



HAL
open science

Le cinéma égyptien et la question des classes sociales

Viola Shafik, Vincent Battesti

► **To cite this version:**

Viola Shafik, Vincent Battesti. Le cinéma égyptien et la question des classes sociales. Vincent Battesti; François Ireton. L'Égypte au présent, Inventaire d'une société avant révolution, Éditions Sindbad - Actes-Sud, pp.995-1034, 2011, La Bibliothèque arabe, Hommes et Sociétés, 978-2-7427-9780-6. hal-02494727

HAL Id: hal-02494727

<https://hal.science/hal-02494727>

Submitted on 29 Feb 2020

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

sous la direction de
Vincent Battesti et François Ireton

L'Égypte au présent

INVENTAIRE D'UNE SOCIÉTÉ
AVANT RÉVOLUTION



Sindbad



Une barque de pêche sur le Nil, au Caire près du pont Qasr al-Nil
(V. Battesti, février 2007).

LE CINÉMA ÉGYPTIEN ET LA QUESTION DES CLASSES SOCIALES

Surnommée Hollywood-sur-le-Nil, l'industrie cinématographique égyptienne – vieille de plus de soixante-dix ans – commercialise sa production dans l'ensemble du monde arabe. Conçu pour un large public, son cinéma est beaucoup plus populaire que le marginal et sporadique “cinéma d'auteur”¹ ou “d'art et d'essai” du Maghreb et du Croissant fertile, diffusé dans quelques salles et festivals occidentaux. Le cinéma égyptien est, lui, d'habitude associé à “succès populaire” et “faible prétention intellectuelle et artistique”. Dernièrement, la production cinématographique de l'Égypte a été complétée par son industrie des médias (radio, télévision, internet) qui a partiellement éclipsé le rayonnement de son cinéma au niveau régional. Cette industrie alimente en effet de ses talk-shows, émissions de variétés, jeux et séries télévisés (*musalsalât*) de nombreuses chaînes de télévision arabes, en particulier dans la péninsule Arabique, malgré une concurrence accrue et une diversification évidente des produits et des services au sein de l'industrie des médias arabes. La Syrie, par exemple, excelle dans la série télévisée de bonne qualité; le Liban, dans la production de vidéoclips et de publicités; Dubaï, dans la mise en place d'une Media City efficace, moderne, moins corrompue et moins bureaucratique.

Plusieurs atouts expliquent l'excellence égyptienne dans le domaine des médias. Elle prend sa source dans un mouvement théâtral très vivant qui s'épanouit à la fin du XIX^e siècle, puis dans une industrie

1. En français dans le texte. (NDT)

de la musique développée durant les années 1920 qui a facilité la diffusion du dialecte égyptien. L'industrie cinématographique locale a pu construire son succès à venir sur ces deux piliers. Sa capacité, depuis 1933, à vendre ses films dans les pays voisins est remarquable – et ce en dépit de la faiblesse du réseau national de distribution, qui ignore presque entièrement la campagne – et fut même constamment décriée dans la région comme l'origine de tous les maux et l'obstacle qui avait entravé tout autre effort arabe, national ou régional, de production cinématographique.

Le Croissant fertile est le plus vieux débouché égyptien resté plus ou moins stable, avec ses distributeurs libanais monopolisant les exportations jusqu'en 1975, tandis que l'exportation vers les pays du Maghreb est restée plutôt marginale, en raison de la colonisation française et de la popularité de Bollywood : en 1991, le Maghreb n'absorbait que 6 à 8 % des exportations cinématographiques égyptiennes, contre 60 à 70 % pour les États du Golfe (Thabet, 2001). En passant du format pellicule de cinéma à la vidéo, les distributeurs koweïtiens prirent la place qui était celle des Libanais. Après la première guerre du Golfe, en 1990, la télévision par satellite est devenue un nouveau débouché (pas encore très lucratif) pour le cinéma égyptien et a affecté assez négativement la production de ce dernier : le boom de l'industrie des médias a drainé à son profit ses installations industrielles, mais aussi ses techniciens, entraînant la chute de production la plus sérieuse de l'histoire du cinéma égyptien (en passant d'un mémorable pic de 70 fictions en 1992 à 16 en 1997, son plus bas niveau depuis les années 1930). L'industrie n'a commencé à se reprendre que depuis le tournant du millénaire.

Le cinéma égyptien, avec ses rythmes, ses personnages et ses décors, a su développer une forte couleur locale tout en se soumettant à la clientèle arabe dans les années 1940 et 1950 et au conservatisme moral du Golfe dans les années 1980 ; en dépit du fait, aussi, que son premier studio moderne, le Studio Misr, fondé en 1934, reposait d'abord sur l'expertise de spécialistes européens. Cette couleur locale ne fut pas seulement assurée par le statut du dialecte cairote, mais aussi par des intrigues, des personnages et des décors stéréotypés et fondés sur le local (Shafik, 1998) et enfin, *last but not least*, par une profonde préoccupation, voire une obsession pour la stratification sociale.

En fait, depuis les années 1930, les codes cinématographiques d'appartenance de classe sont restés assez constants et schématiques

dans le film égyptien et exprimés par le décor, l'attitude, le langage et la tenue. L'élégante villa moderne, son jardin et sa piscine ont éclipsé le palais et la grande propriété des temps anciens, mais, d'un autre côté, les ruelles du Caire, avec leurs passages étroits et miséreux, leurs maisons et leurs appartements délabrés, parfois bricolés sur le toit des immeubles les plus modernes, sont restées un trait persistant. Les représentations iconographiques se sont ainsi figées en deux mondes aux antipodes : une classe supérieure ouvertement occidentalisée (dans la mode et les meubles, pas nécessairement les valeurs) et une classe inférieure essentiellement "traditionnelle". Les habitants de la ruelle filmique, toutefois, ne sont pas nécessairement cantonnés à la classe ouvrière et ont souvent compté parmi eux également des petits-bourgeois, éduqués mais sans l'influence ou sans les biens qui devraient aller avec leur position sociale.

Le monde du cinéma égyptien ne s'est pas enfermé dans un genre unique, façonné par les innombrables intrigues mélodramatiques d'impossibles histoires d'amour (mais finalement réalisées) entre membres de classes sociales différentes : il s'est également perpétué par le genre plus approuvé du réalisme d'une part, et du film d'action, enfant adoptif du modèle américain, d'autre part. La différence de classe a par conséquent été un élément toujours présent et déterminant dans le film égyptien, mais curieusement l'un des sujets les plus négligés dans les études sur le cinéma en Egypte. En fait, une hypothèse est que le cinéma égyptien a abandonné au cours des années sa position élitiste des débuts (qui dépeignait pachas et milieux de la haute société) pour une perspective très classe moyenne poussée par le "rêve de mobilité sociale et de développement personnel" (Gaffney, 1987), un rêve réajusté en fonction de l'évolution des réalités socio-économiques et politiques, de l'ancien régime à l'après-coup d'Etat nassérien de 1952 jusqu'au règne d'Anouar al-Sadate. Ce point de vue, toutefois, recèle un malentendu sociologique qui est typique au sujet des films : confondre représentation et réalité et considérer le cinéma comme un simple miroir (*ibid.*).

En ne se consacrant, en termes d'analyse, qu'à "ce que les médias montrent" plutôt qu'à "comment ils produisent du sens", cette approche a échoué, notamment, à saisir comment on a substitué dans les années 1980 au récit de l'ascension sociale – qui établit une frontière nette entre classes – celui des problèmes existentiels du bourgeois. En d'autres termes, ces études sociales ont échoué à

reconnaître que les contradictions et les négociations idéologiques au sein de chaque texte filmique (rencontres de la production et la réception) l'empêchent habituellement d'être soumis au point de vue d'une seule "classe". Le cinéma populaire – selon la théorie de Stuart Halls – représente "un espace de lutte, un lieu où se jouent les conflits entre groupes dominants et subalternes et où se construisent et reconstruisent constamment les distinctions entre cultures de ces groupes" (Hollows, 2000).

Il n'est donc pas étonnant que la question de la classe sociale ait non seulement pesé sur les films égyptiens au niveau du contenu (les histoires, donc), mais ait joué également un rôle central sur le plan de la structure du film. Le traitement de la classe sociale devient un signe distinctif des différents genres filmiques (comme le réalisme et le film d'action) ; il influença des générations de critiques de films, nationaux et internationaux, et laissa d'ailleurs ses marques sur la perception, la distribution et le public des films.

QUELLE CLASSE SOCIALE ?

Avant d'aller plus avant dans l'analyse, nous nous arrêterons brièvement sur la notion de classe sociale et en particulier sur le rôle auquel la bourgeoisie a été assignée. En effet, ses définitions théoriques sont extrêmement diverses, de l'idée de classe (et de bourgeoisie) décrite comme un corps monolithique aux caractéristiques définies à l'idée selon laquelle "il n'est plus convaincant de considérer et parler d'une classe capitaliste comme d'un agent ou d'une capacité d'action collective, potentielle ou partiellement réalisée, avec des objectifs communs déterminés" (Vitalis, 1995). Cette dernière appréciation semble, en tout cas et pour l'instant, la plus convaincante et la moins essentialiste pour aborder la classe sociale comme une entité temporaire dynamique et contradictoire que différents facteurs façonnent, comme la profession, les revenus, l'éducation, le lieu de résidence, l'espace du pouvoir, etc. (voir 'Abd al-Mu'ti, 2002), offrant ici l'espace pour saisir différence et changements sociaux.

Les intérêts partagés entre classes rendent extraordinairement difficile la tâche de définir justement ces classes et en particulier la classe moyenne ou bourgeoisie égyptienne actuelle, qui a souvent été perçue comme un moteur central, mais discutable, de la formation et de la

transformation sociale (*ibid.*). D'une part, le capital économique et le capital culturel (l'éducation notamment) de cette classe varient ample-ment. Ses membres peuvent être engagés dans une grande variété de professions salariées ou indépendantes (universitaires, commerciaux, gestionnaires, artisans), dans des activités créatrices tout en étant empêtrés dans de multiples productions et relations de pouvoir. Cette "classe" peut également inclure un contremaître d'usine qui possède une petite ferme ou un bureaucrate qui possède une petite affaire ou un professeur d'université qui n'a pas de biens, mais a gagné un siège au Parlement, etc. En outre, la bourgeoisie égyptienne a profondément changé depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, quand la grande propriété terrienne et le concept de propriété privée ont éclipsé l'ancien modèle de l'Etat centralisé. Cette nouvelle élite fut aidée et servie, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, par une classe moyenne nais-sante, encore sur le côté de la scène et fragmentée (Hussein, 1971). En retour, cette classe moyenne formera la base du projet nassérien des années 1950 et 1960 avec les différentes étapes de la réforme agraire (voir le chapitre "Economie politique de la croissance : du capitalisme d'Etat à la libéralisation", p. 405), facilitant la prise du pouvoir d'une nouvelle bourgeoisie d'Etat issue d'un fond largement petit-bourgeois, tandis que le prolétariat rural et urbain vivait encore beaucoup "sur les marges de la société « respectable »" (*ibid.*).

En ce qui concerne le cinéma, les notions de changement social, de stratification et de classes sociales sont centrales pour son inter-prétation, malgré le caractère imparfait de ces catégories usuelles que sont celles de classes populaires, moyennes ou aisées.

PUBLIC(S)

Se rendre au cinéma en Egypte fut certainement à ses débuts une affaire très "bourgeoise". En Europe et aux Etats-Unis, au contraire, l'invention a été rapidement prolétarisée à travers les circuits de distribution des classes populaires, tels que les fêtes foraines et les *Nickelodeon*¹. En 1896, quelques mois seulement après ses premières

1. Un *Nickelodeon* était en Amérique du Nord, dans la première moitié du XX^e siècle, un lieu de divertissement, généralement une petite salle de cinéma de quartier, où l'on devait déboursier 5 cents (1 nickel) pour entrer (NDT).

projections européennes, le cinématographe Lumière organisait des projections de films à Alexandrie et au Caire pour un public choisi. Il n'a fallu cependant que quelques années pour intégrer le nouveau média : en 1906, le premier cinéma Pathé ouvrit ses portes. Par la suite, de courtes projections commencèrent à compléter les représentations théâtrales. En 1912, les cinémas proposaient des films européens avec des sous-titres en arabe, en général projetés sur un écran adjacent, plus petit ; c'est également le moment où les dits résidents étrangers et indigènes de l'Égypte commencèrent leur propre production, à petite échelle. C'est l'indicateur clair que, une décennie après l'introduction du média, les projections ont commencé à attirer à elles les moins bien nantis et les autochtones les moins instruits de la population urbaine (qui ne parlent qu'arabe)¹.

Bien que la petite-bourgeoisie urbaine égyptienne ne fût pas encore socialement et politiquement sur le devant de la scène, elle était plutôt active culturellement (et de plus en plus politiquement). La position à laquelle elle accéda disposa d'ailleurs ses membres à s'opposer à l'occupation britannique. Grâce à une lutte tenace pour garantir une instruction supérieure pour la génération suivante, elle fut vite en mesure aussi de monopoliser l'activité intellectuelle (Hussein, 1971) et le cinéma également sur le long terme. Depuis la fin des années 1920, la production cinématographique toutefois – en dépit ou en raison de la présence de quelques pionniers assez aristocratiques du cinéma comme Bahiga Hafez et Youssef Wahbi ou de riches hommes d'affaires comme Togo Mizrahi – n'avait pas pris en compte la diversité de ses publics nationaux ou, depuis 1933, internationaux.

Cela étant, et même si le nombre de salles en Égypte augmenta régulièrement, le cinéma est demeuré une entreprise presque exclusivement urbaine et toujours déconnectée de la population rurale. Cette situation accula les producteurs égyptiens à une forte dépendance vis-à-vis d'une distribution étrangère dont l'appartenance nationale varia au cours de son histoire. Les cinéastes égyptiens et arabes se sont souvent plaints d'être tributaires des marchés étrangers qui associent la production égyptienne uniquement au caractère populaire de son cinéma. Ce caractère populaire se traduit, sur le plan formel, par la prépondérance du spectacle qui parfois même

1. Le français – malgré l'occupation anglaise – était la *lingua franca* des résidents étrangers et des élites locales de l'époque.

se substitue à la narration avec l'omniprésence de stars glamour, par une répétitivité ritualisée du style comme du motif, et enfin soit par de l'action soit par – et c'est le plus classique – des scènes chantées qui souvent bouleversent la cohérence dramatique. Les années 1940 et le début des années 1950 marquent l'âge d'or du cinéma égyptien, la production annuelle passant d'une dizaine à plusieurs dizaines de films; et le public apprécia cette production nationale, pour sa musique et sa langue arabe en particulier, qui représentait pour les personnes les moins instruites et analphabètes une bonne alternative aux films américains et européens. C'est à cette époque aussi que le nombre de salles de cinéma atteignit son apogée.

Toutefois, entre 1954 et 1992, ce nombre diminua progressivement de 454 – son plus haut niveau¹ – à 308. Et encore, en 1992, un quart des cinémas étaient concentrés dans les deux grandes métropoles, Alexandrie et Le Caire (Cultural Development Fund, 1994). Aujourd'hui encore, il n'y a aucune salle de cinéma dans les zones clairement rurales : regarder régulièrement des films ne commença dans les villages qu'avec l'introduction de la télévision dans les années 1960. La catégorisation des salles de cinéma a toujours reproduit la structure pyramidale de la société avec une division en trois classes se distinguant entre elles par le prix du ticket, le choix du programme, la décoration et la qualité technique de l'équipement et de la projection. Aux troisièmes classes, par exemple, ne sont jamais proposées les derniers films sortis, mais un lot de films avec en général un égyptien et un ou deux étrangers, au cours de la même séance. Cette programmation étant maintenue un certain temps, la plupart du public masculin qui se rend au cinéma connaît les films par cœur, interagit fortement avec les scènes et même les répète ou les commente pendant la projection, tandis que les vendeurs de boissons gazeuses passent en proposant leurs marchandises. Une reproduction précise de cette atmosphère animée est donnée dans une scène clé du long-métrage de Yousri Nasrallah, *Mercedes* (1993). Cette ambiance s'oppose tout à fait au comportement "civilisé" des première et deuxième classes, surveillées par du personnel de sécurité.

On ne sait pas clairement à quand remonte cette division des cinémas en trois classes : probablement au cours de la première

1. Voir Abû Shadi (1995). Une autre source donne 350 pour la même année (Mahfouz, 1995).

vague de construction des grandes salles à la fin des années 1910, au moment où Alexandrie et la part grecque et italienne de sa population étaient encore le pivot de la distribution et de la production. Car, de nos jours, la troisième classe conserve son nom familier de *tîrsû* (dérivé de l'italien *terzo*). A la fin des années 1970, la classification des salles est révisée avec l'introduction du magnétoscope domestique (Farid, 1987). Le public des classes moyennes et moyennes supérieures – les femmes en particulier – commença à regarder les films à la maison, découragé par l'état décrépît des cinémas des première et deuxième classes, en particulier ceux des centres-villes du Caire et d'Alexandrie. Après la vague de nationalisations en 1963, leur état s'était détérioré au point que les familles de la classe moyenne urbaine ont commencé à les fuir, à fuir aussi leur réputation d'attirer un public masculin populaire. Ce public domine encore aujourd'hui, en particulier à la dernière séance de certaines des salles anciennement luxueuses du centre-ville du Caire.

Depuis la fin des années 1980, le déclin des salles connaît un arrêt, grâce à la rénovation des cinémas nationalisés dans les années 1960 (ensuite loués ou vendus à des entrepreneurs privés), et à la construction dans les banlieues riches du Caire d'un nombre croissant de salles modernes de première classe, équipées selon les normes les plus récentes, y compris du son numérique et du Dolby stéréo. Elles sont souvent établies dans des centres commerciaux, qui se sont répandus partout en ville comme en banlieue. Le billet coûte aujourd'hui 20 livres égyptiennes (environ 2,50 euros), soit deux fois le prix de celui des salles de deuxième classe.

La sociologue Mona Abaza (2001) a montré que le centre commercial offre la possibilité de constituer un nouvel espace urbain, moins hostile, dans lequel les femmes et les jeunes peuvent se rendre plus facilement, affirmer leur présence dans l'espace public et prendre part à de nouveaux styles de vie. Cependant, même cet espace est divisé entre lieux populaires et chics et tend à développer l'exclusivisme social. (Voir le chapitre "Comment peut-on être urbain? Villes et vies urbaines", p. 145.) Tout comme les nouvelles *gated communities* avec services de sécurité privés qui se répandent sur les côtes égyptiennes et à la périphérie des banlieues étendues de la métropole, certains des centres commerciaux les plus sélects sont relativement inaccessibles aux pauvres des zones urbaines et moins encore à la population rurale. Non seulement leurs moyens économiques

excluent qu'ils puissent s'y rendre et partager ces nouveaux espaces, mais leur présence même et leur apparence, signée par le vêtement ou l'attitude, seraient regardées avec méfiance, voire sanctionnées par la sécurité.

Le centre commercial semble pourtant avoir également annoncé l'apparition, sinon y avoir contribué, d'une nouvelle "culture jeune", liée aussi aux films projetés dans des salles des centres commerciaux – fréquentées également par les femmes et les jeunes filles de la classe moyenne qui ont la liberté de s'y rendre seules – dans la mesure où les producteurs égyptiens ont commencé à développer spécifiquement des "films *shopping-mall*" conçus pour ce public particulier. Une culture "pop" connexe s'est répandue depuis l'avènement de la télévision par câble et satellite, médiatisée par les chaînes musicales et les vidéoclips nourris d'une forte influence libanaise de nouveau en vogue.

LE FILM POPULAIRE RÉCENT ET LA PERCEPTION DE LA CLASSE SOCIALE

La polarisation des préférences du public d'un côté et des critiques de l'autre réifie la dichotomie entre cinéma populaire et cinéma "intello". Plus souvent que l'on ne s'y attend, les succès au box-office subvertissent toutes les définitions normatives du "bon film" que la critique a tenté d'établir (les accusations de trivialité sont récurrentes dans les débats). Ces controverses sont fortement structurées par la notion de classe, et cela est illustré par l'un des films récents les plus populaires et contestés aussi (meilleure recette de l'année 2002), *al-Limbî*, de Wa'il Ihsan, avec Ahmad Sa'ad, un comédien de la nouvelle génération pris alors sous le feu croisé de la critique publique.

De fait, *al-Limbî* n'entre pas typiquement dans la catégorie des "films *shopping-mall*", surtout comparé aux *Voleurs en maternelle* (*Harâmiyya fî KG2*, de Sandra Nach'at, 2002)¹, aux *Amis ou associés* (*Ashâb wallâ bîznis*, de 'Ali Idris, 2001) ou aux *Veillées nocturnes* (*Sahar al-layâlî*, de Hani Khalifa, 2003), films tous centrés sur les jeunes de

1. La convention dans ce chapitre est de donner le titre en français quand il existe "officiellement", puis le titre en arabe translittéré. Quand il n'existe pas, il est parfois donné (entre guillemets) une traduction en français du titre (NDT).



FIGURE 1.
Al-Limbî, un film de Wa'il Ihsan (2002).

banlieue de la classe moyenne qui souffrent de conflits filiaux et/ou affectifs. Au contraire, *al-Limbî* présente un loser de la classe populaire et ses tentatives pour réussir sur les plans économique et affectif. Le film repose donc sur le rêve de mobilité sociale, l'un des ressorts les plus centraux et récurrents du cinéma égyptien depuis les années 1930.

La presse a vu l'énorme succès du film avec perplexité et consternation. Elle le blâma comme étant le signe d'un recul sans précédent des films égyptiens tombant dans un "cinéma sans raison" (Sa'ad, 2002). Le film *al-Limbî* fut dit ne "rimer absolument à rien", qualifié en arabe de *hars* (idiotie, foutaise)¹, accusé d'être de très mauvaise facture, présentant un personnage principal constamment drogué, dénotant "la décadence intellectuelle et une morale exécration", un produit *sînimâ al-bangô*². Les spectateurs ont malgré tout accouru en masse dans les salles pour le voir.

1. Dans l'article "*al-Limbî mâ laħhu al-Limbî*" ("Qu'est-ce qu'il a *al-Limbî*?") du quotidien *Aħhbâr al-Yawm*, 22 septembre 2002.

2. Dans l'article d'Amal 'Uthman, "*Sînimâ al-bangô*" ("Cinéma du *bangô*", la marijuana) du quotidien *Aħhbâr al-Yawm*, 27 juillet 2002.

Une enquête empirique menée à partir de groupes de discussion de quarante-six femmes cinéphiles régulières, âgées de 16 à 30 ans et appartenant aux classes moyennes urbaines, révéla une nette différence de réceptivité aux messages véhiculés par le film, différences corrélées non pas à l'âge des personnes interrogées mais à leur statut social. Alors que toutes ont pris beaucoup de plaisir à le voir et ont pu "rire aux larmes", certaines personnes interrogées de la classe moyenne supérieure ont trouvé le film drôle, mais illogique, une simple compilation de scènes comiques. Certaines ont même pensé qu'il renvoyait à une "référence négative de la société égyptienne", à savoir "un voyou et un vaurien" (voir Nimr, 2003).

En fait, *al-Limbî* repose sur une structure narrative simple et assez classique et des personnages très stéréotypés, présentant Ahmad Sa'ad comme un analphabète jeune et très naïf de la classe populaire qui a du mal à trouver un emploi, ce qui entrave ses chances de se marier avec Nusa, sa voisine bien-aimée (Hala Chiha). Cependant, après quelques vaines tentatives pour se joindre à la modeste entreprise de sa mère, il trouve finalement un moyen de se garantir la main de Nusa. Le sujet et la structure de l'intrigue rappellent de nombreux films égyptiens socialement engagés, à commencer par *La Volonté* (*al-'Azîma*, 1939) de Kamal Selim et *Le Voleur de joie* (*Sâriq al-farah*, 1994) de Daoud Abdel Sayed. Malgré tout, l'accusation de nonsens faite à *al-Limbî* a dominé la critique, et cela tient sûrement au peu de sérieux accordé par l'œuvre à son sujet réaliste. Elle désamorce même intentionnellement toute lecture politique allégorique. Cela vaut pour les noms des protagonistes. Par exemple : la mère s'appelle Faransa ("France"), mais rien ne justifiant ce choix, il semble donc n'être qu'une boutade. Il en est de même pour al-Limbî, le héros, dont le nom est dérivé d'Allenby, le général britannique qui fut l'administrateur militaire, haï, de Port-Saïd durant les années 1920 : là encore, le spectateur cultivé cherchera en vain la connexion logique. Finalement, c'est sans doute précisément l'atout du film : son évitement délibéré de rationalité est peut-être le secret de son succès et est personnifié dans la figure centrale d'al-Limbî, personnage naïf fortement attaché à sa mère qui le domine, le "paterne", le protège et l'exploite à ses moments aussi. Son caractère infantile est souligné par sa démarche titubante et son gros défaut de prononciation qui le rend presque inintelligible. Les dialogues usent du coup de syntaxes incomplètes. Il en est de même des chansons : mâtinées d'absurde

dadaïste, leur rythme est plutôt hésitant voire bègue, en particulier dans la chanson *ABC* où al-Limbî, aidé de sa mère enjouée, essaie de répéter l'alphabet tout en commettant de nombreuses fautes à cause de sa prononciation défectueuse. Cette scène joue le comique de l'infantilisme et rappelle la grande joie des enfants d'âge préscolaire dans la production et l'écoute de non-sens linguistiques.

Le passage à l'état non rationnel, préintellectuel et prélinguistique invite le spectateur à participer à une régression passagère, une sorte de répétition fantastique de la "scène infantile" (*Infantilszene*) pour reprendre le terme de Freud. Cette marque spéciale de la "régression" est certainement l'une des raisons du succès d'*al-Limbî* et montre qu'il aborde autant les aspirations d'ascension sociale que l'émancipation filiale face à une tutelle toute dévorante et dominante, un sujet qui revient dans un certain nombre de films dits "*shopping-mall*", comme les *Fûl al-Sîn al-'azîm* ("Les fèves magnifiques de Chine", 2003) de Cherif Arafa et *Zaki Chan* (2005) de Wa'il Ihsan.

L'effet psychologique du cinéma de genre ne devrait pas être sous-estimé. Rick Altman (1999) l'écrit à propos des films américains : le plaisir procuré par ce cinéma est enraciné dans la transgression des valeurs culturelles, une transgression qui va croissant, passant d'un manquement à l'étiquette à l'adultère, d'une querelle au meurtre, d'une légère dispute au carnage sanglant. On se rappellera alors la réaction spécifique au film *al-Limbî* en fonction de la classe sociale. Si nous en croyons l'étude mentionnée, les personnes interrogées de la classe moyenne inférieure ont davantage goûté à un plaisir transgressif sans condition, tandis que les spectateurs d'origine plus privilégiée ont fait montre de plus d'ambivalence quant au plaisir de la transgression, ou mieux de la régression, réprouvant sa présence insensée. Le discours public – qui avait accusé le film de trivialité et de non-sens – insiste sur une conception opposée de l'art, et conservatrice d'ailleurs, qui distingue le sens et le non-sens, l'engagement social et la trivialité. Ce point de vue adverse et les stratégies voisines de dévalorisation ne sont que le produit d'une lutte discursive sur la culture et possèdent donc aussi une forte motivation idéologique et parfois sociale, comme nous le verrons dans le développement et la critique du genre cinématographique populaire égyptien.

LE GENRE FILMIQUE COMME MOYEN DE DISTINCTION

Les sciences sociales ont permis de démontrer que jouent un rôle essentiel dans l'organisation sociale non seulement le capital économique, mais aussi le capital culturel où, pour reprendre Pierre Bourdieu (1979), "la « distinction », ou mieux la « classe », manifestation légitime, c'est-à-dire transfigurée et méconnaissable, de la classe sociale, [qui] n'existe que par les luttes pour l'appropriation exclusive des signes distinctifs qui font la « distinction naturelle »". Et, en effet, les dynamiques de la distinction "culturelle" ont marqué très profondément la critique égyptienne au fil des ans.

Ali Abou Chadi, un influent critique du cinéma égyptien et haut fonctionnaire de la culture (ex-chef de la censure, actuel directeur du Centre national du film, entre autres), a déclaré récemment (1996) : "La critique la plus sévère du cinéma de genre en général est que les genres ont habituellement confirmé le *statu quo* et ses valeurs et qu'ils ont résisté à toute innovation ou changement. Le plus souvent, ces valeurs expriment les mœurs dominantes et l'idéologie. Elles fournissent des réponses faciles et convenues à des questions difficiles afin de plaire à leur public. Les exceptions sont plutôt rares dans l'histoire du cinéma" (Abu Shadi, 1996). Il va sans dire que ce point de vue – en soi essentialisant – simplifie la dynamique des genres cinématographiques et sous-estime sa nature négociée comme souligné plus haut. Ce point de vue considère que les genres vont simplement dans le sens du public et méconnaît leurs interactions avec la lutte sociale et culturelle.

En réalité, les genres cinématographiques en Egypte font partie intégrante d'un conflit entaché par l'idéologie, qui se révèle dans la démarcation posée entre d'un côté le réalisme et de l'autre le genre depuis longtemps le plus prisé (et ironiquement le plus concerné par les différences de classes) : le mélodrame. En particulier dans la période post-révolutionnaire¹, le réalisme et le mélodrame ont été largement conçus comme exclusifs par la critique cinématographique de gauche égyptienne et étrangère. L'hypothèse était que les

1. Le terme "révolution" est peut-être impropre puisque les grosses manifestations populaires contre le colonialisme ont eu lieu en 1919, tandis que le renversement du roi en 1952 était plutôt un coup d'Etat entrepris par lesdits Officiers libres, étiqueté plus tard "révolution" (voir le chapitre "De Nasser à Moubarak : une brève histoire politique", p. 281).

deux genres représentaient des intérêts de classe divergents ainsi que des époques différentes de l'histoire égyptienne, à savoir le mélodrame pour l'époque prérévolutionnaire et le réalisme pour la post-révolutionnaire.

La critique nationale et internationale de l'ère postcoloniale s'est enthousiasmée pour le réalisme, comme le critique français Claude Michel Cluny dans son *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes* (1978). Le mélodrame a donc été relégué au commercial, à la répétitivité schématisée et au manque d'authenticité. Les critiques égyptiens avaient commencé à diffuser ce point de vue plus tôt, décrivant le cinéma "prérévolutionnaire" comme marqué par une conscience erronée, en vertu entre autres de sa préférence pour les splendides décors des classes aisées, ces "palais féodaux" qui furent plus tard remplacés, de façon plus réaliste, par "les appartements d'employés et les ruelles du Caire" (Farid, 1973).

La narration mélodramatique et son mode propre de représentation avaient été mis en place dans le divertissement égyptien avant même l'avènement du cinéma (et l'ont accompagné ensuite). La troupe de théâtre de Youssef Wahbi, par exemple, fondée en 1923, se spécialisa dans le mélodrame. Le cinéma muet aussi l'adopta sur-le-champ. Le deuxième long-métrage égyptien, *Layla* (1927), présentait clairement une intrigue mélodramatique se développant autour de l'amour trahi. Après l'introduction du son, le mélodrame a été largement associé à la musique. Certaines des œuvres égyptiennes les plus brillantes ainsi que de nombreux succès au box-office de l'industrie cinématographique peuvent être classés dans le genre mélodramatique : *Les Larmes de l'amour* (*Dumû' al-hubb*, 1935), avec le chanteur et compositeur Mohammed Abdel Wahab ; *Layla* (1942) de Togo Mizrahi ; *La Chanson éternelle* (*Lahn al-khulûd*, 1952) et *L'Appel du courlis*¹ (*Du'â' al-karawân*, 1959) de Henri Barakat ; *Mon père sur l'arbre* (*Abbî sawq al-chajara*, 1963) de Hussein Kamal ; *Chafika la copte* (*Chafika al-qibtiyya*, 1963) et *Méfie-toi*

1. Le titre arabe du film, qui reproduit le titre arabe du roman de Taha Hussein (paru en 1934) dont il est l'adaptation, a été traduit en français par "L'appel du courlis", traduction exacte et, fautivement, dans la réédition en DVD, par "La prière du rossignol", tandis que la traduction du roman, effectuée par Raymond Francis (Paris, Denoël, 1949 ; rééditée au Caire en 1963), est parue sous le titre "L'appel du karawân" (le mot *karawân* désigne l'échassier migrateur appelé en français courlis et non rossignol qui est 'andalib en arabe classique ; *bulbul* en arabe dialectal égyptien) (NDT).

de *Zouzou* (*Khâllî balâk min Zûzû*, 1972) de Hasan al-Imam; *al-Bâtniyya* (“Le Mysticisme”, 1980) de Husam al-Din Mustafa; *Fils et meurtriers* (*Abna’ wa qatala*, 1987) d’Atef al-Tayeb; *Le Garage* (*al-Garâj*, 1995) de Karim Alaa; *Tito* (2004) de Tarek al-Iryaan.



FIGURE 2.

Les Larmes de l'amour, un film de Togo Mizrahi (1935).

Les mélodrames égyptiens les plus populaires font figurer le plus souvent des romances contrariées par des différences de classes et l'intervention de la famille. Si ce n'est pas au destin en général, au handicap, aux maladies ou à l'oppression sexuelle tels le viol et la séduction, le jeune homme amoureux ou la jeune femme amoureuse sont confrontés au père autoritaire ou à une personne liée à cette autorité. C'est l'adversaire majeur, aidé d'un personnage méchant qui permet d'imposer la loi du père, par exemple le cousin dans le film post-révolutionnaire *Ciel d'enfer* (*Sirâ' fî al-wâdî*, 1954) de Youssef Chahine, ou l'oncle dans *L'Appel du courlis* (1959) de Henri Barakat. Sa tâche est d'empêcher le couple d'amoureux de s'unir. En outre, les adversaires du mélodrame sont en général attachés à un binarisme idéologique, “un combat manichéen entre le bien et le mal, qui inspire les actions humaines et aux conséquences éthiques et donc lourd de sens” (Gledhill, 1991, analysant Peter Brooks). L’“utopique”

réconciliation finale entre riches et pauvres dans les (souvent indispensables) *happy ends* discrédite en définitive le mélodrame, le réduisant à n'être que le produit d'une usine à rêves, d'une "fausse conscience".

Curieusement, l'opposition entre mélodrame et réalisme finit par être récemment contestée dans la théorie du cinéma : la discontinuité dramatique et ses rebondissements émotionnels (appuyés par la gestuelle et la musique d'orchestre) sont désormais perçus comme appartenant au discours sur les classes sociales. En effet, on nous offre une nouvelle lecture de la scission entre réalisme et mélodrame qui eut lieu à la fin du XIX^e siècle en Europe : le réalisme est adopté seul par l'élite intellectuelle, tandis que les performances mélodramatiques et leurs esthétiques sont d'abord développées pour la nouvelle population ouvrière urbaine, un public non lettré.

Le clivage se consolida au début du XX^e siècle, en particulier aux États-Unis, lorsque les *Nickelodeons* furent dénoncés comme des "repaires du vice, des espaces de reproduction de la dégénérescence physique et morale, [où] leur public d'immigrants de classe populaire [sont] excessivement sensibles à l'influence « immorale » et corruptrice du mélodrame", tandis qu'en 1912 le réalisme est fortement plébiscité par des critiques de plus en plus demandeurs "d'interprétation naturelle, sincère et non mélodramatique dans le cinéma populaire" (Hallam et Marschment, 2000).

En Égypte, le réalisme fut rapidement associé à l'idée d'authenticité culturelle et à la représentation "fidèle" des conditions de vie des classes populaires comme un signe de l'engagement social des réalisateurs. Pour l'historien du cinéma Ahmad al-Hadari¹, la question de l'authenticité fut débattue pour la première fois avec *Un baiser dans le désert* (*Qubla fi al-sahara*, 1928), film d'Ibrahim Lama. Dans une tentative de copier le personnage de Rudolph Valentino dans *The Sheikh* (USA, 1921), Ibrahim Lama et son frère Badr (vedette du film) ont affublé le personnage principal d'un style occidental tout à fait atypique pour des Bédouins arabes, fait qui leur fut reproché dans la presse égyptienne de l'époque. En 1928, un magazine égyptien rejeta la totalité de l'œuvre comme inauthentique, déclarant : "La seule chose qui vous donne le sentiment d'un film égyptien sont des images du sphinx et des pyramides, sinon il ne se rattache en rien à nous" (cité dans Saif, 1996).

1. Entretien avec l'auteur, 30 janvier 2006.

Laisser un espace à la représentation des classes populaires rurales et urbaines et s'intéresser aux problèmes sociaux sont devenus des critères forts et indispensables du réalisme cinématographique en Égypte. Cependant, on ne sait pas quand exactement : Al-Hadari propose l'année 1939 avec les sorties d'*al-Duktûr* ("Le docteur" de Niazi Mustafa) et *La Volonté* (*al-'Azîma* de Kamal Selim), deux films développant une intrigue autour de jeunes hommes instruits de milieux modestes. De plus, à lire les premières critiques dans la presse des films de Salah Abou Seif, comme *Le Contremaître Hassan* (*al-Ustâ Hasan*, 1952), elles semblaient surtout préoccupées par la qualité technique et le potentiel de jeu des acteurs. Seuls quelques critiques, notamment les gauchistes Ahmad Kamil Mursi et Al-Sa'id Sadiq, ne purent s'empêcher d'insister lourdement sur le rapport au réel du film. Rendant compte de l'adaptation par Abou Seif de *Thérèse Raquin* d'Emile Zola, *Ton jour viendra* (*Lak yawm yâ zâlim*, 1950), à sa sortie, le second critique écrit : "Regardez ce film, vous voyez une image fidèle des événements de la société égyptienne, vous voyez des personnages vivants, ceux que vous rencontrez partout et vous y trouvez traités les problèmes de la société" (voir Yusuf, 1992).

Etrangement, la perception du réalisme comme étant capable de représenter la "réalité objective" a été, jusqu'à tout récemment, très populaire au sein de la critique égyptienne. Dans *Égypte. 100 ans de cinéma* de Magda Wassef, le critique de cinéma Kamal Ramzi (1995) admet que le mélodrame implique "une sympathie pour la misère des héros, mais ne ramène pas cette misère à ses causes objectives", tout en continuant de penser que le réalisme "consiste à voir la réalité, à la comprendre, à découvrir les raisons objectives d'un phénomène, en affichant les moments de sa transformation sur les plans individuel et collectif, en optant pour les forces qui façonnent la vie". Cette position n'aborde pas le réalisme comme juste un discours spécifique sur la réalité – avec son ensemble de conventions propres, comme d'autres genres (voir Shafik, 1998) –, mais plutôt comme un moyen de représenter la réalité de façon "objective" et sans doute plus adéquate. Ce faisant, cette position a négligé le fait que le réalisme cinématographique est une catégorie beaucoup plus diffuse que le mélodrame. Cela tient à deux raisons majeures : le réalisme est devenu un paradigme officiel du cinéma populaire d'une part, et il a donné son nom à différentes vagues cinématographiques d'autre part, comme le réalisme socialiste de l'ère stalinienne, le "réalisme

poétique” des années 1930, le néoréalisme italien d’après-guerre et la nouvelle vague britannique *Kitchen sink*¹, ainsi que différents réalistes du tiers-monde, notamment du Mexique, d’Inde et d’Égypte à partir des années 1950.

Le réalisme égyptien des années 1959 et 1960 a été essentiellement représenté par les œuvres de Salah Abou Seif, Tewfik Salah, Youssef Chahine et Henri Barakat. Ce genre est resté marginal, dans la pratique et en nombre, avec la sortie d’un ou deux films ouvertement réalistes par an (contre une production annuelle de l’ordre de trente-cinq à cinquante films). Il ne s’est à vrai dire jamais clairement détaché du mélodrame, au point que l’on a pu parler de “réalisme mélodramatique”. Les films réalistes ont mis en scène des vedettes populaires et, contrairement au néoréalisme italien, ont rarement été tournés en décors naturels. C’est leur attention portée aux classes défavorisées – en se concentrant surtout sur la classe populaire démunie urbaine et parfois les ouvriers et les paysans – qui leur valut le respect de la critique.

Certains ont fait valoir que ce qui unit les différentes vagues de réalisme est moins la forme et le style filmiques que l’orientation idéologique aussi décrite comme “la motivation réaliste” (Hallam et Marschment, 2000), évoluant au gré des références à ce qui est conçu comme “réalité”. Que la rupture entretenue entre le réalisme et le mélodrame dans le cinéma égyptien tienne plutôt d’une différence de “motivation” que de forme devient plus compréhensible quand on sait que le réalisme qui prévalut était fréquemment “rhétorique” par nature. Cette forme de réalisme préfère, contrairement au réalisme dit d’exhibition ou à grand spectacle, proposer un débat sur les conditions du réel, surtout à travers les actes héroïques d’un individu pris dans un dilemme sociopolitique qui emprunte ses moyens stylistiques au genre populaire et pour le moins au mélodrame.

La critique égyptienne n’a accordé que peu d’attention théorique à la corrélation de ces deux genres cinématographiques et au fait que les tensions idéologiques pré- et postrévolutionnaires puissent avoir été la véritable source de la disjonction de ces deux genres, en

1. Mouvement culturel anglais relevant du réalisme social, qui s’est développé vers la fin des années 1950 et le début des années 1960 dans le théâtre, la nouvelle et le cinéma, dont les héros peuvent être décrits comme de “jeunes hommes en colère”, issus des classes laborieuses et passant leurs loisirs à discuter des problèmes sociaux et politiques (NDT).

les opposant comme deux systèmes de représentation différents en apparence. C'est ainsi que le réalisme égyptien pourrait être converti en l'un de ces "biens symboliques" (Bourdieu, 1979) pour être utilisé comme un marqueur idéologique par ceux qui se considèrent éclairés, progressistes, ayant la cause nationale à cœur et toujours légitimes à rejeter des films populaires comme *al-Limbî* pour leur trivialité.

CLASSE VIOLÉE/NATION VIOLÉE : DU MÉLODRAME AU RÉALISME

La forte affinité entre le réalisme et le mélodrame dans le contexte égyptien devient plus qu'évidente avec la migration vers le réalisme "révolutionnaire" des thèmes les plus récurrents du mélodrame : la séduction et le viol. Par exemple, plus de la moitié des films égyptiens de la saison 1942-1943 présentaient des femmes séduites ou violées (Al-Charqawi, 1970). Dans la majorité de ces cas, l'appartenance à des classes sociales différentes, à savoir populaire ou aisée, était essentielle à la construction de l'intrigue et au thème de l'abus sexuel, de telle sorte que la séduction et le viol entre classes sociales pouvaient être lus comme "l'interprétation métaphorique de la lutte des classes", pour reprendre les mots de Thomas Elsaesser (1985).

Les premiers exemples égyptiens de ce genre ont été des comédies musicales : *Fatima* (1947) d'Ahmad Badrakhan, avec Oum Kalthoum, et *Darbet el-kadar* ("Le coup du sort", 1947) de Youssef Wahbi, avec Leila Mourad. Dans ces deux exemples, de pauvres filles de la classe ouvrière sont dupées et séduites par des hommes de la classe aisée. Curieusement, le motif de la séduction et du viol sert également à ouvrir le débat sur l'oppression coloniale, comme dans le film de Bahiga Hafez en 1937, *Leila la bédouine* (*Layla al-badawiyya*, sorti en 1944). Les thèmes de la passivité et de la faiblesse féminines sont instrumentalisés dans la lutte contre le sous-développement social, l'injustice et la domination politique dans le monde arabe. De même, le motif réapparaît dans un certain nombre d'œuvres dites réalistes, comme *Journal d'un substitut de campagne* (*Yawmiyyât nâ'ib fî-l-aryâf*, 1968) de Tewfik Salah et le film "réaliste", moins moderniste quoique fortement axé sur le social, *Le Péché* (*Al-harâm*, 1965) de Henri Barakat. Celui-ci présente une pauvre paysanne qui se fait violer et meurt à la suite d'un accouchement secret pendant lequel

elle étouffe sans le vouloir le nouveau-né, le tout déclenchant dans le village une enquête aux révélations inattendues.

Mort parmi les vivants (*Bidâya wa nihâya*, 1960) de Salah Abou Seif, adapté du roman de Naguib Mahfouz, incarne également l'une de ces puissantes fusions entre les deux genres. L'histoire se situe avant l'indépendance et dépeint une famille petite-bourgeoise composée de quatre frères et une sœur tombés dans la misère après la mort du père et que la fille aînée et unique va entraîner dans la déchéance. Incapable d'attirer un bon parti en raison de sa beauté incertaine, Néfissa s'engage à travailler comme couturière afin de subvenir aux besoins de sa mère et de son frère cadet (Omar Sharif) qui étudie à la prestigieuse académie militaire. Dans l'intervalle, Néfissa cède au fils perfide de l'épiciier. Quand il refuse de l'épouser, elle se tourne vers la rue pour se prostituer. La police l'arrête un soir et son frère est prié de venir la chercher au poste. Sous le choc, il la conduit, à sa demande, à la rivière où elle va se noyer ; il finira par la suivre. Le suicide nocturne conjoint du frère et de la sœur – la chute brusque et bouleversante du film – n'est pas seulement assorti d'une musique orchestrale grandiloquente et d'une caméra largement inclinée assortie d'un éclairage en clair-obscur (*low-key*) dramatique, mais il offre aussi un espace à la performance des deux interprètes, Omar Sharif et Gail Sana', déployant un nombre saisissant de moyens stylistiques mélodramatiques en plus du thème de la séduction entre classes sociales.

Le thème de la séduction et du viol apparaît aussi dans des œuvres plus progressistes, comme *L'Appel du courlis* (*Du'â' al-karawân*, 1959). Adapté du roman de Taha Hussein *L'Appel du karawân*, son héroïne est une pauvre orpheline (Fâtem Hamâma) d'origine rurale, qui s'est assurée une instruction élémentaire auprès de la famille bourgeoise qu'elle servait. Sa sœur, domestique également, se fait violer par son employeur, un jeune ingénieur (Ahmad Azhar) ; pour laver son honneur, son oncle la tue. Hamâma, quant à elle, décide de la venger, cherche un emploi auprès du même maître, conquiert son amour ; il mourra dans ses bras, lors de sa première étreinte sincère, frappé d'une balle destinée à Hamâma. Ce qui rend ce film moderniste, c'est sa dénonciation des "traditionnels" crimes d'honneur et son intérêt pour l'un des piliers de la pensée moderniste, à savoir l'éducation. Son éducation permit à l'héroïne d'être un adversaire sérieux, de résister à la séduction du jeune ingénieur.

NOUVELLES ALLIANCES-NOUVEAUX ENNEMIS : DU MÉLO À L'ACTION

L'Appel du courlis ne fut pas le seul film à gratifier l'enseignement moderne d'un rôle positif. Dans les intrigues assez mélodramatiques de *Terre de rêves* (*Ard al-ahlâm*, 1957) de Kamal el-Cheikh, c'est le jeune ingénieur, fils d'un paysan ordinaire, qui découvre les jeux obscènes du propriétaire féodal et de son épouse. Dans des films plus modernistes encore, *La Lampe d'Umm Hachim* (*Qandîl Umm Hâchim*, 1968) et *La Lutte des héros* (*Sirâ' al-abtâl*, 1962), en revanche, les médecins d'une ville de province et de la campagne essaient de juguler le cercle vicieux de l'ignorance et du pouvoir traditionnel, représenté dans *La Lutte des héros* par l'alliance du grand propriétaire terrien, du chef du village et de l'accoucheuse traditionnelle.

L'instruction comme moyen d'ascension sociale ou de résistance est un thème qui avait déjà été proposé par les premiers films dits réalistes, *La Volonté* (*al-'Azîma*, 1939) et *Le Marché noir* (*al-Sûq al-sawda'*, 1945). En fait, après le coup d'Etat de 1952, le gouvernement poussa à la gratuité de l'enseignement (y compris dans le domaine du cinéma) et garantit un poste de fonctionnaire aux diplômés : ces deux avancées contribuèrent à former la nouvelle bourgeoisie d'Etat et à offrir des chances d'ascension sociale. La nationalisation au début des années 1960 de l'industrie et la poursuite de la politique de substitution d'importations initiée par la bourgeoisie nationale prérévolutionnaire offrirent aux fonctionnaires d'Etat une position favorable pour accumuler eux-mêmes des capitaux, pour réorienter l'investissement public et progressivement éclipser l'ancienne élite traditionnelle, en l'infiltrant d'abord, puis en la rendant superflue (Hussein, 1971).

A l'écran aussi, les pachas devinrent de plus en plus accessoires. Les médecins et les ingénieurs incarnaient autrefois le nouvel ordre social (positivement ou négativement) dans le mélodrame comme dans le réalisme, avant d'être rejoints par les bureaucrates dans les années 1970, après la défaite de 1967, et d'être finalement éclipés par les hommes d'affaires mafieux proliférant en particulier dans les années 1980. Dans le dernier cas, toutefois, ce fut leur manque de statut social et d'instruction qui les disqualifia sur le plan moral.

L'instruction et l'affiliation à une classe sociale n'ont pas toujours été rapprochées d'une valeur morale spécifique. Il est vrai qu'après 1952,

les représentants de la classe supérieure, le pacha et ses compères, furent de plus en plus décrits comme cupides, sans scrupules et de vilains despotes ; cela ne signifie pas cependant que cette classe n'ait jamais avant 1952 été dépeinte négativement, au contraire : le parent intrigant et opportuniste qui veut ravir une beauté fortunée est un classique du mélodrame. De même, la classe moyenne n'est pas nécessairement épargnée, comme on peut le voir dans *L'Appel du courtis*. En outre, dans les années 1950 – et avant une orientation officielle quasi socialiste –, des œuvres assez populaires ont commencé à proposer des personnages masculins de basses classes parfaitement vicieux et irrécupérables, entre autres *Hamidu* (1953) de Niazi Mustafa avec l'acteur Farid Chawki (l'histoire d'un pêcheur criminel écrite par le réalisateur) ; *Le Monstre (Al-wahch)*, 1954) de Salah Abou Seif (traitant d'un village dominé par un campagnard criminel, avec la complicité d'un grand propriétaire terrien) ; et *Abû Hadîd* (1958), également de Niazi Mustafa, tourné dans un village de pêcheurs.

Tout comme les mélodrames, ces films axés sur l'action tendent à s'appuyer sur des "batailles manichéennes", où les adversaires se distinguent par leur vice et leur vertu. Dans de nombreuses œuvres, la figure du despote a été particulièrement constitutive ; on ne citera ici que la fresque quasi historique de Fritz Kramp, *Lachine* (1939), l'une des premières productions achevées des Studios Misr. Après le coup d'Etat de 1952, le personnage du despote resta une figure récurrente, mais teintée d'arrivisme cette fois, comme dans le film réaliste de Salah Abou Seif, *Le Costaud (El-fatawa)*, 1957), dépeignant la lutte des vendeurs de marché contre le "roi du marché" qui monopolise le commerce et fixe les prix. Les œuvres à tendance marxiste – comme *La Lutte des héros* (1962) ou *el-Sayêd el-boltî* ("Le pêcheur de boltî"¹, 1969), toutes deux de Tewfik Salah, et *La Terre (al-Ard)*, 1970) de Youssef Chahine – se sont focalisées sur le combat d'une figure héroïque contre la domination d'un groupe de propriétaires terriens, de chefs de village et de représentants de l'autorité partageant des intérêts communs.

1. Une espèce de poisson du Nil, l'*Oreochromis niloticus* (ex *Tilapia nilotica*). (NDT).



FIGURE 3.
Le Costaud, un film de Salah Abou Seif (1957).



FIGURE 4.
La Prière du rossignol, un film de Henri Barakat (1959).

La désastreuse défaite militaire de 1967 marqua le déclin définitif de l'ère du nassérisme, et cette agonie entraîna une nette tendance à tenir pour responsable le système dans son ensemble. Un certain nombre de films étiquetés politiques (voir Abu Shadi, 1996) traitèrent de la lutte sociale, mais s'empressèrent de détourner la construction binaire "moral et social" des films réalistes antérieurs pour insister sur l'échec général du système. *Miramar* (de Kamal el-Cheikh, 1969) et *Dérive sur le Nil* (*Tharthara fawq al-Nil*, de Hussein Kamal, 1971), deux films tirés d'ouvrages de Naguib Mahfouz, ont apporté une réponse plus complexe à la question de savoir "qui est à blâmer", en présentant cet échec comme résultant d'une action concertée de plusieurs acteurs sociaux.

Dans cette multiplicité, le personnage de l'opportuniste acquiert une portée singulière, tel le jeune et tortueux Sarhan dans *Miramar*, membre du parti au pouvoir, qui abuse d'une pauvre fille, Zahra, pour l'amener à l'épouser. Ce fut concomitant d'un changement de style, à savoir une utilisation accrue d'éléments de films d'action. De nombreuses œuvres privilégient depuis les années 1970 un retour au héros



FIGURE 5.

'Alâ min notliq al-rasâs, un film de Kamal el-Cheikh (1975).

solitaire, affrontant une corruption insoluble, comme *La Balle dans la poche* (*al-Rasâsa lâ tazâl fî jaybî*, 1974), *‘Alâ mîn notliq al-rasâs* (“Sur qui pourrions-nous tirer?”, 1975), *al-Mudhribûn* (“Les coupables”, 1978); héros solitaire repris plus tard par les nouveaux réalistes comme dans *Sawwâk al-utûbîs* (“Le chauffeur d’autobus”, 1982) et *La Péniche 70* (*al-‘Awâma raqam 70*, 1982). Toutefois, ces héros, encore pris dans des conflits quasi insolubles, affichent, à la différence du mélodrame, une volonté claire de se battre et de ne pas céder aux circonstances devenant ici des moteurs de l’action.

LE RÉCIT DU “NABAB GAVÉ DE PRIVILÈGES”

Dans son étude sur l’évolution du film d’action en Egypte, le réalisateur Samir Saif (1996) avança l’idée que, contrairement au mélodrame où la lutte entre classes sociales est métaphoriquement inscrite dans les représentants des classes sociales eux-mêmes, le film d’action dépend bien davantage de l’environnement social en tant que tel, facteur essentiel à l’origine des conflits cinématographiques de ses héros (autrement dit, un homme en lutte contre le monde). Ce fut aussi ce point de plus grande convergence avec le nouveau réalisme qui domina les années 1980. Il fut représenté par un noyau de réalisateurs composé de ‘Atef el-Tayeb, Bachir al-Dik, Khairy Bechara, Mohammed Khan, Daoud Abdel Sayed, ‘Ali Badrakhan et Rafat al-Mihi et se dota de thèmes récurrents et de traits formels qui contribuèrent à les définir comme “réalistes” : c’est-à-dire le tournage en décors naturels, l’usage parcimonieux de musique, une interprétation sobre et un engagement social, notamment à travers le thème des conflits moraux.

Une des œuvres les plus louées du nouveau réalisme fut le très allégorique *al-Sa‘âlik* (“Les vagabonds”, 1983) de Daoud Abdel Sayed qui portait sur l’ascension surprenante de deux ouvriers sans instruction et liés par l’amitié, évoquant la *success story* réelle du soi-disant analphabète Rachad ‘Othman devenu homme d’affaires influent et député au Parlement. Les deux amis vivaient dans les rues d’Alexandrie avant de débiter un trafic de stupéfiants, entre autres choses, qui leur permit de devenir deux des hommes d’affaires les plus prospères de la ville. Plus tard, l’un d’eux tentera de courtiser une universitaire d’une vieille famille bourgeoise déclassée : cette histoire

dans l'histoire permet de souligner l'écart entre le nouveau riche sans instruction et quasi criminel et la classe moyenne "respectable", laquelle est incapable de réussir dans le nouveau système engendré par la politique économique "d'ouverture", l'*infitâh*.



FIGURE 6.

Al-Sa'âlik ("Les vagabonds"), un film de Daoud Abdel Sayed (1983).

Malgré son discours réaliste et le fait qu'*al-Sa'âlik* évoque une "vraie" biographie, sa narration filmique doit plutôt être considérée comme mythique. Car, en réalité, la nouvelle classe dirigeante post-nassérienne était "une fusion entre des fractions de la vieille bourgeoisie traditionnelle, bridée sous Nasser et revivifiée (une fois de plus) par la politique économique « d'ouverture », des fractions de la bourgeoisie bureaucratique née avec le secteur public sous Nasser et finalement des hommes d'affaires exerçant des activités nouvelles et intervenant dans les domaines des placements et investissements" (Zaalouk, 1989). Cela n'a pas empêché le nouveau riche ou le "nabab gavé de privilèges" d'être un personnage récurrent des films commerciaux des années 1980 en général.

Il a été largement décrit comme un escroc s'élevant depuis les marges de la société jusqu'à intégrer la puissante élite économique,

la figure du parvenu détestable grim pant les échelons à l'aide de pratiques illégales : le vol, le népotisme et la corruption. *Intabihu ayuhâ al-sâda* ("Votre attention, Messieurs", 1980) de Mohamed 'Abd al-'Aziz, *al-Khâdimâ* ("La servante", 1984) d'Achraf Fahmi et *Sâhib al-idâra bawâb al-'imâra* ("Le directeur est le portier de l'immeuble", 1985) de Nadia Salim, par exemple, ont montré comment d'impitoyables protagonistes de la classe populaire parviennent à se faufiler dans la vie des familles bourgeoises et pas à pas à les dominer. La nouvelle vague du réalisme a partiellement repris les mêmes motifs et s'est reposée sur eux, en les exploitant moins cependant ; on ne citera que *Les Gens de la haute* (*Ahl al-qimma*, 1981) de 'Ali Badrakhan.

Sans aucun doute, le nouveau réalisme et le film d'action des années 1980 se sont érigés contre la politique de l'*infitâh* initiée par l'administration Sadate au cours des années 1970 sur les plans politique et économique. Cette politique délaissa l'orbite socialiste et se rapprocha des États-Unis, un changement qui permit l'ascension d'un segment islamiste représenté par les sociétés d'investissement islamique qui ont commencé à se multiplier dans les années 1980 ; cette accumulation de richesses sans précédent et la perte d'un bon nombre d'acquis socio-économiques de l'époque précédente ont offert à de nombreux intellectuels une prise facile à la critique. Toutefois et simultanément, une équivalence s'installa (avérée ou non) entre ces bénéficiaires et les pratiques criminelles, les déclassa moralement en affichant leur matérialisme et leur manque au sens traditionnel de la communauté.

Ironie du sort, ces enfants de l'*infitâh* portés à l'écran ont été dévalués sur le plan "éthique" d'une manière toute semblable à celle décrite par Zaalouk (1989) dans son étude empirique sur la classe des affaires au sein de laquelle se distinguèrent les "nouveaux entrants" du milieu des années 1970. Dans un mouvement parallèle, la génération des cinéastes des années 1980 (en grande partie issue de la classe moyenne ou moyenne inférieure urbaine) – les membres de la bourgeoisie la moins prospère pourvue des nécessaires outils culturels d'expression – dénonçait la bourgeoisie mieux nantie pour sa jouissance excessive de moyens économiques et pour son "manque de culture" en même temps.

LA LUTTE SOCIALE ET LE CORPS MASCULIN DÉFICIENT

Par leur représentation déguisée du conflit intérieur du bourgeois, les œuvres des années 1980 ont exprimé un fort scepticisme envers la mobilité sociale, auparavant mélodramatiquement valorisée et considérée comme réalisable, soit en évoquant avec sarcasme une réconciliation entre classes, comme dans *Les Gens de la haute*, soit, le plus souvent, en achevant le film dans une confrontation – on ne pensera là qu'au *Vagabonds* où, à l'apogée de leur succès économique, les deux ex-clochards se retournent l'un contre l'autre dans un affrontement mortel. Le désaccord violent cristallisé dans une confrontation sanglante pourrait être relevé dans de nombreux autres films de l'époque, comme *L'Innocent* (*al-Barî*, 1986), dépeignant l'exploitation d'un jeune soldat de la sécurité militaire, ainsi qu'*En garde à vue* (*al-Takhchîba*, 1984) et *Le Peloton d'exécution* (*Katîbat al-îdâm*, 1989), tous d'Al-Tayeb, où des femmes vengeresses reviennent hanter leurs oppresseurs.

La question qui se pose de façon générale est de comprendre pourquoi après 1952 un nombre croissant de films préfèrent dénouer l'intrigue par une violente confrontation, très bien illustrée dans *Ciel d'enfer* (1954) de Youssef Chahine par l'élimination de l'ancien système social oppressif, ce qui ouvre la voie à l'union de la fille du pacha et du jeune ingénieur. Cela doit-il être jugé comme le signe d'une lutte des classes dans la vie réelle? Comme l'indicateur dans la société égyptienne d'une transition sociopolitique entre une hypothétique période de concorde sociale et une ère de résistance et d'affrontements violents? L'agitation caractérise la période post-1967 – d'abord entre 1968 et 1973 avec des manifestations étudiantes répétées, puis les émeutes du pain en 1977, l'assassinat de Sadate en 1981, les nombreuses agressions islamistes s'achevant par le massacre de Louxor en 1996 – comme une réponse à la nature autoritaire généralisée de la société égyptienne et de son système politique. La quantité de dénouements violents dans les films critiques de l'*infitâh* en particulier fut susceptible d'être lue allégoriquement comme le signe d'une situation d'ébullition sociale et politique (Ramzi, 1987). Pourtant, on pourrait argumenter que la "rue" égyptienne était déjà en ébullition avant 1967, à commencer par la révolution de 1919, les assassinats des Premiers ministres Ahmad Maher en 1945 et Nokrachi Pacha

en 1948, l'affaire Lavon en 1954 et le nettoyage de la scène politique de toute opposition sous le règne de Nasser, pour ne signaler que ces événements. Par ailleurs, les systèmes bien plus "démocratiques" et stables en Occident ont produit en abondance des films extrêmement violents, où les meurtres et mutilations horriblement explicites exhibent un comportement beaucoup plus féroce, sanglant, homophobe et misogyne que les films égyptiens ne l'ont jamais fait.

En fait, des théories plus globales à prétention universelle ont proposé des explications fondées sur des ressorts psychologiques à la violence dans les médias qui serait liée à une "structure masculine de la sensation" (Dyer, 2002). Celle-ci et le goût des classes populaires pourront être pressentis en effet comme des facteurs plus décisifs de la prédilection pour l'action du film populaire égyptien que la seule situation politique. Toutefois, le film d'action égyptien n'a pas réservé au machisme d'une "masculinité ratée" la place que lui donne le cinéma d'Hollywood avec ses héros musclés de l'ère Reagan comme Rambo (Tasker, 1993). En lieu et place, il a développé un procédé narratif double qui inclut les femmes, tout comme de nombreux films hollywoodiens d'ailleurs "combinant une histoire principale – où s'expriment l'héroïsme masculin et l'action spectaculaire – avec une histoire d'amour hétérosexuelle engageant un conflit de classe" (Hallam et Marschment, 2000). C'est ce que l'on peut décrire comme la stratégie double du film populaire égyptien, à la fois pour conserver à ses films la possibilité d'être vus en famille et pour se plier au public du *terzo*, la classe populaire urbaine masculine.

Cette double stratégie du film populaire remonte aux premières scènes d'aventure et d'action dans les films de bédouins, comme *Un baiser dans le désert* (*Qubla fi al-sahara*, 1928) d'Ibrahim Lama et *La Belle du désert* (*Ghâdat al-sahara*, 1929) de Wedad Orfi. Ils ont mis en scène des romances plutôt que des conflits d'intérêts, des crimes ou des compétitions meurtrières entre hommes. Leur production cessa au début des années 1950. Dans le même temps, des genres moins "folkloriques", comme le film policier et le thriller, firent leur apparition, avec un sous-genre local, le film de voyou (*el-fatawa*), à commencer par l'un des premiers, *Les Costauds d'al-Housseiniyya* (*Futuwwât al-Husâiniyya*, 1954) de Niazi Mustafa. Le cycle voyou développa rapidement une mécanique récurrente, d'une part, impliquant un personnage urbain de la classe populaire qui, grâce à ses capacités physiques, y compris le combat traditionnel au bâton, parvient

à monopoliser le pouvoir dans la ruelle et, d'autre part, embrassant le code d'honneur *awlâd al-balad*¹ des classes populaires urbaines. Il atteignit l'apogée de sa production pendant les années 1980, avec *Les Costauds de la montagne* (*Futuwwât al-gabal*, 1982) de Nader Galal et plusieurs films comparables de Samir Saïf.

Le film d'action égyptien a associé très tôt ce genre aux classes populaires. L'acteur Farid Chawki, une des plus grandes stars liées au genre dans les années 1940, jouait de façon volontaire la "virilité des classes populaires". Plus tard, dans son autobiographie publiée en 1978 par Iris Nazmi, il se surnomma lui-même "le roi du *terzo*" (*malik al-tîrsû*) (voir Armbrust, 2000), se référant à sa popularité supposée auprès du public des salles de cinéma de troisième catégorie, celle des classes populaires urbaines, incluant les ouvriers, les artisans, etc. Chawki a dû partager une part de son royaume avec Ruchdi Abaza durant les années 1960 et 1970. Il fut ensuite repris par 'Adel Imam dans les années 1980 et 1990. Simultanément, la détérioration des salles de première classe dans le centre-ville du Caire était si avancée aux yeux du public qu'elles devenaient à peu près équivalentes au *terzo*, en accueillant une clientèle majoritairement masculine de la classe ouvrière, et en projetant régulièrement des films avec Imam.

L'action des films égyptiens se cantonnait généralement à des bagarres à poings nus et ne comportait que modérément des échanges de coups de feu et des poursuites. La voie de l'action, d'abord relativement lente, s'accéléra jusqu'à la fin des années 1970 quand s'ajoutèrent aux bagarres et poursuites de plus lourds défis physiques, un armement plus moderne et des décors changeant rapidement, en particulier dans les films de Samir Saïf. Dans l'ensemble, le film d'action continuait de poser un problème économique profond pour une industrie égyptienne relativement pauvre, ou, pour être plus précis, des dépenses élevées et un manque de savoir-faire dans les effets spéciaux ont maintenu son action à un niveau assez "sous-développé". Techniquement parlant, les accidents et les explosions en particulier ont tendance à être absents, brefs ou peu crédibles, dispersant visiblement beaucoup de cartons vides autour des collisions.

Cette difficulté à composer avec une technologie coûteuse et difficile (c'est aussi vrai pour le film d'horreur, de science-fiction et

1. Mot à mot "les enfants du pays", équivalent ici de "les gens du coin", mais renvoie aux valeurs "authentiques" d'une urbanité populaire. (NDT)

même de reconstitution historique) rejaillit presque de façon allégorique sur les héros du genre, d'abord et avant tout sur le comédien 'Adel Imam devenu leur représentant le plus populaire et le mieux payé de la fin des années 1970 aux années 1990. Son importance réside dans la manière avec laquelle il recrée avec des ressources ordinaires un certain type de masculinité liée à une classe sociale, et celle avec laquelle il admettait ouvertement ne pas "lire les critiques de ses films [...], parce que son vrai public ne sait pas lire et écrire" (Tawfiq, 1984).

Il a débuté dans le rôle d'un loser comique dans ses premiers succès au box-office, *Le portefeuille est avec moi* (*Al-mahfaza ma'aya*, 1978) de Mohammed 'Abd al-'Aziz et *Rajab fawq safih sâkhin* ("Rajab sur une tôle brûlante", 1979) d'Ahmed Fouad, où il joue le rôle d'un imposteur trompé, un escroc sympathique de la classe populaire qui se fait rouler par des gangsters encore plus puissants et professionnels, écrasé par ses propres aspirations d'ascension sociale et exprimant donc un fort scepticisme vis-à-vis de la mobilité sociale. Puis, pendant les années 1980, Imam continua d'incarner les héros de films d'action pour les réalisateurs Nader Galal et Samir Saif. Il devint, entre-temps, l'acteur égyptien le mieux payé.

Fait révélateur, quand il réorienta ses personnages en héros moins ambigus, par exemple le flic infiltré dans *Le Tigre et la femme* (*al-Nimr wa-l-unthâ*, 1987) et le héros national fictif dans *Chams al-Zinâti* ("Le soleil de Zinati", 1991), tous les deux réalisés par Samir Saif, il embrassa également bien plus nettement le film d'action. Dans *L'Oublié* (*al-Mansî*, 1993) de Cherif Arafa, il joue un aiguilleur des chemins de fer dont la solitude et les fantasmes érotiques (une *pin-up* sur son mur commence à danser) sont brutalement interrompus par une "vraie" belle femme fugitive (l'actrice Yusra), qui travaille comme secrétaire pour un riche homme d'affaires et – invitée à une fête luxueuse à la campagne – est forcée à se prostituer auprès des clients de son patron. Imam, un *ibn balad*¹ chevaleresque et hospitalier, prend bien sûr son parti et défend l'honneur de cette beauté nocturne contre les compagnons musclés de l'homme d'affaires.

1. Mot à mot "un fils du pays", équivalent de "un gars de chez nous". (NDT)



FIGURE 7.

Le Tigre et la femme, un film de Samir Saïf (1987).

Dans l'ensemble, les films d'Imam soulignent l'incapacité tout à fait significative à s'adapter aux normes techniques du genre. Bien que ni beau ni musclé, il persévéra à s'impliquer directement dans des affrontements physiques, en dépit de l'écart réel entre son apparence de gringalet et la force impressionnante de ses adversaires, de sorte que ces scènes s'attardent à la lisière de la comédie, même si elles ne sont pas mises en œuvre d'une manière ironique. Dans *L'Oublié* ou le film historique *Risâla illa al-wâlî* ("Lettre au dirigeant", 1997) de Nader Galal, le public est plus d'une fois contraint d'ignorer les signes manifestes des problèmes d'âge et de poids de 'Adel Imam et de bien vouloir le croire encore jeune, fort et musclé.

L'utilisation consciente occasionnelle d'effets comiques a joué un rôle supplémentaire, comme a pu le démontrer ce *remake* des *Sept Samourâïs* qu'est *Chams al-Zinâtî*. Bien que l'histoire semble prendre le parti du sérieux et du spectaculaire en choisissant le cadre de la Seconde Guerre mondiale, pour représenter le combat féroce du patriote Zinati contre un gang de méchants qui ont repris une oasis dans le désert, les effets comiques dans l'interprétation et la mise en scène la disqualifient. Le choix des comédiens de second ordre pour incarner les frères d'armes de Zinati, leurs traits comiques,

certaines situations de grosse farce, les décors quelque peu anachroniques, ainsi que des costumes inappropriés indiquent une profonde "carence" et détournent le plaisir de la mobilité et de la puissance physique pendant les scènes d'action.

Ces tentatives souvent vaines pour faire montre de puissance technique et masculine, incarnée par les effets spéciaux et la "musculinité" (soit la masculinité musculaire, en traduisant Tasker, 1993), ont poussé les films de 'Adel Imam nettement dans le domaine de la mascarade. Autant les acteurs musculeux, tels Sylvester Stallone et Arnold Schwarzenegger, sont vus plutôt comme une "interprétation parodique de la masculinité" (*ibid.*) par l'exagération, autant l'image publique d'Imam pourrait être interprétée comme une insistance carnavalesque sur une masculinité dessinée en creux et pointant fortement dans la direction d'une incapacité ou d'un refus à se définir par la technologie et la puissance corporelle.

Pour être plus précis, les performances d'Imam sont manifestement situées dans le domaine de la réalisation du désir et de l'imagination, rappelant les observations psychanalytiques de Frantz Fanon (1961) : "[...] les rêves de l'indigène sont des rêves musculaires, des rêves d'action, des rêves agressifs. Je rêve que je saute, que je nage, que je cours, que je grimpe." Les fantasmes physiques d'Imam, particulièrement vifs, mais inefficaces, peuvent bien sûr être non seulement ceux d'un individu anciennement colonisé (la très allégorique *Lettre au dirigeant* commence avec l'invasion britannique de l'Égypte), mais ils pourraient être également lus comme le rêve d'un looser de la classe populaire qu'il a si souvent choisi d'incarner face à l'élite du pays. Il est intéressant de noter que, depuis peu, dans un certain nombre de films où figure une nouvelle génération de stars, ces fantasmes n'ont plus pour cadre le seul territoire national.

LES HÉROS MONDIALISÉS

Au tournant du millénaire, Imam a rejoint la nouvelle vague de films d'émigration avec *Salut l'Amérique* (*Hállû Amríkâ*, 2000) de Nader Galal. Bakhit, joué par 'Adel Imam, un ancien membre du Parlement (licencié en raison de son honnêteté!), et sa fiancée 'Adila – les deux personnages déjà de *Bakhit* et 'Adila (*Bakhît wa 'Adîla*, 1997) de Nader Galal – dénoncent le népotisme avec pour cadre une élection

parlementaire. Comme Bakhit provient d'un quartier pauvre et n'a pas les moyens financiers d'épouser 'Adila, le couple décide de mettre le cap sur New York où réside le cousin de Bakhit, mais après une série de hauts et de bas, ils finissent à nouveau dans la rue. L'égalité sociale est dépeinte comme un objectif trop difficile à atteindre. Tous les films sur l'immigration ne partagent pas ce scepticisme.

Un étudiant de la Haute-Egypte à l'université américaine (*Sa'idî fî al-jâm'i'a al-amrîkiyya*, 1998) de Saïd Hamed annonçait cette orientation. Y joue celui qui n'était encore qu'un nouveau venu, Mohammed Henedi. Le film fut si populaire qu'il ouvrit tout un cycle Henedi et s'est avéré être un prélude à l'avènement d'une nouvelle génération de stars prenant la relève des vedettes de l'industrie cinématographique égyptienne dans une prétendue "nouvelle comédie" qui courtisait le public des *shopping-malls*. Khalaf, le personnage principal, qui vit dans un village de Haute-Egypte, obtient une note très élevée à son diplôme de fin d'études secondaires, ce qui lui permet d'entrer à l'université américaine du Caire. L'écart entre lui et ses camarades est l'évidence même, ils diffèrent en tout : la langue, l'habillement, le comportement et la pensée. Finalement Khalaf réussira à trouver non seulement des amis à l'université, mais aussi un parti convenable parmi ses camarades de classe féminines.

La forme très stylisée du film inclut des sketches comiques, des numéros de comédie musicale et de nombreux personnages stéréotypés, mais la fissure sociale interne à l'Égypte, la faille que le héros essaiera d'enjamber, est complétée par une donnée géopolitique incarnée par Serag, professeur à l'université fortement américanisé. Serag devient l'adversaire le plus acharné de Khalaf et leurs différences sont en outre accentuées par leur position opposée quant à la question palestinienne. Serag, clairement identifié comme pro-américain, tente de corrompre les efforts des étudiants à se mobiliser en faveur de la Palestine et à organiser une manifestation sur le campus. Finalement, le professeur malveillant est démasqué et les élèves réussissent à organiser leur manifestation.

Le film prolonge bien sûr le vieux motif du sioniste omniprésent institué par les nombreux films d'espionnage, comme *Mission à Tel-Aviv* (*Muħimma fî Tall Abîb*, 1992) avec Nadia al-Gindi (voir Shafik, 2001), et nourri en outre par l'obsession post-1948 de la conspiration de l'étranger (*mu'amarā*) contre le monde arabe. S'il n'y a pas d'adversaire sioniste ou israélien visible, c'est qu'un complot reste à découvrir,

comme dans le récent film d'action *Mafia* (2002) de Cherif Arafa qui résout le mystère d'une attaque terroriste planifiée contre le pape lors de sa visite en Égypte comme étant une machination israélienne. En outre, *Un étudiant de la Haute-Egypte à l'université américaine* annonçait la production ultérieure d'une série de films de fiction qui, en raison de budgets plus importants, ont déverrouillé la réclusion du cinéma égyptien et le confinement de ses tournages au territoire national avec des films tournés pour la première fois ailleurs que dans les pays méditerranéens voisins (le Liban ou la Grèce), à savoir aux États-Unis, au Brésil, en Afrique du Sud et même en Thaïlande.

L'une des comédies "mondialisées" les plus populaires, *Hamam à Amsterdam* (*Hamâm fî Amsterdâm*, 1999) de Saïd Hamed, recycle la thématique des films d'espionnage en présentant le personnage de Yuda, un Israélien arabophone. Celui-ci, qui prétend que les pyramides lui appartiennent, tente d'entraver l'ascension difficile de Hamam, qui passe d'abord de la situation d'immigré marginalisé au statut d'employé d'hôtel accompli, puis à celui de propriétaire malheureux d'un restaurant. L'ascension de Hamam dans le film est associée à son attachement à l'identité égyptienne, en raison de son appartenance à la classe populaire de la rue cairote, mais aussi à ses convictions morales qui le mettent en opposition (amicale) avec le second rôle du film, fortement occidentalisé, Adriano. Adriano est interprété par Ahmed al-Saqqâ, dont la carrière comme acteur de films d'action, avec plus tard *Mafia*, *Tito* et *La Guerre d'Italie* (*Harb Itâliyâ*, 2005), démarra avec ce film. Les liens compliqués du personnage avec le crime organisé donnent lieu à une violente épreuve de force, avec une course-poursuite quasi mortelle, dont la qualité s'explique par le fait qu'elle a été tournée à l'étranger : elle peut finalement rivaliser avec les représentations cinématographiques "occidentales".

Ainsi, leur dépendance aux liaisons "glocales" (combinatoire de "global" et "local", NDT) mise à part, ces films d'action du nouveau millénaire se sont efforcés de résoudre le problème technologique vieux d'une décennie de l'industrie du cinéma par des investissements financiers, l'importation de savoir-faire, le tournage à l'étranger des scènes en question, comme le démontrent les scènes de course-poursuite de *Hamam à Amsterdam* et *Mafia* (en fait tournées en Afrique du Sud), et l'intégration réussie d'infographies (aussi réalisées à l'étranger). Cette "efficacité" accrue est également révélée dans la performance incarnée, *last but not least*, d'un Al-Saqqâ moderne

et sportif qui affiche un “corps-machine” bien plus convaincant que celui d’Imam. Toutefois, le corps masculin efficace tel que l’incarne Al-Saqqa n’a pas complètement remis la représentation parodique de la masculinité ou la mascarade masculine, comme le démontre l’image publique comique de Henedi.

Ce dernier, dans un rôle de progéniture poltronne d’un gangster et d’une famille de vauriens dans *Fûl al-Sîn al-‘azîm* (“Les fêtes magnifiques de Chine”, 2003) de Cherif Arafa, en vient à contrecœur à maîtriser l’art martial chinois en gagnant au passage le cœur d’une beauté asiatique. La nature comique du film est accentuée par l’intrigue et le personnage de Henedi qui refuse de devenir un gangster comme le reste de sa famille, parce qu’il craint les bagarres et les armes. Néanmoins, ses activités criminelles le poursuivent même durant son voyage en Chine (majoritairement tourné en Thaïlande) où il prend part à un concours culinaire. Il y rencontre la belle jeune traductrice chinoise et sera ensuite initié aux arts martiaux par son futur beau-père. L’importance accordée par l’équipe technique à l’acquisition d’une technologie propre aux films d’action devient évidente dans le générique de fin où sont insérées des scènes de *making of* montrant Henedi propulsé dans les airs par des tendeurs pour les scènes de combat asiatique et appelant désespérément à l’aide le réalisateur, une situation qui peut aussi être interprétée comme une métaphore humoristique d’un loser urbain égyptien catapulté malgré lui sur la scène internationale.



FIGURE 8.

Fûl al-Sîn al-'azîm ("Les fèves magnifiques de Chine"),
un film de Cherif Arafa (2003).

NOTES FINALES

L'idée que le cinéma égyptien a purement et simplement abandonné une perspective prise depuis les classes aisées au profit d'une autre depuis la classe moyenne est tentante, quoique trop réductrice puisqu'elle sous-estime la qualité "dialogique" ou polyphonique de la création cinématographique populaire et de la culture. Il ne fait aucun doute que l'industrie cinématographique égyptienne fut sujette à des changements structuraux qui en remirent la propriété et la prédominance à la classe moyenne "indigène". Elle n'a toutefois jamais cessé de refléter les négociations idéologiques liées aux classes sociales, notamment entre haute et faible prétention intellectuelle et artistique, entre nouvelle et vieille bourgeoisie, entre fatalisme et prises de position sur la responsabilité humaine, et *last but not least*, entre les besoins du *terzo* et ceux de la bourgeoisie. Elle a ouvert la voie en outre à la formation de nombreuses alliances, oscillant entre luttes et réconciliations, qui n'ont pas seulement inspiré la structure

des intrigues, mais qui reposent au cœur de l'évolution des genres cinématographiques, pris entre l'émotionnel mélodramatique, la résistance cathartique et le rêve d'offrir les outils du pouvoir à l'ensemble de la société pour qu'elle décide de son sort.

VIOLA SHAFIK

(traduction de Vincent Battesti)

POUR EN SAVOIR PLUS

- CLUNY Claude Michel, 1978 : *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes*, Sindbad, Paris.
- CULTURAL DEVELOPMENT FUND (CDF), 1994 : *Panorama of Egyptian Cinema 1992*, Le Caire.
- SAIF Samir, 1996 : *Aflâm al-haraka fî-l-sînimâ al-misriyya 1952-1975* ["Les films d'action dans le cinéma égyptien 1952-1975"], al-Markaz al-Qaumî li-l-sînimâ, Le Caire.
- SHAFIK Viola, 1998 : *Arab Cinema. History and Cultural Identity*, The American University in Cairo Press, Le Caire.

BIBLIOGRAPHIE

- ABAZA Mona, 2001 : "Shopping-malls, consumer culture and the reshaping of public space in Egypt", *Theory, Culture and Society*, vol. 18, n° 5, octobre, p. 97-122.
- 'ABD AL-MU'TI 'Abd al-Basit, 2002 : *Al-Tabaqât al-ijtimâ'iyya wa mustaqbal Misr* ["Les classes sociales et le futur de l'Égypte"], Merrit, Le Caire.
- ABU SHADI [ABOU CHADI] Ali, 1995 : "Chronologie 1896-1994", in Wassef M. (dir.), *Egypte. 100 ans de cinéma*, Institut du monde arabe, Paris, p. 18-39.
- ABU SHADI Ali, 1996 : "Genres in Egyptian cinema", in Arasoughly A. (dir.), *Screens of Life. Critical Film Writing from the Arab World*, Word Heritage Press, Québec, p. 84-129.
- AL-CHARQAWI Galal, 1970 : *Risâla fî târikh al-sînimâ al-'arabiyya* ["Considérations sur l'histoire du cinéma arabe"], General Egyptian Book Organization, Le Caire.
- ALTMAN Rick, 1999 : *Film/genre*, British Film Institute Publishing, Londres.
- ARMBRUST Walter, 2000 : "Farid Shauqi : tough guy, family man, cinema star", in Ghassoub M. et Sinclair-Webb E. (dir.), *Imagined Masculinities*, Saqi Books, Londres, p. 199-226.

- BOURDIEU Pierre, 1979 : *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, Paris, coll. "Le sens commun".
- CLUNY Claude Michel, 1978 : *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes*, Sindbad, Paris.
- CULTURAL DEVELOPMENT FUND (CDF), 1994 : *Panorama of Egyptian Cinema 1992*, Le Caire.
- DYER Richard, 2002 : *Only Entertainment*, Routledge, Londres.
- ELSAESSER Thomas, 1985 : "Tales of sound and fury; Observation on the family Melodrama" in Nichols, B. (dir.), *Movies and Methods*, vol. II, California UP, Berkeley et Los Angeles, p. 166-189.
- FANON Frantz, 1961 : *Les Damnés de la terre*, Maspero, Paris.
- FARID Samir, 1973 : "Nahw manhaj li-kitâba târîkhanâ al-sînimâ'i" ["Sur une méthode d'écriture de notre histoire cinématographique"], *al-Ta-lî'a*, mars, Le Caire, p. 149-165.
- FARID Samir, 1987 : "al-Fîdiyû" ["La vidéo"], *Sînimâ*, 84-86, Le Caire.
- GAFFNEY Jane, 1987 : "The Egyptian cinema: industry and art in a changing society", *Arab Studies Quarterly*, vol. 9, n° 1, "Belmont", p. 53-75.
- GLEDHILL Christine, 1991 : "Signs of melodrama", in Gledhill C. (dir.), *Stardom : Industry of Desire*, Routledge, Londres, p. 207-229.
- HALLAM Julia et MARSCHMENT Margaret, 2000 : *Realism and Popular Cinema*, Manchester University Press, Manchester.
- HOLLOWS Joanne, 2000 : *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester University Press, Manchester.
- HUSSEIN Mahmoud, 1971 : *La Lutte de classes en Egypte de 1945 à 1970*, Maspero, Paris, 2^e éd. mise à jour.
- JAMES David, 2004 : "Is there class in this text? The repression of class in film and cultural studies", in Miller T. et Stam R. (dir.), *A Companion to Film Theory*, Blackwell Publishing, Malden, p. 182-201.
- MAHFOUZ Medhat, 1995 : "Les salles de projection dans l'industrie cinématographique", in Wassef M. (dir.), *Egypte. 100 ans de cinéma*, Institut du monde arabe, Paris, p. 124-133.
- NIMR Dalia, 2003 : "Youth's perspectives on the Egyptian cinema", document non publié à l'automne 2003 à l'American University in Cairo, *JRMC* 504, "Research Methods in Mass Communication".
- RAMZI Kamal, 1987 : "Arba' qadâyâ jadîda fil-sînimâ al-misriyya. Al-'unf, al-infîtâh, marâkiz al-quwa, al-thawra al-mudâda 1975-1985" ["Quatre nouvelles questions dans le cinéma égyptien : la violence, l'ouverture économique, [la liquidation des] centres de pouvoir, la contre-révolution 1975-1985"], étude non publiée pour le 5^e Damascus Film Festival.
- RAMZI Kamal, 1995 : "Le réalisme", in Wassef M. (dir.), *Egypte. 100 ans de cinéma*, Institut du monde arabe, Paris, p. 144-159.

- SA'AD Mahmud, 2002 : "Sînimâ billâ 'aql" ["Un cinéma irrationnel"], *al-Kawakib*, 16 juillet, Le Caire, p. 12.
- SAIF Samir, 1996 : *Aflâm al-haraka fî-l-sînimâ al-misriyya 1952-1975* ["Les films d'action dans le cinéma égyptien 1952-1975"], al-Markaz al-Qaumî li-l-sînimâ, Le Caire.
- SHAFIK Viola, 1998 : *Arab Cinema. History and Cultural Identity*, The American University in Cairo Press, Le Caire.
- SHAFIK Viola, 2001 : "Prostitute for a good reason. Stars and morality in Egyptian cinema", *Women's Studies International Forum*, vol. 24, n° 6, Edimbourg, p. 711-725.
- SHAFIK Viola, 2005 : "Cinema without horror", in Schneider S. J. (dir.), *Fear without Frontiers, Horror Cinema across the Globe*, Wayne State University Press, Détroit.
- TASKER Yvonne, 1993 : *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, Londres.
- TAWFIQ Ra'uf, 1984 : "Hal yastahiq 'Adel Imam hadha al-ajr?" ["Adel Imam mérite-t-il ce cachet?"], *Sabâh al-Khayr*, 2 février, Le Caire, p. 52-53.
- THABET Madkour, 2001 : "Industrie du film égyptien", *EurOrient*, n° 10, "Cinéma et monde musulman : cultures et interdits", p. 26-53.
- VITALIS Robert, 1995 : *When Capitalists Collide. Business Conflict and the End of Empire in Egypt*, University of California Press, Berkeley.
- YUSUF Ahmad (dir.), 1992 : *Salah Abu Seif wa-l-nuqqâd* ["Salah Abou Seif et les critiques"], Apollo li-l-Nachr, Le Caire.
- ZAALOUK Malak, 1989 : *Power, Class and Foreign Capital in Egypt. The Rise of the New Bourgeoisie*, Zed Books, Londres.

A la mémoire d'Alain Roussillon

Dépôt légal
1^{re} édition : mai 2011
N° impr. : 110000
(Imprimé en France)

La “révolution du 25 Janvier” ébranle un régime despotique qui domine depuis plusieurs décennies l’Egypte et annonce sûrement une nouvelle ère pour tous les peuples de la région. Il n’existait cependant en France aucun ouvrage de référence examinant à la fois les transformations profondes de la société égyptienne et les blocages institutionnels et politiques propres au régime de l’ex-président Moubarak.

Pour combler cette lacune, quarante chercheurs et universitaires, qui comptent parmi les meilleurs spécialistes de l’Egypte, se proposent dans la présente somme d’analyser tous les aspects de la vie économique, sociale, politique et culturelle du pays et de tracer des pistes de réflexion permettant d’aborder les derniers événements dans leur véritable contexte, au-delà des préjugés et des clichés.

On trouvera ainsi des chapitres substantiels sur les tensions démographiques et leur impact sur l’aménagement du territoire et l’environnement ; la situation politique et les mécanismes qui permirent le maintien, durant trente ans, du régime de Moubarak ; les “réformes” économiques néolibérales qui ont contribué, entre autres effets, à l’institutionnalisation de la corruption et à l’exacerbation des inégalités sociales ; la vie sociale au quotidien (la santé, l’éducation, l’emploi, les modes de consommation, les conditions des femmes et de la jeunesse, la justice) ; la place de la religion dans la société ; les médias, anciens et nouveaux ; enfin, la culture dans ses diverses expressions ainsi que la vie et les débats intellectuels.

Vincent Battesti, anthropologue, chercheur au CNRS, est aujourd’hui en poste au Muséum national d’histoire naturelle à Paris.

François Ireton, socioéconomiste, ingénieur d’étude au CNRS, est aujourd’hui en poste au SEDET, université Paris-Diderot.

Photographie de couverture : © Vincent Battesti

ACTES SUD
éditeurs associés

DÉP. LÉG. : MAI 2011
38 € TTC France

ISBN 978-2-7427-9780-6



VINCENT BATTISTI ET FRANÇOIS IRETON

L’ÉGYPTE AU PRÉSENT

indbad

L’Egypte au présent

INVENTAIRE D’UNE SOCIÉTÉ
AVANT RÉVOLUTION

