

ORGANISATION DES NATIONS UNIES
POUR L'EDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURE

RAPPORT

SITUATION ET TENDANCES ACTUELLES DU CINEMA ARABE

par

Galal El Charkawi

Ce rapport représente la contribution de l'Unesco à la table ronde de Beyrouth : "Cinéma et culture arabes" organisée sous les auspices du Ministère de l'information libanais et de l'Unesco, du 29 au 31 octobre 1962.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	2
LA REPUBLIQUE ARABE UNIE	3
Les pionniers (1896-1926)	3
Le cinéma muet (1927-1939)	5
Le début du cinéma parlant (1931-1939)	8
La deuxième guerre mondiale (1939-1944)	14
Après la deuxième guerre mondiale (1945-1951)	17
Le cinéma contemporain (1952-1962)	22
Conclusion	25
LA TUNISIE	27
LE MAROC	29
L'ALGERIE	31
UN MOT GENERAL SUR LE CINEMA EN AFRIQUE DU NORD	31
LA LIBYE	32
LE SOUDAN	32
LE LIBAN	33
LA SYRIE	34
LA JORDANIE	36
L'IRAK	37
LE YEMEN - KOWEIT - OMAN - BAHREIN - MASCAT - ADEN - HADRAMOUT	38
L'ARABIE SAOUDITE	38
PROBLEMES DU FILM ARABE	38
LA LANGUE	38
LA RELIGION	40
BIBLIOGRAPHIE	44

INTRODUCTION

Le monde arabe, géographiquement parlant, est une vaste étendue dont une partie est située en Afrique, une autre en Asie, et qui va de l'océan Atlantique à l'ouest, à la baie de Bassorah à l'est, entre les montagnes de Tourous au nord et l'Afrique du sud.

La partie africaine consiste en :

- la République arabe unie
- la Tunisie
- le Maroc
- l'Algérie
- la Libye
- le Soudan

La partie asiatique consiste en :

- le Liban
- la Syrie
- la Jordanie
- l'Irak
- l'Arabie Saoudite
- le Yémen
- Koweït
- Oman
- Elbahreine
- Mascat
- Aden
- Hadramout

Nous parlerons, dans ce rapport, du cinéma dans ces pays, mais nous nous contenterons de discuter le cinéma national ou les essais qui ont abouti ou qui peuvent aboutir à créer un cinéma national. Dans le cas où les activités cinématographiques étrangères auraient influencé la naissance ou le développement du cinéma arabe, nous essaierons d'éclaircir cette influence.

Notre plan sera comme (il se) suit :

1. Un exposé rapide des essais faits dans chaque pays arabe pour créer un cinéma autochtone. Nous allons mentionner les difficultés qui ont empêché la naissance de cet art dans quelques pays ou bien les moyens qui ont réussi à le créer dans d'autres.

A travers cet exposé nous toucherons à l'influence réciproque "cinéma et société".

2. Traiter deux des problèmes les plus graves, du cinéma arabe, ce sont : la langue et la religion.

LA REPUBLIQUE ARABE UNIE

L'histoire du cinéma égyptien peut se subdiviser en six périodes, dont nous allons tracer les caractéristiques et les tendances /¹

Ces périodes sont les suivantes :

Les pionniers (1896-1926)
Le cinéma muet (1927-1930)
Le début du cinéma parlant (1931-1938)
La deuxième guerre mondiale (1939-1944)
L'après deuxième guerre mondiale (la décadence)(1945-1951)
Le cinéma contemporain (le cinéma et l'Etat) (1952-1961)

LES PIONNIERS 1896-1926

En 1896, fut projeté à Alexandrie le premier film cinématographique (bande lumière) dans la salle intérieure d'un café appelé zavani.

Devant le succès de cette première projection, quelques financiers et commerçants étrangers importèrent d'autres films et installèrent des salles de cinéma.

En 1908, le Caire comptait 5 salles, Alexandrie 3, Port-Saïd, Assiout et Mansoura, une chacune.

Bientôt le public fut las de voir toujours ces films importés et consacrés à des vues étrangères sans lien entre elles et inconnues du peuple égyptien.

A Alexandrie, M. de Lagarne fit venir une caméra et un opérateur de l'étranger afin de tourner des scènes purement locales, qui durent intéresser davantage les spectateurs égyptiens. Ainsi furent projetés, à partir de 1912 :

La place de l'Opéra du Caire. Les touristes à dos de chameaux aux Pyramides. La rentrée du Khédive d'Alexandrie dans les rues d'Alexandrie. La sortie de la messe à l'église Sainte-Catherine. Le va-et-vient des voyageurs à la gare Seidi Gaber.

Peu de temps après, les étrangers d'Alexandrie envisagèrent de produire des films aux sujets dramatiques, lesquels rapporteraient, pensaient-ils, des gains importants.

Parmi les promoteurs se trouvait Umberto DORES, un photographe d'Alexandrie, qui fonda en 1917, avec quelques Italiens, la Société cinématographique,

1. Je tiens à signaler que ce chapitre est un résumé de mon mémoire de l'IDHEC intitulé Essai sur l'histoire du cinéma dans la République arabe unie.

italo-égyptienne, dont la BANCO DI ROMA fut la commanditaire. La société construisit quelques bâtiments dont les plafonds et les murs étaient en verre pour donner la lumière nécessaire aux prises de vues.

Elle fit appel à un Italien, OSATO, pour la réalisation de ses premières productions :

(Sharaf El Badawi)
L'HONNEUR DU BEDOUIN

(El Zouhour el Katela)
FLEURS MORTELLES

(Nahw El Hawia)
et VERS L'ABIME

Au cours de l'année 1918, ces films (durée entre 30 et 45 minutes) furent projetés au cinéma "Chanteclair" à Alexandrie, mais sans aucun succès. Les sujets incohérents, les séquences sans lien, les sous-titres français et les acteurs non égyptiens furent cause de l'échec de ces films.

De plus, dans FLEURS MORTELLES, il y avait quelques phrases altérées du Coran qui obligèrent les autorités égyptiennes à arrêter la projection du film.

La BANCO DI ROMA se retira et la Société cinématographique italo-égyptienne fut dissoute.

Le premier essai de réalisation d'un court métrage plus ou moins égyptien avait été MADAME LORETTA, en 1918, interprété par les acteurs de la troupe Dar el Salam (troupe Fawzi El-Gazayerly) du quartier Saiedna El Hussein, réalisé par IARRICI et projeté au cinéma "El Kolop el Misry".

Un jeune Egyptien, Mohamed BAOUMI, qui revint d'Allemagne avec quelques appareils et une certaine culture cinématographique, tourna pour Amin ATALLA, comédien et chef de troupe théâtrale, LE FONCTIONNAIRE (El Pash'Kateb), une pièce déjà présentée sur scène par cette troupe.

Il s'agissait d'un petit employé tombant amoureux d'une danseuse et détournant une somme importante de la caisse. Arrêté et mis en prison, il lui arrivait toutes sortes de mésaventures dont il se tirait au mieux.

Le tournage fut effectué dans la préfecture et les rues du Caire et les rôles furent interprétés par Amin ATALLA, Bichara WAKEEM, Ali TABANGAT et Odile LEISVI. La projection dura 30 minutes et fut fort réussie.

Ce succès encouragea Amin ATALLA à réaliser un autre film : POURQUOI LA MER RIT-ELLE ? (El Bahr bi yedhak leih ?), refrain d'une chanson bien connue à cette époque. Il s'adressa à ORFANELLI pour le tournage du film, qu'une fois terminé, ATALLA l'emporta et le projeta au Liban. Ce fut le premier film égyptien projeté à l'étranger.

Entre-temps, Mohamed BAOUMI était en train de réaliser sa première production MAITRE BARSOUM CHERCHE UN EMPLOI (El Mealem Barsoum yabhas aan wazifa). Dans ce film, BAOUMI voulait créer un type "Maître Barsoum", mais la mort de son fils mit fin à ce projet.

Quelque temps après, Baoumi fut repris par le cinéma et fonda un journal cinématographique, AMOUN dont 3 numéros seulement parurent. Dans l'un d'eux, il présenta le retour d'exil de Saad ZAGHLOUL, héros égyptien qui avait lutté contre l'occupation anglaise.

En dernier lieu, BAOUMI consacra ses activités à la correspondance des journaux étrangers d'actualités auxquels il fournissait les actualités égyptiennes filmées.

En 1922, deux comédiens égyptiens, FAWZI MOUNIB et Gobran NAOUM projetèrent un court métrage intitulé L'ANNEAU MAGIQUE (El Khatem El Sehri) à Alexandrie.

Ali EL KASSAR, Amin SEDKY et BONVILLE présentèrent, en 1922, un autre court métrage comique intitulé LA TANTE AMERICAINE (El Amma El Amrikany) où EL KASSAR tint le rôle d'une femme.

"Alvise ORFANELLI tourna en 1923 un film d'amateurs que jouèrent quelques Egyptiens de l'aristocratie et qui, mis en scène par René TABOURET, directeur de la Metro-Golden-Mayer en Egypte, resta dans le domaine privé" écrit Mlle Lea ANTAKI dans son article de la Revue internationale du cinéma, 1953.

Bien qu'on ne puisse considérer ces courts métrages comme des films proprement dits, ils eurent le mérite de servir d'expériences aux comédiens ainsi qu'aux techniciens et de prouver aux capitalistes qu'il était possible d'entreprendre une production cinématographique en Egypte.

LE CINEMA MUET 1927-1930

Aziza AMIR, la célèbre comédienne théâtrale, fonda avec Wedad ORRY, un écrivain turc résidant en Egypte, la première société cinématographique, au début de 1927.

La première production de cette société fut L'APPEL DE DIEU, mais après maintes difficultés de tournage, le réalisateur ORFY se retira.

Opiniâtement, Aziza AMIR recommença avec l'opérateur italien Stelio CHIARINI, qui avait tourné le film, au début avec ORFY, et en confia la réalisation à un acteur égyptien, ISTEFA NE ROSTI, qui avait une certaine expérience cinématographique, étant donné qu'il avait séjourné à Paris quelque temps pour s'initier à cet art.

I. ROSTI refit tourner toutes les séquences originales du film et n'en garda que deux sur onze. En conséquence, le scénario dut complètement changer. On peut le résumer ainsi :

Une jeune villageoise, Laila, se donne à son fiancé, le bel interprète bédouin Ahmed, qui se laisse séduire par une Américaine et la suit aux Etats-Unis. Laila, abandonnée, est enceinte. Un amoureux évincé la dénonce. Tout le village se dresse contre elle et la chasse honteusement.

La deuxième partie du film se déroule au Caire où elle se réfugie, et ce sont toutes les misères mélodramatiques qu'elle y rencontre qui terminent le film.

I. ROSTI, présenta dans ce film, non seulement des acteurs professionnels tels que Ahmed ELSHIRAIY, Ahmed GALAL, Bamba KASHAR, Marie MANSOUR, Mahmoud GABR, Hussein FAWZY, Alice LAZAR et bien entendu A. AMIR dans Laila et W. ORFY dans Ahmed, mais des villageois authentiques dans les petits rôles, et la figuration, ne ménageant ni ses efforts, ni sa patience pour les former.

Le travail se poursuivit avec succès et un film de 3.000 mètres fut tourné.

Le scénario étant changé, le titre le fut également et le nouveau film s'intitula LAÏLA.

Enfin, le 16 novembre 1927, le film fut projeté en soirée au Cinéma métropole.

Le bruit qui avait entouré ce film, les controverses qu'il avait suscitées, poussèrent le public à se précipiter avec frénésie pour le voir. Beaucoup d'artistes, de journalistes, d'importantes personnalités se trouvaient dans la salle pour assister à la naissance du cinéma égyptien.

Vers cette même époque, les frères LAMA (IBRAHIM ET BADR LAMA), trouvant en Egypte une terre vierge pour réaliser des projets cinématographiques, commencèrent par fonder en 1926 le ciné-club MINA FILM.

Après quoi, ils fondèrent leur société cinématographique CONDOR FILM et purent projeter leur première production : BAISER DANS LE DESERT (Koubla Fi El Sahara'a).

Ce film fut réalisé par IBRAHIM LAMA et interprété par BADR LAMA ET IBRAHIM ZULFOKAR avec, en outre, quelques étrangers résidant à Alexandrie. Le tournage s'opéra dans le désert de Victoria, dans la périphérie d'Alexandrie.

Bien que ce film eut été projeté quelques mois avant LAÏLA, ce dernier est considéré comme le premier de l'histoire du cinéma égyptien, étant donné que le premier tour de manivelle de LAÏLA a précédé celui du BAISER DANS LE DESERT et, de plus, que la productrice, le réalisateur et les acteurs dans LAÏLA étaient tous Egyptiens.

Alexandrie ne tarda pas à devenir une rivale dangereuse pour le Caire. Les frères LAMA avaient arrangé, dans la villa qu'ils habitaient à Alexandrie, une sorte de studio où ils installèrent leurs appareils cinématographiques, le laboratoire et le bureau de leur société.

Pendant la saison 1928-1929, ils présentèrent leur deuxième production : CATASTROPHE SUR LES PYRAMIDES (Faquea Fowk El Ahram) réalisée par Ibrahim LAMA, interprétée par Badr LAMA et Wedad ORFY et Fatma ROUCHDY.

Les frères LAMA firent suivre ce second film d'un troisième : LE MIRACLE DE L'AMOUR (Mo'oguezet El Hob) en 1929-1930, pour lequel la société construisit quelques décors en plein air.

Un autre amateur alexandrien du cinéma, Togo MIZRAHI se présenta. Il put construire un studio primitif à BAKOUSSE en 1928 du nom de STUDIO TOGO.

Pendant ce temps, ALVISE ORFANELLI montait une grande tente dans le jardin de sa villa pour y abriter ses décors, puis un studio rudimentaire : STUDIO ALVISI, au MANCHIA en 1930, en attendant les films qu'il avait l'intention de produire ou ceux auxquels il participerait.

Voilà ce qui se passait à Alexandrie, tandis qu'au Caire, un effort énorme pour essayer de mettre sur pied cet art nouveau s'accomplissait.

A ce moment, A. AMIR fit son deuxième film : LA FILLE DU NIL (Bent El Nil), en 1928-1929, écrit par Mohamed ABD EL KADOUSSE, réalisé par Ahmed Galal et tourné par Primavera entre Luxor, un asile d'aliénés et une boîte de nuit.

Ce film fut projeté le 4 novembre 1929 au cinéma "Olympia".

L'opérateur italien Stelio CHIARINI, lui aussi, déployait beaucoup de zèle. Il présenta en 1929 son premier film : KESH KESH BEY, comédie qui eut un succès énorme, avec comme vedette Nagib El Rihani, grand comédien qui avait déjà joué sur scène le même personnage.

Ce personnage est sa Majesté Kesh Kesh Bey, maire de son village, très riche mais fort facile à duper. Après la vente annuelle de son coton, il est détrossé et bafoué par des danseuses de cabaret. Le maire retourne à son village, maudissant le mal des villes et jurant qu'on ne l'y reprendrait plus.

Avec cette activité, le Caire gagna la bataille et attira l'attention des financiers et gros industriels.

Il attira également le jeune amateur Alexandrien Togo MIZRAHI qui put réaliser le film EL COCAINE, où il eut le rôle de vedette sous le nom de EL MISHREKY.

Ce film fut un grand succès financier, ce qui encouragea le jeune cinéaste à répéter l'expérience. Et, en 1930-1931, son deuxième film CINQ MILLE ET UN (Khamas Aalaf Wi Wahed) fut projeté.

Ces succès incitèrent les frères LAMA à quitter Alexandrie pour s'installer au Caire.

Entre-temps, ASIA, après son premier film : LA BELLE DU DESERT, préparait son second film : LE REMORDS DE CONSCIENCE (Wakhz El Damir) dont elle confia la réalisation à Ibrahim LAMA.

La banque Misr avait fondé la Société Misr du théâtre et du cinéma le 25 juillet 1925. Pourtant elle s'occupa seulement du théâtre, sans aucune activité cinématographique. Talaat Pasha HARB, l'administrateur général de la banque, se rendant compte que le public n'avait pas encore pris le cinéma au sérieux, crut préférable d'entreprendre graduellement les projets cinématographiques.

D'abord, la société se consacra à la construction d'un laboratoire dans une pièce sur la terrasse de l'immeuble de l'imprimerie Misr. Peu de temps après, elle acheta le laboratoire de Mohamed BAÛMI, qu'elle envoya en Europe pour acheter les appareils et le matériel qui manquaient au laboratoire. Celui-ci finit par comporter des ateliers pour le développement, le tirage, et le séchage des films.

Un jeune amateur venant de l'étranger, où il avait acquis quelque expérience cinématographique, Mohamed KARIM, voulut se lancer dans la réalisation de films.

Il pensa à porter à l'écran ZEINAB, le roman du Dr Mohamed Hussein HEIKAL Pasha, et s'adressa à son ami Youssef WAHBY, qui décida à produire le film.

Il engagea Gaston MADRI, le directeur artistique de la société Misr comme opérateur pour tourner le film avec les appareils de la société.

Le thème traite du conflit psychologique d'un certain Hamed propriétaire foncier, partagé entre son amour pour Zeinab, une jolie villageoise et l'orgueil d'épouser Aziza, fille de grands bourgeois.

Ce thème est pour Helkal l'occasion de traiter des problèmes sociaux et politiques et d'exprimer en même temps son amour immense de la nature.

De ce roman ; KARIM tira son premier film, qui fut projeté le 15 avril 1930 au cinéma Métropole, avec un grand succès.

LE DEBUT DU CINEMA PARLANT 1931-1939

Les producteurs égyptiens se sont rendu compte immédiatement de ce qu'ils pouvaient tirer du film sonore ; un nouveau moyen pour présenter le chant et la danse orientale au public arabe, à l'occasion d'un sujet provenant du fond local.

Les frères BEHNA furent les premiers qui frayèrent la route, en décidant de produire le premier film parlant égyptien LA CHANSON DU COEUR (Onshoudet El Fouad) pour lequel ils groupèrent un ensemble de vedettes égyptiennes : NADRA, une des plus remarquables chanteuses ; Zakaria AHMED, le grand chanteur et compositeur égyptien ; Georges ABIAD, qui fut le disciple de SYLVAIN pendant 4 ans et un comédien prestigieux du théâtre égyptien de cette époque ; Dawlat ABIAD et Abd el Rahman ROUSHDI, deux grandes vedettes du théâtre égyptien. Le réalisateur fut MARIO VOLPI, l'auteur N. LAZARE, tandis que les chansons du film furent écrites par le grand écrivain arabe Abbas EL AKKAD.

Le tournage eut lieu au studio Eclair de Paris et le film fut projeté le 14 avril 1932 au cinéma Diana.

Malheureusement, le film fut un demi échec et n'apporta pas le gain que les frères BEHNA avaient escompté. La raison qui avait fait espérer la réussite, c'est-à-dire les chants orientaux, fut justement ce qui causa le manque de succès du film.

La revue EL KAWAKEB (mars 1960) nous explique cet échec en parlant de la chanson orientale.

"La chanson orientale a son style et ses traditions qui se sont établis dans les esprits depuis des siècles sans avoir jamais subi aucune altération. De ces traditions nous pouvons citer : "EL TAKHTE", la répétition des couplets, l'insistance pour exciter le plaisir des auditeurs, le rythme lent du chant sans parler de tout ce que la chanson orientale contient de refrains qu'"el takhte" repète et des réponses qui suivent.

En plus, le chanteur ou la chanteuse arabe a besoin de l'ouverture musicale de la chanson (EL DOULAB) pour se pénétrer dans l'atmosphère et lentement, profondément il se met dans le rythme et le genre du chant qui bientôt le prend tout entier.

Or, ces caractéristiques de la chanson orientale ne se concilient pas avec l'art cinématographique et arrivent à devenir ennuyeux pour n'importe quel spectateur, même pour les grands amateurs de chansons orientales."

En effet, la chanteuse ou le chanteur qui apparaît sur l'écran en exécutant son air comme s'il était sur la scène avec "el Takhte", prend tout son temps pour s'imprégner de l'ouverture musicale, qui dure trois minutes environ. Ensuite, vient l'exécution avec rythme lent, répétitions des couplets, de sorte que le tout s'étale sur 15 à 20 minutes. Donc, le film fut loin d'atteindre le succès sur lequel on avait compté, ce qui désola les frères BEHNA qui abandonnèrent la production pour consacrer toute leur activité à réunir les fonds nécessaires aux autres films. C'est alors qu'ils fondèrent la première société de distribution de films en Orient.

Cette société, Sélection BEHNA FILMS a travaillé avec succès jusqu'à ce jour.

Mohamed KARIM, enchanté par le film sonore, se mit tout de suite au travail. Avec son ami Youssef WAHBY, il décida de produire LES FILS D'ARISTOCRATES (Awlad El Zawad), pièce montée déjà sur scène par Wahby et qui avait eu un grand retentissement. Pour produire un tel film, la première chose à faire était d'améliorer le studio provisoire que Wahby avait fondé rapidement pour le tournage de ZEINAB et de le mettre à la disposition du nouveau film, en ajoutant les appareils et le matériel indispensables au tournage des intérieurs.

Dans ce studio, la partie muette fut tournée avec des décors construits par Mohamed KARIM lui-même, tandis que la partie sonore (40 %) le fut à Paris.

LES FILS D'ARISTOCRATES fut projeté au cinéma Royal, le 14 mars 1932, et remporta un grand succès.

Mohsen SABOU, ingénieur italien nationalisé Egyptien, qui se spécialisa dans le montage des têtes sonores sur les anciens appareils muets des salles de quartier ou de province, eut l'idée de construire un enregistreur de son sur film, en 1931.

L'année suivante, il captait par radio le discours du trône au Parlement, alors qu'un de ses camarades prenait les vues en muet.

Il en fit un montage plus ou moins synchrone et le projeta au cinéma "Triomphe" où il eut un grand succès.

Cela l'encouragea à aménager un petit auditorium pour post-synchronisation.

Le succès des FILS D'ARISTOCRATES ainsi que cet auditorium qu'avait fondé SABOU, aboutirent à une floraison cinématographique assez vaste.

Les films étaient toujours tournés en muet et, une fois montés, on procédait à l'enregistrement partiel de la voix.

C'est donc ainsi qu'ASSIA produisit :

QUAND LA FEMME AIME (Endama Toheb el Maraa) 1932-1933

LES YEUX ENCHANTEURS (Oyoun Sahera) 1933-1934

SHAGARET EL DOR, 1934-1935, premier film historique traitant de l'histoire de cette reine égyptienne.

Le tournage de ce dernier film fut effectué à Héliopolis Palace Hotel, beau bâtiment de style arabe, ainsi que dans des quartiers anciens tels que El Gamalia, Beit El Kadi et El Tarbiaa.

Aziza AMIR produisit PAYE TA FAUTE (Kaferi an Khatiatek), 1932-1933.

L'activité de Togo MIZRAHI surpassa tout et il réalisa pour le cinéma égyptien une série de farces atteignant 16 films dans la saison 1938-1939 pour lesquels il employait les vedettes les plus fameuses de comédie de cette époque.

Fawzi EL GAZAYERLY dans	LES DEUX DELEGUES (El Mandouban)	1933-1934
	DOCTOR FARAHAT	1934-1935
	LE MARIN (El Bahar)	1935-1936
CHALOM dans	CHALOM L'INTERPRETE (Shalom El Torgoman)	1934-1935
	LA RICHESSE SCANDALEUSE (El Ez Bahdala)	1936-1937
	CHALOM LE SPORTIF (Chalom El Riadi)	1937-1938
ALI EL KASSAR dans	LE GENDARME (Ghafir El Darak)	1936-1937
	SEPT HEURES (El Saa Sabaa)	1937-1938
	LE TELEGRAMME	1937-1938
	OSMAN ET ALI	1938-1939

Les scénarios de ces films étaient inconsistants. Ils étaient tissés d'in-vraisemblances, de situations factices, d'exagération et de jeux de mots faciles.

Ainsi Fawzy EL GAZAYERLY se présentait toujours avec sa fille Ihsan, il interprétait le rôle de Maître BAHBAH, et elle, le rôle d'OM AHMED, lui étant le mari ridicule et faible, elle la grosse épouse prétentieuse qui le tracassait sans cesse.

Le but unique était de faire rire les spectateurs à tout prix.

Citons à titre d'exemple ce fameux plan de DOCTEUR FARAHAT où l'on voit, à sa descente d'avion le Docteur Farahat avec son pantalon trempé de la peur qu'il avait eue.

ALY EL KASSAR interprétait le personnage de "Nègre au bon coeur", entraîné dans les situations les plus compliquées et en plus invraisemblables, mais dont, après maintes péripéties comiques, il arrivait à se sortir au mieux.

Tous ces films étaient entremêlés de danses et de chants orientaux, obtenaient un grand succès et rapportaient des gains substantiels au producteur.

Les frères LAMA se dirigèrent vers les films du genre bédouin tels que :

MAROUF LE BEDOUIN (Maarouf El Badawy)	1935 et
LE TRESOR PERDU (El Kinz El Mafcoud)	1938

Ce genre de films n'était pas nouveau à l'écran égyptien ; les frères LAMA eux-mêmes en avaient été les précurseurs, avec leur film BAISER DANS LE DESERT (1927-1928). Il était tout naturel, en raison du désert, des pyramides, du beau temps la plus grande partie de l'année, du soleil presque toujours brillant, ainsi que du manque de technique et de matériel pour faire des intérieurs, que les premiers réalisateurs s'adressent à la nature du pays.

Avec ces films qui traitent des traditions bédouines : l'honneur, le courage, la vendetta ou qui racontent l'histoire d'un amour légendaire et platonique, peut-on penser que les frères LAMA aient voulu faire des WESTERN ORIENTAUX ?

Pourtant à ce genre ne se bornait pas leur production. Ils présentèrent également des films mélodramatiques comme :

LE FUGITIF (El Hareb) 1936-1937
LE FANTOME DU PASSE (Shabah El Madi) 1937-1938

Ces films, malgré le succès qu'ils obtinrent, étaient composés d'un bout à l'autre, de complications extravagantes, d'invéraisemblances et de Deus ex machina.

De plus en plus, la production cinématographique égyptienne augmente et nous enregistrons de nouveaux noms :

- Fatma ROUCHDI présenta LE MARIAGE (El Zawag) 1932
- Bahiga HAFEZ fonda la société FANAR FILM et présenta sa première production : LES VICTIMES (El Dahaya) 1932-1933, dont le sujet traite des méfaits des narcotiques et de leurs terribles réactions sur l'équilibre physiologique et mental de ceux qui les emploient.

Il fut suivi d'un deuxième film : L'ACCUSATION (El Etteham) 1933-1934, puis d'un troisième : LAÏLA, FILLE DU DESERT (Laila Bent el Sahara) en 1936-1937.

Fawzi EL GAZAYERLY, aussi, tenta la production avec une série de films gardant toujours le personnage du Maître Bahbah.

Ali EL KASSAR, également produisit quelques films où le même personnage du "Nègre au bon coeur" tient le rôle principal.

Le succès de ces films encouragea Naguib EL RIHANI à affronter la production et même la réalisation. Il donna en 1933-1934 YACOUT AFINDI, adapté de la fameuse pièce de M. Pagnol (TOPAZE) et interprété par lui-même avec Aimée PROVINS, une actrice française.

EL RIHANI produisit le film en association avec la société française Gaumont. Ce fut la première coproduction franco-égyptienne.

Dans ce film, EL RIHANI abandonna pour la première fois le personnage de Kesh Kesh Bey et présenta celui d'un instituteur pauvre qui travaille dans une école privée et qui est mal traité par le Directeur, les parents des écoliers et les écoliers eux-mêmes.

Si l'on jette un coup d'oeil sur les personnages mentionnés auparavant : "Maître Bahbah, ce faible et pauvre mari ; EL KASSAR : le nègre au bon coeur facilement dupé et EL RIHANI, ce malheureux instituteur et quelquefois petit fonctionnaire", ces personnages qui longtemps vécurent dans l'âme des Egyptiens, si nous ajoutons les films mélodramatiques, tristes et écoeurants dont les personnages sont soumis à la fatalité, nous pouvons nous rendre compte de la psychologie des Egyptiens de cette époque d'occupation : des êtres passifs, pauvres qui se laissent aller à la fatalité.

Mohamed ABD EL WAHAB, nommé le "chanteur des rois et des princes" n'hésite pas, lui aussi, à tenter le cinéma avec un film musical : LA ROSE BLANCHE (El Warda el Baidaa), 1933-1934, réalisé par Mohamed KARIM.

ABD EL WAHAB ne se contentant pas des studios égyptiens, il s'adressa aux studios français pour y tourner son film.

A partir de ce film, KARIM consacra son talent et son activité cinématographique aux films musicaux d'ABD EL WAHAB.

C'est ainsi qu'il réalisa pour le compte de ce dernier : LES LARMES DE L'AMOUR (Doumoue El Hob) 1935-1936, avec Nagat Ali. VIVE L'AMOUR (Yehia El Hob) 1937-1938 avec Laila MOURAD.

L'ambitieux Youssef WAHBY, après son expérience de ZEINAB comme producteur, puis celle des FILS D'ARISTOCRATES comme producteur-auteur-comédien, a ajouté une corde à son arc en abordant la réalisation.

En effet, WAHBY est intervenu plus ou moins dans la réalisation des FILS D'ARISTOCRATES, croyant peut-être que les idées de WAHBY, l'auteur, ne peuvent être réalisées que par WAHBY le réalisateur.

Il commença à transformer ses pièces à grand succès en films :

LA DEFENSE (El Defaa) 1934-1935
L'HEURE DE L'EXECUTION (Saat El Tanfiz) 1936-1937
LA GLOIRE ETERNELLE (El Magd El Khaled) 1937-1938

Ces films ne diffèrent pas beaucoup des pièces elles-mêmes : ils dépendent des dialogues, des situations mélodramatiques et d'une surcharge des effets théâtraux.

Ainsi naquit l'école théâtrale au cinéma, dont notre cinéma souffre encore à présent.

Talat Pacha HARB, l'administrateur général de la Banque Misr, s'aperçut que la nouvelle industrie pouvait avoir un essor inouï dans les domaines financiers et commerciaux. Il décida donc l'entreprise d'un énorme projet cinématographique : fonder un studio complet et moderne.

Pour cela, il partit pour l'Europe afin de visiter les grands studios français et allemands.

La construction du STUDIO MISR, ainsi nommé, fut commencée au début de l'année 1934 à Guiza.

Le Comité d'administration du studio envoya quatre boursiers : Ahmed BADRAKHAN et Moris KASSAB pour étudier la réalisation cinématographique à Paris, Mohamed ABD EL AZIM et Hassan MORAD pour étudier la prise de vues en Allemagne.

De plus, Talat Pasha HARB, sachant qu'il y avait en Allemagne quelques Egyptiens qui étudiaient pour leur propre compte l'art cinématographique, tels que Niazi MOUSTAFA pour la réalisation, Moustafa WALI pour le mécanisme des appareils cinématographiques ainsi que le son et Wali El Din SAMEH pour le décor, leur proposa des postes correspondants à leurs spécialités dans le studio Misr, dès leur rentrée au Caire.

Il demanda aussi à Moustafa WALI de fournir au studio Misr les appareils cinématographiques les plus modernes.

A la fin de 1934, Moustafa WALI arriva au Caire avec des cameras, des tables de montage, des enregistreurs de son et des projecteurs. Il s'occupa lui-même d'installer ces appareils avec la collaboration du réalisateur allemand Fritz KRAMP, qui fut employé comme conseiller artistique du studio Misr.

A la fin de 1935, les quatre boursiers revinrent d'Europe et chacun se vit tout de suite attribuer un poste.

Le 10 octobre 1935, le studio Misr fut innové officiellement ; un somptueux gala de plus de 500 invités, des personnalités politiques, financières, artistiques, littéraires et la presse. Les invités furent stupéfaits de ce studio énorme, élégant, moderne et bien équipé.

La première production du studio Misr fut le grand film musical WEDAD, 1935-1936, écrit par Ahmed RAMI, un des plus grands poètes égyptiens, réalisé par le metteur en scène allemand Fritz KRAMP, dont le premier assistant était Ahmed BADRAKHAN, le boursier du studio Misr, et dont le rôle principal était confié à Mlle OMKOLSOU, surnommée l'étoile de l'Orient. Le succès fut foudroyant à cause des moyens techniques du studio Misr et de la voix d'OMKOLSOU.

Dans le genre musical, le studio Misr produit encore un film : QUELQUE CHOSE DE RIEN (Cheia Men La Cheia) en 1938-1939, interprété par Nagat ALI et Abdel Gani EL SAID, des chanteurs de talent bien connu, et réalisé par Ahmed BADRAKHAN.

L'activité du studio Misr ne se contenta pas seulement de ce genre de films, mais il en tenta aussi de comiques. C'est ainsi qu'il présenta en 1937-1938 : LA DERNIERE SOLUTION (El Hal El Akhir) réalisé par Abd el Fattah HASSAN, et SALAMA SE COMPORTE BIEN (Salama Fi Kheir), réalisé par Niazi MOUSTAFA, dans la même saison. Et c'est grâce au studio Misr que le film comique s'est développé.

Dans SALAMA SE COMPORTE BIEN, le comique du film ne dépend plus des jeux de mots, mais de situations bien étudiées ; l'interprétation est naturelle, le jeu quitte le domaine de l'exagération et ne cherche plus à provoquer le rire à tout prix ; on s'attache à construire des types.

Le studio Misr essaya également le film patriotique. Il s'adressa à un scénariste allemand pour écrire LACHINE, 1938-1939, qu'un employé du studio traduisit en arabe. Le film raconte l'histoire d'un roi tyrannique qui gouverne par la force.

LACHINE fut projeté à l'époque où le Premier ministre EL NAHASS Pacha donna sa démission à cause de sa lutte contre l'ex-roi FAROUK et le nouveau gouvernement bloqua le film et en interrompit la projection. Mais Talaat Harb Pasha intervint auprès de la Cour royale et put faire lever l'interdiction.

Dans le domaine de la production du studio Misr, il faut encore citer son journal cinématographique (Actualités Misr), bimensuel, tourné et réalisé par Hassan MORAD, paraissant régulièrement jusqu'à ce jour.

Ainsi, la naissance du studio Misr fut une étape importante pour le développement du cinéma égyptien.

L'abondance des sociétés de production et le nombre des films en progression croissante ; de 3 films 1931-1932, jusqu'à 13 films 1935-1936, jusqu'à 17 en 1936-1937 (L'effet de la naissance du studio Misr) aboutirent à la fondation de deux autres studios : Studio LAMA, en 1936 et studio NASSIBIAN en 1937. Donc l'Egypte avait à cette époque les quatre studios : RAMSES, MISR, LAMA et NASSIBIAN.

LA DEUXIEME GUERRE MONDIALE
1939-1944

Quand la deuxième guerre mondiale éclata, le film égyptien avait déjà des bases solides. La production passa de neuf films dans la saison 1938-1939, à 26 films dans la saison 1944-1945. tandis que le chiffre total de la production dans la période 1939-1944 atteignait 106 films, le nombre des sociétés productrices fut de 24.

Sociétés	Nombre des films produits
BEHNA	1
TECHNICIENS UNION	1
LIFSHITZ	1
LES FILMS D'ARTS	1
L'EGYPTE MODERNE	3
FANAR	1
EL KARNAK	1
IBTEKMAN	1
EL GAZAYERLY	1
LE CAIRE	1
GALAL	2
LA VICTOIRE	3
LA JEUNESSE	3
L'ORIENT	2
ALVIZI	2
ABD EL WAHAB	4
NAHAS	8
EL NIL	6
ISIS	8
LOTUS	9
FRERES LAMA	10
TOGO MIZRAHI	16
MISR DU THEATRE ET DU CINEMA	18
LES FILMS ARABES	3

Mais ce n'est pas uniquement l'augmentation de la quantité qui nous intéresse, mais plutôt l'analyse de la qualité des films produits.

On remarque une évolution artistique dans l'interprétation et dans la mise en scène, un progrès technique au point de vue image et son, ainsi qu'un développement dramatique ; le sujet est bien meilleur, plus sérieux et plus varié, le scénario est étudié et bien construit.

KAMAL SELIME

L'événement le plus heureux pour le cinéma égyptien dans cette période est sans doute l'apparition de l'auteur-réalisateur Kamal SELIME, qui inaugura la saison 1939-1940, avec son film LA VOLONTE (El Azima).

Ce film est considéré comme le premier dans une école nouvelle à l'écran égyptien : l'école réaliste.

Pour la première fois, un cinéaste égyptien traite un problème social provenant du fond de la société égyptienne d'une façon réaliste. Dans les traditions les plus profondes du public égyptien s'exprime l'habitude de respecter et d'honorer les seuls fonctionnaires sans y mêler d'autres classes sociales, commerçants, artisans et travailleurs indépendants. On fait la comparaison entre le fonctionnaire habillé d'un costume et d'un tarbouche (Effendis) et le commerçant ou l'artisan vêtu de galabia ; le fonctionnaire avec une mensualité fixe et régulière et le travailleur libre avec l'aléa de son gain.

Ce grave problème engendra des conséquences qui influencèrent beaucoup la société égyptienne, surtout dans cette période.

Si un jeune homme avait la chance d'obtenir son baccalauréat ou sa licence, son unique espoir était d'être employé du gouvernement pour avoir la garantie d'un traitement stable. Le résultat fut que seuls les étrangers se lancèrent dans la voie du commerce et de l'industrie, restée vide. Les propriétaires des sociétés commerciales ou industrielles en Egypte étaient des Italiens, Grecs, Français, Suisses, Anglais, et il était rare de trouver un seul Egyptien parmi eux.

La famille égyptienne ne choisissait comme époux pour sa fille (la classe moyenne et la classe bourgeoise) qu'un fonctionnaire, si infime que fût son traitement, et refusait le travailleur libre même si son gain atteignait des dizaines de livres égyptiennes : "Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras".

Le film eut un succès vraiment foudroyant, un succès comme on n'en avait jamais vu dans tout le cinéma égyptien.

Ce succès était dû à plusieurs raisons :

- l'auteur-réalisateur a traité un problème social tiré de la vie égyptienne,
- pour la première fois, on assistait au développement d'un sujet convenable et solide, sans mélange de danses et de chants,
- une étude minutieuse des caractères populaires égyptiens.

Kamal SELIME a pris plusieurs mois, après avoir élaboré les lignes générales de son scénario, en errant dans les quartiers populaires du Caire, regardant les personnages dont il voulait copier les comportements, remarquant leur vie quotidienne, leurs allures, leurs gestes, leurs expressions de langage afin de traduire toutes ses observations dans son scénario.

Certes, "LA VOLONTE" fut un magnifique tableau de la "ruelle" égyptienne. C'est peut-être ce qui avait poussé Kamal SELIME à proposer ce titre la "Ruelle" mais la société productrice refusa en prétendant qu'elle entendait présenter une image sur l'Egypte contemporaine et non sur la ruelle. Le héros d'après elle, était Mohamed représentant la nouvelle génération égyptienne, tandis que le héros, d'après SELIME était l'atmosphère générale, les différents caractères populaires, : coiffeur, boucher, épicier, boulanger, etc. bref : la ruelle.

La privation de tout élément mélodramatique, SELIME n'était pas obligé d'user de ces éléments traditionnels. L'admirable construction du scénario suffisait à soutenir l'attention des spectateurs jusqu'à la fin et à assurer l'intérêt du film.

Le travail patient et minutieux pour aboutir à une bonne mise en scène, aux beaux cadrages et à un éclairage expressif et suggestif. Notons surtout les scènes du café de quartier et la dernière scène de la bataille.

Il n'est pas nécessaire de dire que ce film a ouvert de nouvelles voies aux cinéastes égyptiens et leur a montré qu'il y a d'autres sources d'inspiration que la danse et le chant.

"LA VOLONTE" marque un point important dans le développement de la production cinématographique, qui tendit depuis à puiser ses thèmes dans les milieux populaires en faisant des problèmes sociaux le pivot du film.

On peut voir : LE BONNET ENCHANTE (Takiète El Ekhfa)
L'ATELIER (El Warsha)
LA VENDEUSE DE POMMES (Biaète El Toffah)
L'HOMME DU PEUPLE (Ibn El Balade)
L'OUVRIER (El Amel)

Kamal SELIME était un cinéaste conscient de son message comme artiste et comme sociologue. Il s'est aperçu que la majorité du public du cinéma est l'ouvrier, l'artisan, le petit employé. Il s'est mis à son niveau pour assurer la fréquentation du cinéma par ce public mais de plus, dans chacun de ses films, il nous fait profiter d'une expérience sociale qui peut servir de leçon, mais non pas à la manière des professeurs ou des "cheikhs" de mosquée. Aucun de ses interprètes ne monologue, maudissant l'ignorance, la superstition ou les traditions surannées, louant les vertus des pauvres, flétrissant les vices des riches. Ce qu'a fait SELIME est d'une portée plus grande, le problème, tiré de la vie réelle du peuple égyptien, se jouant dans un cadre dramatique, traité avec une technique subtile.

A-t-il observé, malgré le succès colossal de son film LA VOLONTE, que le public égyptien tendait vers la comédie plutôt que vers le drame ? Toujours est-il qu'il a présenté LE SOIR DU VENDREDI (Leilet El Goma) 1944-1945, une comédie légère, tout en conservant l'esprit de l'école réaliste.

Dans ce film, SELIME traita le problème de "elzar" (exorcisme), une superstition attachée à l'ignorance.

SELIME a voulu, par ce film, obtenir un succès commercial. Il a accumulé un grand nombre de vedettes de comédie et il y a inclus des scènes de danses et de chant. Mais ce genre de films, malgré le grand succès financier qu'il a obtenu n'a pas donné, semble-t-il, complète satisfaction artistique à son réalisateur.

Ses talents, ses rêves d'artiste et de techniciens avaient une bien autre ambition, aussi se dirigea-t-il vers de nouvelles inspirations qu'il puisa dans la littérature internationale.

Si SELIME, dans sa première expérience d'adaptation de la littérature internationale s'est dirigé vers la France, avec Les Misérables de Victor Hugo, il a emprunté, dans sa deuxième expérience, à l'Angleterre, une des oeuvres de Shakespeare : Romeo et Juliette.

Malheureusement, SELIME mourut en 1945 et le cinéma égyptien perdit un de ses plus grands réformateurs et novateurs.

LES FILMS MUSICAUX

Les films musicaux tiennent la première place dans la production de cette période, mais un progrès considérable se révèle dans la chanson. C'est évidemment après l'expérience de LA ROSE BLANCHE que la chanson s'est soumise aux nécessités de la technique cinématographique. Elle est maintenant courte, légère, et elle continue à se développer jusqu'à devenir, quelquefois, une suite de dialogues et une partie intégrante de l'action.

C'est surtout grâce à Mohamed ABDEL WAHAB, producteur de :

UN JOUR D'HONNEUR (Youm Said)
L'AMOUR EST INTERDIT (Mamnoue El Hob)
UNE BALLE DANS LE COEUR (Rossasa fi El Kalb)

Ces films sont au point de vue de construction dramatique et de la technique cinématographique des films moyens, mais les chansons de ABD EL WAHAB et sa musique leur ont donné une grande valeur artistique.

Le talent de ABD EL WAHAB ne se contenta de présenter ces simples chansons mais il a accompli un pas de plus lorsqu'il y présenta quelques scènes genre opérette? Citons la séquence : "LE FOU DE LAÏLA" dans UN JOUR DE BONHEUR.

Farid EL ATRACHE suivit la même évolution qu'ABD EL WAHAB dans ses films VICTOIRE DE JEUNESSE (Intessar El Shabab) et REVES DE JEUNESSE (Ahlam El Shabab). Mais il tint à y présenter des scènes d'opérettes, caractérisées par la couleur orientale mêlée de danses folkloriques égyptiennes, syriennes et libanaises.

Bien que presque toute la production de cette période ne soit exempte ni de danse, ni de chanson, il n'est pas juste de l'attribuer, en bloc, au genre musical.

Nous entendons parler seulement de celle où chanteurs et chanteuses furent des vedettes et dont les sujets servirent uniquement à mettre en valeur leur talent et l'agrément de la musique. Dans 38 films sur 106 la chanson tient un rôle primordial.

De cet état de choses, on peut déduire un problème grave que le cinéma égyptien va rencontrer bientôt : le nombre très limité de comédiens.

Les réalisateurs se contentèrent de leurs chanteurs et chanteuses et ne cherchèrent plus à former ou à découvrir de nouveaux comédiens pour l'écran. D'autres problèmes, dépendant de ce dernier, se poseront, de toute évidence, dans la période dont nous parlerons par la suite.

APRES LA DEUXIEME GUERRE MONDIALE 1945-1951

Cette période se place entre la fin de la dernière guerre mondiale et l'éclatement de la révolution égyptienne, le 23 juillet 1952.

La première observation que l'on fait est l'augmentation des films produits plus de 300 %. Le nombre des films projetés de 1939 à 1944-1945 est de 106,

il passe à 364 de 1945 à 1951-1952. Les sociétés de production s'accroissent également et les 24 firmes existantes pendant la période de la guerre ont passé à 120 de 1945 à 1951-1952.

Pour essayer d'expliquer cette constatation, il faut dire un mot des circonstances politiques, économiques et sociales qu'a subies l'Egypte dans cette période.

Nous savons que, d'après les conventions passées entre l'Angleterre et l'Egypte, celle-ci participa à la deuxième guerre mondiale au côté des Alliés et qu'elle avait donné à l'Angleterre des bases stratégiques.

Cet état de choses aboutit à l'avènement de nouvelles classes sociales disposant de moyens matériels plus abondants.

Un grand nombre de sociétés qui ne s'étaient jamais occupées de cinéma de près ou de loin, fondèrent des maisons de production.

Citons comme exemple : la société de tissus BAIDA KATTAN, la société égyptienne commerciale, la société économique générale Films EL GABRY et quantité d'autres.

La plupart des spectateurs qui fréquentait le cinéma appartenait à la fraction bien payée des ouvriers et des artisans qui pouvait s'offrir ce divertissement, presque seul à cette époque. Il n'y avait que trois troupes théâtrales dont l'assistance n'était composée que de gens cultivés et d'aristocrates. De plus, il existait deux ou trois salles de théâtre de variétés à Roud El Farague et quelques cabarets dont la clientèle était surtout constituée par des militaires.

En dehors du grand nombre de ces nouvelles sociétés cinématographiques, ils'en était fondé d'autres dont le but réel ne touchait pas à l'art de l'écran. La revue EL KAWAKEB (mars 1960) nous éclaire sur les véritables fins poursuivies par ces firmes :

"Le nombre des sociétés cinématographiques atteint jusqu'à 148, bien constituées, avec registre du commerce. En plus, d'autres existaient sans patente dont le but caché n'était pas du tout la production des films mais le commerce des films vierges au marché noir. Ces sociétés obtenaient ces films du Ministère des affaires sociales chargé de les distribuer à un cours normal. (Les films vierges étaient importés de l'étranger). Puis elles les revendaient aux sociétés patentées à des prix exorbitants."

Un grand nombre d'acteurs fondaient, eux aussi, des sociétés productrices de films.

Citons par exemple : Mohamed AMIN, Amina RIZK, Farid ELAÏRACHE, Mohamed FAWZI, Amira AMIR, Madiha YOUSRI, Raga'a ABDOU, Kamal EL CHENNAOUI, Abdel Aziz MAHMOUD, Yehia CHACHINE, Laila FAWZY et d'autres encore.

Le nombre énorme de films produits chaque année, par rapport au peu de réalisateurs et d'acteurs, a entraîné pour ceux-ci une augmentation considérable de leurs rétributions.

Les contrats ont passé de 100 LE à 600 ou 700 LE, de 1.000 LE à 3.000 ou 4.000 LE pour l'acteur.

De 300 LE à 3.000 LE pour le réalisateur.

Le contrat de quelques chanteuses a atteint 10.000 LE. Bien entendu, cette augmentation a englobé aussi toute l'équipe technique.

Donc peu d'acteurs et beaucoup de films ; le même acteur est engagé pour interpréter plusieurs films dans la même saison et quelquefois pour travailler en même temps dans deux ou trois films.

La conséquence est une faiblesse notoire dans l'interprétation.

Une autre conséquence, aussi grave que la première, est le cantonnement de l'acteur dans un rôle stéréotypé. Il suffisait pour le public de lire le nom d'un acteur ou d'un réalisateur sur l'affiche du film, pour connaître d'avance son genre et peut-être même son sujet.

Le problème s'aggrave d'année en année, et en 1951-1952 on arrive au paroxysme de cette situation.

Ce n'est pas seulement les acteurs qui se répètent dans leurs rôles, dans leur jeu et même dans leurs gestes, mais, ce qui est pitoyable, c'est la redite des sujets de films eux-mêmes.

Il nous est difficile d'attribuer la production de cette période à des genres précis. Le plus souvent on se heurte à un film auquel on ne peut assigner un genre déterminé sans arbitraire.

On pouvait lire, sur les affiches de publicité de films à cette époque, cette phrase : "Un film comédie dramatique sentimental dansant chantant."

Le film égyptien était devenu une salade pour, prétendait-on, satisfaire tous les goûts. Pourtant, on peut classer en gros les films de cette période en deux groupes.

I. Les mélodrames

Comme dans tous les mélodrames, l'auteur emploie des moyens traditionnels pour intéresser et émouvoir un public surtout populaire.

Evidemment, c'est toujours l'amour qui tient la première place, assaisonné de lâches séductions, de viols, d'adultères, de prison, de meurtres, de suicide et de folie, sur un fond de sombre misère pour la sympathique victime.

Si l'on se réfère, à titre d'exemple, à la saison du début de 1945-1946, on peut relever dans les 23 mélodrames qui furent présentés sur une totalité de 52 films :

9 filles séduites
2 viols
3 adultères
9 meurtres

3 suicides
2 tentatives de suicide
2 cas de folie.

Par cette statistique on se rend compte immédiatement de la faiblesse de scénario : aucune étude de caractères ou du milieu. Tout est axé sur le mélodrame, sur l'unique recherche de l'émotion physique, plus facile à faire éprouver à un public populaire que des émotions plus élevées.

La plupart des scénarios peuvent se résumer ainsi :

Une jeune fille et un jeune homme s'aiment. L'un est riche, l'autre est pauvre. Les parents du riche s'opposent au mariage. Ou bien le garçon n'est qu'un infâme séducteur. Résultat : la fille séduite a un enfant et l'opprobre général la poursuit jusqu'au moment où après maintes tribulations, les choses s'arrangent ; on reconnaît l'innocence de la fille, les jeunes gens se marient et tous sont heureux. Le happy end est encore obligatoire.

Il est nécessaire de se reporter à la situation intérieure de l'Egypte à cette période pour se rendre compte de l'inégalité flagrante existant entre une faible minorité de possédants qui jouissait d'une richesse et d'un luxe ostentatoires et la médiocrité minable des autres, qui étaient la majorité.

Rien de plus choquant que cette situation, aussi comprend-on que des esprits humanitaires se soient attachés à mettre en évidence ce déplorable déséquilibre social.

Seulement ils n'ont su qu'inventer ces sempiternelles histoires d'amour avec l'éternelle redite de l'intransigeance des pères riches s'opposant à l'alliance de leur enfant avec le rejeton d'une famille sans fortune. Plutôt que ces mésalliances, ils préféraient chasser leur progéniture du toit paternel et l'abandonner à la misère et à ce qui peut en découler, le thème de la séduction vient en deuxième lieu.

D'autres sujets vont se répéter avec une monotonie lassante. Et chaque saison apporte une mode. Dès qu'un film atteint le succès, les producteurs se précipitent pour engager des auteurs qui devront écrire d'autres scénarios traitant le même thème.

Ces thèmes, avec les situations horribles dont nous avons parlé, étaient bien faits pour faire couler les larmes des spectateurs égyptiens, très sensibles à la misère d'autrui. N'était-ce par leur sort à eux de supporter d'une façon ou d'une autre la misère ? Ainsi prétendait-on assurer le succès du film au point de vue des recettes.

Un autre moyen pour parvenir au rendement financier maximum était d'introduire artificiellement, sans lien avec l'action, des chansons et de la danse orientale, toujours goûtées par un public simple, mais qui faisaient traîner le film en longueur au détriment de la continuité du scénario.

Le talent de l'auteur consistait toujours à créer les occasions de faire intervenir dans son film ces éléments de déclassement. Par exemple, la femme

séduite, ou la femme répudiée, ou la femme pauvre s'efforce de trouver une occupation pour gagner sa vie honnêtement. Or, l'auteur du film veut toujours qu'elle travaille comme chanteuse ou danseuse (selon la vedette).

II. Les farces et les farces à revues :

Le deuxième genre est la farce, toujours mêlée de chansons et de danses.

Si l'on constate, dans la période précédente, que dans les films, la chanson et la danse interviennent de temps en temps, par contre, de 1945-à 1951, celles-ci forment une partie très importante du film.

Le sujet, dans la majorité des cas, rempli de situations insolites, de bouffonneries, de quiproquos, n'est qu'un cadre pour y présenter l'art, si l'on peut employer ce mot, des cabarets et music-halls.

Les farces aux revues musicales dansantes sont la deuxième caractéristique évidente de cette période.

On remarque que les mélodrames dominant au début pour, ensuite, diminuer et céder la place aux farces et aux farces à revues.

35 sur 48 saison 1949-1950
20 sur 43 saison 1950-1951
31 sur 60 saison 1951-1952.

Les quatre réalisateurs les plus spécialisés dans ce genre sont :
Anwar WAGDY, Abbas Kamel, Hussein FAWZY, Helmy RAFIA.

La conséquence de cette décadence a été très grave.

Le public avait déjà une culture plus élevée qu'auparavant : d'une part, quantité d'écoles s'étaient ouvertes, d'autre part la lutte contre l'occupation militaire qui avait repris après la deuxième guerre mondiale, ainsi que les oppositions des partis égyptiens les uns contre les autres, amenèrent, malgré les catastrophes qu'engendrent toujours ces conflits, un éveil de l'esprit.

En plus, les réunions et les conférences discutaient les points les plus divers, les manifestations publiques, auxquelles participaient les étudiants des universités et des lycées, les ouvriers, les commerçants et les employés, créaient aussi un courant d'évolution intellectuelle.

A mesure que le trouble et l'angoisse augmentaient, les esprits réfléchissaient. On lut les journaux, on entendit la radio, on participa à la vie de la nation par les manifestations et les conférences; tous les cerveaux furent en effervescence.

Ces événements importants amenèrent un changement total dans le comportement moral et intellectuel de la population égyptienne : le goût se développa, l'esprit s'éveilla et la culture générale s'améliora fortement.

On ne peut pas dire que ces événements, purement patriotiques, eurent une influence directe sur le cinéma, mais il n'est pas moins vrai qu'ils influencèrent d'une façon évidente les Egyptiens, public du cinéma.

Le public ne se contenta plus d'un thème banal, d'un scénario mal construit, d'une technique médiocre.

Seulement, les cinéastes égyptiens étaient incapables de répondre aux exigences d'un public éclairé.

Le résultat ne tarda pas à se faire sentir, le public abandonna les films égyptiens pour les étrangers.

La situation cinématographique autochtone fut très grave.

LE CINEMA CONTEMPORAIN 1952-1962

Le 23 juillet 1952 est, sans aucun doute, la date la plus importante de l'histoire moderne d'Egypte ; celle où la révolution nationale éclata, aboutissant à une république démocratique.

Cette révolution fut une résurrection amenant un changement total dans plusieurs conceptions politiques, économiques, sociales et culturelles.

L'art eut une part importante dans cette évolution. C'est ainsi que fut fondé "Le Ministère de la culture et de l'orientation nationales" qui contenait "le Conseil supérieur pour la protection des arts et de la littérature".

En juillet 1957, "l'Organisation nationale de la consolidation du cinéma" fut créée par "le Ministère de la culture et de l'orientation nationales" qui lui attribua le droit de faire voter les lois et d'adopter les projets qui peuvent développer l'art cinématographique, avec un budget annuel de 150.000 LE.

Je me contente de citer les initiatives que cette organisation nationale prit en faveur du cinéma sans entrer dans le détail :

1. Des prix annuels pour les meilleures réalisations, productions, scénarios, prises de vues, son, interprétation, etc. atteignirent 40.000 LE en 1959 et 50.000 LE en 1960.

2. La participation de l'organisation dans les co-productions étrangères-arabes telles que IL ADVIANT EN EGYPTTE, une co-production hongroise-république arabe unie, ainsi que la participation dans les productions de grands budgets tels que SALAH ELDINE (Asia Films), WAISLAMAH (Ramsès Naguib films) POUR LA LIBERTE (Gamal El Laissy Films).

L'organisation commanditait le tiers du budget du film si la société de production gardait pour elle le droit d'exploitation, et les 2/3 si l'organisation gardait ce droit pour elle ; le budget pour ce projet fut de 100.000 LE. En plus, l'organisation, pour encourager la qualité des productions nationales, acheta une copie des meilleurs films pour 500 LE pour l'exploitation non commerciale. Enfin, l'organisation prêtait aux producteurs qu'elle jugeait capables de donner des films d'une valeur certaine, à un intérêt de 3 %.

3. Quelques décrets réorganisèrent les rapports entre :

a) le producteur et l'équipe ; déterminant les horaires de travail, les salaires, et leur distribution ,

- b) le producteur et le distributeur et le pourcentage pris par ce dernier pour l'exploitation du film dans le pays ou à l'étranger,
- c) le distributeur et les propriétaires des salles d'exploitation, déterminant le pourcentage de chacun.

4. La modification des lois de la censure.

Auparavant, la censure n'avait pas le droit d'interdire un film sauf s'il contenait des idées, des phrases, des images offensant la loi ou la décence. D'après la nouvelle modification, la censure peut interdire un film de mauvaise qualité artistique, dramatique ou technique. /¹

5. Plusieurs commissions furent envoyées en Amérique latine et dans quelques pays d'Asie tels que le Japon, la Chine, l'Inde, le Pakistan et l'Indonésie pour l'exploitation des films de la République arabe unie.

Si le résultat ne fut pas brillant, au moins c'était un début prometteur.

En plus de l'Organisation nationale de la consolidation du cinéma créée par le Ministère de la culture et de l'orientation nationales, pour résoudre les problèmes actuels du cinéma du pays, le Ministère envisagea également le cinéma futur et fonda l'Institut du cinéma au Caire, le 24 octobre 1959, pour former les futurs cinéastes.

La première promotion comprenant 49 étudiants et étudiantes dans toutes les sections du cinéma.

Les études sont jusqu'à présent plus théoriques que pratiques, étant donné qu'il n'y a pas de studio pour le tournage des films d'étudiants, le Ministère a consacré sur son budget de 1963 une somme d'un million de LE pour construire un studio qui servira pour le tournage des films d'étudiants, ainsi que pour les documentaires que produira le Ministère lui-même.

FILMS PATRIOTIQUES

Une conséquence directe en ce qui concerne le cinéma, de la révolution du 23 juillet 1952, fut le nombre accru de films patriotiques que les cinéastes présentèrent à l'écran.

Ces films peuvent être classés comme suit :

A. Ceux qui prennent leur source dans des événements historiques authentiques :

1. Contre la colonisation :

exemple : A BAS LA COLONISATION (Yascot Eledteemar)
MOSTAFA KAMEL
KILOMETRE 99
UN HOMME DANS NOTRE MAISON (Fi Baitouna Ragol).

2. La guerre de Palestine :

exemple : TERRE DE PAIX (Ard El Salam)
LA BRUNE DE SIANI (Samra'a Sina)

1. C'est ainsi que Mohamed Ali NASSEF, le Directeur général de la censure, a interdit la projection du film ANGOISSE ET JEUNESSE au début de la saison 1961-1962. La raison en était la médiocrité du scénario et de la réalisation.

3. La guerre de Suez

exemple : PRISONNIER D'ABOUZAABEL (Sagine Zbou Zaabal)
PORT-SAÏD
AMOUR FLAMBOYANT (Hob Men Nar)

4. La révolution contemporaine :

exemple : DIEU EST AVEC NOUS (Allah Ma'ana)
RENDS-MOI MON COEUR (Roda Kalbi)

5. L'indépendance algérienne :

exemple : GAMILA

B. Les films critiquant le régime ancien :

1. Films montrant les exactions des princes et des pachas contre les fellahs et la lutte de ceux-ci contre les premiers :

CIEL D'ENFER (Sera'a fi El Wadi)
NOTRE TERRE VERTE (Ardena El Khadra'a)

2. Contre la monopolisation des terres et des marchés

LE COSTAUD (El Fetewa)
LA MUEPTE (Alkharsa'a)

EVOLUTION

Le résultat de l'intérêt porté par l'Etat au cinéma fut remarquable ; un progrès incontestable dans la production de cette période, soit dans la construction dramatique, soit dans la technique.

On fit appel aux grands écrivains égyptiens : Tawfik EL HAKIM, Taha HUSSEIN, Ihsan ABDEL KODDOUS, Naguib MAHFOUZ, Amin Youssef GHCRAB, Youssef EL SIBAY

Un grand progrès se manifesta dans la construction des scénarios, qui montra une grande connaissance du septième art et de ses exigences dramatiques et techniques. Nous pouvons compter plusieurs excellents scénaristes à la tête desquels : Naguib MAHFOUZ, Ali EL ZORKANI, Youssef EZZELDINE, Youssef EL SERAI, etc.

Le film arabe a quitté le salon, la chambre à coucher et la boîte de nuit pour se rendre dans les rues du Caire, les ports d'Alexandrie, de Port-Saïd, le désert de Suiss et de Sinaï, où se trouvent les puits de pétrole, les temples pharaoniques d'Assouan et de Luxor.

Les mélos sont beaucoup moins nombreux. Les farces à revues également et même, dans ces deux derniers genres on peut noter une évolution artistique et technique.

D'autres genres s'ajoutent à ceux qui alimentaient auparavant le cinéma ; le drame sentimental, psychologique, social, la comédie, les films d'aventures et les films policiers, etc.

Les cinéastes s'adaptent à la technique moderne, utilisée dans les grands pays producteurs de films ; la couleur, l'écran large, le cinémascope.

Des nouveaux venus, anciens monteurs, anciens premiers assistants ou auteurs de talent, réalisent des films.

Aucun n'est encore parvenu à créer un style personnel ou à fonder une école mais on se rend compte, quand même, d'une originalité qui se fait jour. Citons parmi les meilleurs : BARACAT, BADRAKHAN, Youssef CHAHINE - Salah ABOU SEIF - Kamal EL SHEISKH, Ahmed DIA'A EL DINE, Niazzi MOUSTAFA, Ezz ZULFICAR.

CONCLUSION

Ce panorama très synthétique du cinéma de la République arabe unie, de ses origines à nos jours, nous a donné, je l'espère, une idée de son évolution.

Cet instrument de distraction, mais aussi d'instruction, peut être un miroir dans lequel se reflètent les moeurs et la culture d'un pays, aussi croit-on pouvoir arriver à une étude profonde de la société arabe au moyen du septième art et donc à une prise de conscience de la part du spectateur, des problèmes qui concernent sa vie quotidienne.

De toute façon, on remarque, dans la dernière période de 1952-1961 une évolution culturelle évidente.

- des prix pour les meilleures productions littéraires dans la poésie, le roman, la critique, les recherches littéraires;
- des prix pour les premiers des lycées, des hauts instituts, des facultés, des universités ;
- les grands lettrés sont décorés par les plus nobles titres de l'Etat ;
- une loi assez importante, d'après laquelle l'artiste ou le littérateur, pour se consacrer à ses recherches et à ses créations moyennant un salaire mensuel important, le délivre de tous soucis de la vie matérielle.

Et cela, sans parler de nouvelles écoles inaugurées, avec les méthodes les plus modernes pour l'instruction de la nouvelle génération, composées de nouveaux programmes qui remplacent les anciens, imposés par la colonisation et l'ex-régime.

Un équilibre social, assez juste, se manifeste, Le fellah n'est plus un serf. Il est maintenant un petit propriétaire. L'ouvrier travaille dans son usine. Il n'y a plus d'énormes richesses ni d'abominable pauvreté.

La situation politique de la République arabe unie est bien connue et le Caire est devenu un symbole pour les pays qui luttent pour leur indépendance.

Tout cela se traduit dans les niveaux intellectuels et artistiques qui se développent incontestablement.

Pour les arts et notamment le cinéma, nous avons vu la grande différence entre la production de cette période et celle des années précédentes.

Mais si ce progrès est très évident au point de vue dramatique, nous manquons encore beaucoup d'apports des techniques les plus récentes.

Les centaines d'appareils qu'on invente chaque année en Amérique et en Europe, les nouvelles méthodes pour aboutir à des meilleurs résultats dans le développement et le tirage, les diverses formes de l'écran sont complètement absents des studios de la République arabe unie. On les connaît, oui, à travers les photos et les revues étrangères, mais les moyens matériels manquent pour les importer dans le pays et les mettre à la disposition des différents centres de production.

Et cela est, je crois, la plus importante tâche de l'Organisation nationale de la consolidation du cinéma. C'est à elle de fournir ou, au moins d'aider à fournir à nos studios et à nos laboratoires ces installations modernes,

On sait que le marché du film arabe est assez limité et que ses recettes n'arriveront à couvrir son budget que dans quelques années et l'on comprend pourquoi la plupart des producteurs ne pensent qu'à présenter des films à "faible budget", sans attacher beaucoup d'importance à une technique assez développée, qui exige de nouveaux instruments et le triple du coût de production d'un film normal.

Que l'Organisation nationale pour la consolidation du cinéma envoie des commissions à l'étranger pour l'exploitation des films, c'est très bien.

Mais je vois la solution de ce problème sous un autre angle.

Les co-productions

Par ce moyen, on peut obtenir plusieurs résultats :

- arriver à ce que nos cinéastes connaissent les nouvelles expressions et les nouvelles techniques des autres pays;
- ouvrir des nouveaux marchés dans le monde entier ;
- arriver à ce que nos réalisateurs et nos vedettes deviennent internationaux;
- permettre aux cinéastes des autres pays de connaître notre pays et les possibilités favorables pour le tournage que nous offre la nature.

Je crois à l'avenir de notre cinéma, à nos comédiens, réalisateurs et techniciens et je me rappelle toujours la phrase d'un réalisateur américain visitant un de nos studios : "c'est miraculeux, comment vous avez pu réaliser de tels films avec ces appareils primitifs ?"

LA TUNISIE

Le premier film tunisien, LA FILLE DE CARTHAGE (Ain Elghezal) fut réalisé en 1925 avec une distribution et un sujet purement arabes pour Samara Chikly. Interprétation : Nazde Chikly - Hadj Hdi Djebli - Abdelgazzen Bentaleb. Si Ahmd Djiri.

Ce film raconte les amours malheureux d'une adolescente mariée contre son gré à un riche propriétaire, alors qu'elle inclinait pour un muezzin. Peu après les noces, la belle s'enfuyait dans le désert avec son ami. Le muezzin était tué par les cavaliers du maire et la fille se suicidait sur son corps.

Le film contient des nombreuses séquences de fêtes populaires qui, dit-on, apportent la couleur locale.

Une ressemblance très proche entre la fille de Carthage et les mélodrames égyptiens des premières périodes est évidente.

On dit que la mentalité arabe aime ce genre de films romantiques. Pourquoi donc ce film a-t-il échoué, comme d'ailleurs la plupart de films égyptiens semblables ? En effet, on perdit de vue Samara Chikly, ainsi que tout espoir dans le film tunisien.

En 1928, un certain M. Ducouclatt fonda une Société des films tunisiens, dont on connaît deux films produits à cette époque : LA LEGENDE DES KORBOUS, qui eut pour vedette Vera de Yourkaine, et LE SECRET DE TATOUNA.

Le moment était certes mal choisi. Cette entreprise débutait avec le parlant, et l'on sait quels bouleversements celui-ci apporta dans l'industrie cinématographique.

Vers 1935, fut réalisé, avec des moyens de fortune, TERGUI, film franco-arabe avec l'actrice Hassib Rouchdy.

C'est tout-à-fait à la veille de la guerre que K.A. Creuzi fonda une société de production, qui prit, en raison de son siège social situé à Fez, le nom de Fassi-Films, mais qui en réalité exerçait son activité à Tunis. Cette initiative dessina pour la première fois l'axe vital du cinéma nord-africain, celui qui joint le Maroc à la Tunisie, traversant de part en part l'Algérie.

C'est ainsi qu'en 1939 CREUZI entreprit avec des capitaux marocains et tunisiens, un film intitulé LE FOU DE KAIROUAN avec la danseuse FLIFA CHIMIA. La guerre sapa la carrière du film non achevé.

Dès la fin des hostilités CREUZI entreprit un second film réalisé en Tunisie ALI, FILS DU SUD avec le chanteur Reda Caire. Ce film ne fut pas exploité et CREUZI ne put réaliser son ambition de vaincre le film égyptien dans les marchés arabes.

En 1945, avaient été fondés les Studios africa (Société Georges DEROCLES et Cie), mais ils ne possédaient qu'un petit plateau de fortune et des laboratoires rudimentaires. Ils purent, tout au plus, servir à la production de films publicitaires ou rendre de menus services aux documentaristes et réalisateurs français ou américains qui tournaient des films en Tunisie.

LE CINEMA ET L'ETAT

Le 13 juin 1946 fut pris à Tunis un décret beylical, créant le Centre cinématographique tunisien. Le Centre a adopté le système des "caravanes cinématographiques".

Aujourd'hui, la Tunisie est à l'avant-garde du mouvement pour la promotion d'un cinéma nord-africain. Depuis son accession à l'indépendance, le Gouvernement tunisien a pris des décisions capitales. Il existe une maison de production d'Etat, EL AHED ELDJEDID, qui a réalisé un certain nombre de courts métrages, films patriotiques, documentaires et touristiques.

A titre d'exemple citons :

A. Films patriotiques :

1. LA GALITE : évoque le séjour du Président Bourguiba dans l'île de la Galite.
2. RESURRECTION D'UNE NATION : retrace l'oeuvre du Gouvernement et du Parti du néo-destour, jusqu'à l'admission de la Tunisie à l'ONU.
3. UN AN D'INDEPENDANCE : montre les fêtes de l'indépendance.

B. Documentaires :

1. CONFERENCE DE TUNIS : réalisé par Hedi Ben KHALIFAT, relate la visite du roi Mohamed V à Tunis.
2. L'ARMEE TUNISIENNE
3. LES TROIS COQUILLAGES : montre des scènes typiques de l'île de Djerba.
4. LES CULTIVATEURS DE LA MER

C. Touristiques :

1. TUNISIE 57
2. VACANCES TUNISIENNES
3. FETE DU PRINTEMPS à Agrigente avec les concours des ballets folkloriques kerkenniens.
4. FETE DES FLEURS à Nabeul.

D. Des courts métrages techniques, pédagogiques et médicaux.

Après avoir produit une remarquable série de courts métrages, le Gouvernement tunisien a affronté la production des grands films avec GOHA, production franco-tunisienne, mise en scène par le Français BARATIER. A propos de ce film, nous empruntons à M. SADOUL dans son Histoire mondiale du cinéma, le passage suivant :

"Le scénario du Libanais Georges Schéhadé adaptait librement le roman GOHA le simple (d'Adés et Josipovici), lui-même inspiré par les nombreuses légendes d'un personnage populaire dans tous les pays de l'Islam méditerranéen. Un dialogue d'une intense poésie, avec une vibrante simplicité proche de Paul ELIARD, dut son succès à un subtil emploi des couleurs, au mâle entrain de l'acteur égyptien Omar CHERIF, à un ton de mise en scène très libre et très personnel. Le premier film tunisien fut une pleine réussite (consacrée par un prix au Festival de Cannes). Adés par une cordiale coopération internationale, un nouveau cinéma national était né en 1958"

LE MAROC

Jusqu'à la deuxième guerre mondiale, le Maroc n'avait jamais réalisé de films arabes. C'est en 1939 que M. GODQUIN pensa à entreprendre des projets cinématographiques, et commença par créer un laboratoire de développement à Casablanca, qui devint, un peu plus tard, une société de production : CINEPHONE.

D'autres sociétés se constituèrent parmi lesquelles Cherif Films, non seulement pour la production, mais aussi pour l'exploitation dans tout le monde arabe.

Vers 1944, avec l'aide des capitaux français, le Maroc a pu construire un laboratoire et un studio assez bien équipés : Studio Suissi (SIMEC) à Rabat. Voici la liste de longs métrages, parlant arabe, réalisés dans ce studio :

- 1946 LE FILS DU DESTIN
- 1946 SERENADE A MERYEM
- 1946 (Mille et une nuits) MAROUF, SAVETIER DU CAIRE
- 1946 LA SEPTIEME PORTE
- 1947 MON TRESOR (Kenzi)
- 1947 YAMINA
- 1947 MINUIT, RUE DE L'HORLOGE (deux versions inachevées)
- 1947 CEDRAD, LE JUSTICIER (inachevé)
- 1948 LE FOU DE KAIROUAN (reprise de la bande de 1939)
- 1948 ALLEN EST BABA
- 1948 NOCES DE SABLE. MEDECIN MALGRE LUI, jusqu'à 1956.

Seul, YAMINA fut exploité dans quelques salles du Moyen-Orient et au Pakistan. Les résultats financiers devaient se révéler décevants et le studio cessa, après 1950, toute activité régulière. Mais avant de rechercher les raisons profondes qui aboutirent à cet échec commercial examinons quelques scénarios ; prenons par exemple : LE FILS DU DESTIN et MAROUF, SAVETIER DU CAIRE.

LE FILS DU DESTIN : (réalisateur Marc Maillaruky). Moustapha, attaqué sur une route alors qu'il s'en va vendre une vache et un poulet, promet à Dieu de donner à un pauvre le produit de la vente de la vache s'il se tire du guet-apen. Sauvé par Dieu de ce mauvais pas, le garçon revient sur sa promesse. Moustapha encourt aussitôt la colère divine : sa maison brûle et la population le chasse. Recueilli par un riche fermier, Moustapha, maintenant ruiné, continue ses méfaits et faisant croire à un riche propriétaire qu'il attend 100 camions de marchandises, il en épouse la fille. Le subterfuge est découvert. Moustapha s'enfuit mais le destin lui fait découvrir un trésor fabuleux. Il peut alors retourner vers sa femme.

MAROUF, SAVETIER DU CAIRE : (réalisateur Jean Maura). Marouf qui a fui le Caire et surtout sa femme la Calamiteuse, arrive dans un pays imaginaire. Avec la complicité de son ami Ali, il se fait passer pour un riche marchand attendant des trésors et épouse la fille du roi malgré l'opposition du vizir. Mais les trésors n'arrivent pas et voilà Marouf en prison. Pour le sauver, Ali conduit à travers la ville une caravane improvisée qui ne transporte que du toc. Survient la Calamiteuse qui recherche son époux. Excédé par tous ces méfaits, le roi décide de supprimer leurs auteurs. Mais Ali présente au souverain la perle des nuits, Sheherazade. Le roi attendri pardonne, offre sa fille à Ali et Marouf repart avec la Calamiteuse repentie.

On voit d'après ces deux exemples, que les sujets étaient loin d'atteindre un public qui commençait à s'éveiller, à s'éveiller, à discuter ses propres problèmes et à regarder sa situation dans le monde civilisé. Ces films étaient loin de traiter ses problèmes sociaux, économiques ou politiques, bref, loin de sa vie. On a emprunté aux "Mille et une nuits" des contes pleins de fantaisie et d'optimisme, tandis que le monde réel était malheureux et misérable. C'est donc bien normal que ces films, écrits et réalisés par des Français, n'aient pas réussi à toucher un public arabe.

Au point de vue artistique aussi bien que technique, tous ces films réalisés très rapidement avec des moyens de fortune, un peu bâclés, avec la participation d'acteurs trop peu connus et de techniciens sans grand renom, laissent beaucoup à désirer.

M. SAYADY dans son mémoire de l'IDHEC, en parlant des NOCES DE SABLE, nous révèle encore une raison qui nous semble devoir être prise en considération. Il dit :

"Noces de sable, malgré son succès relatif en France, avait subi un échec total en Afrique du nord. Une des causes en est, sans doute, la question des dialogues, qui nous a personnellement choqué. Le film était commenté en français par Cocteau. Excepté pour les scènes de danses et de chansons folkloriques, la plupart des séquences sont muettes. Cependant, quelques plans sont accompagnés par un dialogue berbère marocain. Parfois une ambiance sonore incompréhensible se plaque sur deux plans d'ensemble à figuration nombreuse. Enfin à deux reprises, les protagonistes du film disent, comme par miracle, deux répliques en arabe très régulier. Aussi est-il superflu de souligner le mauvais effet que cela est susceptible de produire sur tout spectateur quelque peu familier avec la langue arabe."

LE CINEMA ET L'ETAT

Au début de 1944, un dahir (loi marocaine) instituait un Centre cinématographique marocain. Le Centre est doté d'une complète autonomie financière. Son budget est alimenté d'une part par les recettes des films qu'il produit et distribue, d'autre part par une taxe de 2 à 3 % perçue sur les recettes de toutes les salles du Maroc. Erigé en office d'Etat, c'est l'organe protecteur du cinéma marocain.

Un second organisme, "Le service du cinéma" rattaché, lui, à la direction de l'information, étend administrativement sa compétence sur toute l'industrie cinématographique du Maroc, qu'il s'agisse de production, d'exploitation ou de distribution.

Jusqu'à présent, le budget encore restreint du Centre n'a jamais permis que de réaliser des courts métrages. Ce sont des films éducatifs et documentaires. Ces films sont projetés au public marocain au moyen du "cinéma mobile" ou "caravanes cinématographiques". Ce sont des camions équipés d'un matériel de projection qui circulent dans les bleds les plus reculés, et dont les opérateurs projectionnistes passent à dates régulières pour présenter aux Marocains des bandes éducatives sur la malaria, la puériculture, l'alimentation du bétail, etc.

Ces caravanes sont doublées par d'autres caravanes spécialisées, émanant de la Direction de la santé publique ou du Service cinématographique des armées.

D'autre part, la Direction de l'instruction publique adopte de plus en plus le cinéma dans l'enseignement. En outre, le Centre cinématographique produit des documentaires touristiques, qui ont pour but de faire connaître et aimer le Maroc.

L'ALGERIE

L'Algérie n'a possédé jusqu'en 1946 qu'un service photographique. En 1947, un service cinématographique fut créé qui produisit un grand nombre de courts métrages, tournés souvent en deux versions et se classant ainsi :

- films consacrés aux moeurs et coutumes algériennes
- films à incidence culturelle
- films d'intérêt documentaire
- films d'hygiène et d'éducation sanitaire
- films touchant à l'agriculture
- films de propagande touristique.

parmi ces bandes, dont plusieurs en couleur, citons :

- CESAREE 1949 de J.C. Huisman
- ISLAM 1949
- LA FETE IMPREVUE, 1953
- LES TRES RICHES HEURES DE L'AFRIQUE ROMAINE
- HIPPONE LA ROYALE
- L'ALGERIE PASTORALE

Tous ces courts métrages ont été mis en scène en Algérie, mais développés et montés dans les studios parisiens.

Aucun laboratoire ni studio n'existe actuellement en Algérie. Toutefois la radiodiffusion télévision française a construit dans la banlieue d'Alger, un plateau équipé, où plusieurs courts ou moyens métrages ont déjà été réalisés.

En 1948, un service de diffusion cinématographique fut créé. Il consistait en un ensemble de caravanes cinématographiques apportant dans les oasis les plus reculés du sud algérien des films éducatifs et récréatifs.

Un mot général sur le cinéma en Afrique du nord

Il est très souhaitable qu'une production cinématographique nationale naisse en Afrique du nord, un cinéma arabe et qui pense arabe.

Il n'est pas question d'envisager la concurrence avec l'Egypte. Les statistiques montrent que le film égyptien dans les autres pays arabes est en infériorité vis-à-vis, par exemple, du film américain. Le marché arabe est donc assez vaste pour supporter une grande distribution d'autres films arabes.

Il s'agit, en vérité, de s'unir : unir les expériences, les matériels et les budgets pour arriver à faire des coproductions d'un haut niveau artistique et technique.

En premier lieu, ce sont les trois pays de l'Afrique du nord qui doivent unir leurs efforts en vue de créer un cinéma national. Toutefois, un projet de telle envergure n'est pas si facile, et avant d'envisager une solution finale, il faut arriver à former le personnel : artistes et techniciens. (Auparavant) L'IDHEC de Paris, ainsi que le Conservatoire des arts dramatiques du Caire, ont accueilli des amis des pays nord-africains qui ont déjà acquis leur diplôme et de l'expérience en tant que techniciens ou acteurs dans la vie pratique. Mais les statistiques montrent qu'un nombre très limité de Nord-Africains ont profité de cette occasion.

Tous les films en langue arabe réalisés après la guerre en Tunisie et au Maroc le furent par des techniciens français, et si le personnel subalterne des studios et des laboratoires, à Rabat comme à Tunis, est constitué d'autochtones, aucun poste-clé de la production n'a encore été confié à un Nord-Africain parce qu'il ne s'est pas trouvé encore de techniciens aptes à occuper ces fonctions. C'est en ce sens, je crois, qu'il faudrait de plus en plus avoir recours à l'RAU, ce pays qui a commencé son cinéma en 1927, et depuis n'a pas cessé de produire pour lui et pour les autres pays arabes. Il a donc une expérience plus approfondie dans ce domaine que ses voisins. En outre l'Egypte possède le seul institut du cinéma du Proche-Orient. Des bourses de plus en plus nombreuses devraient être offertes par le Gouvernement égyptien aux étudiants nord-africains pour le Conservatoire ainsi que pour l'Institut du cinéma, afin de former les futurs cinéastes. D'autre part, ceux qui ont commencé déjà leur carrière peuvent faire un stage dans les studios égyptiens.

LA LIBYE

Il n'y a pas du tout de production cinématographique en territoire libyen. Toutefois, les deux services d'information, britannique et américain, possèdent chacun une cinémathèque et organisent des séances de projection de films éducatifs et documentaires.

LE SOUDAN

Le Service cinématographique du Gouvernement réalise chaque année une quinzaine de films éducatifs et de documentaires.

Ce Service possède une quinzaine d'appareils de projection. Un cinéma mobile, installé dans un wagon de chemin de fer, donne des séances dans la plupart des gares à l'intention des habitants des villages voisins. Ces cinémas itinérants atteignent une grande partie de la population ; chaque séance attire normalement en effet, jusqu'à 95 % de la population locale.

Vingt-cinq écoles environ possèdent chacune un appareil de projection. Des séances éducatives sont organisées d'une façon régulière.

LE LIBAN

Le Liban commença à produire des films en 1930, mais d'une façon très irrégulière, un film tous les deux ou trois ans.

C'est en 1950 que deux petits studios furent construits à Beyrouth, mais c'est à partir de 1957 que le Liban prit sa place dans les pays producteurs de films. Cette production n'atteignit, il est vrai, que quelques films par an, mais on remarque que le chiffre monte d'une année à l'autre et que beaucoup d'efforts se concentrent sur cet art naissant, pour augmenter la quantité, ainsi que pour améliorer la qualité, en empêchant le film libanais de prendre la voie adoptée par le mauvais film égyptien quand il se base uniquement sur les danses, les chansons et l'érotisme.

On peut pourtant noter quelques réussites, mais trop rares malheureusement. Nous pouvons mettre à part le film de Georges Nassr : QU'IL EST BEAU MON PAYS, qui fut, dit Georges SADOUL dans son Histoire mondiale du cinéma, un espoir pour le cinéma libanais. "C'était, en style néoréaliste, l'histoire d'un paysan qui abandonnait sa famille pour aller chercher fortune à l'étranger et revenait mourir, pauvre et ruiné, près des siens. Mis en scène dans les beaux décors naturels, avec des acteurs simples et directs, le film avait, comme premier essai d'une industrie cinématographique naissante une réelle valeur. Il pouvait être un point de départ pour une nouvelle école nationale."

On ne peut pas parler du progrès relatif du cinéma libanais sans parler de l'ardente génération de lettrés et de critiques qui nourrissent le film libanais par leurs romans et leurs scénarios, comme Georges Elkhory, Albaire Abourached et Wafik Elalayly.

Pourtant le film libanais n'est pas arrivé encore à s'imposer dans les pays arabes ou dans les autres pays du monde. C'est peut-être à cause de cela que très souvent les producteurs libanais jugent utile de faire appel aux acteurs et aux techniciens égyptiens.

On sait combien l'acteur ou le chanteur égyptien est aimé du public arabe. C'est ainsi que :

LE TEMPLE DE L'AMOUR fut interprété par Sabah et Emad HAMDY et réalisé par Atef SALEM
LA VENDEUSE DE L'AMOUR interprété par Sabah et Ahmed RAMZY et réalisé par Atel SALEM
BONJOUR, AMOUR interprété par Samia GAMAL et Abd El Salam ELNABOUSISY
LE ROCHER DE L'AMOUR interprété par Emad HAMDY et Nadia LOUTFY.

On remarquera que le film libanais a fait son entrée dans les pays arabes qui ont fermé leurs portes aux films égyptiens. On le voit en Irak, en Jordanie et en Syrie depuis la séparation.

Il s'agit donc de tracer des lignes générales qui peuvent aboutir à la création au Liban, d'un art cinématographique proprement dit.

Tout d'abord, nous répéterons ce que nous avons dit au sujet du cinéma en Afrique du nord, il serait certes très profitable d'offrir aux jeunes techniciens libanais, soit des bourses pour l'Institut des hautes études cinématographiques du Caire, soit des facilités pour faire des stages dans les studios d'une industrie déjà solidement implantée comme celle du cinéma égyptien.

Deuxièmement, c'est au Gouvernement libanais de prendre les mesures nécessaires pour protéger l'art naissant des films.

D'autre part, les autorités compétentes libanaises devraient prendre les dispositions les plus opportunes pour protéger le film libanais de l'invasion de films importés (600 films importés annuellement), tous projetés dans des salles d'exclusivité, le film libanais n'y étant accepté que pendant la morte-saison, l'été.

Les autorités compétentes devraient aussi prévoir des lois pour organiser les rapports entre les différents secteurs de l'industrie (production, distribution, exploitation, etc.

Nous savons qu'une des mesures les plus efficaces est celle de l'obligation pour les propriétaires des salles d'exclusivité d'accepter un certain pourcentage de films nationaux chaque fois qu'il s'agit de protéger l'essor d'une industrie cinématographique naissante.

Le cinéma et l'Etat

Il n'y a pas au Liban d'organisation professionnelle ou administrative du cinéma. Il existe par contre un syndicat de propriétaires de salles et un syndicat de distributeurs.

L'administration officielle ne s'occupe pas du tout de la production de films éducatifs, et l'utilisation de ce genre de films est limitée. Voici la liste des cinémathèques existantes :

British Council
Service d'information des Etats-Unis (gratuit pour les écoles et les universités)
Légation française
Green and C°) payant
Azar)

LA SYRIE

La Syrie connut le cinéma autochtone en 1928 quand Rachid Galal produisit un film intitulé L'ACCUSE INNOCENT (Almotaham Albarya).

Dans la même année, une maison de production "Helios films" fut fondée SOUS LE CIEL DE DAMAS (Tahta Sama'a Demachk) fut la première réalisation de cette maison mais aussi la dernière, puisque ce film fut un échec commercial foudroyant après lequel la maison cessa toute activité.

En 1936, Ayoub BADRY produisit un film intitulé L'APPEL DU DEVOIR (Neda'a Al wageb).

Rachid CHAMBANDAR, considéré par les Syriens comme le père du cinéma national, réalisa LA LUMIERE DE L'OESCURITE (Nour El Zalam) en 1948, puis LE PASSANT (Aaber Sabil) en 1949.

Ces deux derniers films furent tournés dans un petit studio construit en 1948 à Damas.

En 1957, la Syrie comptait trois studios : deux à Damas et un à Alep, où l'on produisait des documentaires et des courts métrages.

Nous ne discuterons pas ici les raisons qui ont empêché un cinéma autochtone de naître en Syrie, puisque elles sont presque les mêmes qu'en Afrique du nord.

Le cinéma et l'Etat

Après la création en 1958, de la République arabe unie, qui a fait un seul Etat de l'Egypte et de la Syrie, le Gouvernement a visé à créer un cinéma national en Syrie.

L'Organisation nationale de la consolidation (développement) du cinéma fut créée dans la partie nord de la République arabe unie. Elle a commencé par la production de documentaires, dont les plus importants furent :

DAMAS : L'ancien et le moderne, son développement et ses industries.

L'EAU, POUR TOUT CE QUI A SOIF : montre la sécheresse qui attaque quelques régions de la Syrie et les efforts gouvernementaux pour surmonter la catastrophe et épargner l'eau pour le présent et pour le futur.

LE SEUL TEMOIN : raconte l'histoire de l'île de Rhodes.

De plus, les Ministères des affaires sociales, de la santé publique, de l'agriculture et de l'armée produisaient chaque année un grand nombre de courts métrages.

LA JORDANIE

Le pays ne paraît jamais avoir produit de films.

Le cinéma et l'Etat

Le "British Council" organise régulièrement des séances de cinéma éducatif en collaboration avec le Ministère de l'éducation.

L'IRAK

La première entreprise cinématographique en Irak fut, en 1945, une co-production égypto-iraquienne entre Ismail Cherif, le propriétaire de la salle Elhamea'a, et la société égyptienne "Les artistes unis (Ahmed Badrachan et Abdou Nasry)". Ce film, intitulé LE CAIRE-BAGDAD, fut interprété par : Haky Elchebly et Afifa Alexandre (Irak) et Madiha Yousry (Egypte), et réalisé par l'Egyptien Ahmed Badrachan.

Le deuxième film, une autre co-production égypto-iraquienne : LE FILS DE L'ORIENT fut interprété par Nourhan et Abdel Abd Elmahab (Irak) et Madiha Yousry (Egypte) et réalisé par l'iraquien Ibrahim Helmy.

Vers cette époque, un petit studio fut construit à Bagdad, dans lequel deux films (production iraquienne) furent tournés en 1948 - 1949.

Le premier : UNE NUIT EN IRAK, fut réalisé par les Français André Chatin et Jacque Lemane avec deux acteurs iraqiens : Aziz Tawfik et Ibrahim Galal. Le second Alia et Assam, fut réalisé par l'Egyptien Ahmed Kamel Morsi et interprété par Ibrahim Galal et Salima Mourad.

La première entreprise, purement iraquienne, ce qui signifie produite, réalisée et interprétée par des Iraquiens, fut FOTNA ET HASSAN, réalisé par Hayday ELOMY. Ce film fut suivi, chaque année, par un ou deux films, sans aucun succès commercial ou artistique. Vers 1954, deux Iraquiens, ayant étudié l'art cinématographique en Amérique, fondaient deux maisons de production. Le premier, Kamiran Hosni, réalisa Said Effendy, le deuxième, Abd Elgaber Waly, réalisa Qui est le responsable ?

Said Effendy, interprété par le fameux acteur iraquien Youssef Ela'ani, est considéré comme le film le plus réussi de toute la production iraquienne. Dans le style néo-réaliste italien, le réalisateur a traité de la vie d'une famille iraquienne misérable, exemple typique de la société de cette époque. Abandonnant les intérieurs, le réalisateur a préféré tourner dans les ruelles de Bagdad pour donner une image réelle de la capitale.

Un des problèmes des plus insurmontables qu'affronta la réalisation de ce film, et d'ailleurs toute la production iraquienne, fut la difficulté de trouver une actrice. Les traditions iraquiennes empêchent la femme de paraître sur scène ou sur l'écran. Le réalisateur fut obligé de confier le premier rôle féminin à sa femme, une Américaine qui ne connaissait absolument rien de la langue arabe. Une fois tourné, son rôle fut doublé en arabe.

Malheureusement, ce film fut un grand échec commercial et Kamiran Hosni se trouva obligé d'abandonner le cinéma.

Mais l'amour du cinéma le poussa, en 1961, à réaliser un film écrit par Abd Elgaber Waly : ce film, qui s'intitula PROJET DE MARIAGE, est une farce qui raconte l'histoire d'un vieil homme qui court après une fille de 16 ans pour l'épouser. Après une série de malentendus et de coups de théâtre, le problème se résout puisque le vieil homme accepte d'épouser une grosse veuve.

Le problème de l'actrice est partiellement résolu maintenant. Hosni a trouvé Sayda Hamdi, Amal Youssef et Elham Hussen pour les rôles féminins de ce film. Les rôles masculins étaient confiés à Kadri El Roumi, Hamid Lahal et Nagui El Rawi.

La prise de vue était assurée par Nohad Aly, le maquillage par Nagui Rawi et le décor par Hamid Ali. Ces deux derniers sont professeurs aux Beaux-Arts de Bagdad.

Le CINEMA ET L'ETAT

Le service du cinéma éducatif de Ministère de l'Education possède un groupe mobile et organise des séances de cinéma éducatif dans les écoles. Le "British Council" et le "U.S. Information Service" en organisent également, pour les écoles aussi bien que pour les adultes.

LE YEMEN - KOWEIT - OMAN - BAHREIN - MASCAT - ADEN - HADRAMOUT

Nous n'avons jamais entendu parler d'activités cinématographiques quelconques dans ces territoires.

Pourtant Koweit a fondé, il y a 3 ans, une troupe nationale de théâtre, qui a présenté avec beaucoup de succès quelques pièces de l'histoire arabe.

Peut-être cette troupe théâtrale deviendra-t-elle le point de départ d'une industrie cinématographique.

L'ARABIE SAOUDITE

Quant à l'ARABIE SAOUDITE, nous ne pouvons dire mieux que Georges Sadoul dans son histoire mondiale du cinéma :

"En 1955, ce pays de 7 millions d'habitants était peut-être sur la terre le seul Etat cinématographiquement vierge. Le roi, soucieux d'orthodoxie islamique, avait interdit la projection de films en public comme contraire à sa marche et à la religion parce que, selon ses théologiens orthodoxes, le Coran interdisait de reproduire l'homme par des images, animées ou non".

PROBLEMES DU FILM ARABE

Nous nous consacrerons, dans ce chapitre, à considérer brièvement deux questions extrêmement importantes pour le cinéma arabe : il s'agit de la langue et de la religion.

LA LANGUE :

Les pays arabes possèdent une langue commune, officiellement écrite : l'arabe littéraire, la langue du Coran, mais à côté de cette langue littéraire, chaque pays arabe emploie un dialecte différent.

Un problème très important se pose donc aux producteurs : quelle langue doit-elle être adoptée ?

En effet, depuis le début du XXe siècle, l'usage de l'arabe littéraire se perd, car il se trouve n'être ni la langue de l'enseignement, ni la langue officielle. Ceci est dû aux différentes occupations étrangères, chaque occupant ayant imposé sa langue et son système d'enseignement.

D'une manière générale, et ceci s'applique à tous les pays arabes, il est extrêmement rare que l'arabe littéraire soit employé comme langue de tous les jours. Les dialectes sont nombreux, car non seulement ils varient d'un pays arabe à l'autre, mais aussi d'une région à l'autre.

L'emploi de la langue littéraire est logiquement impossible, parce que, dans ce cas, les films n'atteindraient qu'un nombre très restreint de spectateurs, environ 10 %. De plus, un film, la plupart du temps, présente une tranche de vie, avec des gens ordinaires, et il serait plus que ridicule de mettre dans leur bouche des dialogues écrits en langue littéraire.

Le film égyptien, dont le rendement dépend surtout du marché arabe, prenait un très gros risque en adoptant le dialecte de son pays; il pouvait échouer complètement si le public arabe n'arrivait pas à saisir les dialogues.

On sait qu'à mesure que l'on s'éloigne du Caire, à l'est ou à l'ouest, la langue égyptienne est de moins en moins entendue. L'habitant de Tripoli ne perdra à peu près rien des dialogues d'un film égyptien. Le spectateur de Tunis y trouvera quelques obscurités. L'Algérien aura de profondes lacunes. Inversement, un film parlant marocain sera peu compris en Tunisie, pas du tout en Egypte et au Liban

Mais l'expérience du film égyptien, depuis sa naissance en 1927 jusqu'à ce jour, dans les autres pays arabes, montre que les craintes ci-dessus mentionnées étaient plus théoriques que pratiques. En effet le film égyptien a réussi à s'imposer dans les autres pays arabes, le dialecte égyptien est même devenu, à quelques exceptions près, la langue de la jeune génération.

"Si un grand nombre de Nord-Africains ne comprennent les dialogues des films égyptiens que par l'intermédiaire des sous-titres français, en dépit de leur assiduité exceptionnelle, il n'en demeure pas moins vrai que ceux qui ne comprennent pas le français sont arrivés par habitude à bien parler l'égyptien. C'est donc par paresse que les premiers ne prennent pas la peine de se passer des sous-titres français", écrit M. Sayadi dans son mémoire de l'IDHEC

Une autre forme de la langue est apparue avec la naissance de la radio et de la presse. Cette forme de la langue est moins pure que l'arabe littéraire, mais elle est en même temps assez proche du dialecte.

Plusieurs mots quotidiens sont passés dans cette forme de la langue, qui a même adopté quelques termes d'origine étrangère, de sorte que la radio peut arriver à se faire comprendre aussi bien par un lettré que par un analphabète.

C'est cette solution qu'a choisie M. André ZWOBODA en réalisant au Maroc, LA SEPTIEME PORTE en 1946. Il nous explique son point de vue dans l'Ecran français du 23/10/1946 en disant :

"Les différents pays arabes ont leurs idiomes particuliers, qui prennent racine dans la langue morte commune : l'arabe littéraire. Un Arabe cultivé parlant l'arabe littéraire peut se faire comprendre dans tout le monde musulman. La radio a fait progresser cette langue en la débarrassant de toutes les fioritures de l'arabe classique et la rendant ainsi plus accessible à la majorité. Elle est parlée, au micro de Radio-Tunis, un des postes les plus puissants et les mieux écoutés du monde musulman, de sorte que notre choix finit par se faire sur cette langue".

On ne peut pas juger, très précisément, l'effet qu'un tel film produit sur un spectateur d'un autre pays arabe, puisque le film n'était pas exploité, mais on peut très bien imaginer les vues d'un spectateur égyptien, par exemple, en entendant les personnages du film dialoguer en langue de presse.

Si, à la rigueur, on peut admettre une telle langue dans un film dont le sujet est basé sur les premiers temps de l'islam ou de la période pré-islamique, elle devient absolument intolérable dans un film traitant de la vie quotidienne.

Pour moi, ce problème est lié à un problème social. Cette différenciation entre l'arabe littéraire et le dialecte est due au pourcentage élevé des analphabètes. Dès que l'éducation se propagera parmi les différentes classes des pays arabes, la langue écrite se rapprochera par la force des choses du dialecte, pour former à la fin une seule langue.

LA RELIGION :

Si les religions juive, ou islamique n'ont pas interdit les arts, elles n'ont néanmoins rien fait pour les encourager à se développer ou à se perpétuer. La raison en est très simple : la plupart des arts étaient à l'origine, un héritage idolâtre.

L'islam est venu pour mettre fin à l'idolâtrie et pour faire adorer un seul Dieu, ALLAH. Donc peindre ou sculpter des personnages était suspect, puisque à l'origine c'était la façon dont s'exprimaient les païens.

Dans Sahih El Bokhary il y a une "parole du Prophète" qui dit : "Les peintres seront, le jour de la résurrection, les hommes qui souffriront le plus".

El Imam Mohamed ABDOU nous explique cette parole en disant "Comment la loi islamique (El Shari'a) juge la peinture ? Si son but est de reconstituer le visage humain dans ses émotions psychologiques ou dans ses positions corporelles, est-ce interdit ou permis ?

"Je vous dis que le peintre a accompli son travail et que l'utilité est faite puisque le sens de l'adoration des statues est omis maintenant de toutes les têtes. Donc, à propos de cette "parole du Prophète", je suppose qu'elle fut prononcée au temps où la peinture n'était conçue que pour l'amusement ou l'adoration.

"L'islam n'est pas pour l'amusement. D'autre part, il est venu surtout pour interdire l'idolâtrie. Et dans les deux cas, le peintre est loin d'Allah et de l'islam.

"Si la peinture n'envisage que le bien de l'homme, bien loin de toutes ces conceptions païennes, pourquoi ne deviendrait-elle pas aussi acceptable que les peintures des plantes et des arbres dans les décorations du Coran ?

"On ne peut pas dire que la peinture soit suspecte, car vous pouvez très bien répondre que la langue, elle aussi est suspecte : faut-il donc l'empêcher de s'exprimer puisqu'elle peut mentir ou dire la vérité ?

"Bref, je crois que la loi islamique est loin d'interdire un des moyens les plus utiles à l'éducation."

Quant à faire apparaître les prophètes sur l'écran, le problème est plus grave et plus discuté. Le problème s'est posé dès les débuts du cinéma égyptien.

En 1925 WEDAD ORFY, écrivain turc, arriva au Caire comme mandataire de la société cinématographique allemande MARKOS pour discuter la production d'un film égyptien intitulé : AMOUR DE LA PRINCESSE.

On découvrit un peu plus tard que ce délégué était envoyé en vue d'une mission secrète : la société allemande proposa à Moustafa KAMAL ATATURK, président de la Turquie, de produire un film intitulé : Le prophète, le personnage principal étant Mohamed, Ataturk fut enthousiasmé par ce projet et déclara que le gouvernement turc indemniserait la société si le film était réalisé d'une façon satisfaisante. Le producteur allemand pensa que l'acteur interprétant le rôle du prophète Mohamed devait être un Musulman arabe, ainsi confia-t-il le choix et la recherche de cet acteur à Wedad ORFY.

Le choix d'ORFY tomba sur le fameux acteur Youssef WAHBY qui, ravi de cette chance, la communiqua immédiatement à la presse. Un grand remous s'ensuivit. L'Université islamique "El Azhar" profondément scandalisée par ce projet, déclara qu'elle n'admettrait jamais que Mohamed apparût sur l'écran - Quant à l'acteur Youssef WAHBY, il fut menacé d'expulsion, attaqué par la presse et devint fort impopulaire.

La presse ne s'en tint pas là; elle demanda l'arrestation d'ORFY, son expulsion. Il comparut devant la chambre de justice qui le déclara innocent et victime de la société allemande.

Depuis cet incident, il n'a jamais plus été question d'approcher ce sujet. Des films religieux ont cependant été réalisés : ils retraçaient les souffrances infligées par les païens aux premiers musulmans, sans toutefois représenter un descendant du Prophète. Ces films, par leur technique médiocre et leur valeur artistique nulle, n'obtinrent pas un grand succès.

Adapté d'un roman du Dr Taha HUSSEIN par le scénariste réalisateur Ibrahim EZZEDINE, "l'apparition de l'Islam" peut passer pour le film le plus réussi du genre - Ibrahim EZZEDINE usa du symbolisme : un pinceau lumineux sur la caverne pour montrer la présence de Mohamed. Dans d'autres scènes, il fait imaginer la présence du Prophète aux spectateurs, par exemple à un certain moment, un des personnages représentant un des premiers musulmans est fouetté par un païen - La douleur, la chaleur, tout contribue à rendre ses souffrances insupportables, mais son visage, tout à coup, s'éclaire d'un sourire et son regard se remplit de foi et de sérénité en suivant un personnage hors-cadre, semblant se diriger vers lui et qu'on suppose être le Prophète.

Est-ce que l'Islam, ou plutôt les hommes de la loi islamique "Al Charia", refusent catégoriquement d'accepter l'apparition de Mohamed, de sa descendance, de El Khalafa'a et El Rachidines ? /¹

Après le problème : comment représenter le Prophète sur l'écran ? vint celui du dialogue : comment le faire parler ? car il va de soi que l'on devrait lui remettre dans la bouche les phrases qu'il a employées pendant sa vie. Or, la plupart des auteurs spécialisés de la vie de Mohamed puisent leur documentation sur les "Paroles du Prophète" dans "Sahih El Bokhary". Mais il est très difficile de juger si le mot a été prononcé ou pas, ou même quelquefois toute la parole. Donc pour arriver à écrire quelque chose de plausible, il faut faire un travail de recherche très précis, très minutieux, qui représente une grande difficulté, pour ne pas dire une impossibilité.

Pendant les deux dernières années, certaines sociétés de production italiennes et américaines ont essayé de co-produire avec l'Egypte des films religieux traitant de la vie du prophète Mohamed et la première période de l'Islam.

1. El Kholafa'a El Rashidines sont les quatre qui ont dirigé les musulmans après la mort du Prophète Mohamed : Abou Bakr, Omar Osman, Ali.

Ces sociétés étaient prêtes à accepter les conditions d'El Azhar et de la censure égyptienne, mais cette demande fut fermement écartée. De plus, les organisations islamiques dans quelques pays du monde ont envoyé des manifestes à ces sociétés, ainsi que des lettres à "l'Organisation générale des pays arabes", pour faire interdire ces productions.

Il serait peut-être utile de prendre connaissance de quelques opinions émises à ce sujet.

M. Gamil El BAGOURI a entrepris un reportage pour la revue El Kawakeb (nos du 30 janvier 1962 - 15 mai 1962), et voici l'opinion de quelques personnalités interviewées. Le Cheikh Ahmed EL CHARABASSY, le conseiller religieux de l'Organisation de la jeunesse musulmane, dit :

"Il vaut mieux ne pas représenter les prophètes ni El Kholafa'a El Rachidines etc... Nous avons beaucoup de personnages islamiques et arabes dont la vie pourrait inspirer des films religieux.

"J'admets le principe de produire des films religieux mais à condition que le film en question fasse son devoir, c'est-à-dire aider à propager les principes islamiques, mais je m'oppose absolument à ce que les prophètes et El Kolafa'a El Rachidines soient représentés sur l'écran.

Le Dr Mohamed Youssef MOUSSA, professeur des "Lois Islamiques" a déclaré :

"Si les Chrétiens permettent l'apparition de Jésus sur l'écran il n'est pas question de les imiter dans nos films. J'ai vécu à l'étranger plus de 20 ans et j'ai vu les Européens peignant Jésus Christ et la Vierge Marie, décorant, avec leurs images, leurs chambres et églises. Ces coutumes n'existent pas dans l'Islam. Donc, l'apparition de J.C. sur l'écran ne peut pas servir de prétexte pour y faire paraître MOHAMED. Chaque religion a ses origines, ses principes et ses traditions, et peindre le prophète MOHAMED n'était pas dans les traditions islamiques; comment donc peut-on admettre de le faire apparaître sur l'écran ? Il faut absolument, interdire à ces sociétés de produire de tels films."

M. Mohamed Ali NASSEF, l'ex-directeur de la Censure, a formulé l'opinion suivante :

"En premier lieu, j'aimerais expliquer qu'El Azhar n'est pas l'Organisation qui a l'autorité de permettre ou interdire la production d'un film religieux ou semi-religieux. La censure est le seul pouvoir qui ait ce droit. Dans ces genres de films, la censure consulte El Azhar mais l'opinion de ce dernier n'est pas du tout déterminante. Jusqu'à maintenant, la censure exige de ne pas faire apparaître le prophète, ni ses femmes, ni El Kholafa'a El Rachidines. Elle n'interdit cette idée que parce qu'elle juge que les moyens matériels techniques et artistiques du cinéma égyptien sont, pour le moment, incapables de réaliser des films religieux valables.

"J'aimerais assurer à tout le monde qu'au moment où les moyens du cinéma égyptien seront jugés suffisants et la culture générale assez développée, nous accepterons avec respect l'apparition des prophètes sur l'écran.

"J'ai déjà donné mon autorisation à Magda pour produire et interpréter un film sur la vie de "El Saieda Zeinab", "petite fille du Prophète Mohamed" à condition que le scénario soit bien étudié.

"Donc je suis d'accord de faire des films en co-production sur la vie du prophète, et par conséquent sur n'importe quels autres personnages religieux, à condition toutefois que le scénario et les prises de vue soient très minutieusement mis au point.

N'oublions pas la parole honorable "JE NE SUIS QU'UN HOMME, COMME VOUS TOUS"

Le 10/10/1961, la censure a donné l'autorisation pour le tournage d'un film intitulé MAWKEB EL NOUR.

Le 11/3/1962, la censure a permis également le tournage d'un autre film intitulé HEGRET EL RASSOUL.

El Azhar a approuvé les visas de la censure.

Dans le premier, le personnage de Omar Ibn El Khattab, un des El Kholafa'a El Rashidines, joue un rôle important. Mais on ne le voit que de dos malgré qu'on l'entende parler (c'était la condition d'Elazhar).

Dans le deuxième film, HAMZA IBN ABD EL MOTALLEB, l'oncle du prophète apparaît sur l'écran.

Mais la censure, avant d'approuver ces scénarios, a exigé qu'ils soient écrits d'une façon parfaite, très étudiés au point de vue historique et d'un niveau satisfaisant correspondant à la majesté de tels sujets. De plus, la censure garde le droit de modifier ou même de refuser le scénario si elle juge qu'il n'a pas respecté les conditions ci-dessus mentionnées.

Donc après ces considérations, dire que l'Islam est responsable de l'état arriéré des arts, est faux.

Ce n'est donc pas l'Islam en tant que tel qui doit être tenu pour responsable de l'absence ou de la décadence de l'art, mais les hommes de El Azhar et des lois islamiques (El Sharia'a) qui interprètent verbalement "Le Coran" et "les Paroles du Prophète".

Regarder l'Islam comme la religion valable pour tous les temps et pour chaque pays, expliquer Le Coran en fonction de la société moderne, est le seul moyen pour que les arts prennent la part qui leur est due dans les pays islamiques.

Plus que les écoles, même que les mosquées, les arts peuvent être le moyen pour faire comprendre et aimer l'Islam à un lettré ainsi qu'à un analphabète.

Le cinéma est la langue artistique la plus comprise et la plus convaincante.

Donc faire progresser le cinéma dans les voies que nous venons de mentionner, c'est justement aider l'Islam à continuer son message.

BIBLIOGRAPHIE

MEMOIRES DE L'IDHEC

1. LE CINEMA EN AFRIQUE DU NORD, par Fléchet J. (1952-1953)
2. PREFIGURATION D'UN CINEMA AFRICAIN, par Dgenaoui A. (1954-1955)
3. LE CINEMA EGYPTIEN, par M. Rachad (1952- 1953)
4. LE CINEMA EN EGYPTE, par Chafey O. (1955-1956)
5. PREFIGURATION D'UN CINEMA LIBANAIS, par Madvo J. (1955-1956)
6. A LA CONQUETE DU CINEMA TUNISIEN, par Sayadi S. (1956-1957)
7. LE CINEMA DANS LES PAYS DE LANGUE ARABE, par lahlou A. (1958-1959)
8. ESSAI SUR L'HISTOIRE DU CINEMA DANS LA R.A.U., par Elcharkawi G. (1961-1962)

OUVRAGES

1. LA VALEUR ET LES POSSIBILITES CINEMATOGRAPHIQUES DE L'AFRIQUE DU NORD par
Roger Niel
2. TUNISIE ET CINEMA, publié par le Secrétariat d'Etat à l'Information du
Gouvernement tunisien
3. CAMERA SOUS LE SOLEIL, par Bataille

REVUES

- FILMAFRIC, n° 218, décembre 1956
CINEMA NORD-AFRICAIN, n° 238, avril 1956
- n° 239, mai 1956
CAHIERS DU CINEMA, n° 46
- n° 50
- n° 51
L'ECRAN FRANCAIS n° 241, 13 février 1950
- n° 247, 27 mars 1950
LETTRES FRANCAISES n° 616, 19 avril 1956
- n° 893, 27 septembre 1961
FILMS ET DOCUMENTS n° 73, novembre 1953
REVUE INTERNATIONALE DE CINEMA, n° 5, 1950
RADIO-CINEMA-TELEVISION, n° 273, 10 avril 1955
CINEMATOGRAPHIE FRANCAISE, n° 1555, 13 février 1954
- n° 1768
CINE-FILM, novembre 1957
- n° 135, juin 1960
L'EXPLOITATION CINEMATOGRAPHIQUE, n° 134
- n° 136
TECHNICIENS DU FILM, n° 31, 15 septembre 1957

NOTE - Le chapitre sur le cinéma égyptien dans ce rapport est un résumé de mon
mémoire de l'IDHEC : ESSAI SUR L'HISTOIRE DU CINEMA DANS LA RAU
Voir bibliographie dans ce mémoire.