

Un cinéaste marocain au Caire

Moumen Smihi



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ema/1203>

DOI : [10.4000/ema.1203](https://doi.org/10.4000/ema.1203)

ISSN : 2090-7273

Éditeur

CEDEJ - Centre d'études et de documentation économiques juridiques et sociales

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1991

Pagination : 49-62

ISSN : 1110-5097

Référence électronique

Moumen Smihi, « Un cinéaste marocain au Caire », *Égypte/Monde arabe* [En ligne], 8 | 1991, mis en ligne le 08 juillet 2008, consulté le 07 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ema/1203> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ema.1203>

Ce document a été généré automatiquement le 7 juillet 2022.

Tous droits réservés

Un cinéaste marocain au Caire

Moumen Smihi

- 1 Moumen Smihi est né à Tanger en 1945. Après des études cinématographiques à l'IDHEC, à Paris où il participe au séminaire de Roland Barthes, il se fait connaître par un court métrage, *Si Moh pas de chance* (1971), qui sera suivi par *El Chergui* (1976), *44 - les récits de la nuit* (1982) et *Le caftan d'amour*, projeté au festival du Caire de 1988. En 1990-91 il réalise en Égypte *La Dame du Caire* (« l'histoire d'une star égyptienne ») avec des artistes égyptiens : Yousra, Gamil Ratib, Abdeiaziz Makhioun et le musicien Georges Kazazian. La revue *CinémAction* a publié un témoignage de M. Smihi, qui apparaît d'autre part dans le livre sur Tanger de Daniel Rondeau.
- 2 « Je suis venu au Caire, dit Moumen Smihi, par conviction, ou par désir, plus exactement. » Comment un cinéaste marocain, à un moment de sa carrière, a-t-il été amené à désirer réaliser un film en Égypte, et à se battre pendant plusieurs mois, pendant plusieurs années pour y parvenir ? Quelle est donc, pour lui, l'importance de l'Égypte, ou du Caire en particulier, comment perçoit-il le cinéma égyptien ? Plus généralement, quel pouvoir d'attraction, ou de répulsion, le cinéma égyptien exerce-t-il sur la culture cinématographique maghrébine, sur la culture cinématographique marocaine ?
- 3 Telles étaient les questions proposées à Moumen Smihi, comme point de départ aux réflexions qu'il a présentées lors d'une séance du séminaire « Connaissances de l'Égypte », le 22 janvier 1991 – « Cinéma arabe, cinéma égyptien » – et qu'il a prolongées quelques semaines plus tard au cours d'un entretien, en revenant sur son itinéraire personnel – « Mise en mémoire ».
- 4 Propos recueillis et présentés par Jean-Charles Depaule.

Cinéma arabe, cinéma égyptien

- 5 Aujourd'hui il est important de fonder l'histoire du cinéma arabe selon une perspective qui serait proche de l'histoire de la littérature. On ignore qu'il y a une histoire du

cinéma arabe, à l'image de celle de la littérature arabe, d'un point de vue sociologique en tout cas.

- 6 Nous savons que les traits communs du Monde arabe sont la langue, la religion, la cuisine pour certaines régions, etc. Mais l'histoire de la littérature est le trait d'union le plus fort. J'appartiens à une génération pour laquelle celle-ci, depuis l'école primaire, dans les familles, du moins dans les familles de lettrés, existait sans aucune appartenance nationale. En effet elle était perçue comme d'abord propre à une culture. Je n'ai appris que beaucoup plus tard le lieu de naissance ou la nationalité d'écrivains tels qu'Al-Ma'âri ou Eliyya Abû Mâdi ou Salama Mûsa : j'ignorais s'ils étaient syriens ou irakiens ou égyptiens... Ils étaient des points de repère, des données de l'histoire littéraire arabe. Il serait très important pour nous, Marocains ou Égyptiens, de mettre aujourd'hui en perspective l'histoire du cinéma dans cette optique.
- 7 Il y d'abord la naissance du cinéma dans les pays arabes, selon un processus identique à Rabat, à Tunis, à Alger, au Caire, à Damas et à Beyrouth. C'est-à-dire l'arrivée d'opérateurs des compagnies cinématographiques françaises, américaines... Et très vite, en relation avec ceux-ci, les opérateurs locaux prennent la relève. En Égypte ce sont les frères Lama, Mesguich au Maroc, cheikh Chicly en Tunisie.
- 8 Les premiers « filmeurs » du monde arabe sont donc des opérateurs, qui font partie des inventeurs du cinéma (c'est l'époque des frères Lumière en France), et qui, au Maghreb du moins, sont ensuite relayés par les militaires et les contrôleurs civils. Cette période, qui correspond à la naissance du muet, je propose qu'on la considère comme la période « anthropologique » du cinéma arabe : à la lecture des catalogues des compagnies Lumière, Pathé et Gaumont, et des compagnies américaines on se rend compte que ces opérateurs, civils ou militaires, ont couvert l'ensemble du Monde arabe au début du siècle.
- 9 Il y avait là des films, dont beaucoup ont disparu, sur des villes, des territoires, des tribus et sur l'évolution du territoire arabe en général. Et je tiens à souligner l'importance de ce cinéma parce que nous le refoulons. Il est pour nous honteux de voir comment étaient les villages au début du siècle en Égypte ou au Maroc, filmés par les armées coloniales... C'est une dénégation, le refus d'une image, certes déformée, naïve, primitive, séduisante, pauvre..., mais qui est une image de soi.
- 10 La deuxième période est celle de l'âge d'or des studios, qui ne sont pas, contrairement à ce que l'on attend, seulement égyptiens, cairotes (les studios cairotes étaient l'âge d'or de l'âge d'or) : des tentatives similaires ont existé dans d'autres pays arabes, par exemple dans les années quarante à Casablanca, dont on voulait faire le Caire de l'Occident arabe, avec des capitaux franco-marocains. Ainsi une quarantaine de longs métrages a été tournée à cette époque, surtout en arabe dialectal marocain. Certains sont de véritables chefs-d'œuvre. Je cite toujours *Les noces de sable* d'André Swoboda, et *La septième porte*, sur un scénario et un dialogue de Jean Cocteau (et avec sa voix). Ces films sont vraiment de petits chefs-d'œuvre, que je considère comme marocains et comme arabes.
- 11 L'âge d'or s'identifie néanmoins au Caire, où, pour alimenter l'ensemble des pays arabes, a été réalisée la production massive que l'on sait. Celle-ci a constitué un phénomène sociologique très riche, loin d'être épuisé, dans le sens où le cinéma du Caire, les studios du Caire sont arrivés à produire, pour l'ensemble des pays arabes, un

monde cinématographique dans lequel, au-delà d'un dialecte régional, l'ensemble de la population arabe se reconnaissait tout à fait.

- 12 La troisième période, à partir des années cinquante, serait marquée par la naissance de ce qu'on appelait « le nouveau cinéma ». Celui-ci est lié, pour l'aire arabe, à l'apparition des nouveaux cinémas dans des pays devenus indépendants, chaque pays arabe commençant à essayer d'avoir une cinématographie nationale avec des champs de travail très variables. Mais on se rend compte aujourd'hui qu'aucun d'entre eux n'a réussi à créer une centralité cinématographique comme Le Caire. On ne le dit pas assez (et du coup on risque de s'enfermer dans la *mahaliyya*, dans le régionalisme), ces étapes du cinéma arabe correspondent exactement à l'histoire du cinéma mondial : après le muet, après l'âge d'or des studios hollywoodiens, italiens, le nouveau cinéma a été une façon pour beaucoup de metteurs en scène en Europe, à partir de Roberto Rossellini, de ne plus se comporter comme Hollywood l'avait enseigné. La rupture radicale accomplie par Roberto Rossellini consistait à affirmer : il est possible de réaliser des films avec la même puissance, mais en dehors d'un studio. Et pas seulement du point de vue du mode de tournage, de l'économie des films ou de la technique, mais du point de vue du discours cinématographique. Rossellini fait venir Ingrid Bergman de Hollywood, des « usines de rêves », et l'amène chez les maçons de Sicile pour réaliser *Stromboli*, l'amène en Allemagne et c'est *Allemagne année zéro...* Et que voit-on ? Une star hollywoodienne qui soudain n'a plus la langue de bois des films hollywoodiens.
- 13 À partir de Roberto Rossellini donc, puis avec le néo-réalisme italien, la nouvelle vague française et le cinéma japonais, le « cinéma nouveau » rompt complètement avec le cinéma de studio. C'était totalement nouveau, du point de vue de la conception, de la perception de l'histoire du cinéma elle-même. La fracture qui s'est opérée dans les années cinquante, grâce notamment à Henri Langlois à la Cinémathèque de Paris, a consisté à ne plus considérer seulement le cinéma comme un ensemble de produits des fameuses usines de rêves américaines, mais comme un fait historiquement culturel, ce qui a d'ailleurs entraîné la réévaluation des produits de ces usines de rêves, et a fondé – justement – une histoire du cinéma, le cinéma comme histoire (comme on dit l'histoire de la littérature, ou la littérature comme histoire).
- 14 Dans le monde arabe, on constate la même évolution. Le nouveau cinéma y est né à partir du moment où, dans un certain nombre de pays devenus indépendants, on s'est mis « spontanément » à tourner hors des studios, et selon les normes du nouveau cinéma européen. Un même geste, encore une fois, a eu lieu au Maroc, en Algérie, en Tunisie, au Liban, en Syrie, en Égypte aussi, un certain nombre de films, de metteurs en scène, se sont inscrits contre le discours des studios. À Beyrouth, à Alger, à Casablanca, des films ont été réalisés dans les rues, avec des non professionnels, comme Visconti avait réalisé *La terra trema*, ou Rossellini *Stromboli*.
- 15 Enfin, la dernière étape, à laquelle nous sommes actuellement, est celle du « paysage audiovisuel » arabe. Aujourd'hui on a le sentiment que, dans tous les pays arabes, on est à l'heure des médias. Les réponses sont à la fois diversifiées et coordonnées, car chaque paysage audiovisuel national répond d'abord à des besoins politiques, sociologiques et économiques spécifiques, et, en même temps, reste forcément branché sur un paysage arabe : à Rabat, à Tunis ou à Beyrouth, vous verrez qu'à la télévision, après les informations et les publicités purement locales, on passe tout de suite au film égyptien. Les films égyptiens ne sont pas perçus d'ailleurs nécessairement comme égyptiens, mais simplement comme arabes.

- 16 La deuxième réflexion que je souhaitais proposer est centrée sur le thème que j'ai déjà évoqué : l'histoire du cinéma et celle de la littérature. Dans le monde arabe, même quand on parle culturellement du cinéma, c'est ou péjorativement ou avec condescendance. Il n'est pas perçu comme un art, comme une culture, alors que la littérature a un caractère sacré – et la différence est radicale avec l'histoire occidentale aujourd'hui, où le cinéma est un fait culturel comme la littérature et la musique. Ce n'est pas du tout le cas dans la société arabe, ni du point de vue du praticien – critique, producteur, ou réalisateur – ni de celui du spectateur ou du chercheur, de l'universitaire. Le cinéma reste une sorte de pratique un peu bizarre, anonyme. La production mondiale étant la plus présente, il y a une étrangeté, culturelle et sociologique – c'est le cinéma de la société de *l'autre* et pas de la mienne. Et quand il intervient du côté de la culture « à soi », c'est-à-dire lorsqu'il s'agit du cinéma égyptien, ou marocain, la distance demeure : le cinéma est perçu comme un divertissement, comme une légèreté, et éventuellement, par pure condescendance journalistique, comme un art, *fann*, mais jamais comme histoire.
- 17 Conséquence ou raison de ce phénomène (elles sont mêlées) : une ignorance complète. Le public, l'intellectuel arabes ignorent l'histoire du cinéma ou le cinéma comme histoire. Ils ignorent l'existence et la force du muet, les metteurs en scène majeurs du cinéma américain, italien, japonais, français, ils ne connaissent pas Godard, n'ont pas connu Pasolini et Rossellini. Et la pratique cinématographique en souffre énormément. Dans le monde arabe il n'y a pas eu, il n'y a pas, à l'heure qu'il est, une culture cinématographique. On connaît Balzac, Dostoïevsky, mais on ne connaît pas Ozu, on ne connaît pas Griffith, or il est très difficile pour un metteur en scène de faire des films sans connaître celui-ci – je parle de façon métaphorique, bien sûr – comme il est très difficile pour un écrivain d'écrire s'il n'a pas lu Balzac.
- 18 Ce lien, entre l'histoire de la littérature et l'histoire du cinéma, pose un enjeu assez important, qui est celui de l'identité culturelle arabe. Parce que comme je l'ai signalé dans ma première réflexion, l'histoire de la littérature a *fait* l'histoire d'une communauté et d'une culture, celle du cinéma aussi, d'une certaine façon (le cinéma égyptien a été reçu par l'ensemble des pays arabes). Mais celui-ci, qui est la culture de la modernité, reste marginal, négligé, ou même refoulé – un refoulé peut-être très important, quand on pense à la relation de l'Islam à l'image. En tous cas ce « manque à savoir » est assez dangereux, assez grave.
- 19 Il nous reste, dans la culture arabe, à introduire le cinéma d'une façon puissante. Comme puissance. Au même titre que la littérature ou la musique. C'est ce que font *Bab al-Hadid*, *Qandil Umrn Hachim* ou *Rudda Qalbi de Zulfikar*. Et cela me semble beaucoup plus fondamental que les articulations en termes d'écoles, de styles, qui ne sont pas essentielles.
- 20 La troisième réflexion que je souhaitais évoquer concerne le positionnement du cinéma égyptien proprement dit, du cinéma arabe, par rapport au cinéma. À mon sens la « lecture » du cinéma égyptien, ou arabe, n'a pas été faite. Et il me semble que la voie royale serait ce que Barthes a entrepris dans *Mythologies*. Pour ma part – et le cinéma égyptien me passionne de ce point de vue – j'aimerais beaucoup une lecture qui consisterait essentiellement à repérer les mythologies actuelles de la société arabe, de la société égyptienne, mais telles qu'elles sont articulées spécifiquement par le cinéma. Roland Barthes avait fait des mythologies « sociologiques » (Mendès-France et le lait, la

- DS 19...). On pourrait entreprendre une mythologie cinématographique. Et s'interroger sur les mythes qui sont créés, développés, consacrés par le cinéma égyptien.
- 21 Peut-être avez-vous présent à l'esprit ce que Barthes écrivait à propos de celui de Garbo, ou sur le fonctionnement de *Sur les quais* de Kazan. Je me rappelle la façon dont il avait analysé une figure rhétorique, qu'il appelle la vaccine, à l'oeuvre dans ce film. Dans *Sur les quais*, une histoire de dockers qui se passe à New-York, le rapport principal est une lutte de classes, or l'auteur l'évacue au profit de rapports secondaires, c'est-à-dire des conflits entre des gangs qui s'entretuent. Le film est très important, il est sur le plan dramatique réussi, mais rhétoriquement faux, car il évacue ce qui est fondamental. Marlon Brando, qui joue le rôle principal est formidable, mais faux. C'est un exemple. Dans la culture arabe, nous avons une forme rhétorique qui s'appelle le mode de l'exagération. Il serait possible d'appliquer cette catégorie au cinéma égyptien, et au cinéma arabe en général, en cherchant quels sont tous les modes de l'exagération du jeu, du sentiment, de la narration, de l'expression, etc.
- 22 Pour exclure le cinéma égyptien (ou même le cinéma indien et le cinéma du Tiers-Monde en général) de l'histoire du cinéma on prétexte qu'il est mélodramatique. « Mythologiquement », il pourrait se révéler extrêmement riche. Il ne serait pas à inclure intégralement dans cette histoire du cinéma, comme un cinéma de réalisateurs, mais du côté d'une sociologie du cinéma. Sur ce sujet, avec beaucoup de mes amis le malentendu est total. L'intellectuel arabe crache sur le cinéma égyptien qui représente pour lui, fondamentalement, un lieu d'aliénation, alors qu'une lecture « barthésienne », mythologique, certes repère ses aliénations, mais, en même temps, ne le réduit pas à une nullité, puisqu'il est source d'un discours inventif et inventeur. Il est possible de faire une telle lecture, où John Ford et Elia Kazan s'équilibrent avec Salah Abou Seif, Chahine, Atef Salem et Zulfikar.
- 23 Mon itinéraire personnel recoupe entièrement ces réflexions. À Tanger, au Maroc, par la scolarité j'étais dans l'histoire de la littérature arabe. Et je ne percevais pas le cinéma comme « culture ». Je ne l'ai perçu comme « thèmes » qu'à Paris, à la Cinémathèque. Je dirai qu'au Maroc je savais que le cinéma existait. Mais j'ignorais qu'il y avait une histoire du cinéma, qu'il y avait des réalisateurs, qu'il y avait des films. Par ailleurs le cinéma égyptien était la toile de fond, évidente et automatique. Je l'ai reçu comme la formulation arabe du cinéma. Cependant, très vite, à partir de la pratique, en France, en Europe, j'ai constaté que le cinéma égyptien ou arabe, comportait très peu – je ne dis pas « pas du tout » mais « très peu » – de films de réalisateurs. Mais le travail de Barthes m'a permis de ne pas évacuer le cinéma égyptien par un geste de mépris, en disant « c'est une production commerciale ».
- 24 Il y a une production commerciale américaine (ou française), dont Barthes a dégagé des choses merveilleuses. Ses recherches m'ont aiguillé vers le cinéma égyptien, comme terrain de lecture et de sociologie. Un terrain passionnant. Le recoupement avec la pratique s'est produit à partir du moment où la nécessité, disons technique, la nécessité économique, le marché, m'ont fait entrevoir qu'il fallait passer par le terrain égyptien, qui se caractérise par la *massivité* de sa production et de son expérience – au Caire il y a une accumulation importante de la pratique cinématographique qui permet un « retour » sur la culture arabe en tant qu'ensemble.
- 25 Et ce qui m'intéresse beaucoup aujourd'hui, c'est de me situer comme réalisateur arabe – marocain, non-égyptien, peu importe, mais arabe. Et, à partir du terrain cinématographique égyptien, de travailler à la recherche d'un cinéma arabe. Pour moi,

maintenant, tout le cinéma égyptien, y compris moi-même, Marocain filmant en dialecte égyptien, ne constitue pas un phénomène idiolectal, un phénomène de langue particulière. Mais plutôt un choix stylistique. Travailler en Égypte, avec le dialecte égyptien, m'excite autant que de voir un film de Pasolini ou de Rossellini, tourné en Sicile, en patois sicilien, ou en patois de la banlieue romaine. Pour moi, le « patois » marocain, ou le « patois égyptien », ce n'est pas différent.

- 26 Je sais bien que cette façon de poser le problème de la langue dans le monde arabe est nouvelle. Et je rencontre une grande résistance de la part des intellectuels, à cause de la sacralité de la langue.
- 27 Il existe, je l'ai dit, une production égyptienne massive, dont la lecture est d'ordre mythologique et une production plus rare, qui appartient, elle, à l'histoire du cinéma, celle des films de réalisateurs, comme Chahine, Abou Seif (Chadi Abdel Salam, également), mais aussi un certain nombre d'autres, qui ne sont pas « travaillés » du point de vue de l'histoire, qui n'ont pas été évalués, par exemple un metteur en scène comme Zulfikar qui est très « viscontien », mais on ne le sait pas. Et le sous-développement est un obstacle, nous n'avons pas les moyens de fonder cette histoire du cinéma arabe : on n'a pas de cinémathèques, on n'a pas ramassé tous ces films, on ne peut pas les « lire ». Je dis cela en pensant à une actrice fantastique, Rokaya Ibrahim, la Garbo égyptienne. On l'a redécouverte, par hasard. Elle était réellement, bien avant toutes les autres stars connues, une Garbo du muet, photogénique, un vrai mythe.
- 28 Je rêve volontiers d'une situation similaire à « l'entrisme » qui a existé dans le cinéma américain : le cinéma hollywoodien a été fait – en grande partie – non pas par des « faiseurs de films », mais par des gens qui étaient un peu clandestins et par des réalisateurs européens récemment arrivés aux États-Unis et pas définitivement installés. Jean Renoir, évidemment, qui a tourné des films superbes à Hollywood. Mais surtout des gens comme Fritz Lang, Sternberg, William Wyler... Quatre ou cinq sont importants. Hitchcock, le grand Hitchcock n'est pas américain, c'est un Anglais qui a réussi à Hollywood.
- 29 En effet je rêve de situations similaires par rapport à la massivité égyptienne. Il y a des phénomènes extraordinaires, par exemple les actrices. Dans une société qui comprend pas mal d'aspects intégristes, certaines stars sont de véritables déesses pour les foules. Pas seulement en Égypte, mais dans tous les pays arabes. Elles ne le sont pas avec le *hijâb*, ni avec la mini-jupe non plus, mais selon un code très fin, très particulier.
- 30 Il y a une accumulation, ici en Égypte, qui devrait intéresser, d'une façon ou d'une autre, le metteur en scène arabe, et d'autant plus qu'au bout de trente années d'expériences, dans les pays nouvellement indépendants, les productions n'ont pas consisté en productions économiques, mais en « films d'auteurs », selon un certain mimétisme par rapport à l'Occident. Mais un « film d'auteur » n'est pas une opération simple, ni individuelle. Quand on dit de Hitchcock que c'est un auteur, il est dans une massivité. François Truffaut, qui est un auteur, n'est pas en dehors d'une massivité. Il est parti de la destruction de Hollywood en tant que système répressif de l'histoire du cinéma. Il a cherché à réaliser un cinéma avec une économie nouvelle, mais pas marginale, pas suicidaire en tous cas.
- 31 L'important est cette accumulation cinématographique très forte au Caire, que le metteur en scène arabe peut très bien faire évoluer. Et ce n'est pas une question de localité, de géographie. Je pense toujours à la comparaison avec le cinéma hollywoodien. Les studios se trouvaient à Los Angeles, les intellectuels, les agences,

l'administration et les banques étaient et sont toujours à New-York, où les décisions se prenaient, et pas à Los Angeles. Les distances pour la société américaine n'ont pas compté. Les metteurs en scène, les producteurs, écrivaient les scénarios et établissaient les devis des films dans le *Big Chief*, le direct New York-Los Angeles. Ils travaillaient pendant trois jours dans un train.

- 32 Casablanca est à beaucoup moins de trois jours du Caire et il n'y a pas le *Big Chief*. Mais il n'est pas nécessaire aujourd'hui de vivre au Caire pour réaliser un film arabe. On peut très bien habiter à Casablanca ou à Damas, et travailler à partir de la massivité égyptienne et sur elle. J'en rêve beaucoup en tout cas. Et j'essaie pour ma part de travailler dans cette direction, avec des stars qui sont effectivement des stars, mais de « retourner » les modes de production, à ma façon.

Mise en mémoire

- 33 On pourrait commencer par l'enfant-spectateur et poursuivre avec l'adolescent, l'étudiant. L'enfant-spectateur ce sont les années cinquante, dans une ville, Tanger, et épisodiquement Fès, pendant les vacances. Tanger était la ville cosmopolite, Fès était la ville impériale réduite au silence.
- 34 À Fès, il y avait la fameuse salle de Bou Jloud. En fait, le cinéma est lié à la grande avenue de Fès el-Jdid, dans la ville nouvelle, la ville européenne, que les Marocains fréquentaient très peu dans ces années-là. Les spectateurs marocains viendront dans les salles de la ville européenne seulement après l'indépendance. La topographie de Tanger était différente, car la ville se caractérisait par la co-existence d'espaces contenant chacun une salle de cinéma représentant une langue, une nationalité ou une appartenance culturelle. Dans la ville arabe même il y avait une salle spécialisée dans le film américain, le « Cine americano », une autre montrant exclusivement des films égyptiens, le « Vox », et le « Rif », spécialisé dans le cinéma indien. La plus vieille salle de cinéma et de théâtre, le « Cervantes », dans le quartier espagnol, ne projetait que des films en espagnol, notamment l'importante production de l'Amérique Latine, principalement celle du Mexique. Et puis dans la ville moderne il y avait les nouvelles salles spécialisées principalement dans le film français : le « Lux », le « Mauritania ».
- 35 Comme enfant-spectateur je fréquentais avec assiduité le « Vox », d'abord, parce qu'il se trouvait réellement dans mon espace quotidien, dans le quartier, presque dans la même rue, au tournant ; j'y ai découvert le film égyptien. Et le « Cervantes », où je voyais beaucoup de films espagnols, et des films de cinéastes importants (mais, je l'ai déjà dit, je ne pensais pas du tout au cinéma en termes d'auteur), de Bunuel notamment, de sa période mexicaine – et je me suis rendu compte que c'étaient des oeuvres de Bunuel... vingt ans après, à la Cinémathèque de Paris, chez Henri Langlois. *Subida al cielo*, (*La montée au ciel*, de Bunuel), au « Cervantes », était surtout un film commercial standard espagnol.
- 36 Très souvent les films égyptiens étaient sous-titrés en arabe et en français. J'allais à une école bilingue franco-arabe, qui faisait partie de ces établissements créés par les Français au Maroc qui s'appelaient les « Ecoles de fils de notables » – les lycées, les Marocains y avaient très peu accès, seuls les enfants de la très grande aristocratie, même pas de la bourgeoisie... et à la suite de la montée du mouvement nationaliste le protectorat avait ouvert une chaîne d'écoles dans les villes importantes où pour la première fois étaient accueillis des Marocains, uniquement des Marocains, mais

l'enseignement y était bilingue, arabe-français. Le film, pour moi, était étrangement à l'image de l'école... Il s'agissait pour l'industrie cinématographique égyptienne, en sous-titrant en arabe et en français, de pénétrer le marché maghrébin qui était supposé être francisé... – en français donc, et en arabe classique, même si le dialecte égyptien était compris par une très grande masse : c'était une volonté de rendre le film complètement perméable.

- 37 Pour l'enfant-spectateur que j'étais, le cinéma « Vox » était l'endroit où je pouvais voir des films qui étaient la représentation d'une image de soi ; c'est-à-dire de « ma » société arabe, même si le dialecte faisait un peu étrangeté. Ce n'était pas une étrangeté radicale. Pour nous l'égyptien était aussi étranger que le dialecte *fasi*, ou *marakchi*, avec lequel on n'avait aucune relation, surtout pendant la période coloniale. Mais le monde du cinéma égyptien était le monde arabe qui était le mien, par la langue, donc, par le vêtement, par l'architecture, par la psychologie, la structure de la parenté – les personnages polygames, par exemple... Les genres du film égyptien recoupaient entièrement la culture, au sens large du terme, de la société marocaine.
- 38 Il y avait les films religieux, qui pouvaient être exaltants. Je me souviens de l'un d'eux, célèbre à l'époque, *Zuhur al-islam (La naissance de l'islam)*. Il était extrêmement excitant, exaltant pour nous. Très naïf, complètement tourné en studio, avec beaucoup de fausses barbes, de moustaches collées, mais racontant l'avènement de l'islam. Un genre, rare au demeurant, mais qui a beaucoup marqué.
- 39 Le film de comédie était très populaire, avec des figures hilarantes, aussi importantes que Mac Senett, Chaplin, Buster Keaton..., qui nous faisaient le même effet. Je citerai Ismail Yassine, toute la série, *Ismail Yassine dans l'armée*, *Ismail Yassine au Sinaï*, *Ismail Yassine cuisinier*... C'était le plus populaire, il y avait aussi Choucoucou, qui était extrêmement naïf. Je crois qu'ils formaient un groupe, Choucoucou et Ismail Yassine – beaucoup plus tard j'ai découvert ici, au Caire, un personnage fantastique, Ali al-Qassar, qui jouait le rôle d'un portier soudanais. Il se grimait en noir et, en même temps, il se mettait une toute petite barbiche à la saoudienne. Il parlait en arabe « petit nègre » (il l'imitait), il était tordant ! On en passe beaucoup à la télévision égyptienne actuellement. Et Naguib al-Rihani, bien sûr, qui me faisait beaucoup rire.
- 40 Le troisième genre, fascinant pour moi enfant-spectateur, c'est le genre..., je dirai « socio-policier » : tous les films « de » Farid Chawqi, le mauvais, le méchant, le trafiquant de drogue, le gangster ; et Anwar Wagdi, bien sûr, et le trio Omar Charif, Faten Hamama, Ahmed Ramzi. Pas tout à fait policier, pas tout à fait social : entre les deux, mixte. Vraiment socio-policier, plutôt que « néo-réaliste ». C'était, culturellement, très proche de la société marocaine, cependant dans l'ordre de l'imaginaire cinématographique : ça n'avait pas de réalité sociologique.
- 41 Le cinéma était un espace un peu pervers. Dans mon enfance, il était lié à la perversion. Mon milieu était très religieux, dans ma famille le cinéma était du côté de l'interdit. S'il n'était pas *muharram*, prohibé, il était au moins *makrûh*, répréhensible. Il fallait beaucoup insister, même bagarrer pour aller voir un film. On invoquait le prétexte de la religion ou de la culture. Pour *L'Avènement de l'islam* l'autorisation était facile à obtenir ! Pour les autres, il fallait des prétextes du genre « oui, je vais prendre une leçon d'arabe »... ou une leçon de français (rire) !
- 42 Au cinéma on fumait des cigarettes. C'était choquant, mal vu, puisque c'était fréquenté par des prostituées, des hommes seuls. Les gens « comme il faut » n'y allaient pas, sinon des hommes seuls, des couples, des gens qui étaient assez audacieux pour se rendre en

couple au cinéma. C'était un espace qui *modernisait* la société arabe dans la médina. Le public avait une demande de modernisation, d'occidentalisation, et le cinéma égyptien a rempli cette fonction. Par exemple, les gens parlaient égyptien pour un certain nombre de sujets que la langue locale ne prenait jamais en charge, en tous cas publiquement. Ce dont je me suis toujours souvenu, c'est le langage de l'amour : *habibi*, *habibti* (mon amour), *bahebak* (je t'aime)... Tout le langage amoureux était égyptien, chez les femmes comme chez les hommes. Et jamais marocain. Plus à Tanger qu'à Fès. Le discours amoureux était porté par le dialecte égyptien, à travers à la fois le cinéma et la chanson, évidemment (Umm Kulthum, Abdel Wahab...).

- 43 Au cinéma « Cervantes », la clientèle était en majorité espagnole et la consommation se faisait « à l'espagnole », c'est-à-dire la sortie du samedi-dimanche, les couples, les familles « endimanchées », qui voyaient des succès principalement espagnols, mais aussi des succès internationaux, américains, français, post-synchronisés en espagnol. Le public marocain était surtout composé d'hispanisants occidentalisés à l'espagnole ; et qui vivaient le cinéma « à l'espagnole », endimanchés, eux aussi, avec leurs femmes étrangères ou arabes, qui parlaient parfaitement espagnol, qui consommaient le film espagnol. Sans noms de réalisateurs, de scénaristes. Sans culture cinématographique proprement dite, mais avec, déjà, une certaine approche – en plus des vedettes bien habillées et des beaux décors il y avait déjà une approche des sujets, des thèmes...
- 44 La troisième salle de la médina, le cinéma « américain », était spécialisé dans le western doublé en espagnol : j'ai vu de très beaux films. John Ford, Hawks... Je ne me doutais nullement qu'il s'agissait d'auteurs cinématographiques. C'était une salle de voyous, de jeunes principalement arabes, les fortes têtes du quartier. On entrait pour applaudir à l'assassinat de l'Indien. Je consommait vraiment de l'Indien. On applaudissait, on cassait les sièges, sur les charges de l'armée fédérale.
- 45 Ces trois salles étaient de première ou de seconde vision. Il y avait en outre deux salles de bas-fonds, réellement, « l'Alcazar » et le « Capitole ». On y passait, pêle-mêle, deux, trois films en même temps ; extrêmement tronqués. Elles étaient fréquentées exclusivement par une population mâle, tous âges confondus, pour la plupart du temps complètement « kifée » ou ivre de gros rouge... Seuls des films felliniens pourraient en rendre compte, avec des personnages fabuleux, le marin, l'idiote du village, le marchand de *kit*, les brigands, les bandes de brigands du quartier, les mitrons, les garçons qui emmerdent les femmes... Un public à la fois doux et violent, très au fait et déphasé... Et les films étaient de toutes catégories, de toutes nationalités, de tous genres.
- 46 À cet âge-là, pour moi et mes camarades c'était une entreprise dangereuse. Un défi, une audace. De préférence on y allait avec les grands, pour être protégé, jamais seul... – des amis ou des parents.
- 47 Le spectateur jeune homme, étudiant, c'est déjà un rapport au cinéma comme culture, comme culture moderne. À Tanger, il y avait un ciné-club dirigé par nos professeurs du lycée (au début de l'indépendance j'ai été inscrit, après l'Ecole des fils de notables, dans un lycée qui était marocain). Au même moment j'ai pu accéder aux salles de la nouvelle ville, de la ville européenne, le « Mauritania », qui était d'allure alsacienne, le « Roxy » qui ressemblait à une salle de Bordeaux des années cinquante, et le « Lux », qui pouvait être un cinéma de Nancy. Il y avait le « Goya », salle plutôt espagnole, mais dans le quartier européen... Là se constituait une génération de Marocains qui avaient un rapport *cinématographique* au cinéma. Nous pouvions lire les fameux *Cahiers* « jaunes », les *Cahiers du cinéma*, à la bibliothèque du centre culturel français de Tanger. Donc on

savait quels films étaient importants. Ce rapport « culturalisé » l'a été encore plus en classe de philo où le cinéma a surgi comme un point de repère culturel. On dissertait sur Bergson, mais aussi sur *Chapman report* de Georges Cukor, qui parlait de freudisme et de sexualité dans la société américaine (je crois que notre professeur de philosophie était bergsonien, et qu'il nous mettait en relation avec le cinéma par bergsonisme).

- 48 Lycéen, je n'avais jamais eu un désir de mise en scène. Mais il m'apparaissait de plus en plus que le cinéma faisait effectivement partie des coordonnées de la culture, ou de « l'intellectualisme ». J'étais très attiré par la poésie, la littérature, la philosophie. Je fantasmais le théâtre, l'écriture, beaucoup plus que le cinéma comme pratique. Je veux dire que j'ai « fait » du cinéma par hasard. J'étais à l'université à Rabat. Je souhaitais beaucoup poursuivre des études à Paris. Je cherchais une bourse, en sociologie, en littérature. Il y a en eu une pour le cinéma. Je me suis précipité, surtout pour aller à Paris. Et à l'IDHEC je me suis retrouvé dans une école extrêmement académique. Mes professeurs français de Tanger étaient mille fois plus passionnants. Je crois que je ne me serais pas plus intéressé au cinéma s'il n'y avait eu deux événements déclencheurs d'une vocation, comme on dit. D'abord : fréquenter la Cinémathèque pour voir trois, quatre, cinq films par jour, et connaître Henri Langlois. Et là a vraiment commencé le voyage dans l'histoire du cinéma, que je ne soupçonnais absolument pas avant le jour où je suis allé au Palais de Chaillot. C'était l'été, Langlois proposait un programme spécial, « 350 films pour l'été » (rire). Je suis tombé de haut ! L'histoire du cinéma, que je n'avais jamais soupçonnée jusqu'à vingt ans, au Maroc. Beaucoup de films de Godard, de Truffaut, de Hawks et de John Ford arrivaient au Maroc, il y avait une circulation importante. Hitchcock, Fellini... on les connaissait. Mais je n'avais pas pensé qu'ils se reliaient à un continent, qu'on appelle histoire du cinéma – ces 350 films. Et puis pendant deux ans j'en ai vu plusieurs par jour.
- 49 L'autre élément déclencheur, absolument imprévisible, fut d'aller au séminaire de Roland Barthes. À cette époque il se tenait dans une petite salle au premier étage dans la cour de la Sorbonne, avec une quinzaine de personnes... Ça n'avait rien à voir avec le cinéma. Mais dans cet espace qui était complètement « non-cinéma », le souci pour le cinéma était mille fois plus fort, plus fondamental, qu'à l'IDHEC. Quand Barthes parlait de la mythologie cinématographique, c'était cent fois plus impressionnant et passionnant qu'un professeur de l'IDHEC au discours « lunaire » – « la thématique de John Ford... c'est quelqu'un qui aime le désert des Indiens »... Et Barthes qui parlait, lui, d'un film de John Ford en termes de sens iconique ! C'était pour moi le surgissement d'un autre continent, par cet intermédiaire il y a eu une ouverture sur les textes structuralistes... et la découverte de la modernité, qui prenait très bien « en écharpe » (comme on disait à l'époque) le cinéma, qui ne restait plus à l'IDHEC, boulevard de Lattre de Tassigny à Neuilly, dans cette espèce de hangar qui a été détruit depuis...
- 50 Je me rends compte que cet « étagement » de la mémoire recoupe, constitue, génère ma réflexion sur le cinéma. L'enfant-spectateur repère une image de soi, une image de la société arabe. Le spectateur adolescent, le lycéen, repère le cinéma comme culture, d'où l'image de soi, c'est-à-dire le cinéma arabe, est un peu « évacuée ». Et cette observation, l'étudiant en cinéma, ou le praticien, le metteur en scène, la confirme en découvrant le continent de l'histoire du cinéma. J'ai parlé de la naissance d'une « vocation » parce que je me souvenais de mon enthousiasme..., je me souvenais que la fréquentation de la Cinémathèque a déclenché en moi l'amour du cinéma, et le séminaire de Barthes l'a légitimé.

- 51 La découverte du continent « cinéma », c'est-à-dire du cinéma comme histoire, a été en même temps la découverte que ma culture n'existe pas dans l'histoire du cinéma, comme elle n'existe que très marginalement dans l'histoire de la littérature. J'ai découvert la méconnaissance de l'histoire, tout court, de mon histoire, en tant qu'arabe, chose qu'enfant j'avais sentie, puisque mon enfance s'était passée dans le colonialisme. Mon exaltation à la Cinémathèque apparaissait surtout avec le cinéma italien et japonais, parce que soudain, je revenais à mon quartier très populaire et très cosmopolite : Rossellini, Ozu et Fellini, Mizoguchi, les Japonais et les Italiens, faisaient un cinéma d'un espace culturel ressemblant au mien. Et la théorie mythologique barthésienne m'a permis de voir que le cinéma égyptien, dans lequel je suis né, n'est exclu de l'histoire du cinéma que par une aberration de lecture et pas par le fait d'une vérité. Je dirai que le structuralisme m'a tôt sauvé de toute possibilité d'erreur dogmatique (rire), m'a empêché de dire : « Oui, les Occidentaux, le cinéma américain, italien, japonais, sont les plus forts et nous ne sommes que marginaux... »
-

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES R., 1957, *Mythologies*, Paris, Le Seuil.

CinémAction (et *Grand Maghreb*), 1987, « Les cinémas arabes », Paris, Cerf-IMA.

RONDEAU D., 1987, *Tanger*, Paris, Quai Voltaire.

INDEX

Mots-clés : cinéma, Maroc