identifiés comme ayant été des films de propagande, dans la mesure où, demandés par Nasser, ils avaient pour but affiché de recentrer les Egyptiens sur leur histoire et leur passé glorieux, pour aller de l'avant et redonner à l'Egypte sa grandeur passée.

Cependant, la plupart des films de Youssef Chahine restent de sa propre facture, avec la volonté de s'engager et de livrer sa vision propre du monde et des événements secouant son pays. Il sera l'un des précurseurs en terme d'engagement, après la débâcle de la guerre de 1967 contre Israël, pour railler les manipulations d'un pouvoir corrompu.

Ainsi, le réalisme égyptien porte en lui les influences italiennes d'après guerre, tout en adaptant les formes du néoréalisme au contexte local. Ce mouvement est par ailleurs largement marqué par le contexte politique intérieur tumultueux des années Nasser.

Cependant, son apport en termes de lutte et d'avancée sociale reste fort modeste.

En effet, même si ce type de cinéma révèle certaines facettes de la société égyptienne de l'époque, il n'en reste pas moins qu'il n'apporte aucun regard vraiment neuf à l'ensemble du corps social ; car de tels films ne devancent pas leur temps et ne traitent, pour l'essentiel, que de sujets dont les mentalités sont d'ores et déjà imprégnées.

Chapitre 2 : Le cinéma engagé après la défaite de 1967

L'annonce de la démission de Nasser après la défaite de l'Egypte dans la guerre contre Israël en juin 1967 provoque angoisses et attentes d'un peuple ne sachant plus où aller sans son guide. Encore largement soutenu par son peuple, Nasser restera à la tête du pouvoir jusqu'à sa mort, en 1970. Cependant, nous traitons ici cette période à part dans la mesure où les "années glorieuses" du nassérisme semble révolues, laissant place au doute et à la désillusion. L'atmosphère qui règne en Egypte va encore se détériorer avec la vague de dénationalisation du secteur public.

Avec la désillusion du nassérisme, les réalisateurs engagés dans le réalisme "socialiste", comme Salah Abou Seif ou Youssef Chahine pour ses premiers films, doivent trouver d'autres formes d'expression. Si le premier parviendra difficilement à sortir du genre réaliste, Chahine trouvera une énergie créative toute nouvelle pour nous donner le

meilleur de son œuvre : s'écartant de plus en plus du réalisme pour nous communiquer sa vision du monde et du cinéma, Youssef Chahine devient "l'auteur réalisateur" égyptien le plus connu, dans son pays comme à l'étranger.

A : L'influence du politique sur le cinéma engagé depuis l'annonce de la démission de Nasser

1967-1971 : une période troublée

Au moment où le cinéma égyptien semble avoir trouvé un certain équilibre et s'orienter vers une production de qualité, le départ de Nasser entraîne une crise sans précédent et le retour d'un cinéma purement commercial.

Le cinéma politique après la défaite de 1967

A partir de 1968, le cinéma égyptien va produire toute une série de films politiques ou politisés sur les causes de cette défaite inattendue. En 1968, Salah Abou Seif réalise *Le Procès 68*, dans lequel il expose explicitement les raisons de la perte de la guerre par l'Egypte, et en accuse la malhonnêteté des dirigeants.

De 1967 à 1970, le cinéma égyptien va connaître une grande agitation, notamment après les diverses manifestations des étudiants en 1968. On assiste à la constitution de plusieurs associations de cinéma, conduits par les jeunes critiques et les réalisateurs mais aussi les cinéphiles²⁴. La première réaction, liée au mouvement de contestation de la jeunesse égyptienne, fut la création de la « Société du nouveau cinéma », composée de scénaristes, metteurs en scène et de critiques de films. Cette nouvelle société, effective en 1969, avait pour but affiché la production de films engagés politiquement, en opposition à la mouvance du *film-fleuve* égyptien qui prévalait jusque là.

Ce groupe se fixe comme but de créer un nouveau langage cinématographique capable de refléter la société égyptienne moderne. Ils exposeront leur projet au premier festival international du jeune cinéma de Damas en avril 1972. Ils rejettent en bloc le cinéma égyptien (y compris Abou Seif et Chahine) et les cinéastes qu'ils considèrent traditionalistes et peu révolutionnaires. Ils veulent faire un cinéma nouveau, plus proche de la réalité politique. Mais cette association (composée de Abdel Khaliq, Ahmad Rachid et d'autres tel Tewfiq Salah) est vite démantelée. Guy Hennebelle nous en donne une explication rationnelle :

" Deux thèmes préoccupaient principalement ses membres : l'analyse de la défaite de juin 1967 et la défense et l'illustration de la cause palestinienne. Deux thèmes qui ne plaisent pas au pouvoir. Et le régime d'Anouar El-Sadate a entrepris de démanteler la " Gama'at as sinima al gadida." ²⁵

Le projet politique de Chahine

Toutefois, Chahine semble renaître avec le choc de la défaite. Les sept films qu'il a

²⁴ Hamzaoui, *Histoire du cinéma égyptien*, op. cit., p. 102

²⁵ Hennebelle Guy, *15 ans de cinéma mondial*, pp. 226, 227.

réalisés entre 1969 et 1981 constituent une unité où l'histoire moderne de l'Egypte, des années 30 aux années 80 est mêlée tantôt à la vie personnelle du cinéaste, tantôt à la vie du peuple (*la Terre* en 1968, *le Choix* en 1970 et *le Moineau* en 1972).

Ainsi, *la Terre* illustre la lutte des fellahs de Haute-Egypte contre les féodaux de 1933, au temps de la domination anglaise, sous la monarchie de Farouk ; *le Choix* s'inspire de la déroute des intellectuels égyptiens après la défaite de 1967 ; *le Moineau* dresse le procès de la nouvelle classe qui prend le pouvoir en juillet 1952 en oubliant ses principes et objectifs.

L'œuvre de Chahine peut être scindée en plusieurs périodes. Sa première période est marquée à la fois par la naissance d'une écriture novatrice et l'ébauche d'une réflexion sociale et politique. *Ciel D'enfer* (1954) ou *Gare centrale* (1958) sont à cet égard des jalons essentiels. A ce début prometteur succède une période difficile constituée de films commerciaux ou de commande.

La pensée politique de Chahine, d'abord imprécise, va progressivement se cristalliser en une dénonciation plus radicale. Les luttes n'apparaissent plus à la manière d'une toile de fond comme c'était le cas dans *Gare centrale* (1958). *La Terre*, premier volet de la trilogie, marque le commencement de cette orientation déterminante.

Avec *Le Choix* (1970), Chahine montre le déchirement de l'intellectuel après la défaite de 1967 infligée par Israël et dénonce l'impuissance des élites à assumer leurs responsabilités, exposant ainsi l'incertitude du nationalisme nassérien. Ce film est l'un de ses films les plus controversés, l'un des plus intéressants de sa série "psychanalytique". L'histoire en a été inventée par lui. Le sujet, selon Chahine, est une complexe allégorie des intellectuels égyptiens que l'effet de la gloire et du succès matériel embourgeoise et tient à l'écart de la lutte réelle de libération nationale, regardant les masses du pays de loin et abstraitement. Chahine décrit ici le phénomène de l'aliénation intellectuelle citadine.

Il poursuit davantage sa dénonciation dans *Le Moineau* (1972), en donnant cette fois le premier rôle au peuple. Jusqu'à la sortie du film, la guerre des six jours et la façon dont le peuple égyptien a accepté cette défaite étaient des sujets tabous. Par l'illustration des causes de l'échec, le film cherche à donner au peuple des raisons de ne pas désespérer. Il présente un antagonisme de classes sociales : une bourgeoisie corrompue qui détourne à son profit les instruments du développement économique de la nation et le peuple utilisé pour la défense du territoire, puis exploité. *Le Moineau* reprend l'idée de nouveau cinéma et montre des signes de désintéressement face à la structure narrative classique. Ce film donne aussi l'orientation vers laquelle Chahine souhaite progresser, sa volonté de rompre avec les films produits jusque là et aussi son détachement du mouvement réaliste pour aller vers ce qu'on peut désormais appeler "le cinéma d'auteur".

Son film fut censuré en 1971, pour revenir sur les écrans deux ans plus tard, après la guerre du Kippour, en 1973. A l'époque, le ton agressif du film avait déplu aux autorités gouvernementales.

Ce film, il est vrai, reste une œuvre plutôt non-conventionnelle : sa forme narrative dramatique, centrée sur les thèmes du crime et des investigations, marque une rupture nette avec la structure filmique traditionnelle. On retrouve la volonté de parler de l'homme

en tant qu'individu, et non en tant que partie d'une masse.

Chahine semble donc avoir créé un genre cinématographique particulier, mélange de genres et d'influences que lui seul retranscrit de cette manière. On le dit trop individualiste pour se placer en porte-parole de sa nation, mais le souhaite-t-il ? Et son talent ne réside-t-il pas précisément dans cette capacité à décrire les aspirations des masses à partir de l'individu ?

Avec ces films *l'Emigré* (1994) ou *Le Destin* (1997), Chahine rappelle les dangers de l'extrémisme religieux. Il s'engage ici encore de façon nette, pour la liberté de pensée et d'action de chacun.

Les messages politiques contenus dans les films de Chahine, parfois simplifiés, sont partiellement déguisés sous des allégories narratives comme par exemple la scène montrant un groupe de jeunes nationalistes dans *Alexandrie pourquoi ?* (1978), planifiant l'assassinat de Churchill tout en gardant contact avec les Frères Musulmans. Ici, Chahine fait allusion à l'émergence des Officiers Libres et à leur coopération avec les fondamentalistes musulmans à l'aube de l'indépendance et nous le montre sur fond d'expérience personnelle. Il est important de noter que ces assertions politiques dans le film s'opposent à l'histoire principale qui participe d'une autobiographie narrative. Alors que celle-ci adopte une vision largement subjective et s'attarde essentiellement sur le personnage principal, les allégories politiques parallèles sont racontées avec un souci visible d'objectivité et ne montrent aucun des protagonistes.

La lutte pour l'expression personnelle et l'indépendance financière

La principale nouveauté du cinéma "d'auteur arabe" tient à la lutte radicale pour l'expression personnelle. Une autre de ses innovations est la dissociation avec le message politique global ou avec l'objectivité ostensible de l'analyse (comme c'est le cas dans le mouvement réaliste égyptien).

Comme ailleurs, le cinéma d'auteur arabe se bat pour obtenir une assise économique indépendante. Partout dans le monde arabe, le degré de liberté qu'un réalisateur peut espérer obtenir de la bureaucratie ou des censeurs de son pays, dépend pour une large part de sa capacité et de sa détermination à se battre et à prendre des risques. En Syrie, par exemple, l'émergence d'un cinéma d'auteur n'aurait jamais pu se concrétiser sans l'appui de l'organisation publique des films nationaux. Les financements vont des compagnies de production détenues par l'Etat aux possibilités de coproduction avec des producteurs étrangers, en passant par l'appel de fonds publics.

Or, de manière générale, le secteur public n'a jamais aidé les réalisateurs égyptiens à faire leurs films et n'a jamais offert aucune alternative face à l'expansion des productions de type commercial, les obligeant de ce fait à se tourner vers le privé. Il n'existe aucun fonds qui, géré par les metteurs en scène eux-mêmes, permettrait l'aboutissement et la réalisation de leurs films sans toutes les contraintes externes qui se greffent habituellement (censure et autre, comme nous le verrons ultérieurement).

Youssef Chahine tenta de mettre sur pied une compagnie de production privée (La Misr International) dans les années 70. Mais si la compagnie a pu survivre et permettre de diffuser ses films sans entraves, c'est essentiellement grâce aux financements étrangers

(principalement occidentaux) et à la coproduction avec des compagnies étrangères. Nous verrons plus loin en quoi la coproduction à l'étranger symbolise une alternative et pourquoi tant de cinéastes arabes finissent par y avoir recours.

L'engagement depuis 1972 : apparition du film politique

La période 1971/1980 marque un tournant important dans la relation du cinéma égyptien avec la politique. *Le Moineau*, qui avait été censuré en 1971, montre les masses dans les rues du Caire, après le fameux discours de Nasser, qui scandent : "*Nous nous battons ! Nous nous battons !*" alors que sur le trottoir d'en face, on peut voir la voiture d'une entreprise publique contenant des objets volés proposés à la vente pour le compte d'un bandit.

Au milieu des années 70, après l'accession de Sadate au pouvoir, un changement important eut lieu dans la nature du régime, transformant radicalement l'économie, la culture et la politique. L'économie dirigée fut officiellement abandonnée pour l'économie de marché. L'Egypte intégrait le processus capitaliste mondial. Les transformations ont rejailli naturellement sur le système social et la culture.

Ainsi, la politique de l'Infitah²⁶ va permettre à certains films, réalisés dans les années 70 et censurés jusque là, de refaire surface. Cette nouvelle tolérance peut se comprendre par le fait que la plupart de ces films constituaient des critiques de l'époque nassérienne.

Le nombre de films critiques et politiques a connu une nette augmentation durant cette période. L'expression "film politique" se répandit parmi les cinéastes et les critiques.

La " nouvelle vague nilotique des années 80, 90

Une "nouvelle vague" du cinéma égyptien s'est manifestée au cours des années 80, sans apporter d'orientations vraiment nouvelles. La critique sociale devient plus discrète, abordant la vie quotidienne au détriment des grandes problématiques ; la société égyptienne est décrite de façon plus subtile.

Le jeu des acteurs, souvent les mêmes que pour les mélodrames et les comédies musicales (qui restent majoritaires) satisfait la demande du public en intensifiant les effets dramatiques²⁷.

La notion de Cinéma d'auteur

Au sens premier du terme, tout cinéaste est un auteur. Cependant, l'expression consacrée de " cinéma d'auteur " ne se rapporte nullement à l'ensemble des cinéastes, mais à une minorité d'entre eux, par opposition au cinéma commercial soumis aux impératifs de la rentabilité, et, en conséquence, des goûts du plus grand nombre.

C'est ainsi que le cinéma d'auteur (que l'on appelle aussi " indépendant ") rassemble des metteurs en scène qui font le choix de se placer en marge des contraintes économiques propres aux productions cinématographiques (d'où des films à petit budget et avec des acteurs hors "star-system") pour, en contrepartie, s'autoriser une démarche

²⁶ Politique d'ouverture des marchés aux capitaux étrangers et notamment occidentaux, impulsé par Anouar El-Sadate en 1970.

²⁷ Wassef Magda (Sous la dir. de), *Egypte, 100 ans de cinéma*, Institut du Monde arabe, Paris, 1995, p. 155.

créative qui s'inscrit à l'encontre du conformisme ambiant²⁸.

Dans ces conditions, peut se prévaloir d'être un auteur à part entière tout cinéaste qui possède une conception novatrice de la façon de faire du cinéma, une vision personnelle de la réalité (donc, un regard subjectif), voire un univers mental qui lui est vraiment spécifique.

Un quarteron de cinéastes novateurs

Plusieurs cinéastes se démarquent au sein de ce mouvement : Mohammed Khan, Atef el-Tayeb, mais aussi une femme : Asma el-Bakri, avec son adaptation brillante du roman d'Albert Cosseray *Mendiants et orgueilleux* en 1990.

Avec *Coup de Soleil* (1980), Mohammed Khan est le premier à aller dans le sens du cinéma d'auteur. En effet, le regard de Khan sur le Caire et ses quartiers n'appartient qu'à lui et c'est une vision très personnelle de la ville qui nous est donnée dans ce film. Avec ce réalisateur novateur, il arrive que le lieu prenne le pas sur le sujet et devienne l'axe du film, le moyen de montrer des types différents, des personnalités auxquelles le public égyptien n'est pas habitué. Dans *La Ballade d'Omar* (1986), Khan nous mène sur les routes d'Egypte, ses villages, ses quartiers inconnus, derrière des personnages atypiques et hauts en couleur. Le lieu devient vivant : un personnage à part entière. Mohammed Khan s'impose notamment de tourner tous ses films en extérieurs. Refusant les décors de studios (qui symbolisent l'âge d'or des années 30 à 50), Khan préfère filmer ce qu'il connaît, sa ville natale : le Caire.²⁹

Dans *La femme d'un homme important* (1987), Khan met en scène chronologiquement, au lendemain de la fin de l'idéalisme nassérien, l'arrivisme d'un bureaucrate d'une ville de Haute Egypte qui choisit son épouse, fille d'une famille de classe moyenne, en fonction des nécessités sociales de son ascension dans les hautes sphères du pouvoir.

Inspiré d'un roman de Yéhia Al Taher Abdallah, *Le Collier et le bracelet* (1986), de Khaïri Bechara souligne les dures traditions rurales de la Haute Egypte et pose la question du statut de la femme à Louxor et Assouan. A sa sortie, ce film remporte un succès phénoménal et Bechara est reconnu comme un auteur au style très personnel. Dans *Ice-cream à Glim* (1992), dont le sujet est la perplexité des jeunes et leur recherche d'objectifs donnant sens à leur vie, il présente des scènes parfaitement atypiques, avec un rythme musical soutenu. Avec ces deux derniers films, Bechara a montré, comme Mohammed Khan, sa capacité à transcender le sujet par le style, à valoriser l'expression esthétique face à la valeur de l'idée.

Raafat Al Mihi est le troisième réalisateur de ce quarteron de cinéastes novateurs. Si son premier film (*Des yeux toujours éveillés* en 1981) ne comporte aucun indice de ce nouveau style, *l'Avocat* (1984) révèle un style bien personnel, une sorte de "fantaisie dramatique" mêlant critique sociale caustique et élucubrations. Dans ce film, un avocat utilise son intelligence pour fomenter, derrière les barreaux d'une prison, un complot

²⁸ Jeancolas J.-P. (Sous la dir. de), *L'auteur du film : description d'un combat*, Institut Lumière, ed. Actes Sud, 1996.

²⁹ Benard Marie-Claude, *Le Caire et le cinéma égyptien des années 80*, CDEJ, Le Caire, 1989.

impliquant les autorités. C'est justement parce qu'il place son film dans un contexte fantaisiste et imaginaire que Al Mihi peut se permettre une critique sociale et politique acerbe. Il peut ainsi (et il ne s'en prive pas) s'attaquer à des valeurs que personne n'aurait songé à remettre en cause. Dans ses films, Al Mihi propose une approche très particulière et tout à fait personnelle, qui s'inscrit cependant dans la mouvance ("l'école" privilégiant "le lieu"), mise en avant par Khan et Bechara, chacun à sa manière.

Enfin, Atef Al-Tayeb a su s'imposer dans ce contexte novateur, avec notamment *Le Chauffeur d'autobus* (1983), accueilli avec enthousiasme par le public et la critique, film qui bouscule pourtant quelque peu la tradition égyptienne. Ce film constitue un véritable appel à un réveil de la conscience, éclairant les zones d'ombres de la société égyptienne sans fioritures. Son ultime tentative pour associer style poétique et analyse, *Nuit chaude*, pourrait constituer le signe d'une nouvelle étape, l'amorce d'un style cinématographique particulier ayant toutes les caractéristiques de l'école nouvelle en pleine éclosion.

Les films d'Atef Al-Tayeb et de ses prédécesseurs renforcent l'impression d'une nouvelle "école" cinématographique en gestation en Egypte. Les trois caractéristiques qui ressortent de cette "nouvelle vague" sont : la présence intense du lieu, une nouvelle description de l'univers égyptien tel qu'il est, de nouvelles méthodes d'expression.

Ces quatre réalisateurs ont ainsi contribué, d'une manière informelle, par leur facture respective, à jeter les bases d'un courant cinématographique égyptien spécifique des années quatre-vingt. Que son impact soit reconnu ou nié, cette "école" a influencé un certain nombre de jeunes réalisateurs qui, en prolongeant le mouvement existant plus qu'en suscitant un réel mouvement créatif, s'imposeront par la suite dans les années 90. Le plus talentueux en est certainement Atef Hetata, dont l'engagement a pu s'exprimer dès son tout premier film : *Les portes fermées* (1999).

B : Un cinéma centré sur l'individu dans une société collectiviste

Le "moi je" de la caméra

La théorie d'Astruc

Selon Alexandre Astruc, la posture de la caméra subjective permet un point de vue subjectif du spectateur s'identifiant au personnage. Ce que voit le personnage, ce qu'il ressent, ce qu'il perçoit du monde, le spectateur le ressent aussi et le lit à travers la conscience du personnage.

La caméra est alors un véritable ressort de la narration car elle est le regard de la caméra sur les personnages à travers l'histoire. La caméra représente aussi le point de vue du personnage, le point de vue de l'auteur, la machine à point de vue³⁰.

Astruc assigne à la caméra le rôle d'intercesseur entre la fiction et le spectateur, entre l'acteur et la mise en scène. Pour lui, le "je" du spectateur compte autant que celui de l'auteur, si ce dernier veut être lisible. Il attribue au cinéma la capacité de créer des

³⁰ Alexandre Astruc, *L'avenir du cinéma*, Ecrits de 1942-1984 : *Du stylo à la caméra...et de la caméra au stylo*, Edition de l'Archipel, Paris, 1992.

œuvres équivalentes à celle de Proust ou de Faulkner, par l'utilisation dans le récit de cette première personne du singulier.

Astruc cherche en fin de compte à induire que la toute-puissance de l'auteur arriverait à donner l'impression que le film qui se déroule devant lui serait écrit par le spectateur du film, car ce sont "ses propres projets, son attente, ses désirs".

L'importance du "je" dans le cinéma d'auteur

Les réalisateurs qui se réclament du cinéma d'auteur ont à cœur de montrer en quoi leurs films constituent un apport, une création, malgré leurs emprunts à la littérature ou aux textes des scénaristes.

L'une des caractéristiques principales d'un film "d'auteur" repose sur la façon très personnelle avec laquelle le réalisateur réussit à montrer son idée. Personne ne s'attend à trouver dans un film d'auteur l'expression objective d'une situation. Au contraire - et c'est même ce qui fait du cinéma d'auteur un genre à part touchant un public particulier - le spectateur qui voit un film de Youssef Chahine, s'il est quelque peu averti, sait qu'il va assister à une version très subjective de la réalité.

C'est même cette "marque", cette "signature" qui donne aux films d'auteur leur particularité. Que vous sachiez ou non de quoi parle le dernier film de Yousry Nasrallah, si vous en avez déjà vu et que sa position dans ses films vous intéresse, vous irez à la séance. C'est alors le nom du réalisateur et sa façon de montrer les choses que vous souhaitez retrouver et qui compte pour vous.

Le héros en tant qu'individu : auteurisme et autobiographie

A partir du moment où l'on admet que le film d'auteur est l'œuvre, la création, du réalisateur et qu'il donne sa vision du monde à travers elle, la question se pose de savoir où se situe la frontière entre la "fiction d'auteur" et l'autobiographie filmée.

En 1957, François Truffaut écrivait : "Le film de demain m'apparaît plus personnel encore qu'un roman individuel et autobiographique, comme une confession ou comme un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé : cela pourrait être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs dernières vacances et cela plaira forcément parce que ce sera vrai et neuf...Le film de demain sera un acte d'amour".

En donnant sa vision d'un problème de société, l'auteur-réalisateur exprime sa pensée, ses attentes, ce qu'il refuse, ce qu'il nie ou encore ce qu'il souhaite voir évoluer. Cependant, et c'est là une des fonctions du réalisateur de fiction, il décrit la réalité en y apportant des éléments imaginés par lui pour le film. La part de création est tout aussi importante dans le récit et c'est un point sur lequel les réalisateurs qui se réclament de cette mouvance insistent.

Même si, au sommet de sa notoriété, Youssef Chahine, par exemple, a mis en scène dans son dernier film, un récit purement autobiographique, dans lequel il se livre, *Alexandrie...New York* (2004), le réalisateur, dans tout son parcours, n'a pas seulement mis à jour son propre univers. Qu'il s'engage politiquement en retraçant la guerre des six

jours ou la défaite qui s'ensuit (comme dans *le Moineau*) ou qu'il dépeigne la réalité sociale des masses égyptiennes, comme dans *Gare Centrale*, Youssef Chahine nous donne toujours à voir un univers de conte. Il reste dans l'imaginaire collectif un auteur unique dont l'œuvre offre sa propre vision de la vie. Créateur égyptien de la fantaisie autobiographique (*Alexandrie pourquoi ?*, *Alexandrie...New York*), le message de Chahine n'est pas purement et simplement politique ou social.

Le film *Alexandrie pourquoi ?* (1978), est un film semi-autobiographique mais a aussi pour toile de fond les problèmes du quotidien dans un pays arabe. C'est le premier d'une trilogie avec *Les contes égyptiens* (1982) et *Alexandrie maintenant et à jamais* (1990).

Yahia, le personnage principal de *Alexandrie pourquoi ?*, l'alter-ego du réalisateur, monte progressivement les échelons scolaires du prestigieux Victoria College d'Alexandrie, mais semble beaucoup plus intéressé par les célébrités du cinéma hollywoodien : Ginger Rogers, Fred Astaire,... Il rêve de devenir acteur mais l'Egypte traverse une période difficile, nous sommes en 1942, au plus chaud de la seconde guerre mondiale. Les Allemands approchent d'Alexandrie et le marché noir est florissant. Les camarades ambitieux de Yahia planifient leur départ à l'étranger, tandis que lui-même est contraint de commencer un stage dans une banque. Quand il arrive finalement, à la surprise générale, à décrocher son diplôme, ses proches se cotisent pour lui permettre de voyager.

Ce film raconte aussi de nombreuses autres petites histoires annexes qui, ensemble, donnent l'image d'une Alexandrie pré-Nassérienne largement cosmopolite.

En 1982, Chahine achève son second film "semi-autobiographique" avec un *conte égyptien*, pour lequel il écrit lui-même le scénario. Dans ce film, il dépeint sa carrière en tant que réalisateur. A son habitude, il adresse aussi des messages politiques forts, montrant son admiration pour Nasser tout en dénonçant le manque d'intérêt porté par les pays européens aux problèmes des pays du Tiers-Monde. Le film montre sa propre renonciation au rêve occidental, mais aussi comment, en tant que réalisateur arabe, il perd l'espoir d'être reconnu au festival de Cannes ou dans d'autres festivals organisés en occident.

Photo : voir version papier au Centre de Documentation Contemporaine de l'Institut d'Etudes Politiques de Lyon

Dans la mémoire, le personnage principal lui ressemble clairement

Youssef Chahine, par cette empreinte autobiographique, reprend l'une des composantes du cinéma d'auteur tel qu'on le connaît en France, avec la prise en compte de l'individu en tant que tel, analysant ses aspirations, ses craintes et ses ambivalences. Cependant, « l'auteur » égyptien par excellence se défend d'une quelconque parenté avec la nouvelle vague. Ainsi, le cinéma d'auteur n'est ici abordé qu'en ce qu'il éclaire l'œuvre de Chahine en tant qu'auteur autobiographique et humaniste.

Yousry Nasrallah, qui accompagne Chahine dans la réalisation et la mise en scène de nombreux de ses films, semble reprendre ce schéma autobiographique à son compte.

Mais, si Youssef Chahine nous dévoile une partie de sa propre histoire, on trouve dans ses films un engagement social et une volonté de mettre à nu la réalité des rapports

sociaux en Egypte. Il n'impose jamais une vision unidirectionnelle : la multitude des personnages clés, qu'ils appartiennent à la classe aisée ou au milieu défavorisé de la paysannerie, expriment des opinions différentes et toutes exprimées, donnant au spectateur de nombreuses pistes pour former sa propre vision des choses.

Le poids du collectif en Egypte

La société égyptienne est une société dans laquelle le poids des institutions pèse fortement sur la vie des individus. Les normes sociales imposées par la famille, l'école, la mosquée ou les cercles de connaissances sont puissamment ancrées dans les habitudes. Les sorties se font en groupe, le voisinage en sait davantage sur vos habitudes que vous-mêmes et il est commun de se voir demander ce qui se passe quand on change quelque chose à ses habitudes. Une telle communautarisation entraîne nécessairement des conséquences importantes sur les individus. Si la convivialité des rapports humains et le soutien du groupe à chaque problème semblent aider l'individu dans sa quête de sociabilité, cette relation à l'autre peut aussi être un frein à l'émancipation personnelle des individus, les formatant et les obligeant, sous peine d'être exclu du groupe, à suivre des règles préétablies communes à tous.

Le film *Les garçons, les filles et le voile*, (1995) de Yousry Nasrallah, rappelle la pesanteur de l'environnement social en Egypte sur les jeunes, en évoquant avec justesse les problèmes quotidiens que sont le mariage ou la recherche d'un emploi.

Photos : voir version papier au Centre de Documentation Contemporaine de l'Institut d'Etudes Politiques de Lyon

Sur la question du mariage, ce film montre parfaitement la pression qui peut s'exercer sur les hommes célibataires et comment la moindre différenciation de parcours par rapport au reste de la communauté est perçue comme un danger.

Titre 2 : le traitement des questions de société par ces réalisateurs engagés

Après une analyse plus théorique des deux grands courants cinématographiques porteurs d'engagement en Egypte, cette partie se consacre davantage aux films nés de cet engagement. L'analyse toute entière a dû être restreinte aux quelques grands réalisateurs vus plus avant, à savoir : Salah Abou Seif, Youssef Chahine, Yousry Nasrallah et Atef Hetata.

Ce chapitre ne prétend pas délivrer une quelconque analyse filmique globale et les thèmes abordés ne seraient avoir l'ambition d'expliquer, de manière générale, comment les réalisateurs égyptiens traitent de sujets aussi vastes que les crises sociales ou identitaires qui bousculent le pays.

Il convient par ailleurs de noter qu'un choix a dû être fait parmi la filmographie complète des quatre auteurs précités, en raison notamment de la difficulté de se procurer des films égyptiens en France.

Chapitre 1 : La question identitaire

L'un des thèmes principaux abordés par Chahine dans ses films est l'identité. La sienne, celle de sa famille, de la tribu ou encore de la nation. Cette identité est toujours scindée,

fragmentée. L'ambivalence est le mode de vie du héros chahinien.³¹ Le dédoublement, la schizophrénie, la dualité hante ce cinéma.

Il y a souvent des frères en rivalité dans les films de Chahine : on retrouve ce schéma dans *l'Emigré*. Dans *Le Choix*, ces frères, jumeaux, représentent chacun un pôle vital (sécurité, sédentarité, foyer / liberté, nomadisme, extérieur). Vouloir éliminer un des deux versants conduit forcément à une impasse, à la folie, à la mort.

Le Moineau est « le » film du doute sur l'identité de la nation et sur celle du père de cette nation, Nasser. L'interrogation sur la paternité qui hante, pendant tout le film, le personnage principal, prépare le discours final de Nasser sur fond de défaite militaire et de manifestations dans les rues du Caire. Le père est démis et le pays est renvoyé à son identité fragmentaire, éclatée, orphelin et triste de l'être, mais enfin libre. On comprend alors la fascination de Chahine pour Shakespeare et tout particulièrement pour Hamlet : le jeune Yéhia dans *Alexandrie pourquoi ?* se sent une vocation pour le théâtre, que nous retrouverons dans *Alexandrie...New York*, quand il se rappelle ses années d'études à la Pasadena Players.³²

A. La frustration sexuelle et le traitement de l'image de la femme

La frustration sexuelle

Un autre thème principal du cinéma de Chahine est l'attente, quasiment toujours assortie d'une privation qui la fait déboucher sur la frustration. Le personnage vulnérable et fragile a besoin de trouver devant lui des interlocuteurs qui l'aiment et le comprennent pour ce qu'il est. Kenaoui, le héros de *Gare Centrale*, dont la frustration sexuelle nous est explicitement révélée, se heurte à un double rejet : d'un côté la dérision de Hanouma, la vendeuse dont il est épris, de l'autre l'irresponsabilité de son "maître" qui, après lui avoir mis en tête une idée de meurtre en lui racontant un fait divers, se portera volontaire pour l'amadouer et permettre son arrestation lorsqu'il aura basculé dans la folie.

La frustration qui mène à la folie est un thème qui revient dans *le Choix*. Sayed est le reflet dans l'intelligentsia de ce qu'était Kenaoui dans la masse. Dans des décors très différents, Kenaoui et Sayed connaissent des trajectoires similaires dans la frustration.

Dans le film d'Atef Hetata, *Les portes fermées*, la frustration du jeune héros, Mohammed, nous est présentée sans équivoque, à plusieurs reprises. Dès la première scène, on le voit regardant par un petit trou dans le mur, les filles voilées qui marchent de l'autre côté du couloir. On sent, dès cette première scène, toute la tension sexuelle qui perturbe le jeune homme dans sa leçon. La frustration de Mohammed revient tout au long du film, par petites touches discrètes, mais dont l'intensité va crescendo : on le voit gêné quand sa mère se change dans la pièce à côté ou quand la patronne de celle-ci le reçoit en déshabillé de soie... Enfin, et cette scène marque le paroxysme de sa frustration, il finit par ne plus se contrôler du tout et par sauter sur sa tante, une prostituée. A ce stade, et après avoir fait exploser toute son envie, Mohammed entre dans un cycle de grande détresse : il rejette ses pulsions, refuse ses envies. La frustration sera d'autant plus forte

³¹ Cahiers du Cinéma, spécial Youssef CHAHINE, n°506, octobre 1996.

³² Ibid.

qu'elle est étroitement contenue et cette énergie refoulée sera la source de tous les maux : c'est elle qui désunit le fils et sa mère, c'est encore elle qui pousse Mohammed à trouver des réponses dans l'Islam. Enfin, cette frustration trouvera inadmissible l'aventure amoureuse de la mère de Mohammed avec son professeur.

Peu de femmes réalisatrices

Comme dans l'ensemble des productions cinématographiques du monde arabe, les cinéastes égyptiens ont longtemps donné de la femme une image stéréotypée, prisonnière des traditions d'une société patriarcale et soumise à la bonne volonté des hommes. Les rôles qui lui sont habituellement attribués à l'écran sont soit ceux de jeunes filles innocentes, de vierges victimes ou dominées, soit de femmes fatales qui conduisent l'homme à sa perte, soit encore de femmes ou de mères qui se sacrifient pour leur famille. Elle existe rarement par elle-même : considérée dans la majorité des productions comme l'inférieure de l'homme – physiquement et sur le plan intellectuel –, elle n'existe que par l'homme et pour lui, et s'il arrive que son corps soit mis en scène, c'est pour en exploiter ses charmes à des fins commerciales.

S'il est vrai que le cinéma égyptien a pu céder à la facilité en proposant une image stéréotypée de la femme, il n'en reste pas moins qu'un certain nombre de cinéastes engagés ont tenté de faire évoluer les mentalités, des femmes aussi qui, malgré les difficultés, ont choisi le cinéma comme mode d'expression.

Certaines pionnières ont contribué, au début du XX^{ème} siècle, à promouvoir une nouvelle image. Aziza Amir (1901-1952) est considérée comme la première femme à avoir produit et interprété un film (*Laïla*, en 1927). Actrice reconnue, elle a présenté au cinéma égyptien 26 films dont 16 en tant qu'interprète productrice, 7 en tant que productrice, et trois en tant qu'interprète, entre 1927 et 1951.³³ La plupart de ses films traitent de problèmes sociaux et elle a pu, à une certaine époque, devenir le porte-parole de la société égyptienne.

Assia Dagher (1908-1986), d'origine libanaise, sera très appréciée et plébiscitée par le public égyptien. Figurante dans *Laïla*, elle arrive en Egypte en 1923, puis collabore à des dizaines de films avec les plus grands, comme actrice et surtout comme productrice. Elle touche à tous les genres (comédies, films sociodramatiques, historiques et policiers). Elle produit *Saladin* de Youssef Chahine en 1963. De 1931 à 1970, Assia présente une cinquantaine de films.

Sa nièce Mary Queeny (1916-2003), elle-aussi originaire du Liban, joua et produisit des dizaines de films. Elle participa à la création des studios Galal et importa en Egypte le premier système magnétique. Ce fut elle aussi qui ouvrit la voie des coproductions.

Une autre pionnière fut également l'aristocrate Bahiga Hafez (1908-1983). Interprète de nombreux films – dont le film muet *Zeinab* de Mohamed Karim (1930) et *Le Caire 30* (1966) de Salah Abou Seif –, elle fut également auteur, productrice et réalisatrice.

D'autres noms de femmes productrices ou réalisatrices sont connus en Egypte : la comédienne Fatma Roshdy (1908-1996), ou l'actrice et danseuse Amina Mohamed (1908-1985).

³³ Hamzaoui Hamid, *Histoire du cinéma égyptien*, op. cit., p. 52.

Mais si ces femmes ont pu, dès les débuts du cinéma égyptien apposer leur marque et imposer un certain respect, la femme réalisatrice reste une exception dans une industrie encore largement dominée par les hommes.

La question qui se pose est alors la suivante : comment un homme montre-t-il la réalité des femmes, dans un pays où celles-ci se cachent et se voilent et où le contact homme/femme reste délicat ? La position de la femme dans les pays arabes est en effet l'un des contentieux qui opposent les mouvements progressistes des branches fondamentalistes de l'Islam.

Le cinéma réaliste égyptien a eu pour cheval de bataille la reconnaissance de la femme et des discriminations faites à son encontre dans tous les domaines. De nombreux hommes réalisateurs ont ainsi exprimé le besoin d'émancipation des femmes, mais souvent avec pour seule ambition de donner de la matière à leur lutte plus large pour le progrès culturel et technique ou pour l'indépendance politique.

Il faut attendre les années 60 pour qu'une jeune actrice (Majeda) révolutionne les techniques de la réalisation filmique. En 1966, elle passe derrière la caméra pour réaliser *Lequel dois-je aimer ?* adaptation de *Autant en emporte le vent*. Plusieurs réalisatrices suivront dans les années 70 mais essentiellement dans le domaine du documentaire. En 1974, Heiny Srour illustre les événements de la crise du golfe et la révolte des femmes dans la région, dans un documentaire intitulé *L'heure de l'indépendance a sonné*. Tous ces documentaires sont très patriotiques et nationalistes.

Il y a une différence nette qui s'opère entre le traitement de l'image des personnages féminins en général et celle de la mère. Dans *le Destin*, les femmes, mères, représentent la sagesse.

Dans un film de 1956 (*Chebab Imra'a*), Abou Seif nous montre l'héroïne sous un jour plutôt négatif. Dépravée, vulgaire et hautaine, elle représente la jungle du Caire où se retrouve le héros, venu de la campagne pour étudier à la capitale. La mère du héros, restée au village avec son mari malade, est entourée d'un halo d'authenticité : les valeurs d'abnégation, de courage et d'amour pour son fils et son mari apparaissent dès les premières scènes et font l'objet de rappels tout au long du film, avec des passages, certes courts mais significatifs, sur les parents qui reçoivent des lettres de leur fils.

Dans un autre de ses films, *Le Caire 30*, tourné en 1966, on prend la jeune femme en pitié plus qu'on ne l'admire. Belle et jeune, l'héroïne est aussi faible et naïve : toutes les décisions motrices viennent des hommes, elle semble bien souvent subir l'action plus que la diriger, alors même qu'elle est directement concernée.

Dans les films de Chahine, les femmes ont souvent une grande importance et jouent un rôle décisif dans le cours du récit et dans la vie du héros.

Avec *Alexandrie...New York*, Chahine dépeint le jeune héros Yéhia comme pris entre deux femmes qu'il aime et qui sont les piliers de sa vie. Au delà de la description romantique qui est faite de ces personnages, Chahine insiste sur leur capacité à faire évoluer la situation du héros.

Dans *Gare centrale*, Hanouma, malgré son rang social et la légèreté qu'elle affiche, sait où elle va et pourquoi. C'est un personnage-clé du film. Ici encore, Chahine nous

rappelle que bien souvent, le drame ou la félicité du héros a pour fondement une femme.

Toujours décrites comme de fraîches et douces créatures qui savent se défendre et n'hésitent pas à le faire, fines d'esprit et cultivées, et même un peu rebelles, les femmes des films de Chahine ne portent pas pour autant de grandes revendications sociales ou féministes.

Qu'il s'agisse de la jeune héroïne Ginger dans *Alexandrie...New York* ou du rôle de Dalida dans le *Sixième jour*, toutes sont des femmes courageuses qui assument un destin souvent difficile, avec ardeur et passion. Mais la passion semble animer tous les personnages de Chahine, sans distinction de sexe et la prise de position de ce réalisateur quant à la place des femmes dans la société et à leur revendication reste superficielle.

Yousry Nasrallah semble aller plus loin. Dans *Mercedes* (1993), il dresse un portrait à la fois fragile et combatif des deux femmes principales : la mère de Noubi et celle qu'il aime. On retrouve le jeu complexe de relations hommes/femmes avec le rapport ambiguë à la mère, qui se retrouve dans la femme aimée...

Photos : voir version papier au Centre de Documentation Contemporaine de l'Institut d'Etudes Politiques de Lyon

Dans son documentaire *les garçons, les filles, et le voile* (1995) Nasrallah rappelle les obstacles de plus en plus nombreux aux relations hommes/femmes en Egypte, en dehors du cadre du mariage.

Photo : voir version papier au Centre de Documentation Contemporaine de l'Institut d'Etudes Politiques de Lyon

La jeune mariée dans La porte du soleil

L'ambiguïté et la difficile communication inter-sexuelle, qui semble toujours marquée par la gêne et l'envie, sont au cœur de l'œuvre de Yousry Nasrallah, qui nous donne une vision tout à fait nouvelle et engagée de la réalité de son pays.

Atef Hetata, avec *Les portes fermées* (1998) nous donne encore une autre vision de la femme égyptienne, plus proche du quotidien et des difficultés de porter ce nouveau fardeau que semble être la condition féminine, dans un pays qui se referme sur lui-même.

La mère de Mohammed, en tant que femme divorcée, est plutôt mal considérée des religieux qui veulent « aider » son fils dans sa quête de « vérité ». Sa tante, prostituée, lui cache sa profession, dont elle est censée avoir honte, en affirmant être une infirmière de nuit. A la moindre sortie en dehors de son travail et sa maison, on sent une tension peser sur les épaules de cette mère seule, qui devient suspecte aux yeux même de son fils par le seul fait qu'elle prenne du plaisir à se maquiller avec sa sœur ou qu'elle conserve son statut de femme divorcée et célibataire, ce qui « n'est pas convenable ». Toute la vie de cette femme, tournée vers le bonheur de son fils, est empreinte de sacrifices et de dévouement. Elle n'a droit ni au bonheur d'être aimée par un homme dont elle n'est pas mariée, ni à la reconnaissance d'un fils pour qui elle se bat tous les jours un peu plus.

Atef Hetata brosse dans ce film une vision largement pessimiste de la condition féminine en Egypte, avec un rappel de l'importance croissante du voile et de l'ambiguïté de ce nouveau rapport à la gente féminine. Mohammed tombe amoureux des yeux de la

filles du Cheick (voilée d'une burka, avec des gants) et veut immédiatement apercevoir son visage. La femme est ici un objet de convoitise qu'il faut cacher et offrir en mariage à ses amis (scène de proposition de mariage du Cheick à la mère de Mohammed, sans même en parler devant elle).

Sur la condition féminine, ce film s'impose comme une prise d'engagement réelle, avec un souci profond de refléter le carcan qui s'impose aux femmes égyptiennes avec une vigueur et une rigueur de plus en plus forte.

B. Le rôle donné à l'intellectuel

Dans beaucoup de films engagés, l'intellectuel occupe une fonction importante : celle de porte-parole du réalisateur ou des aspirations du peuple. Son rôle est d'autant plus net dans un pays du Tiers-Monde, lorsque l'analphabétisme est une plaie et que la plupart n'a accès ni à la connaissance ni à la culture. L'intellectuel, privilégié, se trouve alors investi d'une mission qu'il lui faut mener à bien en gardant le souci de l'intérêt commun et en essayant d'échapper aux diverses menaces qui pèsent sur lui.

Il faut attendre le milieu des années 60 pour que le personnage de l'intellectuel conscient de son rôle social devienne un thème à part entière.

Le thème est central par exemple dans l'œuvre de Youssef Chahine, où il revient de film en film comme un leitmotiv, même s'il est à chaque fois éclairé différemment. L'intellectuel est avant tout un représentant. Il a les moyens de formuler les aspirations de son peuple et de se faire ainsi le porte-parole d'une majorité silencieuse par la force des choses.

Parfois, cette fonction est purement formelle : Mohammed Effendi, le seul homme lettré du village dans *La Terre* (1969) est logiquement chargé de rédiger la pétition adressée aux autorités pour protester contre une attribution insuffisante de journées d'irrigation. Mais le plus souvent, sa mission va plus loin : l'intellectuel doit rechercher et exprimer l'identité de son peuple.

L'intellectuel est également un défenseur. Il se doit de ne pas faillir à ses responsabilités envers les plus démunis, dont il est souvent le seul espoir. Dans *Gare centrale* (1958), le plus instruit montre le chemin de la revendication sociale et demande un syndicat. Chahine nous montre comment l'intellectuel est aussi le meneur, celui que l'on suit les yeux fermés, parce qu'on a confiance en son savoir.

La question du rapport avec le peuple est d'abord un problème de pure communication : pour être compris et soutenu, l'intellectuel doit trouver le langage qui convient. Or, il a bien souvent, de par sa formation, une fâcheuse tendance à s'exprimer dans un langage totalement hermétique à ceux qui n'appartiennent pas à l'élite : c'est ainsi que Hanouma, la vendeuse de limonade de *Gare centrale*, ne comprend pas un traître mot aux revendications d'une féministe distinguée qui prétend l'aider à faire respecter ses droits. Un langage abscons est d'autant plus suspect qu'il est souvent utilisé comme une arme de domination et d'exploitation par ceux qui abusent de leur pouvoir.

A trop s'abstraire ou s'isoler, l'intellectuel risque de se détourner de son but initial, de se couper de sa cause, bref d'oublier ceux-là mêmes qu'il défend. Les menaces les plus apparentes sont celles qui proviennent de l'extérieur. Par son engagement, l'intellectuel

sait qu'il va devoir faire face à d'importants obstacles. Ses tentatives pour dévoiler la vérité seront bien souvent réprimées par le pouvoir politique en place. D'autres méthodes peuvent se révéler aussi efficace, comme le pouvoir de l'argent. Le film *Mercedes* de Yousry Nasrallah est à ce titre très intéressant.

Plus insidieuse encore est la menace de la manipulation et de la récupération. C'est que l'intellectuel peut être tenté, pour donner plus de poids à son action, de s'allier avec ceux qui détiennent à un titre quelconque un plus grand pouvoir que lui. En fin de compte, ce qui menace le plus l'intellectuel, c'est de céder à ses propres faiblesses ; opportunisme et cupidité constituent en effet des cibles de choix pour ceux qui veulent réduire ses efforts à néant.

La crise de l'intellectuel égyptien est au cœur du film *Le Choix*, autour de l'histoire d'un célèbre dramaturge, Sayed, qui assassine son frère jumeau, Mahmoud et endosse leurs deux personnalités. En assumant les deux personnalités, Sayed semblait avoir trouvé un certain équilibre qui va graduellement basculer devant l'importance croissante que prend dans son esprit la figure mythifiée de Mahmoud. Sayed sombre dans la folie. C'est à travers cette histoire que Chahine nous dévoile les pièges insidieux dans lesquels l'intellectuel peut tomber : abstraction par rapport au réel, hypocrisie et compromission, assouvissement de rancœurs personnelles,...

La crise est encore plus forte quand l'intellectuel se voit confronté à des responsabilités précises. Dans *La Mémoire* (1982), Chahine exprime la trahison de celui-là même sur lequel tous comptaient : à la suite d'une bagarre dans un cinéma qui se termine au poste de police, Yehia, cinéaste engagé, apprend que sa fille sort avec Sayed, jeune homme issu d'une classe modeste et par ailleurs parent de Nabqa, femme populaire à laquelle Yehia prétend apporter son soutien. Yehia vient reprendre sa fille, se met en colère et repart sans user de son influence pour libérer Sayed, malgré l'insistance de Nabqa. Celle-ci lui dira ce qu'elle a sur le cœur et Yehia l'entendra : il trouvera par la suite l'occasion de se réconcilier avec sa conscience.

Dans *Le Caire 30* (1966), Salah Abou Seif nous montre un groupe de quatre jeunes intellectuels, au centre de l'action et du récit. On les suit dans leurs déboires avec un regard d'estime tant ils sont montrés porteur de valeurs et de force de conviction. Dans les dernières minutes du film, une scène particulière montre l'irruption des policiers dans leur appartement, saccageant le peu d'affaires personnelles qu'ils avaient, à la recherche de documents compromettant sur de hauts responsables administratifs. Cette scène montre la difficulté d'être un intellectuel et de s'attaquer aux institutions en place, notamment à la bureaucratie, dans un pays comme l'Égypte. Abou Seif nous montre ici un groupe d'intellectuels qui doit finalement se subordonner à une bureaucratie hiérarchisée au pouvoir. Ce film montre aussi la tentation de monter en grade en renonçant à ses valeurs dans une optique purement lucrative.

C. La liberté individuelle et les affres de la jeunesse égyptienne

Mercedes, de Yousry Nasrallah (1993) forme un inventaire de la mort des illusions et des nouvelles plaies d'Égypte : la corruption, l'enrichissement sauvage, la sexualité tarifée, la drogue, l'islamisme.

Photos : voir version papier au Centre de Documentation Contemporaine de l'Institut

d'Etudes Politiques de Lyon

La mère de Noubi, perdue et Noubi embrasse le sosie de sa mère

Le héros, Noubi, fils illégitime né de l'amour clandestin de sa mère pour un diplomate égyptien au soir de l'attaque tripartite de 1956, doit faire face à une nouvelle vie à sa sortie de l'hôpital psychiatrique. De sa jeunesse, on ne sait que l'essentiel : passé de militant, amour du socialisme, cause à laquelle il voulait léguer sa fortune et qui le conduira tout droit chez les fous. Le prologue s'achève à sa libération, quatre ans plus tard, et nous projette dans le présent. Noubi doit faire peau neuve et réintégrer une société qui fonctionne sur de toutes autres motivations que l'idéologie à laquelle il aspirait. Toute la question est de savoir comment ce "bon Samaritain" va réagir devant une société qui ne répond plus qu'à cette simple philosophie : *"il y a deux sortes de gens, ceux qui ont une Mercedes, et ceux qui rêvent d'en avoir une"*.

L'action de ce film est située dans un temps bien défini, un temps instable et éminemment contemporain : le tournant des années 90, celui de la chute du mur de Berlin, de l'URSS de Gorbatchev et de l'exécution du président Ceausescu en Roumanie. Entre une tante qu'il découvre trafiquant d'enfant, un frère qui surgit de nul part et un policier qui tient à lui montrer l'horreur en l'amenant à l'aéroport, où chaque jour la douane réceptionne une quinzaine de cercueils envoyés d'Irak pour maquiller en banale épidémie l'horreur du gazage des Kurdes, Noubi doit prendre position et agir.

Photos : voir version papier au Centre de Documentation Contemporaine de l'Institut d'Etudes Politiques de Lyon

L'imbroglie et la confusion des situations qui s'entremêlent laisse un sentiment d'impuissance et d'absence d'identité, parfaitement interprété par le personnage de Noubi, qui ne sait plus par où commencer.

"Il s'agissait en fait de parler du visage de l'Egypte des années 90. C'est pour ça que la date est très clairement écrite un peu partout dans le film. Il y a plein d'indices, des choses qu'on dirait datées mais qui pour moi révèlent la politique, le social. Tout cela influe sur l'individu. Les gens qui ont été habitués à voir le gouvernement s'occuper d'eux, se sont retrouvés d'un seul coup nus devant le monde, sonnés. C'est le vrai défi égyptien des dix années à venir. Je ne sais pas si le film est réussi ou non, s'il va plaire ou pas, mais je suis très content de l'avoir fait pour cette raison-là. J'ai le sentiment d'avoir mis le doigt sur une réalité très moderne." ³⁴ **Yousry Nasrallah.**

Dans un autre style, le documentaire de Yousry Nasrallah, *A propos des garçons, des filles et du voile*, réalisé en 1995, se base sur des dialogues en direct entre jeunes des deux sexes pour jeter, mieux qu'aucune étude savante, un regard à la fois sur le vécu inconfortable des jeunes Égyptiens, sur les relations entre sexes et leur incroyable naïveté. Par ailleurs, Nasrallah s'intéresse ici à la perception que les jeunes ont du voile, une pratique souvent plus volontaire qu'on ne l'imagine, pour se garder de l'agressivité et de la frustration masculine.

Dans *Le Caire 30*, Abou Seif aborde la question du mariage arrangé en montrant le

³⁴ *Propos recueillis par Jérôme Larcher à Locarno, le 10 Août 1999, Cahiers du Cinéma n°539.*

désespoir d'une jeune femme éprise d'un homme intègre mais pauvre et qui doit se marier à un homme riche et arrogant pour soutenir financièrement sa famille.

Chapitre 2 : La question sociale

A. La stratification sociale et la lutte des classes

Salah Abou Seif est considéré comme l'intellectuel-type issu de la classe moyenne égyptienne (qui regroupe à la fois le prolétariat et la petite bourgeoisie) : on parle de *Ibn el Balad* ("l'enfant du pays" littéralement). La stratification sociale que représente Abou Seif dans ses films touche en même temps à ces deux classes, d'où l'importance du thème de la mobilité de ses personnages et la difficulté de les situer socialement avec précision dans la majorité de ses films.

A l'intérieur de la petite bourgeoisie, les intérêts ne sont ni homogènes ni complémentaires. La ligne générale des films de Abou Seif est ainsi la dislocation de cette petite bourgeoisie et l'opposition, si ce n'est la neutralisation entre les différents projets auxquels elle donne naissance. De manière générale, le cinéaste ne fait que constater l'échec de cette classe à s'unir et à jouer un rôle important dans l'évolution de l'Égypte. Il constate que les conditions de vie misérables de la petite bourgeoisie n'ont pas donné une conscience homogène et cohérente exprimée clairement dans la société civile égyptienne.

L'Égyptien moyen est connu pour son attachement à son pays, à ses terres, au Nil et à son limon. L'immigration lui est inconnue, ses déplacements sont très limités. Son déplacement est forcé et son installation toujours provisoire. Cet enracinement, quand il est perturbé, ne va pas sans causer des drames. Tous les films de Abou Seif sont centrés sur cette perturbation, sur les effets des déplacements d'un milieu à un autre, d'une classe à une autre à l'intérieur du territoire cairote.

La transition se fait :

- de la campagne vers la ville (*Chebab Imra'a* en 1956, *Al Futuwwa* en 1957, *Hammam Al Malatily* en 1973)
- d'un quartier à un autre (*Usta Hassan* en 1952, *La wakt lil hubb* en 1963, *Al Qadiyya 68* en 1968)

Cette problématique répond à un fort sentiment de mobilité sociale, très enraciné dans les basses classes des agglomérations urbaines. Abou Seif met en évidence l'élément insécurisant à partir duquel il tracera l'aventure de l'élément "déviant"³⁵.

Dans *Chebab Imra'a*, le héros se déplace de la campagne à la capitale dans l'optique d'étudier et de trouver de l'argent pour sa famille. Arrivé au Caire, il se voit rapidement

³⁵ Khayati Khémaïs, *Salah Abou Seif, op. cit.*

bousculé par des comportements différents de ses habitudes dans un cadre urbain nouveau, débordant de vie et d'agitations. Cette transition apparaît comme un changement, non seulement dans l'espace vital mais aussi dans la hiérarchie sociale. Elle se fait de façon ascendante et c'est avec le changement que sera jugée la conduite du personnage en mouvement. Le déchirement qui résulte de la non-appartenance "totale" à l'un ou l'autre des deux mondes constitue le point d'ancrage à partir duquel le périple mortel du personnage débutera.

B. La rencontre : un épisode déterminant

La rencontre est tour à tour négative ou positive. Dans tous les cas, et c'est un thème que l'on retrouve dans de nombreux films engagés, la rencontre reste déterminante en ce qu'elle nous montre l'amélioration ou la dégradation du lien social à travers le héros et sa rencontre.

La rencontre négative

Les Portes fermées, de Atef Hetata, montre à quel point les islamistes se font écho des difficultés de la société. Le film cherche à comprendre comment la jeunesse peut être séduite par l'intégrisme. Dans les années 90, pendant la Guerre du Golfe, le film aborde la question de la déviation à partir de la frustration. Nous avons vu plus haut les signes de la frustration de Mohammed, le jeune héros, au fil du film. Dès le début, le jeune héros est perdu : avenir incertain, questionnement interne incessant sur sa place et son rôle dans la société. Le facteur « injustice » est aussi présent comme facteur déclenchant de la déviation. L'injustice provient du système scolaire en général (avec l'obligation de prendre des cours particuliers payants pour réussir), mais elle se fixe sur un seul personnage : le maître, qui devient symbole du mal aux yeux de Mohammed.

La déviation du héros ne peut intervenir que dans un contexte de trouble, d'incertitudes, dans lesquelles Mohammed ne trouve pas les réponses aux questions qu'il se pose. Quand il rencontre le prédicateur de la mosquée, il entrevoit de nouveaux horizons et se laisse doucement endoctriner alors même qu'il est à un âge où tout est suspect et où l'on est réceptif à la notion d'injustice. Il est méfiant envers son professeur qu'il juge injuste et malhonnête.

Dans ce film d'Atef Hetata, la situation est particulière : Mohammed est effectivement sorti du monde dans lequel il était et adopte un regard très critique sur les siens. En même temps, la déviation a ici un rôle « socialisant », inscrivant le héros dans un nouveau groupe, un nouvel ensemble, autour du Cheikh de la mosquée et de ses adeptes. Le phénomène est poussé à son paroxysme avec la dernière scène qui montre, à travers un sanglant double assassinat au couteau, toute la haine que ressent désormais Mohammed contre ce qui va à l'encontre des prêches de son maître à penser, le Cheikh. A savoir :

Sa mère, qui symbolise la dépravation d'une femme divorcée ayant un amant,

Son instituteur, qui a toujours été injuste et qui est devenu mielleux avec lui pour attirer sa mère.

La rencontre positive

Les films de Youssef Chahine sont souvent porteurs d'un message social fort, avec l'idée sous-jacente que le héros ne s'accomplit jamais seul, que son entourage l'aide, le guide dans ses choix par leurs comportements.

Dans son dernier film *Alexandrie...New-York* (2004), Chahine rappelle que si le héros, Yéhia, porte en lui le talent nécessaire pour réussir, c'est aussi par ses rencontres qu'il a pu évoluer et devenir ce qu'il est. La rencontre avec la première fille qu'il aime, Ginger, aux Etats-Unis, lui donne la force de faire aboutir son projet créatif à la Pasadena School. S'il a la force et la volonté de faire aboutir ses projets, son amour lui donnera le courage supplémentaire pour aller jusqu'au bout. Enfin, la rencontre avec son fils, 25 ans plus tard est, elle aussi, déterminante dans le sens où elle remet en question tout le cheminement du héros et nous rappelle que rien n'est jamais établi pour l'éternité.

Chahine fait souvent virevolter ses personnages par passion. L'instabilité que crée ces élans passionnels dans le cours de la vie du héros est salvatrice dans le sens où elle est généralement porteuse de remise en cause de soi et donc d'une certaine ouverture qui permet d'aller de l'avant.

C. L'insalubrité et la question du logement au Caire

"Le Caire est mon amour (...). Je n'ai jamais rien vu de plus beau et de plus affectueux". Abou Seif.³⁶

Le Caire, point de convergence du renouveau culturel de tous les arabophones (du Golfe à l'Atlantique) se trouve être aussi l'un des principaux "personnages" des films égyptiens.

"C'est à partir de ma connaissance du terrain, du lieu, des personnages, que je peux donner chair à mes personnages. Pour *Al Futuwwa* (1957), par exemple, j'ai tout enregistré, les déplacements des personnages, leur comportement, leur manière de parler, d'être, la composition architecturale du lieu et sa définition (...). Puis je refais tout en studio." ³⁷ Abou Seif.

Longtemps les œuvres de fiction ont montré le Caire photographié en studios. Avec la génération des cinéastes des années 80, un changement important s'opère : dans un mouvement qui n'est plus exceptionnel ni individuel, ils portent la caméra hors des studios et filment ses mouvements et les lumières vraies de la cité.³⁸

Le lieu comme signifiant culturel

Dans beaucoup de films égyptiens, aucune identité spatiale ne permet de situer l'action. On retrouve ici toute l'influence d'Hollywood. Au contraire, dans les films engagés socialement ou politiquement, le lieu a une telle signification culturelle qu'il s'exprime immédiatement dans la conscience du spectateur et fait appel à des significations profondément enracinées dans son âme. Dans le cinéma politique égyptien, le lieu est primordial.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Benard Marie-Clzude, *Le Caire et le cinéma égyptien des années 80*, *op. cit.*

Le cinéma engagé donne un sens d'authenticité à deux endroits essentiels ³⁹ :

- le village égyptien, expression la plus importante de l'authenticité (Dans *la Terre* de Chahine ou dans *Chebab Imra'a* de Abou Seif, on retrouve l'image d'une campagne égyptienne symbolisant les valeurs traditionnelles de l'Egypte, au contraire de la ville, souvent synonyme de déviation).
- le quartier populaire dans une grande ville, lieu où se déroule la lutte pour l'authenticité. Les films engagés traitent souvent de gens nés dans le quartier, désireux de s'élever socialement ou matériellement de façon rapide et qui finissent par échouer. Dans *le Caire 30*, l'idée morale sous-entendue est que cet échec provient de la faute morale de se rebeller contre l'authenticité égyptienne.

Le chaos du Caire : source de déviance et d'innovation

Parmi tous les films réalisés depuis 1946 jusqu'à aujourd'hui, moins d'une dizaine de films se situent totalement et intégralement en dehors de cette "Cairopolis". Rappelons qu'en arabe, l'Egypte et le Caire portent le même nom : misr. C'est dire l'importance de leur capitale aux yeux des égyptiens.

Il existe une réelle tension vers la centralisation. Entre le centralisme structurel et le centralisme fonctionnel, il y a un troisième sommet représentant le centralisme civilisationnel synonyme de la "capitalité" extrême. ⁴⁰

Cette domination continue de la capitale ne peut s'exercer sans sécréter des phénomènes sociaux de déréglementations. L'attraction qu'exerce cette ville jusqu'à s'approprier le nom du pays doit avoir, outre les raisons géographiques et historiques, des raisons sociales qui font des rapports sociaux qui s'y déroulent des rapports féodaux et bureaucratiques.

Le film *Chebab Imra'a*, de Abou Seif, rappelle qu'entre la morale du Caire (lieu de mouvance sociale affirmant les valeurs individuelles) et la morale rurale - représentée par les parents et la famille - affirmant les valeurs collectives et un destin communautaire, le héros tourmenté lutte en vain.

Pour s'affirmer, cette lutte ne peut se faire que dans la violence, dans la subversion et c'est là un trait propre à la mégapole du Caire que Abou Seif veut nous montrer : l'anomie ⁴¹, intrinsèque aux grandes villes impersonnelles, crée la violence et le déchirement.

Dans *Le Caire 30*, les quatre intellectuels, malgré toute leur bonne volonté, sont rapidement confrontés aux vices de la ville où les notions de pouvoir et d'argent règnent en maître.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ KHAYATI Khémaïs, *Salah Abou Seif, op. cit.*, p. 56.

⁴¹ Selon Durkheim, l'anomie serait un "effet de dérèglement" dû à un changement dans le système d'organisation sociale, des valeurs et de la mutation lente ou soudaine, in Khayati K., *Salah Abou Seif, op.cit.*, p. 62.

D. La place de l'islam dans la société, la question de l'intégrisme

L'intégrisme contemporain, de manière explicite, est le sujet central du *Destin* (1997) de Youssef Chahine, même si le film se reporte huit siècles en amont, visitant l'Andalousie du philosophe arabe Averroès. Ce détour est pourtant une manière d'aborder de manière frontale les luttes contemporaines. Sur fond de fresque historique et musicale, Chahine propose un regard incisif sur l'intégrisme musulman.

Dans ce film, Chahine privilégie un aspect essentiel de la pensée d'Averroès qui n'a rien perdu de son actualité : les textes sacrés sont sujets à interprétation. C'est un principe qu'Averroès affirme et défend avec vigueur, quand certains autour de lui prônent leur lecture comme vérité absolue, définitive, qu'ils imposent par la force et la violence, quitte à trahir l'esprit des textes.

Le jeune héros, Abdallah, est un personnage fragile, qui bouge et accomplit un parcours sinueux et semé d'embûches. La façon dont il bascule dans l'Islam est un moment fort du film. Le jeune homme qui l'entraîne sur le terrain de la religion le fait en lui faisant miroiter son principe de plaisir (la danse). Chahine n'hésite pas, quitte à créer une vraie confusion et un certain malaise, à enchaîner la danse du cabaret avec celle, nocturne, au sommet de la montagne, sur fond de tambours.

Par le moyen de la danse, raison du basculement d'Abdallah, le film rappelle les liens forts entre l'art et la religion.

Plus récemment, dans *Les portes fermées* (1999) d'Ataf Hetata, la question de l'islamisme est au centre de l'histoire du jeune héros, Mohammed, en pleine crise identitaire. Les modes de recrutement y sont représentés. Le film montre aussi les causes de la montée en puissance des islamistes en Egypte : en répondant aux questions des plus désœuvrés, ils se posent en médiateurs et affichent une clairvoyance qui semble les rendre plus fiables et plus éclairés que les autres. Ataf Hetata défend l'idée que le danger est justement dans le fait que ces religieux sont calmes, posés, à l'écoute des problèmes de Mohammed et lui offrant l'asile qu'il cherche depuis longtemps. La relation de confiance étant instaurée, Mohammed finira par se laisser prendre au jeu et c'est à ce moment là que la relation qu'il entretient avec les islamistes devient dangereuse : c'est un tournant important de l'histoire du film, Mohammed ne contrôlant plus ses pulsions destructrices, tournées contre ses proches par l'endoctrinement islamiste. Le film se termine en pugilat, Mohammed assassinant d'une dizaine de coups de couteau sa mère et son amant (le professeur de Mohammed). La fin est sans appel et la haine qui s'exprime alors semble être le fruit du long processus d'endoctrinement par lequel le héros est passé. Il ne pense désormais plus qu'à travers l'islam vu par les prédicateurs qui l'ont suivi.

Ataf Hetata nous brosse ici un tableau plutôt pessimiste de la situation en Egypte, avec le portrait de ce jeune homme, perdu entre ses frustrations et son manque de repères quant à son avenir. Hetata nous parle d'une réalité largement contemporaine et s'engage en montrant les dérives de l'islamisme mais aussi l'absence de réponses sociales alternatives en Egypte.

Abou Seif rappelle que l'Islam est présent à toute heure et nous incite aussi à y voir un moyen de se défaire des tentations déviantes de la ville. Dans *Chebab Imra'a*, le héros venu de la campagne se lève la nuit pour aller prier. Il y a ici deux tableaux que Abou Seif brosse en parallèle. D'un côté l'homme vertueux porteur d'authenticité et de valeurs pieuses. De l'autre, la logeuse dispendieuse qui cherche uniquement à le tenter et qui s'agite sous son nez dans des postures toujours plus arrogantes et débauchées. Elle peste même contre lui parce qu'il fait trop de bruit quand il va à la mosquée la nuit ou qu'il récite des versets du Coran.

Chapitre 3 : L'Egypte et le monde

A. La question de l'identité arabe

Comment les réalisateurs engagés ont-ils exprimé le flou et le vide laissé par Nasser ?

La défaite de juin 1967 a profondément blessé la conscience du peuple égyptien, lui ouvrant brutalement les yeux : l'image des dirigeants avait perdu sa sacralité⁴². Les 8 et 9 juin 1967, les Egyptiens tombent des nues en apprenant que la Cisjordanie, le Sinaï et le Golan sont tombés aux mains d'Israël. Le peuple descend dans la rue pour crier « Non ! » à la résignation et refuser la démission de Nasser. *Le Moineau*, de Youssef Chahine (1972), rapporte la profonde déception du peuple égyptien suite à ces événements.

Le Moineau, censuré en 1971, montre les masses dans les rues du Caire, après le fameux discours de Nasser, qui scandent : « Nous nous battons ! Nous nous battons ! » alors que sur le trottoir d'en face, on peut voir la voiture d'une entreprise publique contenant des objets volés proposés à la vente pour le compte d'un bandit.

Pour le peuple égyptien, la démission consacrait en fait la défaite, non pas tant d'un régime politique donné mais surtout la fin des rêves et des aspirations des Egyptiens, des arabes en général. Nasser fut le premier chef d'Etat digne de ce nom que l'Egypte ait connu depuis des siècles. Par sa ferme opposition aux plans de l'impérialisme dans le pays et dans la région, il a affirmé le caractère national de son régime. Par ailleurs, il convient de rappeler qu'avant 1952, l'appartenance de l'Egypte au monde arabe était refoulée : aucun gouvernement n'avait voulu admettre cet état de fait et les sentiments panarabes n'avaient pu s'exprimer que lors des grandes crises, comme en 1948 avec la guerre israélo-palestinienne. Nasser avait pour la première fois non seulement admis mais affirmé officiellement cette appartenance.

Avec la défaite de juin 67, l'Occident semble prendre sa revanche sur Nasser à travers Israël.

Ce rappel historique apporte une réponse au rapprochement immédiat que les Egyptiens montrés dans le film de Chahine, *Le Moineau*, font entre la guerre déclenchée

⁴² HENNEBELLE Guy, *La Palestine et le cinéma*, ed. E100, Paris, 1977, p. 82.

par Israël et la démission de Nasser. Le "Non" de Baiya représente à la fois un non à la défaite et un non à la démission de Nasser. La démission de Nasser est présentée comme un détonateur de la colère populaire, ressentie comme une humiliation des Egyptiens en particulier et de tous les Arabes.

Chahine veut nous montrer dans ce film la prise de conscience populaire qui s'opère au moment de l'annonce de la défaite et de la démission de Nasser. Tout au long du film, on suit en parallèle plusieurs histoires et notamment l'affaire de chasse à l'homme contre une sorte de truand qui pille les machines d'une usine du secteur public pour les revendre, avec la complicité d'une partie de la police, au secteur privé.

La défaite, la démission et l'escalade continue des malversations et trufferies au sommet de l'Etat et de la hiérarchie bureaucratique sont autant de déclencheurs de l'action populaire qui se veut proposer un nouveau départ dans une société où les valeurs sont galvaudées par le pouvoir de l'argent.

A la fin du film, les manifestants qui exigent que Nasser reste au pouvoir immobilisent par leur défilé les camions de trafiquants qui ramènent justement les machines volées à l'usine. La symbolique est forte : le peuple veut stopper le sabotage de l'économie par la classe au pouvoir.⁴³

B. La relation avec Israël et la question palestinienne

On ne trouve aucune trace du problème palestinien dans le cinéma égyptien avant la première guerre israélo-arabe de 1948. Deux films seulement ont, dans les années 48/49, traité de la question palestinienne, mais sans s'engager réellement : *Une fille de Palestine* de Mahmoud Zulficar, et *Nadia* de Faten Abdelwahab. Ce n'est qu'après le succès de la révolution de 1952 que le cinéma égyptien produit des films dans lesquels sont évoquées la guerre et ses conséquences.

Photos : voir version papier au Centre de Documentation Contemporaine de l'Institut d'Etudes Politiques de Lyon

Dans *La porte du soleil* : "mangeons la Palestine"

Adapté d'un roman d'Elias Khoury, *La porte du soleil*, de Yousry Nasrallah, porte un regard particulier sur les Palestiniens et leur relation à Israël. Le film est divisé en deux parties : une première partie qui raconte l'exode des Palestiniens comme un rêve, et une seconde qui offre une image fragmentée de la terre palestinienne, plus ancrée dans la réalité.

Ce film ne propose pas de séquences allégoriques ou toute autre forme de propagande masquée. Centré sur les individus, il s'attache à montrer le quotidien immédiat d'un peuple qui n'est pas sans cesse en lutte armée. D'où ces beaux moments inattendus d'euphorie collective (la scène des vêtements jetés en l'air) ou de sensualité débordante (les retrouvailles de Younès et Nahila dans la grotte). Younès apparaît comme la figure tutélaire de la résistance palestinienne. Constamment sur le théâtre des opérations, il passe très peu de temps avec son épouse qui devient la vraie protagoniste de la première partie du film, incarnant l'insoumission aux Israéliens. Le second épisode

⁴³ Propos repris d'une interview de Youssef Chahine réalisée par Guy Hennebelle dans la revue *Afrique-Asie*, n°31, 28 mai 1973.

est davantage ancré dans la réalité contemporaine.

Avec cette adaptation, Nasrallah fait le choix de proposer sa vision d'artiste arabe en racontant les joies et les peines d'un peuple, en mettant en avant d'abord les personnages et en évitant sciemment toute approche théorique du sujet. Cette œuvre ne veut pas être un discours politique ou idéologique ; elle prend au contraire pour centre de gravité l'amour et le parcours des hommes.

C. La relation à l'occident : un rapport ambigu aux Etats-Unis

Dans *Alexandrie...New York* (2004) Chahine évoque sa jeunesse californienne, son désir fou de spectacle et de musique, ses amours, et revisite une carrière de près de cinquante-cinq ans.

"L'histoire de ce film s'incruste assez bien dans mon message de rupture totale. Il va bien falloir un demi-siècle pour que les pays arabes se démocratisent. Tant que les gens assis à une table ne s'aiment pas, on construira des murs et ce sera la haine. Cette rupture personnelle de ma jeunesse que je transfigure est en complète double historicité avec l'histoire des pays arabes. Qui a raison ? Nous ou l'Amérique ? Mon film est une métaphore de la situation et je l'ai voulue très délicate, sans haine. Mon fils, dans le film, a une réaction de jeune américain typique, ne sachant pas où est l'Egypte. Ronald Reagan croyait que la Libye était en Amérique du Sud." Youssef Chahine.⁴⁴

Dans *Le Caire 30*, Salah Abou Seif rappelle la présence française et anglaise en Egypte et nous offre une séquence sans équivoque sur la façon dont les jeunes intellectuels perçoivent cette incursion européenne. Une assemblée de riches européens est rassemblée pour une cérémonie donnée chez l'ambassadeur. Une française d'une quarantaine d'année, en tenue de soirée et ornée de riches bijoux en or et en diamants, fait un discours en langue arabe. Toute le monde applaudit la prestation sauf nos deux jeunes héros, qui se lamentent d'assister à de telles pitreries, comme au cirque : l'arabe qu'elle prononce est largement imparfait et si son discours est ovationné, c'est uniquement parce qu'on ne refuse pas les grâces d'invités français au Caire à cette époque.

Cette scène est représentative de l'importance et de la place de la "diaspora" franco-anglaise au pouvoir dans les années 30. Abou Seif veut aussi nous montrer la prise de conscience, chez les intellectuels, qui émerge doucement et qui porte déjà en elle certaines revendications : par leurs applaudissements contraints, les jeunes héros montrent la désapprobation de tout un système corrompu et sans issue dans lequel le savoir intellectuel n'est plus la clé du pouvoir ou de la reconnaissance sociale.

⁴⁴ *Propos recueillis par Michèle Levieux, site de l'humanité : www.humanite.fr, article "Youssef Chahine plus que jamais face à lui-même", édition du 7 juillet 2004.*

Titre 3 : Les obstacles qui freinent son développement

Nous nous proposons ici de revenir sur les obstacles et contraintes qui sclérosent le cinéma dans ses élans novateurs, notamment lorsque la réalisation cinématographique est porteuse d'engagement et considérée par le pouvoir comme d'autant plus subversive.

La production du cinéma engagé est semée d'embûches, et son financement, risqué, reste un problème majeur. Nous verrons dans un premier chapitre comment les sujets propres au genre, et les expressions elles-mêmes, vont souvent à l'encontre des objectifs commerciaux et des perspectives sociopolitiques des producteurs, des studios et des distributeurs. En ce qui concerne les subventions d'Etat, les coopérations et le financement en provenance du milieu des affaires (de plus en plus fréquent), le conflit reste majeur.

Dans un second chapitre, nous analyserons les différents modes de censure qui freinent les auteurs réalisateurs dans leur engagement. Le cinéma engagé se heurte aux mêmes obstacles que les livres ou la musique engagés : l'opposition idéologique, la crédulité d'un public bercé par les illusions entretenues par les médias de masse, les intérêts du système de production économique et les institutions établies. Le créneau du succès est étroit et aléatoire pour les œuvres de Salah Abou Seif, Youssef Chahine ou Atef Hetata.

Chapitre 1 : La question du financement

A. Le cinéma reste une industrie

La production de films est une entreprise commerciale. Elle nécessite un apport initial de capitaux substantiels pour la production proprement dite, la création d'un réseau de distribution et la construction ou l'adaptation de salles de projection. Les rentrées de fonds sur investissement ne peuvent être perçues qu'après encaissement des recettes aux guichets et les capitaux pouvant être réinvestis dans la production sont ce qui reste après que les opérateurs de salles de cinéma et les sociétés de distribution aient touché leur part des bénéfices. L'Egypte semble être le seul pays du monde arabe à avoir réussi à mettre en place une industrie efficace et autofinancée.

Dans un premier temps, le film doit être présenté à la Chambre de l'industrie du cinéma afin d'obtenir des attestations de droit de propriété. En Egypte, la Chambre de l'industrie du cinéma relève du ministère de l'industrie et non de celui de la culture. Des comités spécialisés évaluent ensuite le prix du film et accordent des permis d'exportation issus de l'administration générale de l'import-export. Le film est ensuite soumis au contrôle de la censure qui délivre au producteur un certificat de validité, avant de s'adresser au service des douanes qui engage les procédures pour les frais de douanes

45 .

La censure par le marché cinématographique

Tout au long du XX^e Siècle, l'espace public voit proliférer différentes techniques destinées à infléchir les comportements, sans que le spectateur en soit réellement conscient.

En effet, et de façon progressive, les détenteurs des formes de contrôle les plus actives n'ont plus été les censeurs, au sens habituel du terme, mais plutôt les acteurs économiques de la vie culturelle et notamment cinématographique.

Certains producteurs, distributeurs et médiateurs ont acquis un tel pouvoir, notamment financier, que leurs monopoles ont engendré des situations comparables aux effets de la censure classique.

Ainsi, et en parallèle à une censure déjà très prégnante (que nous développerons plus loin), le cinéma égyptien semble subir de plus en plus le diktat économique et culturel des *majors* américaines. Avec la marchandisation du 7^{ème} art, de nombreux pays doivent faire face au nouveau problème de standardisation des contenus. La suprématie américaine en terme de moyens cinématographiques et de débouchés à travers le monde, rend la diffusion de films nationaux plus délicates. En Egypte, la production nationale reste majoritairement calquée sur le style d'Hollywood et la réalisation en dehors

⁴⁵ Wassef Magda, *Egypte, 100 ans de cinéma, op. cit.*, p. 130.

des sentiers battus pose des problèmes sérieux, notamment en terme de financement.⁴⁶

Quand la loi du marché devient censure

Ainsi, le poids que le marché exerce apparaît beaucoup plus complexe et insidieux que la censure traditionnelle. Il ne s'agit pas ici d'un groupe d'individus réunis en commission au nom de l'Etat ou de la profession qui autorise ou interdit la projection publique d'une œuvre. La censure « économique » agit sur les modalités d'exposition et de circulation des œuvres.

Cette forme moderne de censure ne s'exerce pas dans un but moral (protection de catégories sociales dont les qualités jugées intrinsèques pourraient être mises en péril par des atteintes à l'ordre politique, moral ou culturel). Pourtant, les spectateurs sont tout autant privés de leur liberté de choix et d'interprétation des films.

S'exerçant a priori et a posteriori, le diktat du marché intervient dans toutes les étapes de la création et de la diffusion, de la production à la projection publique. La "pré-censure" se manifeste par des difficultés de financement rencontrées par les créateurs.

La "post-censure" intervient au niveau de la variété de l'offre cinématographique, de l'égalité de la diffusion et de la promotion des films.

A partir de là, les monopoles économiques des *majors* influent de différentes manières sur les réactions des créateurs et des spectateurs. Selon les cas, on assiste soit à des formes plus ou moins complexes de soumission (rappelons ici l'importance de l'autocensure) soit à une certaine résistance.

Les cinéastes désireux de réaliser un film personnel, en toute indépendance, se heurtent à la nécessité de rentabilité pour financer leur film. Les créateurs sont dépendants des critères imposés par les producteurs et déterminés en fonction des attentes supposées du grand public. Ces derniers sont eux-mêmes régis par les goûts des distributeurs, qui cherchent à limiter au maximum les risques commerciaux. De ce fait, de nombreux projets ne peuvent aboutir, ce qui a pour effet de réduire l'offre cinématographique.

Un autre élément important entre en jeu : le fait que l'offre soit inégalitaire. Les vingt dernières années ont vu se multiplier les *blockbusters* (production d'un nombre restreint de films bénéficiant de budgets très élevés et d'une promotion massive garantissant souvent le succès). La sur-médiatisation de ces films événements a pour effet d'éclipser les autres films moins couverts médiatiquement, ce qui constitue une forme de censure.⁴⁷

L'exploitation maximale des films, qui entraîne et entretient le désir de "consommer le produit", obéit au principe de la communication événementielle ou sensationnaliste. Cette dernière s'oppose à une distribution plus progressive où le nombre de copies mises en circulation évolue en fonction des entrées et s'appuie sur l'action du bouche à oreille, autorisant ainsi une plus grande liberté au spectateur. Structure industrielle lourde et investissements énormes sont mis au service d'une quête du rendement immédiat. Cette

⁴⁶ Corvi N. et Salort M.-M., *Le cinéma, un art, une industrie*, ed Hatier, coll. Profil économie/sociologie, n°544, 1985.

⁴⁷ Degand Claude, *Le cinéma...cette industrie*, ed. Techniques et économiques, 1972.

stratégie a fini par imposer la doctrine hollywoodienne selon laquelle "un film vaut ce que vaut son lancement".

L'omniprésence du cinéma américain a imposé une domination culturelle, esthétique et sociologique. Dans un tel contexte, un cinéaste qui se veut indépendant devient forcément un artiste engagé dans sa société, luttant à la fois pour sa liberté de filmer et pour sa liberté de penser. Les réactions des cinéastes au diktat du marché cinématographique sont parfois complexes. Derrière des actes de soumission apparente, se cachent parfois des formes déguisées de résistance.

B. La concurrence audiovisuelle

Le cinéma qui fut pendant une large partie du XX^e Siècle la référence paradigmatique centrale de l'économie de l'image et du son, aussi bien technologiquement, industriellement que socialement ou culturellement, a dû faire face, à partir des années 60, au développement irrésistible d'un nouveau modèle fondé sur des technologies plus intensément productives de diffusion grâce à l'utilisation des ondes hertziennes.

Le cinéma et la télévision entretiennent des relations ambiguës marquées par une étrange combinaison de concurrence et de coopération. La télévision bénéficie d'un coût relatif très favorable. Par rapport au cinéma qui propose une consommation immatérielle sous forme de services, le modèle télé-vidéo est fondé sur l'investissement des ménages dans des biens d'équipement et sur des programmes dont le coût est sensiblement inférieur.

Même si les pratiques culturelles ne sont pas directement concurrentes mais plutôt cumulatives, singulièrement pour certaines catégories de la population, les nouveaux matériels perfectionnés proposés par l'industrie de l'électronique au grand public constituent à la fois le vecteur de débouchés accrus pour les films et une concurrence nouvelle pour la fréquentation en salle. Le "cinéma à domicile" est ainsi une pratique qui s'étend.⁴⁸

Avec le développement de nouvelles technologies et l'équipement massif des ménages dans les années 80 et 90, la télévision de marché a fortement accru son chiffre d'affaires. En conséquence, son pouvoir d'achat de programmes a lui aussi augmenté, au point qu'elle est devenue une puissance économique qui s'impose au détriment d'une filière cinématographique dont l'activité est plus instable et régresse en valeur relative au sein de l'ensemble des activités audiovisuelles. Sa valeur symbolique reste forte mais en terme économique le cinéma stricto sensu pèse de moins en moins, ce qui contribue à le rendre de plus en plus dépendant de ses clients. Dans ce nouveau contexte, le cinéma tend vers un statut de programmes labellisé, et ne dispose pas dans le cadre de sa filière originelle de ressources propres suffisantes pour garantir son autonomie.

Avec le passage à une télévision de marché, le film de cinéma est devenu beaucoup plus présent. Avec plusieurs dizaines de films diffusés par jour grâce au câble et au satellite, le cinéma s'est progressivement banalisé.

⁴⁸ Creton Laurent, *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, CNRS, 2002.

En Egypte la télévision est l'un des premiers équipements achetés par un ménage. La montée en puissance du modèle télévisuel s'est effectuée sur une vingtaine d'années et les usages sociaux en matière de loisirs ont rapidement été marqués par sa prépondérance.⁴⁹

Culturellement et symboliquement, le modèle cinématographique garde néanmoins une aura qui se maintient par delà le déclin de sa position économique relative. Les films de cinéma se voient pour l'essentiel en dehors de la salle et c'est sur les autres supports que la majeure partie des recettes s'effectue.

Si l'ouverture de la télévision au marché et l'émergence de nouveaux supports ont permis au cinéma de trouver de nouveaux débouchés, ce fut au prix d'une quasi-intégration et d'une certaine dilution de son identité.

Dans un entretien avec Thierry Jousse, Youssef Chahine raconte comment il a fini par retirer tous ses films des programmes télévisuels.

"La télévision fait des copies d'un film qu'elle diffuse sur pleins de chaînes mais elle ne paie le réalisateur qu'une seule fois [...]. Le cinéaste est perdant sur la qualité artistique (les copies sont usées) et sur le plan économique."

La censure pratiquée par la télévision sur les films qu'elle diffuse est une censure après censure. La multiplicité de ses instances aggrave un dispositif déjà lourd en soi par ses effets cumulatifs.

Les coupures, amputations, modifications du contenu, suppressions de scènes du film sont parfois faites à l'insu même de son auteur et apparaissent tellement importantes que des réalisateurs, comme Youssef Chahine, en sont à demander à s'occuper eux-mêmes du montage après suppression des séquences de leurs films destinés à la diffusion télévisée !

Cette double censure a pour effet pervers d'exercer une tutelle de fait sur la direction de la Censure sur les œuvres artistiques. La conséquence première est que cette institution anticipe désormais les exigences de la censure télévisuelle avant d'autoriser la projection en salle des films qui lui sont soumis.⁵⁰

La polémique du monopole télévisuel

En moins d'une décennie, le paysage des chaînes de télévision en Egypte a beaucoup changé. Plusieurs chaînes satellites arabes ont vu le jour. Celles-ci sont notamment possédées par des hommes d'affaires, lesquels visent à polariser les téléspectateurs, loin des chaînes locales. Les chaînes thématiques, ART, Orbit et Rotana regroupent entre autres des chaînes de cinéma, qui ne diffusent que des films égyptiens. Ceci dit, la majorité des négatifs de ces derniers ont été vendus à ces chaînes spécialisées.

⁴⁹ Tazi Mohammed, *Les sociétés arabo-musulmanes, la communication audiovisuelle, filmique et télévisuelle*, Institut supérieur de journalisme, Rabat.

⁵⁰ Hamzah D. (Sous la dir. de), *La Censure ou comment la contourner, Dire et ne pas dire dans l'Egypte contemporaine*, Revue egypte-Monde arabe n°3, ed. CEDEJ, Le Caire, 2000, pp. 111, 112.

Des businessmen ont acheté les négatifs des films ainsi que les salles de cinéma, et ont cherché à monopoliser les artistes. Plusieurs cinéastes ont alors exprimé leurs craintes quant à la situation, notamment avec la diffusion de la nouvelle chaîne satellite Rotana Cinéma, qui vient d'engager toute une polémique⁵¹. Car la chaîne, lancée le 1er janvier 2005, présente des films tout nouveaux, alors qu'elle n'est pas cryptée. Ainsi, a-t-elle attiré beaucoup de cinéphiles, grâce à des films exclusifs. Plus de 2 000 films arabes en majorité égyptiens sont projetés par Rotana Cinéma, qui possède le prince saoudien Al-Walid Ibn Talal. Ce dernier est également le propriétaire de la société de cassettes Rotana qui a réussi à s'arroger une emprise importante sur de nombreux chanteurs arabes et qui dirige deux chaînes satellites : la musicale Rotana et la Rotana Clip.

« Cette nouvelle chaîne est le fruit de plus de deux ans de travail visant à offrir aux téléspectateurs une chaîne différente qui répond à leurs attentes », souligne Mohammad Karam, l'un des responsables de la nouvelle chaîne. Et d'ajouter : « Nous avons acheté le droit de diffuser un grand nombre de nouveaux films. Or, nous n'avons aucune intention de monopoliser les négatifs du cinéma égyptien comme le prétendent d'aucuns. Pourtant, nous pensons que l'achat des négatifs pourrait être utile car permettant de les restaurer. Le public sera le premier à en tirer profit car on lui présentera des films en bon état en même temps que d'autres méconnus ou délaissés car en mauvais état ».

Le but de ces chaînes satellites serait donc de divertir simplement le public et d'accumuler des gains pour continuer à investir dans ce domaine, tout en conservant le patrimoine cinématographique des différents pays arabes. Mais ces nouveaux investissements visent-ils vraiment à servir et promouvoir la scène cinématographique ou s'agit-il avant tout d'un moyen d'accumuler les bénéfices ?

En d'autres termes, quelles seraient la part artistique et la part du business ? **« Partout, nous vivons l'ère des satellites possédées par les hommes d'affaires lesquels essayent également de s'emparer du patrimoine cinématographique et culturel, égyptien notamment », affirme le critique Mohamad Abdel-Fattah. Et de poursuivre : « Nous vivons actuellement l'époque du monopole. Les capitalistes se sont tout permis dans le but d'accroître leur fortune, même si cela se fait au détriment de notre héritage culturel. Autrefois, on entendait parler d'hommes d'affaires qui investissent dans le domaine de l'immobilier, du tourisme ou de l'industrie. Aujourd'hui, ils investissent dans le cinéma !! », ajoute-t-il.**

La question des négatifs

Les négatifs achetés par ces chaînes représentent l'histoire du cinéma égyptien.

« Partout dans le monde, le secteur privé intervient pour gérer et ou investir dans le domaine des médias. Cela ne signifie pas forcément dominer ou monopoliser, vu la présence de certaines lois qui organisent le jeu et protègent les différents genres artistiques. Or, ceci n'est malheureusement pas le cas en Egypte », indique le réalisateur et producteur Raafat Al-Mihi.⁵²

⁵¹ Al-Ahram Hebdo, Yasser Moheb, www.hebdo.ahram.org.eg

Pour lui, **« le ministère de la Culture doit jouer un rôle plus efficace quant à la protection du patrimoine. Il doit le préserver des ambitions et des abus, en interdisant le commerce des négatifs »**. Al-Mihi ajoute : **« Le ministère de la Culture doit, à mon avis, essayer d'acheter les négatifs de tous les films égyptiens et les conserver dans une sorte de médiathèque ou musée. Ainsi, ils seront à l'écart des transactions et des lois du marché »**.

Selon Al-Mihi, l'Etat, représenté par le ministère de la Culture, doit promulguer une loi obligeant les producteurs à présenter une copie négative des films, outre les copies vendues aux chaînes satellites. **« Celles-ci doivent à leur tour promettre de préserver les films qu'elles achètent, sans les déformer ni les censurer comme bon leur semble »**, insiste-t-il. Cette crainte est partagée par la comédienne et ancienne productrice, Madiha Yousri, qui réclame la mise en vigueur de la loi déjà existante sur la conservation du patrimoine. Celle-ci reste cependant lettre morte depuis plus de trois ans. **« Nous ne refusons pas les investissements dans le domaine du cinéma, au contraire nous les encourageons. Le cinéma est avant tout une industrie assez rentable. Nous demandons à l'Etat de régler l'affaire. On ne doit pas laisser les négatifs à celui qui paye plus »**, s'insurge-t-elle. D'autres, comme le comédien Kamal Al-Chennawi, trouvent que ce rôle incombe plutôt à la télévision égyptienne, en vive compétition avec ces chaînes satellites. Sinon dans quelques années, regarder des films arabes sera un droit réservé à une classe en particulier. Les pauvres ou les citoyens aux revenus modestes en seront privés. Or, ces films les expriment en premier lieu et s'adressent essentiellement à eux.

Des artistes à la botte des investisseurs

La société Rotana vise également à signer de pareils contrats avec les comédiens, selon lesquels ils ne pourront pas collaborer avec d'autres sociétés. Ils auront seulement le droit de travailler dans des productions de Rotana, lesquelles sont destinées à être exclusivement diffusées sur la chaîne Rotana Cinéma.

Le réalisateur et producteur Mohamad Radi trouve ce système alarmant.

« Face aux grands cachets que ces entités et ces hommes d'affaires proposent aux comédiens, les petits producteurs n'auront plus de place. Ils ne pourront plus répondre aux besoins des comédiens dont la majorité préférera sans doute collaborer avec ces chaînes à la mode ». Et Radi d'expliquer : **« Cet état des lieux risque d'aggraver la situation. Les cachets excessifs des stars posaient déjà problème. De quoi avoir poussé plusieurs producteurs à suspendre leur activité. Il est évident alors que l'avenir sera en faveur de ces nouvelles chaînes et ces nouveaux investisseurs, au détriment de leurs homologues parmi les cinéastes »**.

A l'opposée, Mamdouh Al-Leissi, président du Syndicat des cinéastes, juge tout à fait normale et saine cette compétition entre les capitaux. Elle ne peut qu'être au profit du cinéma égyptien.

« Je suis contre toutes ces vagues de crainte et ces offensives contre les nouvelles chaînes privées qui s'intéressent au cinéma. Je trouve que la diversité

⁵² Al-Ahram hebdo, www.hebdo.ahram.org.eg

est toujours dans l'intérêt du public. Elle peut inciter la télévision locale à présenter de nouveaux films. Et exhorte les producteurs, y compris l'Organisme du cinéma que je préside, à produire des films à même de rivaliser », souligne Al-Leissi.

C. Une exportation massive vers les pays du Golfe

Dès le départ, la production égyptienne ne fut jamais conçue pour la consommation locale uniquement. L'un de ses fondateurs, Talaat Harb, assignait au cinéma la fonction de promotion de l'industrie nationale auprès d'autres pays arabes. Cette relation de parrainage organique demeurera un lien ombilical entre l'Egypte et son "marché" arabe.

Après la guerre du Kippour (octobre 1973), les situations sociales et politiques étant explosives, les centres de décision politiques et financiers se déplacèrent vers les monarchies du Golfe qui comptaient alors une absence totale d'expérience en matière de fabrication d'images. Le cinéma égyptien, par son charme exubérant, sa structure marchande bien rodée, ses starlettes et ses bénéfiques assurés gagna les faveurs de ces nouveaux hommes d'affaires. Cette nouvelle situation, en consacrant l'alliance entre le cinéma égyptien et les pétrodollars, donna un nouveau genre de films, dit de "transaction", des films non-identifiés, prêts à toutes les manipulations publicitaires par des réalisateurs disposés à tous les compromis.

En Egypte, La politique économique des années 80, placées sous le sceau de l'Infitah allait dans ce sens. En supprimant le quasi-monopole de l'Etat sur le secteur de la production culturelle, le gouvernement de Sadate avait renforcé la part du secteur privé dans l'économie globale du pays et ses sources d'investissement étaient devenues de plus en plus dépendantes des revenus pétroliers. Le rapprochement vers l'Occident conduisit par ailleurs à la diffusion massive des modèles et valeurs de la société de consommation post-industrielle, pas nécessairement adaptées au mode de vie égyptien.

Les modes de vies changent et l'artiste ou l'intellectuel arabe doit désormais s'adapter - alors qu'il n'avait guère à s'en préoccuper jusqu'alors -, aux exigences d'un public dont les pratiques sont en pleine évolution, avec en particulier les premiers effets d'une mondialisation qui impose des modes, des produits largement étrangers aux habitudes locales.

La transformation du climat régional n'est pas seulement politique. Avec la fin d'une certaine forme d'Etat-providence et la disparition des projets nationaux, les professionnels de la culture ou de la pensée issus des pays arabes non producteurs de pétrole dépendent des nouvelles sources de financement en provenance du Golfe. Or, la péninsule arabe possède ses propres traditions ainsi qu'un agenda politique et une vision particulière de la société, marquée par un certain rigorisme moral qui impose une lecture largement traditionaliste de l'islam. Dans les années 70, les films égyptiens étaient distribués au Liban, en Syrie, en Jordanie et en Irak. Dans les années 80 et 90, l'exportation se diversifie et les pays de diffusion des films égyptiens sont : l'Arabie Saoudite, le Koweït ainsi que les Etats du golfe. Ces trois pôles d'exportation deviennent la principale source de revenus pour le cinéma égyptien.

Aujourd'hui, l'Arabie Saoudite est le premier débouché, exclusivement pour

l'exportation de films pour la télévision ou sous forme de cassettes vidéos⁵³.

Chapitre 2 : La censure

La censure officielle, instaurée par le Palais du roi et l'ambassade britannique, date de 1914. Le début de la première guerre mondiale marque l'intervention des bureaucrates du ministère de l'intérieur. Il est désormais interdit d'attaquer la présence étrangère, de toucher aux fonctionnaires et à la religion, de montrer la misère, de refléter quelque idée favorable au socialisme et de critiquer la monarchie⁵⁴.

La loi se durcit en 1921, en imposant un contrôle féroce des films importés de l'étranger. En 1936, le gouvernement réactionnaire de Sidki Pacha charge le bureau de criminologie de s'occuper de la censure.

Jusque là, le contrôle des films était soumis au ministère de l'intérieur, dans le cadre du "Bureau artistique", qui englobait également la censure de la presse et des imprimés. En 1945, le contrôle des films est transféré aux ministères des affaires sociales et de l'intérieur.

"Le rôle de cette censure s'est avéré tout puissant... obscurantiste...érigeant une formidable barrière d'interdits moraux, sociaux et politiques" ⁵⁵.

La censure et l'autocensure, généralisées en Egypte, sont d'autant plus pernicieuses qu'à aucun moment n'intervient une décision de justice, seule à même de justifier voire de légitimer l'acte de censure. En effet, avec l'état d'urgence⁵⁶, l'Etat fait ce que bon lui semble et peut emprisonner quiconque sur de simples soupçons. La présomption d'innocence ne semble pas pouvoir fonctionner !

Cependant, les réalisateurs, par leur statut d'artistes et aussi surtout par leur faible impact politique, semblent relativement à l'abri de ces pratiques.

« On fantasme sur tout ce que le régime peut faire. Il y a des gens qui vous parlent de torture. je ne crois pas vraiment qu'ils tortureraient un cinéaste, même s'il faisait de la politique. ils gardent plutôt cela pour leurs prisonniers préférés... ». Youssef Chahine, propos recueillis par Colette Milon et Jean-Philippe Renouard. ⁵⁷

⁵³ Wassef Magda, *Egypte, 100 ans de cinéma, op. cit.*, pp. 131 à 133.

⁵⁴ Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien, op. cit.*, p.34.

⁵⁵ ***Baker Raymond, Film and politics in revolutionary Egypt, p. 5, Boston University, 1972.***

⁵⁶ L'état d'urgence, décrété par Sadate à la suite des événements de 1967, fut abrogée avant d'être reprise par le président Hosni Moubarak, en 1981. Toujours en vigueur, elle permet au gouvernement de prendre toutes les mesures qu'il estime nécessaire pour assurer la sécurité du pays.

⁵⁷ www.vacarme.eu.org/article212.html

A. La censure étatique

"La liberté d'expression existe, mais nous n'accepterons rien qui va à l'encontre de nos traditions". Hosni Moubarak.

En Egypte, la censure possède une base légale et ses modalités sont inscrites dans la Constitution.

Les articles 47 et 48 de la Constitution égyptienne garantissent la liberté d'opinion, de la presse, de l'édition et de l'impression et stipulent expressément l'interdiction de la censure sur la presse.

Trois tabous reviennent de façon récurrente : le politique, le sexuel et le religieux.⁵⁸

Une circulaire de 1947 énonce à cet égard 33 interdictions dans les domaines moral et social et 31 dans les domaines de la sécurité et de l'ordre public. Le code établi à partir de cette circulaire ressemble beaucoup au code Hais américain. A titre indicatif, voici quelques-uns des articles⁵⁹ :

Art 1 – Il est interdit de présenter un corps (humain) nu, l'accouchement, les jeunes efféminés ou les femmes masculines ainsi que les sujets générateurs de peur, de pessimisme, de désespoir, d'inconscience. Art 4 – Interdiction de montrer le Saint Coran, sa psalmodie dans la rue (ou dans tout autre lieu « malsain »). Au cas où il doit l'être, le lecteur ne doit pas porter de chaussures. Art 5 – Ne pas porter atteinte aux différents personnages cités dans les Livres Saints (Coran, Evangile, Thora) pour ne pas blesser une des composantes du peuple. Art 8 – Interdiction de montrer les femmes dans un cortège funèbre. Art 10 – Interdiction de montrer des corps nus soit par l'image soit par ombres chinoises. Art 23 – Il n'est pas permis de montrer les rires licencieux.

La partie concernant la sécurité et l'ordre public comporte :

Art 2 – Il est interdit de montrer des sujets à consonance communiste. Art 6/7 – Il faut montrer les agents de l'Etat dans des situations respectables, en particulier les juges, la police, l'armée (...). Il est interdit de toucher à l'armée et la police et de critiquer leurs représentants. Art 11/12/13 – Interdiction de montrer les discussions et les discours politiques (...). Les sujets qui touchent les ouvriers et leur patron doivent être traités avec précautions (...). Il ne faut pas montrer leurs réunions, ni leurs grèves, ni leurs atteintes à leur patron et vice-versa. Art 14 – Interdiction de propager parmi les ouvriers l'esprit du crime et de la révolte comme moyens de revendiquer leurs droits.

L'ordonnance de 1947 ajoute « **l'interdiction de traiter les sujets historiques, la vie des grands hommes et des hommes célèbres illustrant l'héroïsme et le nationalisme. Ces sujets doivent être abordés avec précision et précaution** ».

Cette dernière disposition fut introduite pour interdire le film Mostafa Kamel de Ahmed

⁵⁸ Sabban Rafiq, *Les six grands tabous du cinéma égyptien*, in Khayati, *Cinéma arabes : topographie d'une image éclatée*, op. cit., p. 135.

⁵⁹ Wassef Magda, *Egypte, 100 ans de cinéma*, op. cit., p. 107.

Badrakhan, qui ne sortit qu'après la révolution de 1952 (le 14 novembre exactement). Si la révolution de 1952 a abrogé cette circulaire, elle n'a pas aboli ses interdictions, au contraire ! L'Etat, en s'intéressant de plus près au cinéma, a voulu en définir plus précisément les limites.

La loi n°62 de 1958 ajoute une clause selon laquelle dans le cas où l'état d'urgence est décrété, une censure limitée relative à des questions d'intérêt général peut être exercée (ce qui vise la constitution, l'ordre établi ou encore les cultes). L'article 98 définit les peines encourues : prison, amendes.

La loi n°103 de 1961 portant sur la réforme d'Al Azhar donne à celle-ci un droit de regard sur les écrits. Par ailleurs, la production théâtrale et cinématographique est soumise à une censure préalable, dont les compétences relèvent du ministère de la culture (loi n°430 de 1955)⁶⁰. Cette loi régit les bandes cinématographiques, les chansons, les pièces de théâtre, les monologues, les disques et les bandes magnétiques sonores. Son but est la protection des mœurs, le maintien de l'ordre public et la protection des intérêts supérieurs de l'Etat, sans plus de précision, les détails étant laissés à l'appréciation des censeurs. Cependant, de 1955 jusqu'à la fin des années 1970, aucun film ne fut interdit.

La loi n°220 de 1967 ajoute :

- l'interdiction de propager l'athéisme, de porter atteinte aux religions monothéistes, aux croyances religieuses et de crédibiliser les charlatans. - l'interdiction de montrer le Prophète par image ou par symbole, de montrer les parents du Prophète, les dix annonciateurs du paradis, ainsi que le Messie ou tout autre prophète... - l'interdiction de montrer le corps humain nu et de façon contraire aux usages et aux traditions de la société. Veiller à ce que les costumes des acteurs ne montrent pas des parties du corps susceptibles de gêner les spectateurs...

Par ailleurs, pour parler d'autres Etats, les réalisateurs égyptiens doivent obtenir l'accord préalable du ministère des Affaires étrangères⁶¹.

Toutes ces contraintes ont poussé Mohammed Karim à offrir des chaussures aux paysans, laver les animaux et nettoyer les rues avant de filmer.

La police des œuvres artistiques, qui dépend du ministère de l'intérieur, veille au respect de ces lois.

La protection du principe de liberté de création par la loi fondamentale est en fait soumise à des restrictions correspondant au statut des intellectuels, au problème de la représentation de l'Egypte, au rôle dévolu à l'islam officiel, enfin au régime de l'état d'urgence en vigueur depuis maintenant plus de vingt ans, sans réelle justification.

Mais comment expliquer que la censure s'acharne sur tel cinéaste plutôt qu'un autre, sur des films traitant le même sujet ?

S'il ne faut sans doute pas négliger les personnes derrière les institutions, c'est dans

⁶⁰ Hamzah D. (Sous la dir. de), *La Censure ou comment la contourner*, op. cit., p. 106.

⁶¹ Wassef Magda, *Egypte, 100 ans de cinéma*, op. cit.

des stratégies et des techniques discursives qu'il faudrait chercher la réponse pour comprendre à la fois comment la censure est pratiquée, intériorisée et contournée.

Par ailleurs, un puissant contrôle social est aussi assuré par des initiatives individuelles qui cherchent pour leur croisade morale et/ou religieuse, une traduction et une codification juridiques. Cette pratique, de plus en plus répandue, témoigne qu'il n'y a pas de véritable monopole institutionnel de la morale et/ou de la religion. Ce contrôle atomisé triomphe également dans une autocensure multiforme qui peut prendre la forme d'une recherche d'autres publics, d'autres marchés.

Les difficultés de la création cinématographique en Egypte, selon Tawfiq Salah (lettre personnelle, 4 juin 1970, Damas) :

« Le cinéma égyptien a accumulé un certain retard par rapport au cinéma mondial d'une part, par rapport à la littérature égyptienne d'autre part (le film étant perçu comme plus dangereux que le livre dans une société encore fortement analphabète). Sans doute la censure n'explique-t-elle pas toute la situation du cinéma égyptien, mais elle est certainement responsable d'une large partie de ses maux. »

Les arguments développés contre Tawfiq Salah et qu'il nous livre dans cette correspondance sont de tout ordre :

- - les spectateurs sont des gens simples et naïfs qui n'ont pas le recul nécessaire et qui prendront tout pour argent comptant sans se rendre compte que cela n'est que du cinéma,
- - aspect moral : comment un père de famille peut-il déceimment penser que son film est "propre" pour les jeunes filles pures qui viendront le voir, alors qu'il ne montre aucune valeur respectable, donnant à voir, avec insolence et de façon tout à fait crue, des scènes "obscènes" ? Ici, la critique évoque le film *Ce monsieur El Balati*, et notamment une scène dans laquelle on peut voir des femmes en train de s'épiler à la cire dans une salle de bain. L'autre aspect critique de cette scène porte sur la discussion "scandaleuse" des deux femmes, l'une annonçant à l'autre qu'elle va rejoindre son amant, et l'autre montrant un intérêt certain pour cette histoire, lui demandant davantage de détails.

A la question "*qui y-a-t-il de mal dans cette scène de la vie de tous les jours ?*", Tawfiq Salah se voit rétorquer par le Président de la Commission des Affaires Culturelles au Parlement : "*Vous savez bien que cette opération est une toilette féminine intime, qu'elle est secrète et que l'homme ne doit pas la voir. Comment vont se sentir les femmes et les jeunes filles en voyant leur secret ainsi étalé sur l'écran ?*".

La censure officielle (composée en majorité de femmes et présidée par une femme⁶²), exigea des coupures en masse pour qu'au final il ne reste plus un seul baiser, une seule allusion à l'amour, alors même que le film reste très discret sur ce sujet, comparativement aux films commerciaux égyptiens à l'eau de rose qui sont diffusés en boucle dans les bus.

Un autre de ses films *Journal d'un juge de campagne* (1968) s'est vu interdire puis

⁶² Hamzah D. (Sous la dir. de), *La censure ou comment la contourner*, op. cit., p 107.

recevoir une autorisation sur ordre personnel du président Nasser, après une lutte de pouvoir entre les ministères de la Culture et de l'Intérieur.

Trois mois après la révolution de 1952, Mohamed Naguib (cumulant alors les fonctions de président et de premier ministre) déclara, en parlant de la culture en général, que les artistes devaient faire en sorte que leur message coïncide avec celui de la révolution.

En 1955, le ministère compétent est désormais le ministère de l'information et de la culture.

Pour Nasser, l'essentiel est de protéger les mœurs publiques, préserver la sécurité, l'ordre public et les intérêts supérieurs de l'Etat. Il autorise un certain nombre de films, mais la libéralisation est limitée. Youssef Al-Sebaï, ministre de la culture, oblige Tawfiq Salah à couper des scènes des *Révoltés* et à remanier sa fin sous prétexte qu'on y voit une incitation à la révolution. *Le Moineau* de Chahine fera aussi l'objet d'une certaine censure parce qu'il évoque la défaite de 1967 et la volonté du peuple de libérer sa terre par la force.

Une circulaire du 14 juin 1972 énonce :

"En exécution des directives du président de la République, le vice-président du Conseil, ministre de la Culture et de l'Information, donne ordre de purger les films égyptiens et étrangers de toute scène de sexe, de tout propos grossier, de tout ce qui heurte les bonnes mœurs selon nos traditions et nos coutumes, afin que ces films et pièces de théâtre puissent être vus aussi bien par les jeunes que par les adultes".

Cette circulaire, qui met dans le même panier les adultes et les jeunes, considère l'ensemble du public comme mineur.

En 1974, il est interdit de projeter des films de karaté ou de samouraïs. En 1976, le ministre de la culture Gamal Al-Otefi renforce la censure : il n'est plus seulement interdit de représenter le Très-Haut, mais désormais, mettre en scène les premiers califes, l'entourage du prophète, le Christ ne sera possible qu'après le feu vert des autorités compétentes. Depuis 1947, il était interdit de montrer un cercueil par respect pour les morts : l'interdiction est dorénavant étendue aux scènes de funérailles. En 1947 étaient proscrites l'indécence, la nudité, le corps féminin et les parties du corps en gros plan qui blessaient pudeur et bon goût et exciteraient les instincts. En 1976, les costumes des acteurs ne doivent pas non plus être trop moulants.

Toute exposition des problèmes sociaux "*d'une manière qui mènerait au désespoir, échaufferait les esprits, susciterait des divisions entre les couches sociales, les religions, l'unité nationale*" est surveillée. La censure touche les films qui sortent dans les années 70 bien sûr, mais pas seulement : les censeurs s'attaquent aux films sortis des dizaines d'années plutôt et considérés, rétroactivement, comme choquants.

Dans les années 80, la revue *Mai*, porte-parole du parti au pouvoir, publie une interview du ministre de la Culture qui se déclare partisan d'une interdiction de tout film "qui ne s'alignerait pas sur nos valeurs et ne participerait pas à l'allègement des maux".

En 1993, le festival du Caire, considéré par les islamistes comme un exemple de "stupre et de débauche faisant partie du complot sionisto-croisé", encourage un

commando à mitrailler un cinéma de la banlieue populaire, faisant quatre blessés.

Parallèlement à l'escalade de l'activisme intégriste islamique, le cinéma égyptien a été progressivement placé sous le contrôle des financements issus d'Arabie Saoudite et des pays du Golfe. Produisant nombre de films, les saoudiens ont convaincu plusieurs vedettes féminines égyptiennes de ne plus apparaître que voilées et à des réalisateurs de servir de porte-parole à leurs convictions "religieusement correctes". L'actrice Nadia al-Gundi s'est ainsi rendue en Arabie saoudite en 1994 pour se repentir, déclarant qu'elle renonçait à jamais aux rôles de séduction pour ne plus jouer que dans des films relatant les épisodes de la lutte de son pays contre le sionisme.

Une censure insidieuse et parfois incompréhensible

Jusqu'au milieu des années 30, la censure est largement acceptée par les milieux du cinéma, même si certains films furent sujets à polémique. Le premier conflit avec la censure en Egypte date de 1926, pour le film *Mohammed le prophète* de Youssef Wahbi. Le scénario fut d'abord approuvé par le Conseil des Oulémas d'Istanbul, le film ayant été en partie financé par le gouvernement turc. Al-Azhar fit malgré tout publier une consultation juridique stipulant que la religion interdit toute représentation au cinéma des prophètes et des compagnons de Mohammed. Le roi Fouad lui-même ira jusqu'à menacer Wahbi d'exil et de le priver de sa nationalité égyptienne. Ce film n'a jamais vu le jour.

"Le Moineau a été interdit au moins huit mois. Sadate, voulant tout de même faire bonne figure, a fini par le laisser sortir sur les écrans, mais durant le Ramadan. Il n'y avait qu'une seule projection par jour. Après le Ramadan, le film devait être retiré de l'affiche. Ayant nationalisé tous les cinémas, ils avaient les pleins pouvoirs". Youssef Chahine, entretien avec Thierry Jousse, le Caire, 19 avril 1996.

Une réelle terreur culturelle

Pour son film *Mercedes*, Yousry Nasrallah s'est vu dans l'obligation de changer le cadre de la scène d'explosion du film, qui devait avoir lieu dans un magasin de voiles islamiques et qui, au final, a dû être tournée dans une boutique d'antiquités.

Si Atef Moncef, ministre de la Culture clame qu'en 1993 et 1994, aucun film n'a été interdit, il rappelle néanmoins que si un film pose un problème d'ordre religieux, il demande aux autorités compétentes, que ce soit Al-Azhar (instance suprême de l'islam sunnite) ou l'église copte, de se prononcer.

L'Egypte regorge d'histoires de ce genre, à la fois burlesques et inquiétantes. En 1995, un exploitant s'est vu infliger une peine d'amende et des travaux forcés pour avoir porté atteinte à la pudeur des Cairotes en exposant à leurs regards le baiser langoureux de Nadia Lotfi et Abdel Hafez sur l'affiche du film *Mon père au-dessus l'arbre*, une comédie musicale dans l'esprit de *West Side Story*. Le plaignant était le cheikh Youssef Al-Badri, connu dans la mouvance islamiste pour son activisme judiciaire.

Mais les islamistes ne sont pas seuls à s'acharner : en 1997, deux acteurs, Maali Zayed et Mamdouh Wafi, furent condamnés à un an de travaux forcés avec sursis pour outrage aux bonnes mœurs. Ils avaient eu l'indécence de tourner une scène d'amour avec un peu trop de conscience professionnelle dans le film *Abou Dahab*.

Une revue consacrée à la censure...censurée

Les autorités égyptiennes ont interdit, fin novembre 2002, le dernier numéro du mensuel littéraire "Al-Adab" qui était consacré à la censure dans le pays.

"Les actes de censure en Egypte sont d'autant plus inquiétants qu'ils s'étendent à des domaines de plus en plus nombreux. En octobre dernier, Shohdy Surur, le webmaster de l'hebdomadaire "Al-Ahram Weekly", a été condamné, en appel, à un an de prison pour avoir mis en ligne, sur www.wadada.net, un poème écrit par son père, Naguib Surur, trente ans auparavant. Aujourd'hui, c'est le numéro d'un magazine littéraire qui est interdit", a déclaré Robert Ménard, secrétaire général de RSF.

L'organisation, qui a demandé aux autorités de lever cette interdiction, a rappelé que la Haute Cour constitutionnelle avait affirmé, en 1993, que le droit de critiquer les responsables publics faisait partie des exigences d'un régime démocratique et que l'article 4 de la loi de 1996 sur la presse interdit la censure.

Le numéro de novembre de "Al-Adab" contenait des études et des témoignages sur la censure pratiquée dans les secteurs de la presse, du cinéma et de la production artistique. Des romanciers célèbres comme Sonallah Ibrahim ou Edouard Kharrat avaient notamment collaboré à ce numéro. Un texte de l'universitaire Nasr Hamed Abou Zeid figurait également dans cette édition. Ce dernier, qui avait été déclaré "apostat" par la Cour suprême égyptienne en 1995, est aujourd'hui exilé en Europe.

"Nous condamnons cette nouvelle atteinte à la liberté de pensée et à la dignité des intellectuels et nous appelons tous les intellectuels dans le monde arabe à s'élever contre la répression", a indiqué un communiqué de la direction du mensuel.

Le directeur de la censure au ministère de la culture ⁶³

Depuis que la censure relève du ministère de la Culture, la responsabilité a pu en incomber à des personnalités diverses provenant des milieux de la littérature, de la critique, du cinéma mais aussi de l'université. La fonction de censeur représente pour ces dernières une phase ascensionnelle et un volet transitoire de leur répertoire culturel et artistique. En lisant certains de leurs écrits, publiés soit avant leur accession au poste de directeur de la censure, soit après qu'ils eurent abandonné cette fonction, nous avons pu constater que ce qui s'en dégage principalement est une critique générale de la fonction de la censure, menée du point de vue de l'intellectuel, du critique ou du créateur et non celle du censeur. Si ces écrits ne rendent pas compte pour autant de ce qu'a été leur action en matière de censure, ni ne permettent de savoir dans quelle mesure cette action a été influencée par leur répertoire et leurs propres pratiques artistiques, il n'en reste pas moins que cette littérature peut, jusqu'à un certain point, être considérée comme un témoignage sur les pratiques de censure. L'un de ces censeurs note que "les excès que recèlent les dispositions de la loi sur la censure ne l'ont pas surpris lorsqu'il fut nommé au poste de directeur". Selon Darwich :

"La loi ne traite pas le cinéma comme un art que ses créateurs peuvent exprimer librement, ou alors elle le traite en tant que tel mais avec beaucoup de réserves et

⁶³ Hamzah D. (Sous la dir. de), *La Censure ou comment la contourner*, op. cit., pp. 107 à 109.

de vigilance, voire de crainte".

Se basant sur son expérience, il signale que ce qui renforce le caractère arbitraire de la loi et augmente les restrictions auxquelles est soumise la liberté d'expression cinématographique, réside autant dans l'interprétation de la loi que dans les pressions externes qui accablent le censeur : le climat de crispation intellectuelle, les considérations de relations publiques et l'intervention de personnes influentes.

Parmi les censeurs de métier qui ont gravi les échelons de l'administration, deux femmes ayant occupé ce poste, l'une dans les années soixante-dix, l'autre dans les années quatre-vingt, en illustrent les pratiques de manière exemplaire. Les Mémoires d'un censeur de Ihtidal Mumtaz⁶⁴ raconte l'expérience de la première femme ayant occupé le poste de directeur général de la censure sur les films, puis, sur les œuvres artistiques en général. Elle y évoque "les efforts qu'elle a déployés pour apprendre aux autres le respect de l'activité de censure" dans un climat d'incompréhension où certains ont pu la traiter de "ciseaux tranchants". Un chapitre entier, qui s'ouvre par le récit de ses désillusions, est consacré à la "résistance des institutions artistiques relevant du ministère de la Culture aux lois sur la censure", et ce alors même que ces dernières "dépendent toutes d'un même ministère". En l'absence de coordination et de travail en bonne intelligence, l'auteur relate ses difficultés à tenir les rênes de la censure :

"ces institutions estimant en effet qu'elles sont en mesure de pratiquer elles-mêmes une autocensure, indépendamment de la Direction centrale, dont l'autorisation ne constitue guère plus qu'une formalité".

Mumtaz évoque aussi le fait qu'en tant que directrice de la censure, son pouvoir d'action reste limité. En 1976, la direction de la Censure sur les œuvres artistiques se voit blâmée, en conseil de discipline, pour avoir autorisé la projection et l'exportation du film de Saïd Mahzuk *Les Fautifs*. Dans ses mémoires, Mumtaz évoque ce passage douloureux et ses conséquences :

"le dispositif de la censure en fut marqué et depuis, les censeurs tremblent". Selon le rapport d'enquête établi par le conseil de discipline, ce film comportait des "atteintes importantes aux mœurs publiques, au secteur public, aux valeurs religieuses et morales de la société", "favorisant le vice" et "constituant un appel explicite à la propagation de la débauche".

Bien que l'affaire, qui dura tout de même quatre ans, se soit soldée par des amendes ou des déductions salariales, la simple décision de l'instruire fut perçue par tous ceux qui travaillaient dans cette instance comme un avertissement, les intimant à user au maximum de leur pouvoir d'interdiction, de suppression et d'annulation afin d'éviter les sanctions et d'être maintenus dans leurs fonctions.

Un deuxième exemple, celui de Naïma Hamdi, illustre de manière encore plus évidente ces pressions extérieures qui poussent la censure dans les retranchements d'une surenchère anticipatrice :

"L'administration chargée de la censure a contribué, sous la présidence de cette directrice, à la consécration des groupes radicalisés qui ont influencé l'opinion

⁶⁴ MUMTAZ Ihtidal, *Les mémoires d'un censeur*, Le Caire, GEBO, 1995. (en arabe).

publique de l'époque, avant que l'Etat n'intensifie sa lutte contre eux et ne permette aux cinéastes de les approcher, voire de les attaquer". Abou Shadi ⁶⁵

Surnommée la "dame de fer" de la censure, Naïma Hamdi n'hésita pas à déclarer que " toute violation des mœurs dans l'art équivaut à leur violation dans la vie ".

C'est d'ailleurs à cette époque que disparaissent les mentions "pour adulte seulement" sur les affiches de films comportant des scènes qu'il était préférable de ne pas exposer aux mineurs : contrairement à l'usage dans la plupart des pays, la directrice de la censure tenait à ce que toute œuvre artistique convienne à tous les âges. Aujourd'hui, les films sont à nouveau classés en deux catégories : "les films pour tous" et les "films pour adulte seulement", ce qui n'empêche ni l'une ni l'autre de passer par les ciseaux de la censure.

Parmi les formes d'interventionnisme les plus récurrentes dans l'histoire du cinéma égyptien, la modification du dénouement figure en bonne place. Des années trente jusqu'aux années quatre-vingt, on ne compte plus les films concernés par ce type d'interventionnisme. ⁶⁶

B. Le poids grandissant des instances religieuses

Dans les années 80, on assiste en Egypte à une "ré-islamisation" globale de la société, qui englobe tous ses aspects : politique, culturel, social.

"Les femmes remettent le voile, alors qu'elles l'avaient arraché il y a 75 ans. Toute la vie sociale prend en ce moment une couleur religieuse." Youssef Chahine ⁶⁷ .

Au début des années 90, parallèlement aux bouleversements de la réalité quotidienne, le cinéma égyptien évolue de nouveau dans ses rapports avec la politique avec l'arrivée de Sadate au pouvoir. Contre l'opposition de gauche, qui critique sévèrement son projet de réconciliation avec Israël et sa politique intérieure, il lâche les groupes religieux en pensant pouvoir les contrôler facilement ensuite.

La prospérité de l'intégrisme religieux résulte essentiellement de l'échec du projet de la modernisation autoritaire voulue par l'Etat et l'abandon du grand projet d'industrialisation. Ces projets auraient pu mobiliser l'énergie des jeunes, à présent réduits au chômage. Au lieu de quoi les gens sont devenus victimes de la modernisation. C'est d'abord pour rétablir l'harmonie en eux-mêmes qu'ils cherchent une nouvelle solidarité dans le retour au passé ou par la mobilisation derrière un chef ou une idéologie, deux solutions propices au développement de mouvements antidémocratiques. ⁶⁸ Dans un pays comme l'Egypte, qui demeure un des acteurs majeurs dans le domaine de l'édition pour toute la région, le "livre islamique", dans ses formes mises au goût du jour,

⁶⁵ ABU SHADI Ali, *Cinéma et politique*, Le Caire, 1998 (en arabe).

⁶⁶ Hamzah D. (Sous la dir. de), *La Censure ou comment la contourner*, op. cit., p. 110.

⁶⁷ *Entretien avec Colette Milon et Jean_Philippe Renouard*, www.vacarme.eu.org/article212.html

⁶⁸ Wassef Magda, *Egypte, 100 ans de cinéma*, op. cit., pp. 190 à 213.

représente à lui seul une bonne moitié de la production, laquelle est de loin celle qui attire le plus le public. Au Caire, comme un peu partout en Egypte (et dans tout le monde arabe, le phénomène paraît de même ampleur), on trouve des centaines de vendeurs et de librairies offrant toute une gamme de livres saints.

Les conséquences pour l'ensemble de la scène intellectuelle sont manifestes. On observe ainsi la "ré-islamisation" du champ et de ses acteurs, avec la montée en force d'institutions religieuses telle que l'Académie des études islamiques d'Al-Azhar. L'existence de cette dernière est relativement ancienne, mais elle a pris aujourd'hui une place considérable et multiplie les demandes d'interdiction qui, à défaut d'être toutes reçues et appliquées, n'en pèsent pas moins sur les orientations culturelles.

Dans tous ces exemples de censure, il est impossible de désigner une seule institution, un seul organisme ou même une personne responsable. Al-Azhar et son Assemblée des recherches sont toujours pointés du doigt lorsqu'il est question d'islam. La plus grande institution religieuse du pays « ***ne prend jamais l'initiative de juger les productions artistiques. Il faut que quelqu'un la saisisse, qu'une direction lui demande de s'y exprimer*** », explique Moustafa Chakaa, membre de l'assemblée des recherches⁶⁹. Une commission est par la suite formée pour lire l'œuvre, voir le film, écrire un rapport et l'exposer aux autres membres de l'assemblée à la fin de chaque mois en présence du cheikh d'Al-Azhar. Le chef de la commission artistique, cheikh Saber Taalab, affirme :

Al-Azhar n'est en mesure de saisir aucun livre, il ne fait que décider si celui-ci est conforme à la charia, à l'islam et aux faits historiques et recommande de modifier telle ou telle partie, la supprimer ou rejeter entièrement l'œuvre ».

Un ministère de la culture craintif

Accusant d'obscènes trois romans (*Avant et après*, *Fils de l'erreur romantique*, *Rêves interdits*) plusieurs députés, en majorité des islamistes, avaient demandé une interpellation du ministre de la Culture, Farouk Hosni. Celui-ci a vite retiré les livres du marché affirmant qu'il ne permettrait pas de publier « *ce qui est blasphématoire ou indécent, sans toutefois porter atteinte à la liberté de création* ».

Un censure qui devient l'œuvre du peuple

Les tabous semblent infinis. Et la censure est présente de longue date. Historiquement, les différents gouvernements ne censuraient-ils pas toute œuvre dessinée, écrite ou diffusée qui manifestait une opinion en contradiction avec le système général ou la religion ? Pourquoi donc s'inquiéter ? Ce qui est préoccupant, c'est que la censure elle-même est en crise, d'une commission à une autre, d'une direction à l'autre, et entre celles-ci la marge de liberté ne fait que diminuer. Les intellectuels s'inquiètent non de la multiplication des organismes officiels de censure, mais du fait que la censure émane aujourd'hui du peuple lui-même. Pour Youssef Abou-Raya, « *l'assimilation de la création par les Egyptiens est en nette régression* ». Ceci est dû, selon les observateurs, à l'influence du fondamentalisme et à la présence des islamistes en tant que force politique officieuse. Ceux-ci ont cette capacité de faire bouger les masses, sensibles à

⁶⁹ *Ibid.*

toute atteinte à la religion.

« La censure est dans l'atmosphère, elle s'infiltré à l'intérieur de nous-mêmes et c'est la plus dangereuse pour les mœurs »⁷⁰.

C. L'autocensure des artistes

« Ce qui est grave, c'est que les autres créateurs, de façon un peu automatique, s'autocensurent parce qu'ils savent qu'il ne faut pas aborder certains sujets sinon leur scénario passera des mois sur le bureau de la censure qui discutera de ce qu'on peut dire, ne pas dire... Ou bien leur film sera définitivement arrêté. Avec les censeurs, rien n'est jamais clair et net. » Youssef Chahine.⁷¹

Par autocensure négatrice, on entend l'ensemble des opinions et des pratiques individuelles observables des cinéastes, relatives à la détraction du septième art et qui s'expriment en fonction de critères extra-artistiques.

De telles pratiques vont dans certains cas jusqu'à l'auto exclusion ou "l'exil volontaire" hors du champs du cinéma. Il peut aussi bien s'agir du refus ou du choix de rôle déterminés par les acteurs ou encore de la suppression de certaines scènes au moment du tournage, préalablement classées en scènes "**convenables**" et "**non convenables**"⁷². Enfin, certains réalisateurs se vantent de produire des films *propres* et *conservateurs*, en oubliant la pauvreté du contenu dramatique et du langage cinématographique de leurs films.

Parmi les cas d'auto exclusion, les plus retentissants et sans doute les plus délétères pour l'industrie cinématographique sont ceux qui s'accompagnent d'une remise en cause du principe même de la pratique de cet art. C'est ainsi que la scène cinématographique égyptienne a connu récemment des désertions successives de plusieurs actrices qui, non contentes d'abandonner le métier, se sont lancées, pour certaines, dans sa stigmatisation et dans un prosélytisme à l'adresse de leurs confrères et consœurs, restés fidèles au septième art. La censure est donc présente à tous les niveaux de la création, officiellement et officieusement, pour contrecarrer les velléités trop fortes d'engagement. La censure étatique, religieuse et personnelle s'attaque aux réalisations les plus diverses, dans une logique qui n'est pas toujours limpide. Il semble important de rappeler que, non contente d'imposer ses règles aux films nationaux, la censure égyptienne s'attaque aussi aux films étrangers importés, porteurs ou non d'engagement.

Le directeur de la censure artistique, Madkour Sabet, a ainsi décidé récemment d'interdire la sortie dans les salles égyptiennes de *Matrix II* considérant ce blockbuster hollywoodien comme une menace aux idées traditionnelles des trois religions monothéistes et condamnant les scènes de violence qui y figurent. Pareil pour *Bruce le tout-puissant*, cette comédie fantastique dans laquelle Morgan Freeman incarne le rôle de

⁷⁰ Gamal Al-Ghitani, *Propos recueillis par Samar El-Gamal, Censure dans tous les sens, Al-Ahram Hebdo, novembre 2003, Le Caire, Egypte.*

⁷¹ *Entretien avec Colette Milon et Jean-Philippe Renouard, www.vacarme.eu.org/article212.html*

⁷² Hamzah D. (Sous la dir. de), *La Censure ou comment la contourner, op. cit., pp. 113, 114.*

Dieu. Un quatrième tabou a d'ailleurs surgi sur la scène. Il s'agit de tout ce qui porte atteinte à l'Egypte, comme si le rôle des artistes ou des intellectuels consistait à embellir l'image du pays. Ainsi, Sabet a rejeté au début de l'année un scénario qui a trait de loin à l'excision parce qu'il fait outrage, selon lui, aux traditions et aux conventions sociales.

Conclusion : la solution de la coproduction

Face à tant de pressions, les réalisateurs égyptiens qui voudraient s'engager dans un message cinématographique semblent contraints à l'exil ou à la coproduction. Cette dernière solution fut notamment choisie par Youssef Chahine, la plupart de ses films ayant été tournés en coproduction avec des partenaires français (principalement Humbert Balsan).

Les avantages de la coproduction sont nombreux :

Touche un public plus large,

Financement plus facile à trouver et frais du film divisé par deux,

Soutien logistique de pays mieux équipés techniquement,

Ouverture aux festivals, et reconnaissance d'un certain talent par les maîtres du cinéma mondial.

L'Égypte a toujours eu des liens privilégiés avec la France et c'est sur la base de cette amitié que de nombreux systèmes parallèles d'aides et de subventions françaises à la production locale se sont mis en place.

En France, le soutien à la production et à la diffusion des cinématographies des pays en développement constitue une des priorités majeures du ministère des Affaires étrangères. Les aides à la production transitent par deux mécanismes d'aide sélective :

Le Fonds Sud cinéma auquel sont éligibles de nombreux pays en développement et émergents

Le Fonds Images Afrique, réservé aux pays d'Afrique subsaharienne.

Depuis sa création en 1984, le Fonds Sud cinéma a aidé plus de 300 projets qui ont souvent été présentés dans des festivals internationaux.

En parallèle, la France a mis en place une politique d'aide à la formation, assurée par des institutions telles que la FEMIS (université d'été, stages sur la production, écriture de scénario,...), l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) ou encore les Ateliers Varan.

Aide à la diffusion : depuis le 1^{er} juillet 2003, l'Agence intergouvernementale de la Francophonie, la Commission européenne et le ministère des Affaires étrangères ont décidé de mettre en commun leurs moyens en créant un fonds d'aide à la distribution des films africains en Afrique : Africa Cinémas. L'aide forfaitaire est limitée à 30 490 euros. Elle permet au distributeur d'acquérir les droits de diffusion, le tirage des copies, le sous-titrage, la promotion et l'édition, la garantie éventuelle à une salle parisienne pour maintenir à l'affiche du film.

L'aide est attribuée à quinze œuvres cinématographiques maximum par an. Depuis sa création, ce fonds a aidé près de 200 films.

Mais la coproduction reste mal vue en Egypte où on s'attaque facilement aux réalisateurs qui s'en servent sur la base d'accusations diffamatoires de fuite, d'anti-égyptienneté et de collaboration avec l'Occident (et tout ce que cela implique d'amoralité).

De nouvelles initiatives locales laisse rêver à l'émergence et à l'épanouissement de l'engagement dans la réalisation cinématographique égyptienne. La SEMAT, maison de production pour les courts métrages et les documentaires indépendants, mis en place par un groupe de six jeunes cinéastes égyptiens, en est un exemple.

"Des investissements ont été effectués durant ces deux dernières années, dans le but d'aider les films égyptiens lors de leur sortie en salle. Mais en fait, ils concernaient uniquement la construction de complexes et de nouvelles salles. Donnant ainsi une occasion supplémentaire à la programmation d'encore plus de films américains (plus rentables) et de films égyptiens commerciaux. Et même s'il existe encore un marché pour cette dernière catégorie; il reste le fait d'investisseurs locaux ayant du pouvoir et pouvant manipuler le marché à loisir. [...] Il a été impossible pour moi de monter mon film avec des capitaux uniquement égyptiens. D'où la solution de faire appel à la co-production, extérieure notamment. Cela nous permet de survivre, mais tous les réalisateurs n'ont pas cette chance." Atef Hetata.⁷³

Pour ces jeunes créateurs, l'important est d'assurer l'indépendance des productions des jeunes réalisateurs de court métrages. Les films sont produits et filmés en Egypte et ils passent tous par la censure gouvernementale. L'autonomie qui permet de dégager la créativité réside, avant tout, dans l'indépendance financière. La propre prise en charge de la production et de la distribution par les auteurs des films, permet de ne pas devoir entrer

⁷³ *Propos recueillis par Achraf Reda, Made in...Egypt, site L'œil électrique,*

par obligation dans l'industrie cinématographique égyptienne, la machine certainement encore la plus puissante du monde arabe, et qui, par conséquence directe, peut devenir aussi un carcan pour les créateurs.

" Depuis peu la tendance politique est à la tolérance entre guillemets. Impulsée par le gouvernement comme contre pouvoir à l'intégrisme pour rétablir un équilibre, cette vague œuvre pour une meilleure liberté d'expression des artistes. Cependant, il ne subsiste aucun doute quant à notre utilisation par le pouvoir comme faire-valoir. Mais on en profite ![...] Bien entendu, la liberté n'est pas totale et la censure encore présente. Et dès l'écriture, on ne va pas aussi loin qu'on le voudrait car on sait dans son inconscient que ça ne passera pas." Atef Hetata⁷⁴

⁷⁴ Ibid.

Bibliographie

Ouvrages

- BENARD Marie-Claude, *Le Caire et le cinéma égyptien des années 80*, CEDEJ, Le Caire, 1989.
- BERGALA Alain, *Abbas Kiarostami*, Cahiers du cinéma, Les petits Cahiers, ed. SCEREN-CNDP, 2004, 93 p.
- BERNAS Steven, *L'auteur au cinéma*, L'Harmattan, Champs-Visuels, 2002, 509 p.
- BOSSENO Chirstian (Sous la dir. de), *Youssef Chahine l'Alexandrin*, CinémAction n°33, ed. Cerf, 1985, 158 p.
- CIMENT M., *Kazan par Kazan*, entretiens, ed. Ramsay, 1985.
- CRETON Laurent, *Economie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Nathan Université, Coll "Fac", Paris, 2001, 287 p.
- CRETON Laurent (Sous la dir. de), *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, CNRS, 2002, 314 p.
- CORVI N. et SALORT M.-M., *Le cinéma, un art, une industrie*, ed. Profil économique et sociologique n°544, Hatier, 1985, 80 p.

- DAHANE M., "Fantasme, imaginaire et réalité dans le cinéma d'auteur", p.51 in DAHANE M., *Cinéma : histoire et société*, Université Mohammed V, Série Colloques et séminaire n°43, Maroc, 1995.
- DEGAND Claude, *Le cinéma...cette industrie*, ed. Techniques et économiques, 1972, 272 p.
- FLEURY-VILATTE Béatrice (Sous la dir. de), *L'image empêchée : Du côté de la censure*, L'Harmattan, Champs-Visuels N°11, 1998, 173 p.
- GAULTIER-KURHAN Caroline, KURHAN Ali, ABDEL-HAFEZ SALEH Magdi, *100 mots pour comprendre l'Egypte moderne*, ed. Maisonneuve et Larose, Paris, 159p.
- HAMZAOUI Hamid, *Histoire du cinéma égyptien*, ed. Autres temps, 1997, 170 p.
- HAMZAH Dyala (Sous la dir. de), *La censure ou comment la contourner, Dire et ne pas dire dans l'Egypte contemporaine*, Revue Egypte Monde arabe n°3, ed. CEDEJ, Le Caire, 2000, 312 p.
- HENNEBELLE Guy et KHAYATI Khémaïs (Sous la dir. de), *La Palestine et le cinéma*, ed. E100 Paris, 1977, 290 p.
- HUSSAIN Mahmoud, *L'Egypte. Tome II : 1967-1973*, ed. FM/petite collection maspero, 1975, 150 p.
- JEANCOLAS J.-P. (Sous la dir. de), *L'auteur du film : description d'un combat*, Institut Lumière, Actes Sud, 1996, 179 p.
- KHAYATI Khémaïs, *Salah Abou Seif : cinéaste égyptien*, Sindbad, 1990.
- KHAYATI Khémaïs, *Cinémas arabes : Topographie d'une image éclatée*, L'Harmattan, Champs-Visuels, 1996, 247 p.
- LE GAC Daniel, *L'envers des pyramides, l'Egypte au quotidien*, ed. Le Sycomore, 1985, 229 p.
- MILLET Raphaël, *Cinéma de la méditerranée, cinéma de la mélancolie*, ed. L'Harmattan, collection images plurielles, 2002, 117 p.
- MIREL Pierre, *L'Egypte des ruptures, l'ère Sadate, de Nasser à Moubarak*, ed. Sindbad, 1982, 270 p.
- PREDAL René, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, 7art, Les Editions du Cerf, 2001, 140 p.
- REY Alain (Sous la dir. de), *Le Petit Robert*, Paris, 1972.
- SERCEAU Michel, *Etudier le cinéma*, Editions du Temps, 2001, 255 p.
- SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma*, ed. Aubier, Paris, 1977, 320 p.
- THABET Madkour, *Industrie du film égyptien*, Série Prisme n°3, 1998.
- TELISSANY Abdel Kader, *Films documentaires égyptiens lauréats de prix internationaux*, Série Prisme 2, 1999.
- THORAVAL Yves, *Les cinémas du Moyen-Orient*, Ciné Séguier, 2000.
- THORAVAL Yves, *Regards sur le cinéma égyptien*, L'Harmattan, Champs-Visuels, 1996,
- THORAVAL Yves, *Les écrans du croissant fertile*, ed. Séguier, 2003, 126 p.
- WASSEF Magda (Sous la dir. de), *Egypte : 100 ans de cinéma*, Institut du Monde

Arabe, Paris, 1995, 319 p.

L'Egypte dans le Siècle 1901-2000, revue Egypte Monde Arabe, CEDEJ, ed.
Complexes n°4-5, Le Caire, 2001, 339 p.

Les intellectuels et le pouvoir, CEDEJ, Le Caire, 1986.

Cinéma engagé, Cinéma enragé, L'Homme et la société n°127/128, L'Harmattan,
1998, 206 p.

Articles de revue

KHAYATI Khémais, entretien in *Cinéma arabe, cinéma dans le tiers monde, cinéma militant...*, Revue Dérives n°3, Janvier/Avril 1976.

Les Cahiers du cinéma,

n°60/266/272/279-280/333/351/364/386/470/473/481/506/514/539/548/552/590/592/594.

Revue Quantara, IMA, n°26, hiver 1997-98

Liens Internet

Site de Libération : www.liberation.fr, article du 8 juin 2004 "La censure islamique".

<http://www.minculture.gov.ma>

<http://www.ahram.org.eg/weekly/1999/462/cinema.htm>

<http://www.monde-diplomatique.fr/2003/09/MARTIN/10453>

www.wanada.net

www.el-ahram.hebdo.org.eg

Documentaires cinématographiques

BOUGHEDIR Ferid, *Caméra arabe*. Film disponible à la bibliothèque municipale de Lyon (BML).

COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma de notre temps, Youssef Chahine*. Disponible à la BML.

Filmographie

Salah Abou Seif

Le contre-maître Hassan (Al Osta Hassan), 1952.

La Sangsue (Chebab Imra'a), 1956.

Le costaud (el futuwwa), 1957.

Le Caire 30 (Cairo 30), 1966.

Youssef Chahine

Ciel d'enfer (Serra fil wadi), 1954.

Gare centrale (Bab el Hadid), 1958.

La Terre (el Ardh), 1968.

Le Choix (El Ikhtiyar), 1970.

Le Moineau (Al Osfour), 1972.

La Mémoire (Hadduta Masreyya), 1982.

Le sixième jour (al yaoum el sadiss), 1986.

L'émigré (Al-Muhajir), 1994.

Le Destin (el Massir), 1997.

L'Autre (el akhar), 1999.

Alexandrie...New York (al Ghadab), 2004.

Yousry Nasrallah

Mercedes, 1993.

Les garçons, les filles et le voile, 1995.

La porte du soleil, 2001.

Atef Hetata

Les portes fermées, 1999.

Annexes

DOCUMENTS NON COMMUNIQUES, voir version papier au Centre de Documentation Contemporaine de l'Institut d'Etudes Politiques de Lyon

Annexes 1 : *Identité, culture et politique dans les sociétés arabes contemporaines* par Yves Gonzalez-Quijano, Institut français du Proche-Orient.

Annexe 2 : Rappels sur le néoréalisme italien.

Annexe 3 : Le statut d'auteur en France, extrait de Jeancolas J.-P. (Sous la dir. de), *L'auteur du film : description d'un combat*, Institut Lumière, ed. Actes Sud, 1996.

Annexe 4 : *Youssef Chahine, le Destin*, interview réalisée par dans *Les Cahiers du cinéma* n°506, spécial Chahine, 1996.

Annexe 5 : exportations des films égyptiens de 1959 à 1968.

Annexe 6 : revenu effectif des recettes générales de l'étranger en 1991.

Annexe 7 : Photographie du tournage de *Mercedes*, de Yousry Nasrallah.

Annexe 8 : Accord de coproduction et d'échanges cinématographiques entre le gouvernement de la République française et le gouvernement de la République arabe d'Egypte.