

Regards

33 | 2025

Le crime à l'écran dans le monde arabe

Le crime à l'écran dans le monde arabe : de la salle au streaming Katia Ghosn, Gianluca Parolin, Benoît Tadié

Edition électronique

URL : <https://journals.usj.edu.lb/Regards/article/view/1408>

DOI : <https://doi.org/10.70898/Regards.voi33.1408>

ISSN : 2791-285X

Editeur

Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

Référence électronique

TARNOWSKI, S. (2025). Marching Backwards into Battle: On the Use of Dignity "كرامة" in the Syrian Revolution. *Regards*, (32), 175-202.

<https://doi.org/10.70898/Regards.voi32.1210>

DOSSIER THÉMATIQUE :

Le crime à l'écran dans le monde arabe

INTRODUCTION

LE CRIME À L'ÉCRAN DANS LE MONDE ARABE : DE LA SALLE AU STREAMING

Katia Ghosn

Université Paris 8

Gianluca Parolin

Aga Khan University

Benoît Tadié

Université Paris Nanterre

Consacré au *Crime à l'écran dans le monde arabe*, ce numéro de *Regards* prolonge la réflexion sur les représentations du crime dans les œuvres fictionnelles arabes, dont les jalons ont été posés avec l'ouvrage collectif *Le récit criminel arabe/Arabic Crime Fiction*¹. Ce livre abordait les représentations du crime, principalement dans la littérature romanesque, en démontrant qu'un élargissement des définitions génériques strictes souvent appliquées aux domaines américain et européen permettait d'identifier un récit criminel spécifiquement arabe : le genre policier existe, donc, dans la littérature de cette partie du monde, et ce bien avant l'émergence remarquée d'un polar arabe produit et vendu comme tel, vers la fin des années 1990. Le présent volume poursuit cette démarche investigatrice en considérant les films et séries arabes dont l'intrigue se fonde sur des crimes ainsi que sur des personnages de criminels et/ou d'enquêteurs. Le terme « arabe » est ici entendu au sens large, en référence à tout film ou série en langue arabe.

La prégnance du genre policier dans les systèmes de production et de distribution des cinématographies et séries arabes est aujourd'hui manifeste. Il nous a semblé important de remonter à ses sources et, à partir de là, d'explorer les mutations et la diversité d'un genre qui ne cesse de gagner en popularité à l'ère où l'image est de plus en plus dominante et accessible. Ce numéro ne saurait évidemment rendre compte de toute la production en la matière. Néanmoins, il tente de conforter certaines hypothèses, de dégager des processus de compréhension, de fournir des grilles d'observation qui pourront être appliquées à d'autres productions par la

1- GHOSN Katia, TADIÉ Benoît (dir.). *Le récit criminel arabe/Arabic Crime Fiction*. Harrassowitz Verlag, 2021.

suite, en convoquant pour ce faire diverses appellations, endogènes ou exogènes suivant les cas, qui vont de « film policier » à « film noir » en passant par « mélodrame criminel » ou « thriller ». Ces appellations ne sont pas considérées comme des catégories absolues. Elles permettent de mettre en valeur tantôt la manière dont les productions arabes sont distribuées sur le marché, tantôt les affinités qu'elles entretiennent avec les principales formes du cinéma criminel international. L'important est que, comme le confirment toutes les études réunies dans ce numéro, le cinéma et les séries criminelles arabes se construisent dès les premiers temps dans un dialogue avec le cinéma international, particulièrement américain, tout en déployant un univers visuel, moral et social qui reste profondément ancré dans leur contexte : ce numéro vise donc à penser ensemble la dimension locale/nationale de ces productions et leurs affinités internationales.

En guise d'introduction aux articles qui suivent, nous voudrions ici esquisser quelques grandes lignes d'une histoire complexe, qui commence par des adaptations littéraires dans le cinéma égyptien avant de se développer rapidement aussi sous forme de films tirés de scénarios originaux, puis de s'étendre à d'autres pays de la région. Plus récemment, les séries télévisées ont commencé à concurrencer le cinéma comme principal médium visuel populaire et sont devenues à leur tour le lieu d'une évolution rapide, qui voit naître de nouvelles formes d'importation, adaptation et construction de fictions criminelles.

Adaptations cinématographiques

Dans le monde arabe, les arts (cinématographique, théâtral, chanson...) et le genre romanesque, mus par une même aspiration à la modernité, ont tissé dès le début du XX^e siècle maints liens, nourris d'emprunts et d'influences réciproques. La littérature arabe a ainsi constitué une source importante d'inspiration pour les adaptations filmiques, même si cette source s'est un peu tarie ces derniers temps. Walid el-Khachab et Salma Mobarak notent toutefois qu'entre 1930 et 2019, pas moins de 360 films ont été adaptés de la littérature arabe et mondiale.² Le climat politique et intellectuel qui a permis l'essor du « réalisme » dès le premier quart du XX^e siècle, le mouvement de traduction, notamment du roman européen d'aventures, du roman social ou gothique, ainsi que la découverte subséquente par l'*intelligentsia* arabe des films noirs américains, ont joué un rôle déterminant – que ce soit dans le roman ou dans le cinéma – dans le développement d'intrigues criminelles riches en rebondissements, aptes à formuler une critique sociale tout en divertissant le public. Les histoires de crimes se sont ainsi avérées des moyens efficaces pour montrer la réalité sans fard, interpréter la complexité des sentiments humains et la négativité des comportements sociaux.

En Égypte, où les voies du roman et du cinéma se sont croisées assez tôt, l'adaptation a constitué un formidable réservoir d'inspiration pour les cinéastes.

2- Cf. AL-ḤAŠŠĀB Walid, MUBĀRAK Salmā, *Al-Iqtibās : Min al-adab ilā al-sinema, maḥaṭṭāt fī tāriḥ muštarak*. Le Caire, Marāya, 2021.

Les premiers grands films faisant appel aux codes du genre policier et noir ont été adaptés d'œuvres littéraires : *Thérèse Raquin* d'Émile Zola a ainsi été « égyptianisée » par Salah Abou Seif dans *Lak yawm yā zālim* (« Ton jour viendra », 1946), sur un scénario de Naguib Mahfouz, un des grands représentants du courant réaliste de cette époque (voir dans ce numéro l'article de Fadi Elsaid). L'un des premiers, mais aussi des plus durables, apports à l'imaginaire du cinéma égyptien dans ce contexte fut sans doute *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas. Ce roman a fasciné les cinéastes égyptiens dès les débuts, avec notamment deux adaptations réalisées par Henri Barakat, en 1950 (sous le titre d'*Amīr al-intiqām*) et en 1964 (sous celui d'*Amīr al-dahā*)³. Cet intérêt ne s'est jamais démenti, connaissant même un regain notable à la fin des années 1980 avec deux nouvelles adaptations : *al-Mar'a al-ḥadīdiyya* (1987) et *al-zālim wa-l-maẓlūm* (1989). Ces adaptations continues du *Comte de Monte-Cristo* ont également contribué à ancrer une formule spécifique du film noir égyptien, centrée sur la vengeance. Mahfouz a aussi exploité la veine naturaliste de Zola dans la construction de l'intrigue criminelle d'*al-Ṭarīq* (« La voie », ou *La Quête* selon le titre de la traduction française), roman adapté au cinéma par Houssam El-Din Mustafa en 1968. Quant à son roman noir *Le voleur et les chiens*, dans lequel la critique du nassérisme est à peine camouflée, il avait été adapté par Kamal al-Cheikh quelques années auparavant, en 1962 (voir dans ce numéro l'article de Manal Ellethy). En 1968, Hussein Kamal réalise *al-Būstaḡī*, adaptation du roman éponyme de Yahya Haqqi (1956). Et en 1969, Tewfik Saleh adapte *Yawmiyyāt nā'ib fī-l aryāf* (*Journal d'un substitut de campagne*) de Tawfik al-Hakim (paru en 1937). Des films plus récents comme *al-Fil al-azraq* (« L'Éléphant bleu ») et *Turāb al-mās* (« Poudre de diamant »), thrillers noirs d'Ahmad Mourad ont été portés à l'écran par Marwan Hamed, respectivement en 2014 et 2018.

Dans les pays du Maghreb, le genre policier noir est plus récent et les adaptations moins nombreuses. Entre autres exemples, Okacha Touita s'est inspiré dans *Morituri* (2007) des romans de Yasmina Khadra ; le film donne à voir le commissaire Llob confronté aux mafias politico-financières en pleine décennie noire en Algérie. L'écrivain marocain Abdulillah Hamdouchi, lui-même cinéaste, a contribué à la transposition au petit écran de plusieurs de ses romans noirs, *Restaurant Chez Sofia* (2001), *al-Ḥūt al-a'mā* « Le poisson aveugle » (2000), *al-Dubāba al-bayḍā'* « La mouche blanche » (2003), *al-Rihān al-aḥīr* « La dernière chance » (2003) ou encore *Ġanġah* (2009), les intrigues se déroulant dans la période consécutive aux années de plomb. Les représentations sensationnelles du crime et du châtement dans les nouveaux médias ont été tolérées voire encouragées par l'État marocain à partir des années 1990, soucieux de fonder une nouvelle ère et de montrer une image de la police en rupture avec la période précédente⁴.

3- ŠABRĪ Randa, « Taḡalliyyāt ḡadīda li-l-Kūmt dī Münt Krīstū 'ind Hanrī Barakāt », in AL-ḤAŠŠĀB Walīd et MOUBĀRAK Salmā (dir.), *Al-lqībās : Min al-adab ilā al-sinima, maḥaṭṭāt fī tāriḥ muštarak*. Le Caire, Marāya, 2021, p. 163-178.

4- Cf. SMOLIN Jonathan, *Moroccan Noir: Police, Crime, and Politics in Popular Culture*. Bloomington, Indiana University Press, 2013.

Adaptations télévisées, entre séries classiques et plateformes de streaming

Les séries télévisées ont considérablement élargi les pratiques de l'adaptation. Si les adaptations traditionnelles de romans portés à l'écran ont continué de façonner la fiction télévisuelle, un nouveau format est apparu à la télévision linéaire au milieu des années 2010, notamment avec la très populaire série *Grând Otêl* (2016), remake de la série espagnole *Gran Hotel*. Cette approche a depuis été reprise par les plateformes de streaming, qui étendent ainsi les territoires de l'adaptation.

Ces nouveaux formats sont désormais monnaie courante sur les écrans arabes, qui bénéficient des riches opportunités offertes par la diversité culturelle des narrations criminelles dans la région. Ainsi, la série *al-'Amīl* (87 épisodes à ce jour), qui est produite en Arabie saoudite mais se focalise sur la Syrie et le Liban, illustre cette approche transnationale de l'adaptation et du contexte du récit. La série, écrite par Rami Koussa et diffusée depuis 2024, est inspirée de la série turque *Içerde* (Insider), disponible sur la plateforme Shahid et sur MBC1.

De même, bien que *Fī kull usbū' yawm ġum'a* (2020), première production policière d'une plateforme de streaming, ait été une adaptation conventionnelle à l'écran du roman éponyme d'Ibrahim Abdelmajid (2009), nombre de productions policières originales de ces plateformes sont en réalité fondées sur des remakes internationaux. Les créateurs contemporains parlent de plus en plus souvent d'« adaptations de formats étrangers », comme le souligne l'entretien avec Maryam Naoum qui conclut ce numéro. Cette tendance suggère que les pratiques d'adaptation sont en train de basculer des sources littéraires vers les remakes internationaux, ce qui pourrait entraîner une transformation significative dans la représentation du crime sur les écrans du monde arabe. Contrairement aux adaptations littéraires, qui consistent principalement à transférer une histoire depuis un support imprimé vers un support audiovisuel, les remakes internationaux impliquent une opération d'un autre type, consistant à déplacer un récit étranger –souvent sur le même support (par exemple, de film à film, de série télévisée à série télévisée) –dans un nouveau contexte culturel. Cette opération repose sur l'idée, en soi problématique, que le cœur du récit est universellement adaptable alors que les éléments de surface doivent au contraire être domestiqués.

Si les adaptations littéraires existent depuis longtemps dans le cinéma et à la télévision arabes, les remakes internationaux n'ont commencé à apparaître qu'au milieu des années 2010. Ils ont d'abord été mal vus par le public qui les considérait souvent comme des productions « volées » (*masrū'a*). Les plateformes de streaming ont toutefois contribué à transformer cette image en revendiquant ouvertement l'origine étrangère de ces formats au lieu de la dissimuler. Aujourd'hui, les remakes internationaux conservent fréquemment leurs titres originaux dans le matériel promotionnel, le remake égyptien *Sûts* (2022) allant même jusqu'à conserver le nom original du drame juridique américain *Suits* (2011-2019). Ce changement reflète une évolution plus large des pratiques

d'adaptation, les créateurs de fictions présentant désormais les « adaptations de format » comme un moyen d'affirmer haut et fort leur dimension d'auteur.

Histoires originales au cinéma

Les films criminels ou noirs originaux voient le jour parallèlement aux adaptations. C'est en Égypte qu'on en trouve la plus grande concentration. *Man al-ġānī* (« Qui est le coupable ? ») réalisé par Ahmad Badrakhan en 1944, est l'un des premiers films égyptiens reposant sur une intrigue criminelle. *Ḥamīdū* (1953) de Niazi Mustafa ou *Ġa'alūnī muġrim^m* (« Ils ont fait de moi un assassin », 1954) de Atef Salem explorent les thèmes liés à la justice et aux conditions sociales qui poussent l'homme au crime. Salah Abou Seif réalise *Rayyā wa-Sakīna* (1953), tiré d'un fait divers qui raconte l'histoire de deux sœurs tueuses en série (voir dans ce numéro les articles d'Elena Chiti et Dahlia al-Seguini) et *al-Waḥṣ* « Le monstre » (1954) dans lequel un criminel redouté sème la terreur dans un village égyptien. Le scénario de ces films est de Naguib Mahfouz. Celui-ci a également écrit le scénario original du film *al-Iḥtiyār* « Le Choix » (1971) réalisé par Youssef Chahine. Le même Chahine, quant à lui, intègre des éléments criminels et une atmosphère caractéristiques du genre noir dans *Bāb al-ḥadīd* (Gare centrale, 1958) et *al-'Aṣfūr* « Le Moineau » (1972). D'autres films répondent aux critères du genre : nous pensons à *Aqwā al-riġāl* « Le plus puissant des hommes » (1993) d'Ahmad al-Sabaawi, *al-Kalām fī al-mamnū'* « Parler de l'interdit » (2000) réalisé par Omar Abdelaziz, ou, plus récemment, *Illī ḥaṣal fī al-Hiltūn* « Le Caire confidentiel » (2017) de Tarik Saleh, où l'enquête sur le meurtre d'une jeune chanteuse remonte jusqu'à des figures proches de l'ancien président Hosni Moubarak (voir dans ce numéro l'article de Rima Samman).

Au Maroc, plusieurs films mêlant drame social, thriller et enquêtes policières se distinguent : *Cazānēgrā* « Casanegra » (2008) et *Zērō* « Zéro » (2012) de Nour-Eddine Lakhmari, *Les Meutes* (2023) de Kamal Lazraq, *Maktūb* « Mektoub » de Nabil Ayouch (1997), inspiré de l'affaire du commissaire Mustapha Tabet qui avait secoué l'opinion publique dans les années 1990, ou encore *Mort à vendre* de Faouzi Bensaïdi (2013). Le film algérien *Abū Laylā* (2020) réalisé par Amin Sidi-Boumédiène met en scène les effusions de sang pendant la décennie noire (voir dans ce numéro l'article de Boualem Khelifati), tandis qu'*Aṣkāl* (*Ashkal*, *L'enquête de Tunis*, 2022) de Youssef Chabbi est construit sur une enquête policière dans une Tunisie postrévolutionnaire encore hantée par la symbolique du feu, allusion à l'immolation de Mohamed Bouazizi qui a déclenché les printemps arabes. D'autres films comme *Qaḍiyya raqam 23* « L'insulte » (2017), réalisé par le libanais Ziad Doueiri ou *Ṣālūn Hudā* « Le Salon de Houda » (2021) du palestinien Hany Abou-Assad sont fondés sur des intrigues à la fois criminelles et politiques. Loin d'être exhaustive, cette liste propose quelques titres représentatifs qui pourraient constituer une belle entrée en matière pour les amateurs du genre, tout en laissant entrevoir un des traits caractéristiques du cinéma criminel arabe : sa dimension souvent politique.

Séries télévisées originales

Le crime s'impose aussi, depuis longtemps, comme un élément incontournable du petit écran. De ce point de vue, la série télévisée a prolongé la tradition ancienne des feuilletons radiophoniques, dont elle est issue et dont certains grands succès, comme *Hukm al-'adāla* (Syrie) ou *Ağrab al-qaḍāyā* (Égypte), relevaient du genre policier.

La complexité structurelle des séries télévisées a entraîné un contrôle encore plus strict sur les récits policiers. D'un côté, un processus d'autorisation similaire à celui du cinéma s'est mis en place ; de l'autre, la lourdeur des budgets de production limite la liberté de création. Historiquement, les séries étaient produites par des institutions publiques et donc soumises au contrôle de l'État dès les premières phases de la production. Mais avec l'avènement de la privatisation et celui de la télévision par satellite, les canaux de distribution se sont multipliés, tout comme les sociétés de production privées et les créneaux horaires à remplir.

Dans les années 2010, cette expansion quantitative s'est accompagnée d'un saut qualitatif dans la production de séries. Plusieurs contributions à ce numéro se consacrent précisément à leur essor au cours des dix à quinze dernières années (voir ci-dessous) et, en particulier, à ce nouveau territoire de la narration policière sur les écrans arabes : les productions des plateformes de streaming, mondiales, régionales et locales.

Plateformes de streaming et transformations des représentations de la criminalité

Depuis le début des années 2020, la représentation du crime sur les écrans arabes a été profondément remodelée par ces plateformes. Celles-ci se sont imposées non seulement comme des canaux de distribution majeurs pour les séries, mais également comme les principales productrices de « productions originales », diffusant leurs contenus tout au long de l'année, y compris pendant le mois de ramadan⁵.

Les plateformes ont façonné les récits criminels principalement de deux manières. Premièrement, elles ont repoussé les limites de ce qui peut être montré sur les écrans arabes, en particulier en ce qui concerne la représentation graphique du crime. Deuxièmement, elles ont introduit de nouvelles catégories et étiquettes génériques correspondant aux types de crime, qui guident les choix des spectateurs en même temps qu'elles structurent les algorithmes des plateformes.

L'une des premières productions originales de Shahid, plateforme du groupe public saoudien MBC, est la série courte égyptienne *Fī kull usbū' yawm ġum'a*

5- HADDAD Fadi, DHOEST Alexander, « Netflix Speaks Arabic, Arabs Speak Netflix: How SVOD Is Transforming Arabic Series Screenwriting », *Journal of Arab & Muslim Media Research*, 2021, vol. 14, n° 2, p. 261–280.

(« Chaque semaine le vendredi », 10 épisodes, 2020). À l'époque, elle avait choqué le public et les critiques par sa représentation graphique de meurtres et de démembrements, à laquelle les téléspectateurs égyptiens n'étaient guère accoutumés. C'était une conséquence du relâchement des règles appliquées aux plateformes, par rapport à celles qui régissent la télévision linéaire. Les contenus diffusés en streaming n'étant pas accessibles au grand public, les censeurs semblent laisser une plus grande marge de manœuvre aux créateurs de fictions. Quelques années plus tard, Shahid diffusait *Saffāḥ al-Ġīza* (« Le tueur en série de Giza », 8 épisodes, 2023) qui a également défrayé la chronique par son contenu graphique extrême. Par ailleurs, *Saffāḥ al-Ġīza* illustre une autre évolution fondamentale des plateformes de streaming : la montée en puissance des récits de « true crime », nouvelle tendance générique qui s'affirme à l'échelle mondiale. Bien que le « true crime » n'ait pas encore été explicitement adopté en tant que catégorie ou étiquette spécifique dans le monde arabe, la production originale de *Saffāḥ al-Ġīza* par Shahid, ainsi que l'achat par la plateforme WATCHiT de productions « true crime » d'autres maisons de production, telles que *Hadaṭ bi-l-fi'l* (« Cela s'est vraiment passé », 15 épisodes, 2023) et *Sā'atuh wi-tārīḥuh* (« A cette heure et cette date », 10 épisodes, 2 saisons, 2024-2025), laissent entrevoir une évolution dans ce sens. On notera que les récits de « true crime » plus anciens, tels que ceux concernant Rayyā et Sakīna (étudiés dans ce numéro spécial par Elena Chiti et Dalia El-Seguini) n'ont pas été achetés par les plateformes de streaming. Cette omission est d'autant plus notable que *Saffāḥ al-Ġīza* a été écrite par Mohamed Salah al-Azab, qui avait auparavant abordé l'affaire Rayyā et Sakīna sous l'angle de la comédie, dans *Rāyyā wa-Sakīna* (30 épisodes, 2022).

Par-delà leur impact sur le contenu des séries, les plateformes de streaming ont influencé la narration policière par la catégorisation et l'étiquetage des productions, qui s'appliquent à la fois aux séries originales et à celles adaptées d'autres sociétés de production.

Ainsi, au cours de ses cinq premières années de production, Shahid a diffusé sept séries classées dans la catégorie « crime » (*ḡarīma*) : cinq séries égyptiennes (*Fī kull usbū' yawm ḡum'a*, 2020 ; *Munawwara bi-ahlihā*, 2022 ; *Mun'aṭaf ḥaṭar*, 2022 ; *al-Muttahama*, 2022 ; et *Saffāḥ al-Ġīza*, 2023), une libanaise (*'Ahd al-dam*, 2020), et une saoudienne (*Ḡarīmat qalb*, 2023). Toutes sont des séries courtes, allant de 8 à 10 épisodes, à l'exception de *Mun'aṭaf ḥaṭar* (15 épisodes). *Saffāḥ al-Ġīza* est la seule série étiquetée exclusivement comme « crime » ; les autres comportant des classifications génériques supplémentaires, telles que « thriller » (*iṭāra*), « action » (*akṣun*), ou « drame » (*drāmā*). Parmi les cinq productions égyptiennes, une est adaptée d'un roman, une autre est un remake international, deux sont basées sur des scénarios originaux et la dernière est inspirée d'une affaire criminelle réelle. Les séries libanaise et saoudienne ont été écrites par des auteurs serbe et jordanien, respectivement.

Outre la production de contenus originaux, les plateformes de streaming acquièrent des productions tierces et les classent sous des catégories de leur

propre cru. Cependant, il existe des différences significatives dans la manière dont les plateformes régionales utilisent ces catégories. Deux exemples clés aux extrémités opposées du spectre sont Shahid, propriété de l'État saoudien, et WATCHiT, propriété du renseignement militaire égyptien. Shahid utilise des catégories dynamiques et changeantes qui varient suivant la localisation et les habitudes de l'utilisateur, en fonction de recommandations de contenu algorithmiques. À l'inverse, les catégories de WATCHiT ne sont pas utilisées pour recommander des contenus, mais sont accessibles aux utilisateurs s'ils choisissent de les parcourir. Malgré ces différences, les deux plateformes emploient de multiples étiquettes de genre à côté des titres, à l'image des plateformes mondiales telles que Netflix, Prime Video et Disney+.

La pratique consistant à classer les productions de tiers sous des étiquettes liées au crime, ainsi que la production de séries policières originales, contribuent en fin de compte à la construction d'une narration policière spécifique et influencent l'évolution des récits criminels. Il s'agit d'un processus continu, les classifications et les étiquettes génériques étant toujours en mouvement.

Plus généralement, ces transformations offrent des indications précieuses sur le rôle des étiquettes génériques dans l'élaboration des récits policiers. Comme le remarque Jason Mittell, les genres n'émergent pas naturellement de la narration elle-même, mais sont construits par le biais de la catégorisation et de la présentation, que celles-ci soient soit le fait des sociétés de distribution ou, plus en amont, des sociétés de production. Cela influence en retour la manière dont les créateurs conceptualisent et développent leurs récits. Certaines de ces dynamiques sont clairement mises en évidence dans l'entretien avec Maryam Naoum qui conclut ce numéro spécial.

La censure et l'autorisation, obstacles de longue date à la représentation du crime

Le film criminel arabe reste relativement rare par rapport à des genres comme le drame social ou historique. Ce type de récit, qui tend à s'opposer aux systèmes autoritaires et a vocation à les déconstruire, se heurte inévitablement à la censure, organe omniprésent qui, dans les pays arabes, s'acharne à surveiller et punir et ne supporte guère la critique, surtout lorsqu'elle est frontale. Ainsi, *Yawmiyyāt nā'ib fī-l aryāf* de Tewfik Saleh (1969), qui s'en prend à l'injustice, à l'inanité des lois et à l'absence de démocratie, a dû subir d'importantes coupes avant de passer en salle. Il a fallu pour cela l'intervention personnelle du président Nasser qui – au dire de Saleh – a demandé à visionner lui-même le film avant de l'autoriser⁶. De même, Samir Farid raconte comment la censure hésitait à laisser diffuser *Šay' min al-ḥawf* « *Un soupçon de peur* » (1969) de Hussein Kamal, car elle voyait dans la bande qui s'empare d'un village et tyrannise ses habitants une allusion à la révolution et à son chef :

6- Cf. WAYFĪ Muḥsin, *Sīnimā Tawfiq Šāliḥ*. Le Caire, al-Hay'a al-miṣriyya al-'amma lil-kitāb, 2014.

La censure soumit le film au président Nasser. À la fin de la séance, le président demanda au censeur présent : « Sommes-nous une bande ? »

« Non ».

Nasser : « Suis-je un chef de bande ? »

L'autre : « Non ».

Alors le président répliqua : « Qu'est-ce qui empêche donc de projeter ce film en entier ? »

Et le film sortit en salle⁷.

L'histoire, anecdotique, en dit long sur l'état d'esprit des responsables de la censure. D'autres films n'ont pas eu cette chance. *Al-'Aṣfūr* (*Le Moineau*) de Youssef Chahine a ainsi connu des difficultés avec la censure et sa sortie a été retardée. Aujourd'hui encore les cinéastes doivent user de moyens détournés pour contourner l'interdiction... ou aller ailleurs. *Illī ḥaṣal fī al-Hīltūn* (*Le Caire confidentiel*) par exemple, qui dénonce la corruption au sein de l'institution policière sous Moubarak, a dû être tourné en grande partie à Casablanca, l'équipe du film ayant été expulsée d'Égypte quelques jours avant le début du tournage. Le film, interdit dans ce pays, n'est pas accessible non plus sur la plateforme de streaming Shahid, populaire dans les pays arabes.

Composition du numéro

Ce numéro spécial est divisé en trois ensembles. Le premier porte sur le cinéma criminel égyptien, qui méritait d'être traité en ouverture étant donné son antériorité et sa prépondérance. Un deuxième ensemble regroupe les analyses consacrées aux films et séries produits dans d'autres pays arabes : Tunisie, Liban, Syrie et Algérie. Enfin, au terme d'un parcours circulaire, le dossier se conclut par deux textes qui reviennent au contexte égyptien contemporain, afin d'envisager les orientations actuelles des séries criminelles dans un paysage audiovisuel en pleine mutation.

Les trois premiers articles tournent autour de la figure de Naguib Mahfouz, dont on a déjà souligné le rôle central dans l'histoire du cinéma criminel (comme dans celle de la fiction criminelle) en Égypte. Manal Ellethy, dans « The Tragic Outlaw Hero in Modern Egyptian Fiction: A Case Study on Naguib Mahfouz's *The Thief and The Dogs* », étudie le protagoniste malheureux du roman *Le Voleur et les chiens* et de son adaptation par Kamal al-Sheikh. Elle montre comment cette figure, qu'elle considère au prisme du « bandit social » théorisé par Eric Hobsbawm, et qui fait écho à toute une panoplie d'outlaws enracinés dans les profondeurs de la société égyptienne, articule un sentiment de désillusion et d'aliénation consécutif à la révolution nassérienne. Son analyse rappelle

7- FARID Samir, « La censure, mode d'emploi », in WASSEF Magda (dir.), *Égypte, 100 ans de cinéma*. Paris, Éditions Plume / Institut du monde arabe, 1995.

certaines interprétations américaines du gangster comme héros tragique⁸. De ce point de vue, l'adaptation du *Voleur et les chiens* semble faire écho aux films noirs américains des années 1950, dont le nihilisme apparent cache une vision de gauche désillusionnée.

Cette proximité avec le film noir est mise en valeur par Fadi Elsaid qui, dans « A Polyphonic Adaptation: Noir Sensibilities in Naguib Mahfouz and Salah Abu-Seif's Take on Émile Zola's *Thérèse Raquin* », s'intéresse à une autre adaptation littéraire, cette fois non plus de Mahfouz mais par Mahfouz : celle de *Thérèse Raquin*, réalisée par Salah Abou Seif sous le titre *Lak yawm yā zālim* (1951). À partir du roman de Zola, qui a nourri les traditions littéraires et cinématographiques du noir aussi bien en France qu'aux États-Unis (grâce à sa réécriture par James M. Cain dans le célèbre roman *The Postman Always Rings Twice*, 1934) et en Égypte, Elsaid met à jour, sous l'adaptation d'un classique français, « un lien plus profond entre le cinéma égyptien des débuts et le film noir [américain] d'après-guerre ». Ce lien s'exprime notamment par la domestication des conventions esthétiques du genre, relatives à l'éclairage, au clair-obscur, aux intérieurs sombres et aux espaces urbains oppressants, plaçant ainsi le film à un carrefour entre narrations locales et internationales.

On retrouve le tandem Mahfouz-Abou Seif dans l'article d'Elena Chiti, « The 1953 Codes: Rayyā and Sakīna on Screen (1953-2005) », qui ouvre un diptyque consacré à l'un des grands mythes criminels égyptiens du XX^{ème} siècle, Rayyā et Sakīna, deux sœurs condamnées à mort en 1921 – avec leurs maris, ce qu'on oublie souvent – pour les meurtres de dix-sept femmes à Alexandrie. Chiti montre comment le film classique d'Abou Seif, écrit par Mahfouz et sorti en 1953, au lendemain de l'indépendance, élève (ou rabaisse) ces deux personnages au rang de symboles négatifs de l'Égypte coloniale en exploitant à la fois l'esthétique du film noir et les stéréotypes associés à la « cruauté féminine ». Prenant un certain nombre de libertés avec l'affaire criminelle historique, ce film marquera de son empreinte toute une série de productions cinématographiques et télévisuelles égyptiennes qui, au cours des décennies suivantes, reprendront le même sujet et contribueront à l'enraciner dans la culture populaire. De son côté, Dahlia al-Seguini, dans « Le fait-divers entre l'effacement et l'accentuation de sa contextualisation : Rayyā et Sakīna et Landru », met le film d'Abou Seif en dialogue avec les traditions cinématographiques internationales relatives aux *serial killers* et, plus spécifiquement, avec le film tiré par Claude Chabrol, en 1963, de l'affaire Landru. Elle oppose les œuvres d'Abou Seif et de Chabrol en montrant que l'effacement du contexte historique dans *Rayyā et Sakīna* sert « la mobilisation des spectateurs contre le Mal absolu » et offre une vision positive de la police alignée sur la propagande du nouveau régime égyptien, alors que la contextualisation plus poussée de *Landru* est au service d'une vision critique de l'institution policière. Les articles de Chiti et d'al-Seguini rappellent l'importance des affaires authentiques dans le développement du cinéma criminel et la

8- Cf. WARSHOW Robert, « The Gangster as Tragic Hero », *Partisan Review*, février 1948, [en ligne], disponible sur : <https://scrapsfromtheloft.com/movies/robert-warshow-the-gangster-as-tragic-hero/>

manière dont celui-ci, à son tour, articule des perceptions de la société et de l'histoire collective.

Changeant de registre, l'article de Walid el-Khachab, « Vaudeville Ideology and the Unconscious of Crime Comedy: A Postcolonial Arab Contribution », aborde les comédies policières de Fouad el-Mohandes. Il analyse leur « inconscient criminel », caché sous une « idéologie de vaudeville » caractérisée par une transaction tacite entre l'État postcolonial nassérien et les citoyens, celui-là promettant à ceux-ci « l'accès à la vie bourgeoise et à ses plaisirs » en échange de leur allégeance idéologique. El-Khachab montre que cette transaction, telle qu'elle s'incarne dans le cinéma d'el-Mohandes, masque une critique inconsciente de l'État policier nassérien et une expression symbolique du désir refoulé de tuer le Père/Leader. En rapprochant les articles d'el-Khachab et de Dahlia al-Seguini, on voit aussi se dessiner une évolution de l'image de la police dans le cinéma nassérien, la comédie policière de Fouad el-Mohandes révélant, sous les apparences du divertissement, un potentiel critique qui était absent, dix ans plus tôt, du film de Salah Abou Seif.

Les deux articles suivants sont consacrés à des productions plus récentes. Celui de Salma Mobarak, « Crimes, villes et caméras dans le nouveau cinéma égyptien », se focalise sur le film *al-'Awwāma raqm 70* « *La péniche 70* » (1982) de Khairy Bishara. Inaugurant un nouveau réalisme qui quitte le monde des studios pour aller à la découverte de la ville, ce film explore les dysfonctionnements de la société et les mutations du Caire à l'heure où les politiques économiques libérales d'Anwar el-Sadate favorisaient le développement de la corruption et du crime organisé. Comme le montre Mobarak, *La péniche 70*, dont le protagoniste est un réalisateur de documentaire, offre une réflexion sur le pouvoir herméneutique de la caméra, qui fait écho à Vertov ou Antonioni, en même temps que sur la condition précaire du cinéaste engagé, témoignant d'un malaise consécutif à l'effondrement du rêve de 1952 et à la défaite de 1967. Il semble de ce point de vue préfigurer cet autre film profondément désabusé qu'est *Le Caire confidentiel* (2017) de Tarik Saleh, œuvre majeure du film noir arabe de ces dernières années, étudiée par Rima Samman. Le film de Saleh, situé juste avant le déclenchement de la révolution de 2011 – autre événement qui a suscité autant d'espoirs que de désillusions – explore les réseaux de corruption criminelle de la fin de l'ère Moubarak. Samman replace ce film dans le sillage historique et stylistique du film noir américain, « l'action se déroulant souvent la nuit, dans une atmosphère ténébreuse, noire, sale, violente, décadente, sinistre et légèrement érotique », atmosphère qui correspond au malaise égyptien de l'époque, même si les images de la révolution place Tahrir, à la toute fin du film, laissent entrevoir une possibilité de renouveau.

Ce premier volet de notre dossier esquisse une histoire du cinéma criminel égyptien depuis l'avènement du régime nassérien jusqu'à la révolution de 2011. Une histoire qui reste bien sûr à compléter et étoffer mais dont on peut d'ores et déjà deviner l'évolution, qui part de l'adaptation littéraire et du dialogue avec les formes cinématographiques américaines à l'époque de Naguib Mahfouz et des

studios Misr, puis passe, au cours des années 1960 à 1980, par la diversification progressive des tons et des formes et la montée en puissance d'un point de vue désabusé, pour déboucher enfin, à l'époque actuelle, sur le renouveau d'un cinéma d'auteur critique, tel qu'il s'incarne dans le film de Tarik Saleh – un film qui est cependant contraint de se tourner vers des sources de financement et des lieux de tournages extérieurs faute de pouvoir exister dans les conditions qui prévalent actuellement en Égypte, et qui court ainsi le risque de devenir un film invisible du public auquel il s'adresse en premier lieu. Dans le même temps, on relève la persistance de certains motifs qui, telle l'histoire de Rayyā et Sakīna, survivent depuis trois quarts de siècle aux mutations de l'industrie et des styles, passant du cinéma aux séries avec cette plasticité propre aux mythes. De fait, c'est surtout dans le monde des séries télévisées que se joue désormais le destin du « crime à l'écran » en Égypte, au moins dans sa version populaire. On y revient à la fin du dossier.

Le second ensemble d'articles est consacré aux films et séries d'autres pays du monde arabe. Il s'ouvre sur deux études ayant trait à la Tunisie. Dans « Crimes et tabous dans les nouvelles séries ramadanesques en Tunisie », Emna Mrabet considère les séries produites pour être diffusées pendant le mois de ramadan, qui constituent à la fois une scène culturelle majeure et un phénomène de société, en Tunisie comme ailleurs dans le monde arabo-musulman. Analysant les séries *Nūba* (*Nouba*) d'Abdelhamid Bouchenak et *al-Fūndū* (*El-Foundou*) de Saoussen Jemni, Mrabet montre comment elles convoquent la mémoire esthétique et critique du film noir pour explorer les tabous, les tensions et le système mafieux de l'ère Ben Ali. Cette démarche témoigne de l'ambition d'une nouvelle génération de réalisateurs qui n'envisagent plus les séries ramadanesques seulement comme un divertissement mais aussi comme un medium critique et politique. De son côté, Christa Jones s'intéresse au thriller psychologique *Nesma* (2013) du réalisateur franco-tunisien Homeïda Behi. Ce film, qui évoque lui aussi les années Ben Ali, est centré sur une villa à l'abandon, théâtre de crimes mystérieux qui tient à la fois de l'hôpital psychiatrique et de la prison. Jones montre comment l'esthétique et la construction dramatique de *Nesma*, reposant sur une usurpation d'identité qui n'est pas sans rappeler les thrillers de Hitchcock ou de Clouzot, produisent une ambiance oppressante et immergent le spectateur dans le délire de persécution du protagoniste. Cette ambiance, souligne-t-elle, permet au réalisateur d'exorciser ses démons personnels et de représenter sous un prisme dramatique « la loi du silence, la surveillance omniprésente et la répression [qui] pesaient lourdement sur la population tunisienne sous la dictature ».

Quittant la Tunisie pour le Liban, l'analyse de Nadine Asmar, « The Crime in *Little Wars* and *Very Big Shot*: A Microcosm of a Lost Generation », est consacrée à l'émergence d'un cinéma policier libanais qui, d'un côté, s'inspire des codes du film noir américain et, de l'autre, génère des formes et thématiques spécifiques sous la pression du contexte de la guerre civile et de ses conséquences. Son

analyse se focalise sur deux films réalisés à plus de trente ans de distance, *Ḥurūb ṣaġīra* « Petites guerres » (1982) de Maroun Baghdadi et *Film ktīr kbīr* « Very Big Shot » (2015) de Mir-Jean Bou Chaaya, à travers lesquels elle esquisse l'évolution et les constantes de ce cinéma criminel libanais qui offre un commentaire oblique et sombre de l'histoire tourmentée du pays. Ainsi, de même que le roman noir et le film de gangster américains exprimaient à leur manière le malaise de la « génération perdue » issue de l'après-Première Guerre mondiale, de même le cinéma criminel libanais exprime à son tour l'expérience traumatique de la guerre civile et la désorientation d'une nouvelle « génération perdue ».

L'article de Lovisa Berg, « Who Killed the Law? – An Analysis of the Syrian Drama Series *Aḥmar* » porte sur une série télévisée syrienne datant de 2016. Il s'agit en apparence d'un drame policier fidèle aux caractéristiques traditionnelles du genre : suspects multiples, secrets cachés, fausses pistes, criminels vils et enquêteurs énergiques. Mais sur cette construction traditionnelle se greffent des éléments hétérodoxes, tels que la prolifération de détectives non-professionnels⁹ (la police ayant une image très négative d'instance de répression et de torture), à travers lesquels *Aḥmar* donne l'image d'un pays corrompu, où l'argent et les relations sont les principaux moyens de promotion. Berg suggère que la patiente quête du vrai coupable au long des trente épisodes de la série, dans un pays connu pour son lot d'arrestations arbitraires, représente à lui seul une sorte de plaidoyer pour la démocratie. Elle nuance l'idée communément reçue selon laquelle les séries syriennes à l'ère de Bachar el-Assad n'auraient été qu'un simple relais du pouvoir, en montrant que leur ligne narrative et politique pouvait être infléchie pour « franchir des lignes rouges et mêmes critiquer les fondements du régime ».

Dans « Répéter une scène de crime : *Abū Laylā* (2020) d'Amin Sidi Boumédienne », Boualem Khelifati aborde le cinéma policier algérien comme véhicule permettant de représenter la violence et le malaise des années de plomb. À l'instar des films libanais étudiés par Nadine Asmar, *Abū Laylā* dévoile les enjeux liés à la guerre civile et à ses conséquences : permanence des injustices, impunité des coupables de massacres, amnésie imposée par le pouvoir. Khelifati montre ainsi que le récit d'une quête de vengeance dans *Abū Laylā* « répète une scène de crime » en l'étendant à tout le territoire algérien et en offrant de ce fait une vision frappante de la frénésie meurtrière qui s'était emparée du pays. Le film comble ainsi le vide des « images manquantes » de la décennie noire, ce qui s'avère d'autant plus nécessaire et thérapeutique que, comme le souligne Khelifati, « aucun travail de fond n'a été effectué [depuis trente ans] pour immuniser une société désormais fracturée et hantée ».

Le dossier se termine sur deux textes qui nous ramènent à l'Égypte actuelle et au monde des séries. Il nous a paru important de reprendre celui de Gianluca Parolin, « Enquêteurs (non) familiers. Qui mène les enquêtes dans les séries télévisées égyptiennes ? », déjà publié dans l'ouvrage collectif *Le Récit criminel arabe/Arabic*

9- Cf. sur le même thème, mais dans un contexte égyptien, l'article de Gianluca Parolin à la fin du dossier.

*Crime Fiction*¹⁰, parce qu'il avait inspiré le colloque de Beyrouth dont ce numéro de *Regards* est tiré et qu'il complète les autres études consacrées aux séries et au domaine égyptien (v. le nouveau préambule de l'article). Et l'on retrouve, pour clore ce numéro, Gianluca Parolin dans un rôle d'enquêteur, menant un entretien avec Maryam Naoum, l'une des grandes scénaristes de séries télévisées arabes contemporaines. Couronnant un riche ensemble d'analyses théoriques et critiques, les réflexions de Naoum offrent un point de vue passionnant sur la fabrique des séries criminelles en Égypte et dans la région. À travers son expérience personnelle, elle retrace l'évolution et les tendances actuelles de ces séries, dégage les différentes manières dont la fiction criminelle est perçue dans le monde arabe et explique comment les plateformes de streaming ont révolutionné la production et stimulé la demande du public à travers la région. On peut, en guise de conclusion, convenir avec elle que, dans le monde arabe comme ailleurs, « le potentiel narratif du crime est inépuisable ».

10- GHOSN Katia, TADIÉ Benoît (dir.). *Op. cit.*

Katia Ghosn est professeure de littératures et cultures du monde arabe moderne et contemporain à l'université Paris 8, et membre du Centre de Recherches Moyen-Orient Méditerranée (CERMOM/INALCO). Parmi ses publications : *Elias Khoury : de l'engagement au postmodernisme* (Demopolis, 2018) ; « Procédés de décrédibilisation dans *al-Fil al-azraq* (L'éléphant bleu), roman noir d'Aḥmad Murād » (ARABICA/ Brill, 2018). Elle a codirigé, avec Benoît Tadié, le volume *Le récit criminel arabe/ Arabic Crime Fiction*, (Harrassowitz Verlag, 2021).

Gianluca Parolin is a comparative lawyer working on constitutional design, State-Islam relations, citizenship, shifting semiotics of law, and images of law in popular culture. He holds a PhD in Public Law from the University of Turin, and is Professor of Law at the Institute for the Study of Muslim Civilisations of the Aga Khan University in London, where he also leads the Governance Programme. He previously taught at the American University in Cairo and Cairo University (2008-2015). He is currently finalising a new book on the visual jurisprudence of citizenship in the Egyptian crime drama of the turbulent 2010s.

Benoît Tadié est professeur de littérature américaine à l'université Paris Nanterre. Ses recherches portent sur le modernisme anglophone, le roman noir américain et le roman policier international. Parmi ses publications, *Le polar américain, la modernité et le mal* (PUF, 2006) et *Front criminel : une histoire du polar américain de 1919 à nos jours* (PUF, 2018). Il a codirigé, avec Katia Ghosn, le volume *Le récit criminel arabe / Arabic Crime Fiction* (Harrassowitz Verlag, 2021) et édité, pour les éditions Gallimard, plusieurs volumes de romans et nouvelles de W. R. Burnett, Horace McCoy et David Goodis. Il a également traduit et préfacé *Le Grand Sommeil* de Raymond Chandler (« Série Noire », 2023).

