

Regards

33 | 2025

Le crime à l'écran dans le monde arabe

Crimes, villes et caméras : Dans le nouveau cinéma égyptien

Salma Mobarak

Édition électronique

URL : <https://journals.usj.edu.lb/regards/article/view/1414>

DOI : <https://doi.org/10.70898/regards.voi33.1414>

ISSN : 2791-285X

Editeur

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

Référence électronique

MOBARAK, S. (2025). Crimes, villes et caméras dans le nouveau cinéma égyptien. *Regards*, (33). <https://doi.org/10.70898/regards.voi33.1414>

DOSSIER THÉMATIQUE :

Le crime à l'écran dans le monde arabe

CRIMES, VILLES ET CAMÉRAS DANS LE NOUVEAU CINÉMA ÉGYPTIEN

Salma Mobarak

Université du Caire

Abstract | *La péniche 70* (1982) de Khairy Bishara, film précurseur et représentatif d'un nouveau cinéma égyptien des années 80, est l'objet de cette étude qui se propose d'interroger la caméra et son statut dans la ville polar. Le film s'intègre dans un nouveau cinéma qui fait appel à un style néoréaliste et à une narration libérée des schémas traditionnels, avec en arrière-plan les mutations sociales engendrées par les politiques économiques libérales qui ont secoué l'Égypte, sous le mandat d'Anwar El Sadat : corruption socio-politique, développement des réseaux de crimes organisés et aliénation de l'individu dans des systèmes qui le broient. L'étude de *La péniche 70* nous permettra d'identifier les différentes facettes de la ville polar, espace de l'intrigue criminelle, à travers l'exploration de ses lieux distinctifs. Nous examinerons le rôle de la caméra – celle du cinéaste et celle, mise en abyme, de son héros - dans la saisie de l'insolite du lieu criminel et dans le processus d'élucidation de la vérité. Par ailleurs, l'aventure criminelle dans ce récit semble fonctionner comme un artifice qui conduit le héros à affronter ses inquiétudes existentielles : de filmeur, il est entraîné à devenir détective : dans quelle mesure arrive-t-il à assumer ce sort ? Ses tourments représentent ceux d'une jeune génération, celle des années 80, tiraillée entre engagement et désengagement. Comment l'usage de la caméra fonctionne-t-il dans le rapport problématique qui fait le lien entre l'intrigue criminelle et ses résonances ontologiques ?

Mots-clés | Polar, cinéma égyptien, ville, caméra.

Abstract | Khairy Bishara's *Boat No.70* (1982), a seminal film representative of new Egyptian cinema from the 1980s, is the subject of this study, which aims to examine the camera and its status in the crime city.

The film is part of a new cinema that uses a neorealist style and a narrative that is free from traditional patterns. In the background, the social changes brought about by the liberal economic policies that shook Egypt during the reign of Anwar

El Sadat: Socio-political corruption, the growth of organized crime networks, and the alienation of individuals within systems that oppress them.

Barge 70's study will enable us to identify the various aspects of the crime city, a place for criminal intrigue, by exploring its distinctive locations. We will examine the role of the camera — that of the filmmaker and, in a *mise en abyme*, that of his hero — in capturing the unusual nature of the crime scene and in the process of unraveling the truth.

On the other hand, the criminal adventure in this story seems to function as an artifice that leads the hero to confront his existential concerns: from filmmaker, he is drawn to become a detective: to what extent is he able to accept this fate? His torments represent those of a younger generation, those of the 1980s, torn between commitment and disengagement. What is the function of the camera in the problematic relationship between the criminal plot and its ontological resonances?

Keywords | Polar, Egyptian cinem, city, camera.

Les années 1980 voient l'émergence d'une nouvelle tendance du cinéma égyptien, développée par un groupe de réalisateurs qui a débuté dans le documentaire et s'est dirigé par la suite vers le long métrage de fiction. Dans le cadre de leurs premières expériences, ces cinéastes revisitent les intrigues criminelles, reformulant le genre policier classique des années 1950. Leurs films - qui font notamment appel à un style néoréaliste et une narration libérée des schémas traditionnels - ont fourni de nouveaux espaces de tournage aux scènes de crime et des courses-poursuites, s'inscrivant dans un paysage urbain authentique qui peint le Caire des années 80'. En arrière-plan grouillent les mutations sociales engendrées par les politiques économiques libérales qui ont secoué l'Égypte, sous le règne d'Anwar El Sadat : course sauvage à la fortune, corruption sociopolitique, développement des réseaux de crimes organisés et aliénation de l'individu dans des systèmes qui le broient.

Cette nouvelle implantation du meurtre dans un récit urbain contemporain a façonné une sorte de ville polar, espace qui se révèle et se définit par les lieux du crime, les itinéraires du détective, les poursuites et la progression de l'enquête. Le cheminement du héros met en scène une ville cruelle marquée par « les manœuvres des affairistes, la violence des affrontements, la brutalité des contrastes sociaux et la dureté de la misère¹ ». Elle devient pour le cinéaste un lieu d'exploration, à la recherche de l'insolite qui s'installe dans ses recoins reculés ou qui s'enfouit dans la densité de son mouvement kaléidoscopique.

Saisir l'indice caché dans le chaos de cette métropole devient un enjeu mettant l'œil humain en défi. C'est pourquoi, ces récits représentent des preneurs d'images qui cherchent par leurs caméras à capter l'écoulement du temps, à saisir le singulier et à surprendre ce qui ne doit pas être vu. D'où un nouveau rôle pour ces dispositifs scopiques, dans le récit de crime, assistant le détective dans sa quête de la vérité.

A travers un film précurseur et représentatif de cette tendance du nouveau cinéma égyptien : *La péniche 70* (1982), de Khairi Bechara, nous cherchons à identifier les différentes facettes de la ville polar, espace de l'intrigue criminelle, à travers l'exploration de ses lieux distinctifs. Nous examinerons le rôle de la caméra - celle du cinéaste et celle, mise en abyme, de son héros - dans la saisie de l'insolite du lieu criminel et dans le processus d'élucidation de la vérité.

Par ailleurs, l'aventure criminelle dans ce récit semble fonctionner comme un artifice qui conduit le héros à affronter ses inquiétudes existentielles : de filmeur, il est entraîné à devenir détective : dans quelle mesure arrive-t-il à assumer ce sort ? Ses tourments représentent ceux d'une jeune génération, celle des années 80, tiraillée entre engagement et désengagement. Comment l'usage de la caméra fonctionne-t-il dans le rapport problématique qui fait le lien entre l'intrigue criminelle et ses résonances ontologiques ?

1- SHADI A. A., BADRAKHAN A., BÉNARD M.C. ; DEPAULE J.-C. ; SALEM A., *Le Caire et le cinéma égyptien des années 80*. Le Caire, CEDEJ, 1989.

2- BLANC Jean-Noël, *Polarville, Les images de la ville dans le roman policier*, [Rapport de recherche] 628/90, Ministère de l'équipement, du logement, des transports et de la mer / Bureau de la recherche architecturale (BRA) ; École nationale supérieure d'architecture de Lyon. 1989, p.16.

Ville, caméra et genre criminel

« C'est à Londres et Paris que Thomas De Quincey et Edgar Allan Poe avaient respectivement situé les récits fondateurs de la littérature criminelle moderne³... » Dans ces villes européennes du XIXe siècle, un mouvement d'urbanisation et d'expansion a généré un accroissement alarmant de la violence et de la criminalité⁴. Dès ses premiers plans, le cinéma s'est saisi de la ville et a reproduit le mouvement urbain. Plusieurs chercheurs s'accordent sur le rapport entre ville moderne et caméra⁵, découlant de la multiplication des flux urbains qui dépassent la faculté de l'œil humain à capter le mouvement. Dans ce cadre, deux images fondatrices du rapport entre ville et caméra nous serviront de point de départ. Elles ont en commun la présence d'un média optique et industriel - témoignage du développement de la pulsion scopique - permettant de mieux voir et de surprendre « ce qui ne peut se faire au grand jour, ce qui doit échapper au contrôle urbain⁶. »

La première image est celle de T. Vertov manipulant son opérateur, se mettant en image et en abyme pour peindre le portrait de la ville moderne, telle qu'elle se dessine dans *L'homme à la caméra* (1929). La deuxième développe une relation ternaire entre ville, crime et caméra ; elle est celle de Sherlock Holmes, archétype du roman policier, tenant sa loupe à la recherche de la vérité. Ce détective, mobilisant son savoir-faire scientifique issu de la foi ultime en la raison moderne, combine ses capacités de déduction⁷, à son pouvoir d'observation symbolisé par la loupe : instrument optique qui, comme les caméras, offre une meilleure vision de ce qui échappe à la vue normale, afin de dévoiler la vérité⁸.

Par ailleurs, l'histoire occidentale du genre criminel n'empêche de retrouver un tronc commun à son développement, dans d'autres ères culturelles. L'universalisation du phénomène urbain et l'évolution de la ville en Égypte avec l'avènement de la modernité à partir de la première moitié du XIXe siècle, le développement de la traduction et de la lecture, la complexité croissante de la vie sociale et de l'institution juridique, l'arrivée du cinématographe en 1896 et son impact sur l'imaginaire des futurs écrivains et cinéastes ... sont tous des éléments qui ont contribué à creuser les fondements du récit criminel au cinéma égyptien. Nous y trouvons des assassins, des agents de police et des courses/poursuites, dès 1930 avec *Crime de minuit*, réalisé par Mohamad Sabry

3- TADIÉ Benoît, « La ville du polar américain : images et expérience », *Belphégor* [en ligne], vol. 14, 2016, mis en ligne le 10 octobre 2016, [consulté le 13 janvier 2024]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/belphegor/750> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.750>

4- OKAZ Nesrine, *Sherlock Holmes : Personnage rationnel au prisme du surnaturel dans « Le chien de Baskerville » de Conan Doyle*, mémoire de Master, Université Mohamed Khider de Biskra, Faculté des Lettres et des Langues, année universitaire : 2019 – 2020, p.7.

5- TIXIER Nicolas, ANGIPOUST Sylvain, « Villes et films en regard. Le cinéma, espace de découverte de la ville », *Espaces tourisme & loisirs : revue mensuelle de réflexion du tourisme et des loisirs*, n° 331, 2016, pp. 94-97. [En ligne]. Disponible sur : <https://hal.science/hal-01518179/document>

6- BLANC Jean-Noël, *op. cit.*, p. 67.

7- OKAZ Nesrine, *op. cit.*, p.19.

8- *Ibid.*

et *La cocaïne*, réalisé et écrit par Togo Mezrahi, et financé par le gouvernement égyptien dans sa lutte contre la drogue⁹.

Quant à l'âge d'or du récit criminel, il se situe dans les années 1950 et 1960 ; celui-ci présente des aventures classiques qui investissent les codes hollywoodiens du film policier et canonisent les fins heureuses, avec l'arrestation des malfaiteurs, le rétablissement de la justice, la consolidation de la foi dans les institutions policières et juridiques et dans l'ordre moral de la société.

Toutefois après la défaite de 1967, une nouvelle génération de cinéastes auteurs, révoltés contre les conventions du cinéma dominant voit le jour. Voulant se délivrer des tabous traditionnels et du dirigisme étatique, ils proposent un cinéma tourné vers l'individu, son aliénation, sa marginalisation¹⁰ et ses interrogations sur la possibilité d'un faire social dans un système corrompu qui l'enchaîne. Le caractère policier dans ces drames est essentiellement « lié à l'insatisfaction du dysfonctionnement de la justice¹¹ ».

Si dans le film policier traditionnel, il s'agit de deviner qui a commis le meurtre, dans le polar moderne, les criminels sont souvent connus, mais il n'y a pas moyen de les arrêter ; parfois ils font partie d'un réseau qui se prolonge dans les institutions de l'état, ou bien ils sont soutenus par des pouvoirs mafieux hégémoniques. Ces récits criminels urbains fonctionnent à plusieurs niveaux : ils rendent compte de la réalité de la ville, ses maux, et à travers elle, s'interrogent sur les crises existentielles et le « côté obscur » de l'être humain¹² ; traits que nous retrouvons dans de nombreux films des années 80 : *Coup de soleil*, *Le professionnel* de Mohamad Khan, *La péniche 70*, *Les voyous* de Dawoud Abd el-Sayed, *Les gens du sommet* d'Ali Badrakhan, ... Ces films mettent en scène des personnages désillusionnés qui, à un moment de leur parcours, perdent l'esprit de résistance et abandonnent la lutte. En effet, les concentrations urbaines donneront lieu à l'émergence d'une nouvelle criminalité, expression d'une angoisse qui devient la toile de fond sociale de l'époque.

Cette transformation du récit criminel au cinéma égyptien rejoint ce qui change dans le genre au niveau international qui, à partir des années 70, conteste les imaginaires héroïques et les fins heureuses, et ancre le crime dans l'actualité sociopolitique. Nous ne trouvons plus de héros sauveurs, mais des anti-héros indécis, une représentation du plaisir de la violence, un déficit de la justice et parfois des frontières incertaines entre le bien et le mal¹³.

La péniche 70 explore ce rapport problématique entre ville et crime. L'enquête - autant objective qui vise à élucider l'énigme, que subjective se déroulant dans

9- WASSEF Magda (dir.), *100 ans de cinéma égyptien*, Paris, Editions Plumes, Institut du Monde arabe, 1995.

10- MOBARAK Salma, « Le roman moderne et le cinéma dans le monde arabe », in BEDJAOU Ahmed, SERCEAU Michel, (dir.) *Les cinémas arabes et la littérature*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images Plurielles : Scènes et écrans », 2019, p. 99-111.

11- OKAZ Nesrine, *op. cit.* p.22.

12- SAVARY Sophie, « Comment des polars barcelonais modèlent l'imaginaire de la ville », *Géographie et cultures* [en ligne], n° 61, 2007, mis en ligne le 21 janvier 2014, [consulté le 1^{er} avril 2023]. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/gc.2635>

13- *Ibid.*

l'univers symbolique de Khairi Bechara - y prend appui sur l'usage de la caméra par le personnage filmique.

Projeté dans de nombreux festivals internationaux, en Égypte, en France, en Espagne et aux Pays bas, le film a obtenu quatre prix dans des compétitions nationales, dont le prix du meilleur long métrage. Décerné par l'Association égyptienne des critiques de cinéma, ce prix récompense *La péniche 70* pour avoir « montrer les tourments de toute une génération, dans un style nouveau et créatif qui révèle la maturité du nouveau cinéma égyptien¹⁴ ». Ces mots prononcés par le jury de la compétition expriment ce qu'il évoque pour ses contemporains à sa sortie en 1982 : un film qui représente toute une génération. L'histoire du film tourne autour d'un réalisateur de documentaires qui, lors d'une séance de tournage dans une usine, filme par hasard un ouvrier poursuivi qui sera assassiné par la suite. Le cinéaste se trouve impliqué dans une intrigue criminelle à cause du plan capté par hasard. Témoin, la caméra joue un double rôle : d'une part, elle présente un outil d'investigation manipulé par le personnage devenu enquêteur ; d'autre part, elle fonctionne comme médiatrice entre lui et le monde qu'il redoute ; ce qui le met face à un dilemme : s'engager dans la réalité et pousser l'enquête à la recherche de la vérité, ou bien se retirer derrière le dispositif scopique et la table de montage pour fuir une réalité trop compliquée et trop dangereuse.

Le Caire une ville polar

Le Caire cinématographique des années 50 et 60 est une ville construite dans les studios ou filmée dans les riches demeures bourgeoises. Avec le cinéma des années 80, l'image du Caire se modifie, la caméra est portée hors des studios à la découverte d'un nouveau paysage urbain. Si l'univers de la ruelle populaire dans le réalisme classique a élu cet espace garant d'un fond de valeurs morales et sociales commun qui unit ses habitants par des rapports de voisinage, la chaleur humaine et les valeurs de solidarité, les bouleversements socio-économiques des années 70/80 ont changé en profondeur cette structure d'une ruelle qui serait le prolongement naturel du village égyptien¹⁵. « L'image de la ruelle en tant qu'espace refuge et garant des valeurs collectives a quasiment disparu, pour être remplacée par l'image de la rue urbaine, ou du boulevard, où les passants ne se connaissent pas, où l'on se perd dans la foule, où la société de consommation étale ses vices et où l'on subit les périls de la cité¹⁶ ».

Cette transformation de la rue a permis à la ville polar - fortement liée à la figure

14 - أحمد يوسف وصفاء الليثي، حوار مع خيرى بشارة، «الأب الروحي للتجديد، المجدد القلق: هنا وهناك»، مجلة عالم السينما، العدد الثالث، خريف وشتاء ٢٠٠٦، جمعية نقاد السينما المصريين، ص. ١-٣٤.

15- SAID Sayed, « Politique et cinéma », in WASSEF Magda, *100 ans de cinéma égyptien*, Paris, Editions Plumes, Institut du Monde arabe, 1995, p. 190-213.

16- MOBARAK Salma, *Lecture comparée de l'espace quotidien dans le récit artistique : Le Feu follet de Drieu La Rochelle, Le Feu follet de Louis Malle, Malek Al-Hazine d'Ibrahim Aslane, Al KitKat de Dawoud Abd el-Sayed*, thèse de doctorat sous la direction d'Amina Rachid, Facultés des Lettres, Université du Caire, 2000, p.42.

d'exploration associée à l'enquête¹⁷ - de gagner un nouveau terrain dans la fiction cinématographique. Ainsi, ce nouveau cinéma accorde une importance particulière aux déambulations urbaines. La marche du héros devient un motif de ce cinéma qui explore le nouveau paysage urbain, soit par le regard omniscient d'une caméra qui se lance dans de larges panoramiques en plongée sur la ville, soit à l'aide de longs travellings qui suivent le mouvement abondant des véhicules et les déplacements des héros perdus dans le flot. Une scène de déambulation nocturne revient de façon récurrente dans *La péniche 70*, montrant le héros dans des travellings latéraux, cheminant dans les rues du Caire illuminées par les vitrines et les affiches publicitaires.

La ville dans le film de Bechara est double et contradictoire. Nous y trouvons les lieux de vie et de travail lugubres, sombres et désenchantés (la vieille péniche, le fleuve, la route de voyage, l'usine centenaire ...), qui sont aussi les lieux du crime, et les lieux de la rencontre amoureuse, ceux du plaisir et du luxe dans le Caire moderne où la vie se déroule inconsciente et plaisante. Ces deux villes semblent s'ignorer : la ville moderne, lisse et lumineuse, représente les rêves et les ambitions de bien-être et d'une vie bourgeoise tranquille qui se développe dans une nouvelle société de consommation. L'autre ville se situant ailleurs, est celle des dessous, là où les délits sont commis et où le héros s'aventure dans les bas-fonds, à la recherche de la vérité. Deux de ses lieux représentatifs : la péniche et l'usine, nous serviront de moyen pour l'exploration de l'espace criminel.

La péniche :

La péniche offre un habitat au personnage principal et vient en premier lieu illustrer cet univers urbain inquiétant. Pour comprendre le sens de ce logis dans l'imaginaire collectif égyptien, il faudrait se pencher sur l'histoire des péniches au Caire au siècle dernier, qui présentaient des lieux réservés à l'élite sociale et où se déroulaient des intrigues et des conspirations politiques. L'imaginaire d'un mode de vie frivole s'est amplifié autour de ces lieux flottants, en marge de la ville et à l'écart de ses contraintes. Le roman de Naguib Mahfouz *Dérives sur le Nil* (1966) et son adaptation cinématographique célèbre par Hussein Kamal (1971) ont consolidé l'image de la péniche comme un lieu de mascarade et de déperdition. Cependant ces endroits de luxe et de plaisir, avec les changements sociaux et urbains des années 60, ont été abandonnés par leurs riches propriétaires et sont passés aux mains des habitants des classes moyennes qui n'avaient pas les moyens de les entretenir. Vivre sur une péniche dans les années 70 est le signe d'une difficulté économique, mais aussi d'une certaine liberté qui exclut les codes du système social. C'est justement le cas du héros filmique ; sa condition précaire l'amène à loger dans une péniche, à explorer des zones torves et des lieux sombres qui redessinent une ville parallèle et marginale. Sa situation l'empêche d'avancer dans son projet de mariage, vu que la famille de sa fiancée ne peut pas accepter la péniche comme logement prévu au couple. Par ailleurs, la représentation de la péniche dans le film, souvent dans des vues nocturnes –

17- SAVARY Sophie, *op.cit.*

avec l'usage du clair-obscur, les couleurs pauvres, la précarité de l'ameublement, le voisinage de l'eau noire du fleuve - engendre un lieu propice au crime.

Les bords du fleuve où la péniche est amarrée présentent un autre emplacement sinistre à l'écart de la ville. Isolées et silencieuses, ces berges dramatisent le décor et tracent « un lieu idéal pour diverses transactions, accompagnées par l'image de l'eau sale, des déchets ... , du noyé dont on veut se débarrasser¹⁸ ». Le fleuve est meurtri, on y jette les cadavres des animaux, comme ceux des humains (deux crimes et deux cadavres noyés dans le Nil viennent flotter tout prêt de la péniche dans le film). Par ailleurs, une image bouleversante et persistante revient au cinéaste dans un cauchemar itératif, l'on y voit l'ouvrier tué dans un gros plan, entouré par l'eau noire du Nil où la péniche est amarrée.

L'usine :

Si la caméra de Khairi Bechara est attirée par ces lieux insolites dépeignant sa ville cinématographique, la caméra de son double – Ahmad el-Shazli, le cinéaste dans le film – fait de même lorsqu'il choisit de tourner son documentaire dans une vieille usine d'égrenage de coton. Celle-ci est filmée dans le cadre d'une enquête du cinéaste autour de l'agriculture du coton et de son industrie. Ahmad el-Shazli observe le bâtiment industriel dans ses moindres recoins, avec le dessein d'utiliser la caméra pour rendre compte de sa réalité cachée et d'élucider ses mystères.

L'usine se révèle un autre lieu de multiples délits : les vieilles machines amputent les bras des ouvriers, les enfants y travaillent sans aucune protection, le détournement du coton et les incendies prémédités mettent en cause la direction et les représentants des sociétés d'assurance, des individus sombres poursuivent un jeune ouvrier, afin de l'empêcher de dénoncer ces violations.

Le coton comme objet d'actions criminelles n'est pas exempt de symbolique. Considéré depuis le règne de Mohammad Ali Pacha (1805–1848), comme un pilier fondamental de la structure économique du pays, ce produit agricole a joué un rôle vital dans l'histoire politique de l'Égypte. Mohammad Ali a introduit son industrie en 1816 et a voulu en faire une pièce maîtresse dans le système agricole, commercial et industriel d'une Égypte moderne¹⁹. D'un autre côté, approvisionner les usines textiles anglaises en coton égyptien était l'une des raisons capitales de l'occupation britannique en 1882. La symbolique du coton dans le film tient donc sa signification de cette Histoire qui fait de lui un trésor national représentatif de la terre égyptienne et de la lutte du peuple contre ses ennemis tant externes qu'internes.

Mais cette signification s'amplifie également par l'histoire du coton dans le cinéma égyptien qui a célébré cette plante par l'un de ses grands classiques :

18- RIQUOIS Estelle, « L'espace urbain du polar français », in MILON Alain et PERLMAN Marc (dir.), *Le livre et ses espaces* [en ligne]. Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2007, [généré le 13 janvier 2024]. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pupo/537>, <https://doi.org/10.4000/books.pupo.537>.

19- MARCHAL Jeanne, « Le coton en Égypte », in *L'Information géographique*, vol. 20, n° 2, 1956, pp. 56–60. [En ligne]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/ingeo_0020-0093_1956_num_20_2_1571 ; DOI : <https://doi.org/10.3406/ingeo.1956.1571>

La terre de Youssef Chahine (1970) dont les événements se déroulent dans les années 40, sous l'occupation britannique. La scène finale et emblématique du film montre le paysan Swelam - défendant sa terre contre le Pacha qui veut s'en emparer - attaché à un cheval par les pieds et entraîné par terre par les forces de l'ordre, les mains ensanglantées et agrippées aux fleurs blanches du coton, représentatives de l'identité égyptienne.

Analyse de la séquence de l'usine



Les mains paysannes ensanglantées et agrippées aux fleurs blanches du coton représentatives de l'identité égyptienne.
La terre, Chahine



L'ouvrier qui connaît les secrets sur le détournement du coton, épuisé par la course poursuite, fuyant ses assassins.
La péniche 70, Bechara

Ainsi, la séquence de l'usine dans le film de Bechara occupe une place de premier ordre dans le tissu narratif du film, vu qu'elle expose les faits majeurs qui constitueront les ressorts dramatiques de l'intrigue policière. Derrière l'apparence trompeuse d'une ambiance de travail industriel dynamique et productive, sont révélés - à travers le regard omniscient d'une caméra agile qui se déplace d'un endroit à l'autre - des indices sur le détournement du coton par la direction de l'usine, et les menaces subies par l'ouvrier qui en sait trop. La séquence se déroule en montage parallèle exposant trois intrigues et trois lieux : la visite guidée de la grande salle de fabrication qui montre le processus de l'industrie, avec les grosses machines en grand nombre, les ouvriers, les surveillants et les membres du corps administratif expliquant à l'équipe du film - dans un discours institutionnel mis en dérision - les différentes activités, le fonctionnement des machines et leur histoire. En second lieu et simultanément à la monstration de la fabrique, nous suivons sur la route de voyage le chauffeur d'un camion qui part de l'usine avec les balles de coton et qui y met le feu de façon préméditée. En troisième lieu, vient la poursuite de l'ouvrier qui tente de parler aux membres de l'équipe cinématographique, mais se trouve poursuivi jusqu'au sous-sol de l'usine et menacé par les agents de la direction qui finiront par le tuer. La fin

sanglante de l'ouvrier Abd el-Moti le rattache au paysan Swelam de Chahine, les deux trouvant la mort pour avoir défendu cette fleur blanche, symbole d'une histoire égyptienne meurtrie.

Si la dimension criminelle se révèle par la deuxième et la troisième composante narrative de cette séquence, le tournage à l'intérieur de l'usine y ajoute une valeur réaliste. Ainsi, la vue des vieilles machines sur lesquelles on peut voir inscrite la date de leur fabrication (1902) et le discours informatif sur la fondation de cet établissement par Mohammad Ali ancrent cet épisode criminel dans l'histoire de l'Égypte moderne avec ses gloires et ses défaites. En effet, le détournement du coton apparaît comme un crime qui prend sa place dans une longue histoire de dépossession du peuple de ses biens.

Sur un autre plan, l'esthétique cinématographique dans cet épisode côtoie le documentaire, avec l'apparition de vrais ouvriers et ouvrières - dont des enfants de paysans avec leurs djellabas qui jouent leurs vrais rôles - les bruits des vieilles machines, leurs masses volumineuses et agressives, les longues courroies tendues, les particules du coton qui s'envolent partout et couvrent les visages et les corps.

Malgré le grand réalisme de cet épisode, l'image semble élaborée avec beaucoup de stylisme que l'on peut constater dans le choix des cadrages, la composition des plans, le jeu des masses et des lignes, les couleurs éteintes, l'éclairage en contrejour ... etc. Cette stylisation de l'usine comme espace de crime découle du polar qui « lorsqu'il traite de la ville, tient plus de la poésie que du réalisme²⁰ ». Ainsi la séquence de l'usine introduit une association entre caméra objective et caméra subjective, réalisme et esthétisme, suspense et contemplation et offre une vision subjective « donnée à lire dans les termes de l'objectivité²¹ ». Ce qui nous conduit à examiner l'épreuve intime du personnage.



20- BLANC Jean-Noël, *op. cit.*, p. 25.

21- *Ibid.*, p.48.

Filmeur ou détective ?

L'inscription des émotions dans l'espace industriel conduit à l'examen de l'aventure morale du personnage. Dans le polar moderne, son parcours laisse « libre cours à l'expression [...] d'une intense solitude morale, dont la grande ville est à la fois le cadre et l'image²² ». L'isolement du cinéaste dans son monde à part, représenté par la péniche, est le terrain où il vit son tiraillement entre engagement et désengagement, entre l'usage de la photo comme révélatrice de la vérité et la crainte de cette vérité.

Ahmad el-Shazli est représentatif de la classe moyenne de l'ère néolibérale de Sadate. Son quotidien est un perpétuel effort pour vivre, déchiré entre deux mondes et deux aspirations : faire des films engagés qui démontrent la réalité sociale des plus démunis et/ou se confiner dans le plaisir et le rêve d'une vie aisée et chatoyante.

D'origine rurale, Ahmad el-Shazli a choisi de laisser le travail de la terre pour faire du cinéma au Caire et en construire une nouvelle identité. Avec la caméra comme outil, son objectif est de réaliser des documentaires engagés qui révèlent les dessous de la ville, montrent les marginalisés et dénoncent les maladies sociales : « Je ferai des films qui changeront le monde, qui pousseront les gens à agir », dit-il. Ce statut de déraciné de la terre l'amène à y revenir par le choix des sujets de ses films qui tournent autour des paysans et du coton. Dans cette logique, la caméra joue le rôle d'un capteur de vérité, d'un instrument de révélation, voire de dénonciation et du changement du monde.

Cependant, Ahmad ne veut plus vivre dans cette Égypte rurale, refus qui entraîne chez lui un sentiment de malaise perpétuel, dû à cet exode qui le tourmente. Ses visites à son oncle – personnage déchu vivant dans une pension au Caire, lieu aussi passager que la péniche - qui a vendu ses biens terrestres au village, a travaillé pour les Anglais sous l'occupation, a mené une vie vagabonde et s'est perdu dans les villes - présentent un motif qui revient tout au long du film. Les séquences qui montrent les flâneries nocturnes du héros précèdent toujours les rencontres avec l'oncle et traduisent le malaise du personnage à la recherche de ses repères.

Ce tiraillement se manifeste dans sa mésaventure, lorsqu'il cadre par hasard un ouvrier effrayé, se tenant derrière les murailles d'un ancien bâtiment, pendant le tournage de son documentaire. Le plan saisi à la table de montage, avec la possibilité de le couper, constituera un enjeu primordial dans l'intrigue policière. Si la caméra est l'outil du personnage, le moyen qui l'amène à capter sur le celluloïd le plan lointain de l'ouvrier Abd el-Mooti fuyant ses agresseurs, et à surprendre ce qui ne devait pas être vu, cette caméra présente aussi un intermédiaire entre lui et le réel, un objet derrière lequel il se cache pour



22- TADIE Benoît, *op. cit.*

se contenter de regarder, sans pouvoir aller au-delà de l'image filmée, déchiré entre son désir de s'engager dans une intrigue ombrageuse et son impuissance à s'aventurer sur la voie de la quête de vérité.

Une image autoréflexive, intermédiaire et autobiographique

La péniche 70, ce long métrage de fiction signé Khairi Bechara, intègre le film documentaire de son héros, ce qui génère, entre les deux films, un rapport à la fois autoréflexif et intermédiaire. D'une part, la fiction filmique assimile le documentaire comme idée et comme objet, investit son esthétique et reproduit les débats sur son statut et son rôle, en tant qu'outil informatif et révélateur ; d'autre part, elle pose des questions sur la conception de l'image et son rapport au réel. Ces deux dimensions touchent la question de la vérité, primordiale dans le genre criminel.

La position incertaine du héros par rapport à l'usage de la photo : pièce à conviction dans l'intrigue criminelle, ou ruches, susceptibles d'être coupées à la table de montage, renvoie à deux conceptions de l'image. Dans la séquence finale du film, le montage combine un gros plan sur la couverture d'un livre de Vertov qui traîne sur la table du cinéaste. Cette figuration participe d'une démarche intermédiaire, non seulement par l'inclusion du média livre dans l'image cinématographique, mais aussi par le dialogue engendré avec la théorie de Vertov sur le cinéma vérité et l'idée que la caméra qui se promène est capable de capter la réalité la plus insaisissable. À l'aide d'une technique cinématographique investie dans le tournage de la séquence de l'usine, la théorie de Vertov est mise en scène par l'usage d'un matériel portable, d'une équipe réduite et du son direct reproduisant l'ambiance authentique²³ du lieu avec ses bruits, son mouvement et sa poussière.

Pourtant l'intrigue filmique de *La Péniche 70* qui rallie le policier à l'existential et fait de l'image enregistrée un enjeu dans la saisie d'une réalité incertaine rend également hommage au film d'Antonioni *Blow up* (1966). Le réalisateur italien se méfie de la réalité de l'image : la réalité nous échappe, dit-il, « elle ment continuellement. Lorsque nous pensons l'avoir saisie, elle est déjà différente. Je me méfie toujours de ce que je vois, de ce qu'une image nous montre, parce que j'imagine ce qu'il y a au-delà, et nous ne savons pas ce qu'il y a derrière une image²⁴ ». Comme le cadavre de *Blow up* capté par la caméra dans le jardin public, puis disparu avec les photos qui ont enregistré le meurtre, le témoignage de l'ouvrier sur les crimes de l'usine risque de disparaître avec sa mort et son image que la moviola se prête



23- SÉNÉCAL Henri-Paul, « Qu'est-ce que le cinéma vérité ? », in *Séquences*, n° 34, 1963, pp. 4-9. [En ligne].

Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1963-n34-sequences1147934/51907ac.pdf>

24- TASSONE Aldo, *Antonioni*, Flammarion, 1995, p.240

à découper. Cette vision de l'image comme virtualité et non comme réalité semble miroiter derrière l'incertitude du héros et l'ambiguïté de sa position qui le retiennent d'effectuer une descente aux enfers à la recherche de la vérité.

Cette problématique reproduit le parcours de Bechara lui-même qui frôle l'autobiographique dans son film à travers la crise d'Ahmad el-Shazly résumant son conflit douloureux entre le désir de réaliser des films audacieux et son échec à dépasser ses défaillances. Ahmed el-Shazly exprime le malaise de toute une génération fragile, frustrée par l'effondrement du grand rêve de la révolution de 1952 et la défaite de 1967. Le titre du film condense sa dimension symbolique puisque la péniche, ce lieu instable, est aussi celui qui représente cette génération qui a vu ses rêves se volatiliser dans les années 70.

Malgré ce qui semble une fin heureuse du film avec l'union du couple et la décision du cinéaste de poursuivre sa lutte, avec un nouveau film sur la condition paysanne - donc son choix de faire confiance à la caméra et à son pouvoir de dévoiler la vérité - la fragilité du personnage laisse un doute quant à cette promesse. Le plan final du film montre un personnage plutôt brisé que sa femme essaye de ranimer. La composition du plan met en scène l'isolement du couple dans un vide ouvert sur la nuit.

Conclusion

Dévoiler les mystères d'une intrigue criminelle et révéler la vérité au grand jour présentent les principes fondamentaux du polar classique. *La péniche 70* pratique une hybridation de genres et de styles en usant du crime pour dévoiler une crise existentielle. Dans cette autofiction qui mélange l'esthétique du documentaire avec les scènes classiques de courses poursuites, l'intrigue criminelle semble un alibi. Le déplacement du héros portant sa caméra à la recherche des secrets enfouis dans les profondeurs sombres des espaces marginaux et cloîtrés de la ville est un moyen de montrer les dysfonctionnements de la société et de capter les signes de ses maux.

Si le genre policier se définit par son réalisme dans le sens où il s'engage à s'attaquer au monde violent et cruel du crime, sa variante urbaine présente une conjonction de l'objectif et du subjectif. *La péniche 70* est d'abord un film personnel où le réalisateur se met en question et où il interroge le statut de l'image filmée, tout en faisant le portrait imaginaire d'une ville morbide. La subjectivité de la caméra dans la représentation des lieux du crime, notamment l'usine et la péniche - que l'on perçoit dans l'usage d'une esthétique aux allures expressionnistes - déstabilise le discours dominant, par la voix singulière d'un film innovant qui préfigure une production néo-réaliste du cinéma égyptien des années 80/90.

ملخص | تتناول هذه الدراسة فيلم العوامة ٧٠ (١٩٨٢) لخيري بشارة، وهو فيلم رائد، ممثل للسينما المصرية الجديدة في الثمانينيات، وتتساءل عن وظيفة الكاميرا في الحبكة البوليسية، في مدينة الجريمة.

يعتمد الفيلم على أسلوب الواقعية الجديدة وعلى سرد قصصي متحرر من الأنماط التقليدية، وفي الخلفية التغيرات الاجتماعية التي أحدثتها السياسات الاقتصادية الليبرالية التي هزت مصر في عهد أنور السادات: الفساد الاجتماعي والسياسي، وتطور شبكات الجريمة المنظمة، واغتراب الفرد في أنظمة تسحقه.

ستسمح لنا دراسة «العوامة ٧٠» بتحديد الجوانب المختلفة لمدينة الجريمة، من خلال استكشاف الأماكن المميزة فيها. سنتناول دور الكاميرا - كاميرا المخرج وكاميرا بطله - في التقاط تفاصيل مشهد الجريمة وفي كشف الحقيقة.

من ناحية أخرى، يبدو أن المغامرة البوليسية في هذه القصة تعمل كحيلة تقود البطل إلى مواجهة مخاوفه الوجودية: من كونه صانع أفلام، يتحول لكي يصبح محققًا: إلى أي مدى يتمكن من التعامل مع هذا المصير؟ تمثل عذاباته عذابات جيل شاب في الثمانينيات، ممزق بين الالتزام والبحث عن الخلاص الفردي. كيف يتم توظيف الكاميرا في العلاقة الإشكالية التي تربط الحبكة الإجرامية بانعكاساتها الوجودية؟

كلمات مفتاحية | بولار، السينما المصرية، المدينة، الكاميرا.

Salma Mobarak est professeur de littérature comparée et de littérature et arts à l'Université du Caire. Elle enseigne la littérature comparée et la critique cinématographique. Spécialisée dans les rapports littérature et arts, ses recherches croisent les champs d'études comparées littérature/cinéma, et les champs cinéma/histoire. Membre expert au « Comité de la civilisation de l'Académie de la langue arabe pour la rédaction du premier dictionnaire de cinéma en Égypte, elle est fondatrice du réseau des chercheurs en littérature et cinéma « Amoun ». Parmi ses ouvrages :

Amina Rachid ou la traversée vers l'autre, Institut du monde arabe, Centre culturel du livre, Casablanca, 2020.

النص والصورة - السينما والأدب في ملتقى الطرق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٦، القاهرة.