

Université de Montréal

La Figuration de la *hara* dans le cinéma égyptien

May Telmissany

Département de Littérature Comparée

Faculté des Arts et des Sciences

**Thèse présentée à la Faculté des Études Supérieures
En vue de l'obtention du grade de Doctorat en Littérature
Option Littérature et Cinéma**

Novembre 2004

© May Telmissany, 2004



PR

14

U54

2005

V. 016

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

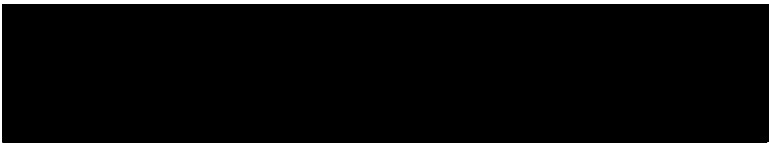
In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des Études Supérieures

Cette thèse intitulée
La Figuration de la *hara* dans le cinéma égyptien

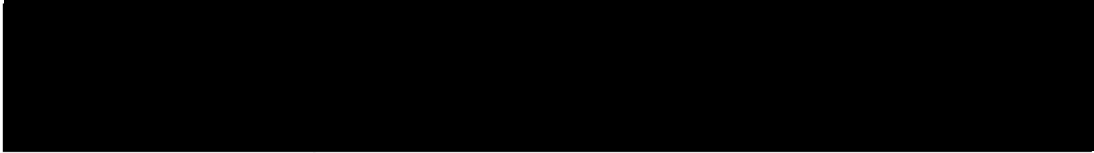
Présentée par
May Telmissany

a été évaluée par le jury suivant :


Président-rapporteur
Tonglin Lu


Directrice de la recherche
Amaryll Chanady


Membre du jury
Najat Rahman


Examineur externe
Andrew John Miller
pour Reda Bensaïa

BOB WHITE
.....
Représentant du Doyen de la FES

Thèse acceptée le 26 avril 2005.

Résumé

La *hara* (ruelle ou quartier populaire) est fondamentale dans la représentation de la ville égyptienne, aussi bien dans l'imaginaire cinématographique que dans le discours sur la société. L'image du quartier populaire, investie dans plus de 500 films égyptiens, comporte trois aspects : 1) c'est un espace délimité, 2) occupé par une communauté solidaire, 3) et investi d'une connotation identitaire prononcée. Le premier chapitre porte sur la figuration de cet espace dans le discours sociologique et filmique, et étudie l'aménagement urbain ainsi que la poétique filmique de la *hara*. Incarnation visuelle d'un espace donné pour «réel» et «présent», le mythe de la *hara* est puissant. Les aspects «présent» et «mythique» se renforcent mutuellement, le mythe visant souvent la perpétuation d'un présent éternel.

Le deuxième chapitre porte sur la dimension mythique de la *hara* et sur les rituels investis dans la vie sociale de ses habitants. Le mythe de la *hara* trouve son lieu d'ancrage dans le cinéma réaliste. La réalité cinématographique étant construite sur une illusion, la rencontre entre les mythologies de la *hara* et du cinéma s'est cristallisée autour de la figure du microcosme édénique, anhistorique et unificateur. Le cinéma a créé des mythes populaires peuplés sinon de divinités, du moins de héros, d'hommes déchus et de monstres modernes. Le mythe de la *hara*, investi sur le mode réaliste, s'inspire du réalisme poétique français et du néoréalisme italien, tout en recoupant les traditions cinématographiques indienne et iranienne.

Nous examinons, dans un troisième temps, les multiples agencements identitaires de l'Égypte moderne des points de vue traditionaliste et moderniste. Notre approche de l'identité s'articule à partir des notions de «rhizome» et de «chaos». Les partisans d'une identité unique et essentialiste et ceux d'une identité multiple, fluctuante, se retrouvent dans la représentation cinématographique de la *hara*, l'espace populaire étant très souvent un lieu de référence pour la réflexion sur l'identité et une source intarissable de stéréotypes. Le stéréotype occupe une place de choix dans la création/fixation d'une identité nationale. Une typologie des personnages du microcosme du quartier, comme le *ibn al-balad* ou fils du pays, le *futuwa* ou le costaud, et l'*effendi* ou le lettré, permet d'élucider le processus de création et de perpétuation du mythe de la *hara* à travers le stéréotype et la répétition.

Mots clés : Sociologie du film ; Espace populaire ; Identité ; Communauté ; Égypte.

Summary

The *hara* (alley or popular neighbourhood) is pivotal in the representation of the Egyptian city, in the cinematic imagery as well as in the discourse on society and in the urban landscape. Illustrated in more than 500 Egyptian films, the image of the popular neighbourhood comprises three elements: 1) it is a delimited space, 2) it is inhabited by a unified community, and 3) it is highly relevant to the discourse on identity. The first chapter examines the figuration of this space in the sociological and cinematic discourses and studies the urban organization and poetics of the *hara*. Visual incarnation of a space perceived as “real” and “present”, the myth of the *hara* is powerful. The “present” and “mythical” aspects consolidate each other, the myth’s aim being the perpetuation of an eternal present.

The second chapter deals with the mythical dimension of the *hara* and with the rituals invested in the social life of its inhabitants. The myth of the *hara* deeply rooted itself in realist cinema. The cinematic reality being built on an illusion, the encounter of the mythologies of both *hara* and cinema has crystallised around the figure of a microcosmic, non-historical and unifying Eden. Cinema has created numerous popular myths with no pantheon, but where heroes, doomed humans and modern monsters found their place. The myth of the *hara* is invested in the realist mode, influenced by the French poetic realism and the Italian neo-realism and is remnant of comparable Indian and Iranian cinematic traditions.

In the third chapter, we examine the various paradigms of identity in Modern Egypt, from the traditionalist and the modernist points of view. Our methodological approach of identity is articulated with the help of the concepts of rhizome and chaos. Both the adepts of a unique and essentialist identity and those of a multiple and floating one recognize themselves in the cinematic representation of the *hara*. The popular space is often a major reference for the reflection upon identity and an incommensurable source of stereotypes. Stereotype is a major agent of the creation and the establishment of a National Identity. The typology of the main characters in the popular neighbourhood’s microcosm, such as *ibn al-balad* or the son of the country, the *futuwa* or the tough guy and the *effendi* or the educated man, helps to explain the process of creation and perpetuation of the *hara*’s myth, through stereotype and repetition.

Key words : Film sociology ; Popular neighbourhood ; Identity ; Community ; Egypt.

Table des matières

Résumé, P. III

Summary, P. V

Introduction, P. 1

Chapitre 1 : Produire l'espace, P. 18

I- Contours d'un espace physique, P. 25

A. La *hara* : étymologie et description, P. 25

B. Urbanisme et aménagement, P. 31

C. La ville-cinéma, P. 39

II- Rhétorique et Poétique de l'espace filmique, P. 53

A. Le lieu et l'espace, P.57

B. L'ici/là et l'ailleurs, P.60

C. Fragmentation/cohésion de l'espace, P.63

D. Le descriptif et le narratif, P.68

E. Organisation géométrique de la *hara*, P.74

Chapitre 2 : Mythologies communautaires, P. 79

I- Le mythe et le rite, P. 87

II- Le *mûthos* est-il un *logos* communautaire ?, P. 91

III- Réalisme et représentation du mythe de la *hara*, P. 98

IV- Rituels du quotidien, P. 115

A. La sphère de la convivialité, P.118

B. La sphère de la mort, P. 127

C. La sphère de la profession, P.134

V- Fonctions du rituel, P. 146

Chapitre 3 : Stéréotypie et Identités collectives

P. 150

I- Stérilité et productivité du stéréotype, P. 161

II- Trois stéréotypes majeurs, P. 169

A. *Ibn al-balad*, le fils du pays, P. 171

B. *L'Effendi*, le lettré, P.180

C. *Le Futuwa*, le costaud, P.187

III- Agencements et chaos identitaires, P. 195

Conclusion, P. 210

Notes, P. 216

Bibliographie, P. 225

Annexes, P. 232

Annexe 1 : Titres et synopsis des films cités, P. 232

Annexe 2 : Photos de films, P. 243

**À la mémoire des frères Telmissany
Kamel, Hassan et Abdel Kader
dont l'unique passion fut d'animer les images**

Cette thèse a bénéficié de la générosité et de la bienveillance de tous mes professeurs et amis auxquels je souhaite exprimer ici ma plus grande reconnaissance.

Je remercie tout particulièrement ma directrice de thèse, Amaryll Chanady, qui a guidé ce travail depuis ses premiers balbutiements jusqu'à son accomplissement. Je lui suis infiniment reconnaissante pour son encouragement et ses conseils judicieux.

Je remercie également les professeures Silvestra Mariniello, Livia Monnet, pour leurs éclairantes remarques lors de mon examen de synthèse, et Julian Vigo, pour ses commentaires et ses suggestions.

Ma plus profonde gratitude va à deux êtres précieux : mon père qui a nourri ma passion pour le cinéma et m'a orienté vers la recherche académique; et mon époux qui me rassure dans les moments de grand doute et me prodigue généreusement un soutien affectif et intellectuel inconditionnel.

Je remercie enfin les membres du jury qui ont accepté de lire et de discuter la présente thèse et qui ont bien voulu me faire part de leurs inestimables commentaires.

Introduction

**« ...ce n'est qu'en tant que phénomène esthétique que
l'existence et le monde, éternellement, se justifient. »**

F. Nietzsche

En 1882, la Grande Bretagne, soucieuse de sécuriser sa route vers les colonies indiennes, annexait l'Égypte à son immense empire. Les richesses agricoles de l'Égypte, source de ravitaillement indispensable aux troupes britanniques répandues dans les quatre coins de la planète, et la route ouverte en 1869 par le canal de Suez reliant l'Europe aux pays colonisés, furent les premiers objectifs poursuivis par les nouveaux colons. Libérés à peine de l'hégémonie ottomane sous Mohammad Ali Pacha et ses successeurs, l'Égypte fut colonisée par des forces expansionnistes, qui lui niaient le droit élémentaire à l'indépendance et à l'autogestion. Aussi, au cours du XIX^e siècle, le Maghreb, l'Égypte, et les pays du Levant furent-ils partagés entre les deux plus grandes puissances coloniales du siècle, la Grande Bretagne et la France.

Conscients de leur unité géographique et historique depuis les temps des Pharaons, les Égyptiens des temps modernes connaissent une forme paradoxale de nationalisme, attisé par la campagne de Bonaparte au début du XIX^e siècle, et nourri à partir de 1882 par un sentiment général d'injustice historique : les très récents États-nations impérialistes d'occident, fidèles à la règle des deux poids deux mesures, définissent l'idéologie de la nation par exclusion, non pas comme un idéal universel mais plutôt comme un prétexte conceptualisé qui renforce leur domination mondiale et leurs projets d'expansion, tandis que les entités historiques millénaires comme l'Égypte et l'Inde se voient usurper leur droit à l'autodétermination par la force du canon, de l'industrie et de l'idéologie industrielle et capitaliste.

Après 72 ans d'occupation, interrompus par un mandat britannique en 1922, la libération de l'Égypte fut possible grâce à un groupe de militaires, les Officiers libres, qui réussissent à s'emparer du pouvoir le 23 juillet 1952 et à renverser le régime royal et féodal dominant depuis plus de 150 ans. La figure de proue du groupe fut incontestablement Gamal Abdel Nasser, devenu président de la République deux ans après le coup d'État de juillet. Le régime de Nasser (1954-1970) fut le plus durable et le plus considérable en réalisations, et, malgré les excès du régime, le leader charismatique représentait, pour les Égyptiens, une figure indispensable au développement et à la souveraineté du pays. Jacques Berque explique dans *Les Arabes d'hier à demain* :

« En Égypte, le coup d'État militaire (1952), efficace récupérateur de l'identité nationale, s'était ensuite voulu transformation économique, puis révolution sociale. La réforme agraire, qu'il avait eu le mérite d'inaugurer, s'est complétée d'une planification devenue de plus en plus exhaustive. Parti de projets d'économie mixte, qui ménageaient les espoirs d'un capitalisme national de remplacement, le régime s'était, par secousses, orienté vers une gestion étatique. Ce ne fut pas sans affronter d'autres risques : celui, par exemple, de l'alourdissement bureaucratique, de l'excès policier, de la baisse culturelle. »⁽¹⁾

La littérature abondante sur le coup d'État de 1952, revendiqué par les partisans de Nasser comme une véritable *thawra* (révolution), s'accorde sur le rôle joué par le *zaim* (leader) dans l'instauration d'une nouvelle vision identitaire qui rallie la foi dans le passé glorieux à la nécessité de retrouver sa place sur la scène internationale contemporaine. Au-delà des faits historiques et des analyses politiques, cette vision inaugure ce que Berque appelle le passage «du sacré à l'historique»⁽²⁾. Mais ce passage, pour nous, n'est pas obligatoirement le résultat de la conjoncture coloniale ni de la libération, ni celui d'une laïcisation apparente des sphères sociale et politique. Il nous semble que le mélange du sacré et de l'historique a souvent défini l'identité complexe des Arabes en général, et des Égyptiens en particulier, car depuis la renaissance inaugurée par Mohammad Ali Pacha (1805-1845) jusqu'à la révolution de 1952, aucune césure absolue n'a séparé la foi dans la transcendance et le sentiment du sacré, du sentiment d'urgence historique qui animait les Égyptiens, jour après jour, sur les plans économiques, politiques et symboliques. Cet état de va et vient perpétuel du

sacré au profane et vice versa, fut une constante de la vie politique des classes dirigeantes des aristocrates sous la monarchie, des bourgeois (officiers et bureaucrates) de la période nassérienne, et des militaires et hommes d'affaire des régimes successifs de Sadate et de Moubarak. Le sacré est une notion aussi bien religieuse que sociale, et la conscience du temps et de la temporalité est à la fois métaphysique, politique et historique, garantissant l'unité passée et future de la société. Nous reviendrons à cette réflexion en étudiant au chapitre deux de cette thèse les rituels de la vie quotidienne dans leur rapport avec la représentation islamique du Temps.

La figure du *zaim* occupe le premier plan dans les nombreuses analyses politiques et historiques qui soit le taxent de dictature absolue, soit le considèrent comme le leader unique, le père de la nation, voire un «sage» dont la fonction théologique est encore aujourd'hui instrumentalisée par le discours politique égyptien. De tout temps, ce père de la nation fut une figure de marque investie par l'imaginaire socio-politique, et acclamée par les politiciens de toutes les orientations, qu'ils soient des royalistes ou des républicains, des capitalistes comme les partisans du Wafd (fondé par un leader charismatique et un politicien chevronné, Saad Zaghloul) ou les partisans de l'Union socialiste (parti unique présidé par Nasser) ou même du parti National démocratique (présidé par Sadate, et ensuite par Moubarak). Le besoin de créer un *zaim* n'a pas tari, et garde encore de nos jours les traces de sa perspective théologique. Dans le cinéma, les longues répliques didactiques des cinéastes/acteurs Youssef Wahbi et Hussein Sedki, imprégnées de chauvinisme et de traditions désuètes à l'instar des discours des politiciens, reviennent dans les années 1990 dans les films interprétés par un comique populaire, Adel Imam, surnommé par les médias, le *zaim*.

Cette brève introduction historique permettra de situer le cinéma égyptien, objet d'investigation et source d'inspiration de la présente recherche, dans le contexte du double questionnement, identitaire et national, qui anima le milieu culturel égyptien tout le long du siècle dernier. En critiquant certains préjugés discriminatoires au sujet de l'égyptienneté, en adoptant une approche relativiste de l'image de la *hara* (ruelle, quartier populaire) et en l'étudiant en tant qu'objet de diverses représentations sociale, esthétique et filmique, nous nous proposons de porter l'attention du lecteur sur une thématique cinématographique rarement étudiée, l'investissement de la ruelle et du

quartier populaire à des fins idéologiques. Si la *hara* fut pendant longtemps explorée par le cinéma comme le lieu privilégié d'une identité égyptienne figée et originelle, notre ambition est de déconstruire cette vision unidimensionnelle et de questionner les présupposés de la constellation identitaire en question, dans le contexte historique et social qui l'a vu naître et s'affirmer. Dans la perspective plus large du cinéma mondial, notre ambition serait de démontrer comment la figuration nationaliste du quartier populaire est incapable de rendre compte de la complexité des représentations sociales et filmiques, ni de leurs relations et interactions fluctuantes, et comment le discours nationaliste monolithique a été principalement un instrument de propagande entre les mains des cinéastes engagés.

La *hara* comme objet social est construite dans les discours sociologique et cinématographique à partir de connaissances, de perceptions et de croyances individuelles et collectives qui se construisent comme de véritables systèmes de production/interprétation de l'environnement social. Le sens plus ou moins figé de cette figure continue jusqu'aujourd'hui à fournir des explications idéologiques aux problèmes cruciaux de la société, obsédée par le mode de représentation réaliste, et ignorant allègrement la diversité des milieux et des classes au sein même de cette société. Dans le cadre du discours filmique engagé, la *hara* fut interprétée comme le lieu de la cohésion nationale, la métaphore spatiale de la vraie identité égyptienne (et, en l'occurrence, arabe). Elle semble être l'objet sur lequel se fondent les multiples différenciations identitaires des classes, des appartenances politiques ou religieuses et autour duquel s'articule la question de l'Altérité. Notre ambition est de comprendre les différentes représentations cinématographiques de cet objet social, lesquelles sont étroitement liées à l'idéologisation comme processus stratégique de manipulation du sens. En nous opposant à toute systématisation du discours nationaliste sur la *hara*, à toute représentation unidimensionnelle de l'espace populaire, nous postulons que ces représentations sont irréductibles à un système global d'identification sociale. Nous tâcherons également de comprendre comment la récupération de l'image de la *hara* dans les discours nationalistes, socialiste ou libéral, s'est développée à travers le cinéma, et pourquoi, à différents moments de l'histoire, cette image devait subir des changements parfois radicaux afin de s'adapter aux discours dominants.

L'élaboration de ces représentations s'inscrit dans le contexte d'une dynamique dont les composantes sont des groupes d'individus qui identifient différemment le même objet social, essentiellement polymorphe. Afin de le maîtriser, de le régulariser ou même de l'imposer comme une urgence à la réflexion, chaque groupe prétend le définir selon ses propres intérêts, et finit par entrer en conflit avec d'autres groupes, dans cette inévitable confrontation entre les acteurs sociaux antagonistes, l'environnement social et les institutions étatiques. Au sein du groupe des cinéastes, le sens et les multiples connotations de l'objet *hara* sont réduits souvent à un système d'interprétation figée, sauf dans de rares exceptions que nous mettrons en valeur dans notre analyse. Les historiens et sociologues, soucieux de rendre compte à la fois du passé et du présent, élaborent une vision continue, sans ruptures et sans failles, du vieux Caire et de ses quartiers populaires hier et aujourd'hui.

Pour nous, l'analyse de l'espace populaire de la *hara* dévoile une multitude de références identitaires, soit qu'elles sont magnifiées par le discours et leur inclusion systématique oriente la signification du film, soit qu'elles sont exclues du discours et que leur absence indique un choix idéologique. Dans chacune des sphères identitaires, nationale, régionale, religieuse ou linguistique, il existe plusieurs noyaux et un nombre illimité de connexions possibles, dont celles proposées par le cinéma. Le consensus sur l'importance et l'efficacité de telle sphère plutôt que telle autre à un moment spécifique de l'histoire, n'est jamais total ni parfait, ce qui nous amène à adopter une approche relativiste des références identitaires en question. Quel sera le rôle joué par le cinéma dans la promotion de telle image identitaire plutôt que telle autre ? Art collectif et art de la collectivité, le cinéma serait-il appréhendé par la collectivité comme un lieu de cohésion et d'unicité ? L'institution cinématographique participe-t-elle à la création/établissement d'un système de «valeurs sociales centrales»⁽³⁾ référentielles, consensuelles, auxquelles s'identifie toute la collectivité dans le sens le plus traditionnel du terme ? Quelles formes ce consensus prendrait-il, officieusement et officiellement ? À ces questions nous essaierons de proposer des réponses, conscients que notre tâche ne consiste pas à retracer, de façon exhaustive, toutes les références identitaires de la *hara* cinématographique, mais plutôt de mettre certaines

références en lumière à titre indicatif. Nous limiterons dans les prochaines pages aux références culturelles dominantes, musulmanes et arabes.

Notre recherche se veut une relecture, («plaisir du texte » et de la spectature), du réel cinématographique analysée sous la loupe d'une double approche esthétique et sociologique. Ce réel est en réalité une image mentale, une figuration, une «représentation», un système référentiel fragmenté qui déstabilise certaines conceptions figées, telle la conception de l'identité nationale et culturelle.

La *hara* aujourd'hui : état de la question

Construire l'identité nationale à travers l'espace filmique de la *hara* fut l'une des préoccupations majeures du cinéma égyptien, depuis les années 1930 jusqu'à nos jours. La figuration de cet espace fut considérée à la fois comme élément de cohésion et de différenciation sociale, et comme support esthétique aux diverses idéologies nationalistes qu'a connu l'Égypte sous la monarchie, ensuite sous la République. Le cinéma égyptien, vieux aujourd'hui de plus de 80 ans (la première production locale date de 1923), a fait l'objet de maintes études arabes et étrangères dont la majorité sont des ouvrages historiques ou critiques. Par contre, l'espace populaire de la *hara*, qui occupe une place de prédilection dans cette grande production (plus de 4200 films de fiction), souffre encore de l'indifférence théorique, sauf dans de rares exceptions dont la valeur académique laisse à désirer. L'intérêt porté au courant réaliste a souvent pris pour acquis le fait que la *hara* soit le lieu même où se concrétise le réel dans le cinéma, aussi la *hara* constitue-t-elle un élément de référence parmi d'autres dans les nombreuses histoires du cinéma réaliste égyptien. Un seul mémoire de maîtrise, soutenu au Caire en 1996, se penche sur l'analyse de l'image de la *hara* dans les romans de Naguib Mahfouz et dans le courant réaliste au cinéma. De même, plusieurs critiques du cinéma égyptien font référence à la *hara* dans leurs articles et compte rendu journalistiques. Citons à titre d'exemple les recueils d'articles réunis par Khémaïs Khayati et Ahmad Youssef et consacrés au réalisateur Salah Abou Seif, un des réalisateurs les plus attachés au monde des quartiers populaires. Comblent cette lacune théorique et critique en ébauchant une analyse des contours de la *hara* dans le contexte cinématographique serait un des objectifs poursuivis ici.

Dans le domaine des recherches de terrain en sociologie, la *hara* a fait l'objet de maintes études au cours des années 1970, dont nous retenons tout particulièrement celles de Nawal Nadim et Sawsan El-Messiri. N. Nadim s'est intéressée aux formes de relations familiales entre hommes et femmes dans le quartier populaire de *el-Darb el-Ahmar*, situé dans le Caire Fatimide. Quant à S. el-Messiri, sa thèse principale est fondée autour du concept de « *ibn al-balad* » (fils du pays) qui émerge dans le discours historique du XVIII^e siècle, en accordant dans ses analyses une place privilégiée au sentiment d'appartenance territoriale chez les Égyptiens.

Quant aux historiens du Caire, ceux-ci insistent sur les origines des quartiers populaires et leur développement urbain, dans le but de démontrer la continuité des caractéristiques culturelles islamiques à travers les siècles. Les styles architecturaux les plus variables, représentent également un sujet de prédilection qui revient dans les différents discours historiques sur le Caire. Le définissant comme ville/cité islamique, les historiens du Caire passent à côté de la complexité des styles hybrides contemporains et tendent à intégrer les différences dans un système clos d'interprétation que détermine souvent la culture religieuse. La *hara*, dans ce contexte, représente l'allégorie du paradis perdu de la civilisation islamique triomphante du Moyen Âge.

Notre recherche se situe aux antipodes de ces trois veines d'analyse, la critique cinématographique, la recherche sociologique et le déterminisme historique. Il nous semble que le réel comme objet d'enquête sociologique et comme objet de reconstruction historique ne peut exister en dehors de ces discours mêmes qui le produisent, et que l'étude de la tendance réaliste au cinéma est incapable de définir la *hara* tant que cette *hara* est donnée comme notion acquise et fixe. En travaillant dans un cadre théorique différent, sans pour autant nier l'apport de ces recherches comme source d'information et de savoir, nous estimons que l'histoire de la philosophie musulmane et les concepts de la philosophie deleuzienne ouvrent la voie devant une nouvelle, et première analyse de la figuration de la *hara* au cinéma. Notre recherche profitera cependant des études sociologiques et poétiques effectuées dans les champs suivants : la production de l'espace social et filmique ; la constitution de la

communauté comme entité collective plus ou moins cohérente ; et enfin la formation de l'identité nationale comme processus social et idéologique.

Plan de recherche et questions de méthodologie

Les trois chapitres de la présente thèse explorent les divers aspects et facettes de la figuration de la *hara* dans le cinéma. Le premier chapitre, Produire l'espace, sera consacré à l'analyse de l'espace social et filmique de la *hara*. Le deuxième chapitre, Mythologies communautaires, se penche sur les rituels et les figures mythiques à l'œuvre au sein de la communauté populaire. Le troisième et dernier chapitre, Stéréotypies et identités collectives, portera sur les trois principaux personnages stéréotypés des films de la *hara*, le *ibn al-balad* (le fils du pays), le *futuwa* (le costaud) et l'*effendi* (le lettré).⁽⁴⁾

Nous aborderons l'espace social et filmique à la lumière des travaux de Henri Lefebvre sur la production de l'espace social, ainsi que des ouvrages de Henri Agel et d'André Gardies sur l'espace dans le récit cinématographique. La notion d'« espace social » semble bien s'adapter à notre acception de la *hara* comme lieu où se déploient les diverses formes de la sociabilité, dans l'absence des frontières entre le public et le privé. L'espace de la *hara* est souvent investi d'une connotation à la fois publique (voies empruntées par les habitants du quartier, cours ou places sur lesquels donnent les boutiques et les cafés) et privée (lieu de rassemblement, de rencontre, mais aussi lieu où les gens peuvent cuisiner et dormir, au seuil de leurs portes !).

L'espace social est un produit social, dans lequel une société se reconnaît, sans pour autant coïncider avec lui ; c'est une production qui se fait au fil des années, autrement dit, c'est un processus et une représentation. Ce processus est en devenir perpétuel, bien que sauvegardant à chaque moment de sa transformation, certains traits distinctifs, urbains, historiques et communautaires. L'espace filmique, en investissant ces traits distinctifs, a contribué à la formation d'un espace parallèle, celui de la *hara* cinématographique, donc à la construction d'une image élaborée à partir de la représentation/composition d'un espace mouvant qui semble tendu vers un destin de fixation et de stabilisation.

La deuxième notion autour de laquelle se cristallise notre recherche est la notion de communauté, telle que décrite par Ferdinand Tönnies, et telle que critiquée plus tard par Benedict Anderson. Nous l'examinerons à la lumière d'autres notions plus ou moins contiguës, comme celle de «groupe» dans les travaux en psychosociologie de Jean Maisonneuve et celle de «masse» dans les travaux de Edward Shils et Jean Baudrillard. Nous ne prétendons point déblayer le champ des notions précitées, cela dépasse les limites de notre recherche. Nous souhaitons, néanmoins, les utiliser pour analyser certains éléments «organiseurs» de la figuration identitaire tels que la cohésion, le sentiment d'appartenance et la catégorisation sociale, dont la figure la plus prégnante est celle de *ibn al-balad*.

Nous postulons, en empruntant l'analyse proposée par Benedict Anderson, que toute quête identitaire relève d'une construction imaginaire, et que le cinéma en Égypte (à l'image de l'imprimé en Europe) a contribué à forger une conscience cohésive et instaurer les contours de sa propre représentativité de l'identité nationale. La nation elle-même est représentée sous les traits d'une communauté unie dans l'anonymat ⁽⁵⁾, façonnée par des membres qui ne connaissent leurs compatriotes que par le biais d'une camaraderie potentielle et d'une communion imaginaire. Rappelons que dans le cas de l'Égypte, cette conscience cohésive revendiquait en matière d'art un cinéma national de langue arabe depuis les années 1920 et que ce cinéma était lui-même en quête d'une identité qui le distinguerait des cinémas concurrents américain, français et italien. Il nous est dès lors difficile de séparer les deux quêtes : la quête d'une identité cinématographique spécifique et celle d'une identité nationale reconnaissable et reconnue à travers le cinéma. Nous examinerons cette question épineuse à la fin de notre thèse.

Métaphoriquement, la *hara* serait une communauté, dont les membres sont liés dans un espace restreint, par les liens du sang, de la conviction et de l'amitié. Selon Ferdinand Tönnies, «la communauté est la vie commune vraie et durable ; la société est seulement passagère et apparente.»⁽⁶⁾ Cette vision ontologique fonde le rapport de la *hara* avec la ville dans le cinéma égyptien et rehausse la figuration de la *hara* comme lieu d'une cohésion historique et éternelle. Au sein de la communauté populaire se forment des groupements parentaux, religieux ou professionnels, fondés

sur l'instinct ou le plaisir de vivre ensemble, de partager les biens communs et de profiter de sa propre puissance tirée de celle de la collectivité. Le territoire occupé et partagé par les habitants de la *hara* est un élément de cohésion sociale de première importance : les liens de parenté et de conviction cèdent souvent la place à ceux de voisinage et de vie commune.

Etroitement lié aux deux champs précédents, l'espace et la communauté, le troisième concept fondamental pour notre recherche est celui d'identité. Les recherches sur la conscience collective (Emile Durkheim), sur la philosophie et la culture musulmane (Louis Massignon), et sur la formation de l'identité politique (Malek Chebel) nous permettront de comprendre comment et dans quelles conditions le cinéma participe à la construction d'un imaginaire identitaire, comme producteur d'images et comme médium de communication. Le cinéma en soi est un médium de cohésion et d'identification où le «voisinage» en salle de projection renforce le sentiment d'appartenance à une communauté de langue et de culture, qui permet le déchiffrement des codes artistiques et sociaux.

La question de la formation de l'identité nationale par le biais de l'image filmique a donc deux volets : premièrement, comment le territoire et la communauté, mis sous les signes de la cohérence et de l'unicité, ont-ils été réinvestis dans la construction identitaire nationale, à travers les divers discours nationalistes, depuis les années trente jusqu'à nos jours ? Deuxièmement, comment le cinéma, art de la fragmentation et du morcellement, s'est-il déployé à mettre en évidence cette cohérence apparente ?

En tant qu'institution, le cinéma classique a participé à l'instauration d'une poétique de l'espace populaire (la *hara*) et des gens du peuple (les *ibn al-balad*), en ayant souvent recours au récit linéaire et à la typologisation des personnages. Une fois cette poétique institutionnalisée, elle s'est insérée dans le cadre plus vaste d'un discours canonique, voire normatif, sur la figuration de l'identité. Le processus d'identification que le spectateur subit constamment et inconsciemment au fil des «représentations», renvoie non seulement à un réel concret et identifiable (telle *hara*, dans tel quartier populaire), mais surtout à un réel cinématographique (la *hara* de Naguib Mahfouz scénariste, et Salah Abou Seif réalisateur). Le spectateur fut souvent

appelé à vérifier ses connaissances et ses expériences personnelles à la lumière des expériences véhiculées par le discours filmique sur la *hara* : par exemple, le spectateur du film de Daoud Abdel Sayed, *Le Kit Kat* (1991) serait tenté de comparer l'espace populaire montré dans ce film non pas nécessairement à un espace populaire «réel», mais souvent à un espace cinématographique normatif comme celui qui fait recette dans *La Volonté* de Kamal Sélim (1939).

Entre les deux constructions identitaires, la construction classique de K. Sélim et la construction contemporaine de D. Abdel Sayed, se jouent l'autoréférentialité du cinéma et son pouvoir institutionnel. La force de l'institution cinématographique réside dans sa capacité à créer des valeurs et à les maintenir, contre vents et marées. Ces valeurs «centrales» sont en effet des normes capables de définir et de contourner telle ou telle situation sociale et d'acquiescer une certaine autonomie signifiante et reproductible. Cependant, aucune coupure avec le discours social dominant ne se fait véritablement sentir dans le cinéma égyptien, sauf dans de rares exceptions (la *hara* de Youssef Chahine dans *Le Sixième jour* est un exemple subversif de la figuration identitaire du quartier populaire). Ceci ne représente pas nécessairement une continuité dans les discours identitaires, ni un consensus parfait, la discontinuité et la rupture se manifestant surtout dans les moments de crise : le passage du régime royal au régime républicain en 1952 a entraîné des nuances dans la construction de l'image nationale, retouchée par les partisans du socialisme nassérien. La victoire du 6 octobre 1973 contre Israël et la politique d'ouverture économique adoptée par Sadate ont, encore une fois, réorienté les discours sur la nation. Certaines figures récurrentes, transhistoriques, comme celles de la *hara* et de *ibn al-balad*, avaient la force de revenir constamment dans la production cinématographique, formatrice et réformatrice de la conscience et de la mémoire collectives.

Corpus et références historiques

L'analyse proposée par cette thèse n'est pas historique même si elle prend en considération les différentes phases de l'histoire du cinéma égyptien en les alignant sur les grands événements historiques qui ont marqué le pays. Par ailleurs, notre connaissance de la figuration de la *hara* dans le cinéma ne pourrait vraisemblablement

pas être exhaustive, car sur environ 4200 films de fiction produits depuis 1927 jusqu'à nos jours, nous constatons que la *hara* est plus ou moins présente dans environ 1000 productions dont certaines sont aujourd'hui perdues à jamais. L'immensité d'un tel corpus nous a donc incité à choisir un échantillon d'une quarantaine de films sur lesquels nous avons centré notre analyse et dont les synopsis figurent dans une liste annexée à la thèse.

Nous avons schématiquement discerné trois moments, représentatifs de l'histoire du film de la *hara*, qui nous serviront de points de repère au cours de la recherche. Dans chacune des parties de la thèse, nous reviendrons approximativement sur les mêmes périodes, en les exemplifiant par des films différents selon le besoin de l'argumentation.

Le premier moment correspond plus ou moins à la période entre 1939 et 1954 ; la deuxième s'étend de 1954 à 1981 ; et la troisième de 1981 jusqu'à nos jours. Les critères qui ont présidé à cette division sont d'ordre historique et esthétique, et renvoient aux grandes mutations politiques et cinématographiques de l'histoire égyptienne contemporaine. Par exemple, l'année 1939 marque le début de la Deuxième Guerre Mondiale, ainsi que la première représentation réaliste de la *hara* dans le cinéma égyptien, dans *La Volonté* de Kamal Sélim ; l'année 1954 marque les débuts de l'ère républicaine sous Nasser et le renversement du régime monarchique, ainsi que l'émergence de la figure du *futuwa* (le costaud) dans les films de la *hara* ; 1981 est le début d'une décennie marquée par l'assassinat du président Sadate et l'émergence de ce que le critique Samir Farid a appelé le néoréalisme égyptien.

Il nous semble évident que les cloisons entre ces périodes ne sont point étanches, que des entrecroisements sont toujours possibles en matière de production cinématographique, et qu'au niveau synchronique les convergences et les divergences à la fois sociales et filmiques sont révélatrices d'une multitude de discours inclassables mais souvent concomitants.

La première période (1939-1953) : Les diverses histoires du cinéma en Égypte (voir les ouvrages de Elhamy Hassan, Saad Eddine Tawfik et le collectif réuni par Magda Wacef) ont été presque unanimes à considérer *La Volonté* de Kamal Sélim (1939) comme le premier film « réaliste » égyptien. L'action du film se passe dans une

hara construite en studio et les personnages principaux sont pour la plupart issus de cette *hara*. Mais il serait erroné de voir dans cette expérience une véritable « première » de la figuration de l'espace populaire au cinéma. La comédie *Maître Bahbah* (1937) et le film historique *Lachine* (1939) plaçaient l'action dans les quartiers populaires. Cependant, *La Volonté* serait considérée comme la première prise de conscience cinématographique de l'espace populaire en tant que « lieu originel » de l'égyptienneté, par opposition aux nouveaux quartiers résidentiels européens habités par les pachas et la bourgeoisie occidentalisée. Cette opposition binaire quelque peu simpliste, tant au niveau de la représentation spatiale que de la classification sociale, a pendant longtemps inspiré les cinéastes comme Youssef Wahbi, Hussein Fawzi et Salah Abou Seif. La figuration de la *hara* dans le cinéma égyptien de cette époque serait, au départ, une construction imaginaire de l'espace populaire et des caractéristiques différencielles de ses habitants. Cette fictionalisation de l'espace est également idéalisation esthétique et éthique, enveloppée par une préoccupation patriotique et morale : défendre les droits des pauvres et des opprimés contre l'oppression des nantis et des politiciens corrompus.

Dans la littérature critique, le film de Kamal Sélim fut souvent opposé à celui réalisé quelques années plus tard par Kamel Telmissany sous le titre du *Marché Noir* (1945). Ces deux films se sont disputés le titre de « premier film réaliste » dans les histoires du cinéma égyptien. Le débat pourrait se résumer autour de la question de l'effet de réel attribué à l'un ou l'autre, à des degrés différents. Le critique marxiste Kamal Ramzi ⁽⁷⁾ estime que la *hara* de Telmissany est plus proche du réel populaire des années quarante que celle, idéalisée, de Sélim : si la *hara* de Kamal Sélim ressemble à une grande scène de théâtre permettant de grands mouvements de caméra et des plans d'ensemble plus fréquents, celle de Telmissany est étroite, encombrée, écrasant les personnages sous le poids de la misère et l'ignorance. Le personnage principal de *La Volonté* est un *effendi* (un éduqué) qui accède au monde des affaires grâce à l'aide d'un pacha de la classe aristocratique. Le conflit entre les personnages du *Marché Noir* se noue autour des habitants de la *hara* et à l'intérieur de celle-ci : les pauvres y sont exploités par les trafiquants du marché noir issus de la *hara*. Le seul personnage éduqué du film ne devient puissant que grâce à l'aide de la communauté.

La deuxième période (1954-1980) : Parmi ceux qui ont cru au socialisme sous Nasser et qui sont demeurés fidèles à cette doctrine sous Sadate, le réalisateur Salah Abou Seif a produit le meilleur de sa filmographie dans les années cinquante et soixante. Avec lui, une nouvelle figuration de la *hara* voit le jour et fait autorité. *Le Costaud* (1957) marquerait l'avènement de cette tendance : il s'agit d'un marchand ambulancier émigré de la campagne qui vient s'installer dans un quartier populaire au Caire pour se métamorphoser petit à petit en capitaliste corrompu. L'action se passe à la veille de la révolution des Officiers Libres. En effet, l'image de la *hara* a subi un changement tangible après 1952. Le personnage du pacha patriote qui était jusqu'alors représenté comme coopérant avec la jeunesse issue du monde populaire était presque banni de la typologie des personnages des films de la *hara*, les pachas étant bien entendu les représentants stigmatisés du régime renversé. La figure du patriote est désormais celle de l'homme du peuple, du fonctionnaire, de l'intellectuel et bien entendu du militaire. L'homme du peuple est promu aux rangs des fonctionnaires, et l'ascension sociale se fait dans la classe de la bourgeoisie du secteur tertiaire. Les pachas sont remplacés par des militaires, les *effendis* par des fonctionnaires, l'illusion de lutter contre les « colons » par l'illusion de bâtir une nouvelle Histoire.

Ce n'est donc pas un hasard si les films de qualité, dans les années 1950 et 1960, situent l'action dans un passé récent de l'histoire contemporaine, entre les années 1910 et les années 1940 (voir à titre d'exemple la figuration de la *hara* dans la trilogie de Hassan el-Imam adaptée de Naguib Mahfouz dans les années soixante). Ce retour au passé pour dénoncer le régime monarchique et ses alliés britanniques visait à faire revivre dans les esprits la mémoire du déshonneur et de l'aliénation, pour mettre en valeur le nouveau régime républicain et ses partisans.

Dans les années 1970, la figuration de la *hara* ne subit pas de changements radicaux ni au niveau de la typologie des personnages ni au niveau du décor : Salah Abou Seif continue de produire des œuvres engagées (*Le vendeur d'eau est mort*, 1973), de jeunes cinéastes comme Hossam Eddine Moustafa, spécialisé dans la série des *futuwas* investissent la figure du costaud d'inspiration mahfouzienne, pour mettre en relief la lutte des classes populaires contre celles des nouveaux riches issus de la politique d'ouverture économique adoptée par Sadate.

La troisième période (1981-2004) : À partir de la fin des années soixante-dix, une nouvelle génération de cinéastes prétend supplanter l'ancienne en proposant une nouvelle vision de la réalité sociale, une vision basée sur la fragmentation de la chronique qui remplace la linéarité du récit cinématographique classique, sur la perte des valeurs de cohésion et de solidarité, sur la disparition des croyances fondamentales du discours passéiste (la gloire pharaonique et islamique de l'Égypte est ainsi mise en cause), et sur la multiplicité des points de vue, y compris ceux des minorités religieuses, au sein de la grande majorité homogénéisée. Parmi ces cinéastes Ali Badrakhan, réalisateur de *La faim* (1986) se penche sur les problèmes internes du pays déchiré par les convoitises d'une élite riche et le silence d'une majorité réprimée. Khairy Bichara réalise en 1988 *Jour amer, jour doux* où il réussit à sortir du cadre restreint de la *hara* centrale, médiévale, pour situer l'intrigue dans une *hara* de la périphérie, du quartier populaire de Choubra. Dans *Les Violettes sont bleues* (1993), le réalisateur Radwan el-Kachef met l'accent sur les marginaux en quête de bonheur, dans une *hara* dépourvue de toute aura historique ancestrale, située aux confins délaissés de la ville.

Le cinéma égyptien produisait, en moyenne, 12 films par année entre 1935 et 1945. Cette période fut marquée par la création des Studios Misr, par le célèbre industriel égyptien, Talaat Harb Pacha, en 1935. Ce chiffre atteignait une moyenne de 40 à 50 films par année dans les trois décennies suivantes, 1950, 1960 et 1970. Le contexte historique et social affectait positivement ou négativement la production nationale, qui s'éleva à 66 films au cours de l'année 1954 (au début de l'effervescence massive pour le régime de Nasser) et se limita à 33 films au cours de l'année 1967 (lors de la défaite de l'Égypte dans la guerre des Six Jours). Le secteur public, créé sous Nasser en 1963 et liquidé sous Sadate en 1975, contribua à produire les meilleurs films de l'époque, tout comme la création de la télévision en 1960 contribua à promouvoir les jeunes vedettes du cinéma national. Les différentes sociétés de production affiliées au secteur public ont produit au cours de cette décennie environ 160 films de qualité. La rentabilité du secteur fut mise en question par le nouveau régime d'orientation capitaliste, et le dernier film produit par le secteur sortira en salles en 1975, quelques années après sa production : il s'agit du chef d'œuvre de

Shadi Abdel Salam, *La Momie*. Dorénavant, le cinéma devient une industrie semi-privée, tant que l'infrastructure cinématographique demeure la propriété de l'État et que les sociétés privées financent les films tout en profitant des taux sensiblement bas de location et d'exploitation des laboratoires et des studios. En 1984, une hausse soudaine des chiffres de production marque le début de la vague des films commerciaux destinés au marché grandissant des cassettes vidéo, tout particulièrement dans les pays du Golfe et en Arabie Saoudite. 76 films furent produits en 1985, contre 96 films en 1986. Mais ces noces du film commercial ne tarderont pas à tourner en deuil, puisque moins de dix ans plus tard, le nombre des films produits annuellement commence à dégringoler, allant de 35 films en 1994 à 12 films en 1995. La vente des studios et des laboratoires, jusque là gérés par l'État, et la privatisation de l'industrie du cinéma au profit des distributeurs, ralentissent le cours des affaires dans le secteur cinématographique, et permettent aux productions télévisées, de piètre qualité, d'envahir le marché de l'audiovisuel.

Notre corpus ne se limite pas à la production de qualité, que semblent représenter ici les films dits réalistes et néoréalistes, mais il embrasse les diverses tendances plus ou moins traditionnelles d'un cinéma de recettes qui investit les mêmes ingrédients des films sérieux : identité égyptienne rehaussée de valeurs morales archaïques, figures récurrentes des *futuwa* dont l'image s'apparente à celles du *cowboy* et du champion du *kong fu*, pratiques quotidiennes calquées sur les modèles référentiels du cinéma des années cinquante (combats dans les cafés, prostitution dans les bars, danses, chansons, et spectacles populaires de la rue). Ce corpus ne serait donc pas exhaustif dans la mesure où notre intérêt primordial porterait sur les modalités d'expression du social et du filmique plutôt que sur le recensement historique et la classification générique des productions en question.

Chapitre 1

Produire l'espace

L'artiste ne montre pas un espace, disait Paul Klee, il le crée. Autour des notions de création, de production et de construction, liées à l'organisation du discours sociologique et filmique sur l'espace, s'articule le premier chapitre de cette thèse. Mais tandis que la création renvoie à l'idée de l'œuvre unique, la production, elle, réfère au produit répétitif, à la recette. Entre création et production se situent l'art et l'industrie du cinéma. Dans le cinéma, tout est construction. Cette notion renvoie d'une part à une pratique concrète répétitive (le décor étant une construction dans l'espace, le montage une construction dans le temps), et d'autre part à un exercice discursif relayé par un travail conceptuel et créatif. La figuration de l'espace filmique est ainsi le résultat de deux actions simultanées qui se complètent : une action créative qui consiste à construire l'espace comme un foyer symbolique, voire mythique, différencié et unique ; et une action productive qui consiste à concevoir un espace physique et géométrique basé sur les plans et dessins du décorateur, dans lesquels la disposition des lieux respecte les codes du métier ainsi que les objectifs idéologiques poursuivis par l'auteur/réalisateur. Autrement dit, il s'agit en produisant l'espace filmique, physiquement et esthétiquement parlant, de participer à la construction de l'imaginaire socio-affectif des spectateurs, et d'établir un ensemble de codes potentiellement déchiffrable grâce au processus même de répétition. L'espace filmique devient ainsi le lieu de nombreux débats, sociaux et esthétiques, allant de l'affirmation idéologique de l'homogénéité nationale, à la déconstruction des mythes fondateurs de l'unité collective, et de l'instauration d'une esthétique classique de transparence et de

vraisemblance, au questionnement avant-gardiste de certaines valeurs artistiques établies.

Sur un autre registre, la notion de production de l'espace fut étudiée, dans une perspective marxiste, par le sociologue français Henri Lefebvre. Dans *La production de l'espace*, Henri Lefebvre affirme que l'espace social est une production de la société, un processus historique qui s'accomplit (ou ne s'accomplit jamais) dans le temps, à travers des représentations et des pratiques liées à et issues de l'espace physique, cependant non réductibles à celui-ci. L'espace social est à la fois œuvre et produit, concept théorique et réalité pratique. Suivant Lefebvre, l'espace social est appréhendé selon trois modalités inextricablement liées : l'espace est *perçu* par la société dans une dialectique de domination et d'appropriation ; dominé, cet espace est *conçu* selon un système de signes qui s'organisent en discours, intellectuellement élaboré ; enfin, l'espace est *vécu* moyennant les représentations, les images et les symboles qui l'accompagnent.

Toutefois, Lefebvre n'oppose pas systématiquement l'œuvre au produit. Pour lui, l'architecture (concrétisée par des monuments uniques) et l'urbanisme (planification contrôlée et contrôlante de l'espace-ville) se complètent et correspondent à l'inséparabilité des œuvres et des produits réalisés au sein de la ville. Nous étudierons, à la lumière de cette réflexion, comment les monuments de la ville ancienne, située au cœur de la grande métropole du Caire, et l'urbanisme des villes satellites, des cités industrielles, et des expansions périphériques ou bidonvilles représentent les deux facettes d'un même processus de création et d'investissement de l'espace. Au lieu de proposer une vision globale et fonctionnaliste de la ville, nous nous pencherons sur la rue et ses fonctions, les symboles émis par les monuments et la dimension ludique et théâtrale de l'espace social du quartier populaire. ⁽¹⁾

H. Lefebvre relie par ailleurs son étude de l'espace social au problème de la nation et du nationalisme, problème sur lequel nous reviendrons dans le troisième chapitre de cette thèse, en soulignant que le modèle dominant de l'État-nation occidental développe un concept mental de l'espace où se conjuguent deux moments cruciaux de l'histoire occidentale : la constitution d'un espace/marché avec un centre principal qui est la capitale ; et l'installation d'une violence (militaire, féodale,

bourgeoise, impérialiste, etc.) qui utilise les ressources du marché pour atteindre des objectifs de puissance :

« L'Occident a pris en charge, comment et pourquoi, ce serait intéressant à savoir, mais secondaire, la transgression de la nature(...) il a pris en charge ce que Hegel nomme la puissance du négatif, la violence, la terreur, l'agression permanente contre la vie. Il a généralisé, mondialisé la violence et par la violence, engendré le mondial. L'espace comme lieu de production, comme produit et production, c'est à la fois l'arme et le signe de cette lutte. »⁽²⁾

L'espace social de la *hara* dans la figuration cinématographique sera lu et analysé dans les pages suivantes à la lumière de la démarche critique adoptée par H. Lefebvre. Nous tenterons de démontrer comment la violence dominante de l'État-nation traverse les diverses représentations de la *hara* même en temps de paix et donc au-delà de l'esprit belliqueux auquel H. Lefebvre fait allusion ici, et comment l'espace social est vécu, perçu et conçu à la fois comme un lieu de cohésion et de solidarité, un lieu de fierté nationale (qui ne relève pas seulement du nationalisme idéologique), mais aussi comme un lieu de créativité, d'adaptation, et de transgression perpétuelles.

En troisième lieu, la notion de production de l'espace remonte aux nombreux mouvements urbanistiques nés au XIX^e siècle en Europe. Ces mouvements ont adopté un programme révolutionnaire pour unir l'industrialisation à l'urbanisme et créer un espace qui correspond à la rationalité moderne, capitaliste ou socialiste, plutôt qu'à la subjectivité des princes et des mécènes, prédominante à partir de la Renaissance jusqu'aux débuts de la révolution industrielle. Parmi ces mouvements, le constructivisme russe et le fonctionnalisme ont été le fruit d'une longue réflexion sur la possibilité de créer un espace urbain idéal, susceptible d'aménager la classe prolétaire. La standardisation des plans urbains et la préfabrication des cellules de logement et de travail ont été à la base du projet de création d'un espace moderne qui correspondrait à l'image idéale de l'homme du XX^e siècle. Cependant, urbanisme et architecture ne peuvent être dissociés. En s'inspirant de l'urbanisme progressiste des cités industrielles et du modèle des phalanstères fouriéristes, l'école du Bauhaus (Allemagne, 1919–1933) annonce dans son manifeste que tous les arts culminent dans l'architecture et que les arts et la technologie doivent s'unir en vue d'instaurer un nouvel humanisme moderne. Autour du fondateur du Bauhaus, l'architecte Walter

Gropius, se réunissent des peintres, qui sont également les artistes de « l'espace pictural », comme Paul Klee, Wassily Kandinsky, et Laszlo Moholy-Nagy qui, par ailleurs, ont porté un intérêt particulier au cinéma dans leurs écrits théoriques.

A partir du XX^e siècle, deux extrêmes semblent définir les expériences architecturales majeures en Europe et aux États-Unis : à titre d'exemple, le naturisme ludique et l'étrangeté féerique des magnifiques monuments d'Antonio Gaudi à Barcelone, s'opposent au dépouillement linéaire quasiment science-fictionnel des architectures résidentielles et publiques (des années 1930 et suivantes) de Frank Lloyd Wright aux États-Unis. Petit à petit, la vision originale mais éphémère de Gaudi cédera la place à la reconnaissance et l'adoption internationale des formes inaugurées par les architectes américains. Dans les années 1920-1930, de nouveaux concepts urbanistiques et architecturaux rejoignent les préoccupations esthétiques des cinéastes de l'expressionnisme allemand, du réalisme poétique français ou des grands studios hollywoodiens. L'urbanisme des grandes villes trouve ses échos dans l'espace filmique, et l'espace social semble se nourrir des nouvelles formes proposées par les visionnaires de l'urbanisme, les architectes de grands renoms, et les chefs décorateurs du cinéma.

En Allemagne, le décorateur du *Cabinet du docteur Caligari* (1919), Hermann Warm, a conçu des ruelles étroites, angoissantes, avec des lignes brisées, des maisons en cube, des portes étrangement obliques, des fenêtres en losanges et des meubles stylisés. Le tout participait d'un malaise général qui traversa l'expression artistique, et qui fut imputable à la désillusion et à l'isolement de l'Allemagne battue par la défaite. Les décors faits de distorsions et de discontinuités de H. Warm et les tableaux du peintre du Bauhaus, Lyonel Feininger, (*Mellingen V* (1917), *Église à Neidergrundstedt* (1919) et *Eichelborn* (1920)) se recourent à bien des égards, non seulement au niveau des lignes et des formes, mais aussi au niveau du contenu spirituel. Le sacré immanent, investi dans les décors cinématographiques des films expressionnistes, dans les tableaux de Feininger, comme dans les lithographies urbaines du Hollandais M.C. Escher, renvoie à ce désir omniprésent de dénoncer les tourments de la Première Guerre et leurs répercussions sur l'espace urbain d'une part, et de proposer à travers l'art, un espace idéal susceptible de sauver l'humanité, d'autre part.

Synthèse réussie des arts de la scène, de l'image mouvante et de la peinture, l'expressionnisme allemand fut un des premiers mouvements de l'histoire du cinéma à avoir accordé à l'espace filmique une place de prédilection. Le réalisateur Paul Lény, auteur du *Cabinet des figures de cire* (1924) fut décorateur de théâtre, peintre et affichiste. Son art se dévoile, comme s'est dévoilé l'art de Robert Wiene, à travers l'espace étrange et décomposé des villes fantômes. Otto Hunte, décorateur de *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), insiste sur les dimensions écrasantes de la ville moderne, d'inspiration futuriste, et oppose à l'architecture des Skyscrapers et au monumentalisme épique de la nouvelle ère industrielle, la sobriété spirituelle des souterrains, et des lieux de culte et de résidence prolétaires.

Dans la période d'entre-deux-guerres, qui connaît un immense travail de reconstruction urbaine, le chef-décorateur Alexandre Trauner, qui a participé à de nombreux films classiques français (notamment *Les Enfants du paradis* et *Le Jour se lève* de Marcel Carné), reproduit dans ses décors nostalgiques l'esprit architectural d'époques révolues, des faubourgs en marge de la ville. La marginalité de ces faubourgs n'est cependant qu'apparente, parce qu'elle renvoie à un ensemble de valeurs centrales plus ou moins représentatives du discours identitaire après la Libération : honnêteté des gens simples, romantisme des couples impossibles, désillusion face aux valeurs de la Révolution, approche communiste des problèmes sociaux. A Hollywood, à partir des années 1920 et 1930, les réalisateurs américains mettent en valeur les décors spectaculaires des *penthouses* et des *Skyscrapers* par opposition aux ruelles macabres et aux petits quartiers insalubres des villes mythiques comme Chicago, San Francisco ou New York.

Le Caire moderne a demeuré dans l'ensemble, réticent aux expérimentations européennes et américaines en matière d'architecture. La Tour du Caire, et l'Union de la Radio et de la Télévision, créés dans les années 1950, sont les exceptions qui confirment la règle, de la timide modernisation des plans architecturaux dans le domaine public. Dans le domaine de l'architecture rurale, l'architecte de renommée internationale, Hassan Fathi, s'est penché sur les possibilités d'utiliser les matériaux les plus pauvres pour «construire avec le peuple» des habitations qui répondent aux besoins quotidiens des paysans, tout en leur permettant de vivre en harmonie avec la

nature et l'environnement. Sa théorie n'a malheureusement pas eu des réalisations concrètes de grande envergure à l'exception du village inhabité de Gournah en Haute Égypte, et des maisons individuelles qu'il a réalisées au Caire. L'architecte Ramsès Wissa Wacef a eu un impact similaire sur l'architecture moderne en Égypte tant au niveau des institutions coptes du Caire (églises et écoles) qu'à celui de la planification rurale, le village des artisans de Harraneya qu'il a construit au nord du Caire est considéré aujourd'hui comme un monument de l'architecture rurale égyptienne. Par contre, les œuvres de l'architecture urbaine du Caire moderne ont surtout été les réalisations d'architectes et d'entrepreneurs européens, comme par exemple la cité d'Héliopolis créée en 1920 par l'industriel belge, le Baron Empain, sur des plans de l'architecte français, Marcel.

Les rares images qui nous sont parvenues du centre-ville du Caire sous la monarchie, grâce entre autres au cinéma, témoignent d'une imprégnation de l'esprit européen, dans les façades comme dans les planifications des grandes places, de la corniche du Nil, des quartiers résidentiels et des opulentes banlieues résidentielles. De même, les intérieurs des maisons, des bureaux, des boutiques, des restaurants furent influencés par les arts décoratifs occidentaux, imprégnés des goûts et préférences du Bauhaus, de l'Art Déco, de l'Esprit Nouveau, et des décors somptueux qui rappellent les décors hollywoodiens. Aussi, dans le cinéma, les modes et styles architecturaux en vogue en Europe et aux États-Unis, auront-ils des échos lointains dans les films égyptiens, une ou deux décennies après leur foisonnement en occident. Mohamad Karim, qui a étudié le cinéma en Italie ensuite en Allemagne dans les années 1920, (auteur notamment de *La rose blanche*, 1933 ; *Vive l'amour*, 1938 et *Défense d'aimer*, 1942) et Youssef Wahbi, qui a étudié l'art dramatique en Italie à la même époque (auteur de *Gawhara*, 1943 et *Le Fils du forgeron*, 1944), tournent dans des intérieurs occidentalisés, à l'image des intérieurs figurés dans les films européens et américains de l'époque : mélange de faste et de sobriété, contiguïté d'espaces vides et de coins richement décorés, ameublement moderne minimaliste, etc.

La figuration de la *hara* au cinéma répond à un autre système de valeurs, qui investit très souvent le contraste entre l'espace urbain de la grande ville et l'espace populaire des vieux quartiers pour mettre en valeur les monuments symboliques, le

mode de vie communautaire, la contiguïté et le voisinage, la modestie et parfois la sobriété quasi religieuse des lieux. Ce modèle contrasté, qui met la métropole face à face avec ses souterrains et ses quartiers délaissés, trouve ses sources d'inspiration dans *Métropolis*, de Fritz Lang, et se répète dans de multiples variations comme dans *Le roi et l'oiseau* de Paul Grimault/Jacques Prévert (1980), *Brazil* de Terry Guillian (1985) ou *Dark city* de Alex Proyas (1998). L'apport du cinéma égyptien serait d'avoir systématisé ce contraste entre la représentation de la ville et celle du quartier populaire dans des centaines de films à travers son histoire, notamment dans la période de foisonnement nationaliste des années 1940 et 1950.

Il existe un rapport étroit entre la théorie de l'espace dans la double perspective sociologique et urbanistique et la production de l'espace filmique. L'espace social de la *hara* est à la fois perçu et vécu sur le mode imaginaire, sa représentation est construite sur des symboles, et ses symboles sont les lieux d'une reconnaissance et d'une différenciation sociale. La *hara* est le lieu d'une domination et d'une récupération : la domination de la logique nationale moderne projetée dans les valeurs du territoire commun et des réalisations historiques monumentales, et la récupération des valeurs communautaires rendues possibles grâce à cet espace indéchiffrable, spontané, rebelle aux paramètres de la rationalité et de la régulation urbaniste. Pour comprendre cette interaction, qui renvoie dans le fond à l'interaction entre le produit et l'œuvre, le répétitif et l'unique, il nous faudra tout d'abord comprendre les contours réels et discursifs de cet espace physique.

I- Contours d'un espace physique

A. La *hara* : étymologie et description

Dans la langue arabe, le terme *hara* désigne à la fois le quartier populaire et la ruelle. Les deux racines «*hayyara*», c'est-à-dire «rendre perplexe», et «*hawara*» dont l'un des sens est «rendre sinueux», renvoient à l'image du labyrinthe, caractéristique du quartier médiéval arabe et de la sinuosité de ses ruelles. Dans le dictionnaire *Arabic-English Lexicon*, la définition de la *hara* est plutôt celle d'un quartier :

« [A quarter of a city ; generally consisting of several narrow streets, or lanes, of houses, and having a by-street passing through, with a gate, which is closed

at each end :] a place of abode of a people, whereof the houses are contiguous. »⁽³⁾

Un troisième sens, très peu usité, que l'on retrouve surtout dans les dialectes du Levant, vient s'ajouter à ceux de quartier et de ruelle, c'est celui de «grande maison». Curieusement, dans la langue latine, le mot *hara* désigne «étable à porcs ou poulailler pour les oies», sens que nous retrouvons dans l'italien «*ara*» qui désigne «abri pour les chevaux» donc «grande maison» pour les animaux domestiques.

Toutefois, la traduction de ce mot en français n'a pas la même connotation : une ruelle, diminutif de rue, est une rue étroite ; tandis qu'un quartier se définit comme étant «une division administrative d'une ville ; partie ayant sa physionomie propre et une certaine unité» (*Petit Robert*). La *hara* est le lieu où confluent ces diverses caractéristiques et définitions : il s'agirait d'un quartier composé de ruelles sinueuses et irrégulières, bénéficiant d'une certaine autonomie administrative et communautaire, représentée par le «*cheikh-el-hara*» (chef du quartier). Elle serait dans ce sens proche du mot «*hayy*» qui veut dire littéralement «quartier». Et en même temps, la *hara* serait, par synecdoque, une ruelle étroite d'un quartier populaire.

De nos jours encore, le Caire médiéval est souvent considéré comme une ville à l'intérieur de la capitale, non seulement en raison de l'espace central qu'il occupe mais surtout à cause de ses diverses caractéristiques urbaines plus ou moins préservées à travers les siècles. La sociologue Janet Abu-Lughod considère le Caire comme une grande mosaïque de «cities within the city»⁽⁴⁾. Abu-Lughod décrit la cité médiévale en ces termes :

« First, the district is poor, a slum not only by Western but by Egyptian standards as well. Second, the area is traditional but it is also undeniably urban, albeit in a non-occidental fashion. Residuals from urban life in the Middle Ages there may be, but residuals of rural life cannot be found. Third, the area is a vital complex of work and residence, sales and consumption, but its industry and commerce are molded on some preindustrial pattern of small scale, low mechanization, product but not division-of-labor specialization, frequent turnover but tiny inventories, personal rather than contracted negotiations. »⁽⁵⁾

Les anthropologues Daniel Bates et Amal Rassam définissent le Caire comme «a system of subcities»⁽⁶⁾ qui combine au moins trois cultures urbaines : la culture rurale, la culture traditionnelle préindustrielle et la culture cosmopolite. A la suite de Bates et

Rasam, nous pourrions distinguer plusieurs types de *haras* au Caire : les *haras* du vieux Caire médiéval qui ont gardé le caractère architectural et urbain de la vieille ville, et dont très peu de vestiges subsistent aujourd'hui. Et les *haras* situées dans les périphéries, dans les zones d'origine rurale comme celle d'Imbaba, où les champs ont été envahis par les nouvelles constructions pavillonnaires destinées à la classe des prolétaires, et la zone de Choubra, quartier résidentiel qui abritait les villas de pachas et de grands industriels au moment de sa création au XIX^e siècle, et qui est habité de nos jours par les ouvriers des usines avoisinantes et les petits fonctionnaires de l'État.

Outre la détermination spatiale de la *hara*, une délimitation du sens de ce terme provient du statut démographique et social de ses habitants. Antoine Abdel Nour précise : « ...le terme *hara* est une désignation spatio-sociale tandis que le terme *hayy* est une désignation spatiale uniquement. »⁽⁷⁾ En combinant à la fois les traits de la vie rurale et ceux de la vie urbaine, la *hara*, s'apparente à la communauté ou *gemeinschaft* dans le sens de Ferdinand Tönnies, tout en empruntant à la société ou *gesellschaft* les caractéristiques de la vie sociale dans une grande ville. Tönnies conclut :

«Les villages et les villes forment ensemble le principe spatial de la vie commune à la place du principe temporel de la famille (de la race et du peuple)...Pendant l'ère de la communauté, ce principe spatial plus récent reste cependant lié au principe temporel, plus ancien. Dans l'ère sociale, il s'en détache et c'est en cela que consiste l'existence de la grande ville. »⁽⁸⁾

La catégorisation de Tönnies, bien qu'elle soit essentialiste et dépassée, nous permet cependant d'appréhender la *hara* dans une double perspective synchronique et diachronique, car les époques se succèdent et coexistent symboliquement les unes dans les autres, et les principes communautaires et sociaux sont imbriqués au sein de l'espace social, qu'il soit réduit (quartier, ruelle) ou extensif (ville, métropole). Une parenthèse historique s'impose à ce sujet.

Au moment de la construction du Caire Fatimide au X^e siècle, «les gens de la *hara* » formaient une communauté liée par les liens de parenté, de voisinage et/ou d'amitié. La *hara* était habitée par des commerçants, des savants-cheikhs, des artisans, groupés en noyaux familiaux, religieux ou professionnels. Ces derniers ont persisté jusqu'à nos jours dans les *haras* du vieux Caire, où l'on retrouve des ruelles surnommées d'après les métiers exercés par leurs habitants, tels que les quartiers

des *fahhamines* (charbonniers), des *nahhassines* (confectionneurs d'objets en cuivre), des *khayameya* (fabriquants des tentes) et des *sagha* (orfèvres). Jusqu'au début du XIX^e siècle, les *haras* étaient habitées par les riches et les pauvres à la fois, les ulémas, les marchands, les artisans et le petit peuple étaient considérés comme des *awlad al balad* (pluriel de *ibn al-balad* ou fils du pays). La hiérarchisation en classes sociales distinctes se produisait au sein du même espace et non en dehors de celui-ci, selon le principe de proximité et de contiguïté, et non selon le principe de l'opposition et la ségrégation. La volonté sociale conventionnelle et politique, qui définit la société, et la volonté familiale et coutumière de la vie communautaire se confondaient au sein de la *hara*, la *hara* étant la métonymie de la ville/capitale.

Cependant, la complexité croissante de la vie sociale au sein de la *hara* et le développement urbain du Caire au XIX^e siècle ont participé à l'éclatement des noyaux familial et religieux qui caractérisaient autrefois la communauté de la *hara*. Les liens de parenté ont petit à petit cédé la place à ceux de voisinage et d'amitié professionnelle. La promotion sociale de groupes ou d'individus originaires de la *hara* permettait à ceux-ci d'accéder à un espace nouveau et à une nouvelle classe sociale qui se constituaient à proximité des vieux quartiers en décrépitude, dans le nouveau Caire d'Ismail (1863 – 1879). Autrefois liés par le sang et la conviction religieuse en plus des liens d'intérêt professionnel, les habitants de la *hara* ont fini par former une collectivité construite au hasard des groupements professionnels et des migrations rurales. L'image même de *ibn al-balad* a subi un changement radical, selon la sociologue Sawsan El-Messiri :

« One can conclude that a very negative attitude towards the identity of *awlad al-balad* prevailed among a large section of the society at the turn of the twentieth century. The collectivity identified as *awlad al-balad* in that period would be mainly local traditional merchants, craftsmen and the masses of Cairene lower classes. These groups became powerless and ineffective in the political structure of Cairo. »⁽⁹⁾

Dans le discours dominant, politique, filmique et sociologique, la *hara* médiévale est représentée comme un espace immuable qui a su résister à l'épreuve du temps, et dont les habitants ont acquis au fil des années une «réputation ancestrale», comme étant les véritables représentants du peuple égyptien, cette différenciation les distinguant non seulement des étrangers, mais aussi des autres Égyptiens de culture occidentale ou

d'origine syro-libanaise. L'identité de l'espace et celle de ses habitants, se confondent en une seule et unique entité, représentée par l'image et les symboles du vieux quartier. *Awlad al-balad* s'identifient avec l'espace local, originel, investi d'un ensemble de valeurs morales et religieuses sacrées. La sagesse des habitants, leur savoir-vivre, leur religiosité immanente et leurs pratiques rituelles se nourrissent inlassablement de l'ancienneté de la ville et de la sacralité de ses monuments.

Les habitants de la *hara* se disent indifférents à l'élément de différenciation religieuse dans la formation de leur propre image identitaire, comme le souligne S. El-Messiri : «This was justified by pointing to the similar ways of life which Muslims and Christians lead in these quarters. (...) Therefore, in this case, residence is more significant than religious affiliation.»⁽¹⁰⁾ Et Dominique Chevalier le constate à l'échelle urbanistique : les Arabes chrétiens ont, selon lui, la même culture et la même forme d'habitat que les Arabes de confession musulmane⁽¹¹⁾. Il est évident que, dans le cadre de pareille construction, le discours véhiculé par les politiciens et les sociologues, tout en soulignant l'unité spatiale et sociale des habitants de la *hara*, fait abstraction des mélanges culturels, confessionnels et ethniques au sein du quartier. Cette abstraction sera cependant démentie par les différents rôles sociaux assignés aux groupes selon leur religion et/ou leur origine, sur lesquels nous reviendrons en étudiant au chapitre suivant la communauté de la *hara*.

Les nouveaux quartiers populaires de Choubra ou d'Imbaba feront l'objet d'un transfert de qualités analogue, exprimé dans les romans des années 1960/1970, en littérature, et plus tard dans les films des années 1980-1990 au cinéma. La production romanesque de Ibrahim Aslan, Youssef El Qaïd, et Mohammad El-Bissati, adaptée à l'écran dans les films des années 1980-1990 comme *Le Kit Kat* (Daoud Abdel Sayed, 1991), et à laquelle Radwan El-Kachef rend hommage dans la dédicace de son film, *Les violettes sont bleues* (1993), reprennent les paradigmes identitaires de l'ancien espace mythique *hara* en les transposant aux nouveaux quartiers périphériques de Imbaba ou aux bidonvilles de Darrassa. Chaque fois qu'un quartier ressemble par sa physionomie plus ou moins spontanée, son aménagement aléatoire, et sa communauté de voisinage à un "vieux quartier", ses habitants acquièrent le statut de «fils du pays». Toutefois, le développement de la vie urbaine a participé au changement du statut

central des vieux quartiers, conjointement à la métamorphose de la ville du Caire en mégapole. Si dans le cinéma égyptien les vieux quartiers du centre demeurent représentatifs du système de valeurs adopté par l'ensemble de la communauté, les films des années 1980-1990 élargissent le spectre des valeurs pour y intégrer les nouvelles données représentées par la périphérie industrielle et spontanée. Le sentiment de l'éphémère et du provisoire, l'urgence de vivre, la permissivité morale vis-à-vis de tabous sexuels (relations en dehors du mariage, prostitution justifiée, adultère non châtié), et la révolte implicite contre l'autorité religieuse et politique, sont intrinsèquement liés à la morphologie de ce nouvel espace qui, à son tour, conditionne le comportement social des personnages.

La population des multiples *haras* du Caire médiéval constitue une collectivité complexe où, malgré la densité démographique des ruelles, la majorité des habitants semble se connaître et prendre part aussi bien aux activités communautaires qu'à la vie sociale de la grande ville. Les débats dans les cafés, et après les prières quotidiennes à la mosquée en sont témoins. De même, les lignes de démarcation qui séparent, dans le discours officiel, le public et le privé se sont embrouillées. La famille s'est appropriée l'espace public de la *hara*, devenu «domaine collectif privé» où sont ritualisées les pratiques individuelles de la vie quotidienne. En étudiant en 1985 le quartier de *Al-darb al-Ahmar* (littéralement l'allée rouge) où logeaient 117 familles nucléaires, l'ethnographe Nawal Nadim souligne le mélange des fonctions public/privé au sein de la *hara* :

« The passage is used for socializing with neighbors, playing games, raising poultry, cleaning household dishes as well as washing the laundry. It is not uncommon on hot summer nights, to find members of the family sleeping in the *hara* passage by their doorsteps. (...)the alley is actually considered by its residents a private domain. »⁽¹²⁾

L'espace public envahi par la vie privée est encore une fois la preuve du débordement de la vie familiale sur la vie communautaire, même si le public n'a pas toujours le droit de s'ingérer dans le privé. L'exemple du phénomène américain et européen des *talk shows* nous semble instructif à ce niveau : tandis que le domaine public envahit le privé en Amérique du Nord et en Europe, les équipes de télévision égyptiennes ne réussissent pas encore à transgresser les grands tabous de l'intimité individuelle :

l'honneur de la famille relève de la pratique du secret et de la préservation quasi sacrée de l'intimité des individus. Par ailleurs, Nawal Nadim insiste sur le caractère extrêmement hétérogène des communautés urbaines, tout en adoptant la méthode dominante qui voit dans cette hétérogénéité la possibilité de classer et d'étudier des «*patterns*» reproductibles et identifiables de la vie sociale, basés entre autres sur la différenciation homme/femme, travailleur/chômeur, public/privé, etc. Si nous n'adhérons pas à cette méthode, nous reconnaissons cependant que les cinéastes de la ruelle ont toujours partagé cet esprit basé sur la catégorisation, et les conclusions auxquelles ils aboutissent rejoignent très souvent celles de la sociologie. Nous y reviendrons en examinant, au chapitre suivant, les rituels de la vie communautaire.

B. Urbanisme et aménagement

Mis à part les monuments historiques du Caire médiéval, qu'ils soient sacrés (mosquées, mausolées, écoles coraniques) ou profanes (palais, maisons, *sâbils* ou fontaines), il serait difficile de parler d'un style architectural unifié ni d'une planification urbaine rationnelle. Les styles et les écoles architecturales les plus variées se sont succédés au Vieux Caire, depuis le temps des Fatimides et des Ayoubides jusqu'aux temps des Mamelouks et des Ottomans. Ce qu'on appelle communément planification urbaine ne fut en effet qu'une forme d'aménagement de l'espace urbain, sujet la plupart du temps au hasard des constructions et des effondrements. Plusieurs urbanistes et sociologues ont tenté cependant de définir les traits spécifiques de ce qu'ils ont appelé «la cité islamique», «la ville du Moyen Orient» ou «la ville arabe», comme J. Abu-Lughod, D. Bates et A. Rassam, Dominique Chevalier, Mohammad M. Khalil, Mohammad Al-Sioufi, Paul Sebag, Traki Zannad Bouchrara, parmi d'autres.

Selon J. Abu-Lughod, il existe des éléments socio-historiques identifiables et bien déterminés qui ont donné naissance à la ville islamique :

« The three Islamic elements that set in motion the processes that give rise to Islamic cities were : a distinction between the members of the Umma and outsiders, which led to juridical and spatial distinction by neighborhoods; the segregation of the sexes which gave rise to a particular solution to the question of spatial organization; and a legal system which, rather than imposing general regulations over land uses of various types in various places, left to the

litigation of neighbors the detailed adjudication of mutual rights over space use. These three factors were Islamic, *per se.*»⁽¹³⁾

L'idéal de la Umma musulmane (nation et terre d'Islam sur lesquelles nous reviendrons en détail au troisième chapitre) fut effectivement un idéal d'intégration et de séparation communautaire repris à l'échelle de l'espace : tous les musulmans, toutes origines confondues, sont intégrés dans l'espace public, celui des rituels, de la théâtralité, de la pratique des droits et de l'exercice confessionnel. Leur séparation semble pourtant se confirmer dans l'usage de l'espace privé, c'est-à-dire de l'habitat, qui se confond des fois avec l'espace du travail artisanal ou du commerce (une section de la maison peut être consacrée aux ateliers ou transformée en boutique), d'autres fois avec l'espace politique (les juges et les ulémas opéraient des fois à partir de leur maison). Cette vision n'est cependant pas islamique *per se*, elle définit selon nous les paradigmes d'une socialisation collective basée sur les relations communautaires plutôt que sur les relations étatiques, que nous retrouverons aussi bien en Afrique, en Inde, au Japon d'avant l'ère moderne des Meiji et ailleurs dans le monde.

L'organisation urbaine des villes arabes fut imposée par la structure sociale de celles-ci, qui répond aux besoins des groupes voisins, repliés sur eux-mêmes et hiérarchisés. L'image de cette organisation est, selon Dominique Chevalier, l'habitat : « ...c'est à partir de la coïncidence forme du groupe/forme de l'habitat, que des agencements urbains originaux, cohérents et équilibrés ont été élaborés. »⁽¹⁴⁾ Selon cette acception, c'est la structure sociale qui définit le contour de l'espace aménagé et sa forme spécifique. La répétition de certains éléments architecturaux (repliement de la maison vers l'intérieur, façades dépouillées et anonymes, cours intérieurs ouvertes au ciel, etc.) et les relations de proximité et d'interdépendance entre les maisons et les monuments publics (la mosquée, l'école coranique, la fontaine, etc.) favorisent l'unité de l'homme avec son environnement vital, la cohésion sociale étant le résultat du rapport de la collectivité avec l'espace mais aussi le résultat du dépassement des limites imposées par cet espace : l'absolu de la mosquée transcende le cloisonnement du groupe en fonction de l'origine ethnique, la fonction vitale de la fontaine publique surplombe les différences confessionnelles et les hiérarchies communautaires.

La sociologue tunisienne Traki Zannad Bouchrara examine le rôle de la mémoire collective dans la représentation de l'espace urbain vécu, celui de la médina tunisienne en l'occurrence. Traki Zannad considère que la différenciation de l'espace de la ville arabo-musulmane est de type professionnel, et donc politique, en rappelant que «la commune est la forme de collectivité locale où le peuple gouverne. »⁽¹⁵⁾ Les villes arabo-musulmanes présentent des traits communs : l'axe qui structure la ville, le mur d'enceinte et les portes et la spécialisation professionnelles des quartiers. Dans les pays du Maghreb, le mouvement urbain s'est développé, comme ce fut le cas en Égypte, en trois mouvements : la construction des quartiers européens à côté des médinas traditionnelles dont certains demeurent fidèles à la disposition interne traditionnelle, la transformation des médinas en espaces prolétariés, et la prolifération de l'habitat périurbain dit spontané qui défie à la fois la centralité de la ville et son pouvoir législatif.

Par contre, d'autres théoriciens ont contesté les qualificatifs «arabe» et «islamique» attribués à la ville, en relevant la complexité morphologique des cités en question de leur histoire et des contextes locaux de leur fondation et de leur évolution, et en soulignant leur ressemblance avec d'autres villes dans d'autres cultures traditionnelles. Jean Sauvaget, cité par l'urbaniste Janine Sourdél, affirme que la ville arabe, l'Alep syrienne en l'occurrence, offre un modèle de désordre et d'anarchie indiscutable. Sourdél refuse de définir l'organisation de la ville islamique

« à partir d'un certain nombre de traits tels que la situation centrale de l'élément «mosquée» ou des éléments complémentaires «mosquée/hôtel de gouvernement», l'association du souk ou bazar et de la mosquée, le caractère tortueux des voies de circulation, l'opposition constante qui existe entre secteurs résidentiels et secteurs réservés au commerce ou à l'artisanat, le cloisonnement intérieur des quartiers et des habitations ou encore l'abondance des édifices dits à patio. »⁽¹⁶⁾

Ces traits se retrouvent plus ou moins dans les villes traditionnelles partout dans le monde. Pour comprendre l'évolution de la ville dans le monde musulman il faudra examiner comment la ville suivait l'évolution même de la forme de gouvernement, se façonnait en fonction des rapports de pouvoir et de la richesse économique des divers groupes, et proposait des solutions pratiques pour survivre aux nouvelles représentations urbaines.

Vouées au délabrement et à la décomposition, symboles d'un passé glorieux et d'une collectivité apparemment unie et solidaire, les *haras* ont résisté à l'anéantissement en changeant perpétuellement de morphologie et de fonction. Outre la fonction sociale qui favorisait la cohésion des habitants et la protection de leur vie privée, le plan apparemment spontané de la ville était, jusqu'au début du XX^e siècle, investi d'une fonction défensive et politique qui combinait le schéma labyrinthique de la ville fortifiée et celui de la ville de gouvernement des époques omeyyade et abasside, comme ce fut le cas d'Alep et Damas en Syrie, de Bagdad en Irak, et de Cordoue en Espagne. Aussi, le plan initial du Caire médiéval, ce continuum de logements modestes et de monuments architecturaux, s'était-il imposé pour des raisons sociales, économiques et climatiques. La ville se divisait en des «*rab'*», ensemble de maisons autour d'une place publique, et des «*darbs*», rues entourées par les «*rab'*» et destinées à la circulation des piétons. La ville était traversée par la «*qasabah*», principale avenue longitudinale avec laquelle communiquent les «*darbs*» et qui représentait la colonne vertébrale de la cité. L'architecte égyptien M.M. Khalil explique :

« Physically, the hot climate forced architecture to turn inwards with buildings open on an inner court and exposing only solid walls to the street. More generally, sand storms, so often in Egypt and the Arab world, dictated that the streets ideally would never continue in a straight line. »⁽¹⁷⁾

Il est clair, de nos jours, que l'étouffement ne résulte pas des tempêtes de sable (qui ont lieu en mars surtout, lorsque passent les vents du *khamassin*), mais de la surpopulation, facteur imprévu dans les plans originels de la ville. De plus, l'insalubrité des vieilles bâtisses et le manque d'hygiène dont souffrent les habitants, transforment la ville médiévale en cauchemar pour les piétons aussi bien que pour les usagers des moyens de transport modernes.

Le paysage urbain de la ville du Caire a subi des transformations radicales à partir du moment où l'hégémonie ottomane commençait à décliner. Tout d'abord, sous Mohammad Ali (1805 – 1849), le Caire moderne sera l'extension naturelle du Caire médiéval du côté ouest du Nil. La cité médiévale centrale subira des modifications nécessaires dont le but principal était de faciliter la circulation et rénover l'infrastructure. Ensuite, sous le khédivé Ismaïl (1863-1879), la capitale moderne connaîtra une période de réforme urbaine sans précédent. Sa régularisation fut souvent

comparée, à une échelle moins dispendieuse, à celle de Paris par le baron E. Haussmann dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. La troisième phase de l'évolution urbaine du Caire coïncide avec le début du XX^e siècle. Le Caire cherchera à répondre aux besoins industriels, technologiques et tertiaires des institutions qui y prennent place. Dans la première moitié du siècle, l'expansion urbaine sera l'œuvre des entreprises privées, majoritairement étrangères, la politique urbaine des rois successifs étant centrée sur la rénovation de l'infrastructure et la construction de monuments glorifiant l'Égypte des rois, sous occupation britannique. Dans la deuxième moitié du siècle, l'urbanisation reviendra à la fois à l'État et aux entrepreneurs locaux, symbole flagrant de la réappropriation du sol par les instances patriotiques nationales.

La vieille cité représente un exemple révélateur de ce que Pierre George appelle «l'urbanisation galopante...sans urbanisme»⁽¹⁸⁾. En effet, cette urbanisation anarchique et spontanée s'oppose à l'urbanisme politique de l'aménagement de l'espace et de l'administration du territoire contrôlé par l'État moderne, en Occident comme en Orient, et dont le modèle égyptien serait les nouvelles villes satellites construites dans le désert, au nord et à l'est du Caire.

La logique urbaine moderne qui privilégie l'efficacité et la fonctionnalité maximales du plan, ignore un élément fondateur de l'aménagement des quartiers anciens, à savoir la centralité du monument. L'aménagement de la cité ancienne fut en partie l'œuvre des artistes et architectes qui ont conçu les monuments publics et, par la suite, suggéré l'orientation du schéma global de la cité, tout comme les œuvres de Michel Ange dans la Rome de la Renaissance avaient servi à fonder le plan de la ville. Les mosquées, écoles coraniques, fontaines publiques et caravansérails sont non seulement des chefs d'œuvre de l'architecture médiévale, mais aussi des repères pour l'aménagement de l'espace et des symboles socioculturels de première importance. À l'époque moderne, les «urbanistes» tenteront de moderniser les plans anciens pour répondre aux exigences de la société contemporaine : ainsi, certaines voies de circulation pour piétons seront-elles aménagées pour permettre le passage des véhicules, non seulement ceux des habitants mais surtout ceux de la police et de l'armée aux moments de troubles. M. El Sioufi confirme cependant que ni la démolition d'un mur dans la *hara* de *Al-darb Al-asfar* en 1920, pour ouvrir un accès à

la maison historique de Seheimy, ni la transformation de certaines habitations privées en lieux de commerce, n'ont affecté le plan général de cette *hara* ⁽¹⁹⁾.

Les *haras* du Caire médiéval, partie intégrante du tissu urbain, ont contribué à la perpétuation d'une tradition architecturale de préservation/vénération du monument public. L'espace de contact que les urbanistes repèrent au Moyen Age continue d'exister aujourd'hui, non seulement au sein du Caire, mais dans la plupart des cités dites islamiques de Bagdad à Istanbul, et de Téhéran à Fez et Rabat. Voire jusqu'en Espagne où la ville de Tolède par exemple a préservé ses trois cultures, ainsi que ses ruelles sinueuses et ses monuments convertis et reconvertis à travers les âges. La continuité s'inscrit spatialement dans le rapport de proximité avec le monument, et socialement dans la croyance au temps cyclique, qui est aussi le temps du marcheur et de l'errance. Les monuments, les rues et les places ouvertes ne détruisent pas ce continuum, de même que les nouveaux bâtiments insérés dans la cité historique n'interrompent pas sa continuité urbaine.

L'idéal des quartiers médiévaux, calqué souvent sur une vision utopique platonicienne, repose sur les idées de cohésion, de fermeture et de continuité, idées qui vont inspirer certaines théories urbaines modernes. A la fin du XIX^e siècle, le modèle de l'urbanisme culturaliste connu en Europe sous la forme de la cité-jardin, conçue par le socialiste anglais Ebenezer Howard (1850-1928), trouvera son application en Égypte dans le nouveau quartier baptisé «*Garden-city*» dont le plan urbain s'inspire de façon nostalgique de la cité médiévale : cohérence organique, possibilité pour les individus d'exprimer leurs particularités au sein de la communauté, continuité et exclusion de toute standardisation.

À l'urbanisme régularisateur (Hausmann), la *hara* oppose donc son aménagement multiple, créatif, son culturalisme avant la lettre, en développant toutes sortes de ruses dont l'ultime objectif serait de survivre en continuant d'exploiter la même parcelle de terrain. À la stratégie rationnelle de la ville moderne, elle oppose ses tactiques improvisées, en créant un rapport discontinu avec l'espace, où le public est approprié par le privé et vice versa. À la tentative de contrôle par les pouvoirs institutionnels de la ville, elle survit en multipliant les ambiguïtés, en louvoyant, en réinventant son identité urbaine. Bien qu'ancrée dans une tradition urbanistique

discursivement déterminée (la ville médiévale islamique), la *hara*, dans la pratique quotidienne, échappe à la fixation topographique par une mouvance codée et changeante à la fois. Les mesures de ce qu'on a appelé aux États-Unis le «*zoning*» (affectation et utilisation optimales du sol et de l'espace) sont appliquées en général dans les villes modernes, mais elles se heurtent souvent à des problèmes juridiques et sociaux dans les zones historiques des villes millénaires.

Ce qui garantit la protection de cet espace par l'État c'est surtout son incontournable symbolisme historique, et ses monuments religieux uniques au monde. Mais si les œuvres de l'architecture sont uniques, les produits de l'aménagement urbain, eux, sont répétitifs. Pour H. Lefebvre, le différent et le répétitif accentuent la dissociation des deux sciences ou arts, l'architecture et l'urbanisme. En prenant la ville de Venise pour exemple, Lefebvre affirme :

« le répétitif l'emporte sur l'unique, le factice et le sophistiqué sur le spontané et le naturel, donc le produit sur l'œuvre. Ces espaces répétitifs sortent de gestes répétitifs (ceux des travailleurs) et de dispositifs à la fois répétés et à répétition (...) La répétition règne. Un tel espace peut-il encore se dire «œuvre»? Sans conteste, c'est un produit, au sens le plus rigoureux : répétable, résultat d'actes répétitifs. »⁽²⁰⁾

Cette description de l'espace conçu, représenté, produit dans la répétition et par elle, s'applique à quelques détails près au Caire médiéval encore vivant de nos jours.

Quant à l'espace vécu, c'est bel et bien le *hayy* ou quartier, terme qui sera systématisé dans la sociologie urbaine à partir des années 1950. Pour Pierre Mayol, le quartier est un lieu où les habitants manifestent leur engagement social, c'est-à-dire leur appartenance à un même espace qui les lie «par le fait concret, mais essentiel, de la proximité et de la répétition.»⁽²¹⁾ Pour H. Lefebvre, le quartier est «une forme d'organisation de l'espace et du temps de la ville. Forme commode, importante mais non essentielle, conjoncturelle plutôt que structurale.»⁽²²⁾ Relative et subordonnée, cette unité sociologique dure «par inertie», le poids de l'histoire lui conférant des fois une certaine survie. La proximité fait du quartier le lieu privilégié du piéton, d'où la répartition des activités, des lieux de commerce et de communication au rythme du piéton.

L'aménagement des lieux tient compte de cette double fonctionnalité, tout en respectant les lois imposées par la dichotomie public/privé à laquelle nous avons fait allusion plus haut. Selon Pierre Mayol :

« Le quartier est le moyen terme d'une dialectique existentielle (au niveau personnel) et sociale (au niveau du groupe des usagers) entre le dedans et le dehors. Et c'est dans la tension de ces deux termes, un dedans et un dehors qui devient peu à peu le prolongement d'un dedans, que s'effectue l'appropriation de l'espace. (...) Ainsi, la limite public/privé, qui paraît être la structure fondatrice du quartier pour la pratique d'un usager, n'est pas seulement une séparation, mais elle constitue une séparation qui unit : le public et le privé ne sont pas renvoyés dos à dos comme deux éléments exogènes, quoique coexistants ; ils sont bien plus, sans cesse interdépendants l'un de l'autre puisque, dans le quartier, l'un n'a aucune signification sans l'autre. »⁽²³⁾

A partir du moment où l'on reconnaît que la séparation entre le public et le privé est une séparation unifiante, il nous semble pertinent d'introduire dans cette discussion la différenciation à base générique entre les hommes et les femmes dans la *hara*. L'espace public de la *hara* est organisé de façon sexuée : si le café et la mosquée sont des lieux exclusivement masculins, la place publique, occupée en bonne partie par le marché, les boutiques du boulanger et du boucher, est un lieu d'échange et de partage investi tout particulièrement par les femmes.

Diverses stratégies narratives et syntaxiques s'organisent en dichotomies oppositionnelles et complémentaires pour «reproduire» la cohésion spatiale et communautaire dans les films de la *hara*. Le mélange du fictionnel et du documentaire, l'alternance des scènes tournées en studio et d'autres tournées en extérieurs, l'opposition des lignes droites et des lignes courbes, des mouvements d'appareil verticaux et horizontaux, l'enchantement/compassion systématique devant la misère du petit peuple, ces dichotomies, et bien d'autres certainement, sont utilisées à des fins précises. Premièrement : critiquer la situation dégénérée des quartiers dans l'espoir de la changer (ce qui semble être une idéalisation de la fonction du cinéaste militant) ; deuxièmement : participer à la folklorisation des lieux populaires afin de satisfaire le voyeurisme des spectateurs issus de la grande bourgeoisie et d'offrir aux spectateurs moins fortunés l'occasion de s'identifier avec une image toute faite reflétant leur propre condition. Dans tous les cas, le film de la ruelle participe à la définition d'une identité sociale, perçue, conçue et vécue comme identité immuable,

éternelle et cohésive ; il est rare qu'une telle construction soit déstabilisée par l'industrie du cinéma qui se fait un plaisir et un devoir, de reproduire la recette réussie.

C. La Ville-Cinéma

Que la ville soit la scène d'une théâtralisation perpétuelle des activités humaines ou qu'elle soit l'objet d'une figuration imaginaire et mythique médiatisée, elle demeure au cœur de la réflexion sociologique, urbaniste et cinématographique du XX^e siècle. Dans un numéro consacré au rapport ville/cinéma de la revue *Espaces et Sociétés*, Alain Médam dit de la ville qu'elle est un film collectif ⁽²⁴⁾ qui mérite d'être déchiffré comme une «représentation» imaginaire, un discours de la collectivité sur elle-même. Le sociologue Abdel Kader Benali remarque que le cinéma s'intéresse presque exclusivement aux villes «qui s'inscrivent déjà dans une mythologie préexistante et dont la problématique est préétablie par des éléments extra-filmiques. »⁽²⁵⁾ Ceci est particulièrement vrai de New York, Tokyo, Paris, et dans le contexte arabe, le Caire, qui représentent des villes-films dont la réalité, l'agencement et la morphologie rappellent la complexité et la syntagmatique du processus filmique. Jean-Pierre Garnier dit à juste titre, dans le même numéro, que le cinéma est le seul art capable de «reconstituer l'écoulement et la scansion des temps urbains : accélérations et ralentissements, ruptures et télescopages, retours en arrière et anticipations, durées «réelles», c'est-à-dire chronométrées ou «imaginaires», c'est-à-dire ressentie. »⁽²⁶⁾

La ville dans sa totalité chaotique et dans ses détails déroutants représente, aux regards de cette thèse, une construction discursive plutôt qu'une entité réelle, rationnellement déchiffrable. Si la ville a produit le cinéma, techniquement, industriellement et institutionnellement parlant, le cinéma ne cesse de reproduire la ville, de «discourir» sur la ville, tout en réclamant son appartenance à l'espace du pouvoir et du contrôle imaginaire de l'urbain. En tant que construction du discours filmique, la ville filmique ne se confond pas avec la ville dans la géographie urbaine : chacune mène une existence particulière, parallèle à l'autre, de façon quasiment schizophrénique où la reconnaissance intégrale de l'une par l'autre n'est pas toujours évidente. Cependant, dans l'un et l'autre des discours urbain et filmique sur la ville, la médiation par l'art et par l'imaginaire semble être de mise : si les monuments de

l'architecture sont le médium de l'urbanisme, le cinéma est le médium qui fait connaître le phénomène urbain dans toute sa complexité. Au-delà de la fonction informationnelle du cinéma, la mémoire visuelle de la ville est nourrie des images cinématographiques, qui opèrent comme documents du passé et comme déclencheurs des compétences comparatives et analytiques des spectateurs. Dans l'imaginaire collectif, les œuvres de l'architecture (monuments et édifices publics) permettent d'identifier la personnalité d'une ville. Aussi, les images proposées par le cinéma contribuent-elles à ancrer ces œuvres architecturales dans une logique doublement discursive : le discours du monument montré, figure symbolique de la ville, et le discours filmique qui met en scène l'image du monument comme «suture», c'est-à-dire comme lieu de dédoublement ou de passage, d'un espace réel (le monument comme forme physique) vers un espace imaginaire (le monument comme symbole).

La *hara* est souvent reconnue grâce à un monument public qui lui donne son nom et ses titres d'honneur. Indice réel d'un espace déterminé, le nom du monument et celui du quartier sont ainsi prêtés aux films. Le seul monument public récurrent de la *hara* est la mosquée, et dans certaines productions le *hamam* (bain turc). Mais tandis que la mosquée sert de façade dans la majorité écrasante des films, le *hamam* est souvent minutieusement décrit de l'intérieur bien qu'il présente très peu de caractéristiques spécifiques de l'extérieur. Dans *Les Gueux* (Hossam Eddine Moustafa, 1986) la mosquée est l'unique monument du décor ainsi que l'arrière fond privilégié des scènes collectives. Surélevée par une dizaine de marches par rapport au niveau de la place publique, avec sa coupole et son portail imposant, la mosquée assiste aux querelles et joutes des *futuwas* du quartier et semble protéger, à l'arrière fond de l'image, le leader gagnant et ses compagnons. *Les Gueux* fut tourné dans trois studios différents, Nahass, Misr et Galal, chacun comprenant une *hara* préfabriquée qui sert à quelques détails près à perpétuer l'image canonique et indifférenciée d'un espace qui fait recette. Aussi les noms des décorateurs Maher Abdel Nour et Onsi Abou Seif figurent-ils dans les génériques, liés à leurs *haras* préfabriquées.

Le bain turc figure dans plusieurs productions soit comme lieu central de l'intrigue, dans les films de Salah Abou Seif, *Ton jour viendra* et *Le bain de Malatili* (1956 et 1973) soit comme accessoire folklorique indiquant l'emplacement de l'action

dans une *hara*, comme dans *Aïe Aïe* de Said Marzouk, 1992. La place centrale qu'occupe le bassin d'eau chaude à l'intérieur de l'édifice, est le lieu des actions déterminantes du film : début et fin, moments de grande tension dramatique, etc. Nous le retrouvons également dans des films maghrébins comme *Halfaouine* (Férid Boughédir, 1990) et *Mektoub* (Nabil Ayouche, 1997).

La monumentalité des édifices publics est supplantée par la modestie des édifices résidentiels. Le rapport public/privé joue rarement un rôle spécifique au niveau de l'architecture et de la décoration, plus souvent au niveau de l'aménagement des lieux et de leur fonctionnalité : maisons, bains publics, cafés, lieux de prière, lieux de rassemblement ou de divertissement, agencés les uns à côté des autres, semblent répondre à un besoin social et vital plutôt qu'à un souci architectonique et esthétique. Le monument du quartier est perçu, dans ce cadre, comme le symbole d'une dynamique de la mémoire collective plutôt que l'œuvre d'art d'un patrimoine artistique vénéré. Dans *Al-Akmar* (Hicham Abul-Nasr, 1978), la vieille mosquée du mamelouk Al-Akmar, menacée d'être démolie plutôt que d'être restaurée par les autorités gouvernementales, est à la fois liée à la mémoire collective des habitants du quartier et à leur appréciation esthétique du monument en tant que tel. Très peu cependant connaissent l'histoire de la mosquée et de son fondateur. Dans son enquête dans les anciennes villes françaises de Toulouse et Pau, Raymond Ledrut constate que les habitants des deux villes se soucient peu de l'histoire des monuments, ce qui compte étant surtout leur ancienneté. Aussi, la personnalité du quartier et de la ville-musée est-elle préservée à travers ses vieux monuments. R. Ledrut conclut :

« L'urbain prolifère et grouille sur le cadavre de la ville-musée, et la ville se fige et se sclérose du fait même du développement de l'urbain(...) La ville «moderne» ne peut plus se manifester que par son «passé». Là est le paradoxe, la contradiction fondamentale de nos «cités». »⁽²⁷⁾

Le cinéma est par ailleurs un art voyageur, cybernétique, qui trace les contours des villes et les exportent à l'échelle internationale. Des images mouvantes de New York, Tokyo ou Paris, de Buenos Aires, Hong Kong ou Téhéran, prolifèrent à travers la planète et façonnent l'identité des villes en question. Un réseau d'images, dont tout particulièrement les images des monuments identificateurs, traversent les écrans pour décomposer les villes réelles, et recréer des villes cinématographiques imaginaires.

Jean Cayrol et C. Durand, suite à Edgar Morin, disaient : «L'art n'est pas vrai : ce qui nous frappe dans une image, c'est le moment où la nature se fait artificielle». ⁽²⁸⁾ Or l'image de la ville ne relève pas tant de la nature que de la culture et de l'artifice, d'où la complexité des représentations filmiques : représentations des représentations, les images de la ville ne cessent de nous éblouir, et des fois même de nous aveugler.

Dans le vaste champ de la figuration du Caire au cinéma, la ruelle constitue une unité spatiale à connotation métonymique : la ruelle est l'unité minimale du quartier, elle est également le labyrinthe microcosmique de la ville tentaculaire. La spécificité architecturale de la ruelle s'estompe, diluée dans l'arrière fond de l'image, sous la présence inévitable et envahissante de la foule, et sa fonctionnalité se borne à contextualiser le déroulement narratif du texte filmique. Les images de la célèbre mosquée de *Hussein* indiquent que l'action se passe à *Khan El-Khalili*, et celles de la mosquée *Al-Akmar* renvoient au quartier des *Nahassines* (les orfèvres). Ces monuments datés et représentatifs sont transposés à l'écran par une série d'images documentaires, notamment dans les plans introductifs. Par le biais des images documentaires, une série de plans d'ensemble des monuments les plus connus du quartier fonctionnent comme indices de la réalité spatiale extérieure. Certains films se contentent de ces images représentatives des quartiers comme seule introduction à la ville, la majorité de l'action se déroulant dans des intérieurs construits en studio et mieux élaborés que les intérieurs réels : c'est le cas par exemple du film *Méfies-toi de Zouzou*, de Hassan El-Imam, 1972 qui commence par des plans d'ensemble du quartier de Mohammad Ali avant de nous introduire dans le décor théâtralisé de la maison de Zouzou. Le rôle assigné au regard documentariste est celui d'exposer, d'un point de vue réaliste et véridique, les lieux et les conditions dans lesquels vivent les personnages ; la fiction, elle, explique, justifie, compatit et va jusqu'à proposer des solutions violentes aux problèmes soulevés par la vie sociale au sein du quartier.

Au-delà du témoignage documentaire, le cinéaste cherche parfois à reconstruire en studio la claustrophobie et la fermeture de la ruelle à des fins réalistes : dans le film de Radwan El-Kachef, *Les Violettes sont bleues* (1994), la ruelle est occupée au centre par un mausolée qui empêche la fluidité de la circulation, et par rapport auquel se construit l'espace public. Le mausolée comme symbole de superstition et de religiosité

parallèle ou alternative, remplace la mosquée des films des années 1940 et 1950 ; il devient le témoin de la résistance populaire à la religiosité institutionnelle, et de la croyance vouée aux saints qui représente un obstacle au progrès et à la modernisation de la vie communautaire. La ruelle est encombrée physiquement par le mausolée et par la foule des habitants, des passants et des marchands ambulants, et moralement par les dangers que représentent la surpopulation et l'ignorance. Nombreux obstacles s'opposent au regard scrutateur de la caméra et finissent par obstruer ce regard, au risque de déformer l'image de l'espace physique, une déformation déréelle, obnubilée, prisonnière de la préoccupation réaliste du cinéaste.

Plusieurs exemples du cinéma international rappellent que le cinéma égyptien n'est pas le seul à se pencher sur la ruelle pour dénoncer les injustices sociales et pour intégrer l'espace dans une problématique plus large que les limites de sa physionomie. Les affinités entre le cinéma égyptien et les cinémas iranien et indien méritent qu'on accorde une place à la comparaison des diverses représentations de l'espace populaire. Dans *Salam Bombay* (1988) de la réalisatrice indienne Mira Nair, la ruelle est non seulement étroite et surpeuplée, mais elle est aussi écrasée par les lignes de chemin de fer qui l'encerclent et par les grandes artères qui accentuent par leur superficie et leur ouverture l'étroitesse et la fermeture de la ruelle. Filmer la ruelle de près s'avère être une nécessité imposée par les dimensions réelles de l'espace physique. L'effet de réel né du documentarisme et renforcé par le tournage en extérieurs, dévoile le regard du cinéaste, conditionne celui du spectateur, et témoigne des malheurs des habitants du quartier : enfants de la rue, prostituées, petits vendeurs de drogue, toxicomanes, etc. Cet effet de réel est souvent doublé d'un effet de sur-fictionalisation, où l'exagération mélodramatique comble le spectateur de toute sorte d'émotions, allant de la compassion au sentiment de culpabilité en passant par la mobilisation du sens de responsabilité ou par la satisfaction cathartique d'avoir échappé au malheureux sort des personnages.

Dans *Salam Bombay* le spectateur constate souvent la présence simultanée de deux points de vue, représentés par la plongée et le travelling. Dans une des scènes du film, il s'agit de l'arrivée dans le quartier d'une jeune fille bengalie, destinée à la prostitution, à laquelle assiste le personnage principal du film, un enfant qui a fui son

village natal pour échapper à la cruauté de son beau-père. Les images du quartier investissent un angle de prise de vue cher au film indien commercial, à savoir la plongée, appelée régulièrement à mettre en valeur la richesse des palais. Ici, la plongée épouse le regard compatissant de la réalisatrice tout en instituant un rapport d'observation et d'interprétation sur le quartier. Le travelling reproduit le point de vue désemparé de l'enfant, incapable de comprendre et de surmonter les raisons de sa misère. A la fin du film, l'enfant tue un proxénète/trafiquant de drogue pour sauver une prostituée innocente. Cette scène est suivie d'une fête religieuse spectaculaire qui séparera à jamais l'enfant et la prostituée, engloutis tous les deux par la foule en extase. La collectivité fait ainsi obstacle à la communication, tout comme l'espace ouvert et apparemment libérateur sépare et enferme les personnages.

Outre l'encombrement de l'espace physique de la *hara*, l'orientation des lignes qui la définit éclaire l'opposition entre le quartier populaire et la métropole. Si la verticalité est le privilège de la ville moderne, l'horizontalité, elle, est la contrainte de la ruelle populaire. Dans la plupart des plans descriptifs du film iranien de Majid Majidi, *Les enfants du paradis* (1997), le contraste entre l'horizontalité de la ruelle et la verticalité de la ville moderne de Téhéran, semble être évident. En corrélation avec l'horizontalité, la proximité étouffante des maisons semble imposer un regard de près sur les détails et une exagération croissante des volumes. Le mouvement des acteurs à l'intérieur de l'espace filmique obéit aux règles et aux rythmes imposés par la sinuosité et l'horizontalité de l'espace physique. Le regard des personnages intrafictionnels épouse le regard méditatif de la caméra, voire le regard horizontal, naturel de l'être humain. La quiétude qui règne sur le quartier des *Enfants du paradis* est née de ce regard contemplateur, compatissant et quelque part mystique. L'espace parcouru tous les jours par les deux enfants, qui se relaient leur unique paire de chaussures usées, en allant et en revenant de l'école, est donc cet espace horizontal de la course haletante, mais aussi «l'espace dilaté» qui prolonge le sentiment d'attente et l'angoisse qui en résulte.

Il est vrai aussi que les images documentaires de la ruelle, lorsqu'elle n'est pas construite en studio, offrent très peu de possibilités au développement et à l'expérimentation esthétique. Cependant, dans le film de Majid Majidi, le montage

semble palier à ce vide esthétique, en agaçant le dépouillement et le silence à la poésie de l'attente. Le vide permet une meilleure prise de conscience de la forme dénuée, architecturale et topographique, de la vieille cité. Mais les ruelles labyrinthiques et nues s'emplissent au fur et à mesure qu'elles se rapprochent des grandes artères, ce qui permet d'évacuer l'angoisse de l'enfant qui court. Dans ce contexte, la figure du labyrinthe iranien à connotation mystique diffère de celle du labyrinthe expressionniste allemand par exemple : si le dernier est source d'insécurité et d'horreur, le premier est plutôt protecteur, familier, ouvert sur toute sorte de découvertes fascinantes et de gestes inattendus. C'est le même labyrinthe que les deux sœurs de *La Pomme* (1999) de la réalisatrice iranienne Samira Makhmalbaf, découvriront avec enchantement, et qui contraste avec leur maison/prison où leur père les avaient enfermées pendant plusieurs années.

Il n'est pas difficile de constater que les films de Majid Majidi et Samira Makhmalbaf, qui s'inscrivent dans la lignée des deux vétérans du cinéma iranien contemporain, Mohsen Makhmalbaf et Abbas Kiarostami, reprennent certains éléments du cinéma iranien traditionnel. Par exemple : le goût pour le documentaire, l'impression d'improviser sans scénario préétabli, le quasi-effacement des rôles féminins, la réduction du son et des dialogues à leur strict minimum, le recours à des acteurs non professionnels, etc. Le silence des femmes est très éloquent, et le regard des réalisateurs sur les personnages féminins ne cherche ni à réconcilier la femme avec son milieu ni à l'appeler à se résigner au destin que lui réserve l'homme (le mari ou le père). Dans *Les enfants du paradis* se multiplient les misères du quotidien que subissent les personnages : le chômage forcé du père, l'écrasement de la mère, les tracasseries du propriétaire de l'appartement et surtout le décalage démesuré entre les strates de la société. Cependant, pour contrecarrer la censure qui interdit de dénoncer directement les problèmes sociaux, que ce soit sous la monarchie capitaliste des Shahs ou plus tard sous le régime islamiste de Khomeini, un optimisme rendu possible par le biais des enfants traverse les films et tout finit par s'arranger pour le mieux : les deux enfants du film de Majidi reçoivent de nouveaux souliers, et les deux filles incarcérées du film de Makhmalbaf ont le droit enfin de sortir de leur maison/prison.

L'enchantement de ces jeunes cinéastes, Majidi, Makhmalbaf et Nair, face au quartier populaire, face à l'horreur fascinante et à l'injustice sociale exaltante, se dresse souvent contre le « *main stream* » du cinéma dominant. L'absence de certains ingrédients connus dans les traditions cinématographiques indienne et iranienne, le chant et la danse en tête, révèle une prise de position critique vis-à-vis du film commercial, renforcée par l'hommage rendu à l'innocence, celle des enfants qui prennent la parole et agissent au détriment de leur ignorance et de leur misère.

Cependant, ces films de la ruelle sombrent parfois dans le misérabilisme et la naïveté mélodramatique. Ni la cruauté désenchantée d'un Luis Bunuel, dans *Los Olvidados* (1950), ni la violence sadique du brésilien Hector Babenco, dans *Pixote. La loi du plus faible* (1981), qui traitent du même sujet, la misère des enfants des rues, ne semblent inspirer l'analyse que Makhmalbaf, Majidi et Nair proposent de la délinquance juvénile. De même, le film du jeune réalisateur marocain Nabil Ayouché, *Ali Zaoua. Prince de la rue* (2000), aborde le sujet des enfants des rues avec un mélange succinct de comique et de tragique, un œil sur le box office, l'autre sur l'idéal du cinéaste militant. La fonction sociale du genre mélodramatique oblige. Dans le cinéma égyptien, la condition sociale des prostituées et des danseuses/chanteuses de cabaret ressemble thématiquement à celle des enfants des rues, et constitue un courant spécifique au sein des films de la ruelle. Les ruelles de prostitution sont à la fois reconnues comme ruelles populaires déchues et comme lieux idéals du repentir et du retour cathartique de l'innocence. C'est le cas par exemple des films comme *Le corps*, *L'impasse du mortier*, *Méfies-toi de Zouzou*, *Cinq portes*, *La danseuse et le tambourinaire*. Dans de rares exemples, la condition sociale des prostituées échappe au jugement moral simpliste des films commerciaux, comme par exemple dans *Mendiants et orgueilleux*, et dans *Le paradis des démons*.

Un des aspects fondateurs de la figuration du quartier populaire dans le cinéma c'est le caractère politique et collectif de cette figuration, reconnu comme tel par le spectateur, quelle que soit sa nationalité ou sa culture. Dans les toutes premières séquences de *Halfaouine* de Férid Boughédir, une double poursuite dans les ruelles de la vieille médina engage tout un discours politique et social sur la modernité. Les jeunes « fils du quartier » poursuivent les filles dans les souks, scènes de chasse

traditionnelle ; mais les chasseurs sont à leur tour pourchassés par le boucher du quartier, costaud et fervent défenseur de la religion et de la morale. La vieille médina est ici un lieu de conflit et de résistance à la modernité, un espace privilégié où s'expriment les diverses constructions identitaires de la ville. Ici les nouveaux systèmes de valeurs exportés de l'Occident et adoptés par la jeunesse tunisienne se heurtent aux systèmes archaïques incrustés dans la mémoire collective des gens du quartier. Dans l'espace montré par Férid Boughédir, deux mondes s'opposent au sein du quartier : le monde traditionnel représenté par les femmes voilées et le boucher au turban noir, et le monde de la jeunesse occidentalisee, accusée par les conservateurs d'être irrespectueuse envers la tradition. Le film penche évidemment du côté de ces derniers en ridiculisant les premiers. La ruelle devient explicitement le lieu du conflit identitaire qui sévit dans les pays du Maghreb et qui traverse la production cinématographique algérienne, tunisienne et marocaine, à des degrés différents. Le quotidien est investi d'une connotation politique, le particulier d'une connotation collective. Le réalisateur se fait porte-parole de la jeunesse (symbole d'ouverture, d'amour, de joie de vivre, d'épanouissement) et mise sur les habitants du quartier pour amener le progrès dans le pays. C'est, de manière plus générale, le discours adopté par le cinéma réaliste égyptien depuis les années 1940, et emprunté par nombreux cinéastes maghrébins à partir des années 1970.

La politisation de l'espace populaire se fait par le truchement du cinéma, alourdi par la mémoire visuelle du spectateur. En récupérant cet espace populaire dans les luttes pour la construction/reconstruction identitaire, F. Boughédir déconstruit l'image archaïque du quartier en tant que bastion de la tradition, telle que nous la voyons dans la plupart des productions arabes, pour fonder une nouvelle image selon laquelle le quartier ferait partie d'un processus de changement radical. Ce choix politique est révélateur d'un désir de réforme, certes, mais aussi d'une prise de position aussi classique que la position traditionnelle du cinéma égyptien. La ruelle, et le quartier populaire en général, demeurent, dans les films classiques ou dans le nouveau cinéma, les lieux où se cristallisent les questions identitaires et où s'exemplifient les tendances réalistes militantes.

Au-delà des traditions et des emprunts, ces films sont traversés non seulement par le regard des cinéastes sur la ville, mais par le regard engloutissant que leur renvoie la masse de la ville, en refusant de livrer son histoire et d'expliquer son obstinante complexité. Jean Baudrillard écrit dans *À l'ombre des majorités silencieuses ou La fin du social* que la masse n'est plus qu'un référent imaginaire silencieux, qui interdit qu'on parle en son nom. En est-il pareillement de l'espace populaire ? Serait-il un référent que les cinéastes s'obstinent à sonder et qui leur renvoie toujours le même sourire moqueur ? Nous avons hâtivement fait allusion au labyrinthe, autant parler du gouffre des espérances révolutionnaires et des contestations sociales où sombre la figuration de la ville, prisonnière à la fois du politique et du mélodramatique. Dans *Le Paradis des démons* (Ossama Fawzi, 1999), la métaphore du labyrinthe revient confirmer au début du film, lors d'une poursuite nocturne démoniaque, l'absurdité de toute compréhension non seulement de cet espace énigmatique mais surtout des dédales insondables de la psyché. Ici l'image politisée de la ruelle recule face à la représentation métaphorique du labyrinthe, le mélodrame de la condition sociale cède la place à la tragédie de la condition humaine.

Dans le cinéma égyptien classique, les décors des *haras* plus ou moins riches en détails répondent à deux besoins : dévoiler le niveau socio-économique des personnages et décrire la vie collective (rassemblement au café, rituels, fêtes, etc.). De même, les lieux sont aménagés pour répondre à une double fonction : habiter et travailler. Dans *La Volonté* (Kamal Sélim, 1939), cette double fonction est souvent respectée : le barbier et le boulanger habitent dans des appartements situés au-dessus de leur boutique. En signe d'émancipation et de progrès, le fils éduqué du quartier, Mohammad *effendi*, travaille dans les bureaux de la ville moderne ; mais en signe de fidélité à ses origines, il continue de vivre dans la *hara* avant et après son mariage. Selon cet aménagement, le voisin est à la fois un proche et un client, et les commerces et services dispensés au sein de la *hara* créent une autosuffisance, du moins partielle, chez les habitants. Dans d'autres films, les principaux habitants de la *hara* sont parfois des commerçants qui habitent et travaillent sur les lieux, d'autres fois des fonctionnaires de l'État qui travaillent à l'extérieur de la *hara*, parfois aux confins du quartier (l'archiviste dans *Khan El-Khalili* de Atef Salem, le maître d'école dans

L'Ambassadrice Aziza de Tolba Radwan). Vu l'impossibilité d'exercer son métier dans la *hara*, l'*effendi* s'y attache moins que le *ibn al-balad*, et déménage souvent pour d'autres quartiers, proches ou lointains. L'*effendi* traverse les espaces et les relie entre eux, grâce à lui la ville existe au sein de la *hara*, tout comme la *hara* déborde sur le monde externe de la ville. S'il fait le pont entre le monde de la tradition et celui de la modernité, il est d'un côté source de vénération et de l'autre source de méfiance. Ce mélange d'*effendis* et de *awlad al-balad* va continuer de définir la collectivité populaire dans le cinéma égyptien jusqu'aux années 1980, époque au cours de laquelle le terme même d'*effendi* va disparaître des dialogues, la distinction entre le fonctionnaire et le *ibn al-balad* n'étant plus valable. Nous reviendrons en détail aux stéréotypes de l'*effendi* et de *ibn al-balad* au troisième chapitre.

Très tôt, les cinéastes réalistes ont exploité l'espace populaire pour chanter leur patriotisme et exalter le public en le rattachant à une image différente de celle que représentait, de façon concomitante, l'aristocratie égyptienne à l'écran. L'espace populaire apparaît comme l'expression explicite du patriotisme nationaliste, en opposant au niveau moral les bons aux méchants, au niveau social les pauvres aux riches, et au niveau politique les citoyens aux hommes du pouvoir, le peuple opprimé sous le régime royal et l'occupation britannique à ceux-là mêmes qui l'oppriment. La *hara* fut donc le lieu privilégié d'un conflit de classes sur le plan de l'intrigue, aussi bien qu'un lieu d'action dans plusieurs sous-genres qui se réclament du réalisme : le mélodrame, le drame social, la comédie musicale, les films historiques et politiques.

Et très tôt, les décors construits reflétaient le désir croissant chez les cinéastes de calquer la réalité en l'embellissant ou d'embellir la réalité tout en restant proche de ses représentations usuelles dans l'architecture, la peinture et la sculpture (voir à ce sujet les maisons construites par Hassan Fathi, les peintures de Mahmoud Said et les sculptures de Mohamad Mokhtar). Le premier film dit réaliste dans l'histoire du cinéma égyptien fut *La Volonté* (Kamal Sélim, 1939) dont le titre original «*Le fils de la hara*» a été probablement écarté de peur d'éveiller la méfiance des catégories aisées. Le critique Mohammad El-Sayed Choucha remarque dans son introduction au scénario de *La Volonté*, publié en 1975 :

« La plupart des scènes du film ont été tournées dans une *hara* construite dans les jardins de Studio Misr. On l'a appelée «*al-hitta*» (le quartier) parce qu'elle

n'était pas une seule *hara*, mais plusieurs, au milieu desquelles se trouvait «*darb Maatouk*» bordé des deux côtés des maisons, des boutiques et du café. Au milieu se trouvait la mosquée, et une large cour qui abritait le robinet d'eau potable, le terminus des charrettes à chevaux, et une vieille voiture en panne. Au fond, la *hara* se terminait par un cul-de-sac, derrière lequel se trouvait une rue plus élevée. »⁽²⁹⁾

Le chef décorateur du film, Waley Eddine Sameh, a conçu les décors des *haras* de nombreux classiques du cinéma réaliste, en particulier *Ton Jour viendra* (S. Abou Seif, 1951) et *La Sangsue* (S. Abou Seif, 1956). Certains éléments du décor de *La Volonté* ont été repris dans des dizaines de films plus tard, sans grande modification, tels la place publique, la mosquée et le café dont les portes ouvrent sur trois coins de la ruelle. Les assistants et collaborateurs de K. Sélim deviendront au fil des années les adeptes du réalisme à l'écran : les films des réalisateurs Salah Abou Seif (*Le costaud*, 1957 et *Le porteur d'eau est mort*, 1977), Helmi Halim (*Histoire d'amour*, 1959) et Hassan El-Imam (*Le passage des miracles*, 1963 et *Le Palais des désirs*, 1967), figurent parmi les meilleures représentations de l'image de la *hara* à l'écran.

D'après M. E. Choucha, le peintre surréaliste et réalisateur Kamel Telmissany, directeur artistique, scénographe et dessinateur du *story board* de *La Volonté*, avait dessiné les sketches représentant les décors et les mouvements de caméra dans le film, selon la tradition respectée à l'époque aux studios Misr. Quelques années plus tard, K. Telmissany dessine son premier film, *Le marché noir* (1945), et confie la tâche de construire les décors à Antoun Polysoius. Egaleme nt tourné aux Studios Misr, *Le Marché Noir* concentre l'action dans une ruelle étroite où les maisons et les boutiques s'affrontent, et où l'éclairage participe à la création de l'espace. Influencé par l'école expressionniste dans ses peintures comme dans ses films, K. Telmissany organise son espace harmonieux en fonction de la lumière, des ombres et des figures en mouvement. La construction de l'espace *hara* chez K. Telmissany rappelle les remarques astucieuses d'Eric Rohmer à propos du *Faust* de Murnau (1926), considéré de nos jours comme un des chefs d'œuvre de l'expressionnisme allemand :

«[Les formes] laissent plus ou moins aisément deviner la figure géométrique simple dont elles dérivent (en premier lieu, ici, le cercle, puis en opposition avec lui, le triangle). Elles postulent l'existence d'un ordre de l'univers conçu comme un macrocosme embrassant une série de microcosmes d'ordre décroissant et le reproduisant chacun à leur propre échelle. »⁽³⁰⁾

Cette leçon de maîtrise du sens par l'éclairage, K. Telmissany semble l'avoir assimilée et reproduite dans *Le Marché Noir*.

D'autres éléments de l'aménagement réaliste de la *hara*, comme la rue surélevée qui borde le cadre du haut et qui suggère l'infériorité de la *hara* par rapport au niveau habituel de la chaussée, servent dans un film comme *Ton jour viendra*, à accentuer les positions dramatiques des personnages et à rejeter le danger en dehors du quartier. La femme mariée séduite par l'ami fidèle de son mari, hésite dans sa chambre à rejoindre son séducteur. Elle est filmée en plongée, tandis que le vilain séducteur, filmé en contre-plongée, l'attend au coin de la rue suspendue située aux confins de la *hara*. Pour souligner les rapports dominant/dominé, *hara*/monde extérieur, qui opposent non seulement les personnages mais aussi les éléments de l'espace, le réalisateur met en relief les diverses fonctions narratives des lieux, en insistant une fois de plus sur le fait que la *hara* protège et que le monde extérieur guette et détruit.

Il est vrai aussi que le décor spectaculaire des extérieurs construits dans certaines grandes productions historiques semble se raréfier en comparaison au décor dépouillé, pauvre en détails, de la majorité des films de la *hara*. Les décors de *La Faim* (Ali Badrakhane, 1985) ou même d'*Adieu Bonaparte* (Youssef Chahine, 1985) construit par de grands chefs décorateurs comme Salah Marei ou Onsi Abou Seif, sont des exceptions qui confirment la règle. Cependant, tel coin de la ruelle, tel motif de la façade, telle décoration de *moucharabieh*, résument la *hara* et réfèrent souvent aux images plus élaborées des films précités. La fonction de synecdoque (la partie pour le tout) est révélatrice d'une certaine saturation de l'image cinématographique de la *hara*. Une simple référence à la *hara* est souvent lourde de significations, qu'elle soit écrite (gros plan du nom de la ruelle au début du film), verbale (allusion à l'espace de la *hara* dans les dialogues), sonore (l'appel à la prière comme référence à l'espace populaire) ou visuelle (plan d'ensemble documentaire, inserts détaillés, etc.). A la prolifération du détail réaliste et au regard fasciné devant l'objet *hara*, dans les décors de films classiques comme *La Volonté*, *Le Marché noir*, et *La Sangsue*, succède l'économie du détail, sa concentration, sa minimalisation qui devient signe révélateur de l'institutionnalisation de la recette. Les extérieurs dans *Maître Fatma* et *Le bain de*

Malatili, par exemple, sont réduits au strict minimum. À la richesse des décors de *Ton jour viendra* (adaptation de *Thérèse Raquin* de Zola par Salah Abou Seif, 1951) s'oppose le coin de rue insignifiant dans *Le Criminel* (*remake*, en 1978, du même film par le même réalisateur).

Le décor est aussi un élément décisif dans la hiérarchisation des lieux. Certains lieux publics sont montrés dans leur dépouillement total, les accessoires du décor étant réduits au plus élémentaire : le café dans *La sangsue* (Salah Abou Seif, 1955) est symbolisé par quelques tables et chaises placées sur le trottoir en face du moulin à l'huile. Par contre, le moulin comme lieu à la fois public et privé habité par la propriétaire, est reconstruit minutieusement ; plus le lieu est représenté dans ses moindres détails, plus l'activité qui y tient lieu est centrale dans le déroulement narratif du film, et vice versa. C'est dans le moulin que se noue la relation «incestueuse» entre la propriétaire du moulin et des appartements attenants, et le jeune locataire, étudiant à Al-Azhar. Et c'est au sein de cet espace que la propriétaire, comparée à la sangsue, trouvera la mort à la fin du film, broyée entre les deux pierres du moulin actionné par un mulet.

Le décor classique d'une *hara* au cinéma s'organise comme une scène de théâtre (unité aristotélicienne du lieu ?) où tous les personnages pourraient paraître en même temps et lieu. Dans l'absence de frontières entre le public et le privé, la place publique sur laquelle s'ouvrent les boutiques et les entrées de maisons, devient un centre privilégié, un monument en soi, mis en relief par les plans d'ensemble et caractérisée par une organisation en demi-cercle ou en rectangle, proche d'une véritable scène de théâtre à trois dimensions. Les relations intercommunautaires se nouent et se dénouent sur cette scène : les conversations se font sur le parvis d'un café qui donne directement sur la place, les bagarres se déroulent au milieu de la place au même titre que les rituels cérémoniaux et les activités quotidiennes (marché, jeu des enfants, etc.). Dans tous les cas, la foule envahit la scène et risque souvent d'altérer le travail sophistiqué du décorateur. Certains types de lieux occupent une place privilégiée : la boutique du boucher, souvent représenté comme le vilain du quartier ; le café populaire fréquenté par les gens du quartier et considéré comme le siège de leur protecteur (le *futuwa*) ; les boutiques dont la fonction est vitale pour la communauté,

c'est-à-dire l'épicier, le boulanger, le barbier (médecin populaire) et le cordonnier, tous donnent sur la place publique.

II- Rhétorique et poétique de l'espace filmique

Le caractère social, communicationnel et culturel de l'activité rhétorique s'inscrit dans une économie d'échange proche de celle que propose le cinéma par la parole et par l'image. Dans une éventuelle rhétorique de l'espace filmique, les figures verbales ou visuelles, géométriques ou abstraites, se chargent de créer des affects, et de convaincre le spectateur de la pertinence du message véhiculé par le texte filmique. Certaines figures de style, comme la métaphore, la métonymie et la synecdoque sont investies dans le discours filmique sur la *hara* non seulement comme des ornements, mais comme des éléments de persuasion et de séduction, c'est-à-dire de manipulation des émotions, des croyances et des attentes du spectateur. Dans la rhétorique ancienne, les figures ou les tropes sont indissociables de la langue, se déployant sur plusieurs mots ou bien dans la phrase et la proposition. Dans le cinéma, l'interaction entre l'image et le son (parole, effets, musique) rend difficile la tâche du rhétoricien : «L'image et la parole dans le cinéma sont une seule chose : un topos. Selon la position du spectateur, elle sera perçue comme une chose unique ou une chose (plus ou moins) divisée et dissociée. »⁽³¹⁾, écrit P. P. Pasolini. Ce topos filmique devient du fait de sa complexité, irréductible à la transposition, à la substitution analogique, à la compréhension simultanée, bref au rapprochement de deux unités comparables moyennant les locutions de comparaison. La métaphore et la métonymie, deux pratiques verbales à la base, sont construites à partir d'une comparaison de deux termes, un terme concret utilisé dans un contexte abstrait dans le cas de la métaphore, un terme qui en désigne un autre qui lui est uni par une relation nécessaire dans la métonymie. Dans le cinéma, où l'unité minimale comparable au mot n'existe pas, il nous apparaît plus adéquat de parler non pas de la métaphore ou de la métonymie filmique, mais des usages métaphorique et métonymique de l'image et du son.

En littérature comme en sculpture et en peinture, les figures renvoient souvent à une référence unique : telle métaphore du voyage dans un poème de Baudelaire, telle allégorie mythologique ou religieuse dans une peinture de Botticelli, telle allégorie de

la Pensée mis en statue par Rodin, sont des expressions langagières, picturales ou sculptées qui renvoient plus ou moins à un référent singulier, localisable, concret ou abstrait. L'image filmique propose par sa composition interne et par son agencement avec d'autres images, un ensemble complexe de relations, y compris la relation référentielle qui relie les composantes de cette image au réel sensible auquel elles renvoient. Jean Mitry estime que la signification relationnelle de l'effet-montage est toujours symbolique, métaphorique ou allusive ; elle va au-delà des significations iconiques d'une image singulière et des significations indicielles d'une séquence de plans ⁽³²⁾.

L'expression verbale «les ailes du désir» et l'expression filmique de cette même métaphore dans le film de Wim Wenders relèvent de deux stratégies différentes : dans une communication verbale, la comparaison directe du désir à un oiseau fait appel à nos facultés imaginative et associative dans les limites d'une relation nécessaire. Par contre, dans une transposition filmique, il devient presque impossible de comprendre le fonctionnement de la métaphore sans avoir recours à un ensemble complexe d'activités cognitives pour reconnaître et déchiffrer les relations entre les formes des objets et des êtres montrés à l'écran et leurs références respectives. Dans le film de Wenders, c'est à partir de la métaphore verbale énoncée par le titre que l'ensemble des métaphores visuelles investies dans la narration prennent sens : le film est amené à présenter une suite d'actions organisées dans l'espace/temps où s'agencent les éléments du décor, le jeu des acteurs, le dialogue et la musique pour mettre en image une abstraction aux multiples facettes, nommée le désir. La métaphore des ailes du désir prend son plein sens à la fin du film, lorsque l'ange immortel, angoissé par les questions de l'existence, perd ses ailes virtuelles et tombe sur terre, rejoignant par ce geste de rébellion le commun des mortels.

La rhétorique, tout comme la poétique, propose des outils d'analyse que le théoricien du film pourrait adopter à des fins descriptives, comparatives ou herméneutiques. C'est dans ce sens que nous tenterons d'explorer les diverses figures spatiales exploitées dans le film de la *hara*. Au centre de notre intérêt rhétorique se trouve la monstration de l'espace et ses diverses fonctions esthétiques, et au centre de

l'intérêt poétique se trouve l'organisation de cet espace en une suite signifiante (syntagmatique dans le sens de Christian Metz) plus ou moins cohérente.

À la lumière des poétiques littéraires proposées par les formalistes russes et plus tard par les structuralistes, une éventuelle poétique de l'espace populaire de la *hara* reste encore à défricher. Tzvetan Todorov estime que la poétique étudie la poéticité et la littérarité de l'œuvre, c'est-à-dire les propriétés sous-jacentes du discours littéraire, «non les formes littéraires déjà existantes mais, en partant d'elles, un ensemble de formes virtuelles : ce que la littérature *peut* être plus que ce qu'elle *est*. »⁽³³⁾ Refusant de séparer la forme du contenu, et soulignant le danger de cette dichotomie, Todorov propose d'analyser ce qu'il appelle les structures de signification. Le poéticien français Jean-Yves Tadié se penche sur le phénomène de transition entre les genres et tout particulièrement entre le roman et le poème, qui donne naissance, selon lui, au «récit poétique». La tâche de la poétique serait de rapprocher des œuvres littéraires de diverses époques, d'auteurs différents et de genres variés, de «regrouper des exceptions» qui n'ont pas été convenablement décrites⁽³⁴⁾.

En réfutant l'idée que le cinéma soit un langage, Jean Mitry avance que le langage filmique est un langage sans signes.

«[L'image filmique] n'atteint l'intelligible qu'à travers le sensible. En quoi l'expression visuelle – fut-elle des films les plus quelconques – est une *poétique*. Ce que j'ai avancé en disant que le cinéma n'était langage qu'au niveau de l'œuvre d'art, qu'il était *expression* avant d'être *signification*. »⁽³⁵⁾

La poétisation du paysage urbain au cinéma relève à la fois de la poésie comme expression et comme art du langage, des images, et des symboles, et de la poétique comme science des structures signifiantes, des répétitions rythmiques et de l'organisation discursive. Certains films réfèrent à l'espace populaire par les chansons et les dialogues. Il n'est pas rare de voir et d'entendre dans le film de la *hara* une chanson consacrée à l'espace du peuple et à *ibn al-balad*, dont les paroles sont l'illustration poétique d'un ensemble de convictions identitaires et nationales. La poétique de l'espace, c'est-à-dire la mise en forme signifiante des lieux, ne peut être dissociée de la rhétorique de l'espace, c'est-à-dire le recours constant à un système de symboles, moyennant des procédés métaphoriques (basés sur la comparaison et la substitution) et métonymiques (basés sur la contiguïté).

Toute mise en scène classique confond les deux démarches poétique et rhétorique dans le but de séduire et d'instruire. André Gardies distingue entre le cinéma classique et le cinéma de la modernité dans leur rapport avec l'espace en tant que lieu de signification et dans leur poétisation de cet espace. Pour reproduire l'homogénéité de l'espace réel, le cinéma classique tentera d'effacer la présence concrète de la caméra, au profit d'un effet de réel où se confondent le référentiel et l'illusoire, le perçu et le mémorisé. L'image classique cherche à gommer les traces significatives du cadrage, de l'acte d'énonciation, en optant pour la transition fluide et le respect des raccords visuels et sonores. Dans le cinéma de la modernité, contrairement au cinéma classique, «l'illusion d'un espace homogène et cohérent subit les plus vives atteintes lorsque le procès d'énonciation tend à se manifester. Des événements ont lieu là, sur l'écran, et non pas au-delà, qui fissurent la belle unité du récit.»⁽³⁶⁾ Dans *L'espace au cinéma*, Gardies reprend la distinction sémiologique entre le cinématographique (qualifiant le contexte) et le filmique (qualifiant le texte) pour fonder une typologie de l'espace en quatre catégories : l'espace cinématographique, l'espace diégétique et l'espace narratif, auxquels s'ajoute l'espace de réception du spectateur ou la salle de cinéma. L'espace cinématographique est lié aux conditions externes d'organisation de l'espace, c'est-à-dire la construction du décor en studio ou l'aménagement de l'espace du tournage en extérieur. Par contre, les deux espaces filmiques, diégétique et narratif, sont relatifs au texte filmique en tant que tel. L'espace diégétique au cinéma «impose l'évidence de sa présence et demande à être agencé, ordonné, structuré, organisé, en un mot construit par le spectateur, à partir des «instructions» et des «données» que le film lui fournit»⁽³⁷⁾. Mais Gardies ne fait que reprendre ici ce que Eric Rohmer avait déjà remarqué à propos du *Faust* de Murnau : « ce n'est pas de l'espace filmé que le spectateur a l'illusion, mais d'un espace virtuel reconstitué dans son esprit, à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit»⁽³⁸⁾. Mais tandis que Rohmer analyse l'espace au cinéma sous ses trois aspects pictural, architectural et filmique, Gardies propose d'analyser l'espace filmique à deux niveaux narratif et diégétique, autrement dit,

« celui de la «population» des lieux (en prenant en compte leur mode de figuration, les valeurs sémantiques dont ils sont porteurs et leur organisation relationnelle au sein du récit), celui de l'espace en tant que système à construire

(dans la relation entre le champ et le hors-champ, le visuel et l'auditif, mais aussi dans la relation cognitive par laquelle j'appréhende sa fonctionnalité au sein du récit). »⁽³⁹⁾

Gardies propose maintes catégories binaires pour l'analyse narrative de l'espace filmique, mais il nous semble nécessaire de s'en libérer afin de mieux comprendre la construction discursive de l'espace de la *hara* et les fonctions poétiques de ses diverses représentations. Nous examinerons dans les pages suivantes certaines dichotomies proposées par Gardies tout en soulignant les limites de leur flexibilité.

A. Le lieu et l'espace

Le lieu est pour l'espace ce que la parole est pour la langue : le lieu est particulier, manifeste, repérable et contingent, tandis que l'espace est général, latent, virtuel, et immanent. Le lieu fait sens à partir d'un nombre limité de traits qui sont puisés dans le savoir antérieur du spectateur, son savoir culturel, social et encyclopédique, tandis que l'espace est un système qui demande à être construit, interprété. Il existe selon Gardies, trois types de lieux filmiques qui puisent leur sens dans le réel : les lieux référentiels destinés à assurer l'ancrage réaliste ; les lieux embrayeurs où la parole est reine et qui permettent une sorte de pause actionnelle ; et les lieux anaphoriques où un seul élément se charge de représenter la totalité du lieu. Il est évident que certains lieux peuvent appartenir à deux catégories à la fois, comme les lieux anaphoriques investis d'une fonction référentielle et historique ou bien les lieux embrayeurs qui se chargent d'une valeur anaphorique. La procédure de différenciation des lieux consiste à les comparer en les mettant en confrontation les uns avec les autres, dans le contexte social d'une part et dans la suite filmique d'autre part. Gardies classe les lieux : 1) selon leur pouvoir fonctionnel par rapport aux actes des personnages (lieux du vouloir, du savoir, du devoir, du pouvoir) ; 2) selon leurs caractéristiques (horizontal/vertical ; symétrique/asymétrique ; circulaire/angular ; clos/ouvert ; englobant/englobé ; conjoint/disjoint ; privé/public ; profane/religieux ; interdit/autorisé) ; et enfin 3) selon les modalités énonciatives de l'unique et du réitéré, du virtuel et du réel, du présent et du passé.

Soucieuse de couvrir la quasi-totalité des formes et fonctions des lieux, cette typologie binaire fâcheusement scolaire n'a jamais été illustrée en détail dans l'ouvrage de Gardies. Toutes ses éventualités dichotomiques sont d'autant plus complexes, qu'elles se prêtent à toute sorte de critique une fois confrontées à l'analyse ponctuelle. Cependant, nous estimons utile pour la compréhension de l'image de la *hara* de nous inspirer de cette typologie sans rester esclave de son binarisme et sans nous enfermer dans sa logique oppositionnelle. Notre ambition n'étant pas de classifier les lieux de la *hara* filmique nous nous attarderons sur les lieux représentatifs et leurs fonctions discursives.

Les noms de villes, de quartiers ou de monuments célèbres constituent un élément essentiel de l'ancrage réaliste du film en renvoyant à des lieux référentiels connus. En ceci, le cinéma égyptien n'est pas étranger aux pratiques mondiales en vigueur, comme le suggèrent les titres de *Rome ville ouverte* de Rossellini ou *An American in Paris* de Vincent Minnelli. Depuis *Les costauds d'al-Husseiniyya* (Niazi Moustafa, 1954) jusqu'à *Le Kit Kat* (Daoud Abdel Sayed, 1991), en passant par *Le passage des miracles* (Hassan al-Imam, 1963), *Khan El-Khalili* (Atef Salem, 1966), *Al-Akmar* (Hecham Aboul Nasr, 1978), *Al-Batiniyya* (Houssam Eddine Moustafa, 1980) pour ne citer que quelques exemples, les noms des quartiers et des monuments connus ont participé à la perpétuation d'une connaissance plus ou moins historique, rehaussée d'une affectivité non négligeable. Situés dans le domaine de l'affectif, ces lieux indexés sur le réel, même si la plupart du temps ils sont construits en studio, accèdent grâce au cinéma au rang du mythe et acquièrent de ce fait un pouvoir incommensurable sur l'imaginaire et l'émotion des spectateurs. Lieu des mythes identitaires comme la mosquée historique d'Al-Akmar, protégée par les habitants du quartier contre le décret ministériel de démolition ou lieu des contes de bandits comme celui du fameux quartier des trafiquants de drogue, Al-Batiniyya (aujourd'hui disparu), les lieux référentiels sont perçus comme éternels témoins de l'Histoire. La trace ineffaçable qu'ils laissent sur l'écran et dans l'imaginaire demeure une réalité en soi pour les spectateurs.

Certains lieux embrayeurs comme la cage de l'escalier dans *La Volonté*, le toit de la maison dans *Le Marché Noir*, la voiture de promenade dans *Méfies-toi de*

Zouzou, où se rencontrent les amoureux, sont devenus au fil des représentations, des lieux plus ou moins romantiques, parce que clos, privés, secrets, interdits. D'autres lieux comme les coins de rue, les coins de café, les confins du quartier souvent plongés dans l'ombre, sont perçus comme les lieux mystérieux où se noue une conversation à des fins douteuses, où se tisse un complot, où s'accomplit un crime. La répétition des lieux embrayeurs, souvent sobres et déserts, permet de rythmer la narration en alternant les lieux de la foule et ceux du couple (amoureux ou criminel ou les deux à la fois), les images d'ensemble et les images rapprochées, les échanges collectifs et les dialogues en tête-à-tête. Une chanson d'amour peut avoir lieu sur un balcon, dans un jardin ou devant une fontaine. La chanson et son décor représentent des moments de pause/respiration de la narration, des espaces de transition à double fonction décorative et rassembleuse.

Les costumes peuvent être considérés comme des lieux anaphoriques annonciateurs du monde de la *hara*. Tout comme la photographie dans les écrits de Roland Barthes est assimilée à un «certificat de présence», les costumes sont des certificats d'authentification du réel. Le costume agit comme figure linguistique anaphorique qui se dit en disant : de l'identité, j'en suis l'emblème. Mais contrairement à sa fonction dans le langage verbal, l'anaphore au cinéma est une répétition qui affirme une présence au lieu de substituer un terme à un autre. Par leur présence et leur répétition, la *djellaba baladi* des *awlad al-balad*, le costume européen des *effendis*, l'*overall* des ouvriers et le caftan des cheikhs sont des éléments annonciateurs du lieu de l'action mais ils ne se substituent pas à celui-ci. Dans *Les apparences* (Kamal Sélim, 1945), le châle drapé de *bint al-balad* (la fille du pays) est un symbole d'appartenance mais aussi de chasteté et de séduction, mélange qui l'oppose à la fille dévergondée du pacha. Lorsqu'elle décide d'abandonner son châle pour se mouler dans une robe européenne, elle abandonne du même coup l'identité à laquelle elle prétend et la dignité qui la caractérise et la sublime.

Les lieux référentiels, embrayeurs et anaphoriques ont souvent une valeur synecdochique. Le bain turc dans les trois films : *Ton jour viendra*, *Le bain de Malatili*, et *Aïe...Aïe*, nous introduit au monde de la *hara* et réunit le présent des habitants à leur passé mythique, indispensable à leur identification.. L'architecture

ancienne du bain continue d'inspirer les réalisateurs aussi bien que les spectateurs, et l'érotisme du lieu discrètement plongé dans la vapeur fait allusion à ce mélange de séduction et de chasteté qui caractérise le discours sur le corps fait par les *films du pays*. Les arcades dans *La rue de l'amour* (Ezz Eddine Zoulficar, 1958) et plus tard dans *La ruelle de l'amour* (Hossam Eddine Moustafa, 1983) sont, de par leur forme répétitive, les lieux anaphoriques de la *hara*. Ce sont également les seuls vestiges qui rendent compte de l'espace populaire dans un cinéma de plus en plus pauvre en décors et en imagination. Dans le premier film, il s'agit de l'ascension sociale d'un jeune chanteur démuné, issu du quartier des musiciens populaires ; dans le deuxième (adaptation libre du film de Billy Wilder, *Irma la Douce*), il s'agit des mésaventures d'un policier déchu devenu proxénète dans un quartier de prostitution. La fonction des arcades, unique décor extérieur de la *hara*, changent dans chacune des deux «ruelles», de purs éléments décoratifs dans *La rue de l'amour* elles deviennent indices de la perte des valeurs dans *La ruelle de l'amour*, mais elles gardent toujours une dimension nostalgique pour le bon vieux temps, celui des musiciens populaires et de la prostitution légalisée des années 1940.

B. L'ici/là et l'ailleurs

Si l'espace est le lieu d'une monstration visuelle et d'une construction discursive, il exige une activité perceptive de reconnaissance, et une activité cognitive de structuration. Il est composé d'éléments, les lieux et les objets qui les occupent, et il exige une mise en relation de ces divers éléments et une analyse de leur signification et leur fonctionnalité. L'espace cinématographique s'organise selon un ordre ternaire d'un *ici* et d'un *là* et d'un *ailleurs*. André Gardies parle de la dimension «ailleurs» en introduisant l'espace du spectateur dans la constellation spatio-temporelle de la monstration/réception du film. . Le champ (*ici*) appelle souvent par extension un hors-champ (*là/ailleurs*). L'*ici/là* réfère au quotidien vécu des personnages, et l'*ailleurs* à leurs rêves souvent inaccessibles. Le fait de percevoir un champ et de supposer un hors-champ à chaque moment du déroulement du film, produit deux effets fondamentaux : l'expansion de l'espace diégétique et le surpassement du stade de la perception immédiate à celui de la construction

imaginaire, donc de la figuration. Tout hors-champ possède un pouvoir suggestif que certains théoriciens comme Jean Mitry ont mis en relief dans leurs réflexions sur l'espace filmique. Pour Mitry, le hors-champ est un *non vu* suggéré par le regard d'un personnage, par un son *off*, par un effet de miroir où le non-vu serait inclus subtilement dans le cadre. Les ellipses, au niveau temporel, seraient les équivalents du hors-champ au niveau spatial.

La relation entre le champ et le hors-champ s'inscrit au premier niveau dans la sphère rhétorique de la synecdoque : la partie (ici montrée) rend compte du tout (là, caché, suggéré). La ruelle renvoie au quartier dans sa totalité, le quartier renvoie au pays, métaphoriquement à la nation. Le champ et le hors-champ s'inscrivent au deuxième niveau dans la sphère de l'allégorie : si l'ici/là est une allégorie de la nation, l'ailleurs est souvent symbole de l'Autre, inquiétant et hostile par définition. L'expression « fils du pays » qui suppose déjà un lieu ici présent, le pays, implique aussi une absence généralisée : tous les autres fils de tous les autres pays.

A l'intérieur du couple ici/là, le hors-champ est parfois appréhendé sur le mode de la méfiance : le hors-champ c'est la mégapole dans son rapport conflictuel avec le quartier populaire. Nous le voyons dans certaines scènes du *Passage du mortier* où la ville, qui s'étend en dehors du monde clos de la *hara*, est représentée comme source des malheurs futurs qui frapperont les habitants de la ruelle. Le rapport entre le champ et le hors-champ est fixe au niveau de la représentation, c'est-à-dire au niveau du sens absolu assigné à chacun au sein du film. Cependant, ils échangent leurs places et leurs rôles chaque fois que l'intérêt de la narration se déplace ou change de perspective : à partir de la *hara*, la ville est un monstre séduisant, à partir de la ville/monstre, la *hara* est un paradis perdu. C'est pratiquement la même image qu'offre le film *Crabe* (Khairy Bichara, 1990), où un boxeur amateur issu du quartier de Choubra se laisse emporté par la séduction d'une riche millionnaire qui l'utilise comme amuseur public lors des soirées extravagantes qu'elle organise pour distraire ses amis. L'opposition flagrante des deux espaces n'empêche pas le spectateur de les retrouver l'un en présence de l'autre, la présence du boxeur dans la grande villa de la millionnaire rappelle la *hara*, le retour du boxeur à la *hara* garde les traces d'un monde féérique peuplé d'êtres séduisants, désœuvrés et sadiques. Le spectateur ne cesse de comparer

les lieux en incluant le hors-champ dans le champ, et de classer les personnages selon une échelle de valeurs conflictuelles irréconciliables, que les lieux viennent illustrer ou confirmer.

La poétique de la figuration de la *hara* repose, non seulement sur l'opposition d'un champ et d'un hors-champ antagonistes, mais surtout sur la répétition/variation du décor. Dans le même film, le montage alterné des scènes de la *hara* et de celles de la ville renforce l'opposition des deux espaces, des deux mondes. D'un film à l'autre, la répétition relève de la reproductivité de la recette : traditionnellement, la *hara* du cinéma se compose d'une place publique entourée de maisons et de boutiques, et surplombée par des marches ou des arcades menant vers l'entrée de la *hara* ou vers la ville. Dans les films des années 1980, les *haras* des prostituées sont des reproductions plus ou moins réussies des quartiers de prostitution des films des années 1950-1960 : la place publique tend à disparaître, mais les arcades et les cafés sont présents, symboliques de la *hara* traditionnelle du mélodrame classique. C'est le cas des ruelles construites en studio de *Cinq portes* et de *La ruelle de l'amour*. La tradition veut aussi que la grande ville, à l'exception de la *hara*, soit représentée par des intérieurs bourgeois où s'entremêlent les décorations de style occidentalisé hybride, et les usages les plus extravagants d'une collectivité montrée comme étant coupée de ses racines, étrangère à ses valeurs. L'élément récurrent de ces décors plus ou moins «contaminés» par l'Occident est le comptoir qui fait lieu d'un bar. Pour les croyants, qu'ils soient musulmans ou coptes orthodoxes (les chrétiens d'Égypte tout comme les musulmans rejettent la consommation de l'alcool), le bar symbolise le dévergondage des «autres», c'est-à-dire des égyptiens autres que *awlad al-balad*.

Véçu sur le mode imaginaire, l'ailleurs qui est un hors-champ lointain, n'a ni topographie ni temporalité définies. Dans *Le fils du forgeron* (Youssef Wahbi, 1944), le personnage principal étudie la polytechnique en Europe et retourne travailler dans la fabrique de son père, située dans le quartier natal. Le retour d'une mission d'étude à l'étranger fût un des éléments récurrents dans les films de l'époque où cet *ailleurs* énigmatique renvoie à un espace légendaire souvent redoutable. L'ailleurs occidental, symbole de modernité et d'oppression, est le plus souvent verbalisé, c'est-à-dire mis en récit, au lieu d'être montré c'est-à-dire mis en scène. Dans *Fille de la Haute*

(Youssef Wahbi, 1945), le pacha corrompu ne connaît de l'Europe que ses bars et ses danseuses (montrés cette fois-ci par une série de photomontages) tandis que le fils du paysan qui étudie, rien moins que la-polytechnique-en-Europe, passe sous silence les acquis scientifiques amassés de son séjour à l'étranger. Dans *Amérique Abracadabrante* (Khairy Bichara, 1996), les personnages, dont la majorité est issue de la *hara*, ne parviendront jamais à atteindre les États-Unis, cibles des rêves et sources de déceptions. Dans les années 1990, l'Amérique supplante l'Europe dans l'imaginaire cinématographique, qui renvoie franchement à un espace convoité, inaccessible, détesté, hideux et manipulateur. A cette époque également, les monarchies pétrolières du Golfe arabe représenteront les nouveaux lieux d'aliénation et d'humiliation, en particulier pour les travailleurs égyptiens issus de la bourgeoisie citadine et des couches populaires. Ce sont les lieux dont on parle mais qui sont rarement montrés à l'écran, contraintes budgétaires et censures à l'œuvre. Notons cependant que si l'on avait permis, dans les productions faites sous la monarchie, de parler de l'Europe sur un ton défavorable, et sous le régime de Sadate et de Moubarak de stigmatiser les États-Unis et les pays du Golfe, c'était parce que ces quelques allusions inoffensives n'auraient aucunement réussi à déstabiliser les alliances suspectes des régimes en place avec des alliés qui assuraient leur survie. D'autant plus que cet ailleurs, auquel on faisait souvent allusion, était généralisé, banalisé par des préjugés racistes et des stéréotypes liés à la représentation monstrueuse de l'Autre, et servait surtout à mettre en valeur l'espace présent, innocent et déresponsabilisé, de la *hara* et du pays natal.

C. Fragmentation/cohésion de l'espace

L'espace se présente comme l'un des facteurs essentiels de la cohérence narrative et discursive. Sur un registre plutôt psycho-ontologique que sémiologique, Henri Agel considère le film comme la réorganisation cohérente du monde réel et chaotique :

«Un film n'accède à sa plénitude que dans la mesure où le metteur en scène, perpétuant et prolongeant le geste créateur de Iaweh dans la Genèse, tire un monde organisé du chaos. (...) A la fois démiurge et personnage sacerdotal, le réalisateur fait d'un ensemble de virtualités encore confuses une réalité consistante et structurée. »⁽⁴⁰⁾

Contrairement aux points de vue narratologique de Gardies et spirituel de Agel, il nous semble que s'il y a une cohérence quelconque dans les films narratifs, elle n'est pas uniquement l'œuvre d'une construction spectatorielle homogénéisante, ni d'une vision structurelle d'un auteur démiurge, «grand horloger» des philosophies des Lumières. Cette cohérence est elle-même factice, parce qu'elle relève premièrement d'un désir d'imposer un sens à l'incohérence, deuxièmement de la fascination dans l'imaginaire narratif pour la logique linéaire qui organise la représentation à l'image d'un monde utopique où tout est harmonie, sens et cohésion. Ce monde utopique, disait le réalisateur chilien Raoul Ruiz, «a rendu irréal l'homme lui-même. C'est l'ère des fabrications en chaîne de reproductions des mondes parfaits, des mondes concevables, tous différents en apparence mais gouvernés par la même loi, «*l'evidentia narrativa*»»⁽⁴¹⁾ Jean-Paul Desgoutte remarque dans *L'Utopie cinématographique* que dans le cinéma, «il s'agit en effet non pas d'identifier du réel, mais de reconnaître du symbolique, d'interpréter un message.»⁽⁴²⁾

La fragmentation/cohésion de l'image filmique est une même et unique action qui se fonde sur une caractéristique essentielle du médium : la fragmentation des images filmées, imposée par le cadrage et le découpage, mise au service de la cohésion structurelle et narrative. Le spectateur perçoit un espace segmenté, découpé et monté, en même temps qu'un ensemble continu et cohérent d'images mouvantes qui rend intelligibles les différents aspects de l'objet filmé. Il perçoit les deux à la fois et les intègre les deux à la fois dans une action commune. Il accepte donc la fragmentation et participe à sa manière à la reconstitution de l'illusion d'un tout fini et harmonieux.

Pour le réalisateur Jun Sato, les relations spatiales de composition, d'ordre et d'articulation sont rétablies par raisonnement logique par le spectateur⁽⁴³⁾. Cette cohésion apparente est due en partie à la continuité temporelle, au son homogénéisant, au cadrage qui réduit au minimum la perception des mouvements de la caméra, ainsi qu'au travail de la narration qui recycle les fragments dans une structure narrative continue. Les images filmiques fragmentées rendent compte, grâce à la fiction, d'un espace cohérent dont les différentes composantes sont liées par une temporalité, une histoire, des événements, des thèmes récurrents. La fiction structure la fragmentation en créant des connecteurs spatio-événementiels.

S'inspirant de l'œuvre de Claudine de France, auteur de *Cinéma et Anthropologie* (1982), Jun Sato propose une praxéologie de la représentation de l'espace à l'écran, en analysant les trois éléments constitutifs de l'espace, à savoir sa composition, l'orientation des objets dans l'espace, et leur articulation (contiguïté/séparation). Pour rendre compte de la continuité de l'espace réel, masquée par la discontinuité de l'image filmique individuelle, le réalisateur adopte la stratégie de la présentation successive continue :

«[Dans un panoramique ou dans un travelling] l'image changeant d'un moment à l'autre ne permet pas de souligner l'organisation continue de l'espace, car une image est chassée par une autre ; mais la continuité spatiale elle-même est mise en valeur par la continuité temporelle de l'enregistrement, comme si le cameraman tâonnait le long d'un couloir. »⁽⁴⁴⁾

Mais selon Mitry :

«...le continu n'existe pas dans la réalité du monde physique, la continuité d'un mouvement ondulatoire n'étant jamais que la continuité d'une alternance. Autrement dit, ce que nous appelons le continu - ce qui est continu *pour nous* - n'est jamais que du discontinu non perçu. »⁽⁴⁵⁾

Plus loin, Mitry affirmera : « la continuité filmique est faite d'une série de fragments dont le déroulement continu n'est jamais qu'illusoire. C'est la continuité d'un *récit* et non du *réel*. »⁽⁴⁶⁾ Le réel est perçu d'une façon fragmentaire ; dès lors qu'il est reconnu, compris, il cesse d'être perçu. Le perçu est discontinu, il dure l'instant d'un regard avant d'être supplanté par une autre image perçue, et ainsi de suite. La monstration de l'espace filmique oscille entre la continuité et la discontinuité : le choix des angles de prises de vue, les mouvements de la caméra, ainsi que le montage image/son, participent à la création d'un espace homogène et continu dans les films classiques, d'un espace hétérogène et discontinu dans les films plus ou moins subversifs. Grâce à Eisenstein, le montage permet le développement descriptif et discursif du film et la mise en ordre des images à des fins idéologiques : passer de du fragment individuel à l'idée abstraite accomplie. La continuité dans ses films est donc hachée, fragmentée, et la fragmentation n'est plus déroutante, mais productrice de sens. Dans tous les cas, l'espace est perçu comme un élément essentiel de la question sur la continuité/discontinuité filmique : la figuration d'un élément récurrent de

l'espace tout comme le déplacement d'un personnage à travers l'espace, permettent la construction logique d'un espace continu, et soulignent du même coup la proximité des lieux, leur interaction, leurs contradictions. Mais la réalité filmique demeure discontinue tant que notre perception de cette réalité demeure sélective et conditionnée par nos expériences, nos compétences et nos affects.

Les mouvements d'appareil (panoramiques, travellings, etc.) amènent une modification dans la composition même de l'image, dans la grandeur des plans, tout en fondant une sorte de continuité spatiale. Par contre, le montage tend à fragmenter l'espace, par des coupures franches, sinon par des procédés différentiels du type champ et contrechamp ou des effets de transition comme la surimpression, le fondu et le fondu enchaîné. Les panoramiques successifs du début de *La Volonté*, montés dans une série de fondus enchaînés, montrent un espace horizontal aligné sur le même axe, dans lequel les rapports entre les lieux et les mouvements des personnages sont mis en relief de façon orchestrée et logique. Deux types de continuité se font lire dans ce panoramique inaugural : la continuité descriptive de l'espace, et la continuité narrative des mouvements des personnages au sein de cet espace. Le panoramique produit une continuité et une cohérence spatiales qui vont au-delà de la logique causale instaurée par le montage. Dans le panoramique de *La Volonté*, le rapport entre les éléments du décor n'est pas un rapport de cause à effet, mais un rapport de contiguïté dans lequel la fonction descriptive se charge entre autres de confirmer la cohésion territoriale. Par contre, les *establishing shots* fixes du début de *Khan El Khalili* (Atef Salem, 1966), de grandeurs moyenne et rapprochée, surchargés de détails en avant plan et en arrière plan, alternant les angles de prise de vue en plongée avec les prises de vue à l'échelle humaine, nous montrent un espace discontinu où la profondeur et la verticalité accentuent l'impression de fragmentation suggérée par le montage en coupures franches. Plus de 25 ans séparent les deux films. A cette même époque, en France, le classicisme du réalisme poétique avait cédé irrévocablement la place au rythme accéléré et franchement discontinu de la Nouvelle Vague.

Le phénomène de la fragmentation/cohésion co-présentes l'une dans l'autre se perçoit dans le passage d'un plan à l'autre, d'une séquence à l'autre mais aussi au sein du même plan, dans la même prise de vue, qu'elle soit fixe ou mouvante. Ce

phénomène s'accompagne d'un mouvement de compression/dilatation de l'espace, mais aussi de la durée que Edgar Morin appelle en 1956 «la grande métamorphose du temps par compression et dilatation.»⁽⁴⁷⁾ Lorsqu'il parle de l'espace dans *Faust*, Éric Rohmer identifie le double mouvement d'expansion et de contraction des objets et des acteurs. De même, Henri Agel en 1978, parle d'un espace dilaté par opposition à l'espace contracté. Et Gardies de reprendre cette dichotomie sous les qualificatifs opposés centripète et centrifuge. Tout comme Morin présuppose un moment défini à partir duquel se mesure la durée du film, soit son début, les trois auteurs de l'espace cinématographique, Rohmer, Agel et Gardies, présupposent l'existence d'un centre potentiel autour duquel et par rapport auquel se décident les mouvements dans l'espace. Le souci de garder l'image «au foyer» reflète le désir de maintenir l'objet central focalisé, net, aux dépens des objets périphériques qui peuvent demeurer hors focus, flous. Le perfectionnement des objectifs à court foyer utilisés par l'opérateur Greg Toland dans *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), confondra le point central à partir duquel s'arrangent les objets et les êtres dans le cadre. Ces objectifs seront utilisés en Égypte par Henri Barakat (Cf. *Le crime de mon père*, 1945) dans la même perspective de Welles, c'est-à-dire dans le but d'échelonner l'espace interne du cadre sur deux plans ou deux niveaux mis au foyer de façon concomitante. La technique de la profondeur du champ instaurée par Welles semble perfectionner, sinon palier à l'insuffisance d'autres effets comme la surimpression ou le *rack focus*⁽⁴⁸⁾. En suivant la logique mystique d'un Henri Agel, l'espace populaire de la *hara* serait apparenté à un espace contracté, compressé, centripète, clôturé, dont la figure ultime serait le labyrinthe, ce huis clos rehaussé d'une valeur traditionnelle invariable qui remonte à l'époque glorieuse des cités dites islamiques du Moyen Âge. Ce même espace se dilaterait non pas grâce à un présupposé hors-champ qui serait la ville, mais grâce à sa nature historique et à sa fonction mystique. La danse et le chant comme pratiques rituelles anciennes, reprises inlassablement par le film égyptien classique, concentrent l'univers dans le monde clos de la ruelle et assurent le lien avec, à la fois la tradition, et la magie de l'appartenance à une communauté unie par l'imaginaire. Le resserrement est ainsi la source d'une dilatation absolue. Encore une fois, l'opposition souvent perçue comme une séparation, la fragmentation vs la cohésion, la compression

vs la dilatation, relève d'une concomitance esthétique qui rejoint les deux bouts de la dichotomie dans l'ici-maintenant de la figuration.

D. Le descriptif et le narratif

La problématique de la narrativisation de l'espace est liée à l'opposition à présent classique entre description et narration, étudiée par les narratologues et les sémiologues de la littérature et du cinéma. Dans son article sur les problèmes de dénotation, Christian Metz remarque à juste titre :

« Au cinéma comme ailleurs, la description est une modalité du discours, et non point une propriété substantielle de l'objet de ce discours ; le même objet est descriptible ou racontable, selon la logique propre de ce qu'on nous en dit. (...) Dans le syntagme descriptif, le seul rapport intelligible de coexistence entre les objets que nous présentent successivement les images est un rapport de coexistence spatiale. »⁽⁴⁹⁾

À la suite de Metz, Jun Sato situe la description et la narration par rapport au temps en remarquant:

« ...nous préférons envisager la description dans un sens plus restreint, comme la présentation des caractères statiques ou a-temporels des êtres montrables. Nous l'opposons alors à la narration, laquelle - toujours dans cette même perspective - s'attache à la présentation des caractères dynamiques ou temporels des êtres montrables, notamment leur action. »⁽⁵⁰⁾

Au cinéma, le plan descriptif coïncide souvent avec le plan général, comme on l'a vu dans les images documentaires qui inaugurent nombreux films de la *hara*. Une sorte de degré zéro de la narration s'installe dans le plan général où ce qui est donné à voir semble être une reproduction fidèle d'une tranche du monde sensible dans un état statique. Evidemment, le cadrage dévoile un choix narratif, un désir déclaré ou non de raconter par un plan fixe ou par un mouvement panoramique quelque chose qui ressemble à une histoire. Par contre, le plan d'ensemble, moins large que le plan général, met en scène l'activité d'un ensemble de personnages, la foule en l'occurrence, rassemblant ainsi le descriptif et le narratif dans un même élan, dans un même espace/temps. Le montage des plans généraux et des plans moyens ou rapprochés instaure un rapport entre le tout et la partie, et permet d'enrichir la

dénotation du plan général par une connotation symbolique du plan rapproché. En d'autres termes, dans le film classique de la *hara*, après une vue générale des quartiers du Vieux Caire, les images rapprochées d'une vieille mosquée, d'une moucharabieh ou d'un coin de café populaire sont à la fois descriptives et symboliques. Le monde de la *hara* se rétrécit, se résume, la partie renvoyant toujours au tout selon la formule de la synecdoque, et l'action narrative trouve son point d'ancrage dans un lieu défini : le moulin à l'huile dans *La Sangsue*, le café dans *Le Passage du mortier*, la maison familiale dans *L'impasse des deux palais*, voire l'arène de box dans *Crabe* ou le salon du bordel dans *Mendiants et orgueilleux*.

La grammaire du cinéma, aujourd'hui désuète, (Cf. Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, 1955) classe les plans suivant l'échelle de grandeur tout en assignant à chaque grandeur de plan une signification plus ou moins fixe. Si cette démarche est fondée sur des acquis linguistiques qui ne s'appliquent que de façon arbitraire au cinéma, la démarche plutôt philosophique de Gilles Deleuze tout en s'inspirant de ces classifications, mettra en relief le rôle du montage dans l'agencement de ce qu'il appelle les images-mouvement (Cf. *Le Cinéma I, L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, 1983). Les plans ne sont plus perçus dans leur singularité comme producteurs d'un sens préalable à leur contenu, mais dans leur combinaison ou leur agencement, capable de mettre en relation la grandeur du plan, son contenu iconique et sa signification d'une part et les diverses fonctions du montage/mixage d'autre part.

Prenons quelques exemples de la fonction du montage dans la production du mouvement, et donc dans l'évolution du processus narratif. Dans l'œuvre de D. W. Griffith, la composition organique du montage repose, selon Deleuze, sur un ensemble de parties différenciées qui sont souvent prises dans des rapports binaires, grâce au montage alterné, parallèle et rythmique. L'alternance ne se fait pas uniquement à l'échelle des grandeurs des plans (plan d'ensemble, gros plans), mais elle rythme le montage qui passe des agencements lents à d'autres plus accélérés selon les besoins de la narration. Cette conception organique du montage n'est pas étrangère aux récits à tiroir des Mille et Une Nuits, où l'emboîtement d'un récit dans l'autre n'est pas seulement un procédé de style mais aussi une façon codée et structurée de concevoir le

monde à partir d'une entité globale qui contient des entités partielles séparées. L'espace de la *hara* comparé à l'espace de la ville (palais de pachas, centre-ville des affaires, quartiers résidentiels) se présente, grâce au montage parallèle, comme l'héritier à la fois de la vision organique unitaire de Griffith et de l'espace parcellaire éclaté des contes arabes. Autre alternative de l'oscillation que nous venons de souligner entre la fragmentation et la cohésion.

Contrairement à Griffith qui pousse l'alternance du montage jusqu'à l'extrême dans *Naissance d'une Nation* (1915) et *Intolérance* (1916), les cinéastes égyptiens qui auront recours à cette procédure le feront au niveau de la séquence plutôt qu'au niveau du film, pour des fins symboliques plutôt que structurelles. Salah Abou Seif, dans *Le Bain de Malatili*, alterne entre une scène de bordel où son héroïne (une prostituée) se donne à contre cœur à un riche propriétaire foncier, et une scène de séduction où le héros (un jeune homme naïf issu du milieu paysan) est reçu par un peintre homosexuel (présenté comme un pervers psychopathe) qui l'invite à danser. Métaphoriquement, la danse se substitue à l'acte sexuel qui serait de toute évidence interdit par la censure. Le montage alterné des deux séquences rejoint les deux espaces clos, éclairés d'une lumière rougeâtre et encombrés par une multitude d'objets qui gênent le mouvement des personnages ; les deux espaces physiquement séparés sont porteurs d'un ensemble d'interdits sociaux et moraux que le réalisateur n'hésite pas à relier ensemble tout en les condamnant. L'intellectuel homosexuel transgresse, rien que par sa présence dans la fiction, un des tabous du cinéma égyptien, mais il semble aussitôt demander pardon au spectateur en justifiant sa «perversité» par un rapport malsain avec sa mère ou par un scepticisme existentiel vis-à-vis du monde extérieur (des images incises le montrent en tenue hippie se promenant dans les rues de la ville ou s'arrêtant devant les vitrines d'une librairie, sous les regards réprobateurs de la foule) La séquence se termine par une suite de plans généraux de la place *Talaat Harb* au centre-ville cairote, ensuite du pont *Octobre* reliant les deux rives du Nil, à l'aube. Le jeune héros avance lentement vers la caméra, errant dans une ville morne aux couleurs incertaines, piégé par les lignes enchevêtrées des berges du Nil et des ponts qui se déploient à l'horizon comme une toile d'araignée.

Outre le rôle du montage dans la construction narrative, il s'agit souvent d'une association plus organique entre le descriptif et le narratif donnant lieu à ce qu'on pourrait appeler un espace *actantiel* ou plus traditionnellement un espace-personnage. L'espace décrit fonctionne effectivement comme un actant dès lors qu'il cesse d'être l'auxiliaire descriptif de la narration. En accordant à la *hara* le statut et la fonction de l'adjuvant (selon le schéma actantiel de Greimas), les cinéastes comme Kamal Sélim, Youssef Wahbi, Salah Abou Seif, et Niazi Moustafa, l'ont souvent confronté à un espace opposant, le palais du pacha ou les maisons bourgeoises des quartiers résidentiels. Une distance sépare les deux espaces, physiquement et esthétiquement parlant, sur les axes horizontal/vertical, et à partir des positions ouvert/fermé, dynamique/statique. La *hara* s'organise comme un espace étendu horizontalement, où maisons et boutiques s'agencent à des hauteurs limitées comparées à celles de la ville moderne, et où la foule est présente dans toute son épaisseur. C'est également un espace ouvert, où les multiples échanges entre les habitants et leur environnement ne cessent de modifier les rapports de forces instaurés au sein de la *hara*. Si l'espace s'étend horizontalement, la hiérarchisation des rapports hommes/femmes, pères/fils, adultes/enfants, riches/pauvres se déploie sur l'échelle imaginaire des valeurs, à la fois dans l'espace ouvert de la place publique et dans l'espace plus ou moins fermé du foyer. Notons cependant que la *hara* est perçue comme un lieu de transition et de passage, tout comme une partie de la maison est considérée comme un lieu de rencontre. Il est rare qu'une maison soit véritablement «fermée» aux visiteurs, contrairement au palais du pacha protégé derrière plusieurs barrières (enceintes, entrées, gardiens).

Le rapprochement des deux espaces antagonistes est cependant possible grâce au montage alterné, et diégétiquement, grâce aux déplacements des personnages. L'héroïne du film intitulé *Le cœur a ses raisons* (Helmi Halim, 1956), qui habite au quartier populaire de Boulak, traverse un pont qui relie son quartier à celui, riche et huppé, de Zamalek, où réside son amoureux. Par le même geste, elle réalise le rêve d'ascension sociale qui hante les jeunes et belles Cendrillons des contes de fées, et triomphe de sa condition sociale inférieure à celle de son amoureux. Le pont est ici

une métaphore spatiale qui renvoie à la possible communication, malgré l'abîme qui les sépare, des deux mondes opposés.

Il est cependant difficile de distinguer entre la fonction descriptive et la fonction rhétorique d'un plan, comme il est difficile de trancher sur l'opposition des usages métaphoriques et des combinaisons métonymiques au sein d'une séquence filmique. L'intérêt des séquences descriptives dans les films de la *hara* va au-delà de la fonction informationnelle, et réside dans leur fonction poétique et rhétorique indéniable. La contiguïté des deux mondes, dans *Le cœur a ses raisons*, est possible grâce au pont, et leur rencontre finale substitue au pont le sentiment d'amour et de reconnaissance dont il est investi, lorsque le pacha s'avère être lui-même un *ibn al-balad*. Toute métaphore renvoie à une substitution, à une comparaison, mais elle peut aussi être fondée sur une métonymie, c'est-à-dire sur un élément relatif à l'objet remplacé. « Beaucoup de métaphores cinématographiques, écrit Christian Metz, enveloppent en elles des métonymies. L'association par contiguïté a quelque chose de plus «facile», et par-là de facilitant : la métaphore en profite. »⁽⁵¹⁾

Les opérations métaphoriques dans le cinéma, tout comme les opérations métonymiques, se déploient sur les deux axes filmiques de la sélection et de la combinaison. Dans un cinéma pudique parce que censuré comme le cinéma égyptien (comparable en cela aux cinémas indien et iranien), des images métaphoriques stéréotypées comme celles des vagues qui se heurtent violemment contre une plage rocheuse, finissent toujours par remplacer les scènes d'amour physique jugées indiscretes ou immorales. La voix *off* du muezzin, faisant l'appel à la prière, associée au châtiment ou à la miséricorde de Dieu, tout dépend de la situation narrative dans laquelle s'intègre cet appel, remplace dans la chaîne filmique des images explicites de la dégradation ou du repentir du personnage. La flamme d'une bougie qui s'éteint, se substitue souvent à la représentation d'une mort douloureuse, la mort étant un des tabous sociaux explorés par la pratique métaphorique dans les mélodrames égyptiens classiques. Nous pouvons parler d'un usage métonymique de ces mêmes éléments lorsqu'ils sont associés dans la même séquence au personnage ou à la situation auxquels ils renvoient : c'est le cas par exemple où alternent les images des vagues avec celles d'une scène d'amour. La substitution complète d'une scène d'amour par

des images descriptives d'une mer mouvementée permet de déceler l'usage métaphorique des vagues.

Un élément métonymique en étroite relation avec le personnage principal peut être montré en même temps que ce personnage ou séparé de lui dans un plan indépendant. Metz propose comme exemple de métonymies filmiques (mise en syntagme ou mise en paradigme), les deux plans de *M. le maudit* de Fritz Lang, où tout d'abord la fille et son ballon sont montrés ensemble (rapport de contiguïté), ensuite le ballon est montré seul, pris dans les fils électriques à la suite du meurtre de la fille (rapport de substitution). Le ballon dans sa deuxième apparition remplace ainsi l'image du cadavre. Un exemple similaire de l'usage métonymique dans un film égyptien peut être décelé dans *Les Costauds de Husseinya* (Niazi Moustafa, 1954) : trois photos encadrées se succèdent sur le mur du café qui représente symboliquement l'espace public du peuple. Il s'agit de la photo du bon costaud, légitime défenseur du quartier, celle de son illégitime concurrent qui réussit à l'écarter pour s'emparer du pouvoir, et finalement celle du commissaire de police, représentant de l'État, qui finit par faire la paix et imposer l'ordre. Les différents usages des photos peuvent être interprétés comme étant des usages métaphoriques ou métonymiques. Chacune des trois photos renvoie, à un moment ou l'autre du récit, à l'autorité dominante plus ou moins respectée. Chacune se substitue au personnage qu'elle représente créant ainsi, rien que par sa présence, une métaphore de l'autorité : celle d'un dictateur juste et éclairé (le *futuwa* comme équivalent populaire de Nasser), celle d'un tyran haï et corrompu (le *baltagui* illégitime), et celle enfin d'un délégué du gouvernement (le commissaire de police). Métonymiques, ces photos sont suspendues dans d'autres scènes au-dessus de la tête de leur propriétaire pour confirmer le triomphe du nouveau gagnant au moment où il réussit à usurper le pouvoir.

Metz ne poussera pas ses questionnements plus loin que la constatation des rapports linguistiques et psychanalytiques entre le travail d'évincement ou de déplacement d'une part, et le travail de condensation ou de cumul de l'autre :

« Deux éléments filmiques, je l'ai dit, peuvent être unis ou plutôt unis-séparés (tout se passe donc jusqu'ici comme en psychanalyse) par une poussée virtuellement substitutive, sans que cette tendance soit forcément menée à son terme en tel passage précis d'un film que l'on analyse : un des motifs «veut» chasser l'autre du texte, mais on garde la possibilité de déterminer s'il n'y est

pas encore parvenu, en sorte que les motifs restent co-présents dans le film et y forment syntagme ou s'il l'a décidément évincé en se «gonflant» de lui, créant ainsi un paradigme. »⁽⁵²⁾

Mais alors quel impact pourrait avoir une opération métaphorique ou une opération métonymique sur la fragmentation/cohésion d'une séquence, ou sur la totalité du texte filmique ? Seraient-elles des pauses qui rompent en quelque sorte la continuité fluide de la narration, tout comme le plan descriptif (plan général, panoramique, travelling) est considéré comme le lieu d'un arrêt atemporel et statique des êtres et des objets montrés? Il nous semble plus adéquat de parler ici non pas de la fragmentation comme fonction inhérente du médium, mais plutôt de la discontinuité perpétuelle et régénérée comme le propre des opérations paradigmatiques de sélection/évincement et celles syntagmatiques de combinaison/condensation. Jean Mitry appelle ce phénomène «la continuité d'une alternance »⁽⁵³⁾. Outre sa fonction esthétique, la figure rhétorique assure tout comme le plan purement descriptif, coupé du temps du récit, cette continuité d'alternance selon laquelle l'unité parcellaire (le plan, la séquence) et l'entité globale (le film) sont renforcées par un montage parallèle ou alterné et rentrent ainsi dans une sorte de symbiose.

E. Organisation géométrique de la *hara*

Le descriptif et le narratif dans le cinéma ne relèvent pas seulement de la grandeur des plans, ni de leurs fonctions rhétoriques, ils relèvent également de l'organisation géométrique de l'espace. Au cours de son histoire, le cinéma réaliste égyptien a privilégié un certain nombre de figures géométriques, soit pour des raisons techniques (faciliter le mouvement de la caméra à l'intérieur de décors étroits), soit pour des raisons économiques (amortir le coût de production). Nous utilisons le mot figure ici dans le sens le plus large de représentation visuelle d'une forme. Or les deux formes qui ont prévalu tout le long de l'histoire du cinéma égyptien sont le demi-cercle et le rectangle. Il existe cependant des exceptions, des formes qui échappent à la logique transparente des films classiques, comme par exemple la forme du labyrinthe.

Nous pouvons constater que les cinéastes classiques et modernes se préoccupent très rarement de rendre compte de cette forme, qui est cependant la forme

dominante de la *hara* traditionnelle. Le labyrinthe est uniquement présent *en puissance* dans les films de la ruelle, suggéré par un hors-champ virtuel ou bien montré dans des décors construits. Dans *Le porteur d'eau est mort* (Salah Abou Seif, 1977), le labyrinthe d'une *hara* voisine est suggéré par le décor où les ruelles constituent une sorte de zigzag dans les méandres duquel le promeneur se heurte souvent à un mur. *La Faim* (Ali Badrakhane, 1986) et *Le Kit Kat* (Daoud Abdel Sayed, 1991) suggèrent l'entrelacement des ruelles par des tournants inattendus ou des débouchées soudainement possibles. Le film de Ossama Fawzi, *Le paradis des démons* (1999), offre l'exemple d'un labyrinthe déroutant jusqu'à la panique, où la *hara* nocturne et déserte donne libre cours aux actions diaboliques des personnages. Comme l'avait bien remarqué le réalisateur Jun Sato, dans ces cas précis, il ne s'agit pas de rendre accessible le labyrinthe, mais de «souligner la vanité d'une compréhension de son agencement»⁽⁵⁴⁾. Cette incompréhension épouse le regard hagard du personnage perdu, qu'il soit un homme écrasé par la perte et la mort comme le porteur d'eau dans le film de S. Abou Seif ou bien un délinquant assoiffé d'aventure et de pouvoir comme l'agresseur qui attaque impulsivement ses amis dans le film de O. Fawzi. L'enchevêtrement des voies rectilignes du labyrinthe neutralise du coup l'importance du centre, seuls comptent le début et la fin, le déclenchement de l'action et son dénouement.

La figuration topographique de la *hara* obéit principalement à deux formes géométriques, deux tracés dominés par la ligne courbe et la ligne droite : le demi-cercle et le rectangle. Le demi-cercle reproduit un point de vue théâtral, général, globalisant et panoramique, le rectangle un point de vue plutôt cinématographique profitant à la fois de la profondeur de champ, du changement de la grandeur des plans dans la même prise de vue, et de la fragmentation due à la coupe franche. Les *haras* de Kamal Sélim dans *La Volonté* et de Salah Abou Seif dans *Ton jour viendra* s'organisent en forme semi-circulaire, accentuée dans le deuxième film par une arche à l'entrée de la *hara*. Dans le cinéma de facture classique, le demi-cercle permet une souplesse et une ampleur de mouvement et connote un désir de tout embrasser à la fois, par les panoramiques traditionnels ou bien par les travellings latéraux. À la même époque, Kamel Telmissany, dans *Le Marché Noir*, inaugure la représentation

rectangulaire de la *hara*, où le parallélisme des lignes renvoie à l'opposition idéologique des personnages : d'un côté les marchands corrompus, tel l'épicier et le boulanger, de l'autre les habitants éduqués de la *hara*, tel le barbier et l'*effendi*.

La figure rectangulaire où maisons et boutiques s'affrontent, indiquant par leur affrontement les positions dramatiques des personnages, prédomine dans *La ruelle des fous* (1955) de Tawfik Saleh, *L'impasse du mortier* (1963) de Hassan El-Imam, *Khan-el-Khalili* (1966) de Atef Salem, *Le vendeur d'eau est mort* (1977) de Salah Abou Seif, *La Faim* (1986) de Ali Badrakhan. Physiquement parlant, la place publique rectangulaire est conçue comme une ruelle plus large que les autres, à partir de laquelle sont issus des culs-de-sac, des ruelles plus étroites ou des venelles menant vers la ville. La forme rectangulaire nuance les rapports entre les divers éléments constitutifs du décor, grâce à la profondeur de champ, à l'opposition des lieux, à la proximité/éloignement des bâtiments.

Rares sont les cinéastes qui rompent avec la circularité des lignes courbes et la binarité des rectilignes parallèles en introduisant des éléments décoratifs intercepteurs. C'est le cas du café dans *Le Sixième Jour* (Youssef Chahine, 1986) et du mausolée dans *Les Violettes sont bleues* (Radwan El-Kachef, 1992) qui sont construits au bon milieu du décor. Ce décor irrégulier perturbe la symétrie adoptée d'office et rompt avec l'équilibre traditionnel de l'image de la *hara*. Le café et le mausolée auraient la même fonction que le pont dans le célèbre texte de Heidegger «Bâtir, Habiter, Penser» : ils ne prennent pas place en un lieu, mais c'est seulement à partir d'eux que naît le lieu.

En terme de composition scénographique, la surface, la façade, l'extérieur aplati, qu'ils soient en forme de demi-cercle dont les lignes de fuite sont toujours proches de la surface écranique ou en forme de rectangle dont les lignes de fuite marquent une certaine profondeur de champ, sont les images privilégiées de la *hara* dans le cinéma égyptien. Les façades des maisons et des boutiques, tournées vers l'œil de la caméra pour s'exposer au regard du spectateur, servies par les panoramiques et les travellings latéraux, permettent de multiplier le volume et la superficie d'un espace traditionnellement réduit, exigü. En profondeur, les figures rectangulaires, les arcades et les escaliers menant vers l'extérieur de la *hara* tracent les frontières des lieux et

suggèrent mystérieusement un espace étendu hors-champ. Tout décor cinématographique, au sens large et usuel du mot, est constitué de façades et d'intérieurs, et c'est la dialectique et l'alternance du dehors et du dedans, de l'externe et de l'interne qui permettent l'évolution de l'action dramatique.

La construction d'un espace unifié à partir des données visuelles offertes par l'image fragmentée se fait grâce aux premiers plans descriptifs de l'espace, à la direction des mouvements dans le cadre, au montage «tonal» dans le sens d'Eisenstein. Par cette fragmentation, la *hara* retrouve sa forme labyrinthique originale, un labyrinthe qui serait l'obsession phobique de la façade qui se répète à l'infini. Le demi-cercle renvoie, symboliquement, aux notions d'homogénéité, de contiguïté et de stabilité, tandis que le rectangle symboliserait l'affrontement ou le parallélisme. Au niveau de l'achèvement et de la clôture inspirés par la forme circulaire, la cartographie de la ville ancienne a probablement influencé l'image cinématographique : maints films cités au cours de notre analyse se sont attachés à délimiter un espace concentré, plus ou moins circulaire qui reproduit la globalité cartographique de la vieille ville. Par contre, la représentation de l'espace médiéval dans les lithographies des voyageurs occidentaux (gravures de *La Description de l'Égypte*, dessins de David Roberts au XIX^e siècle, photographies de Thomas Cook, etc.) souligne le plus souvent la forme rectiligne de la ruelle. C'est la même opposition qui préside aux deux formes géométriques précitées : le cercle (la cartographie) est réservé à la représentation du tout, le rectangle (les lithographies) à celle de la partie.

Plusieurs films commencent par un plan d'ensemble de la *hara*, dont l'entrée voûtée occupe le tiers haut de l'image. Un *travelling avant* nous introduit ensuite dans l'espace central, en passant sous l'arc de l'entrée, comme par exemple dans *Ton jour viendra*, *Le porteur d'eau est mort* (S. Abou Seif, 1953 et 1977) et *Les Gueux* (Hossam Eddine Moustafa, 1986), etc. Entrer et sortir de la *hara* sont deux mouvements répétitifs que l'on retrouve dans pratiquement tous les films qui traitent du sujet. D'où l'importance de mettre en relief, dès le début du film, la galerie voûtée traditionnelle. Mouvement quotidien pour les fonctionnaires qui travaillent à la ville, pour les marchands ambulants et pour les femmes dans leurs expéditions de shopping, ce mouvement donne accès à la *hara* ou bien interdit l'accès à ceux qui ont transgressé

les lois du quartier. Il n'y a souvent qu'une unique entrée à la *hara*, et elle est la plupart du temps montrée dans les scènes introductives comme un espace unifiant et globalisant, symbole de cohésion ou d'exclusion.

Sortir de la *hara* c'est trouer symboliquement la bulle invisible et protectrice du lieu, c'est se noyer dans le tourbillon le monde mystérieux et hostile que symbolise la grande ville. Quitter la *hara* correspond à une violation des lois de l'attraction, à une perte irréversible de l'équilibre. La *hara* de *L'impasse du Mortier* est conçue en forme de rectangle dont le quatrième côté est un écran transparent à travers lequel la caméra «espionne» les personnages. Happée par la ville moderne, l'héroïne du film quitte sa ruelle en quête de fortune et d'amour. Elle finit par sombrer dans le péché, devenue chanteuse alcoolique, presque une prostituée. Après une rixe au cabaret, elle retourne mourir dans sa ruelle, la poitrine transpercée par une balle. Le même destin tragique sera réservé au personnage principal dans plusieurs autres productions : *Le Corps* (Hassan El-Imam, 1955), *Mon amour brun* (Hassan El-Seifi, 1958), *Début et fin* (S. Abou Seif, 1960) d'autant plus tragique qu'il souille *bint al-balad* (la fille du pays), porteuse des valeurs morales du milieu (honneur et chasteté mariés à beauté et séduction). Le mélodrame joue un rôle décisif dans la détermination de ce sort ; car la femme quitte la *hara* et l'homme aussi, à une différence près : la femme est condamnée parce qu'elle transgresse les lois morales et sociales et doit subir un châtement, contrairement à l'homme qui progresse vers la ville, sa quête et ses ambitions étant souvent légitimes et pardonnées.

L'organisation géométrique de l'espace *hara*, par ses tracés et ses façades, renvoie à une mise en forme théâtrale qui ne cesse d'inspirer les cinéastes les plus attachés au réalisme classique et ceux qui se sont révoltés contre ce réalisme à la fois. La théâtralisation de la *hara* relève d'une activité sociale doublement métaphorique. L'espace physique, lieu privilégié des pratiques socioculturelles de la communauté populaire et du groupe spécifique des cinéastes, est aussi un espace social, conçu et vécu au sein d'une médiation rituelle. Les rituels de la vie quotidienne, qu'ils soient religieux ou séculiers, sont des pratiques théâtrales par excellence, médiatisées dans l'espace et dans le cinéma, pour vaincre le temps et assurer la communication et la régulation sociale. Ces rituels font partie de la mythologie communautaire.

Chapitre 2

Mythologie communautaire

Dans le cinéma, le mythe de la *hara* doit sa force d'être à l'incarnation matérielle (visuelle) d'un espace donné pour «réel» ou du moins pour vraisemblablement réel, donc présent. Cet espace est d'autant plus présent *hic et nunc* que mythique, le mythe participant souvent à la perpétuation d'un présent éternel, autrement dit d'un passé présentifié. La *hara* comme mythe a trouvé, dans le discours cinématographique, un point d'ancrage solide et convaincant, en tant que «métaphore spatiale de l'unité corporelle des individus»⁽¹⁾, selon l'expression de Michel Maffesoli. La réalité cinématographique étant elle-même construite sur une illusion, la rencontre entre les deux mythologies (celle de la *hara* et celle du cinéma) s'est vite cristallisée autour de la figure du microcosme édénique, anhistorique et unificateur. Le rôle du cinéma fut de favoriser la consécration du mythe de la *hara* grâce à sa puissance suggestive et à sa fonction de catalyseur de la conscience collective. Le cinéma a créé une communauté imaginaire avec sa mythologie populaire foisonnante, dans laquelle nous repérons sinon des divinités, du moins des héros, des hommes déchus et des monstres modernes. Une typologie des personnages représentés au sein de ce microcosme nous permettra, au troisième chapitre, d'élucider le processus de création et de perpétuation de ce mythe par le stéréotype et la répétition.

Dans le langage social dominant, le mot *hara* représente un «*pattern*» qui facilite l'identification et la différenciation de plusieurs catégories, une «sous-culture» qui s'impose grâce, en partie, à la territorialité partagée. L'hétérogénéité de la population et ses diverses aspirations deviennent harmonie et cohérence par le fait,

quasiment sacré, que cette population partage le même espace physique sur lequel s'est bâtie la civilisation islamique médiévale en Égypte. Le sentiment de continuité spatio-temporelle, qui hante aussi bien les habitants des anciens quartiers populaires que les sociologues urbains, repose sur la présence des monuments historiques anciens, qui témoignent de l'ancienneté du quartier, pour exprimer la permanence de sa personnalité urbaine, pour s'ériger en symboles, en chefs-d'œuvre uniques de la glorieuse histoire arabo-musulmane passée. Dans l'impossibilité de restructurer cet espace ancestral, sacralisé par le Temps, la proximité des lieux vénérés devient une obligation, et la cohésion, un impératif de survie. A l'hétérogénéité de la population métissée au fil des conquêtes, répond l'apparente homogénéité de l'Histoire, perçue ou imaginée à travers la permanence architecturale islamique du Vieux Caire.

La *hara* est aussi un espace social qui se caractérise par son aspect populaire archaïque et son statut communautaire pauvre. Suite à la modernisation du Caire au XIX^e siècle, la *hara* fut abandonnée aux couches défavorisées de la société. Son anatomie urbaine et sociale en était la cause et l'effet : insalubrité de l'habitat, bâtisses effondrées ou sur le point de l'être, ruelles incommodes et sinueuses où se multiplient de petits commerces traditionnels, paupérisation de la communauté, etc. Dorénavant, la *hara* deviendra, dans le langage courant de la bourgeoisie cairote, le lieu d'un mépris social et d'une catégorisation différentielle ; mépris pour tout ce qui est resté figé dans le temps, contraire au progrès, archaïque et dégénéré, et catégorisation d'une masse illettrée prise comme un tout indivisible, située au plus bas de l'échelle sociale.

Les mêmes phénomènes d'abandon ou de mépris se sont produits, à quelques différences près, par exemple dans la *hara* de la capitale tunisienne, habitée par la communauté juive de Tunis, étudiée par Paul Sébag, et plus généralement dans les cités islamiques du Moyen Orient analysées par Bates et Rassam. Cette situation a engendré une tactique de résistance identitaire dans chacune des «deux catégories sociales» en question, la communauté populaire semi-rurale et la communauté urbaine. Les habitants de la *hara* furent rattachés, dans le discours dominant des politiciens et des intellectuels, à la sphère de la préservation du patrimoine et des valeurs morales traditionnelles, les habitants de la ville moderne à celle du progrès et des valeurs socio-économiques calquées sur les modèles européens libéraux. Dans les deux cas, il ne

s'agit pas de dichotomies absolument distinctes comme celles de la communauté versus la société ou de la campagne versus la ville. Il s'agit plutôt d'une séparation organique, au sein de la société et du discours, entre deux modes de vie différents : le premier est basé sur le communautarisme sans s'y identifier, on le retrouve majoritairement dans les quartiers populaires, construits sur des modèles urbanistes archaïques ou médiévaux ; le deuxième est un mode sociétal que l'on retrouve dans les quartiers résidentiels et les zones d'affaire, où la séparation des individus, en dépit de toute liaison territoriale, est une des caractéristiques fondamentales de l'urbanisme pavillonnaire. Mais il est rare que la division en quartiers populaires versus quartiers résidentiels puisse contourner l'hybridation inévitable des groupes et des lieux : des immeubles à plusieurs étages trouvent leur place au centre même des anciens quartiers, tout comme les terrasses des grands immeubles du centre-ville abritent des petites communautés pauvres groupées en familles nucléaires, et que les petites ruelles, abritant des chaumières et des ouvriers saisonniers, gangrènent les quartiers dits résidentiels du Caire Khédival.⁽²⁾

La complexité du phénomène sociétal des grandes villes arabo-musulmanes comme le Caire dépasse les limites de la définition du mot «société» dans l'acception de Ferdinand Tönnies. Selon le sociologue allemand, une société serait

« Un groupe d'hommes qui, vivant et demeurant, comme dans la communauté, d'une manière pacifique les uns à côté des autres, ne sont pas liés organiquement mais sont organiquement séparés; tandis que, dans la communauté, ils restent liés malgré toute séparation, ils sont, dans la société, séparés malgré toute liaison. (...) Ici, chacun est pour soi et dans un état de tension vis à vis de tous les autres. »⁽³⁾

Cette opposition n'est plus tout à fait fonctionnelle, mais elle soulève une question qui nous semble pertinente pour comprendre la structure des sociétés égyptiennes, et tout particulièrement cairotes : la question de la liaison/séparation des individus au sein d'une collectivité. En reliant cette question à celle de la société du spectacle, il est possible d'expliquer non seulement la structure hybride des communautés populaires mais aussi l'intégration des idéologies du spectacle dans la vie de ces communautés. Le spectacle n'est pas une caractéristique des seules sociétés capitalistes, mais s'étend sur toutes les formes et les pratiques de sociétés difficiles à classer en termes d'idéologie politique, comme la société égyptienne en l'occurrence. Guy Debord

explique la séparation et la dissolution de « l'autonomie et [de] la qualité des lieux » par la puissance d'homogénéisation propre à la société capitaliste du spectacle : « Cette société qui supprime la distance géographique recueille intérieurement la distance en tant que séparation spectaculaire. »⁽⁴⁾ Pour nous, le spectacle contamine et absorbe les diverses entités sociales, que ce soit la vieille ville médiévale ou la ville moderne, dans une union factice, homogénéisante et non homogène : « L'intégration au système doit ressaisir les individus isolés en tant qu'individus *isolés ensemble*. »⁽⁵⁾ Car « le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*. »⁽⁶⁾

Le spectacle est une notion inséparable du rituel et de la théâtralisation sur lesquelles s'est penchée la sociologie du quotidien. Selon Michel Maffesoli, la structure théâtrale est celle qui régit et explique les rituels du quotidien :

« La théâtralisation qui ne peut être réduite à ses formes spécialisées, que l'on retrouve dans la politique ou dans les pratiques alimentaires, est certainement l'expression ultime de tous nos actes quotidiens. Elle rend compte, au-delà de toute appréciation morale, du concret le plus proche, elle souligne également la profonde insignifiance de ce qui se pare des oripeaux de l'esprit de sérieux. Ainsi le rituel ou les rituels, en exprimant l'illusion et le désenchantement, accentuent la fondamentale ambivalence de notre existence quotidienne. »⁽⁷⁾

Le théâtral est à la base des formes concrètes du rituel social, et il est étroitement lié à la territorialité, et à la territorialisation de la vie collective. La liaison entre le territorial et le social est perçue par les habitants de la *hara* comme une condition inhérente à leur existence. A l'échelle du quotidien comme à l'échelle de la production artistique, le rituel est nourri, entre autres, de mises en scènes de l'apparence et de mythes modernes transmis par les moyens technologiques les plus sophistiqués aussi bien que par les arts folkloriques et les pratiques populaires. Le spectacle s'incarne et se développe aussi bien dans les rituels sociaux du quotidien que dans les manifestations du pouvoir étatique, les conflits communautaires et les divers médiums de communication ou de propagande. Les rituels rassemblent, par delà le temps et l'espace, ils sont ainsi perçus comme un mélange d'éloignement et de proximité. L'incarnation de ce phénomène passe par des médiateurs comme l'imam ou le cheikh de la mosquée, qui, en faisant partie du tissu communautaire de la *hara*, préserve dans la proximité physique qui l'unit à ses habitants, une distance spirituelle, accentuée par le rituel, le costume, la gestuelle et le rôle médiateur qui lui incombe dans les conflits

communautaires. Prenons par exemple le rituel religieux du *zikr* : les chanteurs s'organisent en forme de cercles ou en rangées linéaires, pour invoquer les 99 noms de Dieu, et se lient ainsi dans l'extase, jusqu'à ce que certains commencent à tomber, se séparant ainsi du groupe à la dernière étape de la transe. De même, le cheikh qui anime le cercle vit l'éloignement dans la proximité (dans son rapport avec les invocateurs) et la proximité dans l'éloignement (dans son rapport avec la transcendance). Cependant, selon Heidegger dans sa réflexion sur «La chose» : « la proximité ne consiste pas dans le peu de distance. »⁽⁸⁾ ; « La proximité rapproche ce qui est loin, à savoir en tant que lointain. La proximité conserve l'éloignement (...) La proximité règne dans le rapprochement, en tant qu'elle est le rassemblement dû à la chose. »⁽⁹⁾ Même si les distances sont supprimées, la proximité, elle, demeure absente parce qu'elle crée au sein du «sans-distance» une absence : l'absence du voisin inconnu dans l'anonymat ou dans la transe, comme dans le rituel du *zikr*.

Mis en spectacle par des organismes étatiques influents dont, entre autres, la radio et la télévision, les rituels lient les gens malgré leur séparation, comme ils peuvent les séparer malgré leur liaison. Ces organismes jouent un rôle décisif grâce aux séries populaires qui tentent de modeler l'image de la *hara* contemporaine selon les attentes des spectateurs issus des milieux les plus diversifiés. Cependant, bien avant la télévision, le cinéma fut l'instrument et l'instigateur des mythes communautaires. La rencontre entre le thème de la *hara* et le médium cinématographique, fonde une image presque normative d'un mythe qui existait bel et bien dans les discours socio-historiques à partir du XIX^e siècle, avec ses héros populaires, ses motifs récurrents, ses rituels, ses stéréotypes et ses légendes. En essayant de mettre en évidence un des mythes directeurs de l'imaginaire cinématographique égyptien, et d'élucider ses transformations significatives, nous nous proposons d'examiner la contribution de ce mythe filmique à la création/consolidation d'une communauté imaginaire fondée sur des caractéristiques identitaires prédéterminées.

Le mythe de la *hara* comme microcosme du pays a subi toutes sortes d'altérations et transformations qu'il est difficile aujourd'hui d'essayer de le localiser dans le temps ou de remonter aux origines virtuelles de son émergence. Il est

cependant intéressant d'étudier comment ce mythe, qu'on peut risquer de faire remonter aux textes historiques modernes comme les *anales* d'Al Jabarti au XIX^e siècle, est devenu, grâce au cinéma, une entité polymorphe qui fonde un système de symboles interagissants, illustrés autant par les œuvres populaires artisanales que par les romans, les films, les chansons, les arts plastiques, la télévision et la presse. Les barrières entre ces divers médiums ne sont pas étanches, et le système mythique constitue une plaque tournante qui embrasse les formes les plus diverses sans se réduire à l'une d'entre elles.

Tout mythe tend à se régénérer, c'est-à-dire à déformer son contenu et par la suite altérer ses multiples fonctions socio-affectives. Mais une fois mis en images, il acquiert un sens différent, se fixe dans un format plus ou moins reproductible, s'enrichit des possibilités inhérentes à la représentation. Aussi, disait Barthes, «*le mythe ne cache rien* : sa fonction est de déformer, non de faire disparaître. »⁽¹⁰⁾ Le mythe transparaît dans les figures, dans l'expression corporelle et intellectuelle de l'homme, dans ses actions et ses gestes (cultuels) comme dans sa parole anodine. Conditionné par l'histoire, le mythe n'existe pas comme phénomène pur. Cependant, «*Plus une conscience est éveillée, plus elle dépasse sa propre historicité.* »⁽¹¹⁾, écrit Mircea Eliade. Gilbert Durand dira quelques années plus tard, en se réclamant d'Eliade et de Henry Corbin :

«C'est le mythe qui est le référentiel dernier à partir duquel l'histoire se comprend, à partir duquel le métier d'historien est possible, non l'inverse. (...) Sans les structures mythiques, pas d'intelligence historique possible. »⁽¹²⁾

En tant que «*parole vraie* » ou témoignage immédiat, le mythe relate des faits réels, dévoile la vérité, non seulement comme un système de pensée logique, ni comme système de représentation analogique, mais aussi comme révélation sensible. Dans ses *Essais sur le mythe*, Walter Otto estime, suite aux romantiques allemands, que le mythe est la révélation de l'être humain, «*c'est-à-dire que le mythe saisit l'homme tout entier et donne figure à son attitude dans l'existence.* »⁽¹³⁾ Pour lui, le mythe appelle le culte, s'incarne par le geste cultuel, devient manifeste par l'action et la parole, d'où son dynamisme :

« Par «*culte* » j'entends au sens le plus large (et le plus profond) l'attitude corporelle et spirituelle spécifique par laquelle l'homme doit répondre

immédiatement au mythe. Mieux : l'attitude humaine spécifique dans laquelle le mythe prend figure, à même l'homme. »⁽¹⁴⁾

Cette attitude corporelle et spirituelle de l'homme peut se manifester à travers des représentations esthétiques (peinture, architecture, poésie, etc.) ou des représentations sociales révélées par la parole, l'action quotidienne, le rituel religieux ou séculier, etc.

Nous étudierons plus en détail ces questions en examinant le rapport entre le mythe et le rite d'une part et en empruntant l'idée originellement grecque de la non-séparation du *mûthos* et du *logos* pour comprendre l'usage et la fonctionnalité du mythe de la *hara* dans le cinéma, d'autre part. Ces questions rappellent d'autres : le mode d'expression réaliste, propre au cinéma égyptien dans son ensemble, peut-il s'adapter à la vérité mythique ? Quels sont les rituels du quotidien qui nourrissent le mythe de la *hara* et comment sont-ils gérés dans une économie de la médiation cinématographique ? Autrement dit, comment fonctionne le mythe sur l'écran et quelles sont ses répercussions potentielles sur la production d'une signifiante, fictionnelle ou figurative ?

La *hara* serait donc pour nous une figure mythique qui traverse les discours sociologique, historique, cinématographique, et médiatique, à des degrés différents. La métaphore deleuzienne des «milles plateaux » pourra expliquer le chevauchement et les ruptures de ces diverses facettes de l'objet *hara*, qui ne se réduit nullement à une seule figuration possible mais dont chaque élément profite des autres représentations soit pour se démarquer radicalement, soit pour se connecter avec l'autre. Le cinéaste qui se documente sur la réalité de l'espace physique de la *hara* n'est ni un sociologue, ni un historien ; son film n'est pourtant pas en rupture totale avec les discours sociologique ou historique. Le film se situe sur une surface différente, notre ambition est de comprendre comment les diverses surfaces sont reliées entre elles, pour souligner la continuité de la figure de la *hara* dans les discours les plus diversifiés qui la produit, et faire ressortir les connexions possibles entre ces discours et leur impact sur la création d'un sens multiple, en perpétuelle métamorphose.

I- Le Mythe et le rite

Dans son *Introduction à la philosophie du mythe*, Luc Brisson propose une étude historique des origines du mythe grec ancien, transmis d'abord oralement ensuite par écrit, avant d'être figé dans une version finale et référentielle. Le mythe non pas oral mais consigné, permet le développement d'un certain esprit critique, et l'émergence de nouvelles disciplines comme la philosophie et l'histoire. En figeant le mythe dans une forme référentielle écrite, le poète transmet en effet une image anachronique par rapport au temps présent, d'où le recours à deux instruments pour réduire le paraître trompeur du mythe : l'allégorie qui sauve la valeur explicative du mythe en y discernant un sens profond, et la tragédie qui interprète le mythe selon les valeurs de la cité.⁽¹⁵⁾

Plusieurs siècles plus tard, le cinéma semble perpétuer le caractère anachronique du mythe écrit, tout en camouflant son anachronisme : premièrement en s'inscrivant dans un passé de la représentation, que seule la projection rend présent. Deuxièmement, en se présentant comme discours flexible, de fait et en puissance, qui absorbe et reproduit les divers discours de la collectivité, non seulement au moment de la production filmique, mais surtout aux divers moments de la réception ou de la spectature.

Grâce au montage, le cinéma rejoint le mythe comme système oral, mémoriel, fluctuant. Le montage est l'élément cinématographique spécifique qui échappe à l'interprétation absolue, qui s'explique à chaque représentation de façon différente et créative, et qui exige un travail de mémorisation de la part du spectateur. Nous appréhendons le montage ici dans son double aspect technique et narratif, comme moyen de construction et d'organisation de la signifiante. Autrement dit, le montage comme instrument de collage et de structuration des images, se présente comme une procédure technique qui, une fois le film montré au public, devient un processus de construction/fluctuation/appropriation de la signification par un nombre indéfini et croissant de spectateurs. Contrairement à ce qui est souvent dit à propos du film en tant que produit final figé et enregistré une fois pour toutes, nous percevons le film ici comme une construction instable qui se renouvelle à chaque projection et dont l'ordre

de monstration, même s'il est prédéterminé, n'entrave pas la réorganisation du discours filmique, grâce à la perception et à la mémoire sélective du spectateur.

Le travail de la réception *post-filmique*, est un travail de montage comparable à celui de la réception du mythe oral, dans le sens où il s'agit d'un acte de reconstruction continue, dont la continuité est souvent soumise à la subjectivité d'un conteur/spectateur. Ce montage créatif prend les formes les plus diverses, et peut s'exprimer oralement, lorsqu'un spectateur tente de «raconter» un film à une tierce personne ou par écrit lorsqu'un critique analyse le film en ciblant une multiplicité de spectateurs possibles. Les deux catégories de spectateur cherchent, chacun à sa manière, à se partager le pouvoir démiurge du réalisateur, en proposant une succession d'images mentales à partir des images mécaniques agencées par celui-ci dans le continuum filmique. Les rajouts, les omissions, les oublis et les déformations récurrentes participent d'une dimension mythologique du cinéma, vu comme art collectif destiné à la collectivité.

D'autre part, si la parole, contrairement à l'écriture, fut le vecteur d'une modification perpétuelle et incessante du mythe, le cinéma – tout en étant un système référentiel d'enregistrement comme l'écriture – permet le retour au stade oral de l'évolution du mythe, en combinant l'oral et le visuel enregistré d'une part, au spectacle éphémère et unique qui demande à être mémorisé et qui se métamorphose au gré des représentations, d'autre part. Grâce au travail de la mémoire, le film échappe à l'éternel du médium enregistré pour rejoindre l'éphémère du mythe ancien, *pré-scriptural*. La mémoire, instrument principal pour le déchiffrement et la transmission du mythe, est le support que les spectateurs utilisent pour déchiffrer chaque nouvelle production cinématographique, à la lumière de leurs connaissances antérieures. Comme paroles invérifiables, le mythe et le cinéma font remonter leur discours à un passé dont le souvenir demeure nébuleux et incertain. D'où les reprises, les recyclages, les répétitions, les stéréotypes, les remakes et autres pratiques d'itération corollaires, tant au niveau de la production qu'au niveau de la réception.

De même, le mythe rejoint le cinéma au niveau de sa fonctionnalité. Le mythe est narratif, selon Aristote, par opposition au discours dialectique. Une de ses fonctions serait de faire place à l'irrationnel, à l'intuitif, au sensible, par opposition au

rationnel et au déductif des discours philosophique et scientifique. Par contre, selon Luc Brisson, Platon ne reconnaît le mythe que dans la mesure où il s'avère efficace pour fournir un savoir de base à la collectivité et pour servir comme instrument universel de persuasion. Dans la même lignée platonicienne, le discours filmique porteur d'information, a souvent servi comme élément de propagande. Informer et orienter l'opinion d'un spectateur sont deux fonctions quasi universelles des images mouvantes, fonctions théorisées et systématisées dans des discours aussi opposés que ceux de Sergei Eisenstein et de Mac Luhan qui perçoivent le cinéma comme instrument de propagande.

Roland Barthes, dans *Mythologies*, définit le mythe comme parole, discours, forme, en référant à l'origine grecque du mot *mûthos*. Tout comme la communication est une fonction inhérente au discours, le mythe se charge d'une fonction communicationnelle essentielle pour la perception de la cohésion communautaire. Barthes appelle cette fonction du mythe son usage social. Les rituels seraient, dans ce cadre, l'actualisation corporelle codifiée (dans l'espace et dans le temps) de la pratique mythologique, qu'elle soit religieuse, langagière, politique ou autre. Pour Émile Durkheim, «...le rite n'est pas autre chose que le mythe mis en action.»⁽¹⁶⁾ Sa fonction est de rassurer l'homme dans sa lutte contre l'énigme de l'univers, par le corps en mouvement ou par l'action. A l'échelle collective et sociale, les rites trafiquent des idées nécessaires à la survie du groupe, comme celle de la solidarité et de la communication/régulation de la vie communautaire.

Les rites (du latin *ritus*) sont donc l'ensemble des cérémonies religieuses et coutumes traditionnelles codifiées, «permettant à des personnes et des groupes d'établir une relation avec une puissance occulte ou un être divin ou avec leurs substituts surnaturels ou séculiers (idéaux)», selon Jean Maisonneuve. Ce système implique forcément «la mise en jeu du corps et un certain rapport au sacré.»⁽¹⁷⁾ L'existence d'un système rituel social est un universel marqué par la répétition et le sacré, ce dernier est pris dans le sens le plus large du terme, c'est-à-dire comme constellation de forces latentes et de valeurs immuables observées par la société. La politique représenterait dans ce sens un sacré laïque, une religion de l'État.

Une fois transposé à l'écran, le rituel permet une pensée de la médiation qui va au-delà de l'événement narré et de la mise en spectacle de cet événement : en mettant en forme l'informe, l'image filmique permet de rendre l'événement intelligible au-delà de l'espace et du temps, d'abolir la distance entre la réalité et la fiction, non pas selon le principe de l'analogie, mais selon le principe de la symbolisation. Si le symbole est un objet qui renvoie à un autre objet en vertu d'une correspondance analogique ou arbitraire, il est aussi le lieu de la persistance d'une image métaphorique et de son intégration dans un système mythique. Le groupe nominal *ibn al-balad* (fils du pays) est une métaphore devenue par la force du temps et par l'usage récurrent un symbole intégré dans le système mythique de la *hara*. La *hara* est aussi la synecdoque du pays comme dans l'expression corollaire *ibn al-hara* (fils du quartier). Le rituel récurrent de la prière quotidienne, une fois mis en scène par le cinéma, devient non seulement la représentation artistique d'un geste vital, mais la métaphore symbolique de la foi populaire. Le Coran comme texte imprimé, tient lieu de symbole religieux, le signe conventionnel de la foi fondée sur un rapport métaphorique : littéralement, le Coran signifie la parole de Dieu, mais il est également présent comme objet, livre ou texte calligraphique incrustée dans la pierre ou icône suspendue au mur, telles les images des Saints de l'église dans les maisons coptes, la Croix ou l'étoile de David. L'analogie comparative n'est pas toujours opérationnelle, seul le symbole domine l'imaginaire de la *hara* et déplace la comparaison d'un niveau temporel ponctuel à un niveau intemporel infini. Le symbole est aussi l'éternel de l'image métaphorique.

Le mécanisme de symbolisation s'applique au langage, comme aux rituels populaires, et dépend largement de la créativité collective. En soulignant que l'origine des catégories aristotéliennes de l'esprit (Temps, Espace, Genre, Nombre, Substance, Personnalité, etc.) n'est ni divine ni sensible, mais sociale, Émile Durkheim explique :

« ...les catégories sont des représentations essentiellement collectives, elles traduisent avant tout des états de la collectivité : elles dépendent de la manière dont celle-ci est constituée et organisée, de sa morphologie, de ses institutions religieuses, morales, économiques, etc. »⁽¹⁸⁾

La nature de l'homme étant double, à la fois individuelle et sociale, elle « a pour conséquence, dans l'ordre pratique, l'irréductibilité de l'idéal moral au mobile utilitaire, et, dans l'ordre de la pensée, l'irréductibilité de la raison à l'expérience

individuelle. »⁽¹⁹⁾ C'est dans et par la société qu'une religion s'érige en institution symbolique, en système de régulation, et qu'elle acquiert un statut collectif en tant que conscience des consciences.

Les mythes, comme les religions, sont créés par la collectivité, et repris par les médiums d'expression artistique qui en amplifient la portée médiatrice et assurent l'ancrage dans un espace-temps déterminé. « Ils sont des objets de foi, écrit Durkheim. L'homme y a cru, non moins qu'à ses propres sensations; il a réglé d'après eux sa conduite. Il est donc impossible, en dépit des apparences, qu'ils soient sans fondement objectif. »⁽²⁰⁾ Aussi, le mythe moderne de la *hara*, médiatisé par le cinéma, peut-il s'aligner sur la double tradition sociologique et philosophique islamique en se penchant sur deux questions principales: la dichotomie du sacré et du profane d'une part, et l'actualisation rituelle du mythe d'autre part.

II- Le *mûthos* est-il un *logos* communautaire?

Selon le penseur allemand Walter Otto, être réceptif au mythe c'est éprouver un sentiment d'étonnement face au monde. Mais tandis que la philosophie finit par ne plus s'étonner, le mythe reste fidèle au sentiment d'étonnement, et reproduit à l'infini le charme ensorceleur indispensable à toute œuvre d'art. Il ne s'agit par d'une expression imaginaire dont le sérieux est altéré par la signification allégorique, il s'agit bel et bien, selon Otto, d'une « certitude sacrée », d'un critère pour la « rectitude de toute pensée et de toute activité »⁽²¹⁾; « ..le mythe est là avant toute pensée rationnelle, fonctionnelle ou ludique... »⁽²²⁾ Dans ce sens, le mythe n'est pas l'œuvre d'un peuple, mais c'est grâce à lui qu'un peuple existe. C'est la force unificatrice du mythe qui fait naître la communauté. Cette idée n'est pas complètement étrangère à la conception des communautés imaginaires de Benedict Anderson, dépourvue pourtant de la dimension métaphysique que Otto confère à la pratique mythologique. Nous y reviendrons en étudiant les fonctions du mythe.

En tentant de réhabiliter le mythe, non pas comme un système de pensée, ni comme vision du monde, mais comme parole vraie, révélée, comme témoignage immédiat de ce qui fut, Walter Otto écrit:

« Toutes les discussions récentes sur le problème du mythe reposent sur un seul et même préjugé, selon lequel le mythe serait une « façon de penser »

susceptible d'être dépassée et remplacée par une façon de penser plus juste (le «logos»), et qui a effectivement été dépassée par cette dernière au cours de l'histoire des idées (...) le mythe serait donc la façon de penser de l'humanité primitive, laquelle aurait tenté par ce moyen prendre possession de la vérité, tandis que nous pouvons nous réjouir, quant à nous, d'avoir une autre façon de penser, plus adéquate, pour laquelle toute vérité mythique est devenue une erreur, ou ne peut prétendre tout au plus qu'à une certaine valeur allégorique. »⁽²³⁾

Même critique adressée par Mircea Eliade, dans *Images et symboles*, à la conception moderne du mythe et de la vie spirituelle en général :

«Qu'on ne nous dise pas que ce déchet n'intéresse plus l'homme moderne, qu'il appartient à un «passé superstitieux » heureusement liquidé par le XIX^e siècle (...) une telle séparation entre le «sérieux de la vie » et les «songes» ne correspond pas à la réalité. L'homme moderne est libre de mépriser les mythologies et les théologies, cela ne l'empêchera pas de continuer de se nourrir de mythes déchus et d'images dégradées. »⁽²⁴⁾

Gilbert Durand rejoint cette réflexion en écrivant :

«On a tellement la hantise de la démystification qu'on érige cette dernière à l'égal d'un mythe civilisateur. (...) Avec la ruine des mythes on a échafaudé la plus invulnérable des mystifications, celle qui est devenue un complexe véritable, une névrose culturelle. »⁽²⁵⁾

Les mythes de certaines sociétés historiques comme la société égyptienne, qui a connu des civilisations aussi diversifiées que la civilisation pharaonique, copte et islamique, semblent représenter une forme intermédiaire (médiatrice) entre le culte et la science, entre le savoir imaginaire et le savoir empirique, tout comme le cinéma occupe une place intermédiaire entre la création imaginaire et la technologie. Le mythe représente le fond d'un savoir populaire de la communauté, nous le voyons plus précisément dans les pratiques sociales assignées au mythe par les habitants de la *hara* (préservation de la mémoire collective, protection et guérison, exercice des pratiques professionnelles, etc.), et dans certains films qui illustrent ces pratiques. Le mythe s'exprime à travers plusieurs médiums artistiques, mais c'est le cinéma suite à la littérature, auxquels vient s'ajouter la télévision plus tard, qui ont participé à l'exemplification du mythe de la *hara* dans plusieurs modèles reproductibles. Et c'est à travers ces diverses représentations que la force du mythe s'affirme jour après jour, non seulement comme une source de savoir, mais aussi comme un outil d'expression et d'analyse historique

pour la communauté. Le mythe du *Mahdi* est un exemple instructif du rapport cognitif entre l'histoire et le mythe dans le système symbolique de la *hara*.

Par une série de glissements souvent inaperçus ou intériorisés, le mythe musulman du *Mahdi* (le sauveur attendu qui guidera les croyants sur le droit chemin) va informer le rôle social du *futuwa*, rôle central pour l'économie sociale de la *hara*, et légitimer la permanence de certains leaders politiques modernes comme Nasser en Égypte, al-Mahdi au Soudan, Faïçal en Arabie Saoudite et Assad en Syrie. Les cycles populaires qui racontent la vie et les prouesses des chevaliers et héros issus du peuple tels que les cycles d'Al-Zaher Baïbars, Abu Zeid Al-Hilali ou Ali Al-Zeibak, reprennent avec diverses variations ce même mythe en y intégrant les récits de chevalerie ou ceux des *shottar* (escrocs), à l'instar des chansons de geste et des romans picaresques européens. Nous retrouvons le personnage de Ali Al-Zeibak par exemple dans les récits des Mille et Une Nuits comme un précurseur du *futuwa* : un homme costaud et rusé, image emblématique du protecteur du petit peuple qui se manifestera également dans la poésie orale des conteurs publics. Dans ce contexte, le mythe du *Mahdi* peut rejoindre, par son idéalisme, celui de la révolte des prolétaires unis dans la philosophie marxiste : un idéal en puissance qui érige le mythe en programme pour l'avenir et qui finit par se mettre au service des instances au pouvoir.

Tout comme le mythe du retour du Christ, le mythe du *Mahdi* s'appuie sur le passé pour prédire, dans un élan utopique, le futur rêvé de la communauté musulmane. Ce mythe s'est épanoui en Égypte, à partir du VIII^e siècle, avec le culte de Fatima Nabawiya, fille de Hussein, leader spirituel des Shi'ites, lui-même fils de Ali et Fatima Zahra, fille du Prophète. Fatima Zahra, s'est installée en Égypte après la mort de ses fils Hassan et Hussein, et a ritualisé la visite aux cimetières tous les vendredis, en signe de vénération envers les morts. Fatima Nabawiya, sa petite-fille, a cru au retour du *Mahdi attendu*, issu de la famille du Prophète, pour sauver la communauté des musulmans. Son petit-fils sera effectivement le héros de la révolte sociale de 761 et revendiquera pour la première fois le titre de «fatimite». Deux cents ans plus tard, les Fatimides, devenus une grande dynastie, fonderont la ville du Caire, en 969.⁽²⁶⁾ Le mythe du *Mahdi* recoupe celui du *futuwa*⁽²⁷⁾ illustré par nombreux films de la *hara*. Après une longue absence physique (par le voyage ou l'exil) ou morale (par la

débauche ou le doute), le *futuwa* retourne à la *hara* pour la protéger d'un vilain usurpateur, la délivrer d'un mal ou la défendre contre un danger. Nasser, premier président de la République moderne, à la fois *Mahdi* et *futuwa*, fut ainsi l'incarnation laïque d'un récit mythique. Nous reviendrons à ce mythe plus en détail au chapitre suivant en étudiant le stéréotype du *futuwa*.

Outre le fait que le mythe recoupe l'Histoire et s'érige en système de connaissance populaire des grands faits et gestes de la communauté, il représente pour ses croyants et diffuseurs une source intarissable de sagesse, un moyen de comprendre le monde et d'aspirer à une vie meilleure, sur terre et dans l'au-delà. Les légendes des héros mythiques Al-Zeibak, Baïbars, Al-Hilali (qui donnera son nom à Hassan Al-Hilali, dans la version égyptienne adaptée du Comte de Monte Christo d'Alexandre Dumas) reviennent en littérature comme dans le cinéma pour mélanger faits historiques et récits mythiques, et illustrer le point de vue historique, non-officiel, de la population. La transmission orale de ces récits a prévalu pendant plusieurs siècles, et ce n'est qu'à la deuxième moitié du XX^e siècle que les écrivains contemporains comme Farouk Khourshid et Abdel Rahman Al-Abnoudi collectionnent les bribes des récits populaires d'Al-Zeibak et Al-Hilali et les publient en format imprimé. Ali Al-Zeibak sera publié sous forme de roman, Abu Zeid Al-Hilali sous forme de recueil de chansons et de poèmes en arabe dialectal.

Dans les films de la *hara*, les références à ces deux héros mythiques témoignent de la perpétuation de l'oralité dans les quartiers populaires du Caire : dans *L'impasse du mortier* (Hassan Al-Imam, 1963), le conteur public récite des vers de la *Sira Hilalia* (Geste Hilalienne) lorsque le propriétaire le fait taire pour installer une radio. Les vers chantés de la *Sira Hilalia* rappellent sur un ton redondant, le passé glorieux du héros local, au moment où l'Égypte, colonisée par les Britanniques, est bombardée par les forces de l'Axe. La chanson traduit l'archaïsme de la mentalité populaire et s'inscrit dans le débat de la modernisation opposant la tradition et le mythe (la geste d'Al-Hilali) aux nouvelles technologies (la radio). Dans *Les Costauds de Husseinya* (Niazi Moustafa, 1954), un duel entre le *baltagui* (*futuwa* corrompu) et le bon *futuwa* éclate au son du rebec et du conteur public décrivant un épisode de la *Sira Hilalia* où Al-Hilali fut trahi par son bras droit, Diab. Les deux hommes sont

amoureux de la même femme, dans le récit filmique comme dans la geste populaire, et le chanteur, s'abstenant d'intervenir dans le duel, n'ose pas réciter la fin de l'épisode dans lequel un des deux galants obtient la faveur de la femme convoitée. Cette scène qui témoigne de l'efficacité du récit et de la mise en abîme, réfère implicitement à la non-séparation de la réalité et de la fiction dans la vie des habitants de la *hara*.

Tout autre est le destin de la *Sira Mohammadia* (Vie du prophète Mohammad), chantée dans les foires et les fêtes religieuses musulmanes, et accompagnée souvent par une danse des derviches tourneurs. Dans *Khan El Khalili* (Atef Salem, 1966), les fêtes qui durent tout le long du mois sacré du ramadan sont l'occasion de mettre en scène, de manière quasiment documentaire, les différents rituels qui commencent après l'*iftar* (la rupture du jeûne) et se poursuivent jusqu'à l'aube. Les chants de la *Sira Mohammadia* sont donc de coutume durant ces fêtes religieuses ; ils rappellent aux croyants les grands faits de l'histoire des premiers musulmans, et implorent le Prophète, le *shafei* (intermédiaire entre l'immanence et la transcendance), pour plaider la cause des croyants auprès de Dieu le jour du dernier jugement. Contrairement à la geste hilalienne, la vie de Mohamad est souvent destinée à apaiser l'inimitié et chasser les mauvais esprits. L'action de *Khan El Khalili* se passe également lors de la deuxième guerre mondiale, au moment où les Égyptiens étaient victimes de la menace des forces allemandes.

Deux remarques s'imposent dans cette dynamique populaire du mythe comme source du savoir communautaire : premièrement, c'est dans la langue arabe dialectale, et non dans la langue classique, que réside la vérité du mythe de la *hara*. Ni le cinéma, ni les gestes populaires ne respectent le vocabulaire et la syntaxe de la langue arabe classique. La langue, considérée en soi comme un système mythico-magique, n'est pas le support du récit mythique, elle est le fondement du mythe, son objet et son cocon protecteur. Les proverbes et les maximes, les chansons, les anecdotes comiques (la *nokta*) et les contes arabes courts et anaphoriques, sont à la fois des sources de savoir et d'éthique et des objets mythiques à usages multiples : information, mémoire historique, pouvoir de guérison, conjuration du mal, perpétuation de la tradition ou révolte contre cette même tradition lorsqu'elle s'oppose au bon entendement du croyant. Les Histoires de la civilisation islamique ne cessent de rappeler le caractère

sacré de la langue arabe classique, celle du Coran et du Prophète, enseignée dans les écoles et utilisée dans toutes les institutions publiques comme langue officielle. Conjointement, plusieurs études historiques se penchent sur les origines dialectales de cette même langue et les transformations majeures qu'elle a subies en s'intégrant dans les diverses communautés islamisées depuis le VII^e siècle jusqu'à nos jours.

Deuxièmement, la langue parlée en devenant parole mythique, vraie, devient aussi la langue privilégiée des dialogues cinématographiques, l'élément littéraire agencé artistiquement pour relier le mythe à ses manifestations magiques fondamentales. Les dialogues des films historiques «officiels», produits par l'État, sont en arabe classique. Dans le cinéma, la véracité de la magie langagière est incontestable, elle culmine dans les chansons abondantes dans la quasi-totalité des films égyptiens (qui ne sont pas uniquement des films musicaux). Tout comme les Muses grecques chantaient la vérité de l'éternel, l'éternel étant une dimension hors du temps et non pas une durée infinie ⁽²⁸⁾, certaines chansons surgissent de nulle part dans les films égyptiens pour décrire la vérité immuable de l'expérience humaine, d'un point de vue collectif. La chanson n'est pas une pause narrative, elle est tissée dans l'imaginaire comme une expression du mythique, qui n'a nul besoin d'être justifié. De façon plus radicale, Walter Otto affirme :

« Le poète n'a aucune communication à faire en dépit, souvent, des apparences. Il parle car il lui *faut* parler, parce que l'être des choses veut devenir manifeste et trouve à se révéler dans la configuration sonore de la parole. C'est pourquoi l'origine de la parole n'est pas susceptible d'être expliquée par le besoin de communication. C'est une tout autre nécessité qui doit l'avoir fait naître. » ⁽²⁹⁾

Prenons cette chanson de l'acteur et «*monologueur*» (humoriste), Ismaïl Yassine, dans *Les Apparences* (Kamal Sélim, 1945). La chanson s'intègre dans une séquence de fête d'origine pharaonique, appelée *cham el-nessim* (fête de la brise printanière), jumelée à une réunion des travailleurs, au café. Mécontents, les travailleurs doivent débattre de l'action qu'il faut adopter contre l'injustice infligée par leurs patrons. Le rituel de la fête suivie de la réunion commence obligatoirement par des salutations plus ou moins élaborées que la langue française appelle injustement, et péjorativement, les *salamalecs* ! Les salutations s'expriment dans une chanson dialectale, accompagnée d'une danse du ventre. La chanson est écrite par Bayram le Tunisien, un

des meilleurs paroliers populaires de l'Égypte monarchique. Les paroles traduisent à la fois la fierté de *ibn al-balad* et l'image valorisée qu'il se fait de lui-même :

Salut les bons copains/ Bienvenus, fils du pays/ En force ou en nombre/ Qui peut nous égaler, mon ami. Nous avons souvent battu et nous avons été battus/ Pour notre cause et celle de nos camarades/ A chaque réunion et à chaque appel à l'aide/ Tout de suite nous payons de nos poches/ Par Dieu, un jour heureux viendra pour nous et pour toi [mon ami] (...)

Nous avons de l'humour, notre cœur est chaste/ Nos habitudes sont bonnes et la tristesse est notre ennemie/ Ces roses et ces jasmins sont cultivées pour nous, toute l'année. Salut les bons copains/ Bienvenus, fils du pays/ En force ou en nombre/ Qui peut nous égaler, mon ami.

La communication étant un but poursuivi intentionnellement par la chanson, elle s'établit par le biais des apostrophes répétitives, et des gestes de salutation qui les accompagnent, tandis que l'acte de chanter dépasse les limites premières de la communication pour s'ouvrir sur la magie de la langue, sur son pouvoir d'enchantement et sa puissance immanente. Le rituel d'énumération des vertus populaires et celui de la confirmation de la confiance en Dieu, s'exprime en musique, en danse et en parole agencés pour faire appel à cette magie incontournable du mythe, au pouvoir d'une tradition qui ne cesse d'imprégner les gestes et les paroles des chanteurs populaires de gaieté, de sagesse et de ruse. La sagesse du petit peuple est mise en relief dans la chanson par une série de croyances anciennes dans l'efficacité du groupe, et sa confiance dans l'avenir, dans la splendeur de la vie et de la nature, dans la désintégration de l'Histoire par l'éternel retour.

Le mythe n'étant pas un système de pensée logique ou scientifique, il est néanmoins le lieu d'une sagesse communautaire riche en figures et en images. Si le peuple n'est pas un sujet/producteur externe au mythe, c'est le mythe qui favorise et produit la figure même du peuple. Résumons donc les caractéristiques de ce mythe à l'écran. Premièrement, tout mythe se déploie sur un territoire privilégié : dans le film de la *hara*, ce territoire est celui du vieux Caire, c'est-à-dire des quartiers construits sur les lieux anciens choisis par les Fatimides au X^e siècle. Deuxièmement, le mythe met en scène des divinités ou des héros légendaires : dans le cas du film de la *hara*, ce sont les *futuwas* et les *effendis* qui sont investis de cette fonction héroïque, leurs exploits s'apparentent à ceux de leurs ancêtres romanesques et historiques.

Troisièmement, le mythe propose une vision globale de l'univers selon laquelle la *hara* serait un microcosme du pays et par extension le centre de l'existence et de l'histoire. Par l'agencement, en perpétuel devenir, de ces trois caractéristiques, le cinéma réaliste trace ses propres lignes de démarcation au sein du mythe. Dans l'iconographie, le mythe s'illustre en allégorie profane, plus ou moins libérée de la contrainte du temps, tout en demeurant socialement contextualisée. Comme grand récit anonyme qui parle d'origine et de destin, le mythe a recours à l'allégorie pour s'expliquer et pour s'incruster dans la mémoire collective.

III- Réalisme et représentation du mythe de la *hara*.

Le mythe, comme le cinéma, possède et reproduit une vérité qui lui est propre, non pas analogique, mais suprasubstancielle, qui dépasse les critères moraux du vrai et du faux, les fondements philosophiques du *logos* comme parole rationnelle, et les faits historiques comme sources de légitimation/vérification du discours mythique. Certains cinéastes, à l'instar des poètes anciens, tenteront de réduire le paraître trompeur des mythes modernes (images des images) et leur anachronisme flagrant, en faisant appel au réalisme, mode esthétique privilégié en littérature par les classes bourgeoises à partir du XIX^e siècle. Le réalisme s'avère être la réponse moderne au merveilleux inexplicable de l'allégorie et au fatalisme de la tragédie, et la preuve de la transformation de la sagesse métaphysique du philosophe ancien en une sagesse matérialiste et iconique de l'intellectuel moderne. Comme mode de l'expression cinématographique, le réalisme rend transparent le discours filmique, et tente de dépasser les frontières temporelles et spatiales, en universalisant des *pseudo* vérités psychosociales. Là où le réalisme se trompe c'est dans le passage rapide et manipulateur de la vraisemblance à la vérité, de la fiction à la réalité, de l'esthétique à la contestation sociale, bref dans la création d'un système normatif de signes de la vraisemblance et de l'utilité.

Notons cependant que dans le domaine des arts plastiques, la figure de la *hara* semble des fois échapper aux règles et aux contraintes du réalisme. La mythification de la *hara* en peinture dans les tableaux de Mahmoud Saïd (1897-1964), mais aussi dans certaines sculptures de son contemporain Mahmoud Mokhtar, s'inspire à la fois

de l'héritage pharaonique et de la tradition islamique. M. Saïd a produit les plus beaux portraits de femmes populaires de l'histoire de la peinture moderne en Égypte, comme « La porteuse des jarres » (1936) et « Maternité » (1950). Ses chefs d'œuvre comprennent entre autres « Les derviches tourneurs » (1929), « La prière » (1934), « La Ville » (1937), et « Danseuse accompagnée de musiciens traditionnels » (1949). Au centre de l'intérêt figuratif du peintre, le visage de la femme est récurrent, avec ses traits africains, la quiétude de son regard et la séduction de son expression corporelle. Les structures circulaire et pyramidale de ses peintures sont mises en relief par des couleurs sombres et vives (rouge, noir, brun foncé, vert et jaune) et des formes qui combinent l'art spontané et naïf du Douanier Rousseau et l'expressionnisme sombre de Van Gogh.

Dans «*La ville*», le tableau qui a confirmé la renommée de Saïd et dans lequel il rend hommage à la ville du Caire, se trouvent au centre trois femmes populaires couvertes de châles noirs laissant découvrir sensuellement un bras et une jambe ; sur l'arrière fond, on voit les coupoles de la Citadelle et les minarets de la mosquée de Saladin. A droite, en avant-scène, un vendeur ambulant de jus de réglisse, et à gauche, un homme et son fils à dos d'âne, avancent vers le spectateur. Ce faux triptyque met en mouvement les différents motifs du tableau dans un dynamisme proche de celui des images mouvantes. Allégorie de la ville, ce tableau représente une figure d'expression à double sens : un sens littéral des motifs représentés comme éléments de la réalité sociale de la ville, qui s'incarne dans le tableau grâce aux personnages typiques des vieux quartiers et à l'événement minimal auquel ils participent, et un sens spirituel relié à l'image même de la *hara* comme génératrice d'une beauté esthétique toute particulière, à la fois sculpturale et caricaturale, somptueuse et espiègle.

Le cinéma égyptien demeure, dans son ensemble, fidèle aux règles classiques du réalisme : transparence narrative, respect des lois de causes à effets, moralisme exacerbé, désir d'instruire le spectateur pour faire progresser la société, par ailleurs perçue comme une entité immuable et homogène, etc. Le réalisme égyptien à l'écran s'exprime par une double revendication des pratiques cinématographiques occidentales et des traditions artistiques locales. Imprégnés de deux sinon plusieurs cultures, les premiers réalisateurs semblent revendiquer leur appartenance à cette

nouvelle forme de représentation artistique importée d'Europe qu'est le cinéma, et aux anciennes traditions esthétiques de la culture arabo-musulmane. Il ne s'agit pas, pour nous, de voir comment ces cinéastes ont pu concilier deux veines de l'exploration artistique apparemment antagonistes, mais plutôt comment leurs choix peuvent dévoiler un rhizome de relations et d'agencements complexes qui orientent le processus même de création.

Les expériences du cinéma muet en France et en Allemagne entre 1910 et 1930 n'étant pas conciliables avec leurs attentes ni avec celles du spectateur arabe, la plupart des cinéastes se tournent vers les genres classiques qui les interpellent, sans les forcer à renoncer à leur héritage artistique millénaire. Les genres appréciés par les premiers cinéastes égyptiens sont les imitations des films du *main stream* de cap et d'épée américains (*The Cheikh, The Son of the Cheikh, etc.*), les mélodrames adaptés des pièces de théâtre réussies de l'époque, les comédies burlesques, et les comédies musicales, pour ne citer que les genres majeurs des années 1920 et 1930. L'école soviétique des années 1920, le réalisme poétique français et le néoréalisme italien ont laissé des marques indélébiles sur la production égyptienne des années 1940, 1950 et 1960. Eisenstein fut le maître incontestable de maints réalisateurs, notamment Kamel Telmissany. La morosité et l'atmosphère poisseuse des chefs d'œuvre de Marcel Carné et Jean Renoir se retrouvent dans les films signés par Kamal Sélim et Youssef Wahbi ; la ville en détresse, les travailleurs en chômage, la délinquance et la prostitution dans les chefs d'œuvre de Vittorio de Sica ou Roberto Rossellini résonnent dans les films de Niazi Moustafa et Salah Abou Seif. Certes ce fut l'air du temps et le trait de marque d'une époque, où la crise européenne ressentie à l'échelle mondiale affectait la vision des cinéastes partout dans le monde.

L'émergence des cinémas nationaux revendiquant une certaine spécificité révolutionnaire, que ce soit en Amérique Latine, en Inde, ou en Egypte, à la fin des années 1950, et pendant trois décennies, permet encore une fois au réalisme de triompher sous les formes les plus diverses. La Nouvelle Vague française n'aura des échos en Égypte qu'avec le début des années 1980, lorsqu'une jeune génération de cinéastes, Khairy Bichara, Mohammad Khan et Atef El-Tayeb, vont porter un regard critique sur la production des maîtres et proposer par la même occasion une vision

fragmentaire, discontinue et non-linéaire de la réalité sociale, proche du cinéma de François Truffaut, Claude Chabrol ou Éric Rohmer que de celui de Godard. Ces mêmes réalisateurs de la nouvelle génération seront aussi considérés, rappelons-le, comme les héritiers du néoréalisme en Égypte.

Tout autre fut l'influence de la tradition artistique arabo-musulmane sur les cinéastes précités. Il est important d'ouvrir ici une grande parenthèse pour examiner la portée de la tradition dans la production cinématographique égyptienne, à la lumière des recherches arabisantes effectuées dans les domaines de la pensée et de l'art islamiques. La réflexion sur 1) les limites et les contraintes de la représentation qui se trouve à la base de la poétique grecque et européenne moderne; 2) l'image, la forme et la matière comme entités changeantes ; et 3) la dichotomie du sacré et du profane et son rôle dans la production artistique, occupe une place de prédilection dans ces recherches, et nous permettra par la suite d'interroger les veines réalistes de la représentation de la *hara* et ses mythes fondateurs au cinéma.

Dans le monde arabo-musulman, depuis le Moyen Age jusqu'aux temps modernes, les artistes ont adopté la vision réaliste dans la mesure où la foi religieuse le permettait. A l'époque médiévale, l'artiste arabe et musulman percevait l'imitation comme un blasphème, et la création comme un devoir de dépassement de l'analogie. Le questionnement antique de l'utilité de l'art n'avait pas une grande pertinence pour le penseur musulman, lecteur et traducteur de Platon et d'Aristote, car l'impact du réel sur la perception/conception artistique était indéniable mais ne se séparait point du médium. L'artiste ne cherchait pas à imiter la nature, car le statut de créateur ne revient qu'au seul Dieu des croyants, mais à s'affranchir de sa contrainte pour créer une forme parallèle, indépendante, recyclable, et en devenir perpétuel. Cette forme était considérée comme un assemblage momentané d'atomes destinés à la disparition. Ainsi, le poète persan Rûmi écrit au XIII^e siècle :

La forme est sortie du verbe, puis elle est morte
Ainsi revient la vague à la mer.
La forme a émergé de l'informe
Puis elle est revenue là où tous nous devons revenir ⁽³⁰⁾

Animé par un élan spirituel qui le meut vers un au-delà imagé, l'artiste arabo-musulman se pose constamment la question du rapport entre l'art et la vie, mais dans

des termes différents de ceux de la philosophie grecque ancienne. L'art étant une nécessité inhérente à l'existence de l'être humain, et non un accessoire esthétique destiné aux musées, il sied à tout musulman de rechercher la beauté et de la cultiver en signe d'adoration envers Dieu. La philosophie esthétique ne s'est pas épanouie dans la pensée musulmane médiévale, et la Poétique d'Aristote, traduite par Averroès au XII^e siècle, fut prisonnière des connaissances et des croyances du philosophe musulman qui, faute de connaître le théâtre grec, adaptait les mots «tragédie» et «comédie» aux traditions poétiques musulmanes du «panégyrique» et de la «satire», deux formes poétiques répandues depuis l'époque pré-islamique. La foi dans l'omniprésence divine et l'humilité comme devoir imposé à tout homme musulman face à l'acte de création, ont peut-être sauvé la pratique artistique des écueils de la pensée mimétique, de la représentation comme analogie, et peut-être aussi de la vision réaliste. Malek Chebel précise :

« [Les arabes] n'engagent avec l'objet aucun contrat d'extériorisation, car aucune conceptualisation n'est suffisante à leurs yeux. Même si quelques philosophes, ou quelques essayistes contemporains, ont tenté de codifier ce champ de la pensée, il n'y a eu ni Hegel, ni Alain, ni Kant pour en faire une discipline à part entière. Pourtant qui peut mettre en doute le fait capital que l'Esthétique soit l'un des outils à travers lesquels se «fabrique» l'homme arabo-musulman ? »⁽³¹⁾

De même, dans l'acception islamique, le monde n'est que changement et altération, car seul Dieu est unique et permanent. D'où l'abondance des entrelacements abstraits des arabesques, la déformation des traits humains en griffons et phœnix dans les tapis, l'animation de l'inanimé au théâtre de marionnettes, l'abstraction des formes de l'Univers par des lignes géométriques dans les coupoles et les dômes, dans la calligraphie et autres décorations florales ou abstraites. Cette déformation s'explique par la conscience du changement perpétuel de l'étant, tout comme par un désir de dépassement continu qui anime artiste et spectateur. Aussi, la transe devient-elle le dépassement de la musique, la calligraphie le dépassement de l'écriture, la poésie le dépassement de l'éloquence, l'architecture le dépassement de l'urbanisme, et ainsi de suite. Chebel explique :

« Le réel crée son propre dépassement. Mais ce dépassement est dans une urgence avec le réel qui l'a produit qu'il suffit de supprimer à une notion ce par

quoi elle rentre en transe : la musique par exemple, pour la voir perdre raison. Musique et transe, voilà une équation de dépassement. La musique est le donné socialement admis selon lequel il n'y a d'expressivité que contenue dans une gamme ou dans un *makam*. La transe se veut négation de l'harmonie par exagération de l'expression corporelle. Elle est le corps et l'âme en mouvement, au moment où la musique n'interpelle que le sens du beau. »⁽³²⁾

L'idée de la matière de l'art acquiert une connotation, religieuse à la base, imprégnée de cette conscience de l'éternel devenir. La dichotomie, oppositionnelle dans la pensée occidentale, de l'esprit et de la matière, ne se perçoit pas par les artistes et philosophes musulmans en termes de contrastes. Salah Stétié écrit à juste titre :

« ...le travail de l'esprit n'est pas de lutter contre la matière pour la dominer et pour la dompter, mais bien plutôt il est de la déchiffrer, de l'interpréter afin de faire resplendir en elle, comme par l'effet d'une caresse, sa gloire d'appartenance. (...) De cette position initiale, il résulte que l'art islamique fera appel, comme je l'ai déjà dit, au matériau ontologiquement le plus pauvre, au plus modeste support, pour le contraindre à exprimer – à extérioriser – sa réserve de beauté, la beauté n'étant que le reflet de Dieu sur les choses – et sur les hommes et les femmes aussi bien. »⁽³³⁾

Les matériaux utilisés par les musulmans et les arabes sont l'argile, le bois, la pierre, la laine, le nacre, les métaux ordinaires incrustés, et rarement l'or, l'argent, le marbre, le granit ou la soie. La beauté ne se définit pas par l'enfermement sur une valeur en soi mais par la «salutation sacrée adressée par l'élément simple à son créateur »⁽³⁴⁾, écrit Stétié. Le savoir-faire de l'artiste/artisan est un acte de foi envers son créateur, mais aussi une signature individuelle qui rehausse la valeur de la matière pauvre et qui se transmet de père en fils comme un trésor familial. De nos jours, certains cinéastes arabes ou musulmans, perçus comme des auteurs, n'hésitent pas à se réclamer d'un cinéma pauvre dans le double sens du terme, avec un budget restreint, une économie narrative minimale, des trames linéaires, etc. C'est le cas en Iran depuis le début des années 1990 des films signés par Mohsen Makhmalbaf et Abbas Kiarostami, et ce fut aussi le cas en Égypte dans certaines productions de la *hara* se réclamant de cet esprit austère, réalisées par Salah Abou Seif ou Niazi Moustafa. Les premiers films de la *hara* furent interprétés par de jeunes acteurs inconnus, et l'essentiel de leur action se passait dans un décor sobre. La pauvreté comme valeur recherchée n'a pas fini d'inspirer les artistes, que ce soit pour des raisons matérielles contraignantes,

similaires par exemple au contexte qui vit naître le néoréalisme italien, ou bien pour mettre en valeur les choix artistiques qui s'attachent aux valeurs positives de la tradition de sobriété et d'austérité musulmanes.

Grâce à la reproduction mécanique de l'image mouvante, une part de la tradition artistique arabo-musulmane vient s'incruster dans le discours filmique, rappelant au spectateur des pratiques artistiques ancrées dans les mœurs, du théâtre d'ombre au théâtre de guignol (*karakuz*), des spectacles religieux de foire aux danses des derviches tourneurs, et de la répétitivité des arabesques aux ondulations de la calligraphie. Cette tradition est surtout présente dans les rituels festifs représentés au cinéma aussi bien dans *La Volonté* que dans *Khan el-Khalili*, *Le jardin du passé*, *Les violettes sont bleues*, parmi d'autres. Animer l'inanimé (les ombres, les marionnettes, les lettres de l'alphabet) fut pendant longtemps l'ambition qui présidait à plusieurs pratiques artistiques et qui les teintait d'une caution mythique ineffaçable. Massignon souligne également l'usage inédit qui consiste en une descente de la métaphore, c'est-à-dire le fait de rendre inanimé l'animé: dans la poésie arabe ancienne, une fleur peut être comparée à une pierre précieuse, un animal à une plante, et ainsi de suite.

Dans le cadre des arts traditionnels, l'image (dessin ou figure de style) hante l'esprit des artistes médiévaux, répugnés par l'héritage totémique préislamique, et fascinés par l'idée de produire des images abstraites, en vue de magnifier la foi monothéiste. Salah Stétié cite un *hadith* (parole) du prophète qui dit : « Au paradis, il y a un marché où l'on vend des images. » L'image, bannie de la cité musulmane parce que jugée comme une des séquelles du paganisme, est, à en croire ce *hadith*, un des fondements de l'imaginaire arabo-musulman. Massignon estime que cette interdiction de l'image dans la cité n'a jamais été concluante, elle fut une réaction contre l'idolâtrie plutôt qu'un refus de l'art. Avec le monothéisme dominant, la phobie d'idolâtrie a dû disparaître, selon la thèse des philosophes intellectualistes Mu'tazilites, dès le VIII^e siècle. Les Frères de la Pureté reproduisaient les portraits de leurs maîtres en tête de leurs codex. Les princes andalous encourageaient la représentation des souverains comme ce fut le cas dans les portraits de la Fontaine aux lions du palais d'Alhambra à Grenade. Les murs de Qsyr-Amr en Jordanie sont décorés d'images de monarques, de danseurs, d'ouvriers, de femmes nues et d'athlètes.

Le rapport entre le sacré et le profane, avec la gamme de nuances qui les lie et les sépare, se situe sur le plan d'immanence, car dans la tradition musulmane Dieu seul occupe celui de la transcendance. Le sacré musulman fonctionne par délégation immanente de certains attributs de Dieu : par exemple, le Prophète n'est pas sacré, sa mission l'est parce qu'elle est dictée par Dieu. Le sentiment de sacré est donc nécessaire à la vie des hommes, à leur perfectionnement, à leur tentative de rejoindre l'au-delà, purifiés de leurs péchés. Il existe cependant plusieurs théories sur ce sujet qu'Ibn Khaldun analyse dans sa *Muqqadimah* :

« Selon les traditionnistes et les jurisconsultes qui s'occupent des articles de foi, Dieu est «séparé» (*mubâyin*) de Ses créatures. Pour les théologiens dialectiques, il n'est ni séparé ni relié. Les philosophes disent qu'il n'est dans ce monde, ni en dehors. Les Soufis modernes prétendent qu'il est uni (*muttahid*) avec les créatures, par l'incarnation (*hulûl*) en elles ou parce qu'Il leur est identique : il n'existe, ni en totalité, ni en partie, autre chose que Lui. »⁽³⁵⁾

La majorité des musulmans adoptent le premier point de vue, et séparent Dieu de ses créatures, par son essence, son identité et ses attributs. Les théologiens dialectiques musulmans appellent «*tanzîh*» l'absence absolue d'attributs humains de Dieu. Pour eux, Dieu est une substance non spatiale. Les soufis, eux, se réclament des philosophes grecs anciens, et parlent de l'unité de Dieu et du monde :

« Cette «unification» (*ittihâd*) dont parlent les soufis n'est autre que l'incarnation (*al-hulûl*) du Messie des chrétiens. Elle est même encore plus bizarre, puisqu'elle serait l'incarnation de l'Éternel dans le créé et l'unification de l'un et l'autre. Elle se confond aussi avec la doctrine des Shîites sur leurs imams», remarqua Ibn Khaldun.⁽³⁶⁾

Les soufis et leurs disciples confondent, dans leur philosophie de l'extase, l'être humain et l'être divin. La poésie et les contes soufis témoignent jusqu'à nos jours d'une audace sans précédent (matée à travers les âges par les autorités au pouvoir) dans l'expression de l'union entre l'homme et son dieu, mais aussi dans le refus des formes et fonctions habituelles de la vie collective. Aujourd'hui, certaines agglomérations soufies vivent dans les vieux quartiers du Caire, et leurs spectacles (mélange de cercles de *zikr*, de chants érotisés, de laxisme sexuel, et de consommation de drogues douces comme le *haschich*), se déploient souvent aux confins du quartier, à l'abri de la surveillance vigilante de l'État. Le cinéma (officiellement contrôlé par

l'État même si la production relève du secteur privé) a rarement rendu compte de ces pratiques jugées hérétiques, mais les films de la *hara* réfèrent des fois aux cercles des litanies soufies (*zikr*) et aux *walis* (saints hommes morts sur les chemins de Dieu) et parfois mettent en scène un *majdzoub* délirant, littéralement *happé* par la vision de Dieu. Les *walis* et les *majdzoubs* sont considérés comme les héritiers des pratiques soufies, même s'ils n'appartiennent pas explicitement au réseau des confréries. *Le Bain de Malatili* de Salah Abou Seif met en scène un *majdzoub* traditionnel qui se charge de porter le message politique du film.

Le sacré se manifeste dans la recherche artistique d'un juste milieu (valeur prônée par la religion islamique : « nous avons fait de vous une nation médiane », dit le Coran ; « Le milieu est le meilleur », dit un Hadith du Prophète). L'observation du juste milieu s'exprime entre autres par le refus de séparer l'art et la vie, l'idéal religieux et la régulation sociale. Cette union fondamentale des éléments de l'existence humaine, est l'expression d'une reconnaissance et d'une vénération essentielle vis-à-vis de l'œuvre divine : l'être humain, son temps, ses actes et par conséquent ses œuvres artistiques, doivent être respectés parce qu'ils sont destinés à Dieu, et le devoir de l'homme sur terre est, selon un bon musulman, d'obtenir l'agrément du Créateur en se préservant, et en faisant bon usage de son temps et de ses compétences. Les actes de l'homme sont orientés vers ce but ultime, et ses activités profanes sans être sacrées en soi, sont investies d'un but qui, lui, est sacré.

Toute manifestation du sacré se situe donc sur un plan d'immanence, comme on le voit à titre d'exemple dans les multiples fonctions de la mosquée. Le vendredi, jour de prière collective pour les musulmans, n'est pas un jour chômé, mais un jour de travail et de commerce centralisé autour de la mosquée. Contrairement à l'église et à la cathédrale, la mosquée est une allégorie du cosmos, et ses fonctions dépassent de loin celle de la prière collective, qui par ailleurs peut être accomplie n'importe où sur la terre, en dehors des murs du temple, selon les préceptes de l'Islam. Depuis les premières périodes de l'Islam, jusqu'à nos jours, ce lieu saint de la prière est aussi une école coranique où l'on apprend la récitation du livre saint et les multiples sciences de la langue, de l'histoire et de la jurisprudence, et un lieu de justice qui s'apparente des fois au tribunal et qui est investi d'une fonction administrative (les actes officiels de

mariage se font jusqu'à nos jours dans la mosquée), aussi bien qu'un lieu politique où s'animent les débats sur la gestion de la vie des musulmans et où l'imam faisait parfois figure de chef de parti. Coupée de la rue par ses énormes murs orientés vers la Mecque, la mosquée se distingue néanmoins des lieux des activités profanes avoisinantes comme le marché et les bâtiments résidentiels, par son architecture et ses fonctions à la fois religieuse et sociale. Les décorations calligraphiques de la mosquée sont des versets du Coran incrustés dans la pierre, des mosaïques en céramique et en nacre, des boiseries ornées de motifs floraux, le tout étant destiné non seulement à la magnificence du nom de Dieu, mais aussi à la création d'un lieu et d'une atmosphère propice à la régulation de la vie des hommes sur terre dans la paix et le recueillement. Ainsi, par la médiation de l'art, se dresse un minaret fait à l'image de l'homme, comme une échelle qui rehausse la vie des hommes et mène à l'obtention de l'agrément de Dieu. La mosquée et la prière collective du vendredi seront l'exemple d'une confusion délibérée du sacré et du profane, à l'échelle quotidienne. Selon la thèse de Joseph Chelhod :

« En acceptant l'idée d'un espace sacré qui a fini par déborder l'enceinte du *haram*, pour se déployer dans le *kosmos*, l'Islam ne pouvait faire autrement que d'intégrer à son système le temps sacré et de l'étendre à une partie du *kronos*. Et l'on aboutit finalement à la contradiction dialectique (...) d'un espace sacré qui ne serait pas absolument nécessaire à la validité des actes culturels et d'un temps sacré empli d'activités profanes. »⁽³⁷⁾

La sagesse humaniste du juste milieu n'a cependant pas réussi, dans la pratique, à combattre le fondamentalisme ni à dénoncer la fausse modération des musulmans extrémistes. Dans l'art, et dans le cinéma en général, l'idéal du milieu n'est « juste » que dans la mesure où il est justifiable d'un certain maintien de l'ordre établi. La sagesse des penseurs musulmans prône entre autres l'obéissance envers les « représentants du pouvoir », parmi lesquels figurent les imams chiites et les cheikhs sunnites, ainsi que les gouverneurs qui gèrent la *Umma* (Nation islamique). Leur mission n'étant pas moins sacrée que celle du messenger de Dieu, elle consiste à maintenir la paix entre les musulmans et veiller à faire respecter la loi divine. Mais les abus de pouvoir n'ont pas été une exception dans l'histoire islamique, et souvent l'art aussi devait souffrir du contrôle croissant des ulémas.

L'homme, être totalement profane pour les musulmans sunnites, peut éventuellement s'investir d'une mission sacrée, construire des monuments dédiés à Dieu, perpétuer la beauté par une recherche esthétique, non pas mimétique, mais glorifiant l'irréductibilité à l'imitation de l'œuvre divine. Parmi les hommes, certains peuvent toucher au sacré sans vraiment s'y identifier, comme les prophètes, les messagers, les *majdzubs* et les *walis*. De même, certains objets possèdent une aura sacrée, comme la pierre noire de la Mecque exclusivement visitée par les croyants purifiés ou le livre imprimé du Coran, qui ne peut être touché que d'une main propre et purifiée, et ne doit être caché sous aucun autre objet.

Les images sont profanes par nature et par essence. Elles servent à faire le pont avec le sacré, nécessaire à la vie des hommes, tout comme le vin, la solitude ou la poésie, assurent l'unification du soufi avec son Dieu. Dans les films de la *hara*, les murs d'une maison sont souvent décorés par les images de la Mecque, les calligraphies des versets du Coran, ou les *Hadiths* du Prophète, pour signifier un attachement religieux rarement visible dans les appartements luxueux de la grande ville. Comme symboles religieux, ces images n'ont pas uniquement une fonction décorative, mais elles servent à améliorer l'existence humaine en la nourrissant de symboles sacrés. L'attachement à l'iconographie religieuse est similaire chez les coptes de la *hara*, où plus souvent, les images du Christ, de la Croix et des Saints de l'église sont des symboles protecteurs qui rappellent le devoir qui incombe à tout chrétien de se repentir pour expier les péchés de l'humanité. Les films de la *hara* font référence à plusieurs pratiques de protection reliées aux icônes et symboles religieux dans l'usage populaire : comme par exemple le livre du Coran placé sous l'oreiller d'une jeune fille pour la protéger du mauvais œil et des manœuvres du diable pendant le sommeil ; les bijoux des femmes, chaînes en or et pendentifs incrustés de versets coraniques, sont des objets symboliques liés à l'univers du sacré religieux. Les mosquées qui abondent dans les quartiers résidentiels comme dans les quartiers populaires, mais qui disparaissent des images de la ville métropolitaine des affaires dans le cinéma, sont montrées comme des symboles d'une religiosité populaire active. Cette mise en image significative de la religiosité n'est pas sans rapport avec le mythe de la *hara* comme lieu où se renouvelle la confrontation quotidienne entre le sacré et le profane, et où

s'exprime la tension spirituelle vers l'au-delà, médiatisée par un être exceptionnel (par exemple le *wali*) ou par un objet symbolique (par exemple le livre sacré).

Les versets du Coran qui inaugurent plusieurs films en voix *off* ou qui se répètent sur les lèvres des personnages pour appuyer leurs discours, nous introduisent dans cet espace privilégié de la religiosité, où l'appel au bien et l'interdiction du mal sont des activités profanes quotidiennes exercées par tout bon musulman. Un personnage à la voix profonde et pieuse récite les versets du Coran au début ou à la fin du film, donnant ainsi plein sens au miracle de la langue coranique. Le début en plan général de certains films de la *hara* est aussi souvent accompagné de l'appel à la prière. Indices du lieu où se passe l'action, l'appel à la prière et les versets du Coran orientent également le spectateur dans une direction narrative bien déterminée. Selon le texte récité, le spectateur est parfois capable de deviner la leçon morale du film : amour et vengeance, trahison et châtement, jalousie et pardon, patriotisme et sacrifice, etc. Dans *Les Apparences* (Sélim, 1945), à l'occasion d'une révolte ouvrière, le héros, ouvrier éduqué, arrive à convaincre ses compagnons de présenter une pétition au syndicat, en récitant des versets du Coran pour appuyer son argument. Le Coran, perçu par les croyants comme une somme de connaissances, valable pour tout temps et tout lieu, est ici mis au service d'un discours syndicaliste qui vise à imposer le respect de la loi et rétablir la justice. Il est l'élément qui, tout en relevant du domaine du sacré, intervient dans les conversations les plus banales et les débats les plus acharnés, et rappelle en tout temps sa validité régénératrice adaptée entre autres aux exigences mêmes de la modernité.

Si Dieu et sa Parole sont sacrés, les mythes et légendes se construisent en tant que systèmes de représentation de ce sacré, situés sur le plan d'immanence. Par contiguïté ou par glissement, le mythe finit par se hausser d'une valeur sacrée, tout en respectant le contraste – fait universel selon Durkheim - entre le sacré et le profane. Mais le mythe risque d'être menaçant du moment où il perpétue la tradition aux dépens du progrès, où il maintient l'ordre établi aux dépens de l'*Ijtihad* (effort intellectuel et critique, exigé de la part de tout croyant musulman).

Le réalisme égyptien, mis au service du mythe de la *hara*, se nourrit donc tour à tour des veines de l'esthétique classique européenne et du patrimoine religieux

arabo-islamique, reniant parfois la première en s'identifiant au deuxième. Cette dialectique n'est pas forcément un dialogisme, car jusqu'aux années 1980, le discours nationaliste s'est souvent servi de la *hara* pour mettre en relief les caractéristiques identitaires arabo-musulmanes selon les stratégies de résistance/protection contre la contamination culturelle et la colonisation politique européenne. Les images de cette résistance font recette et reviennent d'un film à l'autre, souvent de façon naïve, comme indicateurs plus ou moins explicites d'un repli identitaire prononcé.

Les scènes inaugurales de *L'Impasse du Mortier* (Hassan al-Imam, 1963) montrent par un mouvement panoramique de la caméra un cercle de *zikr* auquel participent les personnages principaux du film ; la scène est interrompue par les cris au secours de Hamida, harcelée par un soldat britannique. L'opposition entre la religiosité des gens de la *hara* et l'immoralité du colonisateur est simpliste mais frappante, d'autant plus qu'à la fin du film, selon la même logique oppositionnelle, la dégradation de Hamida comme chanteuse de cabaret la ramène dans les bras des mêmes soldats anglais dont elle se défendait au début. L'humiliation infligée par les Britanniques se répète dans une scène de *L'Impasse des deux palais* (Hassan al-Imam, 1964) où El-Sayed Hassan Abdel Gawad, le personnage paradoxal de la trilogie de Naguib Mahfouz, moraliste autoritaire et Don Juan sans vergogne, est fouetté par un soldat britannique et forcé à travailler la nuit dans un chantier de réparation routière. Lorsque son fils aîné, désormais chassé de la maison parentale, court à son aide, une réconciliation entre les deux hommes devient possible. Le lien sacré du sang triomphe du danger et de l'humiliation infligée par le colonisateur. Si les valeurs de la famille et de la communauté n'ont rien de spécifiquement arabe ou islamique, elles sont néanmoins accentuées dans les films cités par des références directes aux croyances religieuses musulmanes, comme si la culture s'appropriait les valeurs universelles tout en insistant sur leur fausse singularité.

Certaines productions d'après la révolution de 1952, amènent des changements substantiels à l'image de la bourgeoisie urbaine, éduquée et raffinée, comme par exemple dans les films du couple Mahfouz/Abou Seif. Dans *La Sangsue* (Abou Seif, 1956), en contrepartie avec l'image populaire de la propriétaire diabolique du moulin à l'huile, amoureuse d'un étudiant d'origine paysanne, le personnage de la jeune fille

romantique jouant au piano dans un appartement petit bourgeois de la ville, déplace l'antagonisme traditionnel Occident/Orient sur le plan plus complexe d'un Orient qui reconnaît son héritage occidental. Le naturalisme de la *hara* et de ses personnages est contrebalancé par le réalisme de la ville en pleine mutation, moderne et pourtant fidèle aux valeurs du terroir. Avec des films comme *La Faim* (Badrakhane, 1985), le débat mené souvent autour de la modernité importée de l'Occident, destructrice des valeurs islamiques, cède la place à une critique tournée vers l'intérieur : une dénonciation non pas de l'Occident/Autre mais de l'ennemi interne, de l'Égyptien issu du peuple, de l'Autre qui est le reflet du Même. Sans dénoncer le poids de la tradition des *futuwas* dans la régulation de la vie sociale de la *hara*, *La Faim* propose une réforme du système traditionnel, avec une participation agrandie des gens concernés, une démocratisation de la fonction des *futuwas*, voire un changement radical du système d'élection des *futuwas*, basée normalement sur le duel et la force physique. Bref, la *hara* devient une allégorie nationale, une répétition, sur l'échelle microscopique de la communauté, de la gestion institutionnelle de l'État-nation.

La construction de certaines images (composition du cadre, gamme de couleurs, éclairage, etc.) combine parfois la sensibilité et la gestuelle occidentales avec le discours et les décors locaux. Dans *Bodour* (H. Moustafa, 1974), Gaber est convoqué pour rejoindre l'armée, lors de la guerre de 1973. À l'aube de son départ, il offre à sa fiancée, Bodour, une chaîne en or qui appartenait à sa mère, et un «*Ma shaa Allah*», littéralement «La volonté de Dieu sera», pendentif protecteur calligraphié, couramment porté par les jeunes femmes. Il lui répète en tête-à-tête les mots qui doivent sceller leur union conjugale, selon des normes *pseudo* religieuses : « Dieu m'est témoin, à partir de ce moment, Bodour, tu es mon épouse ! Même si les jours nous séparent, attends-moi au lever de chaque soleil, car je reviendrai. Je reviendrai pour toi Bodour. » Ensuite, la caméra les cadre de dos, lui, assis sur une chaise en osier, et elle agenouillée près de lui sur le plancher, la tête posée sur ses genoux. Cette position calquée sur les films américains, où face à une cheminée, deux amoureux observent tranquillement le feu, semble étrangère dans le contexte du film de la *hara*. Le cadre en carreaux de la fenêtre, motif non moins étranger à la décoration du quartier, laisse voir les minarets et les coupes des mosquées avoisinantes. Les deux

amoureux observent en silence les premières lueurs de l'aube. Une image composée à l'occidentale, accompagnée d'un discours et d'un objet (la chaîne en or) traditionnels, sont parfois les deux pôles d'un regard conciliateur, dans le fond anti-réaliste, qui se veut moderne sans vraiment l'être. L'union libre étant contraire aux préceptes de la religion islamique, la réplique du personnage et la mise en scène de l'innocence des deux amoureux déplace la question dans une zone inconnue, visuellement étrange au spectateur, mettant en relief le décalage du cinéma par rapport à la représentation orthodoxe de la réalité.

Si les arts arabo-musulmans ont été pendant des siècles hostiles au concept de représentation, tout en reconnaissant le fondement principal de la forme et de la matière comme des entités fluides et instables, et tout en assignant au sentiment de sacré la fonction d'améliorer la vie profane, cette vision s'explique à la base par une religiosité profonde, par un collectivisme optimiste et par une humilité concrète face à la réalité de l'univers. La pensée arabo-islamique n'a pas créé de concepts philosophiques, mais des œuvres d'art. Il nous semble donc pertinent de prendre en considération ces éléments en étudiant le cinéma réaliste égyptien. Le but n'est pas tant de nier le caractère représentationnel de l'image de la *hara*, que de la situer sur une échelle différente, en dehors de la réflexion sur la représentation comme transposition d'un fait ou d'un discours réels sous une forme imagée ou imaginaire. Le mythe de la *hara* dans le cinéma peut servir comme exemple de ce décalage intrinsèque au médium cinématographique entre l'impression de réalité et la réalité de l'impression.

Dans le cinéma, cette réalité médiatisée ne permet pas toujours une libération du cinéaste, et par la suite du spectateur, des contraintes de la connaissance et de l'objectivité. Affranchis, grâce à l'image filmique, de la matérialité des objets et des exigences d'utilité et de signification, les cinéastes égyptiens de la *hara* restent cependant prisonniers des paradigmes scientifiques d'un certain discours socio-historique dominant. Pour eux, l'image d'un objet et l'objet réel ne se ressemblent pas, mais le déchiffrement de l'image profite souvent des codes d'interprétation de l'objet réel, dont la rationalité et l'objectivité sont souvent à l'œuvre. Cette vision débouche souvent sur une critique sociologique mise en film, et relègue la recherche plastique et

la connotation symbolique, au second sinon au troisième rang de l'intérêt du discours filmique. Dans sa *Leçon philosophique sur la représentation*, Frédéric Laupie insiste sur la profondeur poétique de toute image, de toute illusion :

« La Raie de Chardin, par exemple, n'est pas un poisson suspendu à un crochet ! Elle transcende la choséité, la fonctionnalité, tout ce que l'objectivité peut identifier. Elle vaut par ses débordements, ses évocations, ses résonances. Plus qu'un objet, elle est une occasion. Occasion pour l'imagination, la sensibilité, l'entendement de jouer dans leurs rapports. »⁽³⁸⁾

Au regard de ce que Laupie appelle «une occasion», le cinéma déborde cependant les rapports entre le sacré et le profane, entre l'immatériel et le concret, entre la foi en Dieu et la revendication socialiste, entre l'imaginaire libéré des contraintes de l'engagement et la critique de la réalité sociale et historique. Le caractère politique et collectif du mythe de la *hara* est relié à cette occasion. Il ne s'agit pas de l'application d'une forme occidentale à un contenu local, il s'agit plutôt d'une rencontre des opposés, d'une invention de la spécificité artistique, d'un imaginaire qui fait fi de la logique rationnelle, intellectuelle, et qui laisse libre cours à l'expression gestuelle et orale. Cette occasion peut être illustrée par des pratiques étrangères au cinéma mondial hégémonique, comme la récurrence longtemps inappréciée des chansons et des danses dans les films égyptiens ou comme l'importance accordée aux dialogues aux dépens des images visuelles.

La question de la représentation demeure donc centrale. Pour l'artiste musulman médiéval, il s'agissait moins d'étendre l'illusion à l'échelle de l'existence ou d'intégrer l'imaginaire et le rêve dans la réalité que de percevoir la représentation comme une évidence inséparable de l'existence physique et spirituelle de l'homme. Ce fut dans un contexte historique favorable à la création que les artistes musulmans ont perfectionné leur vision et leur sensibilité artistiques, à un moment où, selon Ibn Khaldun, l'apprentissage de la science et des arts techniques dans le monde civilisé, se faisait principalement en arabe⁽³⁹⁾. Tout autre est le contexte historique qui voit naître le cinéma égyptien. Non seulement l'Égypte est sous mandat britannique, et gît dans le sous-développement après quatre siècles d'occupation ottomane et de conservatisme religieux, mais le progrès, l'industrie, les institutions scientifiques et les grandes technologies qui semblent être, depuis la Renaissance, l'apanage de l'Occident, font

défaut dans la société civile égyptienne. C'est dans ce contexte que le mythe de la *hara* se développe comme une pensée moderne sur l'origine et le destin. L'origine de la communauté et son futur sont les deux extrêmes d'une réflexion angoissée sur le Temps, le déclin, et la mort, exonérée avec plus ou moins de succès par des rituels et des récits mythiques, par une tentative fébrile de transcender la temporalité et la finitude de l'être humain. Cette pensée moderne de la *hara* peut éventuellement remonter à la première véritable confrontation avec l'Occident, c'est-à-dire à la Campagne de Bonaparte sur l'Égypte (1798-1801).

Les cinéastes égyptiens, héritiers des philosophies sociales européennes et des tentatives successives de renaissance depuis Mohamad Ali pacha (1801-1845), vont situer la question de la représentation artistique sur un plan différent de celui que connut l'artiste musulman médiéval. Les techniques modernes ayant créé leur propre mythologie, certains cinéastes font cohabiter dans leurs films la fascination devant la haute technicité du monde contemporain et les racines les plus profondes de leur héritage artistique et intellectuel. Conjointement à ce mouvement, se développe une tactique de résistance face à la logique de l'efficacité narrative, de la rentabilité économique, et de la dynamique rationnelle du dispositif technologique occidental. Cette résistance s'inscrit soit dans la veine de l'idéologie marxiste, soit dans celle plus répandue du socialisme. Kamel Telmissany publie en 1954 un des premiers ouvrages égyptiens sur le cinéma, intitulé *L'ambassadeur des Etats Unis en Technicolor*, dans lequel il dénonce le cinéma hollywoodien d'un point de vue marxiste, entre autres pour son régime narratif faussement rationnel et son système idéologique libéral basé sur le conflit, la rentabilité et le monopole. Deux ans plus tard, en 1956, K. Telmissany publie *Cher Charlie*, sur la vie et l'œuvre de Charles Chaplin. Dans ce livre, il fait l'éloge des chefs d'œuvre du grand burlesque, notamment *La ruée vers l'or* et *Les Temps Modernes*, et met à nu la sauvagerie du système capitaliste dénoncé par Chaplin.

Dans la veine socialiste, nous pourrions situer la plupart des films de la *hara* réalisés par Salah Abou Seif, où nous retrouvons esquisser les idées nationalistes liées à la nécessaire réforme des institutions publiques, à la problématique de la démocratie et de la représentativité, et à l'objectivation du monde de la *hara* comme microcosme

du pays. Dans *Le Costaud* (1954), Salah Abou Seif situe l'action dans deux espaces antagonistes : le grand marché de légumes du Caire et les villas de pachas où les décisions sont froidement prises par des politiciens qui manipulent le marché et complotent avec les grands commerçants contre les intérêts de la majorité. La représentation se confond ici avec la théâtralisation des rapports conflictuels entre les deux groupes, celui des riches commerçants de la *hara* et des pachas oisifs et aristocrates d'une part et celui des petits commerçants et des clients d'autre part. Tous les gestes sont théâtralisés dans des rituels codifiés : la corruption, l'ambition, l'amour, et l'éternel retour du même. La situation qui clôt le film est analogue à celle qui l'inaugure : un nouvel immigrant arrive fraîchement de son village natal, et dès ses premiers pas dans les lieux, il reçoit une gifle humiliante sur la nuque. Pris au dépourvu, le naïf laisse partir son agresseur qui prétend qu'il s'agit d'un accident. Le message du film oscille entre les idéaux d'égalité et de fraternité, respectés par la communauté, calqués sur les valeurs locales de la dignité de l'homme et le respect de la vie profane, et les conflits du capital et des intérêts sociaux du modèle de l'État-nation, qui nuisent à la vie des gens de la *hara*, par ailleurs ignorants des manœuvres politiques et incroyables face aux promesses de changement. La théâtralisation répétitive de ces rapports ouvre le chemin devant une réflexion plus élaborée sur le rituel séculier, sa nature et ses fonctions.

IV- Rituels du quotidien

Pour comprendre le rôle des rituels dans la vie des habitants de la *hara*, plus ou moins fidèles à un mode de vie archaïque, il est nécessaire tout d'abord d'examiner brièvement la notion de Temps dans la culture arabe, en relation avec celles de la mobilité et du devenir. Le Temps est perçu positivement par les Arabes comme un écoulement, une durée discontinue, une succession de moments fluides. Selon le philosophe Al-Kindi (796-873), le Temps est une entité cumulative : le temps infini contient le temps contingent. Louis Massignon, dans *Parole donnée*, écrit que, pour les *mouaqqitine* (exégètes et érudits dont le rôle consistait à fixer le temps), le Temps est «une constellation, une «voie lactée» d'instant»⁽⁴¹⁾. Il souligne également que le temps, pour un croyant musulman, peut être réversible s'il plaît à Dieu. La notion du

Temps chez les penseurs musulmans, marquée par le dépassement de la linéarité chronologique, accorde plus d'importance à la dimension affective, intensive, de la durée. Malek Chebel définit le Temps affectif, non matérialisable en termes économiques aux vues des musulmans, comme étant

« ...un temps anhistorique, éternel, une sorte de paradis perdu, que chaque individu revit à la manière d'un cycle intime. (...) Le temps affectif (...) fait la part belle à l'émotion et à l'irrationnel, ce qui le rend infiniment moins « productif ». Cependant les Arabes ne voient en lui que les avantages, bien réels, de la socialisation et de l'intégration des hommes au rythme des jours, au détriment précisément de la rentabilité brute. »⁽⁴¹⁾

Pour le poète libanais contemporain, Salah Stétié, le Temps, comme la forme, n'a pas une existence définitive. La forme est constituée d'une succession de points qui se déplacent, de même que le temps est perçu comme une succession d'instantanés en mouvement.

« Le temps lui-même en Islam n'a pas de forme ni de continuité : il n'est qu'une suite d'instantanés dont l'ordre de succession n'est absolument pas nécessaire ni inévitable. (...) Puisque Dieu est l'unique permanent, l'art musulman sera donc, s'il ne veut pas être blasphématoire, un art qui soulignera le changement. C'est de cela qu'est née l'arabesque... »⁽⁴²⁾

Dans *La Pensée et le mouvant*, Bergson définit la durée comme un tout indivisible, un flux en mouvement perpétuel, reflétée par la continuité de la vie intérieure et perçue grâce au travail de l'intuition. L'homme vit dans l'illusion d'un temps successif, linéaire, et mesurable, cette illusion est à la base de la préexistence, devant l'intelligence, de la réalité perçue comme possible (dans le passé) avant même sa réalisation (dans le futur). Bergson accuse cette acception du temps et de la réalité préexistante de susciter des conséquences fâcheuses comme celle par exemple de maintenir face au temps une logique rétrospective. La logique rétrospective n'admet pas que le temps soit efficace, productif, ni que quelque chose se crée. Pour assouplir cette logique il faudra « l'adapter à une durée où la nouveauté jaillit sans cesse et où l'évolution est créatrice. »⁽⁴³⁾ C'est ainsi que Bergson oppose l'intelligence à l'intuition, dans leur rapport avec le travail de l'esprit et la durée :

« L'intelligence part ordinairement de l'immobile, et reconstruit tant bien que mal le mouvement avec des immobilités juxtaposées. L'Intuition part du mouvement, le pose ou plutôt l'aperçoit comme la réalité même, et ne voit dans

l'immobilité qu'un moment abstrait, instantané pris par notre esprit sur une mobilité. L'intelligence se donne ordinairement des choses, entendant par là du stable, et fait du changement un accident qui s'y surajouterait. Pour l'intuition l'essentiel est le changement, quant à la chose (...) c'est une coupe pratiquée au milieu du devenir... »⁽⁴⁴⁾

L'intelligence est l'attention que l'esprit prête à la matière, elle tend à la fabrication comme prélude aux arts mécaniques, son domaine est la science. Mais Bergson reconnaît l'existence d'une autre faculté capable d'un autre type de connaissance, c'est l'intuition, qui est la méthode spécifique de la métaphysique. Sans vouloir nous étendre outre mesure sur le concept de durée chez Bergson, nous soulignons de prime abord le rapprochement possible entre la durée bergsonnienne et l'idée du Temps, perçu « intuitivement » par les penseurs et artistes arabes et musulmans de l'ère médiévale. Nous retenons le rapport entre Temps et mobilité comme un tout qui contribue à éclaircir la pratique sociale qui nous intéresse ici, c'est-à-dire la pratique des rituels. Schématiquement, le film est un arabesque de plans qui ressemble par son fondement philosophique à la définition du plan par Deleuze : « Le plan, c'est le mouvement, considéré sous son double aspect : translation des parties d'un ensemble qui s'étend dans l'espace, changement d'un tout qui se transforme dans la durée. »⁽⁴⁵⁾ L'image-mouvement selon Deleuze est une image indirecte du temps. Les rituels au cinéma se reproduisent selon cette même logique : le tout qui change et la coupe opérée dans la durée.

Le vaste champ des rituels englobe les pratiques quotidiennes et les activités plus ou moins codifiées des habitants, et peut se diviser en trois grandes sphères qui semblent attirer particulièrement l'attention des cinéastes de la *hara* : la sphère de la convivialité, de la mort et de la profession. Dans la première, nous classons les fêtes religieuses et les fêtes des saints, les visites de famille et les banquets, les cérémonies de mariage ainsi que les soirées passées au café et les sorties au cinéma ou au théâtre. La sphère de la mort regroupe les divers rituels de deuil, allant de l'agonie aux rituels d'exorcisation de la menace de mort et des funérailles comme activité cathartique. La sphère de la profession regroupe des rituels de travail, d'échange lucratif (entre commerçant et clients), de transmission d'un savoir (entre patron et apprenti), d'offre de services (entre professeur et élèves), etc. Les deux sphères sont traversées par le

sentiment du sacré et certaines activités sont fortement marquées par les signes religieux de la prescription/interdiction.

A. La sphère de la convivialité

Les fêtes religieuses musulmanes, peu nombreuses contrairement aux fêtes judaïques et chrétiennes, sont l'occasion pour la communauté de se tourner vers Dieu, d'exprimer sa solidarité et son unicité, et d'affirmer son rapport au monde physique au moyen des ritualisations et des symboles. Marquées par un cycle temporel variable, les fêtes musulmanes telles que le petit et le grand Baïram, l'anniversaire de la naissance du Prophète ou les nuits des saints, échappent à la temporalité fixe par le biais du rituel de l'observation oculaire du croissant. Le calendrier lunaire qui détermine le début et la fin d'une fête religieuse, n'a rien de mathématique, contrairement au calendrier solaire. Les changements des phases de la lune font varier la durée du mois entre 28 et 30 jours. Massignon souligne, dans son étude majeure sur le Temps dans la pensée islamique, que cette perception discontinue du temps interdit au musulman «de prévoir au moyen de tables théoriques le premier Croissant, il faut l'épier, le constater empiriquement, par deux «témoins de l'instant ». »⁽⁴⁶⁾ Les penseurs musulmans ont élu un seul instant parfait, et c'est l'instant du jugement dernier, dont Dieu est l'unique témoin. Les autres jours de l'existence sont, par conséquent, imparfaits, vécus dans le retardement du jour du jugement dernier. Les fêtes religieuses peuvent être perçues, selon cette logique, comme des haltes temporaires, des exercices de communication imparfaite avec le divin. C'est à l'examen de la représentation cinématographique de ces fêtes et rituels que nous consacrons les pages suivantes.

Une dualité significative marque certaines mises en scène cinématographiques des rituels religieux : d'un côté, l'observation littérale des préceptes coraniques relève d'un souci de documentarisme et de réalité qui hante les esprits des cinéastes et détermine leurs choix esthétiques. De l'autre, la malléabilité des usages et des habitudes populaires intégrées aux rituels religieux musulmans offre aux cinéastes une marge de liberté par rapport aux dogmes rigides de la religion. C'est dans cette fissure que se construit le discours des meilleurs films de la *hara*, dans la rupture des attentes du spectateur et des coutumes cinématographiques, même si, en fin de compte, cette

liberté d'expression finit par imposer une vue positive et idéaliste du monde populaire. Dans *La Volonté* (Kamal Sélim, 1939), le ramadan est l'occasion de mettre en scène les pratiques croyantes des habitants du quartier ainsi que les activités profanes qui les accompagnent : le spectateur y retrouve la religiosité des personnages accentuée par l'image récurrente de l'acte de prier, le silence qui suit l'appel à la prière du crépuscule, le jeu des enfants dans les rues après l'*iftar* (rupture du jeun après la prière) et leurs incantations qui accompagnent ces jeux, les lanternes traditionnelles utilisées par les enfants, les décorations flamboyantes des ruelles et l'animation conviviale du café après l'*iftar*, etc. Cependant, certains personnages, plus ou moins sympathiques, rompent avec le caractère religieux du mois sacré en se livrant à des pratiques prohibées. Le père magnanime et compréhensif de Fatma, propriétaire de la boulangerie, complètement subjugué par son épouse, ne cesse de se soûler pendant le ramadan en remplissant de vin une jarre à eau en terre cuite. De même, le fils du pacha fréquente ses amis débauchés dans un bar, doublant ainsi sa transgression des lois religieuses qui interdisent la consommation de l'alcool et prescrivent aux musulmans le jeun du mois de ramadan comme un des cinq piliers de l'Islam.

Dans *Le Marché noir* (Kamel Telmissany, 1945), à la veille de la fête du petit Baïram, les deux nouveaux riches du quartier s'empressent d'aller au cabaret. À l'aube, l'épouse et sa fille attendent, inquiètes, derrière leur moucharabieh, le retour du père prodigue. Celui-ci arrive en tâtonnant, ivre et joyeux. Une procession religieuse brandissant les drapeaux verts des confréries religieuses, avance du fond du cadre, accompagnée de musique et de chant religieux, scandant des invocations pour obtenir le salut de Dieu. Le père s'arrête au seuil de sa maison pour écouter les chanteurs, en regardant le ciel pieusement, une bouteille de parfum avec vaporisateur en main. Objets absolument luxueux en temps de guerre (l'action se passe en 1942), l'alcool et le parfum indiquent que le personnage, malgré sa fausse piété, s'est enrichi aux dépens des fils de son quartier, à qui il vendait les denrées essentielles à des prix exorbitants.

Ton jour viendra (Abou Seif, 1951) commence par les échos des prières de la fête du petit Baïram, premier jour suivant la fin du ramadan. Les hommes, profitant de la rupture du jeun, peuvent se permettre d'avoir des rapports sexuels avec leurs épouses. Ils vont au *hamam* le premier jour de fête pour se laver, la purification du

corps après l'acte sexuel étant imposée à tout musulman, faute de quoi les cinq prières quotidiennes ne peuvent être accomplies. Une voisine appelle son mari par la fenêtre, pour lui rappeler qu'il a oublié de prendre du savon. Dans l'appartement opposé, la caméra montre une femme agenouillée, faisant sa prière. C'est la tante de Ansaf et sa belle-mère. L'opposition des deux maisons et des activités qui s'y déroulent, est teintée d'une grivoiserie implicite, la voisine faisant référence indirectement à l'acte sexuel accompli et plaignant par la même occasion la jeune Ansaf, son interlocutrice, mariée à un cousin asthmatique qu'on entend tousser hors champs. La rupture entre le religieux (la fête) et le profane (les pratiques charnelles), le pur et l'impur, le prohibé et le licite, n'est pas absolue, et les frontières souvent floues entre des pratiques concomitantes reproduisent un sentiment particulier du temps immanent, marqué par le changement continu, le déplacement, la contiguïté d'instantanés apparemment antagonistes.

Certains rituels sont prescrits par la religion, d'autres sont jugés contraires à l'esprit de l'Islam sunnite. Les rituels religieux positifs, observés tout particulièrement par les habitants musulmans de la *hara* (prière du vendredi, jeun du mois de ramadan, fêtes religieuses), assurent une régulation sociale et renforcent le sentiment de cohésion. Les rituels négatifs comme la visite des mausolées des cheikhs durant les fêtes, relèvent de pratiques superstitieuses rejetées par l'Islam sunnite. Dans le cinéma classique, le respect des rituels est perçu comme une valeur que seuls les habitants de la *hara*, les *awlad al-balad*, préservent et vénèrent. Plus tard, dans les années 1980, le film de la *hara* prend ses distances par rapport à certains rituels perçus comme actes irrationnels individuels et non comme une pratique collective nécessaire à la survie du groupe. La superstition du petit peuple, souvent critiquée par les intellectuels bourgeois, fait l'objet de deux approches différentes : l'une est comique, l'autre mélodramatique. Le rituel du rendez-vous avec le cheikh/devin du quartier, interprété par le comique Ismail Yassine dans maints films comme *Ismail Yassine à l'asile des fous* (Issa Karama, 1958), suscite moins l'appréhension du spectateur que sa compassion ou son rire. Le trait caractéristique de la scène de visite du cheikh/devin tourne en dérision la pratique et dévoile les coulisses du charlatanisme du personnage. Mais c'est toujours avec une grande délectation que le cheikh semble vaquer à sa

mission, profitant de la naïveté et de la crédulité des habitants du quartier pour aider une épouse à se venger de son mari infidèle ou aider un amoureux à conquérir le cœur de sa voisine.

Sur un ton plutôt mélodramatique, la visite des mausolées dans la trilogie de Mahfouz/Imam, est montrée comme le comble de la soumission et de l'ignorance des personnages féminins. Profitant de l'absence de son mari, Amina, l'épouse dévouée qui ne sort jamais sans prendre la permission de son époux autoritaire, décide de visiter le mausolée et la mosquée de Hussein, martyr et petit-fils du Prophète, enterré au Caire. La sortie au mausolée est un événement majeur dans sa vie cloisonnée, confinée aux seules limites de sa maison. La transgression de la stricte loi imposée par le mari (celle de ne jamais quitter la maison sans permission) ne devient légitime que pour des raisons religieuses : la visite du mausolée de Hussein est une bénédiction pour Amina, une communion avec le divin. Lorsque le mari apprend la sortie imprévue et non autorisée de son épouse, il la congédie chez ses parents. Elle ne revient au foyer conjugal qu'à l'occasion des fiançailles de ses deux filles. Face à l'autorité illimitée du mari et du père, seule la force du sacré autorise Amina à transgresser les lois profanes, doublement injustes envers les femmes. Conjointement, l'autorité des cheikhs et des *walis* respectueux est menaçante pour l'autorité du mâle. Les personnages féminins ont souvent recours à cette forme de pouvoir spirituel pour contrecarrer le pouvoir des hommes, en trouvant refuge dans les mausolées, les mosquées, et autres lieux du culte ou bien en cherchant des solutions ponctuelles à leurs problèmes chez le cheikh/devin.

Dans ce contexte, la figure du cheikh se présente comme un mélange de plusieurs figures mythiques dont celle du magicien ou du chaman, médiateur privilégié, dans les sociétés dites primitives, entre l'immanence et la transcendance. Il est à la fois effrayant et enchanteur, son vrai danger étant la manipulation de ses ignorantes victimes sous le couvert de la complicité et de la compassion. Cependant, le cheikh et son client forment ensemble une sphère de connivence fermée sur elle-même, en communication avec le merveilleux, le spirituel et le cultuel. Le savoir spirituel prétend à une rationalité toute particulière : le rituel est surtout l'œuvre de l'homme, et possède une logique et un savoir immanents.

L'instrument privilégié de transmission de ce savoir ou de cette «rationalité spirituelle», osons l'expression, c'est la langue. Mais la langue du cheikh n'a pas besoin de «communiquer», de transmettre une information empirique, parce qu'elle est, en soi, revêtue d'une aura mythique qui joint la poésie à la mélodie, originellement inséparables, pour influencer l'affect plutôt que l'intellect. Faisant partie intégrante du rite, la langue utilisée par les cheikhs musulmans ou par les serviteurs des saints chrétiens rend possible un certain rapport avec le sacré qui ne se confond pas forcément avec la religion : les mausolées musulmans sont souvent visités par les chrétiens du quartier, tout comme les saints coptes sont vénérés par les musulmans. Dans *Une dernière histoire d'amour* (Raafat El-Mihi, 1986) une jeune épouse qui craint la mort éminente de son mari rend visite aux mausolées du cheikh Talawy et de la sainte chrétienne, Démiana, visités indifféremment par des chrétiens et des musulmans.

Outre les rituels à connotation religieuse ou sacrée, les rituels reliés à la célébration d'une naissance ou d'un mariage, et ceux attachés à la mort et au deuil sont fréquents dans la production cinématographique égyptienne. Ce sont soit des haltes dramatiques qui marquent une pause après laquelle le récit doit avancer, soit des moments cruciaux qui mènent vers un changement d'une situation initiale. Un film égyptien sur deux commence ou se termine par un mariage ! Le mariage étant le seul moyen légitime aux regards de la religion musulmane pour réunir un homme et une femme (seuls, en dehors d'un lien légitime de parenté ou d'alliance, un homme et une femme ne se réunissent sans que le démon ne soit leur complice, dit un *hadith* du Prophète), il ne peut être célébré qu'à l'intérieur du paradigme religieux, en présence d'un cheikh pour les musulmans, d'un prêtre pour les chrétiens. Le cinéma ritualise le mariage dans le contexte populaire selon un imaginaire codifié qui, encore une fois, fait recette. Les préparatifs du mariage comme la nuit du henné (titre d'un film réalisé par Anwar Wagdi en 1951), la nuit de noce dite « nuit de l'entrée » (en mariage), (*laylat el dokhla*, titre du film réalisé par Mostafa Hassan en 1950), le déroulement des noces et la suite de la fête (le lendemain matin est considéré comme une « journée bénie ») sont vécus par les futurs mariés, aussi bien que par leur environnement, comme des jours de fête ininterrompue. Par contre, le tabou sexuel est respecté et les

rapports charnels explicites sont systématiquement censurés sinon bannis de l'écran égyptien. L'action est donc perçue dans sa dimension collective festive, plutôt que personnelle ou individuelle, tout comme les émotions et les pulsions sont souvent exprimées par allusions, là où la pudeur de l'implicite s'installe.

Ces divers événements (mariage, fiançailles, naissance d'un nouveau né, etc.) peuvent être groupés sous la forme ritualisée générique de la «visite» : visite de la future mariée, visites des parents avant et après les noces, visite des cimetières ou visite des mausolées dans le cas du deuil, ces événements sont construits autour d'une action, d'un mouvement, d'un déplacement dans l'espace et dans le temps, qui aboutit souvent à un changement de situation dramatique. La visite peut être considérée comme le lieu de prédilection de l'image-action. Contrairement à l'image-affection et à l'image-perception, l'image-action est considérée comme la forme englobante du film réaliste, classifié par Deleuze en grande forme (comme le western, et le film psychosocial) et en petite forme (comme le film policier, le film burlesque ou la comédie de mœurs). Le Western, genre privilégié de l'image-action, peut être rapproché du film de la *hara* à bien des égards. Nous reviendrons à cette comparaison dans le chapitre suivant, en proposant un parallèle possible entre la figure du *Cow-boy* et celle du *futuwa*.

Un film mélange souvent les trois variétés d'image-mouvement rendues explicites, dans leur agencement, grâce au montage. L'opération de l'image-action est celle de «l'incurvation de l'univers, d'où résultent à la fois l'action virtuelle des choses sur nous et notre action possible sur les choses.»⁽⁴⁷⁾ D'autre part, selon la définition deleuzienne de l'image-action,

« Les qualités et les puissances ne s'exposent plus dans des espaces quelconques, ne peuplent plus des mondes originaires, mais s'actualisent directement dans des espaces-temps déterminés, géographiques, historiques et sociaux. Les affects et les pulsions n'apparaissent plus qu'incarnés dans des comportements, sous forme d'émotions ou de passions qui les règlent et les dérèglent. C'est le Réalisme. (...)

[Le réalisme se constitue] des milieux qui actualisent et des comportements qui incarnent. L'image-action, c'est le rapport entre les deux, et toutes les variétés de ce rapport. »⁽⁴⁸⁾

La visite est donc un acte rituel qui rend possible le passage d'une situation initiale à une situation seconde, moyennant une action, individuelle ou collective, dont la portée sociale est codifiée. Salah Abou Seif caricature la première visite d'une mère chez la fiancée potentielle de son fils, dans un film intitulé *C'est cela l'amour* (1958). Le rôle de la mère est interprété par l'actrice Mary Munib, qui s'est spécialisée dans ce rôle dans des dizaines de films au cours des années 1940 et 1950, jusqu'à devenir, dans la mémoire collective, l'incarnation de la belle-mère coquette et comique qui est aussi une mère protectrice et dévouée. Considérée comme une visite amicale de présentation à la suite de laquelle la mère annonce le désir de son fils d'épouser la jeune fille, la visite se passe selon des rituels codifiés, destinés à examiner les talents et la beauté de la préposée au mariage. La future belle-mère promène ses doigts devant les yeux de la jeune femme pour s'assurer de l'acuité de sa vue, lui tire les cheveux pour s'assurer qu'elle ne met pas de perruque, lui demande de casser une noix avec ses dents pour vérifier qu'elles sont en bonne santé, la questionne sur ses compétences en cuisine et en couture pour s'assurer qu'elle n'est pas dispendieuse mais bien capable de gérer le budget familial. Cela semble offusquer la future mariée et sa mère qui assiste au rituel, mais elles sont conscientes que la tradition est invincible et que le rituel de la première visite est aussi une épreuve dure que toute jeune fille chaste et en bonne santé se doit de réussir sans difficultés !

La gestuelle corporelle ainsi que les différentes étapes de la visite participent d'une mise en spectacle d'un nombre infini de mouvements, destinés à faire changer la situation de la jeune femme de façon méliorative (passer du célibat au mariage) et d'assurer le contrôle quasiment policier de la belle-mère sur la vie future du couple. Construite à partir d'une combinaison savante et comique de plans moyens et de gros plans sur les yeux de la jeune actrice ou sur ses dents en train d'écraser les noix, la scène de la visite fait intervenir l'affection propre au gros plan de visage dans une suite d'actions bien ancrées dans le milieu populaire, et dans une historicité déterminée, au moment crucial où les intellectuels égyptiens deviennent de plus en plus sensibles aux discours sur la libération de la femme.

Le simple rituel des visites amicales ou familiales, destinés à consolider les rapports de voisinage, et durant lesquelles les sujets observent les codes de la

politesse, et reproduisent les gestes d'amabilité ou de jubilation, est une mise en spectacle médiatisée d'une idée d'essence religieuse du Temps, en continuation probablement avec des mœurs et des coutumes populaires païens. Dans les films de la *hara*, les visites «portes ouvertes» sont fréquentes et permettent une souplesse agréable aux mouvements de la caméra, montrant une action qui se déroule d'habitude sur différents plans, et mettant en scène un groupe de personnages en mouvement qui dynamise le cadre. Dans *La Volonté* (Sélim, 1939), pour féliciter la maman de Mohamad de la réussite de celui-ci à l'université, un groupe de femmes accompagnées de leurs filles lui rend visite. Les deux portes de l'appartement sont ouvertes d'un côté sur les escaliers menant au deuxième étage, de l'autre sur l'entrée de l'immeuble. Elles donnent ainsi à la visite un caractère informel, propre aux relations de voisinage dans la communauté où souvent la générosité s'exprime entre autres par l'anéantissement des barrières spatiales et l'intégration de l'espace public dans l'espace privé. Le temps filmique se dilate pour rendre compte de cette décontraction des rapports de voisinage et laisse libre cours à la prolifération de menus détails insignifiants dont le but serait de décrire le rituel d'une visite triviale mais dont le sens reflète la valeur affective du temps, rentabilisé par la seule expression amicale de l'hôtesse envers ses visiteuses. Le temps peut lui aussi être considéré comme une aumône, l'aumône étant un des cinq piliers de la foi musulmane au même titre que la croyance en l'unicité de Dieu, la prière quotidienne, le jeun du ramadan et le pèlerinage à la Mecque.

Mais la visite amicale et familiale n'a pas toujours la même signification. Dans le même film, passés le moment de joie et les promesses de réussite sociale qui attendent Mohamad, viennent l'amertume et la déception : une deuxième rencontre des femmes du quartier, dans le même salon de la maison de Mohamad, marié à présent avec Fatma, dramatise le complot des femmes jalouses contre le couple amoureux. En dévoilant à Fatma le secret de Mohamad, contraint de travailler dans une boutique de tissu pour subvenir aux besoins de sa famille, les amies dévoilent leur haine latente et leur fonction narrative subit un virement capital. La rencontre est à présent perçue sous une lumière différente, son temps se contracte, et le complot se tisse dans les regards et les sourires macabres des invitées, cadrées dans des plans rapprochés et moyens plutôt que dans des plans d'ensemble comme ceux de la première visite.

La convivialité entre les hommes trouve sa meilleure expression dans les réunions du café. Nous avons déjà examiné le rôle du café dans l'identification spatiale de la *hara* ; sa fonction cohésive va au-delà de son rôle original de lieu de rassemblement et de consommation. Dans *Khan El-Khalili* (A. Salem, 1966) pour ne donner qu'un exemple d'un phénomène itératif, le fonctionnaire Ahmad Akef, accompagné de ses parents, déménage dans le quartier historique de Khan El-Khalili, pensant ainsi éviter les bombardements allemands sur le Caire, lors de la deuxième guerre mondiale. Deux espaces importants dans la vie quotidienne des habitants leur permettent de se rassembler : l'abri dans lequel ils se trouvent coincés, préoccupés pour leur vie, et plus ou moins agressifs, et le café où les hommes peuvent discuter de la guerre, des femmes et du travail en toute amabilité. Pour nouer des amitiés avec ses nouveaux voisins, l'abri semble être pour Ahmad Akef un lieu hostile où chacun est pour soi, tandis que le café permet une activité d'échange décontracté, voire des radotages sur la communauté de la *hara*, accompagnés de gestes et de clins d'œil significatifs.

En contrepartie avec le café, le bar dirigé par un Grec (qui s'appelle Yanni comme l'exige la tradition cinématographique !) est montré comme un lieu de perdition, fréquenté par les jeunes en sortant du travail, parmi lesquels se trouve le frère Rouchdi, qui succombera à la tuberculose à la fin du film. Une grande majorité des films de la *hara* vont jouer sur cette opposition entre le café fréquenté par les habitants solidaires de la *hara*, et le bar fréquenté par les *outsiders*, les maudits et les rebelles qui sont frappés par le mauvais sort : dans *La Volonté*, *Le Marché noir*, *Le Costaud*, *L'impasse du mortier*, *La Faim*, pour ne donner que quelques exemples, c'est pratiquement le même schéma qui revient. Cette opposition morale n'est pas forcément liée à la consommation des boissons alcooliques prohibées par l'Islam, car souvent les personnages issus de la *hara* ne perdent pas leur caractère positif pour avoir consommé de l'alcool ou, occasionnellement, de la drogue. L'opposition se situe au niveau du rituel de fraternité, de convivialité, que chaque lieu semble inspirer. Les gestes accomplis dans l'un et l'autre ne sont pas les mêmes et leurs implications narratives sont souvent divergentes. Le rituel du café est inoffensif, il fait appel au bien plutôt qu'au mal, que ce soit dans des réunions d'affaires ou dans des

conversations amicales, il est aussi souvent accompagné de jeux (échecs, dames, cartes, etc.) pour le divertissement du groupe. Celui du bar est l'expression d'un désespoir profond, d'une déception de la vie, d'une liberté de mœurs qui tout à la fois fait le charme du personnage et prédit sa fin tragique. L'ivresse du personnage à la fin d'une séquence au bar est des fois pathétique, d'autres fois drôle à cause de sa naïveté et de son insouciance. Les gestes accomplis par le personnage au bar sont l'expression d'une désillusion face à la vie, et remontent à toute une tradition poétique arabo-musulmane liée à la glorification du vin et de ses effets enchanteurs sur l'être humain. D'où l'importance de l'acte de consommation en tant que tel, qui détermine la gestuelle de la séquence du bar aux dépens des dialogues. Du café au bar, la parole logique est remplacée par le délire, la certitude par l'indifférence, la rationalité par le désenchantement. On a souvent l'impression que les lieux sont aussi cloisonnés narrativement que moralement, le même personnage passe rarement d'un lieu à l'autre, à moins de subir un virement au niveau de son rôle actantiel. Le dénominateur commun demeure, dans l'un et l'autre, le sentiment de convivialité et de partage qui se dégage du rituel.

B. La sphère de la mort

La visite aux cimetières est un rituel de deuil paradoxalement relié à l'esprit de fête. Les femmes égyptiennes populaires rendent visite à leurs proches défunts le premier jour de fête, au petit et au grand Baïram. Cette tradition d'origine pharaonique a été maintenue par les musulmans égyptiens à laquelle certains consacrent le jour saint du vendredi, en plus des jours de fêtes religieuses. Les tombes musulmanes sont souvent entourées de murs, conçus à l'instar des chambres funèbres antiques, avec ou sans toit, et abritent parfois une petite pièce fermée où la famille du défunt peut se recueillir et distribuer l'aumône aux pauvres de la cité des morts. Certains cimetières de la Cité mamelouk des morts sont habités de nos jours par des familles démunies. Dans *Le porteur d'eau est mort* (S. Abou Seif, 1977), adapté d'un roman homonyme de l'écrivain romantique Youssef El-Sebai, le porteur d'eau, Choucha, est en deuil suite à la mort de son épouse. L'aspect philosophique du deuil et de la mort occupe l'avant-scène du film, avec un autre personnage singulier, un ami de Choucha, qui

travaille comme accompagnateur de funérailles. Son travail consiste à porter le cercueil sur les épaules jusqu'au cimetière, en scandant le chant traditionnel : Seul le Permanent persiste, seul Dieu est Permanent. Les funérailles montrées dans le film sont donc perçues de l'intérieur, du point de vue de ce personnage, à la fois grivois et désillusionné face aux diverses manifestations et rituels de la mort. Lorsque celui-là même trouve la mort à cause d'une overdose de haschich, Choucha accompagne le cercueil jusqu'au cimetière et connaît encore une fois le traumatisme de la descente du mort dans le trou de la tombe. Dans une des plus belles scènes du film, Choucha se retrouve seul dans le décor sobre de la cour intérieure d'une mosquée, entourée de colonnades, à la recherche de cette mort peureuse qui guette et attaque sans préavis. Le temps se dilate, les mouvements se théâtralissent et les répliques du personnage deviennent poétiques, greffées sur la poésie du texte littéraire adapté à l'écran. Les cris de désespoir et de révolte face à la mort résonnent dans l'espace hostile et indifférent de la mosquée, filmée en plongée, comme si les somptueuses colonnades écrasaient à la fois l'homme et ses questions blasphématoires, restées sans réponse possible. La scène se termine par l'écroulement de Choucha, qui se prosterne comme un amas difforme et inoffensif dans l'immensité de l'architecture opprimante de la mosquée. Dans *Le porteur d'eau est mort*, les rituels des funérailles sont à la fois des moments théâtralisés de la mort, dont la théâtralité est mise en relief par la distance instaurée avec le sentiment de deuil, du point de vue interne du travailleur, et des moments déconcertants où le désarroi de Choucha reflète en même temps sa foi en Dieu, le Permanent, et son incompréhension face à la loi divine qui met subitement un terme à la vie humaine.

Dans *Khan El-Khalili* (A. Salem, 1966), le lieu de promenade des deux jeunes amoureux est la colline limitrophe des cimetières de la Cité des Morts. En passant devant la cour funèbre de sa famille, Rouchdi achète des fleurs de funérailles pour les mettre sur la tombe, et en offre à Nawal, sa fiancée. La signification de ce passage rituel, répétitif, par les cimetières s'investit d'une connotation macabre, lorsque à la fin du film, Rouchdi meurt de tuberculose, et que sa fiancée se retrouve seule sur le chemin menant à la colline. L'expression du deuil s'accompagne traditionnellement d'une manifestation exagérée de la tristesse : costumes noirs, cris de désarroi, claques

répétées sur les joues et sur la poitrine, proches de l'auto flagellation, etc. Ceci dit, les frontières entre la vie et la mort ne sont pas toujours claires, et les cimetières peuvent à la fois servir de lieu de rencontre quotidienne, non pas avec la mort mais avec la vie, comme d'un lieu cathartique et libérateur d'énergie, où se nouent les fils du drame humain, et du drame cinématographique. Dans *Les démons de l'asphalte* (Ossama Fawzi, 1995), la visite aux cimetières connaît un virement aussi intéressant, qui décontextualise le deuil et banalise la peur humaine face à la mort. La visite aux cimetières ne se présente pas comme un moment de recueillement et d'aumône, exprimant le sentiment religieux de respect pour les disparus, mais plutôt comme un refuge pour des rapports d'amour illicites, à la fois érotisés et cruels dont l'aspect nécrophile n'est pas sans rappeler les effets connexes dans *Viridiana* ou *Belle du Jour* de Luis Bunuel.

La désacralisation de la mort, et par la suite du rituel du deuil, se répète dans plusieurs films de la *hara* produits dans les années 1980 et 1990. Dans *Jour doux, jour amer*, le personnage féminin principal est une couturière qui travaille occasionnellement comme «pleureuse professionnelle», d'où une scène de deuil théâtralisée, où la tristesse et la compassion font partie du métier. Dans *Aïe Aïe* (Said Marzouk, 1992), contrairement à la tradition musulmane qui exige l'enterrement du mort le jour même du décès, le cadavre d'un vieil homme issu de la *hara* se promène dans la ville, la nuit, parce que la fille décide d'exécuter le testament de son père, et donc d'organiser de grandes funérailles, comme s'il était un ministre. Le retardement de l'enterrement et la transgression du respect canonique face à la mort deviennent possibles soit par un traitement comique du drame ou par un délire surréaliste. Dans *Le paradis des démons* (1999), Ossama Fawzi promène le cadavre d'un clochard quinquagénaire dans la ville, toujours la nuit, accompagné d'un groupe de jeunes amis peu convaincus de la mort de leur compagnon. Lorsque le cadavre arrive enfin dans la maison bourgeoise du mort inconnu, les rites de purification du cadavre se font sur le bureau de celui-ci : le cadavre étendu comme une momie pharaonique sur la vitre qui couvre le bureau, laisse voir des photos de famille et de jeunesse, placées en désordre sous la vitre. L'eau avec laquelle le cadavre est lavé coule sur le bureau et les photos

prennent alors des formes insolites, comme si, une fois de plus, la mémoire *post mortem* du défunt se perdait définitivement.

Tout rituel présuppose une mise en spectacle d'actions et/ou d'attitudes plus ou moins logiques, et c'est dans le rituel de la mort et du deuil que nous pouvons constater comment ce spectacle crée une distance avec la mort, et préserver, grâce à sa théâtralité, l'impulsion de vie. C'est dans *Le Sixième jour* (1985) de Youssef Chahine que nous analyserons plus en détail le rapport entre le rituel et la distanciation théâtrale face au deuil. Dans ce film, adapté du roman d'Andrée Chédid, Hassan, petit-fils de Saddika, est atteint de choléra. Pour le sauver, celle-ci se sent menacée par le temps, puisque dans six jours le cholérique meurt ou ressuscite. Saddika, déterminée à vaincre la mort qui plane, va effectuer plusieurs voyages à travers la ville, dont le dernier la mènera à la Méditerranée. Le film est donc fait de sphères d'actions répétitives, rituelles, dramatisées, dont l'évolution dans le temps serait perçue comme un non-temps, comme un temps figé. Le propre de la théâtralité serait de créer des microcosmes, déterminés spatialement par la scène, et narrativement, par des actions et des personnages au nombre réduit. La première moitié du *Sixième Jour* se passe dans une *hara* construite en studio, tandis que la deuxième moitié se passe sur la barque qui mène Saddika et son petit-fils vers la mer. Les images que Chahine donne de ces deux espaces sont des images théâtralisées : décor très peu vraisemblable, caméra presque fixe, entrée et sortie des personnages à droite et à gauche du cadre, cadrage moyen, proximité des personnages, plans d'ensemble rares, très peu de séquences en extérieur, etc.

Tout au long du film, Saddika perpétue des rituels de protection et de défense de l'enfant pour traverser l'espace des six jours sans être attrapée par les dénonciateurs des cholériques, qui habitent la même *hara*, ni par les médecins morbides qui rendent des visites inquisitoires aux habitants : lorsqu'elle apprend que son petit-fils est malade, elle «tire plusieurs rideaux» sur lui pour le cacher du regard scrutateur de Okka, le montreur de singe. Dans la nuit, elle met le corps chétif de l'enfant sur une charrette qu'elle traîne de la *hara* jusqu'au centre-ville pour se cacher avec l'enfant dans une chambre de lessive, sur le toit d'un immeuble au bord du Nil (nous ne sommes donc pas loin du fleuve, qui la transportera jusqu'à la Méditerranée,

accompagnée de l'enfant agonisant et de Okka). Une fois sur la barque, elle cache l'enfant par un voile noir accroché aux ballots de coton. La veille du sixième jour, elle encense la barque pour chasser les mauvais esprits, et lève soigneusement le voile qui cache Hassan, dévoilant le spectre d'un enfant souriant. Tous les gestes répétitifs de protection adressée à l'enfant, tous les voyages qui les mènent du quartier populaire vers la ville et de celle-ci vers la mer, sont des rituels d'exorcisme pour évincer la mort.

Le «comme si» propre au travail de la théâtralisation nous projette, à travers le voyage fluvial, dans l'espoir d'une résurrection possible de l'enfant. Il est dit que l'eau, surtout pour un cholérique, possède des effets bénéfiques. Ceci se présente comme un autre rituel de protection. Saddika fait comme si l'eau allait sauver l'enfant, comme si la barque allait l'emmener vers la guérison ; les bateliers font comme s'ils croyaient au miracle ; et seul Okka, en spectateur lucide, prévoit la mort de Hassan comme une réalité, et se fait payer cette idée par une noyade lorsque Saddika le pousse dans l'eau pour le punir d'avoir exprimé ses pensées sur la mort éminente de l'enfant. Dans l'imaginaire populaire, le mot peut provoquer le malheur. Aussi, Saddika juge-t-elle maléfique de prononcer le mot désignant la maladie de l'enfant de peur que la maladie s'incruste dans son être et entraîne sa mort. Les spectateurs du rituel n'osent pas non plus transformer le choléra en «parole». Leur participation au rituel est souvent faite de silence, abstention de la langue ou déterritorialisation de la parole dans le non-dit et le geste.

La théâtralisation de la mort n'est pas dissociée de celle du voyage, donc de la distance parcourue ; elle est accentuée par l'image construite de la barque comme scène de théâtre. Le voyage en barque se présente comme lieu de rencontre des mythes anciens sur la mort. Dans les rituels de la mort accomplie, le départ du défunt se présente comme un long voyage vers l'Inconnu. Les anciens Égyptiens traversaient le Nil vers la rive gauche pour ensevelir leurs morts. Une barque solaire servait à transporter le cercueil du roi vers les astres. Les Grecs accordaient à Caron, fils de la Nuit, la mission de faire traverser les fleuves des Enfers aux âmes des morts. Au XVII^e siècle, on employait l'expression «passer dans la barque» pour dire «mourir». La barque se présente donc comme le lieu où se concrétise la distance dans l'angoisse.

Sauf qu'elle anticipe la mort de l'enfant, qu'elle extermine la distance entre la vie et la mort en se transformant en barque solaire au lieu de rester, comme l'aurait souhaité Saddika, la barque qui traversera la distance entre la mort et la vie. Ce n'est pas un voyage *après* la mort que vont effectuer les personnages, c'est plutôt un voyage *vers* la mort. La distance n'est pas parcourue, elle est subie. Le lointain inaccessible s'exprime techniquement par une proximité des personnages sur la barque, dans le cadre. Et s'il est vrai qu'on ne peut pas échapper au temps, il est encore plus vrai que personne ne peut échapper à l'espace, à la spatialité, à la distance dans le près comme dans le lointain. Tous les voyages de Saddika se font dans l'éloignement sans cesse renouvelé ; elle a beau pensé atteindre sa destinée, elle finit toujours par s'en éloigner, dans l'angoisse de l'inaccessible et de l'irréversible.

La théâtralisation du rituel de la mort et du voyage, la présence du spectacle dans le spectacle, la prise de conscience de la distanciation ne peuvent exister en dehors de la symbolisation. Chaque objet, chaque personnage est le lieu privilégié où se manifestent les rapprochements les plus fantaisistes et les plus banales dans l'imaginaire véhiculé par le film. La mort est souvent objectivée, chosifiée, pour dire plus que l'anéantissement : l'ambulance qui fait irruption dans la ruelle à plusieurs reprises, est un instrument de mort et non de sauvetage, mieux, elle est le symbole d'une autorité aveugle, d'un pouvoir impuissant, et d'une décadence politique sans précédent. La chambre de lessive n'est plus un abri, mais une prison. La classe où le maître d'école donnait sa leçon d'hygiène au début du film est contaminée par le choléra, la barque où Saddika est allée à la recherche de la vie se transforme en tombeau. Et les personnages ont beau bouger, se remuer, mener leur course contre le temps et contre la mort, tous leurs mouvements s'avèrent inutiles, voire prédestinés à l'échec. Ce sont des personnages typiques de Chahine, qui vont toujours aller au-delà de leurs rôles, qui vont signifier au-delà de leurs actions, souvent associés à des idées abstraites tels le sacrifice, le dévouement, le patriotisme ou même, banalité d'un film de Chahine, la liberté.

Corollaire à la théâtralité du rituel, le symbolique du mouvement, sur les deux axes horizontal et vertical, est particulièrement riche dans *Le sixième Jour*. Saddika ne cesse pas de monter et de descendre des escaliers, dans sa propre chambre à laquelle

elle a accès par trois marches menant vers le bas, la ruelle étant plus élevée que la maison comme si elle était une scène de théâtre imaginaire ; et dans la maison de l'actrice Zeinat, où elle descend et monte les escaliers qui mènent vers le toit et la chambre de lessive. Ce mouvement vertical est celui de la quotidienneté, celui de la répétition inconsciente. C'est la raison pour laquelle la verticalité acquiert un sens particulier au moment tragique où le petit Hassan sera hissé sur le mât, geste singulier qui le mène proche du soleil, et lui permet de voir Alexandrie au loin. Certes la verticalité de ce geste s'oppose à l'horizontalité de l'agonie de Hassan, car c'est avec l'agonie que commence l'horizontalité définitive du mourant. Toute agonie est donc horizontale, mouvement lucide du corps vers la mort, vers la tombe, vers la terre, vers l'étendue. Seule l'âme ou l'esprit du mort, pour ceux qui croient en son existence, effectue un mouvement vertical, vers le ciel, vers un au-delà imagé, souhaité, élevé. Est-il déjà mort le petit Hassan dans son ascension tragique ? A-t-il livré l'âme au sommet de son mât et laissé son corps/cadavre choir vers la barque ? L'interprétation signifiante de la scène n'écarte pas ces possibilités.

Curieusement, les séquences tournées sur la barque ne produisent pas le mouvement horizontal que nous présumons : la barque semble figée, et seule l'alternance du jour et de la nuit nous renseigne sur la progression de celle-ci. Sur le Nil, il est rare que le paysage change d'un lieu à l'autre, les villages tapis sur les deux rives se ressemblent, et les deux plans d'ensemble de la barque que nous offre Chahine, accompagnés du chant sur le déluge du batelier nubien, ne font que perpétuer cette alternance. Deux plans, somme toute, pittoresques comme les cartes postales faites pour les touristes. Filmée de loin, la barque dévoile la forme pyramidale des ballots de coton aux couleurs de granite, transportés à son bord : « *mastaba* » à trois degrés comme les tombes des anciens pharaons ou pyramide à degrés comme celle de Djésser, cette forme se détache sur un horizon triste et pâle, de la tristesse de Saddika, et de la pâleur de Hassan agonisant. Très tôt dans le film, Hassan demandait ce que c'était que des ballots de coton, et le maître d'école lui répondait que c'était un peu précoce pour lui de les connaître. En effet, le maître racontait une histoire de séduction dont le théâtre était des ballots de coton. Le déplacement de la fonction de cette forme acquiert une valeur tragique une fois associée à la mort. Car Hassan finirait par

connaître ce que sont les ballots de coton : enseveli au milieu de ceux-ci, c'est dans cette cachette improvisée qu'il va finalement rencontrer la mort. Connaître et mourir ne sont-ils pas les deux actes ultimes de l'existence ?

Le transfert des fonctions et des significations des objets est chose fréquente dans le film. La mobilité des signes acquiert une importance primordiale dans le rituel du quotidien, du fait qu'elle renverse le fonctionnement des objets et par la suite le sens même du rituel. Les ballots de coton transformés en tombe pharaonique profèrent au petit enfant les traits d'un prince déchu. Le jeu de la symbolisation transforme le mât en croix dans la scène finale du film. Hissé dans un panier en feuilles de palmier, le petit Hassan voit la mer avant de mourir, climax tragique de la mort précoce de l'innocence. La crucifixion de Hassan et sa descente du mât renvoient à des images chrétiennes, mais son ascension, elle, est plus vieille que le christianisme. La mobilité des signes n'accuse pas uniquement un transfert mais un mouvement multiculturel et complexe. Le mât serait une croix chrétienne, mais aussi une échelle : les anciens Égyptiens croyaient le ciel assez proche des cimes terrestres pour qu'il soit possible d'y monter à l'aide d'une échelle. Une lecture chrétienne de la scène du mât jetterait sur le visage de Saddika le voile de la Vierge et sur celui de l'enfant les traits d'un enfant Jésus.

Les rituels de deuil, tout comme ceux de l'amitié et du travail, sont traversés par un sentiment religieux qui s'exprime, comme on l'a vu, à travers une multitude de cultures, pharaonique, chrétienne et musulmane. La modernité européenne intervient dans le façonnement de certains rapports professionnels sans pour autant nier les veines traditionnelles, et les rituels présentés à l'écran deviennent des pratiques d'échange mues par la convivialité au sein même du deuil, par l'amitié dans le choix et la pratique d'une profession.

C. La sphère de la profession

Aussi, le travail est-il une notion plus ou moins sacrée et un rituel quasiment religieux, observé par tous les habitants de la *hara*, toutes confessions confondues. Car la valorisation du travail est aussi bien religieuse que sociale, elle s'exprime de

différentes manières mais souvent en rapport avec une vision affective de la durée, et un calcul du mouvement libéré de la contrainte de la spatialité. Ce n'est pas rare que le lieu du travail soit un bout du trottoir, ou un coin de la ruelle, et que le mouvement accompli dans cet espace réduit soit de l'ampleur même de toute une vie. La labour est une notion flexible, mesurable en termes de croyance, et de rentabilité non seulement lucrative, mais aussi collective. La valeur de l'homme dans la société se mesure à son travail, comme le dit bien Ibn Khaldun au XIV^e siècle: «ce qui fait le prix d'un homme, c'est son métier, c'est la valeur de son travail, c'est son gagne-pain.»⁽⁴⁹⁾ Le Coran place la valeur de l'homme non pas dans sa race ni dans son lignage, mais bien dans sa piété, perçue comme un acte qui relève du faire et du dire de tout croyant. A l'époque moderne, le travail est un des thèmes majeurs du livre fondamental de la théorie révolutionnaire de Nasser, *Le Contrat*, qui s'exprime à travers le slogan nassérien : « Le travail c'est l'honneur, le travail c'est le culte de Dieu ».

Dans le cinéma égyptien, le thème du travail et son corollaire, le chômage, fut omniprésent dans la période des années 1930 et 1940 et revient à la mode sous une forme alternative dans les années 1980. Entre le chômeur de *La Volonté* et celui qu'on retrouve dans *Jour doux, jour amer*, le sens de la réussite sociale et du chômage avait beaucoup changé. Dans les films des années 1930, la lutte pour trouver une place dans la fonction publique cède la place à une vision plutôt libérale, qui propose une solution au chômage à travers le secteur des entreprises privées. Par contre, l'anti-héro des années 1980, est un chômeur qui se trouve contraint d'accepter toutes sortes de travaux saisonniers et d'exercer les métiers les plus contradictoires afin de subvenir à ses besoins essentiels. L'un et l'autre nourrissent un même rêve, le rêve d'ascension sociale, mais le premier croit de façon éthique à la valeur du travail. Tandis que le dernier nourrit le même rêve en cherchant à éviter l'effort nécessaire à son accomplissement, et en mettant sa foi dans le hasard et la fortune. Contre le mode de vie stable et prospère préconisé par le film de Sélim (famille, foyer, fortune), le film de Bichara décrit un autre mode de vie, instable, précaire, opportuniste, sans être forcément disgracié par la communauté. Cet autre monde où la famille est éclatée, où le foyer n'a plus de valeur ontologique, et où la fortune est recherchée sans conviction morale, reconnaît comme valeurs nouvelles la paresse comme expression de la

désillusion générale face aux crises économiques et politiques qui sévissent dans le pays depuis le début des années 1970.

Dans les années 1970, le cinéma va osciller entre deux formes de réussite sociale marquées par le changement du régime politique après la mort de Nasser. Pour la sociologue du cinéma Amina Hassan, l'idée de réussite sociale à cette époque relève de deux types d'association différents : d'un côté, sont classés les films qui associent la réussite à la forme de travail d'intérêt collectif et d'utilité sociale, inspirés des idées de gauche ; de l'autre, les films qui associent la réussite à l'argent qui donne accès aux biens matériels et à la promotion sociale, inspirés des idées du système capitaliste.⁽⁵⁰⁾ Les frontières entre ces deux types de réussite proposés par A. Hassan ne sont pourtant pas aussi claires qu'il ne semble, et le phénomène de réussite sociale n'est pas uniquement présent dans les films des années 1970. Les films en question problématisent le rapport entre l'argent et l'ascension sociale de façon de plus en plus directe et critique que ceux des années 1940. Par contre, le mélange entre socialisme et libéralisme a toujours été le trait de marque de la politique économique égyptienne, que ce soit sous la monarchie ou plus tard sous les régimes militaires républicains. Dans le cinéma, ces politiques étaient teintées aussi bien de valeurs libérales que de valeurs communautaires, idéalement socialistes, voire islamistes. Par exemple, là où la question d'argent était occultée en faveur d'un idéal communautaire qui valorise la montée du fils de la *hara* (*l'effendi*) dans le cadre d'un système libéral, le travail n'avait pas forcément une utilité collective, mais une valeur stratégique nationaliste : opposer les nouveaux riches égyptiens, autodidactes, aux étrangers qui occupent le pays et gèrent son économie. La réussite dans les films des années 1970 renvoie, selon A. Hassan, à « la quête de l'avantage particulier liée à la seule norme du profit au détriment des normes communes et des valeurs collectives, reconnues et partagées. »⁽⁵¹⁾ Ces normes deviennent dans les films des deux décennies suivantes le lieu d'un désenchantement total, et l'opposition somme toute naïve entre le profit individuel et l'utilité collective ne hante plus les personnages.

Aussi, la notion même de travail se trouve-t-elle petit à petit désacralisée, et la croyance éthique et religieuse qui la nourrissait dans les films des pionniers s'estompe dans les films des nouveaux réalisateurs au profit d'une conscience accrue de la place

détériorée de l'Égypte dans l'économie mondiale. On voit s'installer une nouvelle réalité sociale avec la politique d'ouverture économique adoptée par Sadate dans les années 1970 : au socialisme précaire de Nasser succède le capitalisme sauvage et chaotique de la politique sadatienne de consommation, tout en gardant certains secteurs sous contrôle socialiste (comme le ministère de l'approvisionnement en denrées alimentaires par exemple). Les secteurs industriels et agricoles qui avaient légèrement prospéré sous Nasser, connaissent une régression sans précédent sous Sadate, ces deux domaines étant largement contrôlés par les grandes puissances internationales et multinationales. Le pays devient s'ouvrir au commerce international comme marché et non comme producteur, et son seul domaine de production sera le tourisme, menacé par les attaques terroristes. Cette situation persiste jusqu'à nos jours et a des conséquences néfastes sur l'industrie du film qui subit, elle aussi, les sévices de cette politique d'ouverture économique. L'État se retire de presque tous les champs de production vitaux, y compris le champ de la production cinématographique qui fut prospère sous Nasser, se contentant de jouer les rôles de commerçant/distributeur, et de censeur/policier.

Les rituels de travail changent donc de forme et de sens conjointement au changement du contexte socio-historique et des régimes en place. Le bon sens religieux des habitants de la *hara* prône la patience et la résignation face à la volonté de Dieu, car les instants de la vie ne sont jamais fixes ni semblables à elles-mêmes ; le changement, le devenir, l'amélioration d'une situation déprimante ne font aucun doute pour un vrai croyant, pourvu que la personne mette sa foi en Dieu. Cette foi naïve est à la base de maintes actions, devrions-nous dire inactions, adoptées par les *awlad al-balad*. Dans *La Volonté*, Fatma ferme les oreilles à l'appel de patience lancé par son mari, et sera punie par le divorce. Le mari, lui, sera récompensé par la fortune et la réussite financière et sociale. Ce n'est pas seulement la foi en Dieu qui meut le personnage, c'est surtout la foi dans ce Temps imparfait, vécu sur le mode de l'attente et de l'espoir renouvelé, qui permet au musulman d'endurer les imprévues de l'existence. Aussi, la patience est-elle perçue comme une adéquation avec le temps, une vertu que tout être humain se doit de vénérer. L'attente n'est pas considérée comme un temps perdu, elle est plutôt un moment privilégié, un pont avec l'éternel,

une durée cathartique qui permet l'approfondissement de l'intériorité de l'être humain. Il ne s'agit cependant pas d'une vision fataliste du temps, mais plutôt d'une acceptation des limites de l'être humain face aux puissances illimitées de l'être divin, une adaptation aux règles de la vie sociale instaurées par les hommes. Encore une fois, le temps de l'action et du travail n'est pas un obstacle au temps affectif, il est ici un facteur relatif à l'accomplissement du travail dans la perfection, et non dans la vitesse. Pour *ibn al-balad*, le temps n'est pas rentabilisé, c'est le travail de l'homme qui l'est, parce qu'il est le témoignage de sa vénération et de sa soumission à Dieu.

Les rapports de travail se situent dans une dynamique de groupe qui met de l'avant la représentation de la collectivité comme un tout homogène et uni. Selon le sociologue Jean Maisonneuve, le nous collectif comprend deux sens distincts : la connivence et la communion. La connivence est narcissique, elle crée un climat de complaisance et privilégie un esprit du corps fermé sur lui-même et virtuellement agressif envers l'Autre. La communion permet la communication et l'union du groupe sans que ses membres se confondent ⁽⁵²⁾. L'être-ensemble est, dans les deux cas, affectif, même s'il s'agit d'un groupement de travail. Le sentiment d'appartenance à un groupe vainc la solitude et donne à toute action collective une motivation commune : atteindre un but, progresser, accéder à un statut social meilleur, etc. L'intensité du sentiment d'appartenance est cependant variable dans les groupes de travail, ce qui permet à certains de se sacrifier, à d'autres de trahir ou d'abandonner le groupe. L'identification des membres au groupe se concrétise à travers les rituels, les cérémonies et les relations intimes interpersonnelles, entre autres.

Trois exemples des films de la *hara* des années 1940 (sous la monarchie), 1950 (sous Nasser) et 1970 (sous Sadate) permettront d'étudier ces propositions ainsi que l'évolution des rapports et des rituels de travail d'une époque à l'autre. Dans *L'Usine*, (Stéphane Rosti, 1940), interprétée par l'actrice et réalisatrice Aziza Amir, Zeinab est mère d'un fils unique et propriétaire d'un garage. Déterminée à continuer la mission de son mari disparu, elle prend la relève de son frère alcoolique qui dirigeait l'entreprise familiale, et travaille côte à côte avec les mécaniciens, habillée en costumes masculins. L'échange entre Zeinab et les mécaniciens se fait dans une ambiance amicale, entrecoupée par les complots d'un petit groupe de travailleurs

fainéants, compagnons du frère corrompu, qui profitent de leur amitié pour soulever le frère contre sa sœur. Les scènes du travail au garage sont marquées par la bipolarité du discours sur le travail en général, et sur le travail de la femme en particulier, dans le contexte d'un métier qui, de surcroît, semble être réservé aux hommes. D'un côté les bons travailleurs ne se plaignent pas des heures supplémentaires et acceptent d'être dirigée par une femme ; de l'autre côté, les travailleurs paresseux, représentants d'un discours réactionnaire, cachent l'insolence de leur paresse par un nuage de réactions anti-féministes. Lorsque Zeinab tombe amoureuse d'un ingénieur, elle n'ose pas lui dévoiler sa véritable identité de femme. Celui-ci, connaissant la vérité, prend plaisir à jouer son jeu, en la traitant comme un homme. Quant au frère délinquant, il finit par reconnaître ses erreurs, et joint l'armée (symbole masculin par excellence) au service de la patrie et du roi.

Dans la dynamique des groupes de travail, l'ensemble des membres du groupe est appelé à résister souvent à la désintégration du groupe sous la pression de forces internes (les travailleurs fainéants) ou externes (la menace d'une guerre) qui visent son anéantissement. La solidarité du groupe de travailleurs dans *L'Usine*, dépend de son homogénéité et de l'unité des buts poursuivis par les membres de ce groupe. L'aspect émotionnel vient consolider cette solidarité autour du personnage de Zeinab, femme courageuse et respectueuse qui mène à bon terme son entreprise et qui est la figure spontanée et quasiment naïve, du patron idéal. La montée du discours féministe en Egypte monarchique va de pair avec une présence grandissante des groupements actifs de gauche sur la scène politique, et la combinaison entre le discours des travailleurs revendicateurs et celui des femmes émancipées est symptomatique des changements sociaux qui surviennent dans la vie du quartier.

Avant l'arrivée de Zeinab, le groupe de travailleurs était déjà formé, et avait déjà des habitudes précises, des rituels qui respectent la hiérarchie et les valeurs coopératives. La présence féminine, sous sa forme déguisée, donne à ces rituels un caractère émotif indéniable. L'heure du dîner quotidien ou les heures de travail supplémentaires, sont des moments répétitifs de la vie ouvrière, qui, grâce à la présence de Zeinab, deviennent des moments d'échange et d'amitié, marqués par la nourriture fait-maison qu'elle prend soin de distribuer, en partageant avec ses

travailleurs les rituels du dîner et du travail. L'image privilégiée serait ici celle de l'entreprise *pseudo* familiale (juridiquement, les travailleurs ne sont ni propriétaires ni actionnaires), où le travail permet des liens de fraternité et devient ainsi un plaisir et un moyen d'identification essentiel à la survie du groupe. Le leadership de Zeinab est le lieu d'un consensus étonnant, vu le sexe du leader et son non-conformisme au métier exercé. Lorsque Zeinab décide de virer les travailleurs semeurs de troubles, elle est appuyée par l'ensemble du groupe. Un but commun anime tout le monde et pousse l'ensemble à se rallier contre ceux qui font obstacle : tout le monde rêve de battre le record de la qualité et devenir le meilleur garage de la ville. Pour atteindre ce but, l'élimination des parasites est indispensable, non pas par une décision individuelle, mais par le consentement collectif. Cette image idéaliste et positive du monde du travail ne cache pas les failles du discours des patrons, même si le personnage principal est une femme déguisée en homme, les rapports de domination et de force étant maintenus en faveur des patrons.

Dans *Le Costaud* (S. Abou Seif, 1957), un groupe d'associés se forme autour du couple marié, Hosneya et Haridy. Les liens collectifs du groupe se trouvent menacés d'abord par l'intimité du couple qui occupe aussi la place de leadership, ensuite par les intérêts personnels de Haridy qui petit à petit se sert de l'argent de ses associés pour acheter le titre aristocratique de *Bey*. Le pouvoir décisionnel partagé par les membres du groupe, devient une autocratie lorsque Haridy se réserve le monopole de la direction aux dépens des autres. La dissolution du groupe entraîne la défaite de Haridy au marché face à ses concurrents. Les rapports entre les petits commerçants associés sont marqués d'un esprit de corps exemplaire, sa raison d'être étant de combattre les magnats du marché en instaurant un système équitable. La raison pour laquelle le groupe se forme répond à un idéal socialiste, à l'échelle réduite de la *hara*, qui s'inscrit dans la même ligne de pensée du régime au pouvoir. La désintégration du groupe est la preuve que l'idéal n'a pas été poursuivi jusqu'au bout, et qu'en cours de route, des facteurs externes (concurrence sauvage et lois du marché, séduction d'une femme aristocrate, etc.) et d'autres internes (abolition des frontières entre la vie privée et les intérêts de l'ensemble) ont participé à l'altération de la dynamique productive au sein du groupe.

En dehors du rituel de travail mais non moins relié à la dynamique de formation des groupes professionnels, un repas partagé par tout le monde soude les liens entre les membres du groupe : «partager le pain et le sel », selon l'expression populaire, est un pacte qui promet à l'autre fidélité et solidarité inconditionnelle. Ce rituel gastronomique se répète par la suite, pendant les pauses ou après la fin d'une journée de travail, comme pour réitérer le pacte d'amitié et de paix entre les travailleurs. Nous retrouvons ce rituel dans les deux films précités comme signe de bonhomie du patron, qui partage avec les ouvriers l'heure et le rituel du repas ou comme signe de la solidarité ouvrière des travailleurs qui se partagent la misère et le pain nu. Charlie Chaplin caricature ces rapports d'amitié dans *Moderne Times*, lorsque la machine «bouffe» carrément le travailleur et que celui-ci sera contraint de prendre son dîner, à l'aide de Charlot, coincé entre les roues de la machine.

Dans *Méfies-toi de Zouzou* (Hassan al-Imam, 1972), c'est dans le monde des danseuses de ventre que nous retrouvons la dynamique rituelle du groupe conforme à la représentation émotive du travail. L'ensemble est formé de danseuses, chanteurs et musiciens, groupés autour de la *osta* (mot arabe d'origine persane dérivé du mot *ostaz* qui signifie, *maître*). La *osta* est de coutume la *prima donna* du groupe, souvent à la retraite, dont la fonction principale se limite à former les jeunes danseuses et gérer les affaires financières de l'ensemble. Dans le film, c'est la star de la comédie musicale égyptienne des années 1940, Tahya Karioka devenue vieille et obèse, qui joue le rôle de la *osta*. Sa fille Zouzou, étudiante à l'université le matin, danseuse de noces la nuit, tente de concilier les deux pôles contradictoires de son personnage, entre sa vie étudiante réussie et sa carrière professionnelle douteuse. La danse du ventre étant souvent associée à la prostitution, le film insiste sur l'aspect artistique du métier et dénonce la catégorisation de la danse dans la sphère du *haram* ou de l'illicite. Les codes respectés par le groupe des danseuses sont les codes de la vie communautaire des gens de la *hara* : solidarité, communion et compassion, imprégnés des codes spécifiques aux groupes d'artistes de la scène, c'est-à-dire interférence du privé le plus intime et du communautaire, respect de la hiérarchie et de la spécialisation, différenciation des catégories du métier, respect des codes de la famille au-delà des liens de sang.

Le rituel du travail est en même temps un rituel de divertissement, différent pour ainsi dire des rituels professionnels dans les métiers industriels ou commerciaux. Ici, la musique et la danse sont l'objet même du perfectionnement du travail, la langue, la musique et le corps les instruments du rituel. Voici comment se déroule le spectacle dansé lors d'un mariage : dans l'avant-scène se trouve la danseuse vedette, Zouzou, et un chanteur qui l'accompagne, son beau-père. Dans l'arrière-scène, se trouvent la *osta*, les musiciens et le groupe de danseuses. Chacun remplit une fonction bien déterminée : Zouzou dès son apparition sur scène enchante la foule par ses mouvements, elle rentre dans une sorte de transe une fois que la danse et que la musique montent en rythme et en vitesse. La *osta*, comme chef d'orchestre, veille à ce que l'ensemble soit bien cohérent et harmonieux, tandis que les danseuses qui peuvent s'approcher du public et rentrer éventuellement en contact physique avec lui, alimentent le rituel musical de leurs mouvements érotiques et renvoient par la même occasion à la danseuse vedette qui reste sur scène, intouchable et distante. L'enchantement d'un tel rituel atteint son paroxysme lorsque le tout finit dans un tourbillon de chant et de danse suite auquel, la danseuse vedette salue son public et se retire de la scène.

Souvent cadrés de front, les danseuses affrontent le public et la caméra comme dans une pièce de théâtre, les gros plans et les incises intercalées dans la séquence mettent en relief les formes rondes du corps de la danseuse et ses mouvements frénétiques. Le déroulement du rituel varie en intensité au rythme de la musique : on passe d'un temps musical adagio exécuté par les violons et les flûtes (*nay*), à un temps allegro où les instruments à percussion sont plus présents et où le rythme et la forme même de la danse sont plus rapides, plus saccadés. Aux ondulations lentes et serpentine du corps de la danseuse vedette, on passe aux mouvements frénétiques du bassin et de la poitrine des danseuses qui l'accompagnent (huit à dix filles en moyenne). L'élégance gestuelle et vestimentaire de la danseuse vedette est souvent mise en valeur par la vulgarité opposée de ses accompagnatrices anonymes.

Si ce métier répugne à Zouzou, c'est non seulement parce qu'il l'oblige à découvrir son corps, moralement accablé d'interdits, mais aussi parce que l'art de la danse est soupçonné, même aux regards d'une communauté laïque, d'associer la

nudité à la liberté de mœurs. Ainsi, les étudiants conservateurs de l'université, camarades de classe de Zouzou, dénoncent son métier de danseuse comme étant un péché majeur, tandis que les étudiants modérés reconnaissent le droit de Zouzou d'étudier et en même temps de d'exercer en toute liberté le métier qu'elle choisit, d'autant plus qu'il est aussi celui de ses propres parents. Situer le conflit étudiantin à un niveau dépolitisé, serait, selon Amina Hassan, un indice de frivolité et de manque de conscience politique de la part du réalisateur, dont la réputation fait de lui un des magnats du film commercial :

« La tragique décision des étudiants révolutionnaires [de 1972] de dire non à la solution politique du régime et d'axer leur lutte sur la «terre [occupée par Israël] et la démocratie » s'y transforme en spectacles de comédie musicale où gestuelle, récitatifs, chansons, paroles disent tout sauf la cause de la révolte étudiantine. Le spectacle situe les étudiants hors de la réalité concrète : la révolte, l'avenir indécis et l'inquiétude pour le destin de la nation. Il réduit les étudiants à un rôle de figurants sur la scène de l'Histoire. »⁽⁵³⁾

Ce qui nous intéresse dans ces scènes, c'est surtout la révolte de Zouzou contre les uns et contre les autres, perçue par son groupe professionnel et son groupe universitaire comme une trahison ou dans le meilleur des cas, comme une déroute. Les mêmes arguments reviennent sur les lèvres de la mère : il s'agit du métier des parents et des grands-parents, le désertier c'est trahir non seulement son groupe, mais son histoire personnelle, son identité et sa communauté. Par contre, selon les arguments de la mère, les études universitaires ne semblent aucunement incompatibles avec le métier de danseuse de ventre. Zouzou ne rentre cependant pas dans une situation d'exclusion avec ses deux groupes d'appartenance, même si au moment où elle décide d'arrêter de danser, elle devrait être exclue *ipso facto* du métier. L'esprit de corps qui lie les membres du groupe déplace les rapports de travail et d'entraide dans un paradigme affectif et inclusif. La révolte de Zouzou ne met pas véritablement son groupe professionnel ni son groupe universitaire en danger de dissolution, mais elle est perçue comme un nuage d'été qui soudain se dissipe. Car elle n'est pas seulement une collègue ou une camarade de classe, elle est surtout la fille du quartier, le point de mire de l'ensemble des danseuses, et l'étudiante idéale élue à l'université.

Conjointement aux rapports professionnels, les habitants de la *hara* se lient, échangent des expériences ou communiquent leurs connaissances par l'intermédiaire

d'un ensemble complexe de techniques mis au service de la vie communautaire et du progrès professionnel. Source de plusieurs mythes modernes, la technique est à la fois fascinante et terrifiante : les représentations du Moloch mécanique de Fritz Lang dans *Métropolis*, et de sa parodie par Chaplin dans *Modern Times*, en sont témoins. La machine va longtemps osciller entre la fonction négative de démon et celle positive de divinité moderne. « Le champ de la *technique*, remarque Jean Maisonneuve, peut constituer aujourd'hui pour beaucoup de gens un support ou un substitut du sacré. »⁽⁵⁴⁾ L'accès à la technologie a souvent servi comme preuve infallible du modernisme de la *hara*, preuve qui met en doute son archaïsme communautaire et ses structures ancestrales. Dans *L'impasse du mortier* (Hassan El-Imam, 1963), le conteur public qui, tous les soirs, divertissait les clients du café en chantant la *sira hilalia*, sera remplacé à jamais par une radio. La scène ne passera pas inaperçue, et les clients seront amenés à participer au débat, par ailleurs fort présent dans le milieu intellectuel des années 1940, entre les défenseurs de la tradition et du passéisme et les partisans du progrès moderniste. Un dialogue amusant expose les arguments opposés du conteur et ceux du propriétaire du café. Le conteur dit que la radio est faite de bois et de métal, qu'elle ne mange pas, ne bois pas et n'a pas d'enfants à nourrir, et conclut en citant le Coran que la radio est l'œuvre du démon. Le propriétaire du café lui répond que la radio c'est le signe du progrès, qu'elle ne peut pas être prohibée par Allah comme le porc et l'alcool. Lorsque la radio est enfin installée, l'émission qui passe sur les ondes reproduit le chant d'un conteur public chantant la *sira hilalia* au rebec ! Le propriétaire du café déçu, ne cache pas sa frustration mais personne ne semble nier les lois du progrès. Le conteur public se voit définitivement détrôné et son service qui fut autrefois vital pour la communauté, est désormais remplacé par un service institutionnalisé, anonyme, et moins coûteux. Par le biais de machines démocratisées, l'État s'assure à tout jamais son contrôle sur les goûts et les préférences de la masse : faire taire le poète équivaut à laisser parler la machine, qui de surcroît, emprunte et institutionnalise la voix du poète.

Dans le même ordre d'idée, l'usage du téléphone constitue un des rituels significatifs dans les films de la *hara*. L'usage du téléphone est souvent mis en valeur pour identifier un personnage ou pour opérer des virements événementiels. Dans

plusieurs films des années 1930, 1940 et 1950, le téléphone représente cet engin qui, rien que par sa présence, indique le degré de civilisation des habitants du quartier et sert d'objet indispensable, comme adjuvant ou opposant, dans les moments cruciaux de l'intrigue. Le seul téléphone disponible dans le quartier de *La Volonté* (Sélim, 1939) appartient au boulanger alcoolique. La fille du boulanger, Fatma, la seule fille éduquée du quartier, fait preuve de son statut privilégié grâce, entre autres, à l'usage du téléphone. Dans *Le Marché Noir* (Telmissany, 1945), le téléphone qui appartient à l'épicier cupide et exploiteur des membres de sa communauté, devient une arme à double tranchant dans le conflit qui oppose l'*effendi* aux commerçants du marché noir. C'est à la fin du film que, grâce à ce symbole moderne, l'*effendi* et ses partisans vont triompher de leurs adversaires, en appelant la police qui vient restaurer l'ordre dans le quartier. Il n'est pas rare dans un film de la *hara* de voir une femme demander à un *effendi* de composer un numéro pour elle ou bien de transmettre un message téléphonique à une tierce personne à sa place. Le propriétaire du téléphone contrôle la communication des habitants de la *hara* avec le monde extérieur, comme on le voit dans *La ruelle de l'amour* (E. Zoulfikar, 1958) où à deux reprises, le téléphone fait chavirer la situation dramatique : c'est par l'intermédiaire du téléphone que les deux amoureux se séparent ou se réconcilient, et c'est par son absence que le spectacle final interprété par le jeune chanteur risque d'échouer parce qu'on a coupé le fil téléphonique au théâtre.

Pour une communauté à forte majorité analphabète, le téléphone joue le même rôle communicationnel que l'écrivain public qui se charge de rédiger des lettres et des pétitions aux membres analphabètes de la *hara*. Le téléphone, comme la bicyclette, la radio, la télévision, et par extension l'écriture, sont les attributs de l'homme moderne, éduqué, voire politisé. Le boucher de *La Volonté*, en achetant un cheval qu'il fait pavaner dans la *hara*, accentue le ridicule de son personnage ordinaire, analphabète et arriéré, par opposition à Mohamad *effendi* qui, lui se déplace en tramway ou en calèche. A l'époque contemporaine, au moment où ces techniques sont à la portée de la majorité des habitants des grandes villes, la distinction se fait au niveau de la richesse et des nouvelles technologies : ainsi la vidéo remplace, sur l'échelle du prestige social, la radio et la télévision, la voiture remplace les moyens de transport

publics, le cellulaire remplace le téléphone, les jeux vidéos remplace les jeux manuels des foires et du cirque. En intégrant ces technologies à la vie quotidienne des gens de la *hara*, suivant l'évolution même de la vie sociale des Égyptiens, le mythe de la *hara* dans le cinéma garde ses frontières ouvertes et intègre les nouveaux discours communautaires. Son renouvellement dépend largement du renouveau du médium et des disciplines qui participent à son avènement.

V- Fonctions du rituel

Selon Jean Maisonneuve, la maîtrise du mouvant, la réassurance contre l'angoisse, la médiation avec le divin ou avec des formes occultes ou idéales, la régulation de la société par le renforcement des liens sociaux sont les principales fonctions du rituel. Les rituels jouent ainsi un rôle communicationnel et cohésif :

« ...toute communauté (large ou restreinte), tout groupe partageant un sentiment d'identité collective (bien exprimé par l'usage intensif du pronom « nous », « nous autres »), éprouve le besoin d'entretenir et de raffermir les croyances et les sentiments qui fondent son unité. »⁽⁵⁵⁾

Nous retiendrons trois fonctions majeures du rituel. Premièrement, le rituel représente : il est au cœur de la représentation sociale en général, et cinématographique en particulier. Il assure donc la médiation de différentes manières et avec différentes instances plus ou moins sacrées (avec la nature pour l'animisme, avec Dieu pour le monothéisme, avec la société pour les philosophies socialistes, etc.) Deuxièmement, il produit un sentiment de cohésion et de solidarité qui, faute de représentation, d'extériorisation, de diffusion, et de répétition rituelle, sera un sentiment aléatoire, provisoire, incontrôlable et inutile à la survie du groupe et des individus. La communication de valeurs partagées, par le biais entre autres du rituel, est perçue comme un élément nécessaire à l'avancement de la vie humaine et sociale. Troisièmement, le rituel participe à la mythification du quotidien, donc à la maîtrise par l'homme de son espace-temps par le biais de la fiction, de l'imaginaire et du savoir rationnel ou irrationnel qu'ils impliquent. Entre ces trois fonctions, il n'existe pas d'ordre de priorité, ni de rupture événementielle dans le déroulement du rituel.

La reconnaissance par la communauté ou par l'individu, de ces fonctions, est souvent difficile à codifier, elle varie selon le conformisme des uns ou selon la subjectivité des autres. Une des exigences inhérentes à la perception des fonctions du rituel est l'immédiateté et la concomitance. La représentation est incluse dans le rituel mais elle l'excède lorsqu'elle est représentation de la représentation, c'est-à-dire art, cinéma, médium. Dans sa *Leçon philosophique sur la représentation*, Frédéric Laupie écrit à propos de la représentation médiatrice :

« ...elle conduit le sujet à la chose par des évocations de la chose. Comme telle, elle suppose une réalité qui excède toujours ce qui apparaît immédiatement. Comme telle, enfin, elle suppose une dimension essentiellement dévoilante du discours et de l'apparence. »⁽⁵⁶⁾

Les représentations sociales sont autant des systèmes de contrôle de l'environnement social que d'interprétation de cet environnement. La *hara* s'inscrit dans le paradigme d'une production collective signifiante, d'une construction spatio-sociale élaborée à travers le temps, donc historique, discontinu et contextualisé. L'image de la communauté est une forme, un produit, et la représentation de cette image est une action, un processus, un phénomène créatif aux multiples facettes. Si cette image se construit collectivement, elle ne pourra néanmoins se réduire à l'ensemble des constructions individuelles spécifiques, celles en l'occurrence des cinéastes. Il y a cependant interaction, échange et superposition des différentes représentations sociales du même objet : « l'aspect polymorphe d'un objet social et sa valeur d'enjeu constituent les deux caractéristiques principales d'un objet de représentation. »⁽⁵⁷⁾, écrit le sociologue Pascal Moliner. L'élaboration d'une ou plusieurs représentations sociales fonde l'identité des individus par rapport à un objet polymorphe (la *hara* en tant qu'espace et communauté) et permet d'assurer la survie du groupe en tant qu'entité spécifique. La représentation cinématographique, image d'une image, assure une large adhésion du groupe, une identification collective en dépit de l'anonymat. En minimisant les différences et les divergences, une représentation répandue du même objet rend possible, dans l'imaginaire, la cohésion collective. Selon Moliner, la réalité sociale est avant tout, une réalité subjective, médiatisée par les activités interprétatives et évaluatives des hommes. Celle des cinéastes n'échappe pas à cette règle. Les conduites et les communications des individus ne concernent pas des objets sociaux

mais les images que les individus ont de ces objets. Tout l'enjeu du réalisme à l'écran se trouve exemplifié dans ce rapport entre l'image et la chose, par la force irrésistible de la suggestion et de l'identification cinématographique.

Le propre des rituels figurés dans un système spécifique de signes (les images filmiques), à part le fait d'être répétitifs, théâtralisés et corporalisés, c'est de participer à la mythification/sublimation du quotidien. Le cinéma étant, selon les termes de Youssef Ishagpour, «ce geste d'élévation – ostentation de toute chose donnée à la vision»⁽⁵⁸⁾, la fascination devant l'image polymorphe de la *hara*, et en particulier devant les rituels de la vie quotidienne, semble être rehaussée par une reconnaissance de l'étrangeté de l'image du rituel. Etrangeté renforcée par la représentation comme phénomène d'évocation, comme processus qui crée une présence à partir d'une absence, qui rend l'inaperçu perçu et le latent manifeste. Nous pouvons considérer ici le statut complexe du rituel comme étant l'imbrication de la représentation sociale dans la représentation cinématographique. La représentation sociale, médiatisée par le corps, instaure une relation entre le sujet et son environnement socioculturel, la représentation cinématographique, médiatisée par l'image, investit la première dans une pensée de la distance et construit un réseau complexe de relations et de correspondances.

Dans l'acception d'Émile Durkheim, les rites acquièrent une dimension négative lorsqu'ils se présentent sous forme de tabous et d'interdits. Dans la catégorie du «culte négatif», nous pouvons ranger les trois grands tabous du cinéma égyptien : sexe, religion et politique. La censure étatique obligeant, ces trois tabous ont souvent été les lieux d'un conflit émotif : tout en évitant de les attaquer, les cinéastes les évoquaient implicitement, discrètement, et se délectaient souvent d'avoir triomphé des normes imposées par le censeur. Les rapports amoureux doivent souvent s'inscrire dans le cadre de la légitimité (fiançailles, mariage, famille) ; les règles de la religion sont observées par tout le monde, l'athéisme emmène à la peine de mort, le blasphème à la destruction de la vie civile ; et la contestation politique est décalée dans le temps, parce que critiquer le régime précédent confirme le régime en place, le régime monarchique sous le régime républicain, l'idéologie socialiste de Nasser sous la protection de la politique du libre marché de Sadate, etc. Cependant, les interdits

créent une logique de résistance qui revient, elle aussi, sous forme de rituel. Les rencontres en cachette des amoureux se présentent comme un rituel de transgression des tabous : rencontres sur le toit d'une maison, dans la cage de l'escalier ou dans un coin sombre de la *hara*. Les rapports sexuels suggérés et non montrés, se nouent dans la légitimité du mariage ou dans l'illégitimité de l'adultère, de la prostitution ou tout simplement dans l'union libre. Pour échapper aux ciseaux de la censure, la scène finale du film montre le châtiment des pécheurs. Les manifestations comme spectacle de résistance à la politique dominante, contre le régime royaliste ou contre l'oppression du parti unique sous Nasser, ritualisent la résistance éternelle plutôt que l'événement actuel. En sortant de la *hara*, les manifestants marchent sur la grande ville. Lorsque le peuple marche sur le palais, quelle que soit l'identité du gouverneur, le cinéma contestataire marche avec lui, moyennant toutes sortes de symboles pour contourner la censure étatique. Le tabou religieux musulman est transgressé par des rituels de connotation païenne ou chrétienne, comme c'est le cas des visites fréquentes aux mausolées ou dans les rapports amoureux entre un cheikh et une «pécheresse» (images du Christ et de Marie Madeleine), voire dans la liberté avec laquelle certains films traitent du thème de la mort, de la sainteté ou du conflit entre le bien et le mal.

Le mythe moderne de la *hara* à l'écran ne peut pas être abordé d'un point de vue monolithique car il se prête aux interprétations les plus diverses. Ce que nous avons tenté de démontrer, c'est surtout la complexité de ce mythe ainsi que la force des rituels qui lui donnent corps. Nous avons tenté d'interroger les apparences et les clichés de sa représentation cinématographique et d'élaborer une analyse plus ou moins critique des films à travers lesquels s'exprime le mythe de la *hara*, et là où il crée sa propre ligne de fuite. Conjointement à l'étude de l'espace populaire et du mythe de la *hara*, les lieux et les actions ne se dissocient pas d'une typologie virtuelle des personnages et d'une investigation renouvelée du thème de l'identité.

Chapitre 3

Stéréotypie et Identités collectives

Entre 1798, début de la Campagne de Bonaparte sur l'Égypte, et 1882, début de l'occupation britannique, la conscience de l'identité musulmane des égyptiens se développa dans les grandes villes, grâce à l'intervention des ulémas (savants musulmans) de l'université Al-Azhar. A travers les chroniques historiques d'Al-Jabarti (1753-1825), et les chansons de geste et contes picaresques, notamment la *Geste Hillalienne* et le *Roman de Baibars*, cette notion s'est illustrée aussi bien dans le discours historiographique officiel que dans les pratiques d'échange social et communautaire. En 1798, la confrontation avec une altérité marquée par sa spécificité confessionnelle et culturelle réveille la conscience des majorités musulmanes, conscience que nourrissent les ulémas par leur indignation face aux mœurs et coutumes des Français. Aussi, lors des deux moments de confrontation majeure avec le colonisateur français et britannique, les rapports de force et de pouvoir basculent-ils aux yeux des Égyptiens : l'islam en danger s'épanouit face à l'étranger chrétien, tandis que l'ancien occupant mamelouk, autrefois perçu en tant qu'Autre ethnique, accusé d'innombrables abus de pouvoir au cours de plusieurs siècles d'occupation, devient un allié par la force de la religion commune. L'historien Al-Jabarti ne cache pas ses amitiés avec les mamelouks et son indignation du massacre que leur afflige, en 1811, Mohammad Ali Pacha, nouveau gouverneur d'origine albanaise, nommé par le Grand Sultan ottoman.

Al-Jabarti décrit aussi bien les bonnes que les mauvaises influences de l'Expédition de Bonaparte sur la société égyptienne, et entreprend dans ses chroniques,

Les Faits marquants des biographies et événements (1821), de rendre compte du mécontentement et des révoltes successives des classes populaires citadines contre cet Autre occidental, vu comme un envahisseur illégitime, à la fois haï et redouté, tant pour sa qualité d'occidental que pour son profil de colonisateur.

Contrairement aux Croisés, les Français n'avaient pas de prétentions religieuses en Égypte, et le premier discours de Bonaparte fut explicitement respectueux envers les musulmans, dans l'espoir de couvrir ses ambitions militaires sous un voile de compréhension et de vénération pour le peuple conquis. Pour Bonaparte, qui accompagne d'un œil bienveillant les recherches scientifiques entreprises par les savants de l'Expédition, l'idéal de la République remplace celui de la Croix. Certains musulmans, ainsi qu'une majorité copte, se sont laissés entraîner dans son parti. Cependant, sans nier l'impact de la campagne française sur l'évolution du concept de nation musulmane égyptienne, il faudra se garder d'y voir un événement crucial qui aurait imposé une mutation brusque ou qui aurait réveillé la conscience nationale endormie. Province de l'empire ottoman depuis le XVI^e siècle, l'Égypte fut surtout consciente de la spécificité de sa culture musulmane, tout en reconnaissant sa constitution multi-ethnique. La société urbaine regroupait des minorités qui occupaient des positions éminentes et indispensables au développement économique du pays, dont notamment les Coptes, les Juifs, les Syriens chrétiens, les Arméniens, les Grecs ainsi que les petites collectivités de Français et autres Européens.

Al-Jabarti ne fut pas particulièrement ébloui par le progrès technique et scientifique des Français, ni semblait-il croire au bouleversement de l'ordre ancien des choses. La lutte des Égyptiens fut surtout celle des musulmans, et le peuple révolté fut guidé par les ulémas d'Al-Azhar, souvent dans les grandes villes et rarement dans la campagne. Gilbert Delanoue remarque à propos des récits d'Al-Jabarti :

« ...on ne trouve pas trace d'expression ou de cris de guerre évoquant des sentiments nationalistes ou patriotiques au sens moderne. Tout est islamique : mots d'ordre, symboles de la lutte, personnages qui commandent. Mais cela ne signifie pas nécessairement que de tels sentiments n'existaient pas chez les Égyptiens ; on peut penser, en effet, que la teinte islamique de tous ces mouvements tient beaucoup à la façon dont Gabarti, qui est un *alim*, voit et rapporte les choses. »⁽¹⁾

Dans le même ordre d'esprit, s'inscrit le récit de voyage du cheikh égyptien Rifaa Al-Tahtawi, *L'Or de Paris*, publié en 1834, augmenté et réédité en 1849. Tahtawi identifie les Égyptiens comme musulmans, comme dans les chroniques d'Al-Jabarti, et situe la confrontation imaginaire Orient/Occident au niveau culturel et scientifique. Chargé d'accompagner la première mission scolaire de 44 étudiants envoyés à Paris par Mohammad Ali Pacha pour apprendre la polytechnique et les sciences maritimes, Tahtawi écrit à propos de sa relation de voyage :

« Je l'ai chargée d'exhorter les foyers de l'Islam à rechercher les sciences étrangères, les arts et les métiers, car il est établi et notoire que tout cela existe à l'état de perfection chez les Francs. Or, c'est la vérité seule qui doit être suivie. Par Dieu, durant mon séjour dans ce pays-là, à le voir jouir de toutes ces choses tandis que les royaumes de l'Islam en sont dépourvus, j'éprouvais un regret perpétuel. »⁽²⁾

Il termine sa préface en priant Dieu de bien vouloir «arracher au sommeil de l'incurie tous les peuples de l'Islam, aussi bien arabes que non-arabes. »⁽³⁾ En prenant la parole à titre de cheikh musulman et non à titre de citoyen égyptien, Tahtawi compare les royaumes de l'Islam à ceux de l'Occident et ne cache pas sa fascination devant le progrès dont jouissent les Français de l'époque. Dans d'autres endroits de son livre, il souligne l'incompatibilité des mœurs européennes avec les valeurs socioculturelles musulmanes, en accordant la primauté à son appartenance religieuse sur son appartenance ethnique ou territoriale. Lorsqu'il fait référence aux Égyptiens, il parle surtout des pharaons et de leurs descendants, les Coptes (Cf. p.145 et p. 292). En évoquant la grandeur et la décadence de la civilisation égyptienne, témoin des vicissitudes de l'Histoire ancienne, Tahtawi écrit, non sans amertume :

« Les Égyptiens d'aujourd'hui ne sont pas même une nation : assemblage hétérogène de différentes races de l'Asie et de l'Afrique, c'est un mélange sans unité, ce sont des traits divers qui ne composent pas une physionomie. On dirait que tous les pays de la terre ont participé à la population des bords du Nil. »⁽⁴⁾

Tahtawi conclut son récit par une comparaison des vertus et qualités attribuées aux Français et aux Arabes, auxquels il trouve bien de traits communs, dont leur attachement aux notions d'honneur, de liberté, de fierté, leur conception de la vaillance et leur désir de perfection morale. Les récits qu'il rapporte pour témoigner de ces qualités chez les Arabes, remontent aux temps glorieux de l'époque pré-islamique et

du deuxième califat de Omar Ibn El Khattab (VII^e siècle). Les multiples références souvent indifférenciées, aux Égyptiens, musulmans et arabes dans *L'Or de Paris*, se situent au confluent d'un questionnement plus large sur l'avenir des peuples musulmans, et leur place sur la carte du monde civilisé, questionnement qui déborde donc l'appartenance nationale (à base historique, linguistique, religieuse et raciale) nécessaire à la consolidation des nouveaux États-nations de l'Europe. Dans la même lignée islamique se situe le discours identitaire du réformateur égyptien d'origine kurde turque, le cheikh Mohammad Abdu (1849-1905), qui tenta de concilier l'islam et la modernité et fut très proche du lord Cromer, gouverneur de l'Égypte sous l'occupation britannique.

L'importation en Égypte des questions identitaires, dans le cadre de la réflexion philosophique et sociologique moderne soulevée par les penseurs occidentaux du XIX^e siècle, ne représentait pas une urgence aux yeux des ulémas égyptiens et arabes de la même époque. Ce n'est que plus tard, à la fin du XIX^e siècle, que de telles problématiques commencent à hanter les esprits. La question relativement éludée par Tahtawi, qui refuse de croire à une nation égyptienne unitaire, occupe désormais une place de choix dans les discours qui visent à défendre l'autonomie du pays et mobiliser le peuple dans la résistance contre le colonialisme britannique. Au tournant du XX^e siècle, les allocutions et la révolte matée du général Orabi contre les forces britanniques mettaient l'accent sur l'identité égyptienne régionale plutôt que religieuse. Les leaders successifs de la révolte nationale seront Moustafa Kamel, fondateur du parti Jeune Égypte, et Saad Zaghloul, fondateur du parti Wafd, et instigateur des révoltes pour l'indépendance, auxquelles participèrent hommes et femmes, chrétiens et musulmans, en 1919.

Nous distinguons cependant entre les conflits identitaires résultant d'une confrontation à base militaire, où le pouvoir et la souveraineté des Égyptiens furent contestés, voire bafoués par la force armée, et les conflits d'ordre plutôt culturel où l'islam et la tradition sont mis en avant pour défendre les valeurs culturelles partagées et presque consensuelles des musulmans d'Égypte. Les recoupements et correspondances des uns et des autres types de conflits demeurent néanmoins présents, les facteurs culturels et religieux sont déterminants dans l'appréhension de l'altérité,

en temps de guerre comme en temps de paix. L'histoire du colonialisme égyptien, même si elle est de modeste envergure comparée à l'impérialisme européen, témoigne de cette construction sous-jacente de l'Autre, d'un côté il y aura l'euro-péen colonisateur des musulmans, de l'autre côté, le musulman colonisé par des musulmans, comme ce fut le cas au Soudan annexé par l'Égypte. L'islam servait donc de bouclier à double face, miroitant à la fois l'image de soi et celle de l'autre et présentant des similitudes flagrantes au niveau du discours justificateur : protéger la spécificité culturelle musulmane contre l'envahissement chrétien et européen d'une part, et s'instituer le droit de conquérir des peuples musulmans au nom de ce même devoir de protection d'autre part.

La période dite de la *Nahda* (renaissance économique et culturelle sous Mohammad Ali et ensuite sous le Khédivé Ismail) fut une période d'expansion militaire où pour la première fois depuis des siècles, l'Égypte, d'objet de convoitise et de conquête, devient Sujet historique en adoptant les ambitions de ses voisins turcs et européens, notamment par une série de guerres expansionnistes en Syrie, au Soudan et en Ethiopie. Cette période se situe entre deux moments majeurs d'humiliation militaire et sociale, vécus sous occupation européenne. Les expéditions égyptiennes réhabilitaient-elles, aux yeux des gouverneurs et de l'élite pensante, le Soi historique du passé glorieux, désormais lointain ? Ou bien étaient-elles destinées, sous prétexte d'écraser la résistance des sujets rebelles de l'empire ottoman, à les intégrer dans le cadre d'une unité religieuse qui, au demeurant, reste, jusqu'à nos jours, problématique ? L'idéal de la *umma* musulmane sera supplanté, un siècle plus tard, par l'idéal de la nation arabe ou panarabisme, et les comparaisons entre le rôle de Mohammad Ali Pacha et le président Nasser rapprochent les deux leaders à bien des égards et révèlent des schémas de pensée similaires. Mais, tandis que les expéditions coloniales de Mohammad Ali dévoilaient en lui un tyran et un belligérant ambitieux, les efforts unionistes de Nasser faisaient de lui le héros des pays arabes nouvellement indépendants et le leader des nations arabes et africaines qui refusent l'hégémonie occidentale et qui mettent leur foi dans les formes alternatives de coalition et d'alliance (i.e. la politique du non-alignement).

Pour revenir à la dichotomie Orient/occident dont nous savons à présent la portée et les limites grâce entre autres à *L'Orientalisme* (1980) de Edward Saïd et *L'Orient imaginaire* (1988) de Thierry Hentsch, nous rappellerons brièvement, pour la clarté de notre propos, que les sentiments de fascination ou d'indignation face à l'Occident peuvent facilement remonter à l'époque hellénique, sinon au moyen âge musulman marqué à la fois par la conquête et la chute de l'Andalousie et par l'expansion de l'empire ottoman. Les rapports de commerce et d'échange culturel entre l'Europe et l'Égypte ont été particulièrement fructueux tout le long du moyen âge. Nous savons par exemple que le port d'Alexandrie recevait, à la fin du XVIII^e siècle plus de 500 bâtiments de commerce par année dont les trois cinquièmes étaient des navires européens, et le reste des turcs et des grecs. La moitié des navires européens venait de France. Certains historiens dont Jacques Berque (Cf. *Les Arabes d'hier à demain*) reconnaissent une Égypte hellénique à travers les traductions et les assimilations des œuvres philosophiques de l'Antiquité par les Arabes et les Persans. D'autres comme Maxime Rodinson (Cf. *Les Arabes*), soulignent que cette rencontre ininterrompue avec l'Occident ne s'est transformée en conflit sanglant qu'aux temps modernes, avec l'essor de l'industrialisation et l'émergence des États-nations capitalistes en Europe occidentale.

Les relations complexes et rarement violentes entre l'Égypte et l'Europe, même au temps de l'occupation britannique, l'assimilation de la notion d'altérité grâce à la multiplicité ethnique des musulmans et des non-musulmans, participent d'un imaginaire collectif de l'Égypte comme lieu de passage et de conquête, terre convoitée et souvent victorieuse comme le veut l'expression populaire, *misr al-mahroussa*, littéralement «l'Égypte protégée». Les conquérants, depuis la fin de l'ère byzantine, furent donc nombreux, à commencer par les Arabes qui ont conquis l'Égypte en l'an 639, en passant par les Fatimides chiites venus de l'Ifriqiya (actuelle Tunisie), les Ayyoubides (dynastie sunnite du Kurdistan), les Croisés (dont Saint Louis qui fut assiégé et emprisonné dans une petite ville du Delta égyptien), les Mamelouks (venus de la Caucase et de l'Asie centrale) jusqu'aux Turcs Ottomans (issus d'Anatolie) et les Mongols (issus d'Asie mineure). Dans ce contexte, les Croisés, les Français et les

Britanniques faisaient figure à part, et différaient qualitativement des conquérants arabophones et musulmans, à cause de leur culture chrétienne.

Les Croisés ne sont pas demeurés longtemps en terre d'Islam, et leurs prétentions religieuses ne réussirent pas à convaincre les chrétiens d'orient de s'allier avec eux, en dépit du fait qu'ils vivaient sous tutelle musulmane, et qu'ils payaient des taxes supplémentaires en échange de leur protection. Les Français de l'expédition de Bonaparte poursuivaient un projet colonial sous un prétexte culturel, mais leur court séjour en Égypte (1798 –1801), illustré par Youssef Chahine dans *Adieu Bonaparte* (1985), fut des plus riches en sciences et en découvertes, avec la naissance de l'égyptologie, la publication de la Description de l'Égypte, le déchiffrement de la pierre de Rosette par Champolion, l'essor de l'imprimerie, etc. La résistance à l'empire britannique fut plus tenace, et l'apprentissage du français, jadis langue de l'ennemi, devint un outil de résistance contre le nouvel occupant. Aucune prétention culturelle n'accompagnait la présence des Britanniques en Égypte, et le développement du secteur agricole et de l'industrie du coton grâce en partie à l'occupation, ne pouvait guère camoufler les méfaits et les abus de l'impérialisme sauvage des Britanniques.

Contrairement aux envahisseurs occidentaux, les peuples musulmans qui ont conquis l'Égypte ne risquaient pas, aux yeux des Égyptiens, de menacer l'unité de la *umma* musulmane dont l'Égypte fut le cœur et le phare depuis le Moyen Age jusqu'à l'époque des indépendances. Les objectifs poursuivis par les Croisés et leurs successeurs européens étaient perçus par les peuples conquis comme relevant de pur mercantilisme, et justifiaient de ce fait même le *djihad* ou la guerre sainte, tandis que les conquérants musulmans se présentaient comme les libérateurs des opprimés, amenant toujours une nouvelle forme de gouvernement qui supplantait l'ancienne et promettait une meilleure vie aux Égyptiens : les Ayyoubides ont éradiqué le chiisme des Fatimides, les Ottomans se sont présentés comme les libérateurs du peuple de la tyrannie mamelouke, et ainsi de suite. Ainsi le devoir de révolte contre les différents peuples musulmans qui ont occupé l'Égypte, pendant plus de douze siècles, ne faisait pas l'unanimité, ni l'appel à la mobilisation militaire n'était omniprésent partout sur le territoire égyptien. De même, le degré et la qualité de la révolte variaient d'une région

à l'autre, la ville et la campagne réagissant différemment aux événements historiques et politiques. L'historien arabe américain, Albert Hourani, attire l'attention, dans son *Histoire des peuples arabes*, aux différentes réactions communautaires à l'occupation :

« Le pouvoir politique affectait essentiellement la vie des villes et de leur arrière-pays immédiat ; or, à l'exception des hauts fonctionnaires, des classes qui leur étaient liées et du clergé de certaines communautés religieuses, les populations urbaines ne se souciaient peut-être pas beaucoup de savoir qui l'exerçait, tant que régnaient la paix et la sécurité et que l'impôt restait raisonnable. Quant aux habitants des campagnes et des déserts, ils obéissaient à leurs propres chefs et suivaient leurs propres coutumes : que les villes fussent régies par une puissance ou par une autre ne changeait pas grand-chose à leur vie. »⁽⁵⁾

En dépit d'une résistance politique minoritaire et sporadique, les Égyptiens se sont appropriés, au fil des années, les lois esthétiques de l'architecture mamelouke, le goût pour la musique turque, les valeurs figuratives de l'art persan, les acquis des arts andalous en littérature, en peinture et en musique. Plusieurs influences musulmanes non-arabes sont perceptibles jusqu'à nos jours dans la poésie à résonance soufie et dans les spectacles du théâtre populaire (les marionnettes populaires du *karakouz*, les contes et les gestes chantés et théâtralisés, etc.). Tout autre fut le rapport avec la culture du conquérant occidental. Le blocage contre l'impérialisme militaire européen accompagné d'un sentiment d'injustice aigu, a amené un blocage culturel parallèle dont la forme extrême fut la résistance à la raison scientifique, à la philosophie politique, voire aux valeurs esthétiques adoptées par les États-nations colonisateurs.

Et contrairement aux colons européens, les conquérants musulmans, qui vénéraient la langue du Coran sans être forcément arabophones, se sont intégrés dans le tissu social par le biais de la langue et de la religion, non sans inimités attisées par les différences ethniques, qui opposèrent très souvent les gouverneurs (étrangers, de langues différentes) aux gouvernés (autochtones arabophones ou arabisés). L'arabisation du savoir et des institutions du pouvoir législatif et exécutif, contribuèrent à donner un élan gigantesque à la langue arabe et à la civilisation arabo-musulmane, et à attribuer aux arabophones une valeur supérieure qui encourageait parfois les non-arabes à emprunter volontiers la langue, et les valeurs sociales, du conquérant arabophone. Ce fut le cas par exemple des Coptes d'Égypte et des Latins du Levant qui abandonnèrent leur langue maternelle avec le temps et adoptèrent la

langue vernaculaire des Arabes. La langue constitue donc jusqu'à nos jours un déterminant majeur de l'appartenance identitaire des citoyens arabes, soit qu'elle s'élève au niveau du sacré en rejoignant la parole divine, soit qu'elle se présente comme la langue du savoir et des sciences, le privilège accordé par la civilisation islamique aux non musulmans dont la langue n'a pas pu résister à l'épreuve du temps. Pour Ibn Khaldun, il semblait difficile, au XIV^e siècle, d'accéder aux sciences et à la philosophie sans connaître la langue arabe, qui fut, à cette époque, un instrument indispensable à l'apprentissage. Ni le français ni l'anglais n'ont réussi à supplanter la langue autochtone en Égypte, contrairement à ce qui s'est passé en Algérie et en Inde par exemple. Ceci dit, le français fut la langue de la diplomatie et de la culture d'élite au temps des Khédives, l'anglais celui de la science et des nouvelles technologies aux temps modernes.

Eu égard à cette longue histoire de conquêtes et d'invasions externes, Jacques Berque conclut son livre sur les *Arabes d'hier à demain* en souhaitant que la crise Orient/Occident surpasse les haines et les inimitiés passées en vue d'une meilleure collaboration dans le futur. Cela semblait possible en 1960-1970, au moment où Berque émit ce souhait et où les pays arabes étaient en pleine euphorie d'indépendance et de reconstruction. Aujourd'hui, à l'orée du XXI^e siècle, les vieilles injustices impérialistes reviennent attiser les haines anciennes et rappeler les schémas d'intervention et d'ingérence des vieilles colonies, sous des formes nouvelles de domination économique et militaire.

De nos jours, nous assistons au retour agressif et amer du religieux à travers des partis et des institutions au pouvoir qui vont jusqu'à revendiquer, du moins dans une des factions de l'idéologie nationaliste islamiste, la plus extrême et la plus minoritaire aussi, le djihad islamique. Le retour du religieux comme élément fondamental d'identification pour les Égyptiens, par eux-mêmes et par les occidentaux, et le désir de domination de l'identité islamique transnationale qui exclut les minorités chrétiennes d'une part et oppriment les minorités non-arabes de l'autre, sont à présent les sources d'un révisionnisme de mauvaise foi et d'une régression sociale évidente. Jabarti et Tahtawi, dans la première moitié du XIX^e siècle, parlaient des Égyptiens comme étant essentiellement musulmans, et cette identification devient

aujourd'hui un cancer qui gangrène la société arabe. Au tournant du XX^e siècle, une nouvelle conscience nationale, patriotique, et régionale, voit le jour avec les révoltes de Orabi, et les revendications d'un État-nation souverain par Moustafa Kamel et Saad Zaghloul. A partir des années 1970, les partis islamistes reviennent sur scène avec une programmation politique plus agressive que celle qu'ont proposée les Frères musulmans dans les années 1930 et 1940, et tentent de redéfinir l'identité des Égyptiens sur l'unique base religieuse, tout en faisant revivre l'idéal de la *umma* musulmane, dont, paradoxalement, ils souhaitent que l'Égypte soit le leader et le centre d'action.

Néanmoins, les analyses de Jacques Berque demeurent actuelles lorsqu'il jette les bases des principes philosophiques de la confrontation Orient/Occident. Selon lui, au même moment où l'Occident s'est distancié du monde dans le but de le contrôler, l'Orient arabe tentait de maintenir le rêve d'une unité cosmique assumée. Ce rêve serait, aux yeux de l'historien, la base du génie arabe, au demeurant archaïque :

« De celui-ci [=l'Islam traditionnel], répétons-le encore, la personnalité repose à la fois sur la transcendance quant à Dieu, et une sorte d'immanence quant au comportement. Elle adhère au cosmique. Elle échappe ainsi à bien des angoisses. (...) La crise ne commence pour elle qu'après la «faute». Mais celle-ci n'est pas le péché originel. Elle n'est pas non plus le meurtre de Dieu. (...) La faute [pour les Arabes] c'est l'autre face de l'échec qu'inflige à leur système l'irruption de la civilisation technicienne et impérialiste. A l'homme de transcendance et d'adhérence succède alors l'homme de la privation, de la séparation. »⁽⁶⁾

Ce bref rappel historique nous permettra d'examiner les multiples agencements identitaires de l'Égypte moderne, en étudiant les multiples points de vue qui, sans s'exclure, reprennent les paradigmes sociologiques usuels de la solidarité et de l'harmonie collective ou bien s'ouvrent sur des questions d'ordre philosophique privilégiant des notions, d'inspiration deleuzienne, comme l'agencement et le chaos. Les partisans d'une identité unique et essentialiste et les partisans d'une identité multiple, fluctuante, se rejoignent dans la représentation cinématographique de la *hara*, l'espace populaire étant un lieu de référence, une plaque tournante de la mythologie communautaire, et une source intarissable de stéréotypes dont la fonction sociale serait de rassurer la collectivité contre l'angoisse et la menace de la disparition.

La notion de stéréotype mérite un examen plus détaillé, dans son rapport intrinsèque à la création d'une identité fixe et homogène.

I- Stérilité et productivité du stéréotype

Dans une perspective sociologique, plusieurs définitions du terme «stéréotype» s'accordent sur le fait que le stéréotype est une forme de conformisme et d'exclusion. Selon la sociologue Josiane Boulad-Ayoub :

« Un stéréotype reproduit un conformisme (...) Pour reproduire tel ou tel conformisme, le stéréotype exercera, en effet, une répression, tentative d'assujettissement de tout ce qui n'est pas conforme, laquelle, à son tour, déclenche tôt ou tard, un processus de résistance à l'imposition du conformisme. Devant chaque stéréotype, un rejet sera simultanément formulé. Le rejet, cependant, ne sera perçu comme exception au stéréotype qu'au moment de l'imposition de tel ou tel conformisme; celui-ci se doit d'être entièrement formulé, sans équivoque possible. C'est le moment du triomphe du stéréotype. »⁽⁷⁾

Pascal Moliner insiste sur l'antagonisme fondamental et conflictuel qui oppose les groupes entre eux, et qui affirme les représentations des uns et invalide celles des autres, dans une dynamique ternaire qui englobe le groupe, l'objet de représentation, et l'Autre social. Le système du savoir social s'organise autour des cognitions et des schémas qui aident à organiser les informations disparates : ces schémas sont les stéréotypes de soi et des autres, les prototypes et les scénarios de comportements qui permettent une automatisation des conduites dans les diverses situations sociales.

« Le stéréotype se présente donc comme un ensemble de caractéristiques attribuées aux membres d'une catégorie par une large proportion des membres d'une autre catégorie. Il est composé de cognitions élémentaires qui vont guider les perceptions et les conduites des individus lorsqu'ils seront en présence d'une personne appartenant à la catégorie stéréotypée. »⁽⁸⁾

Dans une perspective narratologique et textuelle, Roland Barthes écrit dans *Le plaisir du texte* : « Le stéréotype c'est le mot répété, hors de toute magie, de tout enthousiasme, comme s'il était naturel, comme si par miracle ce mot qui revient était à chaque fois adéquat pour des raisons différentes... »⁽⁹⁾ Daniel Castillo Durante étudie le stéréotype en le comparant au cliché (comme énoncé) et au lieu commun (comme opinion), et en l'intégrant dans une politique du simulacre dont la logique est flottante,

une logique qui s'accommode des valeurs fluctuantes des clichés et des idées reçues dans un contexte historique et social déterminé. Le stéréotype déborde ainsi le caractère discursif et linguistique du cliché, et annule la logique du hasard. Ce refus constitue, selon Castillo Durante, la pierre angulaire de la modernité occidentale, hostile à tout ce qui est aléatoire. Pour la Raison moderne,

« Tout ce qui échappe au logos est voué à la non-existence. De même que le stéréotype condamne au néant tout ce qui ne se conforme pas au Même. C'est dire que sous la tutelle du stéréotype, l'Autre n'a droit de cité que comme copie du Même. »⁽¹⁰⁾

Plus loin, Castillo Durante décrit la fonction sociale du stéréotype :

« ...le concept de stéréotype explique l'intériorisation au niveau du discours des grilles matricielles d'acceptabilité/refus dans le cadre d'une société donnée. Leur intériorisation s'inscrit dans une logique binaire qui facilite des articulations élémentaires du type exclusion/inclusion caractérisant tout processus de socialisation. »⁽¹¹⁾

Peut-on cependant envisager une collectivité entièrement débarrassée des stéréotypes ? Qu'est-ce que les auteurs précités semblent dénoncer dans le phénomène de la stéréotypie, et dans quelle mesure leur démarche est-elle inscrite, malgré toute apparence, dans la logique omnipotente de la Modernité et de la Raison moderne ? Josiane Boulad-Ayoub dénonce le conformisme et la répression, Moliner l'automatisme des comportements stéréotypés, Barthes l'absence de magie, et Castillo Durante l'exclusion de l'autre. La logique différencielle prônant la singularité, la spécificité, la diversité, n'est-elle pas, elle aussi, construite à partir d'un ensemble de stéréotypes ? Dans les systèmes identitaires basés sur des stéréotypes plus ou moins efficaces, la charge politique de ces schémas se mesure à leurs conséquences bénéfiques ou néfastes au sein de la collectivité. Les stéréotypes sociaux qui s'inscrivent dans l'ordre du discours dominant, n'empêchent nullement la production d'autres stéréotypes minoritaires qui, une fois rendus majoritaires, participeront à la même dialectique de pouvoir et de contrôle qu'ils dénonçaient avec véhémence. La coprésence et la contiguïté de ces diverses formes de conformisme au sein de la société, formes pourtant conflictuelles et rhizomatiques, sont investies dans une dialectique de dépassement continu, et c'est cette dialectique qui nous intéresse lorsque nous étudions le fonctionnement du stéréotype dans le cinéma. Notre but n'est

pas de dénoncer les dichotomies usuelles qui opposent conformisme et individualisme, unicité et diversité, différence et spécificité, mais de voir comment ces dichotomies risquent d'être fallacieuses et manipulatrices, quelles que soient les idéologies et les politiques qui les revendiquent. Pour nous, le conformisme est relatif, quantitatif et qualitatif, tout comme la spécificité, la diversité et la singularité. La négociation du conformisme et du stéréotype est toujours relative au positionnement du Même par rapport au Même et du Même par rapport à l'Autre, et vice versa. Le stéréotype peut avoir une connotation positive comme une pratique qui garantit la perdurance sociale.

Dans tous les cas, le discours produit son propre dépassement, et la tolérance démocratique prêchée par les instances au pouvoir comme par leurs opposants ne doit pas nous aveugler quant au processus de production lui-même, et quant à sa finalité. Le politique manipule le culturel, mais le culturel développe de façon inédite, et peut-être aussi incontrôlable, ses propres tactiques de résistance. Le discours advient après coup, pour mouler, interpréter, systématiser et proposer un dépassement des tactiques mises à nu, sujettes dans la sphère sociale, à toutes sortes d'influences et de fluctuations. Un des discours dialectiques de production/dépassement des stéréotypes est bel et bien le discours filmique.

Si la collectivité joue un rôle décisif dans la création de l'imaginaire identitaire, la conscience du groupe spécifique (les cinéastes en l'occurrence) est une base sur laquelle s'appuie la création des stéréotypes cinématographiques et leur diffusion auprès du public. En choisissant parmi la foule des figures et des prototypes spécifiques, les cinéastes répondent à une exigence intrinsèque du médium narratif de masse qu'est le cinéma : proposer une typologie de héros ou d'antihéros, susceptibles d'être repris dans d'autres productions, et participant d'une mémoire visuelle autoréférentielle. Comment tels types de personnages deviennent-ils des stéréotypes reconnus et acceptés par la collectivité, et comment au sein même de cette typologie, certaines figures échappent-elles au moulage et créent leurs propres lignes de fuite ?

Pour nous, identité et stéréotypie vont de pair : le mot identité réfère à l'idée de similitude, de ressemblance, celui de stéréotypie à l'opinion toute faite, au cliché, à l'association essentialiste de symboles et d'images, et à leur unicité réciproque. Les moules fixes de l'identité et du stéréotype sont à la fois des produits du discours, et des

instruments de représentation sociale qui, comme le mythe et le rituel, cherchent à vaincre l'angoisse de la mort, de la destruction, de l'aliénation. Leur fixité et leur stabilité discursives ne sont qu'apparentes. La stérilité des formes fixes est contrebalancée par la reproduction croissante et infinie d'une multitude d'images sociales, historiquement déterminées, polyvalentes et changeantes. Suite à Michel de Certeau, il nous est possible aujourd'hui d'envisager la masse des consommateurs anonymes comme les tacticiens lucides de l'arène publique qui échappent à la systématisation :

« Ce qu'on nomme «vulgarisation» ou «dégradation» d'une culture serait alors un aspect, caricaturé et partiel, de la revanche que les tactiques utilisatrices prennent sur le pouvoir dominant de la production. De toute façon, le consommateur ne saurait être identifié ou qualifié d'après les produits journalistiques ou commerciaux qu'il assimile : entre lui (qui s'en sert) et ces produits (indices de «l'ordre» qui lui est imposé) il y a l'écart plus ou moins grand de l'usage qu'il en fait. »⁽¹²⁾

Dans le même ordre d'idées, dans la comédie intitulée *Si j'étais riche* (Henri Barakat, 1940) un barbier pauvre et démuné devient un patron richissime grâce à un héritage insoupçonné. Ce changement majeur implique le passage du quartier populaire au quartier résidentiel des pachas, appelé *Zamalek*. Le passage est caricaturé par le réalisateur comme une dégradation du milieu aristocratique qui tolère des nouveaux riches incultes en son sein, en même temps qu'il est perçu comme une dégradation des valeurs authentiques des communautés populaires qui vendent leur âme en devenant riches. Suite à de nombreuses péripéties qui finissent par ruiner le barbier, les membres de la famille décident de retourner au quartier natal, reconnaître leurs racines, et dénoncer le mode de vie occidental qui les a fait dévier du droit chemin, celui de la vérité et de l'amour.

Au-delà du message didactique et naïf du film, existe un va et vient intéressant et subtil que le film propose en mettant en relief le conflit qui oppose deux systèmes de valeurs dominants. Par exemple, tout objet est détourné de sa fonction habituelle par la famille du barbier, comme l'usage des produits de luxe : l'élégante voiture de ville se transforme en marché ambulante, les tapis persans en lieu de repos à même le sol, les chambres à coucher et les lits en salles à manger, etc. Les signes de la modernité et du confort ne semblent point être nécessaires à la survie de la famille, et

finissent par encombrer leur espace vital. De même, les valeurs populaires traditionnelles subissent une série de coups fatals, la dégradation étant perçue ici à l'échelle morale comme une perte de valeurs. Lors d'une fête de bienvenue organisée par le barbier nouveau riche dans sa résidence princière, les repères aristocratiques de l'espace sont brouillés, et l'ensemble des gestes qui accompagnent le cérémonial ne tardent pas à trahir l'origine populaire de la famille. Sous le regard ahuri des invités aristocratiques, se multiplient les signes exagérés de la dégradation : les décorations en papier mâché et en plastique, les fils électriques garnis de lampes multicolores suspendus au travers des salons, les costumes de théâtre de boulevard dans lesquels se pavane, de façon grotesque, la famille du barbier, le couvert de la table dans la salle à manger, les mets proposés, et les manières peu élégantes des hôtes, répugnent à l'aristocratie occidentalisée de *Zamalek*. La fête se termine par la visite imprévue des gens de la *hara* qui envahissent l'espace élégant de la villa du barbier et l'occupent sous les cris indignés des bourgeois en fuite.

Le même type d'affrontements se répète dans plusieurs films de l'époque, et dans une époque ultérieure aussi, comme dans le film de Khairy Bichara, *Crabe* (1990). L'ignorance caricaturale de la nature des objets et de leur usage qui suscite la comédie de situation dans *Si j'étais riche*, cède la place dans *Crabe* à une ignorance plus profonde des codes et coutumes de la classe des millionnaires. «Hodhod» le boxeur issu du quartier populaire, se voit invité, ainsi que ses amis, chez un millionnaire amateur de paris, pour donner des spectacles privés de boxe. Le même passage brusque d'un monde à l'autre que nous avons vu dans *Si j'étais riche*, se reproduit sur un mode plutôt dramatique dans *Crabe*. Deux groupes s'affrontent : au sein du premier se trouve Hodhod, au sein du deuxième se trouve le millionnaire et sa séduisante épouse. Les hordes de femmes belles et oisives, les mets et les vins venus de Paris, les énormes sommes d'argent offertes pour les paris, se présentent successivement comme des images faussées d'un paradis qui se transforme en un véritable enfer : paradis des premières découvertes lorsque Hodhod atterrit dans ce nouveau monde et nourrit des rêves d'ascension sociale qui devient l'enfer de la perte d'identité, et de la désintégration du groupe, lorsque Hodhod consent à abandonner la box pour devenir le clown des riches, aux dépens de ses amis.

Le stéréotype de l'homme riche dans les deux films cités, malgré les cinquante ans qui les séparent, s'inscrit dans la même logique d'opposition, la richesse étant synonyme d'immoralité, de force aveugle, de perte d'humanité, tout le contraire de la pauvreté, qui représente le respect des valeurs et l'amour désintéressé : l'épouse du millionnaire tente de séduire le boxeur qui refuse de succomber à son charme de peur de perdre son travail. L'élégante secrétaire de l'épouse du millionnaire elle aussi tente en vain de séduire Hodhod en lui dévoilant ses origines populaires et son désir de fuir ce monde sauvage avec lui. Les deux scènes de séduction se répondent : dans les écuries de la ferme du millionnaire, arrive l'épouse habillée d'une longue robe rouge transparente, à l'image des houris des Contes arabes et des *Mille et Une Nuits*. La caméra cadre en gros plans successifs les mains de l'épouse se promenant sur le corps musclé du boxeur (de peau foncée qui tranche avec la blancheur de la peau de l'épouse et la vivacité de sa robe et de son désir). Aussitôt le premier baiser consommé, Hodhod recule et se retire. Adossée au mur jaunâtre des écuries, dans un plan d'ensemble qui accentue la solitude du personnage et sa déception, l'épouse se mord les doigts. De loin, la secrétaire observe silencieusement la fin de la scène. Plus tard dans le film, ce sera le tour de la secrétaire de tenter sa chance : c'est la nuit, les bruits d'une fête s'entendent au loin dans la villa, le plan d'ensemble cadre Hodhod habillé d'une chemise blanche, assis sur les grandes marches menant vers le jardin, donnant le dos à la fête. Arrive la secrétaire, habillée d'une robe moulée très courte de couleur bleue et de hauts talons. Elle s'assoie à côté de Hodhod et lui propose un marché : l'épouser, profiter de l'argent qu'elle a accumulé en travaillant chez sa maîtresse, et monter un projet d'investissement conjoint. Hodhod lui dévoile qu'il est amoureux d'une jeune fille du quartier. Au même moment au loin, le millionnaire observe la scène, jaloux du succès de Hodhod auprès des femmes, et ordonne à la secrétaire de revenir dans la villa.

Ainsi, frustrés de leur échec conjugal et de leur vie ennuyeuse, les deux époux décident de se venger : un dernier match opposera Hodhod à un boxeur professionnel. La réussite inespérée de Hodhod lui vaut tout l'argent du pari, des centaines de milliers de livres égyptiennes qu'il refuse de prendre, en se retirant définitivement de la vie des millionnaires et de leurs acolytes. La scène finale du film montre Hodhod

gravant une échelle vers sa Juliette qui l'attend, comme il se doit, à la fenêtre. Le cadre s'élargit en contre plongée pour inclure le baiser qui scelle leur amour, le centre de la *hara*, et l'arène de boxe entourée des maisons des voisins, concentrant le regard sur ce microcosme du bonheur promis et de l'harmonie retrouvée.

L'émotion que suscite le film ne peut cependant pas triompher du sentiment du déjà-vu qui plane sur lui, car la recette fait surface sous l'apparence d'un regard cinématographique élaboré que rendent possible les grands mouvements d'appareil, le tournage en extérieur, la solitude des personnages dans ce vaste espace vide, où disparaît la communauté, autrefois omniprésente. La comédie de *Si j'étais riche*, née d'une situation inédite et subite qui dévoile toute une gamme de contradictions au sein de la société, cède la place dans *Crabe* à une analyse plus détaillée des mécanismes de séduction et de tentation qui font dévier les personnages du droit chemin. Le stéréotype qui unit la pauvreté à l'amour, et qui associe la valeur du «*reda*'» (satisfaction), caractéristique des fils du pays, à la réussite dans la vie, est toujours à l'œuvre, sauf que la façon de le mettre en relief dans le discours filmique a changé. À la place d'un récit linéaire et d'une logique narrative transparente, le récit se fait par fragments, et les liens entre les fragments ne sont pas toujours transparents ; la caméra qui tend à effacer les traces de son existence agit comme personnage, existe en tant que voyeur ou témoin ; le montage qui autrefois respectait les raccords de mouvements et effaçait systématiquement les traces des coupes, ne cherche plus à observer ces règles ; l'acteur chante, même s'il n'est pas professionnellement chanteur, et la musique s'intègre mieux dans le tissu narratif dans *Crabe*, contrairement à *Si j'étais riche* où la musique se présente sous forme de numéros de cabaret dansés et chantés qui sont recherchés en soi et «s'ajoutent» pour ainsi dire au récit des événements.

Stéréotypie et identité se rejoignent dans leur exemplification du point de vue d'une classe ou d'un groupe déterminé. Les grands bourgeois et les *awlad al-balad* développent chacun de son côté des stéréotypes sur l'autre, et des valeurs identitaires qui semblent les séparer et qui finit par se recouper autour des mêmes principes. La vision identitaire égyptienne fut moins celle de toute une nation que celle d'une classe de politiciens et d'intellectuels qui espéraient, dans ou en dehors de la formule

démocratique occidentale, «personnaliser le cosmopolitisme», selon l'expression de Jacques Berque. La société égyptienne, telle que perçue par Tahtawi, et telle que nous la percevons aujourd'hui, est un amalgame de peuples et de cultures qui s'est construit au fil des années et des conquêtes. Mais l'identité limitée par le discours plus ou moins monolithique des politiciens ne peut pas rendre compte de la grande diversité réelle et historique sans rompre la pseudo intégralité/continuité de l'Histoire égyptienne officielle. Les politiciens nourrissent leur discours identitaire de grands récits qui tentent de prouver l'unicité du pays à travers le temps, non tant pour rebâtir la société sur les bases politiques et économiques solides, mais pour utiliser l'arme émotive de l'identité culturelle pour détourner le regard de la population des crises successives qui s'abattent sur le pays, et qui sont, entre autres, l'œuvre de la dictature militaire.

Les débats sur la nécessité d'un système politique démocratique relèvent à la fois d'une reconnaissance du modèle réussi dans les pays occidentaux, et d'une appropriation d'un modèle démocratique préexistant dans la politique islamique. La démocratie, dans sa version islamique, porte le nom de «*shura*» (littéralement, consultation, conseil). Du temps des successeurs du Prophète, la *shura* consistait à choisir l'Imam des musulmans, en consultant les membres du conseil, ainsi que l'ensemble des musulmans. Lorsqu'une dynastie décline, écrit Ibn Khaldun, le conseil devient le lieu d'une grande rivalité, et d'une distinction hiérarchique entre les classes supérieures, les gouverneurs, et les classes inférieures, les gouvernés. La dérivation populaire du terme, «*mashura*» (consultation), est une des valeurs modérées prônées par certains films de la *hara*, non seulement au niveau de la vie communautaire, mais aussi au niveau de la vie familiale. Tout en accordant au chef une place privilégiée, il est nécessaire pour assurer la permanence de son pouvoir qu'il consulte ses proches ou les gens concernés, avant d'adopter certaines décisions majeures. Ce modèle archaïque se nourrit des réflexions socio-politiques sur les formes du pouvoir dans les États démocratiques occidentaux.

Dans *Les Apparences*, la réunion des ouvriers révoltés en forme de cercle, disposition rare dans un café populaire égyptien, accentue cette image favorable à la démocratie occidentale. Le piano à queue dans l'appartement bourgeois de *La Sangsue*, associé au personnage de la jeune fille décontractée qui profite d'une assez

grande marge de liberté pour recevoir son cousin lointain et sortir avec lui, se veulent les indices d'une certaine modernité, mais aussi de la démocratisation de la famille égyptienne moyenne où la jeune femme commence à avoir des droits qui lui ont souvent été interdits, dont le droit de choisir son futur mari. La question identitaire traverse donc le discours filmique à plusieurs niveaux et il serait erroné d'y voir un simple reflet du discours politique dominant, à une époque donnée et dans un contexte particulier, car malgré son conformisme et son conservatisme assumé, le film égyptien échappe des fois au discours apologétique sur la *hara* et *awlad al-balad* et reconnaît d'autres fois ses dettes aux cultures du monde.

Deux idées principales reliant la formation de l'identité avec la production des stéréotypes filmiques seront analysées dans les pages suivantes : 1. L'identité dite égyptienne est une constellation d'au moins trois composantes dominantes, copte, musulmane et arabe. Elle est illustrée par le personnage de *ibn al-balad* (fils du pays) ; 2. La question de l'appartenance identitaire des égyptiens demeure pertinente pour une classe en particulier, la classe dirigeante des politiciens et des intellectuels, et pour une entité démographique spécifique, les habitants de la ville. Cette idée sera illustrée par deux personnages opposés et solidaires, le *futuwa* et l'*effendi*.

II- Trois stéréotypes majeurs

Le discours identitaire à triple volet, égyptien/copte, musulman et arabe, s'est construit autour des symboles d'un territoire partagé, d'une langue vénérée et d'une histoire commune de résistance contre l'occupant toujours changeant, et contre le gouverneur souvent oppresseur. Selon ce discours dominant, coptes et musulmans d'Égypte se réclament invariablement de leur identité égyptienne et arabe, reconnaissent l'influence de la culture islamique sur la mode de vie et les formes de sociabilité, et se situent au cœur de la problématique identitaire avec toutefois des nuances que nous aimerions souligner par la suite.

Car en dépit de cette idéalisation de l'appartenance identitaire des égyptiens, toutes origines confondues, plusieurs questions se posent à cette constellation ternaire : par exemple, comment les coptes les musulmans font-ils la distinction entre l'idée de la patrie et celle de nation ? Le patriotisme territorial d'essence égyptienne, serait-il

politiquement plus présent et plus efficace que le nationalisme ethnique d'essence arabe ? Quelles seraient dans ce cas-là les caractéristiques de cette présumée essence ou personnalité égyptienne que l'on retrouve magnifiée dans le discours d'un penseur comme Gamal Hemdan, auteur d'une somme de grande envergure intitulée *La Personnalité de l'Égypte* ? La patrie passerait-elle avant la nation pour les coptes, fiers descendants des pharaons, contrairement aux musulmans pour qui la *umma* ou nation islamique déborde les frontières de la patrie ? Qu'en est-il de l'idéal de cette *umma* musulmane, cette communauté sociale et religieuse des croyants, dont la racine *umm* signifie «mère», et qui inspire partiellement Al-Jabarti et Tahtawi déjà mentionnés ? S'est-il ancré dans les mœurs des Égyptiens ? Quels changements a-t-il subi au cours des deux derniers siècles ?

La distinction classique entre patrie et nation s'impose ici du moment où l'on comprend que la patrie, dans le sens musulman, a d'abord une connotation spirituelle. C'est avant tout le territoire partagé par les croyants, musulmans, chrétiens et juifs, avant de devenir au début du XX^e siècle, synonyme de nation ethnique et politique. Certaines ruelles populaires, comme Darb al-Nassara (ruelle des chrétiens) ou Haret El-Yahood (ghetto des juifs), même si elles sont fondées sur une majoration de l'appartenance confessionnelle, ne se présentent pas comme le microcosme d'une collectivité religieuse plus large et plus abstraite, par exemple tous les chrétiens d'Orient. Par contre, très souvent le mélange des trois confessions, musulmane, chrétienne et juive, au sein du même quartier, permet de concevoir celui-ci comme le microcosme de la patrie, une patrie qui se veut stratégiquement tolérante, ouverte à toutes les confessions et toutes les ethnies, en dépit de la majorité écrasante de musulmans arabophones.

L'Égypte ne peut donc pas représenter la *umma* musulmane sans reterritorialiser l'idéal islamique universel dans une entité patriotique territorial et ethnique, ce qui constitue un paradoxe contraire à l'esprit universel des préceptes islamiques. Il est cependant difficile de définir la politique islamique en fonction de cet idéal de la *umma* sans tomber dans le piège de la généralisation. Car il y a autant d'Islams que de politiques islamiques dans les pays à majorité musulmane, et cette diversité irréductible à une forme définie de législation religieuse fut celle de la Terre

d'islam, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. Si les paramètres du code juridique en Égypte se conforment à la législation française et non à la *charia'* (loi islamique), contrairement à l'Iran et à l'Arabie Saoudite, c'est en partie parce que l'Égypte affiche sa fidélité à ses appartenances multiples, et que les instances laïques du pays s'opposent farouchement à l'imposition de la loi islamique. Le cinéma fut souvent témoin et partenaire de la confrontation des discours islamiques et laïques, il se présente encore aujourd'hui comme le lieu de discussion des appartenances qui se cherchent tout en cherchant à se démarquer. Les valeurs de la classe moyenne des intellectuels et cinéastes occuperont souvent l'avant-scène du discours identitaire, oscillant entre la laïcité socialiste et le populisme religieux. Pour la *qaymiyya arabia* (nationalisme arabe) libérée du joug de l'archaïsme religieux, ces valeurs sont : l'histoire commune, la langue commune, et l'intérêt commun.

A. *Ibn al-balad*, le fils du pays

Le stéréotype qui représente par excellence la vision à triple volet, égyptienne, musulmane et arabe, est celui de *ibn al-balad* (fils du pays). Les études sociologiques attribuent un ensemble de caractéristiques différentielles au personnage de *ibn al-balad* pour le distinguer à la fois des Égyptiens de classes supérieures et des minorités non-égyptiennes. Les caractéristiques de *ibn al-balad*, inscrites dans les livres d'histoire officielle (Al-Jabarti) aussi bien que dans la production folklorique et les discours populaires, participent à la mythification du rôle social et national du personnage. Parmi ses qualités récurrentes citons la bonté, la générosité, le dévouement, l'attachement au territoire, la loyauté, le patriotisme, la propreté, la gaieté, le sarcasme, et la débrouillardise. Ses défauts sont souvent nuancés, voire atténués par toutes sortes de justifications : la paresse se justifie par un certain sens du fatum, l'analphabétisme n'est pas une tare parce qu'il n'est pas synonyme d'ignorance, et les mœurs rustres liées aux codes vestimentaire et gestuel, aux règles de bienséance, aux rituels de voisinage et d'amitié, sont des fois acceptées sous le signe de l'austérité ou de la modestie.

La sociologue égyptienne Sawsan El-Messiri consacre à la figure de *ibn al-balad* un ouvrage qui demeure, jusqu'à nos jours, la référence incontournable en la

matière. Publié aux Pays-Bas, en 1978, sous le titre : *Ibn al-balad. A concept of Egyptian Identity*, le livre fait remonter l'usage du terme à Al-Jabarti, tout en insistant sur le fait que l'expression *ibn al-balad* désigne les communautés urbaines, les habitants des quartiers populaires de la capitale métropolitaine, et exclut du champ identitaire spécifique la majorité paysanne du pays. Contrairement à cette idée répandue, nous pensons que l'urbanisation croissante de la campagne égyptienne depuis les années 1970 a créé un réseau de *haras* dans chacune des petites villes qui longent le Nil, de la Haute Égypte au sud, jusqu'aux villes du delta au nord, et que les habitants de ces *haras* ont accédé par ce fait au statut de *ibn al-balad* malgré leur origine paysanne et leur mode de vie rural. Le phénomène de l'urbanisation de la campagne et ses répercussions sur les différenciations identitaires mérite d'être examiné de près, non pas pour étendre les caractéristiques précitées de *ibn al-balad* sur les entités sociales similaires, parfois ignorées par la stratification identitaire des sociologues, mais surtout pour démontrer comment l'évolution d'une notion déplace constamment le sens de l'identité selon le contexte dans lequel cette notion est utilisée, et finit par l'arracher à sa terre d'origine pour l'implanter dans un nouveau sol, nourri par de nouvelles sources idéelles.

Le cinéma commercial a institutionnalisé la figure de *ibn al-balad*, élue par de nombreux cinéastes pour représenter l'identité nationale et mythifier le noyau déjà solide de la collectivité majoritaire, arabophone et musulmane. Le personnage de *ibn al-balad* fut canonisé avec *La Volonté* (Kamal Sélim, 1939) à un moment de l'histoire où les mouvements nationaux et les partis politiques cherchaient à redéfinir l'identité égyptienne pour faire face à l'occupation anglaise et à la classe aristocratique dominante, semi-féodale, semi-industrielle. Même s'il n'est pas le héros central du film, le stéréotype de *ibn al-balad* prête ses traits psychologiques au personnage principal de l'*effendi*, Mohamad, et s'exemplifie dans des rôles adjuvants (le barbier, le croque-mort) ou opposants (le boucher). Mais les films de la *hara* sont, dans leur majorité, des productions médiocres dont le mérite serait d'exemplifier le genre par leur économie narrative répétitive et leurs personnages stéréotypés. Les rares exceptions qui confirment la règle sont des films qui tentent d'aller au-delà de la recette, qui contiennent des fissures profondes et intéressantes pour l'analyse, et qui

proposent des connexions inhabituelles entre les divers éléments constitutifs de l'identité.

Certains cinéastes reconnaissent les agencements complexes de l'identité, sous son aspect chaotique tel que nous l'entendons ici, et ont mis en scène des *awlad al-balad* d'origine paysanne, les *saidis* (originaires de Haute Égypte) comme Haridy dans *Le Costaud* (Abou Seif, 1957) ou les fellahs (paysans du delta) comme Sadika dans *Le Sixième Jour* (Chahine, 1985). Le même phénomène se reproduit dans la figuration des personnages de l'*effendi* : le jeune étudiant venu de la campagne pour étudier au Caire dans *La Sangsue* (Abou Seif, 1954), et le jeune diplômé, venu du delta pour travailler dans la capitale, dans *Le bain de Malatili* (Abou Seif, 1973) sont des *outsiders*, intégrés dans la communauté de la *hara* à laquelle ils sont apparentés par la pauvreté et par certaines caractéristiques psychosociologiques précitées.

Il n'est pas rare de voir par la suite une réhabilitation du personnage du pacha (riche propriétaire terrien ou industriel de haut calibre) en rattachant ses origines au monde de la *hara*. Inversement, l'élévation du statut communautaire des gens de la *hara* se fait par des alliances avec le groupe opposé, celui des grands bourgeois occidentalisés. Prenons deux exemples : dans *La fille des riches* (Anwar Wagdi, 1953), une jeune femme héritière d'une immense fortune tombe amoureuse d'un travailleur à la centrale téléphonique. L'oncle de la jeune amoureuse, qui l'encourage à épouser son amant, va jusqu'à adopter lui-même les habitudes vestimentaires et les mœurs populaires de la famille de *ibn al-balad*, et finit par épouser la sœur du travailleur. De même, dans la scène finale du film de Helmi Halim, *Le cœur a ses lois* (1956) un pacha qui refuse le mariage de son fils unique avec une fille de la *hara*, enlève sa chemise de soie blanche et laisse découvrir le gilet en satin à rayures noires qui caractérise *awlad el-balad*. Grâce à ce geste inattendu, le drame des amours contrariés bouscule dans la joie et la réconciliation, et les amoureux peuvent enfin vaincre les préjugés des deux classes sociales qui les séparent. Le pacha étant lui-même d'origine populaire, son égyptienneté est aussitôt confirmée, et l'alliance entre son fils et la fille de la *hara* le sauve d'un complot tramé par son entourage bourgeois. Dans ce chaos identitaire, dirons-nous positif, une coupe transversale révèle les souches profondes de la représentation de soi, où, sous les apparences occidentalisées,

le personnage finit par littéralement dé-couvrir une adhérence parfaite aux origines lointaines de son égyptienneté «*baladi*», avec tout ce que ces origines représentent de passablement fictionnel. Les rapports entre les divers éléments identitaires, constitutifs d'une catégorie ou d'un stéréotype, se construisent dans les films précités par opposition au canon traditionnel de centaines d'autres films au discours monolithiques. Dans le tableau général des films de la *hara*, il serait difficile de ne voir que la stabilité et la régularité du discours identitaire dominant, et d'ignorer les discours sous-jacents faits de réhabilitation, de rattrapage, de nuances, de suture, et de bifurcations virtuelles.

Autre fait important sur le quel nous reviendrons plus loin : la conscience d'appartenir à une catégorie sociale bien déterminée ne s'aligne pas avec les stratifications sociales européennes de l'ère industrielle. Prolétariat et bourgeoisie peuvent s'affronter dans le monde de la *hara*, tout en appartenant à la même catégorie des *awlad el-balad* distinguée de celle de la bourgeoisie citadine modernisée, avec ses classes petites ou moyennes, et de celle des paysans et des travailleurs des villes industrielles. Au sein même de la catégorie des *awlad el-balad*, faussement apparentée au prolétariat, une classification hiérarchique permet de différencier le travailleur autonome et pauvre et le commerçant prospère, le *futuwa* et l'homme de famille, l'*effendi* et l'illettré, tous perçus cependant comme des fils du pays. Aussi, *ibn al-balad* serait-il le nom générique qui désigne les habitants de la ruelle populaire, et qui, au lieu d'exclure l'*effendi* à cause de son éducation et le *futuwa* à cause de sa puissance physique, les inclut vraisemblablement dans la même constellation identitaire des Égyptiens.

La figure de *ibn al-balad* se crée en fonction de certaines caractéristiques démographiques, culturelles et sociales différentielles. Le *ibn al-balad* se définit par son appartenance à une catégorie sociale déterminée par le lieu de résidence ; il se caractérise par sa religiosité, qu'il fasse partie de la majorité musulmane ou de la minorité chrétienne, par ses habitudes vestimentaires et langagières et ses attributs, son niveau d'éducation qui lui confère un certain nombre de qualités et de privilèges. En termes de classe sociale, il appartient à une catégorie à part, comparable de façon restrictive à la petite bourgeoisie occidentale, et se distingue des paysans et des

effendis par le type de métier qu'il exerce : les fils du pays les plus riches sont les propriétaires de café et les commerçants (boucher, épicier, fruitier, boulanger), les moins fortunés sont vendeurs ambulants, repasseurs, cordonniers, artisans, conteurs publics, barbiers, apprentis mécaniciens, etc. Les *cheikhs al-balad* (chefs de ville, responsables notamment du recensement des habitants, intermédiaires entre l'administration et les habitants du quartier dans les différends internes, en temps de crises sanitaires ou économiques, lors de la mobilisation pour la guerre, etc.), et les ulémas sont les notables vénérés du quartier, même si leur fortune est limitée. Les *futuwas*, qui occupent une sous-catégorie des *awlad el-balad*, sont issus du petit peuple, et s'enrichissent aussitôt qu'ils renforcent leur pouvoir physique par l'accès au monde des affaires.

Nous avons traité, dans les deux premiers chapitres, de l'impact de l'espace sur la vie sociale des personnages et le rôle du sacré dans la régulation de l'espace et de la vie communautaire. Nous ne reviendrons pas là-dessus ici. Par contre, lorsqu'il s'agit d'identifier les *awlad al-balad*, les habitudes vestimentaires opèrent une première différenciation plus ou moins consensuelle, indépendamment de l'espace occupé ou du contexte historique. En analysant la période monarchique de 1922 à 1953, Jean-Jacques Luthi observe à juste titre :

« Le vêtement partage le pays en deux catégories; ceux qui portent la robe (*jalabiya*), les indigènes, et ceux qui mettent un costume, les étrangers et les autochtones occidentalisés. C'est aussi une question de classe social, le complet-veston désignant toujours celui qui s'en accomode comme d'une essence supérieure aux autres. Seuls les cheikhs - desservants de mosquées ou juristes - restent attachés au cafetan. »⁽¹³⁾

Porter une djellaba et une calotte, avoir un jargon arabe dialectal et des gestuelles codifiées, étaient pendant longtemps les attributs de *ibn al-balad* sur l'écran, devenus, par la force des représentations, des clichés incontournables dans toute production commerciale. De nos jours, ces attributs n'ont pas disparu, mais leur présence est devenue très limitée. Les *awlad al-balad* dans les films de Khairy Bichara, Radwan El-Kachef et Atef El-Tayeb, de la génération des années 1980, s'habillent comme les *effendis*, en chemise et pantalon, mais ils parlent, gesticulent, bougent et agissent comme les *awlad al-balad* dans les anciennes productions de Salah Abou Seif et Niazi

Moustafa. L'*effendi* des années 1940-1970 se distingue par son costume européen et par son affiliation professionnelle au monde extra-populaire de la grande métropole. Quant au *futuwa*, ayant les mêmes habitudes vestimentaires que le *ibn al-balad*, il se distingue néanmoins par sa force physique et sa fonction de protecteur. Ceci dit, l'*effendi* est considéré comme un *ibn al-balad*, malgré son niveau d'éducation, sa profession et ses apparences occidentalisées, du moment où il observe les valeurs de la *hara*, et qu'il réside dans le quartier.

Les habitudes langagières de *ibn al-balad*, également distinctes de celles de la grande et de la moyenne bourgeoisies citadines, offrent dans les premières productions filmiques, une matière folklorique dans laquelle se reconnaissent certains spectateurs issus des quartiers populaires, et par rapport à laquelle se démarque la majorité des *effendis*. La langue dialectale des *awlad el-balad* se reconnaît au ton et au vocabulaire utilisé, et abondent de néologismes qui reflètent l'esprit novateur et quelque fois audacieux des pratiques linguistiques des fils du pays. Les règles de la politesse et de la bienséance sont souvent observées dans la familiarité/complicité des interlocuteurs, et l'image répandue du sujet parlant est celle d'un charmeur jovial, du sujet écoutant celle d'un complice inconditionnel. Les mots les plus durs lancés lors d'une bagarre sont vite lavés par des embrassades, des gestes réconciliateurs, des interventions amicales. D'où les exagérations de ton et d'articulation, parfois ridicules et souvent caricaturées, que l'on retrouve fréquemment dans les comédies populaires interprétées par Ismaïl Yassine ou dans les mélodrames réalisés par Hassan El-Imam.

Le degré d'éducation de *ibn al-balad* est un facteur déterminant pour son statut social au sein de la *hara*, et aussi au sein de la grande société. Sawsan El-Messiri rapporte en 1978, cette opinion d'un habitant des quartiers populaires, diplômé de l'université :

« *Awlad al-balad* may be educated but only to a level which would not exceed primary schooling. Once he becomes educated, the *ibn al-balad* is considered by his class as an outsider because he himself would negate his identity and consider this label as an insult. »⁽¹⁴⁾

Qu'elle soit vérifiable ou pas, cette opinion reflète une certaine réalité propre à l'identification de *ibn al-balad*, cible de certains adjectifs péjoratifs dérivés comme «*baladi*», assigné à un comportement méprisable, à une façon de s'habiller ou de

parler, à un métier ou à un mode de vie inférieur. De nos jours, d'autres adjectifs comme «*local*» prononcé élégamment à l'anglaise, traduisent l'ancien adjectif, *baladi*. L'éducation est un facteur de différenciation de première importance, mais il a subi, une fois transposé à l'écran, des changements significatifs dans la figuration des *awlad el-balad*. Les identifications basées sur le degré d'éducation de *ibn al-balad* sont mises au service d'un discours contestataire, qu'il soit libéral ou socialiste, anti-britannique ou anti-américain. Le discours nationaliste de Youssef Wahbi (dans *Le fils du forgeron*, 1940), de Hassan El-Imam (dans *L'Impasse du mortier*, 1963), et de Nader Galal (dans *Bodour*, 1974) met en scène ce personnage hybride, mi *ibn al-balad* mi *effendi*, qui parvient à surmonter l'obstacle de l'ignorance tout en restant fidèle à ses origines populaires et à ses racines territoriales. Dans des films comme *Je t'aime, Hassan* (Hussein Fawzi, 1958) ou *Méfie-toi de Zouzou* (Hassan El-Imam, 1974), l'éducation est perçue comme un obstacle à l'apprentissage de l'art et à l'ascension sociale. Les deux films se passent dans la célèbre rue des danseuses et des instrumentistes, appelée rue Mohammad Ali. Dans *Je t'aime, Hassan*, le fils d'un pacha, étudiant en polytechnique, abandonne ses études pour se consacrer à la composition musicale, et finit par épouser une danseuse du quartier. La contrepartie de cette histoire se retrouve dans *Méfie-toi de Zouzou*, où *bint al-balad*, la fille de la *hara*, accède à l'éducation universitaire tout en exerçant le métier de danseuse de noces et où le fils d'un grand industriel refuse le monde des affaires et se consacre à la mise en scène de spectacle musicaux. Le choix entre les deux mondes est souvent difficile, et le drame se tisse autour de ce conflit qui oppose l'art à l'éducation, la *hara* à la grande ville, les valeurs authentiques aux valeurs capitalistes.

A la fin des années 1970, au moment où l'Égypte achève son aliénation (ou son alliance, selon les idéologies) au régime américain sous Sadate, la constellation identitaire qui valorisait la figure de *ibn al-balad*, sous la monarchie ensuite sous Nasser, tend à disparaître. Le discours sadatien dominant dans les années 1970 mettait l'accent sur la nécessité de réformer le parcours de la révolution de 1952, de bâtir l'État de la Science et de la Foi (slogan sadatien repris par une émission télévisée pseudo-scientifique et très populaire, animée par le penseur islamique Moustafa Mahmoud), et de constituer une élite d'hommes d'affaires et d'investisseurs pro-

américains pour se substituer à l'élite de hauts fonctionnaires de l'État, formée sous Nasser. Le facteur éducationnel, l'analphabétisme ou le niveau de scolarisation relativement bas des *awlad al-balad*, approfondit la brèche déjà existante dans la strate populaire entre les fils du pays illettrés et ceux qui ont accédé à de hauts niveaux d'éducation.

Mais l'éducation ne donne pas forcément accès à la fortune ni à la prospérité économique. Le haut niveau d'éducation qui permettait au fils du pays d'accéder aux rangs de cadres dans l'administration nassérienne, devient un facteur d'appauvrissement dans le nouveau contexte socio-économique sadatien. Le rêve d'un poste respectable à la fonction publique sera désormais remplacé par le rêve d'une réussite financière rapide, voire disproportionnée par rapport aux compétences éducationnelles de *ibn al-balad*. Même éduqué, *ibn al-balad* devait avant tout prouver ses talents de commerçant/entrepreneur, suivant les critères de réussite sociale dictés par la politique d'ouverture économique, par contre son analphabétisme ne constitue pas forcément un obstacle devant l'accès à la fortune ou les opportunités de richesse illimitée. La force de certaines lois socialistes nassériennes d'investigation sur les sources de revenu, comme celle appelée communément par le peuple et les médias «*loi-d'où-vient-cet-argent?*», n'est plus opérante sous Sadate. Bref, les critères de valorisation et d'identification connaissent un tournant important suite au libéralisme chaotique des marchés au cours des années 1970, et les *awlad el-balad* seront les premiers à subir les conséquences de ce virement social, sinon, dans de rares occasions, à en profiter.

Le réalisateur Radwan El Kachef, un des membres des groupes marxistes étudiantins des années 1970, dénonce cette situation dans *Les violettes sont bleues* (1992) et réserve au personnage de Ali, symbole de réussite inédite dans le quartier, une mort tragique à la fin du film. Fils de la *hara* corrompu par l'argent, Ali retourne comme la Hamida de *L'Impasse du mortier* (Hassan El-Imam, 1964), mourir dans les bras de ses amis. La vie de ceux-ci, jusque là façonnée par l'image idéalisée de la réussite de Ali, reprend son cours avec amertume, sur une colline déserte située aux confins du quartier, où le groupe se réunit pour répéter des chants de noces.

La sociologue du cinéma, Amina Hassan, fait remonter la confrontation entre les représentations cinématographiques de l'identité nationale aux années 1970, au moment où nombreux réalisateurs socialistes et/ou nassériens expriment leur position politique anti-sadatienne en adoptant les arguments du discours nationaliste :

« Dans le contexte d'une ouverture non maîtrisée sur l'extérieur, le cinéma égyptien introduit la question de l'identité nationale : libéralisation et nationalisme s'opposent. Le nationalisme avec la religion deviennent des facteurs de résistance essentiels à la débâcle générale. Les couches nationalistes s'y appuient dans leur revendication de la primauté dans l'ordre social de la défense des valeurs nationales et des intérêts nationaux. (...) On ne peut faire le développement économique sans un projet social et politique commun, sans démocratie et équité sociale comme on ne peut le faire sans les valeurs historiques et spirituelles constitutives de l'identité nationale. »⁽¹⁵⁾

Ce point de vue ne résistera pas longtemps à l'analyse minutieuse des films produits avant, pendant et après les années 1970, car nombreux films demeurent fidèles au nationalisme sans pour autant attaquer la politique de libéralisation des marchés. Si le nationalisme en soi n'est pas une idéologie, il traverse néanmoins, à titre de concept nomade, les idéologies les plus contradictoires, du socialisme au libéralisme, et du marxisme à l'islamisme.

Le film de la *hara* des années 1970 utilise l'arme de l'éducation pour confirmer une fois de plus non pas la différence hiérarchique entre *ibn al-balad* et l'*effendi*, mais le désir de faire de ce duo une même entité sociale idéale, face à la nouvelle catégorie de *awlad el-balad* illettrés et nouveaux riches. Dans *Attention, Messieurs!* (Mohammad Abdel Aziz, 1980), au moment où la crise du logement sévit dans la capitale, un professeur doué est abandonné par sa fiancée, elle-même diplômée de l'université, parce qu'il n'a pas réussi à louer/acheter un appartement. La fiancée épouse un homme d'affaire illettré dont la fortune provient de son travail comme éboueur. L'éboueur, *ibn al-balad*, se défend dans un long monologue où il exprime son désir de progresser et d'apprendre, sa fierté d'être l'homme d'affaire influant qu'il est devenu, et son mépris pour les universitaires coupés de la réalité du pays et vivant dans le passé révolu où l'éducation ouvrait encore les portes fermées. Ayant mis la main sur un phénomène social d'appréciation/dépréciation des valeurs éthiques et économiques reliées à l'éducation, le film déplore le sort du professeur délaissé mais

donne raison à *ibn al-balad* dont les revendications au bonheur et à l'ascension sociale sont légitimées par la réussite économique et par les qualités fixes de générosité-bonté-dévotion du stéréotype.

L'image que se font les habitants des quartiers d'eux-mêmes est, elle aussi, paradoxale : tout en étant conscients de leur marginalité sociale et spatiale dans une périphérie floue et indéfinissable en termes de classe et de fonction sociale, ils se représentent comme étant les véritables gardiens de l'identité nationale. Cette identité imaginée et discursive court le risque de s'effiloche ou de s'anéantir, advenant la disparition des *awald el-balad*. Le nationalisme politique d'une élite intellectuelle et occidentalisée, se traduit ici par un patriotisme populaire territorial.

B. L'Effendi, le lettré

Le mot *effendi* d'origine turque, est une altération du grec moderne *afentis* et du grec ancien *authentês*, qui veut dire «maître». *Effendi*, en turc, est un titre donné aux dignitaires civils ou religieux. L'usage du tarbouche (coiffure masculine cylindrique qui distinguait les orientaux des occidentaux dans l'Égypte de la première moitié du XX^e siècle) va disparaître dans les années 1960, et avec lui, l'usage du mot *effendi*. La fonction ne disparaîtra pas pour autant, et continuera de désigner la classe des fonctionnaires et des lettrés par opposition à celle des paysans et des prolétaires. L'*effendi* deviendra donc un *ostaz* (maître), un *sayed* (monsieur) ou un *moadthaff* (fonctionnaire), mots systématisés par l'usage dans des époques antérieures. La classe des *effendis* est née sous Mohamad Ali Pacha (1805-1845), et a prospéré sous Ismaïl Pacha (1862-1879). Ce fut surtout les jeunes employés du gouvernement qui occupaient une classe moyenne entre l'élite turque et la population indigène. Leur aspiration sociale était de faire partie de la classe des *awlad al-zawat* (les fils d'aristocrates) :

« In their aspiration to be *awlad al-zawat* [upper class persons] they made continuous efforts to change the symbols of their class, such as furniture, dress, language and style of life along the lines of the foreign elite (...) This mobile Egyptian group also absorbed the ruler's contempt for the masses and thereby brought upon themselves the folk's exclusion of them from identification with the *awlad al-balad*. »⁽¹⁶⁾

Un des paramètres déterminant dans l'identification de la collectivité est celui de la différenciation basée sur la conscience de classe sociale. Les cinéastes de la *hara* en étaient plus ou moins conscients et opposaient souvent la classe de *awlad al-balad* à celle des bourgeois de la ville. De même que le discours identitaire sert les intérêts de la petite bourgeoisie montante dans *La Volonté*, il prépare l'avènement de la bourgeoisie moyenne de plus en plus influente et de plus en plus corrompue, sous le régime de Nasser (militaires, journalistes, universitaires et cadres), dans les films de Salah Abou Seif, *Le Costaud* (1957), *Début et fin* (1960) ou dans *L'Aube d'un jour nouveau* (Youssef Chahine, 1965), *Etrangers* (Saad Arafa, 1973), *Marions-nous vite mon amour* (Mahmoud Farid, 1977).

Le nationalisme égyptien et arabe se présente de nos jours comme un phénomène d'élite, intellectuelle et politique, soutenu par le discours de la classe dirigeante des grandes villes. Le patriotisme musulman et le patriotisme copte/pharaonique se ressentent dans la base beaucoup plus large de la pyramide sociale, d'où le succès croissant des appels extrémistes, qu'ils soient islamistes ou chrétiens orthodoxes, dans les quartiers populaires et dans les villages lointains de la campagne nilotique. Cette séparation n'étant pas arbitraire, elle n'est pas non plus étanche : l'interaction entre les discours et les pratiques sociales nationalistes, patriotiques, régionalistes ou communautaires, permet souvent un état de mouvance et de circulation, et les allégeances se font et se défont au gré des situations et des conditions sociales changeantes. Nous assistons ainsi à des combinaisons politiques du type nationalisme égyptien islamiste (minoritaire mais influent) ou bien du type nationalisme chrétien panarabe (coptes et catholiques arabophones d'Égypte y adhèrent en masse).

Nous distinguons ici entre l'aspect anthropologique de l'identité et son aspect politique et partisan, entre le discours sur l'identité et les pratiques sociales qui soit l'illustrent, soit s'en écartent. Dans le cinéma, l'écart entre le discours et la pratique sociale est souligné dans maints films de la *hara* où l'*effendi*, intellectuel engagé, tente de sensibiliser son entourage aux dangers qui guettent les traditions et valeurs, chargeant son discours de références aux trois fondements de l'identité nationale, religieuse et territoriale, la langue, la religion, et la terre. Mais tandis que les gens de la

hara sont souvent sensibles aux dangers moraux de la confrontation avec un Occident chrétien ou laïc, et essaient de protéger leurs femmes et leurs enfants d'une modernité présumée monstrueuse, les gens de la haute société s'en moquent et affichent leur occidentalisme sans remords, soit avec la fierté d'un colonisé assimilé, soit avec la satisfaction d'un être qui a achevé son évolution en intégrant les acquis des cultures du nord et du sud de la Méditerranée.

Dans le cinéma, chaque fois qu'un intellectuel (*effendi*, journaliste, universitaire, etc.) exprime une pensée reliée à l'identité nationale, le comportement de son interlocuteur dévoile cet écart que nous soulignons entre le discours et la pratique. Nous retrouvons les prémices de cet écart dans *La Volonté* (Kamal Sélim, 1939), où le pacha patriote (à l'image des grands industriels et propriétaires terriens du parti Wafd) respecte le fils du quartier populaire, et louange son ambition libérale, tandis que la jeunesse occidentalisée, comme le fils du pacha et ses amis, s'en moquent ouvertement. Sous l'apparence d'un conflit de cultures où la question Occident/Orient revient inlassablement moduler le rapport de l'individu avec la société, se dévoile un conflit de classes, où la petite bourgeoisie montante s'oppose à la classe hégémonique des pachas et de la famille royale. Par ailleurs, ni le boucher ni le boulanger du quartier de *La Volonté* n'ont une prise de conscience lucide et claire ni du présumé danger culturel occidental, ni de la spécificité de leur identité égyptienne. Car, au-delà des prescriptions religieuses qui gèrent leur vie, les valeurs qu'ils vénèrent sont universelles. Par contre, les changements revendiqués par les générations occidentalisées du pays, de révolutionnaires deviennent hostiles à tout ce qui peut représenter une identité arriérée, d'où leur réticence intransigeante à l'égyptienneté. Cette attitude négative attire, du fait de sa violence et de son snobisme, la méfiance du nationalisme populaire qui dominera la sphère publique pendant de longues décennies.

Kamal Sélim ne dénonce pas l'indifférence et le snobisme de la classe aristocratique au nom d'une revendication de l'équité sociale comme le fait Kamel Telmissany dans *Le Marché Noir* (1945), mais parce cette classe affirme une identité différente de celle des fils du pays, introduite de force par l'occupant étranger, et adoptée par la minorité privilégiée. Le discours réformateur du personnage principal, Mohammad effendi, autodidacte et fidèle au quartier natal, ainsi que sa vision

nationaliste, triomphent en fin de compte de la vision individualiste du fils de pacha. Le *happy end*, de mise dans les films classiques, exige une conciliation qui comblera le gouffre entre les classes et les cultures, et préservera l'unité nationale. Derrière cette unité apparente de spectacle, gît toute une gamme de variétés et d'écart que le spectateur avisé ne tarde pas à repérer : l'écart entre la classe des pauvres et la classe des nantis par rapport à la topique du nationalisme répond à la marge d'intérêt commun que chaque classe, consciemment ou inconsciemment, trouve dans son appartenance identitaire. Les intérêts de la classe déterminent pour ainsi dire les revendications identitaires, pour ou contre l'identification occidentale, pour ou contre les valeurs égyptiennes.

Dans *Les Apparences*, le jeune mécanicien incite les ouvriers à s'organiser en syndicat pour dénoncer les injustices du patron, alors que le chanteur, assistant du mécanicien, fait référence, dans la même réunion prolétaire tenue au café, aux qualités ancestrales des *awlad el-balad* (les fils du pays). Nous faisons référence à cette chanson dans le chapitre précédent. Lorsque le mécanicien se retrouve dans la villa du pacha, et qu'il dénonce les mœurs légères de ses enfants et de son épouse, il ne tarde pas à les sermonner en leur rappelant leurs origines égyptiennes et arabes dont ils ne semblent pas être particulièrement fiers. A l'insouciance joyeuse des gens du quartier face au discours de lutte syndicale, répond l'insouciance hautaine des fils de pachas qui ne veulent pas renoncer à leur identité adoptive, de langue française, libérée du poids du populisme égyptien. Le passage de la vie de la *hara* à la vie du palais, effectué par la fille du quartier, échappe lui aussi à la rigidité du discours identitaire importé : les qualités et les habitudes de *bint al-balad* ne changeront que partiellement, et la question identitaire ne la hantera qu'à la fin du film, lorsque son amour pour le jeune mécanicien se trouve menacé par le décalage grandissant entre leurs deux modes de vie contradictoires. Deux voix se partagent ainsi le discours filmique, la voix médiatique et politique, celle que représentent le personnage masculin principal et les fils du pacha, et la voix communautaire apolitique représentée par le personnage féminin et les gens de la *hara*. Le dialogue entamé entre ces interlocuteurs représente ce à quoi nous référerons ultérieurement comme étant un dépassement continu du monolithisme discursif qu'impose le discours identitaire dominant. Les agencements

complexes de ces discours reflètent la diversité inhérente au phénomène identitaire et les tactiques adoptées par les divers groupes sociaux pour cohabiter dans la diversité.

Des trois stéréotypes qui nous intéressent ici, celui de l'*effendi*, omniprésent à partir des années 1930 jusqu'aux années 1970, se raréfie dans les deux décennies suivantes, sauf dans de rares exceptions, lorsque l'action du film se passe à l'époque de la monarchie. L'*effendi*, qu'il soit fonctionnaire ou intellectuel, est souvent pris dans les fils d'araignée de sa propre condition sociale. Fonctionnaire, il souffre d'une marginalisation croissante au sein de la sphère publique, et d'un appauvrissement continu de ses moyens et ses compétences. Intellectuel, il s'oppose au pouvoir en pensant le défier, et proclame son désir d'éduquer les masses en ignorant non seulement leur besoin mais aussi leur indifférence à la représentation qu'il leur offre. Pris dans ce dilemme, même s'il perd son nom d'origine turque, l'*effendi* demeure un des stéréotypes identitaires fondamentaux du cinéma égyptien.

L'*effendi* se définit par opposition à *ibn al-balad* et au *futuwa*. Essentiellement éduqué, il se différencie des deux autres figures par le port du costume européen et par les fonctions qu'il occupe dans la société. L'*effendi* du cinéma est souvent représenté comme le porte-parole de la foule silencieuse, le personnage autour duquel se cristallisent les aspirations de la communauté à un avenir meilleur. Le personnage principal de *La Volonté* est un *effendi* qui représente l'intelligentsia citadine et qui accède au monde des affaires de façon autodidacte. Sa promotion sociale le mène des quartiers populaires vers la ville occidentalisée. Youssef Wahbi a incarné ce rôle dans *Le Fils du Forgeron* : éduqué à l'étranger, celui-ci revient au quartier pour gérer *L'Usine* de son père et construire une usine moderne, à une époque où l'appel à l'industrialisation et la fascination devant la machine battaient leur plein.

Le pacha patriotique et autodidacte des *Apparences* réprimande ses enfants parce qu'ils lui parlent en français. Il mange sur une *tablia* (table basse et ronde utilisée uniquement dans les quartiers populaires), la langue arabe et les objets utilisés par le «peuple» lui servent de repères identitaires. A la fin du film, il se range du côté des ouvriers, ses compagnons, contre son partenaire corrompu issu de la grande bourgeoisie des affaires. La pratique quotidienne de la langue arabe fut un enjeu identitaire dans les films à forte tendance nationaliste, et les versets du Coran cités par

les personnages sont non seulement les arguments irréfutables de la justesse de l'opinion soutenue, mais aussi la preuve d'une bonne maîtrise de la langue classique qui constitue une fierté nationale.

Selon Jean-Jacques Luthi, l'Égypte au temps des rois (1922-1953) fait l'expérience d'une modernité paradoxale. D'un côté le taux d'analphabétisme est très élevé : en 1937, 76% des hommes et 94% des femmes sont analphabètes, contre 57% des hommes et 83% des femmes en 1957. De l'autre côté, les intellectuels sont pris dans les débats qui déchirent le pays, entre la modernité et la tradition, entre l'identité arabe et l'identité pharaonique, et cherchent à se frayer un chemin vers le pouvoir.

« Comme la France au XVIII^e siècle, c'est un pays où les lettrés s'enflamment pour leur idéal et où le peuple sans son ignorance obéit aux sentiments les plus simples que développe en lui la foi religieuse. Le drame des Égyptiens souffrant du complexe des colonisés peut se résumer de la façon suivante : le peuple est encore à la recherche d'un équilibre impossible entre les forces expansives socio-économiques de l'Occident et les valeurs conservatrices des anciennes civilisations orientales. »⁽¹⁷⁾

Bien que cette analyse nous semble périmée, parce que basée encore une fois sur l'opposition simpliste entre Occident et Orient, comme si le peuple était en pleine possession de ses capacités analytiques et interprétatives pour se soucier du choc culturel des civilisations ou comme s'il était encore possible de souffrir du complexe du colonisé lorsque la colonisation fut la règle au cours de l'histoire millénaire de l'Égypte. Les grandes civilisations anciennes, en Chine, au Japon, et en Inde, ont vécu au cours du XIX^e siècle des situations similaires à celle vécue par l'Égypte, où l'appropriation des nouvelles sciences et de la nouvelle industrie occidentale ne s'est pas fait dans la joie, mais dans la souffrance, parce qu'avec la science et la rationalité, venaient également l'impérialisme militaire, l'exploitation et la méconnaissance des accomplissements de ces grandes civilisations dans le passé, même le plus proche.

Certains films de la *hara* surprennent par leur critique et leur distanciation par rapport à la dichotomie oppositionnelle de l'idéal rationnel occidental versus l'idéal spirituel oriental. Dans *Le Bain de Malatili* (Salah Abou Seif, 1973), les pratiques de l'adultère, de l'homosexualité, de la consommation des drogues et de la prostitution féminine et masculine n'appellent pas à des sanctions draconiennes comme celles prônées par l'Islam orthodoxe. Elles sont plutôt perçues comme des jalons dans

l'histoire d'une défaite politique et sociale, entre 1967 et 1973. Ces pratiques dénoncées par le réalisateur comme des «tares» de la société, sont analysées non pas d'un point de vue religieux, en termes d'interdits et de péchés qui appellent un châtement divin, mais plutôt comme les indices d'une crise sociale qui fait sortir le pays de l'Histoire. Sans nier la place de l'Islam dans la culture égyptienne moderne, le réalisateur se démarque de la vision politique islamiste et affiche son socialisme laïc à travers les personnages marginalisés du bain public : le propriétaire cocu trompé régulièrement par son épouse, le jeune diplômé à la recherche de travail, amoureux d'une prostituée qui se fait tuer par son oncle, le peintre homosexuel qui vit à l'occidental et prend des bains à l'oriental, les jeunes désespérés qui se prostituent et qu'on appelle les «fils du *hamam*», le conteur public qui se comporte comme un saint fou (*majdzoub*). Toute une panoplie de personnages qui confirment encore une fois la multiplicité identitaire et idéologique des Égyptiens.

Le discours du film est transmis à travers deux présumés «intellectuels» : le conteur public, issu du peuple, et le peintre, partisan de la modernisation. Les deux facettes de l'intellectuel hanté par les idées de réforme et désireux de gagner sa place sur la scène de l'histoire renvoient aux deux positions principales face à la figure de l'égyptienneté : le peintre prône l'individualisme et le respect des droits de la personne tout en revendiquant son adhérence à la culture mondiale, tandis que le conteur public, porte-parole de la masse populaire, appelle à la mobilisation des gens ordinaires pour lutter contre l'indifférence générale. Citoyen du monde, le peintre rêve d'un pays qui reconnaît le droit à la différence, tandis que le conteur public, mi-prophète, mi-fou, refuse l'aliénation et transforme la dérision en arme efficace contre la perte d'identité.

Le conteur public dénonce théâtralement l'«errance» historique du pays et son «sommeil» tandis que la jeunesse désœuvrée se vend âme et corps aux clients étrangers, ceux qu'on appelle communément les «*khawagas*». Une série de plans d'ensemble montés en parallèle avec une scène de séduction dans le studio du peintre homosexuel Raouf, le montrent errant dans les rues de la capitale en costumes hippy, tandis que sa voix *off* rappelle qu'aux temps de Al-Jabarti, l'individu était un être respecté qui jouissait d'une grande liberté. L'appel à la liberté de l'individu est aussi urgent et nécessaire que l'appel collectif, pris en charge par le conteur public, à la

construction du pays. A la fin du film, le conteur public déclare que le temps des regrets est dépassé et que le train de l'histoire n'attendra personne. Il fait résonner son cri final au sein de la mosquée, en apostrophant la caméra et le public : «Réveille-toi, Egypte !». Marabout ou sage populaire, le conteur public use de théâtre et de poésie pour hypnotiser son audience, tout comme le peintre semble vouloir hypnotiser le jeune Ahmad par la musique pop et la drogue. L'appel plus discret du film serait-il de suivre les traces du jeune premier qui fuit le Caire en se promettant de retourner dans sa ville natale, détruite par les guerres successives, la ville d'Ismaïlia ? La complexité des discours proposés dépasse les limites des réponses monolithiques endossées par les critiques du film (Cf. à ce sujet le collectif réuni par Ahmad Youssef sur le cinéma de Salah Abou Seif).

Notons au passage que la rhétorique du sommeil et du réveil du pays fut récurrente dans la culture égyptienne moderne, que ce soit dans le discours de Tahtawi susmentionné ou dans la poésie dialectale de poètes populaires comme Ahmad Fouad Najm et Salah Jahine ou dans les peintures murales d'inspiration soviétique, signées par Gamal El Séguini, qui décorent le hall d'entrée de la Tour du Caire. Cette rhétorique de la résurrection nationale fut le fruit des luttes pour l'indépendance et des rêves socialistes de reconstruction de la fierté arabe, que promettait le régime de Nasser et qui furent démentis par sa défaite à la guerre contre Israël en 1967. Il s'agit d'une remise en cause générale suite à l'émancipation, qui démontre la volonté d'un certain discours patriotique de dépasser la blessure, et le handicap, de l'impérialisme. Selon Jacques Berque : « Dès lors, en effet, les entités nouvelles ne se conçoivent plus comme antithétiques au monde de la civilisation machiniste, mais comme ses participantes. Elles se veulent synthèse de ce monde avec leur propre authenticité. »⁽¹⁸⁾

C. Le *Futuwa*, le costaud

Étymologiquement parlant, la racine du mot *futuwa* est *fata* (éponyme du cousin et gendre du Prophète, le Calife Ali b. Abi Taleb), qui veut dire littéralement jeune, et qui connote la courtoisie, la chevalerie et le courage. La *futuwwa*, au féminin, est une qualité qui désigne la force et le courage chevaleresques ; par la suite, la qualité a donné lieu au nom masculin, *futuwa*, qui désignera à partir du XVIII^e siècle

tout personnage chevaleresque d'origine populaire. Louis Massignon souligne que le nom commun *futuwwa* fut forgé comme terme technique dès le X^e siècle, conjointement aux débuts de l'organisation des artisans en corporations :

« Seul, en effet, un engagement d'*héroïsme* peut arracher l'artisan à l'impureté foncière de son métier (comme le vœu du moine ou l'engagement de guerre sainte ou le pèlerinage), en l'*initiant* à un esprit de renoncement plénier : à la Futuwwa : *pour les camarades*. »⁽¹⁹⁾

La figure du Mahdi est une des figures mythiques répandues dans le milieu ouvrier qui renvoie à l'image du *futuwa* en Égypte. Les travailleurs avaient une conception finaliste et justicière de l'Histoire, leur attente du Mahdi libérateur en est le reflet :

« ...ils commémorent en des raccourcis légendaires, les crises communautaires subies, guerres, épidémies, famines, au moyen de certains noms représentatifs, de héros, liés à certaines maximes proverbiales, expérimentales, et revendicatrices, d'une libération sociale définitive, dont ces noms vénérés, liés à ces « slogans », leur préfigurent l'avènement. »⁽²⁰⁾

Traditionnellement, le Mahdi est un descendant de la famille du Prophète qui viendra libérer les musulmans et régner sur la Terre. Selon certaines versions du mythe, l'Antéchrist apparaîtra après le Mahdi et sera tué par le Christ, avec l'aide du Mahdi. La confusion entre les deux figures du Christ et du Mahdi est, elle aussi, traditionnelle : le mot *mahdi* en arabe signifie entre autres « l'enfant au berceau », en référence directe à Jésus. Il est de coutume d'attribuer au Prophète des paroles qui prévoient la venue du Mahdi et de l'Antéchrist avant le jour du Jugement dernier. Un des attributs du *futuwa* est le bâton, les premières insurrections corporatives se faisant sans armes. Le bâton fut aussi le signe apocalyptique du Mahdi.

La dynastie des Fatimides, fondateurs du Caire et partisans du mahdisme, est basée sur un légitimisme spirituel et initiatique, et non sur la succession généalogique. La doctrine chiite a longtemps eu des partisans fidèles en Égypte, jusqu'au moment où Saladin éradiqua les traditions fatimides pour imposer le sunnisme à la population. Certaines valeurs demeurent cependant ancrées dans les mœurs comme l'initiation corporative, fondée sur l'honneur artisanal et héroïque de Ali, et de ses compagnons et successeurs. Le Mahdi alide attendu par les musulmans chiites aura donc comme mission de rendre justice aux travailleurs. Ce même espoir sera souvent nourri par la

classe prolétaire, quelle que soit son appartenance religieuse. La valeur de la *futuwwa* rejoint celle de la Rédemption chrétienne et du mahdisme musulman, comme l'explique Louis Massignon :

« La «futuwwa» est une vertu arabe : celle du chevalier errant, du héros aventureux, «fatâ» (...) Dans le Coran «fatâ» désigne Abraham à Ur, détruisant les idoles de la cité (Q. 21, b1), et les Sept Dormants à Éphèse, refusant de sacrifier aux idoles, destinés à ressusciter, un peu avant le Jugement, pour précéder avec Khadir, l'armée du Mahdi (Q. XVIII). La «futuwwa» dans l'Arabie préislamique, est la cime idéale des «vertus héroïques» (makârim al-akhlâq), c'est un comportement audacieux et provocateur, d'isolés. L'Islam a repris ce mot pour ses premiers héros guerriers (comme Ali). »⁽²¹⁾

Toute une constellation de personnages et de rôles sociaux entoure la pratique initiatique de la *futuwwa* : les *shuttârs* furent des messagers qui maniaient l'arc et qui se sont organisés en corporation regroupant entre autres les tambourinaires, les chameliers, les musiciens et les jeunes danseurs de la cour. Les *ayyârs* de Bagdad furent des bandits de grands chemins, des turcs ou des kurdes qui ont organisé une sorte de contre-police de *futuwas* sunnites dans le Bagdad chiite du X^e siècle. La sociologue égyptienne Sawsan El-Messiri remarque :

« The activities of the *ayyar* ranged from plundering to resistance to the governing authorities. They protected the poor strata of society, and, in times of weak government, set up their own courts to regulate the lives both of the *fityan* [variation du mot *futuwa*] and the weak. »⁽²²⁾

Les *harâfishs* (vauriens, gueux) furent dès le XVI^e siècle les syndics sunnites de Damas. Ce qui relie tous ces groupes c'est l'esprit de fraternité qui règne entre les hors-la-loi et les travailleurs dans leur revendication de la justice sociale. La figure du *futuwa* fut toujours liée à celle de *ibn al-balad* sous son aspect positif, et à celle du *baltagui* (fainéant qui profite de sa force pour terroriser les habitants) sous l'aspect négatif. Cependant, c'est le *baltagui* qui prédomine à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, soit comme un opposant féroce au *futuwa* ou comme régulateur tyrannique de la vie sociale de la ruelle, imposant aux habitants des tributs excessifs contre sa protection et se livrant souvent à des activités illicites (vols, meurtres, trafic de drogues, crime organisé, etc.).

Chaque ruelle avait son protecteur qui confirmait son pouvoir dans des duels aux confins du désert, baptisé *la terre des mamelouks*, les mamelouks étant les ancêtres militaires et mercenaires des costauds. Les duels finissaient souvent par l'intervention de la police et la mise en prison des *futuwas*. Une des figures légendaires évoquées par Naguib Mahfouz dans ses mémoires est celle de Orabi (même nom que le fameux général égyptien qui lutta contre les Britanniques), *futuwa* du quartier de Abbassiyya, qui avait le pouvoir de faire échouer des pachas aux élections et qui joua un rôle déterminant lors des révoltes de 1919. En 1930, Orabi contraignit un officier britannique à se déshabiller de la tête au pied. Suite à cet acte désinvolte, il fut violemment malmené par les forces de l'occupation et soumis à une surveillance étroite jusqu'à la fin de ses jours. Le *futuwa* des romans et des scénarios de Mahfouz fut un symbole de la force aveugle et du destin, un représentant du pouvoir, juste ou tyrannique, homme ou femme. Massignon souligne que déjà au XI^e siècle, une noble sunnite, Sitt al Nisâ Bint al-Allâf, participa aux deux signes de la *futuwa*, l'adoubement guerrier et la coupe du vin pur.

Les traits de caractère spécifique au *futuwa* sont, selon S. El-Messiri, la générosité, le courage, la virilité, la bravoure, la force physique, l'habileté, l'éloquence et l'humour. Afin de protéger la *hara*, et de veiller à ses intérêts lors des conflits avec les *haras* avoisinantes, le *futuwa* doit remplir le double rôle de protecteur et de juge : protecteur de la *hara* contre ses rivaux usurpateurs (*futuwas*, *baltaguis*, bandits, etc.), protecteur des femmes et des vieillards, des pauvres et des étrangers, en temps de fêtes et dans la vie de tous les jours. Le *futuwa* est également le juge dans les querelles et les conflits de travail, dans les situations qui engagent l'honneur et la bonne conduite des femmes, dans les confrontations opposant les *haras* entre elles ou les *haras* contre l'autorité étatique (surtout sous l'occupation Britannique). Malgré sa conscience politique limitée en termes modernes, il jouit d'un grand prestige auprès de sa communauté et exerce un pouvoir moral sur les habitants de la *hara*, qui contrebalance le pouvoir de l'État et celui des élites dirigeantes.

Outre leur fonction de protecteurs et de juges, les *futuwas* exercent d'habitude un métier vital pour le développement socio-économique de la *hara*. La prospérité de leur commerce doit consolider leur position de défenseurs vaillants de la communauté.

Le *baltagui* ne travaille pas, ses acolytes non plus, leurs valeurs s'opposent à celles de la communauté, qu'ils exploitent par la force et la terreur. La communauté à son tour rejette les *baltaguis* comme des *outsiders* traîtres. Entre 1920 et 1950, les *baltaguis* joignaient aux rôles habituels de protecteurs délinquants et de trafiquants de drogue, celui de proxénètes, imposant des tributs aux prostituées en échange de leur protection physique.

Conjointement à la surpopulation des quartiers populaires, à l'intervention grandissante des institutions étatiques dans la régulation de la vie sociale des quartiers, et au syndicalisme qui remplace le corporatisme comme bouclier contre les puissances colonisatrices, le rôle social du *futuwa*, sans vraiment disparaître, semble s'estomper de façon considérable dès le début des années 1950. En cédant la place au *baltagui*, qui monopolise les domaines de la prostitution, de la mendicité organisée, du trafic de drogues, et du marché noir, le *futuwa* maintient son rôle nostalgique de protecteur chevaleresque, et continue d'exercer les mêmes métiers lucratifs d'antan. Dans le cinéma, la figure la plus répandue du costaud est celle de grand commerçant, comme dans *Les Costauds de Husseinyya*, *Le Costaud*, *Les gueux*, *Le démon prêche*, et *La Faim*, pour ne citer que les films les plus marquants.

Suivant les traces de Mahfouz, les cinéastes Salah Abou Seif, Niazi Moustafa, Hassan El-Imam, parmi d'autres, intègrent le mythe du *futuwa* dans le contexte de la création audiovisuelle, lui donnant corps grâce à des acteurs fétiches : Farid Chawki et Mahmoud El-Méligui dans le rôle du costaud, et Taheya Karioka dans le rôle de la fille du pays et de la femme *futuwa*. Dans le cinéma, c'est Mahfouz qui introduisit le premier personnage de *futuwa*, qui devait acquérir le respect des habitants de la *hara*, tout en assurant leur protection. Ce fut dans *Les Costauds de Husseinyya* que l'on voit également la première femme *futuwa* du cinéma égyptien. Rappelons que l'émergence de la figure du *futuwa* dans le cinéma est due à un contexte historique bien déterminé comme celui qui a vu naître *ibn al-balad* en 1939. Le costaud du quartier populaire se veut le symbole de la nouvelle classe militaire arrivée au pouvoir en 1952 : heureuse combinaison de la force physique, de l'intelligence et de la philanthropie, le *futuwa* et le *zaim* (littéralement leader, une des appellations courantes de Nasser) sont les deux faces d'une même médaille. La *hara* étant synonyme de la «vraie Égypte», le *ibn al-*

balad celui du vrai Égyptien, le *futuwa* intervient pour politiser les rapports entre ces deux entités en proposant un cadre légitime pour dominer l'espace et gouverner ses habitants.

Dans *Les Costauds de Husseiniyya* (Niazi Moustafa, 1954), sur un scénario original de Naguib Mahfouz, après chaque duel entre le *futuwa* et le *baltagui*, le patron du café suspend sur le mur frontal de son établissement la photographie du vainqueur trônant fièrement sur son cheval. Le chanteur public change quelques mots à sa chanson de bienvenue pour l'ajuster au nouveau gagnant. L'action se passe dans les années 1910 au Caire, cependant les références aux troubles politiques qu'a connues l'Égypte sous le roi Farouk (au pouvoir entre 1936 et 1952) sont nombreuses. Les changements du conseil des ministres se faisaient de façon arbitraire d'une année à l'autre, les partis politiques s'opposaient dans des conflits sanglants, les lois martiales étaient imposées par le monarque autoritaire, et l'Égypte, forcée à participer à la deuxième guerre mondiale pour ravitailler les forces britanniques, s'appauvrit tout en subissant plusieurs attaques italiennes et allemandes. Le film se termine par l'intervention réussie de la police, qui attrape les méchants et libère la *hara* du mal qui la guette en laissant la place au bon *futuwa*, un allié de l'État, pour gérer la vie interne du quartier. La photo que le patron du café suspend dorénavant sur le mur est celle du commissaire de police sur son cheval ! L'allusion au rôle grandissant de l'État, celui des Officiers libres qui ont su en deux ans, 1952-1954, instaurer la République, congédier le roi, et obliger les Britanniques à se retirer du pays après 72 ans d'occupation, déplace l'action des années 1910 aux années 1950, au moment où le pays se préparait à l'établissement d'un nouvel ordre d'équité et de stabilité politique. Dans *Le Marché Noir*, Kamel Telmissany fait intervenir la police seulement à la fin du film, au moment où les habitants avaient déjà réglé leur compte avec les commerçants du marché noir, et gagné la bataille. Le rôle du gouvernement fantoche du roi, soutenu par les forces du protectorat britannique, était implicitement critiqué et les réalisateurs furent souvent contraints à faire intervenir la police pour sauver leurs films des ciseaux de la censure.

Naguib Mahfouz évoque dans ses entretiens avec le romancier Gamal El Ghitany les quartiers populaires de son enfance, entre les années 1910 et 1920, et le

début de la désintégration de la structure sociale solidaire de la *hara* dans les années 1930. Mahfouz explique que les familles riches ont commencé à quitter la *hara* pour s'installer dans les nouveaux quartiers résidentiels comme Abbassiyya (popularisé et vieilli de nos jours). A l'époque, la figure du *futuwa* fut donc centrale pour la vie sociale des habitants des ruelles, les laissés-pour-compte des bas-fonds du Caire :

« L'existence des *futuwwat* était à cette époque attestée et reconnue par le gouvernement lui-même et nous fûmes plusieurs fois réveillés par le tumulte d'une *zaffa* [procession de noces] qui tournait en rixe à Bayt al-Qadi. Ces mêmes *futuwwat* jouèrent durant la révolution de 1919 un rôle important. Je les ai vus de mes propres yeux déferler sur le commissariat de Gamaliyya et en prendre possession. »⁽²³⁾

Ce que Mahfouz semble pointer ici c'est l'efficacité de ce système de contrôle parallèle au système étatique, qui faisait du *futuwa* l'ennemi ou l'allié de l'État, grâce à sa figure de « surhomme ». Nous revenons ainsi à l'idée principale qui inspire cette analyse des deux stéréotypes de l'*effendi* et du *futuwa*, que nous percevons dans le cadre d'une lutte de classe, plutôt que d'une lutte nationale ou nationaliste. Dans la pratique cinématographique, les deux stéréotypes ont servi à illustrer et défendre le discours nationaliste dominant, avec ses variations historiques que nous connaissons, de la monarchie vers le règne de l'économie du marché en passant par une courte période de socialisme ou de capitalisme d'État. Les chemins empruntés par l'une ou l'autre des deux catégories stéréotypées sont ceux d'une quête de pouvoir, par le savoir dans le cas de l'*effendi*, par la force dans le cas du *futuwa*. Les objectifs sont pourtant différents : le but de l'*effendi* est la modernisation du pays selon les normes importées d'Occident (libérales, nationalistes, etc.), le but du *futuwa* le rétablissement de l'ordre social pré-étatique, celui qui régnait au temps des corporations de travailleurs, et la revendication de la justice et de l'égalité sociale. La démocratie et le rationalisme des États-nations le laissent indifférent, seules comptent pour lui les valeurs ancestrales, les vertus chevaleresques, la bravoure, la générosité, ce qui en fait la figure emblématique et populaire du *zaim*, le Nasser d'avant la défaite de 1967.

Si le *futuwa* est déjà un surhomme mythifié, un Messie et un Mahdi attendu, le paternalisme de cette figure ne cache pas celui, omniprésent, de la classe dirigeante de l'Etat-Providence, et son messianisme consiste principalement à calmer les révoltes

par des solutions improvisées à court terme. Le thème de la résurrection, qui rejoint celui du réveil, d'inspiration chrétienne, se retrouve dans les films de la *hara* presque «islamisé» ou «arabisé», car la résurrection du peuple n'aura lieu qu'ultérieurement, après l'arrivée du Mahdi. Au cours des années 1970, la figure symbolique de Sadate était celui du père de famille, habillé des fois de la djellaba paysanne et populaire ou s'appuyant sur un bâton de *futuwa* archaïque, une figure plus séduisante pour les consommateurs d'émissions télévisées que pour les spectateurs de films sociaux. La figure du *futuwa* semble presque disparaître de l'écran pendant les années 1970, par contre celle du *baltagui*, qui renvoie implicitement au président corrompu, prend le dessus.

Avec l'arrivée de Moubarak au pouvoir, en 1981, le régime cherche à rendre hommage au président Nasser (deux films seront produits dans les années 1990 sur Nasser), et le nouveau président fait revivre le souvenir du leader des nations arabes, en cherchant à s'identifier à lui. La figure du *futuwa* revient donc à l'écran au cours des années 1980, de façon massive. De plus en plus stéréotypée, le *futuwa* donnera son nom à une série de productions dites «les films des *futuwas* ». La force physique et la défense des droits communautaires qui caractérisaient les *futuwas* des années 1950, cèdent la place à un autre type de violence, plus proche des westerns américains et de certaines productions indiennes qui avaient inondé le marché égyptien à cette même époque. Deux films adaptés du même roman de Mahfouz, *Les Gueux*, serviront d'exemples à cette double figuration du *futuwa/zaïm* à l'écran avec cependant une interprétation différente : d'une part, nous retrouvons l'identification complète avec les valeurs nassériennes dans *La Faim* de Ali Badrakhan. D'autre part, nous assistons à la représentation opposée qui met en valeur les caractéristiques et ambitions de l'époque sadatienne, dans *Les Gueux* de Hossam Eddine Moustafa. Les deux films sortiront la même année, à quelques mois d'intervalle, en 1985. Si *La Faim* propose une action collective démocratique menée par un homme juste issu du peuple, *Les Gueux* se laisse entraîner par les duels et les conflits entre *futuwas* en marginalisant la lutte populaire et en mettant l'accent sur les intérêts d'ordre économique et politique qui opposent les concurrents en quête de pouvoir.

III- Agencements et chaos identitaires

Parmi les structures identitaires qui se sont construites autour de la *hara* dans le discours cinématographique, nous retenons surtout la structure nationaliste qui s'inspire des tendances idéologiques islamiques et socialistes, et la structure des identités multiples, dont la référence de base est le patriotisme régional : l'égyptienneté (de référence pharaonique et copte) et l'arabité (de référence régionale et musulmane) se complétant au sein de ce modèle. La construction d'un modèle se fait au fil des années, et des figurations, et acquiert avec le temps la force d'un mythe fondateur. Chaque modèle se construit autour d'un axe, et prolifère à partir de cet axe. La production et la lecture des films de la *hara* furent basées jusqu'à présent autour de l'axe identitaire à triple volet, égyptien, musulman et arabe. Notre ambition fut de démontrer l'incapacité de ce pivot unique et homogène à refléter la complexité des productions filmiques et des discours identitaires.

La Volonté de Kamal Sélim semble avoir proposé un moule que d'autres cinéastes ont réutilisé pour affirmer le rapport intrinsèque entre le quartier populaire et l'identité nationale, identité qui bénéficie d'un point d'ancrage géographique solide depuis l'Antiquité pharaonique. Les cinéastes qui ont suivi la trace nationaliste de Sélim, ont tenté de mobiliser le public contre une entité adverse, l'Autre se présentant parfois sous les traits du Même, c'est-à-dire l'Égyptien traître ou le collaborateur. Le camp adversaire fut à tour de rôle la monarchie et l'occupant britannique dans les années 1940, les régimes capitalistes de l'Europe et les U.S.A. dans les années 1950 et 1960, les vétérans de l'ouverture économique de la politique sadatienne dans les années 1970 et 1980 et enfin les multimillionnaires et les sociétés multinationales dans les années 1990, avec dans les dernières années du XX^e siècle l'avènement du discours sur la mondialisation économique et culturelle. L'idéal nationaliste traverse ces différentes figurations, plus ou moins basées sur l'ancienne dichotomie qui définit l'identité à partir de la stabilité/pureté des caractéristiques nationales versus la contamination de l'altérité.

Nous avons expliqué dans les deux chapitres précédents comment l'espace et la représentation mythique sont investis par le discours collectif et filmique pour fonder l'image d'un Nous cohérent et solidaire. La formation d'un modèle d'identité

nationale relève de diverses stratégies, dont la stratégie de l'inclusion/exclusion et celle de l'exagération des différences, le but ultime étant de créer un axe de lutte et de participation politique. Dans *Imagined communities*, Benedict Anderson a mis l'accent sur le rôle de l'imprimé dans la création d'une identité cohésive parmi les Anglais, à travers ce qu'il a appelé «community in anonymity».⁽²⁴⁾ La représentation imaginaire d'une communauté se fait dans l'anonymat grâce à des rituels répétitifs partagés par des inconnus : lire les journaux à la même heure serait, pour les Anglais, un signe de cohésion et d'appartenance. De nos jours, le cinéma se présente, plus que l'imprimé, comme un lieu de cohésion et un instrument d'identification pour les diverses communautés d'un pays. Le cinéma est aussi un acte de coexistence dans l'anonymat, favorisé par disposition de la salle obscure. Aussi participe-t-il à la production/reproduction de cette image cohésive de la société en politisant l'espace urbain, c'est-à-dire en l'incluant dans un paradigme idéologique socialement engagé, et en favorisant l'absence du débat social dans une dynamique de réception et de spectature muette, subjuguée par l'aura du médium.

Mis à part cette réflexion généralement admise du cinéma comme pratique culturelle et sociale, le phénomène cinématographique, semblable à un terrier, pour emprunter l'image deleuzienne, est fait autant de ruptures, de déplacements, d'esquives, qu'il devient impossible de le considérer dans un rapport monolithique avec une ligne de pensée ou un dispositif social déterminé. Au sein des images introductives d'un film de la *hara*, plans d'ensemble et panoramiques descriptifs, se manifeste de prime abord cette fourmilière de mouvements, de gestes, de costumes et de personnages ouverts sur une multitude d'interprétations possibles. Le mouvement de la caméra tournant sur son pivot dans le panoramique ou avançant sur un chariot dans le travelling est-elle représentative du discours identitaire du film? Peut-on comparer le panoramique traditionnel à la racine, le travelling au rhizome, dans l'acception de Deleuze et Guattari ? La racine prétend à la multiplicité à partir d'un axe unique, tandis que le rhizome crée la multiplicité sous forme de réseau. La racine part du point, d'une position déterminée, comme le panoramique part d'un point de vue fixe dans l'espace soit la position de la caméra, tandis que le rhizome suit une ligne de fuite, il est mouvement, comme le travelling est mouvement épousant celui

des objets filmés. Ne nous égarons pourtant pas dans des comparaisons faciles, prenons plutôt des exemples qui puissent illustrer cette connexion. Les images qui inaugurent *La Volonté* (K. Sélim, 1939) et *Mendiants et orgueilleux* (Asma El-Bakri, 1991), tout en décrivant la vie du quartier qui s'anime au lever du jour, suivent le mouvement des personnages en marche, créant des haltes signifiantes au fur et à mesure qu'avance la narration. Pour introduire les divers lieux et personnages du film, des panoramiques, et des travellings déplacent les centres d'intérêt de l'image et appellent à des ajustements du regard en fonction du mouvement pivotant ou latéral de la caméra.

Aussi, dans *La Volonté*, la caméra suit les personnages en mouvement, un *tilt* vers le bas passe d'un réverbère qui s'éteint au père de Mohammad qui sort de chez lui, traverse la place pour aller rejoindre la foule des prieurs à l'entrée d'une mosquée. Le plan suivant est un panoramique descriptif qui montre une partie des lieux, où l'on voit notamment l'assistant du boucher débarrasser une voiture de bêtes fraîchement abattues. Un travelling s'ensuit, à partir du café, où le garçon du café prépare le narguilé, traverse le champ de droite à gauche jusqu'à la boutique du barbier pour lui servir le narguilé, la caméra continue son mouvement pour cadrer le croque-mort entrant à dos d'âne dans la *hara* et s'arrêtant devant sa boutique en saluant son voisin le barbier. Mouvement rotatif continu entrecoupé de plans fixes de Fatma sur son balcon, du boulanger soûl à l'entrée de sa boulangerie, du boucher dans sa boutique, des bonjours échangés par les habitants d'une *hara* harmonieuse, baignant dans le soleil. Scène inaugurale classique, *establishing shots* traditionnels, dialogue minimal dévoilant déjà les amitiés et les inimités entre les personnages. Cependant, en dépit de l'harmonie régnante, derrière les gestes et les regards banals du quotidien, s'inscrit grâce au mouvement de la caméra et au montage, un questionnement des liens identitaires et de leurs manifestations quotidiennes les plus anodines. Les images en mouvement étant des poses inachevées, en train de se faire ou de se défaire, l'identité de ces types d'égyptiens à l'écran se crée au gré de ce mouvement. Le montage et le choix de la prise de vue déterminent les rapports entre les personnages. Le panoramique crée des liens entre le barbier et le croque-mort, la coupe sépare le boucher dans un plan fixe des deux personnages précédents. Les figurants et les

personnages secondaires (assistant du boucher, garçon de café, assistant du boulanger) font partie de l'ensemble, mais se distinguent en tant que subalternes, tranches d'un univers en composition/décomposition permanente. L'assistant du boulanger soûl, par exemple, est aussi son complice : il ment à l'épouse du dernier en lui disant que son mari a passé la nuit à la boulangerie. Les plans de champ/contrechamp réunissent les amoureux, Fatma et Mohammad, cadrés dans leurs fenêtres opposées. Tous ces personnages sont catégorisés « fils du pays », mais débordent par leurs gestes et leurs dialogues les limites de telle identification. Ce sont, avant toute chose, des êtres en mouvement, des êtres de l'ombre que l'illusion filmique anime sous le regard hypnotisé des spectateurs. Le mouvement se dégage des personnages et des objets de deux manières : par la mobilité de la caméra et par le montage. La vraisemblance du mouvement des personnages est démentie par l'artifice du mouvement de la caméra et de la coupe. Dans cette séquence inaugurale, le mouvement de la caméra est réservé à des moments de lien et d'harmonie, le plan fixe et la coupe du montage à des moments de rupture et d'inimité. L'harmonie est pourtant rompue par des éléments perturbateurs comme ce regard méprisant que Fatma lance au boucher du haut de son balcon, et les moments de rupture sont liés au tout organique et descriptif de la vie de la *hara*, comme ce boulanger soûl qui vide sa gargoulette d'eau et la remplit de vin.

Dans Mendiants et orgueilleux (Asma El-Bakri, 1991), une suite de plans fixes nous introduit dans le cœur de la *hara*. Aux premières lueurs du matin, la charrette tirée par un âne sur laquelle trône l'éboueur du quartier, entre en scène, tandis que dans l'arrière fond pointent les minarets et les coupoles du vieux Caire. La brouette du vendeur de fève ambulante s'arrête en bas d'un immeuble dans une ruelle pauvre et délabrée, et la voix du vendeur grec d'Égypte résonne dans un arabe cassé, invitant les habitants à acheter un plat de fève, plat de résistance du petit peuple. Dans son balcon, nous retrouvons non pas la jeune et coquette Fatma de *La Volonté*, mais la vieille et non moins coquette tenancière d'une maison close. L'éboueur échange avec elle quelques phrases et la même dynamique de fascination/mépris se répète entre la femme au balcon et son admirateur : cette fois-ci, c'est la riche tenancière de la maison close qui méprise l'éboueur. Un fiacre entre en scène et s'arrête devant la maison : c'est le jour de la visite du mausolée de la Sainte Pure, *al sayeda Zeinab*, petite fille du

Prophète. Fardées et tirées à quatre épingles, les prostituées s'en vont acquitter leur devoir religieux. L'éboueur continue de circuler dans le quartier : à l'entrée d'une autre maison, il ramasse les déchets, tandis qu'une eau savonneuse coule sur les escaliers. L'eau coule également sous la porte d'un personnage endormi sur un tas de journaux. Il se lève les yeux hagards se demandant si la crue du Nil est arrivée jusqu'à lui. En sortant de sa chambre, il aperçoit un groupe de pleureuses occupant la petite terrasse qui donne sur une cour intérieure : dans la chambre voisine, un mort se fait laver avant l'enterrement, selon les coutumes des musulmans. Les principaux personnages du film sont ainsi présentés sous l'œil d'une caméra en mouvement, et les liens entre eux s'instaurent dans la description agencée par le montage de leur misère.

En parcourant, découpant, déconstruisant la ville (en quartiers, rues, centres, banlieue, etc.) le cinéma cherche, implicitement ou explicitement, à gommer les différences ou bien à les accentuer : dans le premier cas, il participe d'une apologie de l'identité fixe des lieux et des mythes, dans le deuxième, d'une mise en garde contre la multiplicité des diverses identités assumées dans la sphère sociale. Les deux attitudes se rejoignent dans le paradigme nationaliste. Dans le même élan, et selon les points de vue multiples portés sur l'espace et les personnages, le cinéma a le pouvoir de défaire la cohérence apparente des lieux et des êtres en soulignant les contradictions entre les différents espaces de la ville, qui reflètent l'emprise des systèmes de contrôle étatiques et discursifs dominants, et les différents habitants de cette ville qui échappent à la catégorisation rigide des discours monolithiques.

Dans les diverses figurations de la *hara* qui se sont appuyées sur le modèle nationaliste, il s'agissait moins de créer une conscience égyptienne collective, que de mettre cette conscience collective élémentaire, déjà très ancienne, au service d'un discours de revendication politique. Il ne s'agit pas de construire un imaginaire collectif, comme celui que B. Anderson a mis en relief dans *Imagined Communities*, mais d'exploiter la construction imaginaire de la *hara* dans une «programmatisation» politique. Les socialistes et les libéraux participent, à des degrés différents, à cette programmation, les uns en insistant sur l'égalité sociale et l'élimination des écarts entre les classes, les autres en affirmant la nécessité de promouvoir l'autonomie politique et économique du pays aux dépens de tous, y compris les plus démunis.

La complexité des courants islamistes les place dans une sphère de réflexion particulière, le nationalisme musulman étant plus proche du socialisme par son hostilité au monde impérialiste et capitaliste de l'Europe/USA, et par ses valeurs de solidarité, d'équité sociale et d'égalité des croyants que seule le degré de foi distingue les uns des autres. Mais si le nationalisme islamique croit à la *umma* et à la communauté des fidèles, sous l'hégémonie écrasante des musulmans arabophones, le nationalisme arabe croit à une seule nation panarabe, à l'image de l'Union Européenne actuelle, en combinant certains éléments de l'idéologie islamique avec la valorisation d'un groupe ethnique dominant et majoritaire. Même si le discours filmique a rarement fait référence directe à l'islam politique, l'appropriation cinématographique du discours de l'arabisme demeure imbibée de valeurs musulmanes. Maxime Rodinson explique :

« Les conceptions nationalistes actuelles sont projetées dans le passé. La liaison réelle du peuple arabe avec l'Islam permet de le créditer d'une bonne partie, sinon de toutes les performances des musulmans en général ainsi que de toutes les vertus exigées d'eux. Une liaison avec l'idéologie musulmane est ainsi réalisée. De même, en relation avec les idées universalistes, il est présumé que les objectifs de la nation arabe ne peuvent être que bénéfiques pour toute l'humanité. »⁽²⁵⁾

Le modèle que nous appelons «modèle des identités multiples» demeure minoritaire, surtout lorsqu'il s'agit d'identifier, dans le cadre de ce modèle, une construction imaginaire telle que la *hara*. Dans *Le Sixième Jour* (Youssef Chahine, 1986), un discours subversif sur la *hara* fait prévaloir la discontinuité historique des lieux, la multiplicité des identités individuelles et communautaires, la théâtralité de l'espace et la mise en valeur de la figure de l'*outsider* qui par ailleurs revendique son appartenance à *awlad al-balad*. Mais c'est surtout dans la production des années 1990 que ce discours affiche ouvertement sa critique des moules préfabriqués de la figuration normative du quartier populaire. Déplacer systématiquement l'action dans la périphérie du Caire, dans des bidonvilles et des quartiers relativement récents comparés aux quartiers médiévaux du Caire Fatimide, se présente déjà comme un geste rénovateur. Passer sous silence les paradigmes nationalistes exploités dans les films des premiers cinéastes, K. Sélim, Y. Wahbi, et S. Abou Seif, tels que la spécificité de la personnalité égyptienne, de la langue arabe et de la production

culturelle nationale, combattre la dominance du discours religieux musulman et la prétention à l'authenticité arabo-musulmane, dévoilent une révolte latente chez les cinéastes des années 1990 contre les discours identitaires engagés de leurs prédécesseurs. Une nouvelle forme d'engagement politique s'annonce chez les nouveaux cinéastes, et prend un tournant inédit : démontrer la diversité au sein de l'unité, affirmer la désillusion face aux représentations canoniques des quartiers, proposer un nouveau modèle qui s'oppose franchement au modèle nationaliste dominant, déconstruire les figures omniprésentes dans les films de la *hara*, qui différencient par exemple *ibn al-balad* et le *futuwa*, de l'*effendi*. Une nouvelle définition de l'égyptienneté est donc véhiculée par ce cinéma désenchanté, lucide des nombreux changements survenus dans la sphère privée. En incluant les couches parasites qui ont proliféré dans la ville comme à son insu, et en mettant en scène les marginaux (y compris des coptes, des sans abris, des petits voleurs, des travailleurs occasionnels, etc.), antihéros des quartiers populaires en croissance, ce cinéma rend compte des multiples manifestations identitaires et allégeances politiques au sein des nouveaux quartiers populaires.

Tout comme le sentiment du sacré traverse les rituels de la vie quotidienne des habitants de la *hara*, le sentiment d'appartenance à la culture arabe traverse le discours filmique sur la *hara*. En 1946, en écrivant sur la notion de la *umma arabiyya* en islam, Louis Massignon explique que ce sentiment d'appartenance est enraciné dans l'affectivité des peuples colonisés par les premiers musulmans, non pas par une conscience raciale élective, mais par une conscience linguistique et culturelle transnationale, dont la base est la foi religieuse universaliste.

« L'arabisme est l'élan des peuples qui se veulent arabes, qui sont fiers d'être arabes, qui sont arabisés quant à la langue, la culture, et quant à un destin historique revendiqué pour le passé, espéré pour l'avenir. Il est comme la projection actuelle non seulement de la vieille fierté des tribus arabes, mais la fierté aussi des conquérants umayyades qui en cent ans d'histoire se répandirent des frontières de l'Inde à la Gaule. (...) le fameux complexe du colonisé, là, ne joua pas. Ils s'arabisèrent, et participèrent dès lors de la fierté arabe. »⁽²⁶⁾

Fait original aux yeux de l'historien, l'arabisation survécut au déclin de la puissance arabe, contrairement à ce qui s'est passé pendant et après l'empire romain. Il remarque

que les chrétiens et les juifs arabes revendiquent le droit de citoyenneté à la Nation arabe et assimilent les valeurs musulmanes de solidarité, de protection et de rébellion.

Maxime Rodinson, qui distingue entre l'arabité et l'arabisme, la première étant un processus identitaire, et un trait de caractère culturel, le deuxième une doctrine politique, met également l'accent sur l'apport de l'Islam dans l'encouragement de la révolte contre l'État, perçu comme système de contrôle et d'oppression. Il relie la tendance à la révolte caractéristique des sociétés arabes (nomades), qui se traduit négativement par le refus de la masse de participer à la sphère politique, à ce qu'il appelle le culte de l'honneur de l'individu et du petit groupe. Ce culte exalte la contestation et quelque fois l'anarchisme, la communauté des musulmans aspire à l'égalité des croyants, promise par Dieu, provoque de nombreuses protestations contre l'iniquité régnante, et accuse les régimes en place du déclin de la culture arabo-musulmane :

« Ainsi coexistaient et coexistent encore deux orientations, en partie contradictoire, vers l'ordre et vers l'affirmation individuelle. Les conditions modernes ont renforcé l'une et l'autre, leur ont donné de nouveaux aspects, mais elles n'ont nullement fusionné dans quelque synthèse dialectique », écrit Rodinson.⁽²⁷⁾

Aussi, l'allégeance primordiale de l'individu va-t-elle à sa communauté plutôt qu'à l'État, et les abus et manipulations de l'islam politique ont souvent mis ce culte de l'honneur et ce communautarisme de ghettos au service des stratégies politiques manipulatrices. Le croyant musulman orthodoxe ne doit son allégeance qu'à Dieu, et considère l'État comme un organe parasitaire et dangereux du moment où cet État ne respecte pas les règles imposées par la loi religieuse. La théorie de Rodinson explique comment les Chrétiens, les Juifs et même les musulmans orthodoxes ont gardé avec l'État jusqu'à très récemment, un lien utilitaire de protection. La popularisation du modèle nationaliste européen à partir de XIX^e siècle va partiellement bouleverser les rapports entre l'État et la confession religieuse, mais les allégeances enracinées dans la culture des strates populaires demeurent solidement rattachées à la communauté, d'autant plus que l'État représente un organe d'oppression policière et de dictature militaire «mamelouke», pour reprendre l'expression de Samir Amin.

On l'a déjà dit ici, le discours sur l'identité égyptienne célèbre l'appartenance à un territoire millénaire et mythique, l'égyptienneté étant imprégnée du patrimoine pharaonique, et réclamée tout particulièrement par les habitants de la terre d'Égypte. Un des défenseurs de cette image identitaire au cinéma est le cinéaste et acteur Youssef Wahbi. Dans *Le fils du forgeron*, le retour du fils de la *hara* à son quartier natal, après une mission académique en Europe, est un retour vers les sources des valeurs ancestrales qui se matérialisent dans la petite fabrique transformée en usine ultra moderne. A l'instar des bâtisseurs d'empire, le fils du forgeron se présente comme l'héritier des ancêtres d'une grande civilisation qu'il cherche à faire renaître de ses cendres. La même figure se retrouve dans un autre film du même réalisateur, dont l'arrière fond est cette fois-ci la campagne égyptienne : dans *Maître Madiha* (1950) le rôle du frère aîné interprété par Wahbi, est celui d'un diplômé de l'université qui choisit de vivre à la campagne et de représenter la classe des paysans aux élections parlementaires. Lorsque sa sœur Madiha décide de retourner à la capitale pour exercer son métier d'avocat, il s'oppose violemment à sa décision en lui imposant un mari qu'elle refuse d'épouser. La vie de débauche que mène les amis de Madiha, tous enfants de pachas, répugne au frère dévot et patriote, qui dans une scène restée célèbre, jette sur elle et sur ses amis «la malédiction du paysan» !

Le discours nationaliste de Wahbi rejoint celui du parti politique Jeune Egypte, actif dans les années 1920, 30 et 40, dont les résonances fascistes ne tarderont pas à alarmer le public et le gouvernement à la fois. Un besoin de s'ajuster aux autres tout en restant fidèle à ses traditions et à son passé, anime les films de Wahbi, qui lui-même avait étudié l'art dramatique en Italie, et fondé la première institution théâtrale égyptienne de grande envergure, le Théâtre Ramsès. Par son nom et par son programme fait de nombreuses adaptations libres des chefs d'œuvre du théâtre mondial, le théâtre de Youssef Wahbi conciliait le sentiment de fierté nourrie de l'image du patrimoine pharaonique avec le savoir et le progrès technique de la modernité européenne.

Si la formule générale de l'identité égyptienne reste fidèle aux valeurs du territoire et du passé glorieux des anciens, les représentations des identités musulmane et arabe débordent les frontières nationales du pays. L'identité musulmane est surtout

religieuse, spirituelle, universaliste, et ignore, selon ses défenseurs, les distinctions raciales. Elle s'exprime à travers les paradigmes nationaux (langue sacrée et histoire commune) mis au service d'un discours politique propagandiste. Dans sa forme radicale, islamiste, ce discours vise à rallier la majorité qui tout en étant de foi musulmane n'adhère pas à la vision politique islamiste. Cette majorité non-islamiste est constituée des laïcs, des chrétiens, et de la masse des croyants musulmans dépolitisés. L'identité arabe, culturelle, politique et nationaliste, est fondée sur la suprématie de l'ethnie arabe majoritaire qui tente d'assimiler les minorités ethniques (berbères, kurdes, druzes) et religieuses (chrétiens, juifs) dans un projet politique d'unification, qu'elle a échoué jusqu'à date à mettre en application. Le projet panarabe soutenu par l'Égypte et la Syrie à la fin des années 1950, fut, entre autres, un projet ambitieux d'unification sous les hégémonies bien définies de l'Égypte, qui déclamait sa suprématie historique et politique sur toute la région, et de la Syrie qui tentait d'étendre son autorité sur la Jordanie, le Liban et la Palestine, et de rompre avec le *bathisme* de son voisin limitrophe, l'Irak.

Les films réalisés et interprétés par Hussein Sedki se sont tournés vers l'héritage islamique et arabe et ont tenté de définir la personnalité égyptienne selon les lois de la *charia* (code législatif islamique), empruntées au Coran et aux *hadiths* (dires et préceptes attribués au Prophète). Les citations coraniques et les références à la vie du Prophète abondent dans ses films, et les personnages masculins intègres et pieux sont souvent les éducateurs des personnages féminins égarés et ramenés sur le droit chemin. Dans les films réalisés et interprétés par Hussein Sedki, on ne peut que s'étonner de la rigueur de son discours réformateur d'une part, et de sa naïveté politique et sa misogynie d'autre part.

Le débat autour de la langue arabe, déclenché par les écrivains et intellectuels comme Taha Hussein et Akkad dans les années 1930, se trouve au cœur de la réflexion sur l'identité arabe et la réforme sociale et politique nécessaire à son développement. L'écrivain Tawfik El Hakim fait scandale à cette époque en proposant une tierce langue, entre le classique et le dialectal, qui serait à la portée de tout le monde, grammairiens et hommes ordinaires à la fois. Le cinéma comme médium populaire met en exécution ce programme de réforme linguistique et de modernisation de l'arabe

classique grâce à cette tierce langue adoptée par Youssef Wahbi et Hussein Sedki dans leurs films. Paradoxalement, cette langue n'est pas maternelle, les personnages féminins parlant majoritairement l'arabe dialectal, elle est plutôt une langue paternelle, utilisée par les hommes pour échanger leurs opinions, instruire leur entourage ou encore exprimer leurs revendications sociales. D'où l'effet pervers que nous retrouvons par exemple dans *L'avocat Madiha*, lorsque celle-ci se met à défendre son droit au travail dans une langue quasiment classique bien articulée. En relation avec la problématique de la langue et de sa réforme essentielle, Jacques Berque écrit :

« L'Orient, et son langage avec lui, passe, dans la période contemporaine, du sacré à l'historique : une telle évolution ne fait pas de doute. Mais, une fois parvenu assez loin dans la voie de l'émancipation, c'est-à-dire de la réalisation contre, par et dans l'externe, il éprouve le besoin de se reconstruire de l'intérieur. Il commence à craindre d'avoir, pour échapper à l'aliénation, perdu de son authenticité. Et c'est encore au langage qu'il demande de rétablir sa continuité avec lui-même, de même qu'il lui avait confié le premier rôle dans l'adaptation à l'autre. (...) Ainsi, les Arabes ont-ils commencé à profaner leurs symboles. Mais ils s'abritent de cette profanation par de nouveaux symboles, dont celui de la langue demeure le plus vivace. Ils demandent à la langue une prise sur le monde et l'enchantement d'eux-mêmes, à la fois un discours et une évocation. »⁽²⁸⁾

Outre les problèmes de la langue, l'expression artistique comme langage de communication demeure au centre de l'intérêt filmique. Les rapports très étroits entre le symbolisme spectaculaire du politique et la représentation cinématographique tissent un réseau de signes qui dépassent les bornes du médium et les intentions de ses acteurs, qu'ils soient des stars du cinéma ou des politiciens. Prenons un exemple des spectacles de danses traditionnelles, fortement appréciés dans les films musicaux des années 1940 et 1950. Le genre de la comédie musicale à l'âge d'or du cinéma égyptien était basé sur des numéros (qu'on appelait des tableaux) de danses nationales et internationales variées, accompagnées de chant arabe. Aussi les valse viennoises succédaient-elles aux tangos latino-américains, et le *French Cancan* aux *flamencos* espagnoles, le tout culminant par une danse *baladi* (danse du ventre) où chaque chanson clame haut et fort que nulle autre danse ne peut l'égalier en grâce et en séduction. Le prototype des spectacles en question s'intitule *Le Tapis volant*, où, se déplaçant sur un soi-disant tapis magique, le célèbre chanteur d'origine libanaise,

Farid El-Atrache visite plusieurs pays, assiste à une variété intéressante de danses folkloriques, et finit par revenir en Égypte où se trouvent, selon la chanson, les meilleures danseuses au monde ! Curieusement, toutes les danses sont interprétées par la même danseuse, qui finit par dévoiler sa véritable identité égyptienne, et confirmer que même si elle maîtrise les langues variées du corps, seule la langue de la danse *baladi* la définit. L'Égypte cosmopolite de la monarchie tentait de mettre en valeur sa spécificité arabe et pharaonique malgré l'occupation britannique. Le chauvinisme égyptien représenté par ce type de spectacle peut être lu comme une réponse naïve à l'écrasement politique du pays sous le joug de la monarchie turque et de l'occupation.

A cette image à la fois cosmopolite et arabe de l'Égypte monarchique, succède une conscience différente du monde et des alliances possibles entre les peuples. La triple identité de l'Égypte moderne d'après Nasser se double d'un idéal de libération et de non-alignement dont les échos résonnent dans des films narratifs, des comédies musicales ou des mélodrames coupés en apparence de la sphère politique et polémique nationaliste. Dans la comédie musicale, *Monsieur le respectable*, réalisée par Abbas Kamel en 1952, à la veille de la révolution des Officiers libres, les danseuses principales sont deux sœurs, des Grecques d'Égypte, qui parlent invariablement le grec et l'arabe, et qui sont souvent accompagnées par un chanteur arabophone, costumé en fils du pays, avec sa robe ample qui lui tombe jusqu'aux chevilles et sa calotte en crochet qui couvre le sommet de sa tête. C'est un des rares films du cinéma égyptien où la communauté grecque d'Égypte occupe une place de choix dans la narration. Souvent représentée par le personnage du barman grec dont l'accent arabe suscite le rire des clients, la communauté grecque d'Égypte se distingue des coptes et des musulmans par son église orthodoxe et ses mœurs européennes libérales. Dans ce film, pour la première fois à l'écran, une place de première importance fut accordée aux danses grecques, indiennes, mexicaines, écossaises, en plus des danses habituelles, syriennes, marocaines et égyptiennes. Contrairement au spectacle du *Tapis volant*, le film de Abbas Kamel fait appel à des traditions culturelles inédites sur l'écran égyptien. La danse indienne que nous voyons dans ce film est presque unique en son genre, et ne sera reprise que quarante ans plus tard, dans une comédie musicale

parodique, *Mit Fol* de Raffat El-Mihi (1996), au moment où les films de Bollywood achèvent d'envahir les salles de troisième classe des grandes villes égyptiennes.

L'omniprésence des cultures des pays sous-développés et/ou colonisés dans ce film est aussi un indice de l'intérêt politique grandissant voué aux pays «amis», au sein d'une société en pleine mutation sociale et politique. Le film renvoie, par sa clairvoyance précoce, à l'ère des revendications d'indépendance des pays dits du Tiers Monde, les futurs alliés de l'Égypte indépendante des années 1950. Le film semble s'inscrire dans la veine de la future politique de non-alignement, adoptée quelques années plus tard par les leaders égyptien, indien et yougoslave, Nasser, Nehru et Tito lors du Congrès de Bandung (1955). Les sphères filmiques et historiques sont imbriquées dans un même horizon d'attente, dans la vaste constellation de l'imaginaire collectif. Il s'agit dans plusieurs cas de l'affirmation d'une attente, de la constitution d'un Sujet revendicateur dont les revendications sont médiatisées par l'image filmique ou par le symbole politique. Le non-alignement du politique est aussi un non-alignement esthétique, et ses lignes de fuite pointent vers un horizon inhabituel et rêvé, qu'il soit grec, indien, mexicain ou écossais.

A l'échelle philosophique et esthétique, l'identité peut se présenter comme un vide virtuel, un chaos «contenant toutes les particules possibles et tirant toutes les formes possibles qui surgissent pour disparaître aussitôt, sans consistance ni référence, sans conséquence. »⁽²⁹⁾ selon la définition de Deleuze et Guattari. C'est ce vide virtuel des identités multiples qui appelle toujours à être comblé, canalisé, voire combattu, selon une éthique traditionnelle qui octroie à tout ce qui est manque, absence, vide, une valeur négative. Mais qu'en est-il si ce manque, ce vide, n'est qu'un état naturel et omniprésent, un devenir perpétuel, plutôt positif, incontournable, se situant au fondement de plusieurs phénomènes culturels et politiques ? L'identité serait-elle ce contenant que chaque individu, chaque collectivité, choisit de remplir à son gré ? Ou plutôt cette consistance pleine dont les particules élémentaires ne cessent de se joindre pour ensuite se séparer jusqu'à l'infini, selon le contexte historique, les acteurs, et les conditions sociétales ?

Nous prétendons, suite à Deleuze et Guattari, que l'art filmique donne une consistance au chaos grâce aux figures, tout comme la philosophie donne consistance au chaos grâce aux concepts. L'art, la philosophie et la science, trois formes de pensée élaborées dans *Qu'est ce que la philosophie ?*, se définissent toujours dans l'affrontement avec le chaos : « L'art veut créer du fini qui redonne l'infini : il trace un plan de composition, qui porte à son tour des monuments ou sensations composées, sous l'action de figures esthétiques. »⁽³⁰⁾ La notion du chaos s'éclaire d'un jour nouveau, non pas éthique mais esthétique, et la comparaison avec la notion d'identité, devient plausible. C'est sous cet angle que nous aimerions conclure ce chapitre sur les identités collectives et les stéréotypes, tels que composés par le discours filmique. Dans la lignée deleuzienne, nous lisons chaos et identité comme deux points possibles dans le rhizome complexe des pratiques sociale et artistique. Selon le plan qui le recoupe, le chaos produit des réalités, des formes de la pensée ou de la création :

« C'est dire que l'artiste se bat moins contre le chaos (qu'il appelle de tous ses vœux, d'une certaine manière) que contre les clichés de l'opinion. (...) S'il se bat contre le chaos, c'est pour lui emprunter les armes qu'il retourne contre l'opinion. (...) L'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé – non pas prévu ni préconçu »⁽³¹⁾

La construction de l'identité est un chaos qui produit, sur le plan de la composition, des sensations susceptibles de véhiculer des fonctions sociales et politiques bien déterminées : cohésion, solidarité, mobilisation face au danger, structuration des connaissances mythiques, interprétation de l'Histoire, au risque de créer des « identités meurtrières » selon l'expression alarmante d'Amin Maalouf. Suivant cette logique, la primauté de l'identité sur la construction artistique ne peut pas être réaliste, tout le contraire, c'est la création filmique qui structure le chaos identitaire, mieux, qui participe à la création d'un chaos identitaire composé. Le caractère coercitif du changement, du devenir, ne s'oppose pas au caractère chaotique de l'identité. Le chaos et l'identité sont tous deux des phénomènes de composition. Le discours socio-politique fondé sur une série de clichés d'opinion, n'accepte pas le chaos dans la mesure où il menace la cohésion du groupe. Pour protéger la cohésion identitaire, le discours socio-politique dominant élabore des systèmes de protection, ce que Jean

Maisonneuve appelle l'«idéologie d'égalité par annulation des différences» ou le «narcissisme collectif»⁽³²⁾

Dans plusieurs sociétés traditionnelles orientales, en Égypte, en Iran, en Inde ou en Chine, la structuration du chaos identitaire sur le plan artistique répond généralement à une nécessité, voire à une urgence imposée par une confrontation plus ou moins violente avec l'occident, à un moment donné de l'histoire de leur évolution moderne. Le fini ciselé et la spiritualité des arabesques, des calligraphies arabes, des portraits et estampes persans, de la sculpture religieuse érotique indienne, des dessins pâles et peintures à l'encre de chine, ne sont-ils pas une réponse à la perfection de l'art et de la philosophie grecque, moulés dans le marbre dur, et hantés par la quête de Vérité ? Mais, d'un autre point de vue, la confrontation systématique Orient/Occident est-elle toujours opérationnelle ? L'art et la sagesse orientale n'ont-ils pas créé des ponts solides avec leurs contemporains ou leurs ancêtres grecs et latins ? Dans le chaos identitaire de la création, dans quelle mesure peut-on séparer radicalement les arabesques des dialogues de Platon, les sculptures indiennes des cultes de Bacchus et d'Aphrodite, les chinoiseries anciennes des céramiques romaines ? Non pas que nous croyions à la création comme à un cercle fermé, où toutes les formes seraient connectées par la magie enchanteresse de l'art, nous pensons plutôt qu'un certain nombre de principes régit cette immense constellation qu'est le patrimoine humain. Nous sommes surtout redevables à la méthode de Durkheim, qui explique la spécificité du phénomène religieux par l'universalité du phénomène social. Nous adhérons, dans le même élan d'esprit, à la théorie nietzschéenne/deleuzienne du devenir, en essayant d'expliquer le phénomène identitaire sous son aspect artistique, c'est-à-dire filmique, par le concept du chaos composé. Une des propositions possibles de ce chaos serait la libération du joug de l'essentialisme spatial et national en matière de création, pour comprendre les principes de base qui régissent le phénomène identitaire en matière d'art.

Conclusion

La *hara* (ruelle ou quartier populaire) se présente comme un espace foisonnant où circulent des images et des représentations multiples, et qui demeure vide aux regards de l'analyse critique. Elle constitue un champ vierge à défricher, cette thèse n'en est que trop consciente. Nous avons tenté d'analyser ici la ruelle dans la production cinématographique égyptienne mais nombreux rapprochements et comparaisons possibles avec d'autres cinémas du monde s'imposent. Dès lors, le film dit « *shomin-geki* » ou film du petit peuple au Japon, le film sur la délinquance juvénile comme sous-genre du mélodrame, le film de banlieue en France, voire certains genres populaires comme le péplum et le film biblique qui mettent en scène des communautés pauvres liées par le voisinage et la confession religieuse, ouvrent de nouveaux horizons à l'analyse comparatiste de la figuration de la ruelle dans le cinéma. Dans les films iraniens comme *Les enfants du ciel* (Majid Majidi, 1997) ou *La pomme* (Samira Makhmalbaf, 1998), indiens comme la trilogie d'Apu (Satyajit Ray, 1955-1959), *Salaam Bombay* (Mira Nair, 1988) ou *Fire* (Deepa Mehta, 1996), dans des productions chinoises comme *Vivre* (Zhang Yimou, 1994) ou *Breaking the silence* (Zhou Sun, 1999) comme dans certaines séquences stylisées de Wong Kar Wai, l'espace populaire se construit grâce à une constellation de signes et symboles qui débordent les frontières nationales, la spécificité apparente des cinémas nationaux et la signature des films d'auteur à la fois.

Ainsi, quelle que soit la diversité du paysage urbain, certaines figures filmiques traversent les frontières grâce au stéréotype : le *futuwa* fait son apparition dans les ruelles de Bombay, le *ibn al-balad* déambule dans la ville de Téhéran, et l'*effendi* se met soudain à gloser en mandarin sous le regard ébahi du comparatiste égyptien. Toutefois, il ne s'agit ni de correspondances codées et fixes qui s'offrent généreusement à la loupe des amateurs de classification, ni d'éléments de similitude apparente destinés à gommer les différences et célébrer l'unicité du monde. Ce sont, à nos yeux, des images, des percepts et des affects en perpétuelle circulation, dans le

chaos créateur du cinéma en composition. Les figures se rencontrent et aussitôt se séparent, semblables aux fabuleuses animations de Marcel Duchamp ou aux lithographies de Escher, et leur mouvement, dans ce grand vide de la pensée, comble l'espace et le temps par toutes sortes de structurations et compositions possibles.

Les identités multiples de la ruelle que nous avons tentées d'analyser dans cette thèse, qu'elles soient politique, nationale, communautaire, culturelle ou cinématographique, ne peuvent aucunement exister en dehors de l'activité créatrice qui leur donne corps et qui, par le même geste, les défait, les déconstruit, les décompose. Sensations et symboles sont ainsi mis à l'œuvre pour relier les éléments constitutifs de la représentation spatiale, et pour assister à leur séparation presque immédiate, dans un double mouvement synergique d'association et de débordement, de fixation et de dépassement, étrange activité d'une Pénélope, qui, en faisant et défaisant son métier à tisser, rappelle le mouvement du chaos deleuzien et sa logique qui explore les champs infinis du virtuel. Écrire aujourd'hui sur l'imaginaire de la ville et les figures de la vie populaire, sur la misère, l'ignorance, le fanatisme, les conflits communautaires, les rapports de voisinage, et les rituels de la vie collective au sein du quartier, constitue pour nous une tâche urgente pour comprendre les enjeux actuels de la vie urbaine, à une époque où l'urbanisation croissante de la planète brouille les frontières traditionnelles entre la ville et la campagne, entre la société et la communauté, voire entre la culture de masse et la culture de l'élite. Le cinéma est le lieu parfait pour que cette confusion créatrice prenne corps et répande son incertitude bénéfique.

Plusieurs questions furent à la base de l'élaboration de cette thèse. Notre première question fut au départ : que reste-t-il, dans notre mémoire, de l'image de la ville en sortant du cinéma ? Cette question a cédé la place à d'autres plus articulées : que reste-t-il de la figuration de la ville en sortant du cinéma occidental ? Pourquoi le quartier populaire au cinéma ne fut-il l'objet d'aucune recherche théorique jusqu'aujourd'hui ? Comment peut-on comprendre cette absence dans le cadre d'un discours redondant sur le nationalisme agonisant ou vivant ou sur le retour dangereux des communautarismes ? Dans cette thèse nous avons tenté de proposer des réponses, car toute question contient déjà en germe les prémices d'une réponse. Mais nous avons eu à passer à côté d'un certain nombre de problématiques qui auraient pu

aussi articuler notre propos. Parmi ces problématique citons à titre d'exemple la place du quartier dans le film documentaire, et la représentation de la vie populaire dans les cinémas commerciaux dominants, Hollywood et Bollywood, qui ont joué un rôle primordial de diffuseurs d'images dans les marchés respectifs, mondial, asiatique et arabe. Nous espérons palier à ce manque dans le cadre de recherches futures sur l'image de la ruelle dans des cinémas dominants autres qu'égyptien.

Tout en admettant la pluralité des paysages urbains, il est indispensable de reconnaître la place centrale et méconnue qu'occupe la ruelle et le quartier populaire dans une analyse globale de la ville au cinéma. La grande variété des productions cinématographiques à travers le monde nous force à prendre nos distances vis-à-vis la représentation hégémonique de la ville comme métropole par les cinémas occidentaux, européens et américain. Le quartier populaire au cinéma se distingue de la ville métropolitaine par des caractéristiques historiques et sociales, et se présente comme porte-parole d'une collectivité restreinte et souvent contestataire. Le cinéma égyptien a exploré l'espace populaire, son territoire, son aménagement, son arrière-fond historique, ses contours, ses limites et ses failles, en rendant hommage à la communauté qui évolue au sein de cet espace, en la réhabilitant, voire en la mythifiant dans un but politique bien précis que maintient le discours nationaliste conservateur.

La question de l'identité nationale se double d'une autre question sur l'identité cinématographique, question reliée à l'idée des cinémas nationaux, qui posséderaient, selon les historiens du cinéma, des caractéristiques spécifiques. Aussi sommes-nous portés, en conclusion, à considérer le film de la *hara* comme le lieu d'une pratique mineure du cinéma, une pratique qui mine de l'intérieur la figuration hégémonique de la ville dans le cinéma mondial, de la ville-monstre de la science-fiction à la ville mégapole hollywoodienne et européenne. Tout en essayant de nous affranchir des deux perspectives analysées ici, celle d'un discours dominant affiché et endossé par une élite politique ou intellectuelle, et celle d'un discours minoritaire sous-entendu, suggéré par un nombre limité de films, nous avons constaté que la *hara* fut investi indirectement dans une réflexion élaborée sur l'identité du cinéma en tant qu'art. En transposant, dans le domaine du cinéma, le concept élaboré par Deleuze et Guattari dans leur lecture de Kafka, et en utilisant cette expression dans un sens très général et

non élitiste, nous prétendons qu'un «cinéma mineur» est un cinéma qui dans un système majeur de production, se déterritorialise, tout en ayant une portée politique et collective déterminée, un cinéma qu'une minorité produit au sein d'un système monopolistique. La déterritorialisation de ce cinéma est une rupture avec les conventions et les normes qui s'enracinent dans un territoire quelconque, au double sens littéral et figuré du terme, que ce territoire soit un pays, un art ou une fonction esthétique. Le cinéma mineur est déterritorialisé parce qu'optant pour le déplacement constant des repères qualitatifs du film. Il est immédiatement relié au politique et au collectif dans le sens de la solidarité active au sein de la vie communautaire. L'artiste mineur ne peut se défaire ni des attaches de la communauté ni d'une prise de position plus ou moins engagée vis-à-vis des débats qui animent la sphère publique.

Aussi, ce qu'un artiste mine dans le fond, est-ce bien l'ensemble des règles narratives et esthétiques d'un cinéma considéré comme «majeur», d'un système normatif, des règles imposées par le réseau industriel et commercial mondial. Le cinéma mineur déterritorialisé, branché sur le collectif et le politique, serait par extension, un cinéma national revendicateur de sa propre spécificité, situé en marge du réseau de diffusion mondiale, porte-parole d'une masse silencieuse, et fortement ancré dans un processus de résistance politique et identitaire. Nous pouvons considérer certains cinéastes contemporains au Danemark (Dogme 85) ou en Iran (A. Kiarostami et M. Makhmalbaf) comme des cinéastes situés à l'extrême de ces pratiques mineures.

Aux regards de l'historien du cinéma égyptien, le film de la *hara* fut souvent institutionnalisé, reterritorialisé, intégré dans le cadre d'une tradition pré-cinématographique, et d'un discours nationaliste dominant. Sa déterritorialisation telle que nous la percevons est cependant relative au système cinématographique global, celui qui monopolise l'expression filmique à l'échelle mondiale. L'irrationnel des numéros chantés et dansés témoigne de cette déterritorialisation qui prend ici un aspect culturel, et qui par ailleurs reterritorialisé le film égyptien dans le marché plus vaste des pays arabes importateurs. Mais parce que ces numéros sont considérés comme les lieux d'un perturbant décalage par rapport à la norme occidentale, comme les signes d'une incohérence narrative, ils sont dénoncés par nombreux critiques et historiens de cinéma français et arabes, Yves Thoraval, Mouny Berrah, Claude-Michel Clunny,

Férid Boughédir parmi d'autres. Le cinéma iranien sous le régime du Shah, et le cinéma indien de Bollywood, similaires sur ce plan au cinéma égyptien commercial, souffrent encore aujourd'hui des mêmes jugements de valeur.

L'identité artistique du cinéma est, elle aussi, une notion historique, discursive et territorialisée, et son territoire de prédilection est bel et bien le film populaire, quelle que soit sa nationalité. En Égypte, le film hollywoodien est reconnu et identifié par le grand public grâce à la veine du cinéma commercial (films d'action, western, polar, etc.) tout comme le cinéma indien se résume aux 150 films d'action interprétés par Amitabh Bachchan et le film chinois aux genres majeurs des arts martiaux interprétés entre autres par Bruce Lee. Nous avons tenté au cours de cette thèse d'attirer l'attention sur le nombre considérable de films commerciaux devenus classiques qui situent la *hara* au cœur d'un mouvement historique et national de quête identitaire, culturelle et artistique. Si la *hara* est perçue comme le microcosme du pays, elle est également la figure d'une spécificité cinématographique nationale, à travers un genre bien établi, le film de la *hara*, et un discours majoritairement conservateur, rarement subversif, mais certainement populaire. L'émergence des notions comme le tiers cinéma ou les cinémas nationaux, dans les écrits radicaux de Fernando Solanas et Guy Hennebelle, confirme encore une fois la place qu'occupe le film commercial dans la réflexion sur le cinéma, et son rôle de catalyseur des luttes pour la libération et l'indépendance. Cette approche mérite d'être prise en considération et historicisée.

Au-delà des jugements de qualité et des évaluations hiérarchisantes, le cinéma égyptien, qui a envahi les écrans arabes pendant plusieurs décennies, a souvent opéré sur le double front du militantisme culturel et identitaire et de la monopolisation commerciale. Ce double jeu a valu au film de la *hara* la place que nous lui reconnaissons aujourd'hui au sein de la production égyptienne, et a contribué à créer un sous-genre qui ne cesse de trahir ses apparences réalistes et ses fins manipulatrices, dans le but de divertir et d'instruire suivant les normes traditionnelles des contes populaires. L'espace du peuple fut le tremplin de cette idéologie fortement ancrée dans l'imaginaire cinématographique égyptien. Il mérite une analyse approfondie dans le cadre plus large des cinémas mineurs du monde dont les limites de cette thèse n'ont pas souvent permis d'explorer.

Notes

Introduction

- (1) Jacques Berque, *Les Arabes d'hier à demain*, Seuil, Paris, 1976, p. 16-17
- (2) Ibid, p. 18.
- (3) Selon le sociologue américain, Edward Shills, «The central value system which legitimates the central institutional system is widely shared, but the consensus is never perfect. There are differences within even the most consensual society about the appreciability of authority, the institutions within which it resides, the elites which exercise it, and the justice of its allocation of rewards. »(Cf. E. Shills, *Center and Periphery. Essays on Macrosociology*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1975, pp.10 et suiv.).
- (4) *Ibn al-balad* est une notion relativement moderne qui renvoie aux habitants autochtones de la ville du Caire, de confession musulmane ou copte. Sa première occurrence remonte à l'historien Al-Jabarti, au début du XIX^e siècle. Le *futuwa* est littéralement un homme gaillard, un costaud. Les *futuwas* constituent une catégorie sociale riche et puissante, qui se charge de la protection des quartiers et du règlement des différends entre les membres de la communauté. L'*effendi* (terme d'origine turque) renvoie à la catégorie des lettrés, fonctionnaires ou diplômés de l'université, qui se distingue par le port des habits occidentaux et du tarbouche, et qui s'identifie souvent à la classe des intellectuels.
- (5) Cf. Benedict Anderson, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso, London, New York, 1996, p.36. Anderson ajoute plus loin : «What, in a positive sense, made the new communities imaginable was a half-fortuitous, but explosive, interaction between a system of production and productive relations (capitalism), a technology of communications (print), and the fatality of human linguistic diversity. » (Ibidem, pp. 42-43)
- (6) Ferdinand Tönnies, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*. Presses Universitaires de France, Paris, 1944, p. 5.
- (7) Cf. Magda Wacef, *Égypte. 100 ans de cinéma*. Institut du Monde Arabe, Paris, 1996.

Chapitre 1

- (1) Cf. Henri Lefebvre, *Du rural à l'urbain*. Anthropos, Paris, 1970, p.146 et suivantes.
- (2) Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Editions Anthropos, Paris, 1974, p. 130.
- (3) *Arabic-English Lexicon*, Book I, Part 2, Williams & Norgate, London, 1985.
- (4) Janet Abu-Lughod, *Cairo. 1001 Years of the city Victorious*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1971, p. 187.
- (5) Ibidem, p.192.
- (6) Daniel Bates & Amal Rassam, *Peoples and cultures of the Middle East*, Prentice-Hall, New Jersey, 1983, p.160.
- (7) Antoine Abdel Nour in *L'espace social de la ville arabe*, (Dominique Chevalier et al.), G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1979, p.61.
- (8) Ferdinand Tönnies, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*. Presses Universitaires de France, Paris, 1944, p. 238.
- (9) Sawsan El-Messiri, *Ibn al-balad. A concept of Egyptian Identity*, E. J. Brill, Leiden, 1978, p.35.
- (10) Ibidem, p.73.
- (11) Cf. Dominique Chevalier (et al.), *L'espace social de la ville arabe*, G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1979, p.15.
- (12) Nawal Nadim, «Family relationships in a harah in Cairo », in *Arab society. Social science perspectives* (edited by Saad Eddine Ibrahim and Nicholas S. Hopkins, The American University in Cairo Press, Cairo, 1985), p. 215-216.
- (13) Janet Abu-Lughod, «The Islamic city – historic myth, Islamic essence, and contemporary relevance», in *The International Journal of Middle Eastern Studies*, vol. 19 (2), Cambridge University Press, March 1987, p. 172.
- (14) D. Chevalier, opus cité, p. 10.
- (15) Traki Zannad Bouchrara, *La ville mémoire. Contribution à une sociologie du vécu*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1994, p.36.
- (16) Janine Sourdel, «L'évolution de la ville islamique », in *Encyclopédie Universalis*, volume 23, 1995, p.650.

-
- (17) A.M. Khalil, *Cairo : an analytical case study of an Arab-Islamic city*, Master of architecture, The University of Texas at Arlington, August 1990, p. 166.
- (18) Pierre George, «Urbanisme et société », in *Encyclopédie Universalis*, volume 23, 1989, p.203.
- (19) Cf. Mohamad El-Sioufi, *A Fatimid Harah : its physical, social and economic structure*, The Agha Khan Program for Islamic Architecture, Harvard University, 1981.
- (20) Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, opus cité, p.91.
- (21) Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner*, Gallimard, Paris,1994, p. 17.
- (22) Henri Lefebvre, *Du rural à l'urbain*, opus cité, p.213.
- (23) M. de Certeau, opus cité, p. 21
- (24) Collectif, *Espaces et Sociétés*, Anthropos, Paris, 1996, p.16.
- (25) Ibidem, p.48.
- (26) Ibidem, p.10.
- (27) Raymond Ledrut, *Les images de la ville*, Éditions Anthropos, Paris, 1973, p. 152.
- (28) J. Cayrol et C. Durand, *Le droit de regard*, Seuil, Paris, 1963, p. 73
- (29) Mohamad El Sayed Choucha, Introduction au scénario de *La Volonté*, GEBO, le Caire, 1975, p. 36.
- (30) Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, 10/18 Union Générale d'Éditions, Paris, 1977, p. 3.
- (31) P. P. Pasolini, *L'Expérience hérétique*, Payot, Paris, 1976, p. 242.
- (32) Cf. Jean Mitry, *La sémiologie en question. Langage et cinéma*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1987, p. 40.
- (33) Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971, p. 46.
- (34) Cf. Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, PUF, Paris, 1978.
- (35) Jean Mitry, opus cité, p.139.
- (36) André Gardies, «L'espace du récit filmique : Propositions », in *Cinémas de la Modernité : films, Théories. Colloque de Cerisy*, dirigé par Dominique Château, André Gardies et François Jost, Éditions Klincksieck, Paris, 1981, p.86.
- (37) André Gardies, *L'espace au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1993, p68.

-
- (38) Éric Rohmer, opus cité, p.11.
- (39) A. Gardies, opus cité, p.212.
- (40) Henri Agel, *L'espace cinématographique*, Jean-Pierre Delarge, éditions universitaires, Paris, 1978, p.11.
- (41) Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, Dis Voir, Paris, 1995, p.40.
- (42) Jean-Paul Desgoutte, *L'Utopie cinématographique. Essai sur l'image, le regard et le point de vue*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1997, p. 122.
- (43) Cf. Jun Sato, *De l'espace à l'écran*, Éditions de l'Espace européen, Nanterre, 1991, p.5 et suivantes.
- (44) Ibidem, p. 94.
- (45) Jean Mitry, opus cité, p. 57.
- (46) Ibidem, p. 135.
- (47) Edgar Morin, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*, les Éditions de Minuit, Paris, 1956, p.65.
- (48) Le *rack focus* consiste en un changement de foyer à l'intérieur du même cadre pour attirer l'attention du spectateur à un deuxième élément hors foyer.
- (49) Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Éditions Klincksieck, 1975, p. 129.
- (50) Jun Sato, opus cité, p. 180.
- (51) Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, Paris, 1993, p. 245.
- (52) Ibidem, p. 367.
- (53) Jean Mitry, opus cité, p. 57.
- (54) Jun Sato, opus cité, p.77.

Chapitre 2

- (1) Michel Maffesoli, *La conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, Presses Universitaires de France, Paris, 1979, p. 79.
- (2) Par référence au Khédivé Ismaïl, fondateur du Caire moderne, qui a urbanisé la ville en imitant les plans de Hausmann au XIX^e siècle.

-
- (3) Ferdinand Tönnies, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*, Presses Universitaires de France, Paris, 1944, p. 39.
- (4) Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p. 164.
- (5) Ibid, p. 167.
- (6) Ibid, p. 30.
- (7) M. Maffesoli, opus cité, p. 17.
- (8) Martin Heidegger, *Essais et Conférences*, Gallimard, Paris, 1958, p.194. (Traduit de l'allemand par André Préau).
- (9) Ibid, p. 211.
- (10) Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, p.217.
- (11) Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, NRF Gallimard, Paris, 1952, p. 41.
- (12) Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. L'Île verte. Berg International, Paris, 1979, p.31.
- (13) Walter F. Otto, *Essais sur le mythe*, T.E .R Mauvezin, 1987, p. 34
- (14) Ibid, p. 33-34.
- (15) Cf. Luc Brisson, *Introduction à la philosophie du mythe*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1996.
- (16) Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*. PUF, Paris, 1968, p. 116.
- (17) Jean Maisonneuve, *Les rituels*, PUF, Paris, 1988, p. 9 et p. 12
- (18) E. Durkheim, opus cité, p.22
- (19) Ibid, p. 23
- (20) Ibid, p. 117
- (21) W. Otto, opus cité, p.6
- (22) Ibid, p. 11
- (23) Ibid, p. 19
- (24) M. Eliade, opus cité, p. 22
- (25) G. Durand, opus cité, pp. 86-87
- (26) Cf. L. Massignon, «La cité des morts au Caire », in *Parole donnée*, opus cité, p. 375 et suiv.

-
- (27) Notons que la racine du mot *futuwa* est le mot *fata*, titre de Ali, gendre du Prophète et grand-père de Fatima Nabawiya.
- (28) Cf. W. Otto, opus cité, pp. 40-41.
- (29) Ibid, p. 54
- (30) Cité par Salah Stétié, *Lumière sur lumière ou l'Islam créateur*, Les cahiers de l'Égaré, Marseille, 1992, p. 60.
- (31) Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*. Presses Universitaires de France, Paris, 1993, p. 303.
- (32) Ibid, p. 303-304.
- (33) Stétié, opus cité, p. 139.
- (34) Ibid, p. 141.
- (35) Ibn Khaldun, *Discours sur l'histoire universelle. Al-Muqaddima*, Thesaurus/Sindbad, Paris, 1997, p.777.
- (36) Ibid, p. 779.
- (37) Joseph Chelhod, *Les structures du sacré chez les Arabes*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1964, p. 245.
- (38) Frédéric Laupie, *Leçon philosophique sur la représentation*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, p. 120.
- (39) Ibn Khaldun institutionnalise la langue arabe écrite en la considérant comme un outil indispensable à la recherche: « Une personne dont la langue maternelle n'est pas l'arabe a plus de difficulté à apprendre les sciences que l'arabophone (de naissance). » Opus cité, p. 955. Ibn Khaldun est le premier penseur arabe qui, au lieu de mythifier la langue orale ou écrite du Coran, cherche à la laïciser comme étant une habitude acquise par l'apprentissage et la répétition.
- (40) L. Massignon, opus cité, p. 28.
- (41) M. Chebel, opus cité, p. 35.
- (42) S. Stétié, opus cité, p. 61-62.
- (43) Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant. Essais et conférences*, PUF, Paris, 1966, p.19.
- (44) Ibid, p.30.
- (45) G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983, p. 33.

(46) Massignon, opus cité, p. 320.

(47) Deleuze, opus cité, p. 95.

(48) Ibid, p. 196.

(49) Ibn Khaldun, opus cité, p.634.

(50) Cf. Amina Hassan, *La Représentation de la réussite sociale dans le cinéma égyptien des années soixante dix*. Microfiche : Thèse de doctorat de l'Université Paris I, Paris, 1993-1994, directeur : Marc Ferro. p. 381 et suiv.

(51) Ibid, p. 558.

(52) Cf. Jean Maisonneuve, *La dynamique du groupe*, Presses Univeristaires de France, Paris, 1976, p. 82.

(53) Amina Hassan, opus cité, 140-141

(54) J. Maisonneuve, *La dynamique du groupe*, opus cité, p. 65.

(55) J. Maisonneuve, *Les rituels*, opus cité, p. 14

(56) Frédéric Laupie, opus cité, p. 61.

(57) Pascal Moliner, *Images et représentations sociales. De la théorie des représentations à l'étude des images sociales*. Presses Universitaires de Grenoble, 1996, p. 37.

(58) Youssef Ishagpour, *Le Cinéma. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*. Flammarion, Paris, 1996, p. 89.

Chapitre 3

(1) Gilbert Delanoue, *Moralistes et politiques musulmans dans l'Égypte du XIX^e siècle (1798-1882)*. Institut français d'archéologie orientale du Caire, 1982, p. 74-75.

(2) Rifaa Al-Tahtawi, *L'Or de Paris*, Sindbad, Paris, 1988, p. 44. (Traduit de l'arabe et annoté par Anouar Louca).

(3) Ibid, p. 45

(4) Ibid, p. 292

(5) Albert Hourani, *Histoire des peuples arabes*, Seuil, Paris, 1993, p. 46. (Traduit de l'anglais par Paul Chemla).

(6) Jacques Berque, *Les Arabes entre hier et demain*, Seuil, Paris, 1970, pp. 294-295.

-
- (7) Josiane Boulad-Ayoub, *Mimes et parades. L'activité symbolique dans la vie sociale*, L'Harmattan, Paris, 1995, p.304
- (8) Pascal Moliner, *Images et représentations sociales. De la théorie des représentations à l'étude des images sociales*. Presses universitaires de Grenoble, 1996, p. 55-56
- (9) Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, p.11
- (10) Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, XYZ, Montréal, 1994, p. 69.
- (11) Ibid, p.72
- (12) Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I- Arts de faire*. Gallimard, Paris, 1990, p. 54-55.
- (13) Jean-Jacques Luthi, *L'Égypte des rois, 1922-1953*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 98.
- (14) Sawsan El-Messiri, *Ibn al-balad. A concept of Egyptian identity*, E. J. Brill, Leiden, 1978, p. 39.
- (15) Amina Hassan, *La Représentation de la réussite sociale dans le cinéma égyptien des années soixante dix*. Microfiche : Thèse de doctorat de l'Université Paris I, Paris, 1993-1994, directeur : Marc Ferro. P. 561
- (16) Sawsan El-Messiri, opus cité, p.5
- (17) Jean-Jacques Luthi, opus cité, p. 21
- (18) Jacques Berque, opus cité, p. 283-284
- (19) Louis Massignon, «La « Futuwwa », ou « Pacte d'honneur artisanal » entre les travailleurs musulmans au Moyen Age », in *Parole donnée*, Seuil, Paris, 1983, p.353
- (20) Ibid, p. 358
- (21) Ibid, p. 349
- (22) Sawsan El-Messiri, «The changing role of the futuwwa in the social structure of Cairo » in *Patrons and clients in Mediterranean societies* (Ernest Gellner and John Waterbury, ed.) Duckworth, London, 1977, p.240-241
- (23) *Mahfouz par Mahfouz*. Entretiens avec Gamal Ghitany, Editions Sindbad, Paris, 1991, p. 54-55.

-
- (24) Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflexions on the origin and spread of Nationalism*, Verso, London, 1996 (7^e édition), p. 36
- (25) Maxime Rodinson, *Les Arabes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1979, p. 155.
- (26) Louis Massignon, *Sur l'Islam*, L'Herne, Paris, 1995, p. 336-337
- (27) Maxime Rodinson, opus cité, p. 119
- (28) Jacques Berque, opus cité, p.225
- (29) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Les Éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 111.
- (30) Ibid, p. 186.
- (31) Ibid, p. 192.
- (32) Jean Maisonneuve, *La dynamique des groupes*, collection que sais-je, Presses Universitaires de France, Paris, 1976, p. 77.

Bibliographie

Histoire et théorie du cinéma

- Agel, Henri, *L'espace cinématographique*. Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, Paris, 1978.
- Akerman, Aurélie et Grenier, Lise, *Cités-Cinés*. Éditions Ramsay, Paris, 1987.
- Balazs, Béla, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*. Payot, Paris, 1976 (traduit de l'allemand par Jacques Chavy).
- Belmans, Jacques, *La Ville dans le cinéma : de Fritz Lang à Alain Resnais*. A.de Boeck, Bruxelles, 1997.
- Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1999.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1983.
Cinéma 2 : L'image-temps. Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- Desgoutte, Jean-Pierre, *L'Utopie cinématographique. Essai sur l'image, le regard et le point de vue*. Éditions L'Harmattan, Paris, 1997.
- Esquenazi, Jean-Pierre, *Film, Perception et Mémoire*. Éditions L'Harmattan, Paris, 1994.
- Ferro, Marc, *Analyse de film. Analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'Histoire*. Hachette, Paris, 1975.
- Gardies, André, «L'espace du récit filmique : Propositions», in *Cinémas de la Modernité : films, Théories. Colloque de Cerisy*, dirigé par Dominique Château, André Gardies et François Jost, Éditions Klincksieck, Paris, 1981.
- Gardies, André, *L'espace au cinéma*. Méridiens Klincksieck, Paris, 1993.
- Goldmann, Annie, *Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968 : Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet*. Denoël/Gonthier, Paris, 1974.
- Hennebelle, Guy, *Quinze ans de cinéma mondial. 1960-1975*. Éditions du Cerf, Paris, 1976.

- Ishagpour, Youssef, *Le Cinéma. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Flammarion, Paris, 1996.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*. Tomes I et II, Editions Klincksieck, Paris, 1972-1975.
Le signifiant imaginaire. Christian Bourgois, Paris, 1993.
- Mitry, Jean, *La sémiologie en question. Langage et cinéma*. Les Editions du Cerf, Paris, 1987.
- Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1956.
- Pasolini, Pier Paolo, *L'Expérience hérétique*. Payot, Paris, 1976.
- Rohmer, Eric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. 10/18 Union Générale d'Éditions, Paris, 1977.
- Ruiz, Raoul, *Poétique du cinéma*. Dis Voir, Paris, 1995.
- Sato, Jun, *De l'espace à l'écran*. Éditions de l'Espace Européen, Nanterre, 1991.
- Serceau, Michel, «La ville dans le néoréalisme» in *Architecture, Décor et Cinéma, CinémAction* no 75, Corlet, Paris, 1995. P.44 à 55.

Histoire des cinémas égyptien et arabe

- Arasoughly, Alia (ed.), *Screens of life. Critical Film writing from the Arab World*. World Heritage Press, Sainte-Hyacinthe, Québec, 1996.
- Collectif (sous la direction de Mouny Berrah, Claude-Michel Cluny), *Les Cinémas Arabes*, Cinémaction no. 43, Corlet, Paris, 1985.
- Collectif (sous la direction de Samir Farid), *Le Caire et le cinéma égyptien*. CEDEJ, le Caire, 1990.
- Collectif, *Arab cinematics : Toward the New and the alternative*, Alif. Journal of Comparative Poetics, no 15. American University in Cairo Press, Cairo, 1995.
- El-Hadary, Ahmad, *Tarikh al-cinema fi Misr (Histoire du cinéma en Égypte. 1896-1930)*. Éditions du Ciné-club, le Caire, 1989.

- Farid, Samir, *Al-waqe' yia al-gadida fil cinema al-misriya, (Le néoréalisme dans le cinéma égyptien)*. GEBO, le Caire, 1992.
- Ghali, Nouredine, «Reflets et mirages du cinéma égyptien » in *Jeune Cinéma*, no 83, Paris, janvier 1975. P.1 à 8.
- Hassan, Amina, *La représentation de la réussite sociale dans le cinéma égyptien des années soixante dix*. Thèse de doctorat de l'Université Paris I, 1993-1994. Sous la direction de Marc Ferro. (Microfiche).
- Larouche, Michel, «L'esthétique de Chahine » in *Chahine et le cinéma égyptien. Dérives* no 43, Montréal, 1984. P. 27 à 50.
- Shafik, Viola, *Arab cinema. History and cultural identity*. The American University in Cairo Press, le Caire, 1998.
- Thoraval, Yves, *Regards sur le cinéma égyptien*. Dar El Machrek, Beyrouth, 1975.
- Thoraval, Yves, *Les Cinémas du Moyen-Orient. Iran. Égypte. Turquie*. Séguier, Paris, 2000.
- Wacef, Magda, (sous la direction de), *Égypte. 100 ans de cinéma*. Institut du Monde Arabe, Paris, 1995.

Égypte et Monde Arabe : histoire et société

- Abu-Lughod, Janet, *Cairo. 1001 Years of the city Victorious*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1971.
«The Islamic city – historic myth, Islamic essence, and contemporary relevance», in *The International Journal of Middle East Studies*, vol. 19 (2), Cambridge University Press, March 1987.
- Al-Tahtawi, Rifaa, *L'Or de Paris*. Sindbad, Paris, 1988. (Traduit de l'arabe et annoté par Anouar Louca).
- Amin, Samir, *La nation arabe. Nationalisme et luttes de classes*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1976.
- Amin, Samir, et El Kenz, Ali, *Le monde arabe. Enjeux sociaux. Perspectives méditerranéennes*. L'Harmattan, Paris, 1993.
- Bates, Daniel et Rassam, Amal, *Peoples and cultures of the Middle East*, Prentice-Hall, New Jersey, 1983.

- Berque, Jacques, *Les Arabes d'hier à demain*. Seuil, Paris, 1976. (3^e édition revue et commentée).
- Chevalier, Dominique (et al.), *L'espace social de la ville arabe*, G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1979.
- Chebel, Malek, *L'Imaginaire arabo-musulman*. Presses Universitaires de France, Paris, 1993.
- Chelhod, Joseph, *Les structures du Sacré chez les Arabes*. G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1964.
- Delanoue, Gilbert, *Moralistes et politiques musulmans dans l'Égypte du XIX^e siècle (1798-1882)*. Institut français d'archéologie orientale du Caire, 1982.
- El-Messiri, Sawsan, *Ibn al-balad. A concept of Egyptian Identity*, E. J. Brill, Leiden, 1978.
«The changing role of the *futuwwa* in the social structure of Cairo » in *Patrons and clients in Mediterranean societies* (Ernest Gellner and John Waterbury, ed.) Duckworth, London, 1977.
- El-Sioufi, Mohamad, *A Fatimid Harah : its physical, social and economic structure*, The Agha Khan Programme for Islamic Architecture, Harvard University, 1981.
- Gardet, Louis, *L'Islam. Religion et communauté*, Desclée de Brouwer, France, 1970.
- Hourani, Albert, *Histoire des peuples arabes*. Éditions du Seuil, Paris, 1993. (Traduit de l'anglais par Paul Chemla).
- Ibn Khaldun, *Discours sur l'Histoire Universelle*, Thesaurus/Sindbad, Paris, 1997 (traduit de l'arabe par Vincent Monteil).
- Khalil, A.M. *Cairo : an analytical case study of an Arab-Islamic city*, Master of architecture, The University of Texas at Arlington, August 1990.
- Luthi, Jean-Jacques, *L'Égypte des rois, 1922-1953*. L'Harmattan, Paris, 1997.
- *Mahfouz par Mahfouz*. Entretiens avec Gamal Ghitany, Editions Sindbad, Paris, 1991.
- Massignon, Louis, *Parole Donnée*, Seuil, Paris, 1983.
Sur l'Islam, L'Herne, Paris, 1995.

- Nadim, Nawal al-Messiri, « Family relationships in a harah in Cairo », in *Arab society in transition. Social science perspectives*, edited by Saad Eddin Ibrahim & Nicholas Hopkins, The American University in Cairo Press, Cairo, 1985. (pp. 212-222).
- Rabi', Muhammad Mahmoud, *The political theory of Ibn Khaldun*, E.J.Brill, Leiden, 1967.
- Rodinson, Maxime, *Les Arabes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1979 (2^e édition).
- Said, Edward, *Orientalism*. Vintage Books, 1979.
- Stétié, Salah, *Lumière sur lumière ou l'Islam créateur*. Les cahiers de l'Égaré, Marseille, 1992.
- Vial, Charles, «Le Caire des romanciers égyptiens. » in *Annales Islamologiques* VIII, IFAO, le Caire, 1969 (p.151-165).

Ouvrages généraux

- Anderson, Benedict, *Imagined communities*, Verso, London, New York, 1996. (7^e édition)
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, Paris, 1981.
- Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*. Presses Universitaires de France, Paris, 1966.
- Boulad-Ayoub, Josiane, *Mimes et parades. L'activité symbolique dans la vie sociale*. L'Harmattan, Paris, 1995.
- Brisson, Luc, *Introduction à la philosophie du mythe*. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1996.
- Castillo-Durante, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*. XYZ, Montréal, 1994.
- Chebel, Malek, *La formation de l'identité politique*. Presses Universitaires de France, Paris, 1986.
- Curtis, William Jr., *Modern Architecture since 1900*. Prentice-Hall, Phaidon Press Limited, Oxford, 1987.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*. Gallimard, Paris, 1992.
Commentaires sur la société du spectacle. Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1988.

- De Certeau, Michel, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner*. Gallimard, Paris, 1994.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1975.
Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
Qu'est-ce que la philosophie ?, Éditions de Minuit, Paris, 1991.
- Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, L'Île Verte, Berg International, Paris, 1979.
- Durkheim, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968. (5^e édition)
- Eliade, Mircea, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, NRF Gallimard, Paris, 1952.
- Hentsch, Thierry, *L'Orient imaginaire*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1988.
- Jamme, Christophe, *Introduction à la philosophie du mythe. Époque moderne et contemporaine*. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1995.
- Laupie, Frédéric, *Leçon philosophique sur la représentation*. Presses Universitaires de France, Paris, 2001.
- Ledrut, Raymond, *Les images de la ville*. Éditions Anthropos, Paris, 1973.
- Lefebvre, Henri, *Du rural à l'urbain*. Textes rassemblés par Mario Gaviria, Éditions Anthropos, Paris, 1970.
La production de l'espace, Éditions Anthropos, Paris, 1974.
- Maisonneuve, Jean, *La dynamique des groupes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976.
Les Rituels, Presses Universitaires de France, Paris, 1988.
- Maffesoli, Michel, *La conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*. Presses Universitaires de France, Paris, 1979.
- Moliner, Pascal, *Images et représentations sociales. De la théorie des représentations à l'étude des images sociales*. Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1996.
- Morin, Edgar, *Nul ne connaît le jour qui naîtra*. Stanké, Montréal, 2000.
- Otto, Walter, *Essais sur le mythe*. T.E.R. Mauvezin, Paris, 1987.

- Shils, Edward, *Center and periphery. Essays in Macrosociology*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1975.
- Tonnies, Ferdinand, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*. Presses Universitaires de France, Paris, 1944. (traduit de l'allemand par J. Leif).
- Zannad Bouchrara, Traki, *La ville mémoire. Contribution à une sociologie du vécu*. Méridiens Klincksieck, Paris, 1994.

Annexes

Annexe 1

Titres * et synopsis ** des films égyptiens cités

La rose blanche (Al-wardah al-bayda), Mohammad Karim, 1933

Un modeste fonctionnaire est amoureux de la fille d'un pacha. Tout semble séparer les deux amoureux, et la situation se complique lorsque le fonctionnaire devient un célèbre et riche chanteur de cabaret.

Vive l'amour ! (Yahya el-houbb), Mohammad Karim, 1938

Mohammad et Nadia sont issus de grandes familles bourgeoises. Leur amour est cependant confronté aux épreuves de la jalousie et des contraintes sociales, jusqu'au moment où les malentendus sont dissipés et la demande en mariage se fait accepter des deux familles.

La Volonté (Al-Azimah), Kamal Sélim, 1939

Un jeune diplômé, Mohamad *Effendi*, issu de la *hara*, parvient à dénicher un poste de fonctionnaire dans une société privée, malgré le chômage qui sévit au Caire à la veille de la deuxième guerre mondiale. Il épouse sa bien-aimée Fatma et s'installe dans un petit appartement dans le quartier. Accusé d'avoir perdu des documents secrets de la compagnie, il se retrouve dans la rue. Son épouse exige le divorce. Il fonde une société d'import-export avec le fils d'un pacha et gagne la faveur de son épouse.

L'usine (Al-warchah), Stéphane Rosti, 1940

Après la disparition de son mari, la fidèle épouse entreprend de gérer la fabrique de réparation de voitures créée par son époux. Elle se déguise en homme et travaille côte à côte avec les ouvriers, jusqu'à ce que, un jour, elle tombe amoureuse d'un client qui ne tarde pas à découvrir sa véritable nature. Le jour de leurs noces, le mari qu'on croyait mort, revient au foyer. Il était perdu dans une mission au désert.

Défense d'aimer (Mannou' el-houbb), Mohammad Karim, 1942

Sur fond de chansons et de multiples quiproquos, une libre adaptation de *Roméo et Juliette* qui finit par le mariage des amoureux.

Si j'étais riche (Law kount ghani), Henri Barakat, 1942

Un pauvre barbier, révolté contre l'exploitation des prolétaires, hérite d'une grande fortune. Il achète une usine, s'installe dans un quartier riche et renie les habitants de son quartier d'origine. Plongée dans la débauche, la famille du barbier finit par dilapider toute sa fortune et retourne à la *hara* en prêchant l'amour de la pauvreté.

Fille d'aristocrates (Bint dhawat), Youssef Wahbi, 1942

Le fils du jardinier, diplômé en polytechnique, demande la fille de pacha en mariage. Mais elle refuse, en pensant qu'il n'est pas digne d'elle. Quelques années plus tard,

devenu riche industriel, il consent à l'épouser pour sauver sa famille aristocratique de la faillite.

Gawhara, Youssef Wahbi, 1943

Un célèbre compositeur, trahi par sa bien-aimée, était sur le point de se suicider lorsqu'il entendit la voix ensorcelante d'une jeune chanteuse inconnue. Il l'aide à dévoiler son talent et tombe amoureux d'elle. Sa fidélité et son dévouement à son maître se transforment en amour inconditionnel.

Le fils du forgeron (Ibn al-haddad), Youssef Wahbi, 1944

De retour d'Europe après plusieurs années d'études, le fils du forgeron entreprend de moderniser la petite fabrique de son père et devient un grand industriel autodidacte. À la demande insistante de son père, il épouse une jeune femme aristocrate. La vie du couple est menacée par la vanité et le snobisme de la famille de l'épouse, qui de surcroît vit au seuil de la pauvreté. Au moment de la séparation, la fidèle épouse reconnaît sa dette envers son généreux époux.

Le marché noir (Al-souq al-sawda), Kamel Telmissany, 1945

Un jeune homme éduqué habite nouvellement dans la *hara*. Amoureux de la fille d'un petit commerçant, il se révolte contre les transactions du dernier dans le marché noir, durant la deuxième guerre mondiale. Il finit par s'allier aux gens de la *hara* pour dénoncer les marchands corrompus et sauver sa bien-aimée du mauvais sort que son père lui réservait.

Les apparences (Al-mazahir), Kamal Sélim, 1945

Un jeune mécanicien amoureux de sa voisine se voit abandonné par celle-ci lorsqu'elle découvre son appartenance à une famille aristocratique. Son oncle, un pacha d'origine populaire marié à une femme aristocrate et snob, est aussi le propriétaire de l'usine où travaille la majorité des gens du quartier. Le jeune mécanicien délaissé se charge de défendre les intérêts de son voisinage contre la corruption de la famille du pacha. Grâce à son dévouement, sa fiancée lui demande pardon et le pacha se concilie avec les ouvriers.

La faute paternelle (Hatha ganahu abi), Henri Barakat, 1945

Un célèbre avocat refuse de reconnaître sa fille, née d'une relation amoureuse illégitime avec une simple paysanne. Plusieurs années plus tard, la fille est accusée d'adultère et c'est le père qui doit la défendre et la protéger du fils de pacha qui l'a séduite.

Ton jour viendra (Lak yom ya zalem), Salah Abou Seif, 1951

Adaptation libre du roman de Zola, *Thérèse Raquin*. Dans un quartier populaire, la jeune épouse du propriétaire du bain public (*hamam*) est convoitée par son meilleur ami, un *effendi* habile et vicieux. Celui-ci tue le mari, épouse la veuve et s'empare du bain et de la fortune du défunt. Les habitants de la *hara* ne tarderont pas à dévoiler le secret du meurtrier et sauver l'honneur de la fille du quartier.

Maître Fatma (Al-oustatha Fatma), Fatine Abdel Wahab, 1952

Dans un quartier populaire du Caire, deux familles antagonistes se concilient grâce à l'amour qui unit le fils et la fille. Maître Fatma se charge de défendre son fiancé accusé de meurtre. C'est son premier et son dernier procès.

Le clou de Goha (Mismar Goha), Ibrahim Imara, 1952

Personnage légendaire des contes arabes, Goha représente une des nombreuses incarnations humoristiques de *ibn al-balad*. Le clou de Goha est une expression qui renvoie au conte de Goha le malin, qui, après avoir vendu sa maison, prétend avoir le droit d'y retourner sous prétexte qu'il possède un clou dans le mur. Dans le film, Goha défend les droits du petit peuple contre l'oppression d'un gouverneur étranger.

Respectable Monsieur (Hadret el-mohtaram), Abbas Kamel, 1952

Comédie musicale qui met en scène des danseuses grecques d'Égypte. Le fils du restaurateur du quartier est amoureux de la fille de la propriétaire de l'immeuble. Il réussit à convaincre un riche propriétaire terrien de financer un spectacle musical en collaboration avec une famille grecque d'artistes. Plusieurs quiproquos et malentendus finissent par réunir la mère et le père, ainsi que le jeune couple amoureux.

La fille des aristocrates (Bint al-akaber), Anwar Wagdi, 1953

Le technicien de la compagnie de téléphone tombe amoureux de la fille du pacha. Aidée de son oncle maternel, elle accepte d'épouser le jeune *ibn al-balad*, pendant l'absence de son grand-père, pacha sévère et conservateur. Au retour du dernier d'un pèlerinage à la Mecque, elle doit affronter sa colère, et finit par obtenir son consentement.

L'enfant du quartier (Ibn el-hara), Ezz Eddine Zoulficar, 1953

Un jeune peintre issu de la *hara* se charge de défendre les intérêts de son voisinage. Après plusieurs péripéties et circonstances fâcheuses, il triomphe de ses adversaires à l'aide de ses fidèles voisins.

Les costauds de Housseiniyyah (Futuwa el-Husseiniyyah), Niazi Moustafa, 1954

Un jeune «*futuwa*» retourne dans quartier pour instaurer la justice et la paix. Son adversaire détrôné se rallie à un pacha turc pour comploter contre le *futuwa* légitime et le mettre en prison. À sa sortie de prison, lors d'une bagarre finale organisée loin des représentants de l'ordre, le jeune costaud se débarrasse une fois pour toute de son ennemi et la *hara* retrouve la paix, cette fois-ci sous l'égide du commissaire de police.

Le corps (Al-gassad), Hassan El-Imam, 1955

Une mère encourage sa fille à profiter de sa beauté pour gagner les faveurs du patron de son père, un haut fonctionnaire de plusieurs années son aîné. Après plusieurs années vécues dans la débauche, la fille meurt de tuberculose entre les bras du fils de son protecteur, qu'elle aimait secrètement.

La ruelle des fous (Darb el-mahabil), Tewfik Saleh, 1955

Une histoire d'amour unit deux jeunes démunis, un vendeur de bicyclette qui avait acheté une loterie dans l'espoir de gagner une fortune, et la fille d'un épicier qui oblige son futur gendre à se débarrasser du papier sous prétexte que c'est défendu par la religion. Le fou du quartier trouve le papier et gagne la loterie. Tout bouscule dans la vie paisible de la ruelle. Certains vont tenter de tuer le fou pour s'emparer de sa fortune, d'autres lui proposent des projets, souvent malhonnêtes. Un soir, la chèvre du fou trouve l'argent et le dévore jusqu'au bout.

Le cœur a ses raisons (El-qalb loh ahkam), Helmi Halim, 1956

Une jeune et pauvre étudiante en médecine est amoureuse d'un camarade riche qui la demande en mariage. Pour la présenter à son père, pacha autodidacte, le prétendant oblige sa fiancée à nier ses origines populaires. Une bataille finale contre un groupe de riches escrocs, dévoile la parenté du pacha avec les habitants de la *hara*.

La sangsue (Chabab Imra'a), Salah Abou Seif, 1956

La propriétaire quadragénaire d'un moulin à huile loue une chambre à un jeune étudiant issu de la campagne. Elle le séduit et l'oblige à vivre auprès d'elle «dans le péché». Amoureux d'une cousine lointaine, le jeune homme est tiraillé entre son amour et sa pauvreté d'une part, son désir charnel et sa dépendance économique d'autre part. Lorsqu'il décide de quitter la «sangsue», elle dévoile leur relation adultère à ses parents et à sa cousine. Son ex amant et victime, qui est aussi son assistant, la bouscule dans le moulin où elle trouve la mort.

Mon amour brun (Habibi el-asmara), Hassan El-Seifi, 1958

La fille du quartier abandonne la *hara* et son fiancé mécanicien pour devenir danseuse de cabaret. Elle fait la connaissance d'un homme riche et mystérieux qui l'épouse pour l'exploiter dans ses aventures de trafic de diamant. Le fiancé abandonné joint les gangsters pour se venger de sa bien-aimée. Les deux trouvent la mort à la fin lors d'une campagne policière.

Ismail Yassine à l'asile de fous (Fi mostashfa el-maganin), Issa Karama, 1958

Ismail le pâtissier est amoureux de la plus belle fille du quartier. Les parents de la fille veulent la marier à un infirmier qui travaille à l'asile de fous. Pour se débarrasser d'Ismail, le prétendant et la mère l'enferment à l'asile. Lorsqu'il réussit à s'échapper, il retourne à la *hara* et se venge de ses adversaires.

Je t'aime Hassan (Ahebak ya Hassan), Hussein Fawzi, 1958

Un fils de pacha travaille clandestinement comme musicien dans le quartier des danseuses (appelé Mohammad Ali). Il est amoureux de l'une d'elle lorsque son père intervient pour l'empêcher de l'épouser. Le père tombe lui-même amoureux de la séduisante danseuse et tente de la séparer de son fils. Le complot est découvert, et les amoureux se réunissent à la fin.

La rue de l'amour (Sharei el-hob), Ezz Eddine Zulficar, 1958

Un jeune chanteur du quartier des danseuses, (Mohammad Ali), enseigne la musique dans une école privée pour jeunes filles. Une histoire d'amour entre la fille du pacha

et le jeune et pauvre chanteur les pousse à choisir entre leur appartenance sociale et l'art. Ils choisissent ensemble l'art, et le film se termine par un concert à l'Opéra.

C'est cela l'amour (hatha howa el-hob), Salah Abou Seif, 1958

Dans un quartier populaire, une histoire d'amour entre un homme réservé et une jeune femme chaste culmine dans le mariage. La jalousie du mari l'empêche cependant de vivre en paix auprès de sa jeune et séduisante épouse. Le divorce survient, et au moment où la jeune divorcée s'apprête à se remarier, l'ancien mari regrette de l'avoir soupçonné injustement et la demande encore une fois en mariage.

Histoire d'amour (Hekayet hob), Helmi Halim, 1959

Un jeune chanteur issu du quartier populaire est amoureux de la fille d'un riche médecin. Au moment où ils décident de se marier, le chanteur découvre qu'il est atteint d'une maladie grave et inguérissable. Il disparaît de la vie de sa bien-aimée, lui faisant croire qu'il l'abandonne pour une autre. Lorsqu'il finit par subir une opération réussie, il retrouve sa fiancée et l'épouse.

Début et fin (Bidaya wa nihaya), Salah Abou Seif, 1960

La mort du père laisse les trois enfants et l'épouse dans une misère sans répit. L'aîné travaille comme professeur dans une petite ville de province, le cadet, rebelle et arrogant, devient officier à l'armée et tente d'épouser la fille d'un pacha, et la sœur se prostitue après avoir eu une relation illégitime avec le fils de l'épicier. Lorsque le frère cadet découvre le métier de sa sœur, il l'oblige à se suicider.

L'ambassadrice Aziza (Al-safira Aziza), Tolba Radwane, 1961. Un instituteur loue un appartement dans un quartier populaire terrorisé par le boucher du quartier. Pour son malheur, il est le voisin de palier du monstre géant. Le comble, c'est qu'il tombe amoureux de la sœur du boucher, Aziza, la plus belle des belles. Plusieurs manœuvres s'en suivent, avant la fin heureuse couronnée par le mariage des amoureux.

Le passage du mortier (Zokak el-madak), Hassan El-Imam, 1963

Hamida est fiancée au barbier de la ruelle, mais il est pauvre. Elle rêve de quitter la ruelle et d'épouser un homme riche. Celui-ci se présente un jour et la séduit. Elle s'enfuit, s'installe dans un appartement en ville avec son séducteur dans l'espoir de l'épouser, et finit par découvrir son vrai métier de proxénète. Elle travaille dans un cabaret, où son fiancé la retrouve et essaye de la tuer. Une bagarre s'ensuit, Hamida est atteinte d'une balle dans la poitrine. Elle retourne mourir dans sa ruelle, pleurée par ses voisins et sa famille.

L'impasse des deux palais (Bein el-gasrein), Hassan El-Imam, 1964

Première partie de la fresque historique adaptée de la trilogie de Naguib Mahfouz. Le personnage central, Ahmad Abdel Gawad est un riche commerçant du vieux Caire. Il mène une double vie : dans sa famille, il est un mari et un père sévère, et la nuit, il fréquente les chanteuses et les prostituées des maisons closes. Le film raconte également l'implication de la famille de Ahmad Abdel Gawad dans les révoltes de 1919 en Égypte, contre l'occupation britannique.

L'aube d'un jour nouveau (Fagr yom guédid), Youssef Chahine, 1965

Une femme épouse bourgeoise, délaissée par son mari, retrouve la joie de vivre grâce à un jeune homme révolutionnaire qui lui fait découvrir la ville et les grandes réalisations de Nasser.

Khan Al-Khalili, Atef Salem, 1966

Le quartier de Khan Al-Khalili, pendant la deuxième guerre mondiale. Un fonctionnaire quadragénaire est amoureux de sa voisine. Il n'arrive cependant pas à lui avouer son amour, malgré leurs rencontres répétées dans l'abri pendant les raids aériens sur la ville. Le frère de l'amoureux silencieux est lui aussi amoureux de la même fille, mais il n'hésite pas à lui déclarer son amour qu'elle partage fort heureusement. Le jeune meurt subitement d'une maladie dangereuse, et son frère aîné renonce à son amour à tout jamais, par respect à son frère décédé.

Le palais des désirs (Kasr el-shok), Hassan El-Imam, 1967

Deuxième partie de la trilogie de Mahfouz. Les fils du personnage principal, Ahmad Abdel Gawad, ont chacun une vie à part : l'aîné qui lui ressemble épouse une des prostituées que le père fréquentait, le benjamin réservé et romantique, connaît une première déception amoureuse, et le cadet révolutionnaire se fait tuer lors d'une manifestation contre le roi et les colons britanniques.

Méfie-toi de Zouzou (Khally balak min Zouzou), Hassan El-Imam, 1972

Dans le quartier des musiciens populaires, Zouzou est danseuse de ventre, fille d'une danseuse et d'un instrumentiste. Mais elle est aussi étudiante à l'université, amoureuse d'un metteur en scène de théâtre issue d'une famille bourgeoise. Lorsque ses camarades découvrent son origine et son métier, ils s'attaquent à elle et l'obligent à quitter les études. Grâce à l'amour et à la détermination de ses amis et de ses proches, elle retourne aux études et se débarrasse de sa complexe d'infériorité vis-à-vis de son amoureux.

Le bain de Malatili (Hamam el-Malatili), Salah Abou Seif, 1973

Dans le bain turc du quartier, un jeune étudiant issu de la campagne est séduit par un peintre existentialiste. Il est en même temps amoureux d'une prostituée qui avait fuit son village pour chercher du travail dans la ville. Poursuivie par son oncle qui veut la tuer pour avoir souillé le nom de sa famille, elle succombe à son sort, et meurt une nuit d'été, assassinée dans un bois avoisinant.

Étrangers (Ghoraba'), Saad Arafa, 1973

Nadia est une diplômée de l'université qui voue une grande admiration à son professeur, qui prend la science et la Raison comme modèles absolus. Le frère de Nadia est un extrémiste musulman qui veut l'empêcher de fréquenter ce milieu laïc mécréant, mais qui en même temps succombe à la séduction de sa voisine. Le professeur revient frustré d'un voyage en Europe où il découvre la fausseté de l'Occident et son esprit scientifique mis au service de la destruction et de la guerre. Il se donne la mort en signe de révolte et de découragement.

Le jardin du passé (El-Sokareya), Hassan El-Imam, 1973

Troisième et dernière partie de la trilogie de Mahfouz. Les petits-fils de Ahmad Abdel Gawad affrontent de nouvelles déceptions amoureuses et politiques. Des mariages et des divorces surviennent dans la famille. A l'échelle politique, au régime libéral, font face les groupes antagonistes, communistes et islamistes, auxquels appartiennent les descendants de la famille. La mort de Ahmad Abdel Gawad met fin à une époque de luttes et de revendications nationales.

Bodour, Nader Galal, 1974

L'amour lie un petit fonctionnaire issu du quartier des musiciens populaires à une jeune voleuse repentie. Lorsque la guerre du 6 octobre éclate, il part en guerre laissant sa bien-aimée entre les mains de sa voisine, chanteuse populaire et directrice d'une troupe de danseuses de ventre. Le jeune soldat est porté disparu. Mais sa fiancée l'attend refusant de croire qu'il est mort. Plusieurs scènes montrant la solidarité du peuple aux temps de crise.

Le porteur d'eau est mort (El-saqqa mat), Salah Abou Seif, 1977

Dans un quartier populaire, un porteur d'eau veuf et père d'un fils unique et un croque-mort solitaire et coureur de jupons sont liés d'amitié. Ce dernier meurt à la suite d'une surdose de drogue, et le porteur d'eau le remplace dans son métier funèbre malgré sa réticence à tout ce qui touchait au thème de la mort. C'est grâce à ce nouveau métier qu'il retrouve sa paix intérieure.

Marions-nous vite mon amour (Ila el-maazoun ya habibi), Mohammad Farid, 1977

Dans la *hara* homogène et paisible, une histoire d'amour est contrecarrée par les convoitises d'un homme d'affaire jaloux. Les habitants de la *hara* se font un devoir de réunir les amoureux et de dévoiler le complot du méchant.

Al-Akmar, Hicham Abul-Nassr, 1978

La vieille mosquée du quartier est menacée d'être démolie par les autorités. Grâce à la résistance des habitants du quartier, et surtout d'une vendeuse ambulante, la mosquée est sauvée, et le quartier se débarrasse d'un trafiquant de drogue et d'un voleur professionnel qui le terrorisait.

Attention, Messieurs (Intabehou ayoha l-sada), Mohammad Abdel Aziz, 1980

Galal et Aida sont fiancés depuis plusieurs années et cherchent vainement un appartement pour se marier. Antar, un nouveau riche ignorant, demande Aida en mariage. Désespérée, elle accepte sa demande et abandonne son fiancé, professeur d'université démuné. Elle quitte donc son quartier pauvre et s'installe dans un quartier résidentiel élégant. L'ignorance de son mari, et son comportement vulgaire ne tarderont pas à la répugner.

Al-Batiniyya, Hossam Eddine Moustafa, 1980

Dans ce fameux quartier du trafic de drogue, Warda, la propriétaire d'un café populaire tombe amoureuse d'un trafiquant et donne au monde un enfant illégitime. Le grand-père enlève secrètement le bébé et prétend qu'il est son propre fils. Pour se venger du père de son amoureux, Warda tue l'enfant.

Cinq portes (Khamsa bab), Nader Galal, 1983

Adaptation très libre du film de Billy Wilder, *Irma La douce*. Dans le quartier de la prostitution, un policier viré de son travail tombe amoureux d'une mère prostituée. Ensemble, ils font face au maquereau, qui est aussi trafiquant de drogue, et aident la police à l'arrêter.

Adieu Bonaparte (El-wadaa ya Bonaparte), Youssef Chahine, 1985

Le film retrace la campagne d'Egypte de Bonaparte en 1798 vue sous le regard d'une famille d'Alexandrie composée du père, de la mère et de trois fils dont Aly, le poète et Yehia, le plus jeune. Accompagnant Bonaparte qui se pose en libérateur, le général Caffarelli, homme de science et de culture, se lie d'amitié avec les deux jeunes gens réfugiés au Caire avec leur famille. Blessé mortellement pendant le siège de St Jean d'Acre, Caffarelli, déçu par la trahison de l'idéal révolutionnaire de Bonaparte, laissera à Aly un souvenir bouleversant qui marquera le jeune homme à jamais.

La danseuse et le percussionniste (Al-raqisah wa-l-tabal), Achraf Fahmi, 1984

Un tambourinaire entraîne une danseuse médiocre des foires religieuses pour devenir une danseuse du ventre célèbre. Il refuse de l'épouser, en pensant que le mariage les empêchera d'atteindre leur but. Séparés, elle devient effectivement célèbre, et lui, il sombre dans la dépression et la toxicomanie.

Le Sixième Jour (El-yom el-sades), Youssef Chahine, 1985

Saddika est la grand-mère d'un enfant de 6 ans atteint de choléra. Elle quitte son quartier populaire et l'emmène dans un voyage par le Nil, vers Alexandrie, pour essayer de le sauver. L'enfant meurt au sixième jour.

Les gueux (Al-Harafiche), Hossam Eddine Moustafa, 1986

Le *futuwa* du quartier, marié à une riche propriétaire issue d'une famille turque, se tourne contre les pauvres habitants qu'il est supposé défendre. Ses deux fils suivent ses pas, l'aîné est intègre et cherche à restaurer la justice, le cadet cherche à s'enrichir aux dépens des démunis.

La faim (Al-gou'), Ali Badrakhane, 1986

Fin du XIXe siècle, dans un quartier du vieux Caire. Deux frères, l'un faible et intègre, l'autre costaud et malhonnête. Le costaud devient le protecteur du quartier, mais il se tourne contre les intérêts de ses habitants. Le faible mène un groupe de révoltés, insurgés contre l'injustice du *futuwa* légitime, et gagne la bataille.

La dernière histoire d'amour (Lelhoubb qissa akhirah), Raafat El-Mihi, 1986

Salwa est mariée à un homme cardiaque, condamné à mourir. Superstitieuse, elle cherche désespérément un remède chez les cheikhs musulmans et les saints chrétiens. Afin de vivre avec elle ses derniers moments en paix, son mari la convainc qu'il est miraculeusement guéri. Lorsqu'il finit par mourir suite à une crise cardiaque, elle s'effondre et reconnaît son erreur.

Jour doux, jour amer (Yom mor, yom helw), Khairy Bichara, 1988

Dans le quartier de Choubra, une mère, ses trois filles et son unique fils de 10 ans vivent dans la misère. Une des trois filles se marie à un menuisier opportuniste et délinquant qui ne tarde pas à séduire sa belle-sœur. Celle-ci se suicide et le mari fuit l'appartement de la famille après le sinistre. La mère, toujours présente pour ses enfants, travaille comme couturière et comme pleureuse dans les funérailles du quartier à l'occasion. Malgré la misère et les malheurs qui s'abattent sur la famille, une nouvelle naissance ou le retour du fils perdu remet le sourire sur les lèvres des personnages.

Crabe (Kaboriya), Khairy Bichara, 1990

Hassan Hodhod est boxeur. Il rêve d'être qualifié un jour pour les Olympiades, mais se contente de participer aux matchs organisés dans son quartier. Le hasard le met sur le chemin de Houria, une femme milliardaire qui l'invite à jouer pour ses invités des matchs généreusement payés. Houria tente de séduire Hassan, qui refuse de succomber à son charme, et se voit chasser de cet Eden infernal. De retour dans son quartier, il retrouve ses amis et sa bien-aimée et avec eux la joie de vivre et de rêver.

Mendiants et orgueilleux (Shahateen wa nobalaa), Asma El-Bakry, 1991

1945 : dans un quartier populaire délabré vivent Gohar, ex professeur d'université, Yakan son disciple et Kordi le faux intellectuel. Gohar tue une prostituée, sans raison logique, et avoue son crime au jeune commissaire de police qui cherche des preuves pour l'arrêter. Lorsque les bombes américaines sont lancées sur Hiroshima et Nagasaki, le jeune commissaire de police abandonne son travail et rejoint le groupe des errants.

Le Kit Kat, Daoud Abdel-Sayed, 1991

Kit Kat est le nom d'un quartier populaire du Caire. Tiré d'un roman de l'écrivain Ibrahim Aslan, c'est l'histoire du musicien aveugle, Cheikh Housni, qui désire faire oublier son handicap en commettant des actes apparemment absurdes, comme d'emprunter la moto de son voisin et de tout casser dans le quartier... Autour de lui, des personnages en crise promènent leurs désirs refoulés et leurs malheurs. Seul Housni est capable.

Aïe Aïe, Saïd Marzouk, 1992

Al Sayed al Wazir (littéralement Monsieur le ministre), un pauvre retraité, rêve d'avoir des funérailles somptueuses à sa mort. Lorsqu'il se fait soigner à l'hôpital, il meurt après avoir lu la facture. L'hôpital refuse de livrer le cadavre à sa fille Zeinab. Elle confie la tâche de voler le cadavre de son père à deux femmes criminelles. Le lendemain, un ministre assassiné se retrouve dans la morgue de l'hôpital, et c'est le cadavre du ministre qui sera volé par mégarde! Le médecin livre le cadavre du père de Zeinab aux autorités. Les obsèques ont enfin lieu et le cadavre du pauvre homme est enterré au cimetière des aristocrates.

Les violettes sont bleues (Leih ya banafseg), Radwan El-Kachef, 1993

Quatre amis dont trois sont restés dans le quartier et le quatrième est parti à la recherche de l'aventure et de la fortune. Ahmad prépare des repas pour emporter sur une sorte de cuisine ambulante, Sayed travaille dans un laboratoire et vole les animaux pour les revendre, Abbas épouse une femme qui aime son ami Ahmad. Enfin, Ali Bobby, image de la réussite sociale, retourne au quartier touché par une balle au cœur, et meurt dans les bras de ses amis. Chassé-croisé d'émotions et de situations dramatiques, qui met en scène un ensemble de personnages marginaux, en quête de bonheur. Les trois amis décident de former un groupe de chanteurs de noces pour retrouver la joie de vivre dont ils ont été privés toute leur vie.

Les démons de l'asphalte (Afareet el-asphalte), Oussama Fawzi, 1995

Chronique de la vie d'une famille écrasée par la pauvreté, mais rêvant toujours d'évasion et d'ascension sociale. Un chauffeur de taxi romantique, amoureux d'une jeune fille bourgeoise et bien éduquée, la mère du chauffeur qui trompe son mari, la sœur, vieille fille malgré sa beauté, qui se défoule sur sa voisine, qui elle aussi trahit son mari, le tout sur fond de récits des Mille et Une Nuits racontés par le barbier du quartier.

Mit Fol, Raafat El-Mihi, 1996

Deux amoureux décident d'abandonner leurs parents et de chercher un père riche pour les adopter. Lorsqu'ils trouvent enfin un père adoptif, ils doivent prétendre être frère et sœur et se plier aux caprices du nouveau père.

Amérique Abracadabrante (America chika-bika), Khairy Bichara, 1996

Un groupe d'Égyptiens en Roumanie attend désespérément d'obtenir des visas pour les Etats-Unis. Un mécanicien, un tailleur, une danseuse du ventre, un chômeur, une petite fonctionnaire dans une banque de province, sont abandonnés sur les frontières avec la Hongrie, après avoir été volés par un escroc qui les exploitait. Après de nombreuses déceptions et mésaventures, ils décident de retourner en Égypte et de renoncer au rêve fallacieux d'immigration.

Le paradis des démons (Ganet el-shayateen), Oussama Fawzi, 1999

Un groupe de délinquants, abandonnés à leur destin dans l'effroyable nuit cairote, se promène à travers la ville en emmenant le cadavre d'un ami mystérieux qu'ils pensent être endormi. Une fois que la réalité de sa mort est découverte, il s'avère aussi qu'il est le père respectable d'une famille bourgeoise. Lorsque le cadavre retourne à la famille, les amis décident de le récupérer, de vendre ses dents en or, et de reprendre la balade nocturne et démente en compagnie du cadavre.

La Ville (Al-madina), Yousri Nasrallah, 2000

Fils d'un marâcher, Ali est comptable dans une boucherie gouvernementale au Caire au marché de Rod El Farag. Son rêve est de devenir comédien et il est passionné de théâtre. Le père d'Ali rêvait pour son fils de l'Arabie saoudite, ce sera la France. A Paris, il gagne sa vie en participant à des combats de boxe truqués. Ali ne veut plus tricher et envoie son adversaire au tapis. Alors ses protecteurs tentent de le faire

assassiner. Au seuil de la mort, le jeune homme est hospitalisé, et sort de son coma totalement amnésique. Il retourne en Égypte restant convaincu de devenir comédien.

Le Magicien ou la théorie du bonheur (El-Saher), Radwan El-Kachef, 2001

Mansour Bahgat est un magicien qui a cessé de pratiquer la magie. Il célèbre sans cesse la vie et tente par tous les moyens de briser les chaînes de la misère qui étouffent les pauvres. Fort de sa théorie sur le bonheur, il n'en est pas moins affecté d'une angoisse obsessionnelle pour sa fille, une jeune adolescente éclatante de beauté.

*Les titres en français respectent les traductions proposées dans : *Égypte 100 ans de cinéma*, sous la direction de Magda Wassef, Institut du Monde Arabe, Paris, 1996. Les films sont classés par ordre chronologique.

**Les synopsis sont librement inspirés des résumés publiés par Mahmoud Kassem, *Dalil al-aflam fil karn el-eshrin fi Misr wal alam el-arabi (Guide des films du XX^e siècle en Égypte et dans le monde arabe)*, Éditions Madbouli, le Caire, 2002.

Annexe 2
Photos de film



1- La Volonté, K. Sélim, 1939



2- Les Apparences, K. Sélim, 1945



3-4 Le marché noir, K. Telmissany, 1945





5- Ton jour viendra, Salah Abou Seif, 1951



6- La sangsue, S. Abou Seif, 1957



7- L'impasse du mortier, Hassan El-Imam, 1963



8- Le jardin du passé, Hassan El-Imam, 1973



9- La danseuse et le tambourinaire, A. Fahmy, 1984



10- Adieu Bonaparte, Y. Chahine, 1985



11- La faim, A. Badrakhane, 1985



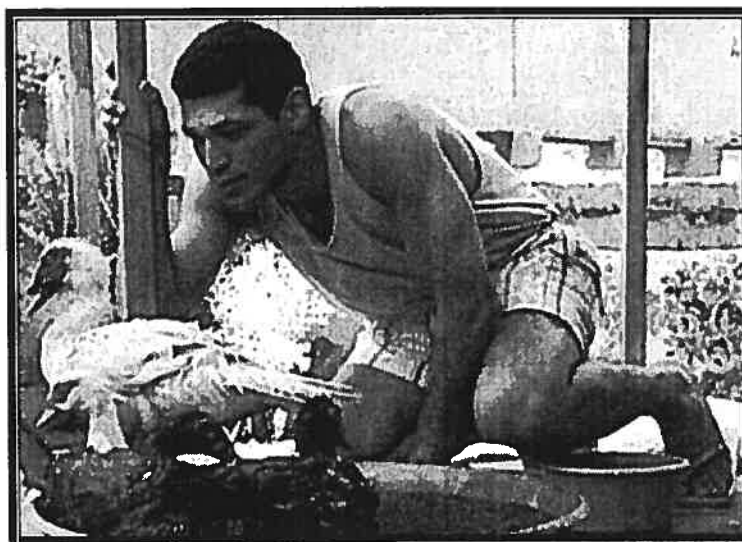
12-*Le sixième jour*, Y. Chahine, 1986



13- Les démons de l'Asphalte, O. Fawzi, 1995



14- Le paradis des démons, O. Fawzi, 1999



15- La Ville, Y. Nasrallah, 2000